AL. CIORĂNESCU:
LA RENAISSANCE OU LA REVANCHE DES MORTS

MIRCEA ANGHELESCU[1]

Facultatea de Litere, Universitatea din Bucureşti

Abstract

Al. Ciorănescu wrote his work on the Renaissance during a very long period of his studies and holidays in France using material he had read while preparing his thesis on *L'Arioste en France*, published in 1939, and while putting together the first part of the famous *Bibliographie de la littérature française*. Most likely unhappy with its mostly documentary character, he abandoned this work as a typewritten manuscript, with very few handwritten corrections, bound in two volumes with continuing page numbers. The fragment I have chosen contains the the first half of introduction to this work and part of chapter VI, devoted to the five „furors" that Ciorănescu identifies in Renaissance authors: the four generally recognized („la poétique, la mystique, la prophétique et l'amoureuse"), to which Pontus de Thyard adds a fifth, by „direct contact with divinity".

Keywords: *Renaissance poetics, poetic inspiration, the four (five) furors*.

Introducere

Între diversele materiale pe care profesorul Alexandru Ciorănescu mi le-a lăsat la începutul anilor nouăzeci, ca să le public atunci când se va găsi o ocazie, este şi un manuscris format din foi dactilografiate broşate în două caiete, cu numerotare continuă, intitulat *La Renaissance ou la revanche des morts*. Este o lucrare rezultată, direct sau indirect, din imensul efort de a bibliografia cartea franceză din secolele XVI-XVIII, care a dus la publicarea celor nouă volume din *Bibliographie de la littérature française*, apărute între 1959 şi 1969 la

[1] **Mircea Anghelescu** este profesor emerit la Facultatea de Litere a Universităţii Bucureşti. Director adjunct şi director cu delegaţie al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei Române (1990-1994), vicepreşedinte al Fundaţiei Culturale Române (1994-2003), preşedinte al Asociaţiei de literatură generală şi comparată din România (2009-2011). Premiul Academiei pentru istorie literară (1986), premiul Uniunii Scriitorilor pentru ediţii critice (1983) şi pentru eseu (2015) etc.; e-mail: mircea_anghelescu@yahoo.com

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

editura prestigiosului Centre National de la Recherche Scientifique de la Paris, şi reeditate parţial câţiva ani mai târziu. Împins de o curiozitate intelectuală insaţiabilă şi conform obiceiului său de a parcurge orice pagină tipărită îi trecea prin mână, Al. Ciorănescu a citit probabil textele autorilor Renaşterii din sec. XVI, înainte de a începe şi apoi în timpul lucrului la prima parte a amintitei bibliografii, la sfârşitul anilor cincizeci, şi şi-a ordonat fişele şi ideile în acest text, preponderent expozitiv, dar nu fără importante încercări de sinteză şi caracterizări pline de miez; cele mai multe apar în introducerea studiului său, din care am selectat prima jumătate, apoi un fragment din capitolul VI al manuscrisului, consacrat celor patru „furori" cunoscute Renaşterii, respectiv căi de acces spre cunoaşterea absolută, şi mai ales celei de a cincea „furori", o nouă cale deci spre cunoaştere, pe care Pontus de Thyard o numeşte „une modalité de la connaissance qui consiste dans le contact direct avec la divinité". Unele studii privind Renaşterea, Ariosto, poeţii Pleiadei, Maurice Scève etc. au apărut de altfel încă din ani cincizeci, iar autori precum Dante, Pontus de Thyard, Bembo, Bernardino Partenio ş.a., sunt citaţi, unii abundent, încă în teza despre *L'Arioste en France*, publicată în 1939. Cât de mare a fost, totuşi, influenţa acestor lecturi asupra eseistului, istoricului literar şi comparatistului reiese din câteva fraze scrise târziu, în amintirile sale „fără memorie", în care scrie despre Ariosto că „trăieşte în falsul eroism al Renaşterii, în gloria vieţii concepute ca un dar divin de care trebuie să profităm... Poema lui nu e dedicată eroismului, ci plăcerii, glumei, râsului, iubirii, fanteziei şi mai ales plăcerii cititului, care e o delectare, uneori subtilă, alteori zgomotoasă sau insolentă". Şi încheie: „Cine n-a citit cele trei mari poeme italiene, Dante, Ariosto şi Tasso, nu e copt pentru literatură".

