

in *Timaeum*, 28. Ce passage a été utilisé dans la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch (1503) ; il est traduit, avec une légère erreur de construction à la dernière proposition, dans l'essai de J. HUTTON, *Some english poems in praise of music*, dans « English Miscellany », 2 (1951), p. 21, qui contient toute une histoire de la « musique pythagoricienne » de Martianus Capella et de Plutarque jusqu'à Shakespeare.

(10) E. PANOFKY, *Die Perspektive als « symbolische Form »*, dans « Vorträge der Bibliothek Warburg », 1924-1925, Leipzig, 1927, p. 287 ; G. Nicco FASOLA, introd. au *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca, Florence, 1942, p. 15 et s. L. OLSCHKI, *Der geometrische Geist in Literatur und Kunst*, dans « Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte », VIII (1930), p. 516-538, souligne, mais exclusivement d'après Platon, le caractère idéaliste des recherches mathématiques dans l'art de la Renaissance.

Au moins une fois Ficcin semble considérer le jeu de la perspective centrale comme un symbole de l'unité métaphysique ; dans la lettre citée plus loin, où il expose les gradations de la couleur à partir d'un principe lumineux unique, il recourt à une brève analogie avec le nombre et l'espace : « non aliter quam innumerabiles numeri in ipsa eorum origine unitates sunt unum et innumerabiles lineae in centro uno individuo unum atque individuae », *Opera*, p. 826.

(11) *Comm. in Timeum*, ch. 41.

*Comm. in Conv.*, V, 6 : *quod requiruntur ut res pulchra sit*. Ce canon est commenté par R. BAYER, *op. cit.*, p. 81 n. et par E. PANOFKY, *Idea, op. cit.*, 125, n° qui le dérive de Vitruve. E. PANOFKY, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung* dans « Monatshefte für Kunstwissenschaft », 1921, p. 188 et s.

(12) E. PANOFKY, *Die Entwicklung, art. cit.*, p. 208.

C'est pourquoi, malgré l'intérêt du rapprochement, on ne peut admettre que « le principe féminin et obscur de l'Âme du Monde » au sens de Ficcin, ait inspiré la composition ambiguë du portrait de Mona Lisa, du moins, aussi directement que semble penser N. IVANOV, *Remarques sur Marsile Ficcin et l'art de la Renaissance*, dans « Revue d'Esthétique », I (1948), N° 3, p. 8 et s.

(13) *Opera*, p. 825 et 826. Platon connaît quatre couleurs « spirituelles » (*Phédon* 110 cd) et neuf couleurs secondaires (*Timée* 67 c), que Ficcin mentionne *Opera*, II, 1477.

La hiérarchie de Ficcin s'oppose au classement pratique des sept couleurs énumérées par Cennino Cennini, *Le livre de l'art*, trad. V. Mottez, Paris, s. d., p. 25, en fonction de leur mode de préparation. Indications sur la couleur à la Renaissance, F. LANDSBERGER, *op. cit.*, p. 124-125.

Sur la traversée du monde par la lumière et ses réfractions, *De lumine*, 2, *Opera*, p. 981-2. Paul Valéry écrit, dans un esprit analogue : « le verbe « Soleil » (ce verbe Être par excellence) développe les conjugaisons de couleurs qui lui appartiennent : il commente toutes ces propositions variées de lumière et d'ombre dont se fait le discours du temps et du lieu ». *Notes d'aurore* dans *Mauvaises pensées et autres, op. cit.*, p. 135.

(14) *De vita*, III, 21.

(15) *De vita*, II, 14.

## V. ACTUALITE DE LA DOCTRINE D'ALBERTI A PACIOLI.

A en juger par les quelques traités sur l'art rédigés en Italie à la fin du xv<sup>e</sup> siècle et publiés au début du suivant, le néo-platonisme florentin est apparu comme le fonds doctrinal auquel devaient s'appuyer les praticiens comme Gafurio, Pomponio Gaurico ou Pacioli, soucieux de montrer dans leur art un contenu au moins aussi élevé que dans les « disciplines libérales » traditionnelles. Mais avant de signaler quelques-uns de ces rapports, il semble indispensable de se demander ce que le nouvel humanisme a pu devoir au premier théoricien complet de l'art moderne, à Alberti. Dans la mesure où la pensée de l'Académie prolongeait celle de l'humaniste-artiste, elle avait un attrait justifié pour les théoriciens de l'art postérieurs.

