



HAL
open science

Eros à l'origine de l'art

Stéphane Toussaint

► **To cite this version:**

Stéphane Toussaint. Eros à l'origine de l'art. Philippe Morel; Florian Métral; Sefy Hendler. La Renaissance des origines. Commencement, genèse et création dans l'art des XVe et XVIe siècles, Brepols, pp.387-394, 2022, Etudes renaissantes, 978-2-503-59901-4. halshs-03476834

HAL Id: halshs-03476834

<https://shs.hal.science/halshs-03476834v1>

Submitted on 6 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



LA RENAISSANCE DES ORIGINES

Commencement, genèse et création
dans l'art des XV^e et XVI^e siècles

Dirigé par
Sefy Hendler, Florian Métral
& Philippe Morel

Collection | Études Renaissance

BREPOLS

LA RENAISSANCE DES ORIGINES

CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE
Université de Tours - Centre National de la Recherche Scientifique

LA RENAISSANCE DES ORIGINES

Commencement, genèse et création
dans l'art des XV^e et XVI^e siècles

Actes du colloque international
Université de Tel Aviv, 11-12 juin 2018
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 19-20 juin 2018

Dirigé par
Sefy Hendler, Florian Métral
& Philippe Morel

Collection | Études Renaissance
Dirigée par Philippe Vendrix & Benoist Pierre

BREPOLS

2022

Couverture : Giovanni di Paolo, *Création du monde et Expulsion du Paradis*, vers 1445, tempera sur bois,
46,4 x 52,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975.1.31

Relectures et mise en page :
Alice Nué, CESR
Index réalisé par Alexandra Dvorkin (Tel Aviv University)

© Brepols Publishers, 2022

ISBN 978-2-503-59901-4

D/2022/0095/204

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced stored in a retrieval system,
or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording,
or otherwise, without the prior permission of the publisher.

Printed in the E.U. on acid-free paper



Éros à l'origine de l'art

Stéphane Toussaint
CNRS - Centre André Chastel

Au début était Vasari ?

Le mot « *amore* » et ses composés apparaissent 540 fois dans les éditions *giuntina* et *torrentiniana* des *Vite* de Giorgio Vasari. Dans 137 de ces occurrences, l'« *amore* » et ses dérivés sémantiques, « *amorevole* » et « *amorevolezza* », désignent l'amour de l'art et des œuvres d'art, en binôme fréquent avec « *affezione* » ou « *diligenza* »¹. Et selon l'expression vasarienne consacrée, c'est toujours un travail « *condotto con amore* » qui prouve la supériorité du bon artiste.

Tel était déjà le cas cent ans auparavant chez Ghiberti, qui vers 1455 parlait dans ses *Commentari* de la *Porta del Paradiso* en ces termes : « *Condussi detta opera con grandissima diligenza et con grandissimo amore* »².

Pour commencer, notons à l'intérieur de ce *topos*, que l'amour de l'art chez Vasari détermine, comme une puissance motrice, la vie entière d'un artiste du début à la fin et de son apogée à son déclin.

Citons deux cas exemplairement célèbres, celui de Masaccio qui, dans sa phase ascendante, « *stimolato dalla affezione et amore dell'arte* »³ éprouve la nécessité de se rendre à Rome pour perfectionner sa pratique, et celui inverse du Sodoma qui, dans sa phase descendante, « *cominciava a non avere più amore all'arte* »⁴, à ne plus ressentir de passion picturale quand il peignit, sous le *Guidoriccio* de Simone Martini, saint Ansano et saint Victor pour la Commune de Sienne.

Mais c'est de surcroît une autre variété d'amour de l'art qui s'exprime sous la plume de Vasari, celle pour la technique même de la peinture. Voilà bien ce qu'atteste la remarque vasarienne sur l'adoption de la peinture à l'huile, à la flamande, par Antonello da Messina : « *questa maniera di colorire accende più i colori né altro bisogna che diligenza et amore, perché l'olio in sé si reca il colorito più morbido, più dolce e delicato* »⁵.

1 Recherche conduite sur <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf>, site consulté le 07-01-2022.

2 Lorenzo Ghiberti, *Commentari*, dans *Prosatori volgari del Quattrocento* (La Letteratura italiana. Storia e testi, volume 14), éd. par C. Varese, Ricciardi, Milano-Napoli, 1955, p. 342 [Je souligne].

3 Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, Giunti, 1568, p. 128 [Je souligne]. <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf>, site consulté le 07-01-2022.

4 Giorgio Vasari, *Le Vite* (Giuntina), *op. cit.*, p. 388 [Je souligne] : <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf>, site consulté le 07-01-2022.

5 Giorgio Vasari, *Le Vite* (Giuntina), *op. cit.*, p. 133 [Je souligne] : <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf>, site consulté le 07-01-2022.