Începuturile acestui interes pentru cartea franceză din secolele XVI-XVIII sunt însă ceva mai vechi şi profesorul le plasează încă înainte de finalizarea tezei despre Ariosto, adică prin anul 1937, când N. Iorga i-a cerut să redeziteze, cu o bibliografie corespunzătoare, cartea sa despre literaturile romanice, apărută în 1920, în condiţii grele şi fără verificările necesare mai ales în privinţa citatelor şi a bibliografiei (o va reeditata Al. Duţu, abia în 1968). El evocă momentul în partea a doua a amintirilor sale, inedită încă în româneşte: „Ultima călătorie a lui Iorga la Paris a fost, dacă nu mă înşel, în 1937. A venit cu două iniţiative care mă priveau... obiectul unei convorbiri, ultima pe care am avut-o cu el, în biroul lui de la Fontenay-aux-Roses. Mi-a spus că s-a hotărât să publice o nouă ediţie, corectată şi completată, a cărţii lui, *Istoria literaturilor romanice*. Era o carte voluminoasă, la care ţinea foarte mult. O scrisese în epoca refugiului la Iaşi, în condiţii de precarietate şi lipsit de informaţii suficiente. Avea intenţia să pună textul la punct, prin noi lecturi de texte şi de studii de bază. Lucrarea trebuia să cuprindă trei volume; în noua ediţie voia să adauge la sfârşit un volum de bibliografie literară şi critică, pe care îmi propusese să-l scriu eu. Propunerea era extravagantă, poate chiar şi primejdioasă. Era extravagantă, pentru că nu era obiceiul lui să-şi ia colaboratori. Era primejdioasă, pentru că el

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

spunea că se gândeşte la un efort serios, că-i e lehamite de critici, de punct şi virgulă şi că nu vrea să-i iasă iar în cale „alţi Giurăşti"; dar riscul era mare, pentru că el nu avea nicio dovadă că eu eram capabil să mă orientez în acel *mare magnum* compus din patru mari literaturi cu trecut milenar. Propunerea era atât de neaşteptată, încât recunosc că m-a ameţit; în câteva săptămâni aveam schema trasată şi începusem să strâng informaţii la bibliotecă. Dar împrejurările au avut grijă să anuleze acest proiect din care nu supravieţuieşte decât o parte din domeniul francez". De aici până la proiectul unei bibliografii complete a literaturii franceze n-a mai fost decât un pas şi acesta a fost făcut încă din timpul în care lucra la teza consacrată lui Ariosto: „Ca să nu mă înec în acel ocean, în vederea acestei noi situaţii şi a termenului limitat pe care mi-l fixasem exclusiv pentru adunarea materialului necesar pentru redactarea tezei, mi-am format un program de lucru intensiv. Biblioteca rămânea deschisă de la ora 9 dimineaţa până la 6 după-masă. Eu nu eram de felul meu matinal, dar a trebuit să mă obişnuiesc; de altfel, mă scuturase destul de bine serviciul militar. Făceam tot posibilul ca să ajung la bibliotecă la ora deschiderii şi rămâneam lucrând până ne dădea afară soneria de la ora şase. Între timp, la ora 12 mâncam pe fugă, fie într-un mic restaurant din bibliotecă, pe care nu l-am frecventat mult, pentru că n-a avut viaţă lungă, sau într-un restaurant, în care era greu de găsit un loc, pentru că acolo se strângeau toţi funcţionarii de prin împrejurimi".

De fapt, profesorul Ciorănescu dădea frâu liber pasiunii sale aproape materiale pentru carte, pentru istoria naşterii şi evoluţia unor teme celebre din literatura universală, aşa cum s-au revelat ele prin accesul direct la documentul scris şi tipărit, schemă care se va regăsi în multe dintre cercetările sale de istorie literară şi, implicit, de literatură comparată, pentru că temele, cum a arătat-o el însuşi de atâtea ori, traversează hotarele lingvistice şi culturale, regenerându-se până la a nu mai putea fi recunoscute. „La Biblioteca Naţională nu m-am săturat de toate minunăţiile pe care le descopeream în fiecare zi. Întâlnirea mea cu biblioteca a fost un şoc din care nu mi-am revenit niciodată... Persecutat de ideea fixă a unei anchete exhaustive, am împărţit materia primă de care trebuia să dispun, în trei grupuri. Poeţi, prozatori şi critici, fiecare grup acoperind cele trei secole, XVI, XVII şi XVIII. Într-o lună am citit şi am scos citatele esenţiale din textele poetice şi dramatice ale secolului XVI. Secolul următor mi-a cerut de cinci sau şase ori mai mult timp, din cauza înmulţirii publicaţiilor literare şi critice, imitaţiilor şi corespondenţelor între scriitori. Pentru secolul XVIII, mi-au fost de mare folos revistele literare ale vremii, cu bibliografia şi critica publicaţiilor recente, şi de multe ori texte literare, pe care în nici un caz nu le-aş fi găsit în altă parte. De multe ori am trecut seara de la Biblioteca Naţională la Saint-Geneviève, unde aveam posibilitatea să citesc de două sau trei ori mai mult". Era în elementul lui şi constata cu satisfacţie că n-a dat urmare sfaturilor de a nu se risipi: plăcerea de a nu urma un drum linear, de a-şi urma curiozitatea şi a rătăci potrivit impulsurilor de moment i-a caracterizat imensa sa activitate şi