Ficcin et Alberti n'étaient ni du même milieu, ni de la même génération : Léon Baptiste, grand seigneur, le plus élégant des humanistes, est un homme d'âge, un prince du savoir, au moment où le jeune helléniste commence son sacerdoce platonicien à Florence. Ficcin le citera parmi ses intimes « ceux, — dit-il —, avec qui je m'entretiens, dans un échange réciproque d'idées, de recherches » (1). Il s'agit là des dernières années d'Alberti ; vers 1465-1470, il a déjà derrière lui son œuvre artistique, scientifique et l'ensemble de ses essais ; son autorité est confirmée par le rôle de premier interlocuteur que lui confie Landino dans ses *Entretiens des Camaldules*, qui se réfèrent à des conversations de 1468 : adoptant l'attitude accueillante de l'Académie, Alberti y affirme la supériorité de la contemplation sans refuser la légitimité de l'action — ce qui serait renier tout son enseignement —, et fait une profession de foi platonicienne qui laisse « l'Académie ouverte aux Argyropoliens ». On aperçoit ainsi dans l'ouvrage de Landino le désir du jeune groupe d'annexer sans violence la gloire du maître. La mention du commentaire au *Timée* en 1483, peut répondre au même dessein ; elle était surtout justifiée par le fait que le *de re aedificatoria* allait être publié par les soins de Politien avec dédicace à Laurent (2). C'est l'Académie qui a veillé à la diffusion de cet ouvrage fondamental. Alberti fut ainsi durablement rattaché au mouvement de Careggi ; l'édition florentine de 1499 fut précédée de l'épître souvent citée de G. Massaini qui présente Alberti comme l'initié type des « mystères platoniciens » (3). On ne saurait donc disposer à la légère du problème que posent les rapports de l'architecte-humaniste avec le mouvement de Careggi.

Le ton de vivacité ironique imité de Lucien, qu'Alberti emploie souvent dans ses dialogues, et la connaissance superficielle et toute littéraire qu'il étale parfois des textes de Platon, invitent à la prudence (4). Dans un dialogue des *Intercoenales*, les Ombres répondent au philosophe qui les interroge au

bord du fleuve de la vie : « Cesse, homme, de scruter plus qu'il ne convient aux mortels » (5) Alberti entendait bien alors fixer à la spéculation une limite morale que le Platonisme a éperdument franchie. Mais cette réserve qui s'exprime volontiers sous une forme sarcastique et mordante, n'exclut pas les affirmations solides dans les domaines que l'esprit peut dominer, ceux de l'art et de la vie personnelle. S'il a formulé, l'un des premiers, cette vision organique et harmonieuse de l'univers qui sera celle de son temps, et qui annonce à certains égards celle de Ficin, il faut prendre garde à l'évolution, d'une pensée qui a pu finalement couronner, une sorte de « positivisme » initial qui était une exigence de méthode, par des affirmations plus profondes. L'intérêt tardif pour le grec, le commerce avec Ficin et ses amis, ne sont pas les symptômes d'on ne sait quelle conversion à des doctrines encore mal formulées, plutôt le signe de curiosités nouvelles qui répondaient à la dernière étape d'une réflexion libre, précise et prudente, mais dominée par la conviction que « nous admirons davantage la nature en voyant sa beauté qu'en comprenant son utilité » (6).

Il y a un net élargissement de la théorie de l'art, entre le petit traité général du *De Pictura* de 1435 et la somme doctrinale du *de re aedificatoria* commencée autour de 1450 et poursuivie bien au delà (7). L'essai sur la peinture, qui reste l'un des textes les plus lucides et les plus réussis de la Renaissance, et dont les rapports avec l'art de Masaccio et de Piero della Francesca, méritent d'être scrutés tour à tour, est présenté avec mille précautions et le souci de se limiter à un petit cercle d'évidences, fût-ce au prix de l'agrément : « Ebbi riguardo affare il nostro dire chiaro molto più che ornato ». Le jeune savant avance à pas comptés. Comme on l'a récemment démontré, l'exposé adopte le cadre des « poétiques » classiques, le jeu des divisions, le rythme de l'ouvrage (*Rudimenta, Pictura, Pictor*) obéissant au modèle antique (ποίημα, ποιησις, ποιητής), et le *de pictura* est exactement dans ses détails la transposition de l'*Ars Poetica* et des Rhétoriques, dont il utilise les articulations (8). Mais Alberti porte aisément ce vêtement d'emprunt, parce que son propos, avec une netteté qui n'a pu échapper à personne, est tout entier dominé par l'interprétation géométrique de l'espace, qu'il a durablement imposée à l'art et à l'esthétique de son temps, comme condition de la beauté harmonique. Cette conception se justifie d'elle-même ; l'essai d'Alberti ne recherche aucun fondement supérieur, et pour toute référence métaphysique, on y trouve la belle évocation de Narcisse métamorphosé en fleur (« Che dirai tu essere dipingnere altra cosa che simile abbracciare con arte ivi superficie del fonte ? ») et l'allusion discrète à Hermès Trismégiste qui estimait que « insieme con la religione nacque la pittura et scoltura », ce qui est par deux fois reporter sur le plan des fables le secret des origines. Le propre du *de pictura* est donc d'établir la nécessité de l'équation moderne : science-art, en dehors de toute sujétion philosophique. Cette attitude, qui convenait fort bien au génie de Léon-Baptiste, s'expliquait aussi par l'absence d'une doctrine valable et constituait une critique implicite de la philosophie contemporaine. Le sens du traité a été sollicité par les interprétations successives qui obéissaient aux nouvelles inflexions de la culture ; jusqu'à Vasari (1550), Dolce (1557), Lomazzo (1584), les théoriciens n'ont cessé d'enrichir et de déformer ses définitions, et, peut-être, tout le premier, Léon-Baptiste lui-même, en déplaçant trente ans plus tard l'accent de l'art sur la beauté, de l'activité ordonnatrice sur la joie de la contemplation, il les a inclinées vers les propositions du nouvel humanisme platonicien (9).