Dans ce dernier cas, le binôme « *diligenza et amore* » entre en action comme cause de la « *bella maniera* » toujours conjointe au « *bello disegno* ». Il s'agit du zèle technique dans la mise en œuvre d'un médium révolutionnaire et de nouveaux pigments. Pour le confirmer, la locution « *né altro bisogna che* » souligne la complémentarité absolument nécessaire de l'affect et de la technique. Soulignons, cette fois encore, que l'« *amore* » de la peinture est tout aussi bien ressenti *pour* sa matière, comme une cause matérielle.

Par la suite, cette sorte d'amour va de plus se charger d'un effet génératif et communicatif, étant entendu que la passion du médium flamand se transmettra d'Antonello da Messina à Domenico Veneziano, jusqu'à Raphaël et à Léonard.

Comme on pouvait le présager, l'amour de l'art chez Vasari cache son jeu. Derrière sa fausse évidence empirique – car quoi de plus empirique que l'amour ? – l'éros artistique dérobe à nos regards la triplicité de sa nature et de sa fonction : *primo* une diligence vocationnelle, *secundo* un zèle technique, et *tertio* une émulation disséminative. Cette puissante alliance accompagne la narration de la genèse de l'art et particulièrement celle de l'art toscan. S'il était besoin, par sa richesse l'essai d'Ulrich Pfisterer, *L'artista procreatore*⁶, offrirait bien d'autres documents sur la *libido pingendi* des artistes de la Renaissance en dehors de la Toscane.

Cennini

Étymologiquement parlant, c'est à Cennino Cennini, vers 1420, que remonte l'amour de la peinture sous sa forme initiale. Ce qui la définit compte pour beaucoup dans la nouvelle conscience de soi artistique : c'est l'inclination picturale par noblesse d'âme. Elle reste indissociablement mêlée en Toscane à deux traditions médiévales : le *Dolce Stil novo* pour la « *gentilezza* », et l'aristotélisme pour l'« *amore naturale* », comme on le constate dans ce passage éloquent du *Libro dell'arte*, au chapitre 2 :

Non senza cagione d' *animo gentile* alcuni si muovono di venire a questa arte, piaciendogli per *amore naturale*. Lo *intelletto* al disegno si diletta, solo che da loro medesimi la natura a ciò gli trae, senza nulla guida di maestro, per *gentilezza di animo*⁷.

Pour Cennini l'authenticité de l'artiste naissant, avant tout apprentissage, s'exprime dans une pulsion graphique « per amore e per gentilezza a l'arte ». Dante et Aristote en sont les deux garants implicites, mais complémentaires, dignes d'inspirer un discours qui, sans équivoque possible, élève le dessin au niveau de l'*intelletto* et de la *gentilezza*, donc d'une noblesse spirituelle de l'âme.

Chez Aristote, en des paragraphes qui sont de véritables lieux communs, la *Métaphysique* 980 a-b énonce comment un amour pour les sensations « ἡ τῶν αἰσθήσεων ἀγάπησις » – où *agapésis* signifie littéralement « affection » – porte les individus à vouloir naturellement la connaissance. Ce désir primordial s'exerce à la source de toute vie guidée par l'art et par le raisonnement « καὶ τέχνη καὶ λογισμοῖς ». Inutile d'insister sur une telle doctrine, traduite par Guillaume de

6 Ulrich Pfisterer, *L'artista procreatore. L'amore e le arti nella prima età moderna*, Campisano, Roma, 2018 (éd. orig. 2014). Je remercie l'auteur pour le don de son ouvrage.

7 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, dans *Prosatori volgari del Quattrocento* (La Letteratura italiana. Storia e testi, volume 14), *op. cit.*, p. 308 [Je souligne]. Voir aussi Ulrich Pfisterer, « Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers », dans *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im Bild-Diskurs. Oskar Bättschmann zum 65. Geburtstag*, éd. par H. Locher et P. J. Schneeman, Zürich-Emsdetten, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft-Imorde, 2008, p. 95-117.

Moerbeke, commentée par Thomas d'Aquin, intrinsèque à la culture italienne depuis Dante, fervent adepte de l'adage « *omnes homines natura scire desiderant* ».

Non seulement. Dante, au traité IV de son *Convivio*, formulait une théorie de l'âme noble⁸ fondée sur l'éthique intellectuelle de la culture gratuite, échappant au déterminisme de la fortune, de la naissance et du sang. Cette noblesse semble bien propre à stimuler l'ambition des artistes de la fin du Moyen Âge, conscients qu'à un amour de l'art affranchi des besognes serviles, puisse et doive correspondre une reconnaissance nouvelle.