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

explică diversitatea ei deconcertantă: „lucram în baza unui program intensiv pe care mi-l fixasem eu singur şi care nu-mi lăsa mult timp liber. Nu-mi venea greu, pentru că mi se părea că mă găsesc în sfârşit în mediul meu natural. Orice fiţuică adăugată fişierului pe care îl începusem era pentru mine o satisfacţie. Trebuie să adaug totuşi că această preocupare constantă n-a fost exclusivă şi nu m-a paralizat. În vremea în care mă pasiona destinul literar al lui Ariosto, nimic nu mă impiedica să trag cu coada ochiului în dreapta şi în stânga. Sfaturile lui Cartojan şi ale lui Paul Hazard nu mi-au fost folositoare din acest punct de vedere: probabil că era scris că-mi voi da în petic". Mă întreb acum dacă nu cumva încerca un secret amuzament să şocheze metodele şi oamenii metodelor, acelaşi amuzament cu care povestea cum şi-a dus „manuscrisul" imens al bibliografiei sale, adică fişele legate cu sfoară, la editura CNRS: într-o roabă.

Din această pasiune şi lectura multora dintre cărţile bibliografiate s-a ivit, cred, gândul de a scrie cartea despre Renaştere, materializată – cum spuneam – probabil la sfârşitul anilor cincizeci. Nemulţumit probabil de forma obţinută şi acaparat de redactarea, verificarea şi unificarea fişelor uriaşei sale bibliografii, profesorul Ciorănescu pare să fi pus deoparte dactilograma, broşată ca să reziste mai bine, şi n-a mai reluat-o, pentru că preocupările sale ulterioare l-au dus către altă perioadă şi mişcare literară, în primul rând către baroc. Până se vor putea crea condiţiile – nu doar materiale, ci şi intelectuale – pentru a se începe lucrul la o ediţie cvasicompletă a scrierilor marelui comparatist şi istoric literar care a fost Alexandru Ciorănescu, nedrept de puţin cunoscute în chiar ţara sa natală, pe care a onorat-o şi a iubit-o cum numai urmaşul unei familii de învăţători de la ţară o putea iubi, ne-am propus să oferim *Analelor* noastre câteva pagini din manuscrisul respectiv pentru a-l avea în vedere când se va putea trece la realizarea acestui proiect, parte a unui proiect desigur mai larg de reeditare a operei predecesorilor noştri.

Al. Ciorănescu, *La Renaissance ou la revanche des morts*

Introduction

L'isolement de l'individu, l'abandon progressif de toutes ses alliances divines et sociales, sa solitude de plus en plus envahissante et le désespoir qui fait sa dernière compagnie sont un symptôme de notre temps, et le plus caractéristique aux yeux d'aucuns. Plus encore qu'un symptôme, cela est déjà devenu un fait historique, dont il convient de tenir compte.

Il serait vain de constater l'ampleur ou l'importance de ce problème. On a, certes, le droit d'épiloguer ou de prendre parti, mais on n'a plus celui de se bander les yeux. Il est facile et même naturel de s'opposer au courant, car on s'oppose d'instinct à tout ce qui est, précisément parce que cela est, et que tout

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

ce qui est nous [2] blesse et nous contredit. Il ne faut donc pas se laisser tromper par le fait qu'il y a encore des hommes, qui sont nombreux heureusement, et qui pensent que la solitude est un problème inventé de toutes pièces, et que l'angoisse et la saveur amère de l'existence pourraient être modifiées par une fréquentation plus assidue du coiffeur.