On a observé une évolution significative dans ses travaux d'architecture,

de la façade de Sainte Marie Nouvelle au « Temple » de Rimini et aux églises de Mantoue ; de 1450 à 1470 Alberti a successivement adopté toutes les attitudes concevables à l'égard de l'architecture antique, de la restitution libre à la précision objective des éléments et finalement à l'utilisation originale (10). Le traité qu'il rédige vers le même temps témoigne d'une assez grande liberté à l'égard de son modèle antique : le mauvais style de Vitruve, ses banalités conventionnelles sont censurés ; ses formules un peu plates sont régulièrement rectifiées dans un sens plus ouvert (11). Ainsi la célèbre et parfaite définition, reprise de Vitruve et de la théorie « phénoméniste » grecque :

La beauté est un certain accord et si l'on peut dire une conspiration des parties dans le tout où elles s'établissent, selon un nombre (*numerus*), un ordre qualificatif (*finitio*) et une place (*collocatio*) définis comme le requiert l'harmonie (*concinntas*) principe absolu et premier de la nature (12),

ne doit être séparée de ses autres aspects :

une certaine harmonie rationnelle de toutes les parties, telle que toute adjonction, toute suppression, tout changement ne puisse que la compromettre », et finalement : il existe en outre un je ne sais quoi issu de la conjonction et de la réunion de ces éléments par lequel la face de la beauté resplendit merveilleusement, c'est ce que nous appellerons harmonie, « *concinntas* » (13).

Il n'y a donc aucun doute : pour Léon-Baptiste, la beauté n'est pas le produit mécanique d'une heureuse adaptation des parties, l'accord intime qui fait l'harmonie n'est achevé que par un rayonnement ou, comme il dira encore, par une certaine grâce, *leggiadria*, qui est comme la part du divin.

Alberti n'amplifie pas, sans doute, l'élément lumineux et « splendide » qui interioriserait entièrement l'idéal du beau ; il en souligne toujours le fondement mathématique, mais là encore, il fait un emprunt remarquable à Platon dans la théorie des proportions. Les « médiétés » dont il expose les propriétés utiles à l'architecture, sont celles qui, selon le « Timée », président à la création du monde : elles doivent, pour Alberti, présider à la composition architecturale. La cosmologie platonicienne vient au secours de la nouvelle esthétique, et l'alimente de ses ressources « pythagoriciennes » (14). C'est ainsi qu'il faut comprendre le précepte de l'imitation de la nature, dont les anciens ont dit qu'elle était le meilleur créateur de formes, *optima formarum artifex* (15).

La valeur cosmologique des principes d'Alberti est encore rendue évidente par la loi des correspondances qui annonce déjà Careggi : « les nombres par la vertu desquels tel accord (musical) plait aux oreilles des hommes, sont ceux-là mêmes qui remplissent aussi leurs yeux et leurs âmes d'un merveilleux plaisir » (16) ; elle associe les trois sens nobles, dont il est question dans le *Convito*. Sans être encore comptée comme une force « magique », la beauté artistique exerce une action physique immédiate et bienfaisante sur laquelle Alberti s'étend avec complaisance ; il y a une vertu de la musique chorale, un pouvoir thérapeutique des jardins et des eaux, un ravissement et une extase des couleurs et des formes propices au perfectionnement de l'âme (17). Il n'en faut pas conclure qu'Alberti fut sur tous ces points débiteur des doctrines néo-platoniciennes : c'est plutôt l'orientation du « traité d'architecture », qui s'est imposée aux philosophes de l'Académie renaissante, comme l'une des principales références de leur « pythagorisme ».