La libéralité artistique ira désormais de pair avec sa dignité. Et l'ennoblissement de l'art récompensera une passion supérieure à la puissance de l'or et du rang. Je songe en particulier aux fameux vers du *Convivio*, IV, Canzone, v. 51-53 : « [...] *vili son di lor natura ; / poi chi pingge figura / se non può essere lei, non la può porre* ». Ce passage, maintes fois commenté, met en opposition les natures viles et les natures dotées de noblesse innée. Il me semble d'autant plus pertinent qu'il associe métaphoriquement la noblesse d'âme à la capacité picturale de sa représentation. Et j'irai jusqu'à dire que ladite « *figura* », au Quattrocento, va devenir celle d'une noble humanité peinte par l'artiste, véritable aristocrate esthétique de droit naturel et divin.

Ainsi, même si Dante était loin d'exalter les arts que son époque jugeait encore trop « mécaniques », sa formule poético-philosophique pouvait néanmoins frapper les peintres et les sculpteurs florentins comme une attestation généalogique de leur pouvoir de représentation. Notamment quand ils le mettaient au service des vertus de leurs commanditaires, du *condottiere* au cardinal en passant par le chancelier.

Dans cette tradition et en dialectique avec elle, Pétrarque agit comme un excellent révélateur. Son *De remediis utriusque Fortune*, consacre un chapitre pour nous fort éclairant à l'art de la peinture. Dans le dialogue entre la Joie et la Raison, cette dernière observe :

Tu te délectes du pinceau et des couleurs, où te séduisent la valeur et l'art, la variété et l'éparpillement curieux. Les gestes vivants des êtres exsangues et le mouvement des images immobiles, les figures qui surgissent des portes ouvertes et les traits des visages qui respirent la vie te captivent, au point que tu serais presque prête à les entendre parler. Or tel est le péril, que les grands esprits sont fascinés par tout ça : là où le paysan passerait outre, après une brève et joyeuse surprise, l'homme de génie s'immobilise en soupirant d'admiration⁹.

La délectation, le plaisir, la fascination, sont autant de manifestations d'amour pictural qui ne s'adressent qu'aux esprits élus. Mais tout à la fois récompense et péril de leur génie, l'amour de l'art les détourne de la seule et vraie origine, celle du Créateur dont ils oublient l'art divin dans les vains prestiges de l'art humain :

8 Dante Alighieri, *Convivio*, éd. par G. Fioravanti, Milano, Mondadori, 2020, p. 430 avec le commentaire p. 544-545. Sur le thème de la noblesse par « *gentilezza* » voir au moins Gianfranco Fioravanti, *La prima trattazione « sottile » della nobiltà*, *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, t. 1, 2013, p. 97-104 et *Il Convivio di Dante*, éd. par J. Bartuschat et A. A. Robiglio, Ravenna, Longo, 2015.

9 Je traduis de l'édition latine donnée par Giulia Perucchi, *Petrarca e le arti figurative. De remediis utriusque Fortune*, I 37-42, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 182 : « *Penicillo et coloribus delectaris in quibus et precium et ars placet ac varietas et curiosa dispersio. Sic exanguium vivi gestus atque immobilium motus imaginum et portibus erumpentes effigies ac vultuum spirantium liniamenta suspendunt, ut hinc erupturas paulominus prestoleris voces. Et est hac in re periculum, quod his magna maxime capiuntur ingenia : itaque ubi agrestis leto et brevi stupore pretereat, illic ingeniosius suspirans ac venerabundus inhereat* ». Je remercie l'auteur du don de son ouvrage.

Tout plaisir terrestre, s'il était guidé par le bon sens, nous élèverait à l'amour céleste et à l'origine, car je te le demande, qui déteste la source du ruisseau qu'il désire¹⁰ ?

Pétrarque parle en poète théologien, soucieux de son salut. Involontairement il nous livre la meilleure preuve possible du basculement des artistes et de leurs admirateurs vers l'origine amoureuse de l'art au tournant du XIV^e siècle. Il revenait à Ficin d'achever cette métamorphose amoureuse, lui que l'on accuse si souvent d'avoir ignoré l'art et les artistes en faveur exclusive de l'amour céleste.

Ficin

De Cennini à Vasari, cet aristotélisme passé au feu poétique du *Dolce Stil Novo*, se complexifie chez Marsile Ficin, dont Vasari n'a pu manquer, tout comme son maître Michel-Ange, de lire au moins le *Libro dell'amore* en version toscane. Ainsi le discours 3 du livre III du *Dell'amore* déclare-t-il que :

L'amour est seigneur et maître de tous les arts... Il s'appelle seigneur et gouverneur des arts parce qu'il porte les œuvres d'art à leur perfection, et parce qu'il aime ces œuvres et ceux qui se chargent de les faire. Ajoutons que les artistes ne recherchent rien d'autre que l'amour dans l'art qu'ils pratiquent¹¹.

Dans ce passage d'une trompeuse simplicité, qui avait retenu l'attention éclairée d'André Chastel,¹² Ficin parvient au fond à platoniser le précepte de Cennino Cennini, ainsi que l'enseignement d'Aristote et de Dante, en extrémisant la finalité amoureuse de l'art. C'est bien de l'art *par* amour et *pour* l'amour qu'il va désormais s'agir.