Le problème existe pour certains d'entre nous. D'aucuns l'ont résolu par la foi, la religieuse ou la politique, ce que signifie une fois de plus, que le problème existe : sinon, pourquoi et comment le résoudraient-ils ? D'autres n'y sont pas sensibles, et ils forment peut-être la majorité : pour eux, tout se passe dans l'épiderme ou dans l'épiglotte, et c'est parmi eux que se recrutent de préférence les heureux de la terre. Ceux qui croient et ceux qui n'éprouvent pas le besoin cruel de croire sont également à envier : les uns comme les autres sont en quelque sorte autarchiques, dans le sens d'Aristote, car ils suffisent à leur propre bonheur.

[3] Mais entre les uns et entre les autres une race nouvelle est apparue, qui est en train de se multiplier ; nous dirions, de prospérer, si l'idée de prospérité n'était pas la contradiction de leur inquiétude. C'est la grande famille de ceux qui s'interrogent et ne trouvent pas d'interlocuteur. Le goût de la vie, la curiosité de connaître, les charmes du progrès les sollicitent de toutes parts, mais ils ne réussissent pas à les tirer de leur hébétude. Le dialogue dans le vide les rends méchants, parfois bêtes ; et ils s'y acharnent, comme l'enfant qui n'a pas trouvé dans les ressorts l'âme de la poupée. Cette bêtise a quelque chose de sublime : c'est, en tout cas, ce qu'il y a de plus beau dans l'homme, car il n'y a rien de plus beau que de ne jamais être content et de rêver toujours d'autre chose. Toute la grandeur de l'homme lui vient de son entêtement : comme c'est un entêtement qui ne mène à rien, mais qui ne lui laisse pas non plus le temps de s'asseoir dans sa joie, l'homme a été amené à se concevoir comme un dieu, qui n'existe que pour s'amuser.

[4] Pour s'amuser ou pour s'ennuyer, ce qui revient au même. Depuis Socrate, c'est-à-dire depuis environ deux mille ans, nous en sommes toujours à la soif de nous connaître et nous restons toujours sur notre soif. L'humanité a fait beaucoup de progrès sur tous les terrains. Il n'y a pas de domaine, qu'il s'agisse de géographie, de l'histoire, des sciences de la nature, d'astronomie, de physique, de chimie, de mathématiques, de médecine, où les connaissances des Grecs, comparées aux nôtres, ne se réduisent qu'à de simples balbutiements. Cependant, la philosophie et la morale en sont exactement au même point, et nous continuons de balbutier dès que nous nous regardons dans notre propre miroir.

Il est vrai que nous savons mieux qu'Aristote comment se produisent les perles ou le vent, et Avicenne ne saurait plus nous convaincre qu'il y eut un os dans le cœur : même si Albert le Grand le confirme, nous avons du cœur une connaissance assez sûre, pour pouvoir affirmer en toute tranquillité qu'Avicenne et Albert [5] le Grand se sont trompés. Et cependant, c'est dans le même cœur,

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

que de milliers de médecins et d'apprentis médecins dissèquent tous les jours, que la langue place tout ce qui, nous ne le savons que trop, n'apparaîtra jamais sous le bistouri. Ce retard de langage est l'image exacte de l'incapacité et de l'abdication de notre pensée morale.

La religion définissait l'homme par le biais de ses rapports avec Dieu ; lorsque la foi fut perdue, Hegel s'empressa de définir l'homme par rapport aux autres hommes. Dans un cas comme dans l'autre, l'individu n'existe que par la grâce d'une présence seconde. Il ne s'affirme, [6] de l'aveu de tous les penseurs, qu'en s'opposant à ce qui n'est pas lui-même ; ce qui met sa propre existence, pour ainsi dire, au mode conditionnel. Cela n'est pas sans blesser l'orgueil de l'homme, qui se cherche sans pouvoir se saisir : l'histoire de la pensée moderne n'est, somme toute, qu'une série de tentatives d'affirmer l'individu en lui et pour lui, de le penser au-delà des contingences et des liens réciproques, de le dégager de son univers : comme si la solitude était la liberté.

Mais, en même temps, le manque de liaison est absurde et fait peur. On ne sait que trop que la liberté n'est qu'un état de transition et que l'idée de dégager implique celle d'engager. On peut ne pas s'engager, comme on peut ne pas boire ; mais on ne saurait s'empêcher d'avoir soif, car cela ne dépend plus d'un acte de la volonté. Et ceux qui s'engagent à rester libres sont peut-être les plus sévèrement attachés.