Bien avant eux encore, Alberti avait renouvelé le thème platonicien de l'éloge de l'œil : « rien de plus puissant, de plus rapide, de plus noble, le

premier de nos organes, le principal, leur roi et comme leur dieu » (18), écrit-il dans le *Dialogue des anneaux*, et le *De re aedificatoria* énoncera encore : « l'œil est par nature l'organe le plus spécialement amoureux du beau » (19). C'est que les pouvoirs de la vue sont les pouvoirs supérieurs de l'esprit, et d'ailleurs, « les anciens figurent Dieu comme un œil regardant l'univers, et observant tous les objets ». Léon-Baptiste n'avait-il pas pris précisément pour emblème « l'œil ailé », qu'il a dessiné sur l'exemplaire de son *Philodoxes* dédié à Lionel d'Este et fait graver au revers de son portrait sur une médaille célèbre (20). Cet œil ailé est un véritable hiéroglyphe, au sens ficinien, et l'on ne peut s'étonner outre mesure que l'emblème ait été repris, directement ou indirectement, d'une pierre gnostique (21).

Il serait excessif et imprudent de prétendre que la doctrine élaborée à Careggi allait être la métaphysique dont pouvait rêver Alberti ; elle a du moins retenu quelque chose de sa pensée et valorisé un certain nombre de ses thèmes (22). À l'intérieur de l'esthétique de la splendeur, l'idéal de la *concinitas* garde son intérêt. L'exaltation de l'artiste se maintient au sein d'une philosophie qui lui superpose les ambitions de la vision « orphique ». Par le primat accordé aux opérations de la vue, la valeur révélatrice prêtée à l'ordre mathématique, la confiance faite aux manifestations modernes de la beauté, l'enseignement de l'Académie tient compte des acquisitions du Quattrocento, déjà énoncées par Alberti (23).

Ces thèmes que, vers 1480 ou 1490, les ateliers « à la page » ne pouvaient plus ignorer, seront transmis à la génération suivante dans le vêtement avantageux de la métaphysique de l'âme, de l'hermétisme et de la magie, du pythagorisme et du « luminisme » mis à la mode par Careggi et durablement associés aux problèmes de l'activité artistique en musique, en architecture, dans tous les arts de la figure et du décor (24).

Les *Practica musicae* publiés par Gafurius en 1496 et son *de harmonia* de 1512, en portent clairement la trace par les allusions à l'hermétisme, les références à Alberti, la définition « apollinienne » du cosmos musical (25). Gafurius appartient au cercle des savants milanais, qui avaient formé sous la protection de Ludovic le More, une sorte d'Académie plus ou moins rivale de celle de Florence. L'une de ses principales figures est le frère Luca Pacioli, qui sera le grand interprète de l'esthétique mathématique et chez qui l'exposé scientifique est coloré par la nouvelle métaphysique (26).

Entre la *Summa de arithmetica* publiée en 1494, mais rédigée en partie, au moins, à Florence, vers 1486 (27), et le *De divina proportione* publié en 1508, mais rédigé à Milan en 1498-1499, il y a un accroissement sensible des éléments et du jargon « platoniciens ». Contrairement à son titre qui a si souvent fait illusion, il s'agit beaucoup plus d'une étude des propriétés des corps purs maintenant à l'ordre du jour (28), que d'un traité des proportions. Doué d'un talent de vulgarisateur, mais non sans quelque charlatanisme, l'élève de Piero della Francesca développa la doctrine du « Timée » à l'usage des artistes, des techniciens, des amateurs. Il assume ainsi exactement dans le domaine des arts, le même rôle que les auteurs de « trattati d'amore », dans celui de la morale mondaine. Peu intéressé par les problèmes de la peinture, il compose une sorte de manuel de l'architecture et du décor conformes à l'idéal proclamé de Beauté pythagoricienne :

avec un grand labeur et de longues veilles, je suis parvenu à trouver les formes des cinq corps et celles qui en dérivent, et à les exposer dans mon ouvrage avec leurs canons, et la déduction de leurs justes rapports, de telle sorte qu'en l'étudiant, vous pourrez, j'en suis sûr,

trouver ce qui vous convient. Et tous les autres, techniciens ou savants, n'en tireront pas moins de profit, quel que soit leur art, leur spécialité, leur discipline, comme le déclare le divin philosophe Platon dans son *Timée* (29).

On aperçoit le même jeu d'influences dans le petit traité *de sculptura* rédigé à Padoue, vers 1501 par un Salernitain de vingt ans au nom latinisé de Pomponius Gauricus, tout à l'ivresse des études humanistes, qui se donne avec ostentation pour un adepte de l'*Academia*, c'est-à-dire de la « *platonica familia* ». Cet opuscule, destiné à remplacer l'essai ancien d'Alberti (que le jeune praticien feint d'ignorer) fut publié à Florence en 1504. L'ouvrage se présente comme une conversation, imitant *ciceronianum illud declamandi genus*, qui, — chose nouvelle et digne d'intérêt — se déroule dans l'atelier même du sculpteur, avec un négociant de ses amis et un professeur de l'Université de Padoue *peripateticae scholae magister nec tamen ab Academia nostra dissentiens*, Nicolas Leonico. L'éloge de la sculpture, qui a naturellement place parmi les « arts libéraux », est conduit sur le modèle des Rhétoriques classiques, et insiste sur la nécessité de la culture humaniste pour l'artiste, dont le modèle est ici Donatello ; l'œuvre et l'exemple du Florentin sont évoqués avec une insistance qui rappelle que le traité a été conçu à l'ombre du Gattamelata. Le nom de Platon est cité avec prédilection ; mais ce qui est surtout remarquable est l'équilibre établi entre les deux notions fondamentales de la *symmetria* ou principe des proportions mathématiques, et la *physionomia* ou principe d'expression psychologique, à laquelle est consacré, sous la forme d'un « libellus », « *naturae morumque inspicienda ratio* », près du quart de l'ouvrage, avec une foule de notations précises et parfois curieuses sur les yeux, les oreilles, les bouches, et les diverses parties du corps, du point de vue « physiognomique ». Gauricus affirme qu'il entend expliciter ici une science qui le dépasse et que