L'axe central autour duquel tourne ce nouveau syncrétisme esthétique est le *Banquet*, 196e 5-197b 1, où Platon soumet Apollon et avec lui toutes les activités techniques et artistiques à Éros puisque, pour citer cette fois la traduction latine de Ficin : « *Sagittandi namque, medendi et divinandi peritiam appetitu atque amore duce invenit Apollo, qui est Amoris discipulus. Musicam similiter Musae etc...* »¹³ autrement dit, l'Amour nous fait exceller dans tout ce qui touche les activités humaines et les Muses, si bien que l'on peut dire de l'Amour qu'il est finalement le maître d'Apollon. On aura compris que Ficin développe paradoxalement une pensée de Platon contre l'anti-iconisme platonicien, ennemi des imitations d'imitations, si bien que l'amour de l'art ne craint plus la critique des apparences trompeuses. L'Amour maître d'Apollon et des Muses justifie même l'inclination esthétique irraisonnée, car naturelle et instinctive, puisqu'elle peut toujours recéler une graine de fureur divine.

D'ailleurs, un autre texte de Platon magnifiait déjà cet effet. C'est le passage, traduit et commenté par Ficin, du *Ion* 534 c, sur la fureur des Muses : « chacun compose ce à quoi la Muse l'incite » (... ὁ ἢ Μοῦσα αὐτὸν ὤρμησεν) où cette fois c'est le verbe ὀρμάω, « être poussé, être

10 *Ibid.*, p. 180. Je renvoie dans ce même volume à Anne-Laure Imbert, « À chercher comme on fait la source des grands fleuves... ». La figuration de la genèse érémitique du monachisme dans deux Thébaïdes de Fra Angelico », p. 167.

11 Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, éd. et Sandra Niccoli, Firenze, Olschki, « Studi e testi - Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 16 », 1987, p. 51 [Ma traduction] : « *L'amore è signore e maestro di tutte l'arti... Chiamassi signore e governatore dell'arti perché colui conduce a perfezione l'opere dell'arti, el quale ama l'opere dette e le persone a chi fa l'opere. Aggiognesi che gli artefici in qualunque arte non cercano altro che l'amore* ».

12 André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, « Titre courant, 5 », 1996 (éd. orig. 1954), p. 131-142 ; U. Pfisterer, *L'artista procreatore*, op. cit., p. 27.

13 Je lis dans les *Omnia divini Platonis Opera*, traduction Marsilii Ficini [...], Scoti, Venise 1571, p. 247.

attiré », qui fait office de marqueur érotique, que Ficin rend par le verbe « *incitare* »¹⁴. Vers la fin du Quattrocento, cet amour de l'art inspiré tend à se diversifier, pour finir par culminer au Cinquecento chez Francisco de Holanda¹⁵, disciple de Michel-Ange.

Au départ d'un tel engouement, et en plus de la fameuse lettre de Ficin, *De divino furore*, très régulièrement citée par la critique, il existe un passage de l'*Histoire naturelle* de Pline sur le peintre Protogène, non moins important pour fixer le rapport entre *ars* et *furore*, entre invention et véhémence. Pline y faisait explicitement référence à la « *libido artis* » et à l'« *impetus animi* » spécifique de la peinture, dans une phrase de grand effet que Landino traduisait dès 1476 de la façon suivante : « *ma l'empito dell'animo e una vehemente voglia lo spinsono piuttosto a fare tali chose* »¹⁶. Formule essentielle, on s'en doute, dans la mesure où, circulant largement en langue vulgaire, elle légitimait pleinement la persévérance érotique des artistes par l'exemple d'un modèle vénérable et antique. On en retrouvera trace chez Junius au XVII^e siècle.

Ainsi, au fur et à mesure que nous avançons dans notre analyse, les fils de l'amour de l'art se multiplient et l'amour même perd progressivement toute innocence empirique.

C'était dans la *Théologie platonicienne*, XIII, 4, que Ficin abordait un autre aspect fondamental de l'éros artistique, que j'ai déjà associé plus haut à la *causalité matérielle*. Il s'agissait du travail même de la matière, de l'amour du matériau et de la matérialité. Dans son chapitre Ficin formulait nettement le postulat, extrapolé du *Ion*, qu'à chaque acte artistique, donc à chaque Muse, corresponde un amour spécifique. L'amour de la pierre pour le sculpteur, celui de la terre pour le potier, parce que :

[La raison] également apte à travailler toutes les matières, se met à travailler tantôt les unes et tantôt les autres selon que l'amour l'y entraîne. Quand cesse l'amour de sculpter la pierre, immédiatement elle cesse de sculpter la statue. Quand l'amour l'entraîne vers les vases de terre, elle se livre à l'art du potier¹⁷.