Tout le processus de la Renaissance est là. Elle héritait d'une époque entièrement en-[7]gagée, où tout se correspondait et s'aidait mutuellement, où chaque pensée, chaque effort individuel était la brique d'un grand édifice totalitaire. La renaissance, elle, se caractérise tout d'abord par une diversification des moyens qui signifie, à la longue, l'obscurcissement ou la perte du but. Le plus souvent, nos moyens deviennent des buts en eux-mêmes. Le tyran agit en tyran, et en agissant ainsi il finit par devenir irrémédiablement ; le peintre commence par représenter et finit par peindre ; Sainte-Beuve était un exégète, c'est-à-dire un intermédiaire et un moyen, mais il a maintenant besoin lui-même d'exégètes, lesquels ne tarderont pas à en réclamer d'autres, à leur tour. C'est de la même façon que les moyens de la Renaissance devinrent eux-mêmes des buts : ces buts se servirent de moyens nouveaux, qui prirent le pas sur le fin première, jusqu'au point de devenir des fins nouvelles, en attendant leur déchéance et leur remplacement.

Le drame de la Renaissance – car il y en a un – consiste dans la duplicité des buts qui furent les siens, et qui continuent le plus sou-[8]vent à nous intéresser ou à nous inquiéter. D'une part, elle s'applique à ne pas perdre de vue son objectif premier : mais, d'autre part, elle s'y prend de manière à ne pas l'atteindre, puisqu'elle a déplacé les buts en modifiant les moyens. Elle a prétendu atteindre Dieu par la philosophie, par la poésie, par l'amour : elle découvrit et aima la philosophie, la poésie et l'amour, et ne s'aperçu que trop tard qu'elle n'était même pas restée dans le chemin de Dieu. Le but échappe, et

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

les moyens aussi, dans une chute sans fin, qui répète celle d'Adam et dont nous sommes loin de toucher le fond.

C'est ainsi que nous assistons, depuis la Renaissance, à une dégringolade des responsabilités collectives, à une désolidarisation croissante de l'individu par rapport à son monde. Du point de vue du moyen-âge, le mythe de Prométhée ne devrait pas avoir beaucoup d'attrait, car le besoin d'améliorer le sort de l'homme ne saurait être conçu comme allant à l'encontre de Dieu : il est d'ailleurs significatif d'obser-[9]ver que Prométhée ne figure même pas dans la galerie surpeuplée des personnages de Dante. Puis, Prométhée a fait son temps, dont il est facile à mesurer l'étendue. De nos jours, son personnage est déjà dépassé, car sa révolte s'assortit d'un sens social qui pouvait plaire il y a cent ans, mais qui ennuie les démolisseurs d'aujourd'hui.

Au moyen-âge, la foi dominait tout, la philosophie comme la science. La structure parfaitement hiérarchisée de l'Eglise avait été reprise par les structures sociales, où les responsabilités s'enchainèrent infailliblement de haut en bas. Le monde moderne s'est détaché progressivement de ces servitudes : il s'est dégagé du ciel, puis de la terre, et actuellement il est en train de dissocier par le dedans l'individu lui-même : le penseur actuel, en effet, ne se considère libre que dans la mesure où il parvient à se concevoir au-delà de ses propres contingences, c'est-à-dire en dehors des preuves de son existence.

[10] Religieusement, cela signifie que même lorsque nous continuons à croire en Dieu, nous lui avons retiré presque tout de ce qui faisait son droit de regard. Politiquement, cela signifie que la construction en pyramide du moyen-âge c'est amincie, ou plutôt aplatie avec le temps. A la volonté absolue de Dieu nous avons substitué la volonté absolue du souverain de droit divin, puis une volonté non moins absolue que nous avons baptisé du nom de « volonté générale »: mythe non moins généreux que les antérieurs, qui ne répond à rien de réel ou d'actuel et que nous sommes en train de remplacer nous-mêmes par un nouveau mythe, celui d'une opinion publique formée de volontés individuelles forcément divergentes, dont la moyenne est le plus souvent une somme d'accidents et de lassitudes.

Cela est une réalité historique ; mais nos réalités n'ont pas cessé pour autant de payer un tribut aux mythes. Nous croyons encore, ou nous faisons semblant de croire, à l'existence réelle d'une volonté générale, tout comme les Romains de l'Empire faisaient semblant de croi-[11]re aux *Métamorphoses d'Ovide*. Il n'est pas impossible que les sondages d'opinion, tels qu'on les pratique actuellement, finissent par être codifiés et pris en considération par les pouvoirs publics, c'est-à-dire transformés en mythe ; mais on peut être sûr d'avance que ce sera lorsqu'ils auront cessé de refléter un fait social réel.