le vulgaire peut mépriser tant qu'il voudra ; les arcanes de la philosophie socratique et pythagoricienne en gardent pour nous le très saint dépôt (30).

Le traité de Pacioli qui montre l'action de l'esprit de Careggi sur les artistes-mathématiciens, constituait une refonte du travail entrepris par Alberti dans son traité d'architecture ; l'opuscule de Gauricus exprimait le même besoin chez un sculpteur humaniste. Il semble manquer un traité de la peinture où apparaîtrait la même recherche ; mais Léonard qui l'avait entrepris à Milan, tenait en haleine tous les théoriciens du moment (31). Les rapports de la pensée de Léonard avec celle de l'Académie posent un problème qui, après avoir été indûment simplifié, semble aujourd'hui assez pressant ; il sera abordé ailleurs. Bien qu'il ait manifestement cherché à s'en libérer et à revenir hardiment à la rigueur albertienne, bien qu'il se soit vraisemblablement proposé de dissocier et de recomposer sur de nouvelles bases la synthèse platonicienne, Léonard en a gardé des préoccupations et même des obsessions caractéristiques qui confirment l'importance des spéculations ficiniennes dans le développement des théories artistiques du xv<sup>e</sup> siècle (32).

## NOTES

- (1) *Opera*, p. 936 ; A. della TORRE, *op. cit.*, p. 7 note.  
La biographie anonyme d'Alberti souligne, avec le goût de la spéculation philosophique, un penchant pour la solitude, une disposition à la fois mélancolique et affable, qui correspond exactement à l'idéal du sage de Careggi : *Vita anonima dans Opere volgari*, ed. Bonucci, vol. I, Florence, 1843, p. CIV : *Hujus modi rebus investigandis opere plus adhibuit quam promulgandis.. numquam vacabat animo a meditatione et commentatione.. Hinc fiebat ut esset admodum taciturnus et solitarius, aspectuque subtristis, sed moribus minime difficilis.*
- (2) G. MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, Florence, 1911. La préface expose que Léon Baptiste est mort (1472), au moment d'éditer son traité ; son frère Bernardo a confié le soin de le présenter à Politien qui poursuit l'éloge de l'humaniste et du savant : « *nullae quippe hunc hominem latuerunt : quodlibet remotae litterae, quodlibet reconditae disciplinae. Dubitare possis utrum ad oratorium magis an ad poeticon factus : utrum gravior illi sermo fuerit an urbanior. Ita perscrutatus antiquitatis vestigia est ut omnem veterum architectandi rationem et deprehenderit et in exemplum revocaverit. Sic ut non solum machinas et pegmata automataque permulta, sed formas quoque aedificorum admirabilis excogitaverit. Optimas praeterea et pictor et statuarius est habitus. Cum tamen interim ita examussim teneret omnia ut vix pauci singula* ».
- (3) Lettre de Massaini à R. Puccio, *Opere volgari di L. B. Alberti*, *op. cit.*, p. CCXXXVII : *qui alter detur tempestate nostra platonis sacris initiatus ut Leo noster fuit.*
- (4) A. MANCINI, *op. cit.*, p. 355-356, mais l'auteur a tort, p. 484, de nier tout rapport avec le néo-platonisme.
- (5) Le dialogue *Fatum et Fortuna* est le récit d'un rêve d'un philosophe : au bord du fleuve de la vie, il a rencontré des ombres qui l'ont interpellé : *Desine, inquit, homo, istius modi dei deorum occulta investigare longius quam mortalibus liceat.. Opera inedita et pauca separatim impressa*, ed. Mancini, Florence, 1890, p. 137 .
- (6) *De re aedificatoria*, VI, 2 ; P. H. MICHEL, *op. cit.*, p. 344. L. VENTURI, *L'esthétique de L. B. Alberti* dans « *Gazette des Beaux-Arts* », 1922, p. 331 ; P. H. MICHEL, *op. cit.*, p. 528 ; K. BORNSKI, *op. cit.*, p. 75, L. B. Alberti und die künstlerische Selbstbildung ; J. BEHN, L. B. Alberti des Kunstphilosoph, Berlin, 1911.
- (7) W. FLEMING, *Die Begründung der modernen Asthetik und Kunswissenschaft durch L. B. Alberti*, Berlin, 1916, semble avoir valorisé à l'excès ces éléments néo-platoniciens de la pensée d'Alberti en exagérant l'homogénéité de l'œuvre, ce qui a appelé les réserves de E. PANOFKY, *Idea*, *op. cit.*, p. 28, 91, qui accentue peut-être excessivement à son tour l'idéal positif d'Alberti. L. VENTURI, *Ragione e Dio nell'estetica di L. B. Alberti*, dans « *l'Esame* », I, 1922, suggère plutôt une évolution du « traité de la peinture » où il n'est question que de l'imitation du beau, au « traité d'architecture » où apparaît la conception néoplatonicienne de l'idée.
- (8) Les analyses du *De pictura* ont été rapprochées des schémas de la rhétorique latine par R. S. LEE, *Ut pictura poesis ; humanistic theory of painting*, dans « *Art Bulletin* », XXX, 1940, p. 197 et (pour la triple partition de la peinture) par L. MALLÉ, introd. au *Della pittura* (Raccolta di fonti par la Storia dell'arte, VIII), Florence, 1950 ; les jugements successifs sur l'œuvre, *ibid.*, app. II.
- (9) J. von SCHLOSSER, *Ein Künstlerproblem der Renaissance*, dans « *Sitzungsberichte der Wiener Akad., Phil.-Hist. Kl.* », 1929, repris sous le titre *Il non artista, Leon Battista Alberti*, dans « *Xenia* », Bari, 1934, p. 9-46, avance l'interprétation d'un Alberti « positiviste et sophiste » ; elle était réfutée à l'avance par l'article cité supra, note de L. Venturi (1922) ; M. L. GENGARO, *L. B. Alberti, teorico ed architetto del Rinascimento*, Milan, 1939, en a également réduit la portée.