On doit absolument rapprocher ces deux grands mouvements psychologiques de l'exemple vasarien du Sodoma, que l'amour de peindre avait fini par quitter, tandis que l'amour de la couleur guidait Antonello da Messina, le maître qui introduisit la peinture à l'huile en Italie. Comment

14 « [...] *sed sorte divina id quisque recte efficere possit ad quod Musa quenpiam incitavit* », dans Paola Megna, *Lo Ione platonico nella Firenze medicea*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, « Quaderni di filologia medievale e umanistica, 2 », 1999, p. 181, où l'autre verbe utilisé est « *concitare* » (« *Ita ipsa Musa poetas divino instinctu concitat* »).

15 Elisabetta di Stefano, *Arte e Idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, Aesthetica Preprint, Supplementa, 12, Ottobre 2004, part. p. 100-106 ; Teresa Lousa, « Loucura, Melancolia e Criatividade. A personalidade do artista em Francisco de Holanda e suas fontes », *Revista (In)visível*, t. 2, avril 2014, p. 6-17 ; *id.*, « Francisco de Holanda: um precursor da Teoria do Génio em pleno Séc. XVI », *Cátreda de Artes*, t. 16, 2014, p. 64-80 (en particulier p. 69-71). Sur le thème de la Création divine chez de Holanda et pour une bibliographie à jour : Florian Métrol, *Figurer la création du monde. Mythes, discours et images cosmogoniques dans l'art de la Renaissance*, Arles, Actes Sud, « Les apparences », 2019, p. 239-241 et Alessandra Russo, « Lights on the Antipodes: Francisco de Holanda and an Art History of the Universal », *The Art Bulletin*, t. 102/4, 2020, p. 37-65.

16 *Plinius Secundus Historia naturalis*, trad. italienne Christophorus Landinus, Venise, Nicolaus Jenson, 1476, Libro XXXV, Capit. X (f. 384 v) [Je souligne] : <<https://daten.digital-sammlungen.de/0005/bsb00059971/images/index.html?id=00059971&groesser=&fip=eayaenyztseayaeyaxseayaewqqrseayaeyasdas&no=135&seite=774>>, site consulté le 21-06-2021.

17 Marsile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, éd. par R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, Paris, « Les Classiques de l'Humanisme. Textes, 4 », 1964, tome 2, p. 231 : « *Haec quoque cum æque valeat tractare materia, aliis tamen temporibus alias, quocumque rapit amor, tractandas aggreditur. Cessante amore per quem hunc sculpi lapidem, statuum dimittit subito. Trabente amore ad vasa fictilia, aggreditur figurinam* ».

ne pas y entendre l'écho puissant de la double formule antithétique ficinienne : « *cessante amore... trabente amore* » ?

Ainsi, disions-nous, l'Amour est-il non seulement le maître des arts, mais aussi celui des matières. Cet antiplatonisme apparent ne doit pas surprendre chez un médecin comme Ficin, disciple de Galien, expert de la théorie des passions et des humeurs, beaucoup plus proche du corps qu'une certaine histoire de l'art, particulièrement anglo-saxonne, n'a bien voulu le reconnaître en le cantonnant systématiquement à une « *abstract-cum-mystical-speculation* »¹⁸.

Un tel galénisme¹⁹ artistique se double, en outre, d'une théorie astrologique, selon laquelle chaque individu reçoit des astres une affinité ou une compatibilité envers certains éléments, certaines couleurs, certaines textures et certaines formes. Une lettre de Ficin à son ami astronome Martin Uranius, du 10 avril 1490, que j'ai récemment glosée, en donne la preuve éclatante : avec un goût pour les pierres précieuses qui le rapproche à nos yeux de Domenico Ghirlandaio, Ficin y parle d'un précieux écrin serti de gemmes, pour lesquelles son démon personnel éprouvait un irrésistible attrait, écrin que son ami, par une sorte de télépathie astrologique, avait fait réaliser pour lui en Allemagne²⁰.

Enfin n'oublions jamais, sur un plan strictement normatif, qu'un auteur aussi lu que Quintilien, avait déjà expressément formulé dans ses *Institutions oratoires*, II, 9, que : « l'art ne vaut rien sans la matière » et que la « matière possède une valeur indépendante de l'art » (« *Nihil ars sine materia, materiae sine arte praetium est* »). Ce thème court parallèlement à celui d'un célèbre passage de l'*Art poétique* d'Horace, v. 408-411, sur la prédominance ou non de la « veine artistique » dans l'œuvre d'art.

Sous des dehors de fausse spontanéité amoureuse, la notion vasarienne d'amour de l'art transpose donc, dans la narration historique des *Vite*, une constellation philosophique très composite, puisque de Cennini à Ficin se conjuguent les doctrines stilnoviste, aristotélicienne, platonicienne, plinienne, cicéronienne et même horacienne, dont pouvaient disposer les humanistes florentins.