Cette dégringolade assortie de ce décalage a son origine dans ce que nous avons pris l'habitude d'appeler la Renaissance. C'est elle qui nous a enseigné à séparer les chemins de la pensée et à distinguer entre le monde d'en haut et celui d'en bas. Il est vrai qu'elle s'est efforcée en même temps de tempérer

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

l'aigreur de cette découverte, en lui ajoutant une seconde vérité, que les deux mondes se tiennes et se continuent. Mais elle a été dépassée par sa découverte, comme Christophe Colomb et comme tous les découvreurs. Nous n'avons hérité que de la première moitié de ses gains, et c'est sur ce capital que nous vivons encore aujourd'hui.

[12] C'est la Renaissance qui a permis toutes les victoires dont nous nous enorgueillissons. C'est elle qui a préparé le splendide isolement de la science, source de son progrès et du notre. C'est elle qui a étendu à la philosophie ce principe de la séparation des pouvoirs, qui a conduit parallèlement à toutes les victoires de la raison et à la mort de la métaphysique. C'est elle encore qui est en train de tuer la morale, qui ne saurait que végéter, privée de la double transcendance de la métaphysique et de la religion. C'est elle enfin qui a conduit la littérature, par l'effet de dégagements et d'engagements successifs, vers des sommets incomparables, l'encourageant à s'annexer ce qui restait de la morale et de la métaphysique et de devenir en quelque sorte la conscience collective ou, sinon, la soupape de refoulement de l'humanité.

C'est à la Renaissance aussi que l'individu doit son ennui, son angoisse et son désespoir : ce n'est qu'à partir de là que l'homme a commencé à découvrir sa solitude. Pascal dit [13] que l'homme laissé à lui seul s'ennuie : et Dieu sait si notre siècle lui donne raison. Mais ce n'est pas cette raison qui nous semble la plus importante : c'est que Pascal peut déjà concevoir l'homme « laissé seul ». Cela était inconcevable pour un médiéval, qui savait Dieu partout : si l'individu n'est pas avec lui, on entend par là même que c'est le diable qui lui tient compagnie. Aujourd'hui, de l'aveu de tous les penseurs, l'homme jouit enfin de du privilège d'être seul et peut s'ennuyer à l'échelle de sa solitude ; mais c'est la Renaissance qui a œuvré, pour une bonne part, son isoloir.

Il faut ajouter à tout cela que les résultats si sommairement énumérés sont autant de victoires de la désacralisation de la culture, de la sécularisation des modes de pensée ; mais la Renaissance n'a sans doute pas voulu, ni même soupçonné, ces victoires-là.

Chapitre 6. Les cinq Fureurs

[p. 203] La philosophie et la raison n'ont jamais été considérées comme suffisantes pour résoudre tous les problèmes de l'individu. De Platon à Bergson, les penseurs ont toujours fait une part plus ou moins importante, dans nos méthodes de connaissance, à l'intuition, que la philosophie ancienne appelle fureur.

D'après Platon, qui en parle le premier dans son Phèdre, cette prise de contact avec les réalités qui ne nous sont pas directement ou indirectement sensibles, se caractérisent précisément par la suppression de la raison raisonnante. L'individu oublie les exigences et les formes conventionnelles de la connaissance logique,

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

il supprime les principes d'un raisonnement devenu in-[204]utile, souvent il n'éprouve même plus le besoin d'exprimer par des concepts cohérents les résultats de son contact avec la vérité, ni de définir le visage de cette dernière. La vérité n'est pas sentie ou déduite, mais vue d'un seul coup ; elle s'impose d'emblée à l'esprit, comme une image sans défaut, plus claire et plus complète que n'importe quelle conclusion syllogistique. Peut-être Minerve, qui était née toute armée de la tête de Jupiter, avait-elle été la déesse de l'intuition avant d'être celle de l'intelligence, car cette dernière ne conduit jamais à des accouchements aussi fulgurants.

Cette vision soudaine de la vérité ne correspond pas à une initiative de l'intelligence, qui n'y contribue pour ainsi dire pas et ne fait que la recevoir passivement. Pour la pensée mythique, il était normal d'en déduire qu'elle devait obéir à un signe d'en haut. L'individu qui « voit » ainsi la vérité est une sorte de victime sacrée, un homme que Dieu a choisi pour dépositaire ou interprète de sa volonté. C'est pour-[205]quoi les signes de la fureur inspirent toujours un respect presque religieux. L'élu, l'individu que Dieu a visité, semble bien être l'intermédiaire prédestiné, que cherchent les humanistes chrétiens ; il n'est donc pas sans intérêt de voir ce qu'ils en ont pensé.