(10) R. WITTKOWER, *Alberti's approach to antiquity in architecture*, dans « *Journal of the Warburg Institute* », IV, 1940, 1 et *Architectural principles*, *op. cit.*, p. 49.

(11) Vue d'ensemble sur la doctrine de L. B. Alberti ; J. SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 105 et s. sur sa valeur scientifique, L. OLSCHKI, *op. cit.*, vol. 1, p. 45 et s. ; sur la critique de Vitruve, *ibid.*, p. 84.

(12) *De re aed.*, IX, 5 ; la formule est commentée par W. FLEMING, *op. cit.*, p. 33 et P. H. MICHEL, *op. cit.*, p. 359 dans un sens trop platonicien, par E. PANOFKY, *op. cit.*, p. 28 et A. BLUNT, *op. cit.*, p. 35 dans un sens trop positiviste.

(13) *De re aed. ibid.* ; P. H. MICHEL, *op. cit.*, p. 462.

(14) Sur le problème de la « médiété », *mediocritas*, μεσότης, fondement de la thèse pythagoricienne et platonicienne des proportions, P. H. MICHEL, *op. cit.*, p. 451-458 ; du même auteur *L'esthétique arithmétique du Quattrocento : une application des médiétés pythagoriciennes à l'esthétique architecturale*, dans « *Mélanges...* offerts à H. Hauvette », Paris, 1934, p. 181-189, et encore *De Pythagore à Euclide*, contribution à l'histoire des mathématiques pré-euclidiennes, Paris, 1950, app. III esquisse d'une histoire post-euclidienne du nombre d'or, p. 590 et s., sur la médiété géométrique prônée par Platon (*Timée*, 31 b-32 a). Ces références sont à ajouter à l'analyse de R. WITTKOWER, *op. cit.*, IV, 2, *The mean proportions and Architecture*.

Alberti a été en relations suivies avec Brunelleschi et Paolo Toscanelli ; il était lié également avec Nicolas de Cuse dont il a repris certains problèmes dans ses *Ludi geometrici* (vers 1450) : L. OLSCHKI, *op. cit.*, p. 81, G. MANCINI, *op. cit.*, p. 118, mais l'emprunt à Platon ne devrait-il pas être rapproché du premier « commentaire au Timée » composé par Ficini dès 1453 ? (*Supra*, p. ).

(15) *De re aed.*, IX, 9.

(16) *De re aed.*, IX, 5, *id.*, p. 362.

(17) P. H. MICHEL, *op. cit.*, p. 493 ; L. VENTURI, *Histoire de la critique*, trad. fr. Bruxelles, 1938, p. 102 ; G. VISCO, L. B. Alberti e la critica d'arte in sul principio del Rinascimento, dans « *l'Arte* », XXII, 1919.