Junius

En plus de Lomazzo, fréquemment cité, après Vasari, l'héritier le plus influent de la synthèse ficinienne est le célèbre Junius, ou François du Jon, dont le *De pictura veterum*, ici dans l'édition de 1694²¹, véhicule les idées du *De divino furore*, du *De amore* et de l'argument *In Ionem*.

Cela se manifeste surtout dans deux passages du *De pictura veterum*, bien étudiés par Colette Nativel, le chapitre I, 2, sur l'imagination et le chapitre I, 4, sur l'inspiration. Dans ce dernier chapitre, on trouvera particulièrement frappante la résurgence conjointe de Platon et de Pline, sur lesquels j'ai déjà attiré l'attention :

Voyez Platon, *Ion*. Sur les peintres, il y a ce passage de Pline : « L'élan de son âme et certain désir de l'art portèrent Protogène vers ces sujets. » Oui, il parle avec

18 Martin Kemp, « 'Il concetto dell'anima' in Leonardo's Early Skull Studies », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 34, 1971, p. 129.

19 James G. Snyder, « Pregnant Matter: Ficino's Theory of Natural Change 'From Within' Matter », *Rinascimento*, t. 51, 2011, p. 139-155 ; Janine Larmon Peterson, James G. Snyder, « The Galenic Roots of Marsilio Ficino's Theory of Natural Changes », *Viator*, t. 46/3, 2015, p. 301-316.

20 Stéphane Toussaint, « "My friend Ficino". Art History and Neoplatonism: from Intellectual to Material Beauty », *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, t. 59/2, p. 147-173 (en particulier p. 169-170).

21 Franciscus Junius, *De pictura veterum: libri tres, Roterodami 1694*, éd., trad. et commentaire du livre I par C. Nativel, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle, 3 », 1996.

raison de « certain désir de l'art »²², puisque nul ne pratique jamais les arts avec plus de succès que ceux qui sont portés vers eux par certaine fougue de l'âme, par un mouvement libre et sans entraves²³.

Lorsque plus loin il parle de « cet empressement amoureux pour l'art qui gagne chaque artiste et le confie aux gardiens de l'art »²³, Junius privilégie en surface les références à Cicéron, *Tusculanes*, IV, 44 et au lexique de Suidas. Mais en vérité, deux influences se disputent en profondeur sa pensée, celle du stoïcisme, avec l'idée de *boulésis*, de désir raisonnable, élaborée par Chrysippe, et celle platonicienne et néoplatonicienne d'enthousiasme, propre au *Ion*, comme nous l'avons déjà noté. Il semble par conséquent difficile de nier qu'un certain ficinisme – lié au *Ion*, au pouvoir impétueux des Muses et à la diversification de l'*impetus* poétique – circule en plein XVII^e siècle. Voyons cela de plus près.

La hardiesse avec laquelle Junius marie au stoïcisme cicéronien l'« *impetus animi* » du *Ion* et la « *libido artis* » de Pline trouve assurément chez Ficin un précédent remarquable, qu'il faudrait étudier en détail, quoique tel ne soit pas mon propos. Car c'est sur un autre point que je veux maintenant attirer l'attention.

Lorsqu'il transfère au peintre toutes les notions originellement réservées au seul poète, Junius redécouvre un procédé fondamental déjà présent dans le *De amore*, I, 3, là où pour Ficin le vocabulaire de la peinture et de l'architecture s'adapte intimement au discours amoureux. Souvenons-nous que le *chaos originel* prend forme par amour et qu'il se trouve « peint », nous dit littéralement Ficin, par l'effet d'une force démiurgique : « *essere chaos di forme dipinte* »²⁴. Voilà une formule dont l'efficacité, proche du slogan esthétique, a marqué des générations d'artistes au moins depuis Léonard.

Junius et son idée d'œuvre « *ad amorem artis* » marquent l'aboutissement d'une très longue chaîne « érotique ». C'est ce que je n'hésiterai pas à nommer une *troisième voie*, celle de l'amour de l'art tracée entre deux façons d'écrire et d'interpréter l'histoire des théories artistiques à partir d'Alberti, par l'*Idea* et/ou par l'*Imitatio*. Or, l'idée et l'imitation ne sont rien sans le puissant dynamisme d'Éros.

Mais en disant cela, il faut avoir conscience que Junius est plus qu'un héritier, un créateur critique. Son amour de l'art s'ouvre, à partir de Ficin, sur les vertus séminales de l'affect artistique²⁵, dont il tire toute une créativité littéraire. Son postulat d'« *occulta semina* » aux sources de l'art, de germes latents dans la pulsion artistique, dérive, certes, des « pré-notions » naturelles chez Sénèque, mais aussi du culte génésique, hérité de l'hermétisme égyptien, interprété là encore par Ficin²⁶.