La fureur platonicienne est un concept que reprit et compléta Plotin. C'est de ce dernier que l'emprunta Marsile Ficin, qui se contenta de l'adapter aux exigences de la religion. Il en résulta la doctrine des quatre fureurs, bien connue dans la philosophie de la Renaissance, quoique peu mise en relief par la recherche moderne ; sa meilleurs présentation française est peut-être celle de Pontus de Thyard, dans le *Solitaire premier*.

La fureur, dit-il, est une modalité de la connaissance qui consiste dans le contact direct avec la divinité. « Son propre est d'eslever depuis le corps jusques aux cieux l'âme, qui des cieux est descendue dans le corps ». En admettant ce principe, la philosophie ne fait qu'attribuer [206] à l'âme la première propriété commune aux quatre éléments, qui tendent à remontrer vers leurs centres : comme nous le dirions avec des termes de la science moderne, l'âme possède une gravité céleste, qui est la tendance contraire à la gravité du corps.

L'auteur reconnaît quatre sortes de fureurs : la poétique, la mystique, la prophétique et l'amoureuse. « Sous ces quatre espèces sont cachées toutes les plus abstraites et sacrées choses auxquelles l'humain entendement puisse aspirer ». Sans elles, ou sans l'une d'elles au moins, nous ne saurions « en aucune sorte nous conduire à la cognoissance des bonnes doctrines et sciences ; et moins nous eslever en quelque degré de vertu pour, seulement de pensée, goûter notre souverain bien hors des viles et corporelles ténèbres ».

De ceux qui sont appelés à cette connaissance, la plupart s'arrêtent à la mi-chemin, car l'accès en est difficile et les élus sont peu nombreux. Mais même si l'expérience n'aboutit pas [207] aux résultats souhaités, la peine n'aura pas été perdu : en se dirigeant vers la vérité et dès avant d'y être parvenu,

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

l'individu pourra faire en cours de route « diverses rencontres de choses néanmoins rares et précieuses », qui constituent une large compensation de l'effort consenti et dont l'intelligence saura toujours tirer quelque fruit ; d'autre part, les quatre fureurs n'ont pas la même portée. Chacune d'elle vise un peu plus haut, suivant un ordre de préférence, qui est celui que nous venons d'indiquer. Les poètes sont donc les premiers à s'arrêter : leur expérience tourne court avant celle des autres, mais sans qu'elle en soit moins utile ou moins recommandable.

Dans cette exposition de principes, un inconvénient majeur apparaît déjà, que les théoriciens de l'époque ne semblent pas expliquer suffisamment. Dans la pensée de Platon, la fureur était un appel d'en haut, une action divine qui réveillait l'âme et la mettait en présence des Idées éternelles : somme toute, c'était une révé-[208]lation plutôt qu'un effort ou un procédé de la connaissance. Dans le néoplatonisme, ceci est moins clair. Certes, on voit conserver à l'intuition sa catégorie divine ; mais tout fait croire que la fureur, pour les penseurs de la Renaissance, est un procédé, mécanique jusqu'à un certain point et que l'on peut obtenir sa répétition par des normes, par l'étude ou par l'application.

Marsile Ficin et ses continuateurs ne sont pas, à proprement parler, des mystagogues. Cependant, si l'on prend chacune des modalités de la fureur divine et qu'on l'examine séparément, on pourra se rendre compte que la poétique et l'amour sont en même temps des arts, c'est-à-dire des produits de l'industrie et de l'habilité, qui sont exactement l'antipode de la révélation divine et de la grâce.

L'art poétique et l'art d'aimer sont d'ailleurs deux manuels d'usage courant, que la Renaissance connaît fort bien. Il est vrai que l'un et l'autre viennent s'insérer théoriquement dans la doctrine néoplatonique : ils tendent tous les [209] deux vers la connaissance des essences divines, ils misent tous les deux sur l'inspiration d'en haut et sur cet appel qui distingue les élus. On ne saurait oublier cependant que ce sont en même temps des manuels pratiques qui donnent la clef du succès et qui, par conséquent, ont pour objet avoué d'apprivoiser la fureur et de la servir sous forme de règles aux apprentis poètes ou amoureux.

Il est vrai qu'on n'a pas réduit en règles les deux autres fureurs, la mystique et la prophétique ; cependant, cette absence des règes coïncide significativement avec une absence d'intérêt. Les mystiques de la Renaissance ne sont pas nombreux ; en tout cas, la mystique n'est pas un caractère saillant ou permanent de cette époque. Il se peut que *l'Imitation du Christ* soit de Thomas à Kempis, auquel cas elle appartiendrait au XVe siècle : s'il en était ainsi ; ce serait une preuve de plus que l'on peut être d'un siècle et ne pas lui appartenir.