(18) *Anuli. Opera inedita*, *op. cit.*, p. 229 : *Oculo potentius nihil, velocius nihil, dignius nihil ; quid multa ? Ejus modi est ut inter membra primus, praecipuus, et rex, et quasi deus sit. Quid quod deum veteres interpretentur esse quidpiam oculi simile, universa spectantem, singulae dinumerant ? ; P. H. MICHEL, op. cit., p. 181.*

(19) *De re aed.*, IX, 8.

(20) G. MANCINI, *op. cit.*, p. 120, I.

(21) A. HEISS, *Les médailleurs de la Renaissance*, Paris, 1883, p. 21 ; K. GEHLOW, *art. cit.*, p. 36.

(22) E. GARIN, *L'Umanesimo italiano*, *op. cit.* (1952), p. 88, aperçoit chez Landino une présentation tendancieuse de la pensée d'Alberti dans le sens platonicien ; il y a pourtant des coïncidences nombreuses avec Ficini, par ex. (*De re aed.*, VI, 2 et *Th. Pl.*, IX, 5) sur l'universalité du beau ; le *Momus*, IV, énonce, avant la lettre à Bembo la supériorité du peintre sur le philosophe (P. H. MICHEL, *op. cit.*, p. 607).

(23) Tous les savants n'ont pas eu cette impression : V. ZABUGHIN, *Il cristianesimo durante il Rinascimento*, Milan, 1924, présente, avec une amusante sévérité, Ficini comme un homme du XIII<sup>e</sup> siècle né avec un retard inexplicable en 1433... (p. 256), un disciple de saint Bonaventure égaré dans l'humanisme, avec sa mentalité « terriblement méthodique de petit esprit » (p. 261) ; plus justes semblent les observations sommaires de L. VENTURI, *Arte e pensiero nel Rinascimento*, dans « *l'Arte* », XXXIII, 1930, p. 519-531 ; la nouvelle religiosité des platoniciens, centrée sur l'homme, sa dignité et ses pouvoirs, s'accorde avec la vigueur solennelle de l'art d'un Masaccio et leur « extase » de la beauté prépare les aspects de l'art classique.

(24) J. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, Vienne, 1924, p. 123 et s.

(25) *Le Theorica musicae*, Milan, 1492 (éd. fac.-simile par G. Cesare, Rome, 1934) cite deux fois Ficini et sa traduction de Platon, II, 3 et II, 6.

On relève dans le *De harmonia musicorum instrumentorum* ; Milan, 1512, maint passage proche de Ficini, par exemple I, 4, sur la lyre d'Orphée, reçue de Mercure et transmise par Pythagore ; III, 4, de *disjuncta proportionalitate geometrica ejusque proprietatibus* ; référence à Alberti ; III, 12, *quod musae et sydera et modi atque chordae invicem ordine conveniunt*, avec page LXXXIV, la planche figurant le cosmos musical, et l'inscription : *mentis Apollinae*

*vis has movet indique musas*. Elle est reproduite et commentée par A. WARBURG, *I costumi teatrali*, dans « *Gesamm. Schriften*, éd. cit., 1, p. 271 et 412, et par J. SEZNEC, *op. cit.*, p. 123 et s., qui en rapproche l'illustration de P. Tritonius, *Melopoiae* (1507).

Comme le montre l'article de O. KINKELDEY, *Franchino Gafuri and Marsilio Ficino*, dans « *Harvard Library Bulletin* », I (1947), p. 379-382, cette dépendance de l'auteur du *Theorica musica* est attestée par un petit livre qui constitue un choix de pages du Platon de Ficin, et a été acheté par Gafurius en 1489 ; il contient des annotations de sa main.

(26) L. OLSCHKI, *op. cit.*, p. 151-239.

(27) Dans le passage de sa *Summa de arithmetica* publié à Venise en 1494, où il explique la perfection du chiffre 6 en se référant à saint Augustin et à l'*Hexameron* de saint Ambroise, le Minorite ajoute (fol. 3 r<sup>o</sup>) qu'il a lu ce traité difficile à trouver en Italie, au monastère de Santa Croce à Florence où il se trouvait « l'an passé » ; une autre page faisant état de « l'édition récente » du traité d'architecture d'Alberti (1485), nous sommes reportés aux environs de 1486, car en 1487 Pacioli a été rappelé à Pérouse *ad docendum abacum*.

(28) Mentionnés dans les *Practica geometriae* de Léonardo de Pise (ou Fibonacci) et dans le commentaire d'Albert de Saxe au *de caelo et mundo* d'Aristote, c'est seulement avec Nicolas de Cuse et Ficin qu'ils prennent un intérêt nouveau ; L. OLSCHKI, *op. cit.*, p. 172.

Pacioli n'omet pas de les mentionner dans sa *Summa arithmeticae* (1494), tandis que Piero della Francesca rédige le manuscrit du *libellus de quinque corporibus regularibus*, qui sera publié par le même Pacioli, en appendice de son *de divina proportione* (1509), *ibid.*, p. 216.