Par de multiples canaux Junius exalte dans la critique d'art la mystérieuse possibilité, typiquement ficinienne, d'une esthétique génésique au point précis où la motricité de l'amour de l'art – procréant du haut du ciel et du fond des reins – ensemence le réel et la matière.

22 *Ibid.*, p. 268.

23 *Ibid.*, p. 270.

24 M. Ficino, *El libro dell'amore*, *op. cit.*, p. 11 ; et voir à ce sujet : Stéphane Toussaint, « Leonardo filosofo dei contrari. Appunti sul Chaos », dans *Leonardo e Pico, Analogie, contatti, confronti*, éd. par F. Frosini, actes de coll. (Mirandola, 2003), Firenze, Olschki, « Studi Pichiani, 9 », 2005, p. 13-35 (en particulier p. 30-35). Voir également dans ce même volume la contribution de Philippe Morel, « Figurer le chaos à la Renaissance », p. 45.

25 F. Junius, *De pictura veterum*, *op. cit.*, p. 523-525 : « Les peintres portent en eux les germes de l'art » (commentaires de Colette Nativel).

26 U. Pfisterer, *L'artista procreatore*, *op. cit.*, p. 57-58.

La trinité amoureuse de l'art

Au xx^e siècle, cette confrontation entre l'histoire de l'art et son propre Éros tournera nettement à l'avantage de l'objet esthétique contre le sujet esthétique. Notre phénoménologie de l'objet esthétique nous interdit, peut-être à jamais, de décrire l'amour de l'art autrement que sous la forme d'un *Kunstwollen* collectif oublié de ses origines.

À l'inverse, la tradition de l'humanisme toscan n'avait pas étouffé l'insémination de l'artiste générateur. Elle avait cherché à la rendre intelligible au sujet artistique par trois preuves – sa vocation innée, son affect technique et son *ingenium* enthousiaste – autant dire par une sorte de trinité amoureuse.

Or ce qui se dresse au xx^e siècle précisément contre cette trinité, c'est la face cachée de l'objet esthétique, la force d'un *désir* sans discours et sans réciproque, contre un antique *amour* jadis trois fois échangé entre la fureur de créer et la création en gésine. Ce désir que l'histoire de l'art ne pourra plus jamais surprendre, s'enfouit dans sa propre épaisseur, mais ne déroulera aucun récit. Pour le prouver, voici ce que Mikel Dufrenne, l'un de nos grands esthéticiens modernes, enseignait en 1981 dans son *Esthétique et philosophie* 3 :

L'objet esthétisable ne tient son aura que de lui-même. Il ne laisse pas d'initiative au désir d'un sujet, c'est de lui-même qu'il s'auréole d'imaginaire [...] L'apparaître de l'objet est une épiphanie. Il est là depuis longtemps [...] mais ce long temps se rassemble dans l'instant [...] épais de la présence [...] l'autorité de sa présence nous signifie la force de la nature [...] je ne sors de moi que pour m'unir à l'objet, pour faire retour à ce lieu originaire que Klee appelle [...] l'*Urbildlich* où sujet et objet ne sont pas encore désunis. Un tel recueillement [...] n'est pas *logos*, il est jouissance et c'est en termes dionysiaques qu'il convient de célébrer ces retrouvailles [...] le sentant fait corps avec le senti comme le cavalier avec le cheval ou la main avec l'outil²⁷.

Dans un extraordinaire renversement, frôlant le génial contresens, Dufrenne trouve à illustrer l'*Urbildlich* originaire de Klee par l'artiste vasarien, par le lecteur du *De amore* de Ficin et le créateur foncièrement attaché à l'amour divin de son art, autrement dit par Michel-Ange et son « combat amoureux²⁸ » furieusement livré contre la pierre. Combat où l'amour, selon Karl Jaspers cité par Dufrenne, s'engloutit dans la fureur jusqu'à disparaître. Car pour finir, nous assistons au triomphe de « l'*Urbildlich* de Klee, image de la gestation, gestation de l'image. Comme pour ces statues de Michel-Ange qui n'ont pas fini de s'arracher²⁹ » au marbre de Carrare !

Exit l'amour subjectif de l'art.

Exit l'histoire de l'origine de l'art.

Exit l'extase en faveur de l'extase totale.

Il faut bien soupçonner, désormais, que le désir *sans logos* de la main pour l'outil s'affranchira de l'amour éloquent de l'artiste pour son art, exactement comme le *mythe moderne de l'originaire* s'affranchira de l'*histoire renaissante de l'origine*. Celle que nous tentons d'écrire dans ce colloque.

27 Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie (Tome III)*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 1981, p. 93.

28 *Ibid.*, p. 94.

29 *Ibid.*, p. 145.

Table des matières

Partie introductive

Sefy Hendler, Florian Métral et Philippe Morel <i>À l'origine des origines. Une introduction</i>	9
Frank Lestringant <i>Renaissance des origines (In memoriam Michel Jeanneret)</i>	29
Michel Jeanneret (†) <i>La renaissance de la création</i>	33

I. Cosmogonie et anthropogonie

Philippe Morel <i>Figurer le chaos à la Renaissance</i>	45
Angèle Tence <i>Aux origines des anges. Création et chute angéliques dans la peinture de la Renaissance</i>	73
Florian Métral <i>Post tenebras lux. Représenter la séparation originelle du monde</i>	89
Frank Lestringant <i>La Création du monde selon Du Bartas et les poèmes cosmogoniques à la fin du XVI^e siècle</i>	115
Guillaume Cassegrain <i>L'origine animale. À propos de la Création des Animaux de Paolo Uccello</i>	137
Susanna Gambino Longo <i>Imaginaire primitiviste et fondation de nouveaux savoirs : l'évocation de l'humanité primitive dans les œuvres philosophiques d'Alessandro Piccolomini</i>	149

II. Origines spirituelles et généalogies du pouvoir

Anne-Laure Imbert <i>« À chercher comme on fait la source des grands fleuves... ». La figuration de la genèse érémitique du monachisme dans deux Thébâides de Fra Angelico</i>	167
Flavia Buzzetta <i>Métamorphose spirituelle et nature originelle : la notion de palingénésie humaine chez les cabbalistes chrétiens de la Renaissance</i>	187
Elli Doulkaridou-Ramantani <i>Sanctifier le temps, le monde et l'humanité. Figures des origines dans deux manuscrits farnésiens</i>	201

Henri de Riedmatten <i>De la fabrique des origines : la figure de Lucrece à Rome autour de 1500</i>	223
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Étienne Bourdon <i>Une lecture politico-religieuse des origines de la France à la Renaissance : la Tenture de l'Histoire des Gaules (Beauvais, vers 1530)</i>	251
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

III. La genèse du travail artistique

Jérémie Koering <i>Germination. Des origines végétales du processus artistique à la Renaissance</i>	277
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Thalia Allington-Wood <i>Violent Generation and Geologic Origins in the Sacro Bosco at Bomarzo</i>	293
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Juliette Ferdinand <i>Un art dénué d'artifice ? Les œuvres de Bernard Palissy et la quête des origines, entre ambiguïtés esthétiques et revendications religieuses</i>	317
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Claudia La Malfa <i>On the Composition of the World : Vasari, the Arretine Vases and the Origin of Donatello's Schiacciato</i>	331
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Sefy Hendler <i>Entre tenebre et luce : la création de l'image de Michel-Ange</i>	345
---------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Chiara Franceschini <i>Captive Origins. Giorgio Vasari's Tavola della Concezione as a Manifesto for Artistic Success</i>	361
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Épilogue

Stéphane Toussaint <i>Éros à l'origine de l'art</i>	387
---------------------------------------------------------------------	-----

Index

Index des noms d'artistes	395
Index des personnalités historiques	397
Index des personnalités scientifiques	401
Index des œuvres d'art (artistes connus)	403
Index des œuvres d'art (artistes anonymes)	405

CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE

Dans l'histoire occidentale, la première modernité n'est pas seulement l'âge de l'« Humanisme », des « génies » de l'art, des « Grandes découvertes » et de la « Révolution scientifique », elle marque aussi l'avènement d'une réflexion inédite sur les origines, où les individus se prennent à imaginer et à réinventer les commencements pour mieux penser un présent qui ne cesse de se reconfigurer.

Cette Renaissance des origines se nourrit des divers mythes et croyances cosmogoniques et anthropogoniques, mais aussi des généalogies symboliques du pouvoir qui, se multipliant dans toute l'Europe, témoignent de l'investissement politique du temps originel. Pour les artistes – dont les productions furent les principaux agents de cette réflexion –, la figuration des origines apparaît inséparable des mythes de naissance de l'art et de la mise en scène du travail artistique.

Voir ou revoir la Renaissance à la lumière des origines – du monde, de l'humanité, de la *polis* et de l'art –, telle est l'ambition de ce volume qui réunit les contributions de spécialistes en sciences humaines – histoire de l'art, histoire, géographie, littérature ou philosophie –, intervenus à l'occasion du colloque *La Renaissance des origines* qui s'est tenu en juin 2018 à l'Université de Tel Aviv et à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Docteur en histoire de l'art de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Sefy Hendler est historien de l'art, Senior Lecturer à l'Université de Tel Aviv et directeur de la Genia Schreiber University Art Gallery.

*Florian Métral est docteur en histoire de l'art de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, actuellement chercheur postdoc à l'Université de Fribourg. Il est l'auteur de *Figurer la création du monde. Mythes, discours et images cosmogoniques dans l'art de la Renaissance* (2019).*

Philippe Morel est docteur d'État, professeur d'histoire de l'art de la Renaissance à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, membre de l'Institut Universitaire de France, de l'Academia Europaea et de l'Accademia delle Arti del Disegno.