(29) Fra Luca Pacioli, *Divina Proportione*, éd. cit., ch. XII, p. 153. Références à Platon à propos des « secrets » de la nature, ch. XX du traité d'architecture, éd. cit., p. 162 ; à propos de la « sainte proportion », ch. V, de l'expansion du dodécaèdre, ch. LV.

Il est inexact de voir dans l'exposé de Pacioli « eine Auffassung die, in Italien noch keine richtige Interpretation und Verkünder gefunden hatte », L. OLSCHKI, *Geschichte*, *op. cit.*, p. 212, en négligeant le rôle joué précisément par le « commentaire » de Ficin. En sens contraire, R. WITTKOWER, *Architectural Principles...*, *op. cit.*, p. 96-97.

On peut observer que Pacioli fonde sur l'autorité de Platon son analyse de la tête humaine en triangles équilatéraux : « *dobiam considerare come dici Platone, nel suo Thimeo tracciando, della natura dell' universo...* », éd. cit., p. 130.

(30) Pomponius GAURICUS, *De sculptura liber*, Florence, 1504, et nombreuses éditions du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles énumérées dans l'étude de H. BROCKHAUS, *Über die Schrift des Pomponius Gauricus « de sculptura »*, Leipzig, 1895, passage cité, éd. Anvers, 1609, p. 46.

Le ch. XVI, *de claris sculptoribus*, donne pour chaque technique la liste des grands noms antiques et modernes, le premier cité étant Prométhée ; Florence est pour l'auteur « *harum artium mater* » (p. 117).

(31) L'histoire du *Trattato della pittura*, publié seulement en 1650, dans J. P. RICHTER, éd. cit., I, p. 5-11 ; sur ses origines, H. LUDWIG, éd. cit., introd. Indications dans A. CHASTEL, *Léonard de Vinci par lui-même*, *op. cit.*, p. 97 et 105.

(32) Quelques observations préliminaires en ce sens dans : E. GARIN, *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, *art. cit.* (1952) et A. CHASTEL, *Léonard et la culture*, études citées *supra*, I, 3, p. . .

## TROISIEME PARTIE

### L'ARTISTE

Si les analyses qui précèdent sont exactes, la pensée de Ficin ajoute, en somme, une dimension à la philosophie scolastique dont elle procède, en y faisant régulièrement entrer à la faveur du Platonisme tout un ordre d'évidences et de données qu'on ne peut qualifier que d'esthétique. La nouveauté n'est pas d'illustrer les problèmes de l'homme, de la nature et de Dieu, par l'expérience de l'art ou l'intuition de la beauté ; elle est de ne pouvoir apparemment les traiter en dehors de ces références et souvent de s'en contenter. Il en résulte sur le plan proprement philosophique l'impression que l'humaniste élude facilement les difficultés et n'aborde pas toutes les démonstrations utiles : les historiens ne le dissimulent pas (1). Mais c'est peut-être aussi que Ficin effectue un de ces déplacements de l'horizon spirituel qui fondent l'intérêt d'une philosophie (2). Cette cosmologie, cette théologie, tout en se voulant pour telles, éveillent et justifient dans leur circuit abstrait un certain type d'expériences, un monde de formes et de signes, un ensemble de suggestions assez précises pour esquisser un « art platonicien », *ars platonica*, qui a pu survivre aux insuffisances et à l'usure du système.

Cette inclination conduit Ficin à s'emparer de certains thèmes d'actualité : le Platonisme était la philosophie ouverte du moment. La place faite à l'éloge de l'homme, à la fiction de l'artiste universel, ne sont pas accidentelles. L'importance exceptionnelle attachée aux structures mathématiques de l'espace et l'intérêt pour le « cosmos vivant » sont des pensées actuelles ; Ficin n'entend pas seulement montrer que le Platonisme les accueille et les valorise, son mode de spéculation peut et doit développer toutes les recherches contemporaines. Le décor de fables et de figures antiques dont il s'entoure a de même une valeur d'exemple. Il est juste de restituer à la philosophie de Ficin son cadre florentin, où passent, avec Cosme et Laurent, Manetti, Alberti, et même Pollaiuolo, puisqu'elle a voulu être intimement liée à ce qu'ils représentent.

La doctrine de l'Académie n'est pas plus une exégèse du Platonisme de Platon que le style de Donatello n'est une restitution de la sculpture antique : ce qui importe pour l'art comme pour la pensée florentine, c'est un certain ordre de questions et certains types de réponse. On interroge les ouvrages des Anciens pour faire face aux difficultés passionnantes qui naissent dans la culture de l'Occident d'une ardeur et d'une curiosité qui se font confiance à elles-mêmes. L'orientation du philosophe florentin prend toute sa signification dans les développements nouveaux et vraisemblablement imprévus, où