Cela ne veut pas dire que la mystique n'est [210] pas concevable à cette époque : il a été déjà signalé plus haut que la Renaissance est précisément l'époque où toutes les tendances et tous les états d'esprit peuvent se rencontrer

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

et coïncider chronologiquement. Mais la connaissance que la fureur mystique offre à l'individu est a-historique par définition. Elle peur coïncider avec une conscience historique, comme le fut le cas à partir de la mystique espagnole du XV^{e} siècle ; mais dans ce cas elle caractérise l'époque à titre de résidu et de force d'inertie, qui contraste fortement avec toutes les innovations.

Pour la fureur prophétique, le cas de Luther n'est pas exemplaire. En réalité, les nouveaux prophètes existent ; mais ils appartiennent à cette race nouvelle que l'on a pris l'habitude d'appeler, après Schlegel et Barbey d'Aurevilly, les prophètes du passé. Comme toute leur époque, ils ont le regard rivé dans le passé : c'est à partir de lui qu'ils voient et qu'ils édifient l'avenir, inaugurant ainsi cette difficile synthèse de la stabilité avec le progrès, qui de-[211]vrait former la fin première de la politique. Parler d'eux ici, ce serait jouer avec les mots. Les prophètes, tels que la Renaissance peut encore les offrir, compte avec la fureur ou l'intuition moins encore que le poète ou l'amoureux.

Ce dont il faut tenir compte, c'est que la fureur, telle que paraît la concevoir encore la Renaissance, n'est qu'un intermédiaire de plus. Nous ne nous sommes guère éloignés des problèmes essentiels de l'humanisme chrétien : une fois de plus, il s'agit de trouver l'échelle de Jacob, pour se rapprocher du Dieu qui se dérobe. L'inspiration, considérée depuis toujours d'essence ou de source divine, partait gagnante dans cette course au trésor. Elle ne garda pas longtemps son avantage. Par un processus aussi curieux que significatif et parallèlement à l'accession de l'instrument au rang divin, que nous avons pu signaler précédemment, ce qui paraissait déjà toucher de près au divin s'humanise et descend d'un degré. La fureur, qui devait élever l'âme jusqu'au ciel, devient un jeu de salon, ré-[212]servé principalement aux poètes. Même lorsque ces derniers ne sont pas des mystificateurs, on sent bien que leur position théorique est une croûte superficielle, dont le brillant est maintenu au prix de mille artifices. La poésie, l'art, le plus souvent la pensée elle-même, paient tribut à la mode et aux usages de la bonne compagnie, sans que cela emporte la conviction des artistes. Pour les poètes de la Renaissance, la fureur est une méthode de connaissance, à peu près comme pour les Romains de l'Empire la mythologie était une religion.

La théorie de la fureur poétique, telle que l'expose Ficin, est un essai de pénétrer et d'analyser la nature du plaisir esthétique. Il est conditionné par les données fondamentales de la philosophie platonicienne, et part notamment de la doctrine de l'âme divisée, qui aspire à la refonte de son unité perdue. Cette union est empêchée par la prison corporelle, qui sollicite l'âme et la distrait de son principal [213] objet, à force de mille petits soins et préoccupations accessoires. Le monde corporel endort en quelque sorte le niveau supérieur de l'être ; ou, sinon, il y sème le trouble et la discorde, en accordant une priorité aux besoins inférieurs. C'était là précisément qu'intervient la fureur poétique : elle éveille les paries de l'âme qui se sont endormies et adoucit celles où règne

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

le désordre, par l'effet de sa musique intérieure. Ainsi se trouve rétablie, provisoirement, l'harmonie nécessaire entre l'âme et le corps. Ce « ravissement de l'âme », dit Pontus de Thyard, le tire « du sommeil et dormir corporellement à l'intellectuel veiller, le préparant pour la lumière de la vérité. C'est Dieu qui parle directement au poète, et lui seul : « ny la Fortune ny l'Art conduisent la poétique action ».

Mais nous avons déjà signalé la contradiction que renferme la doctrine ainsi exposée. Si le hasard et l'art ne sont pas des auxiliaires de la fureur poétique, la conclusion logique devrait être que l'art poétique est une illusion [214] gratuite, art et fureur étant évidemment des signes contradictoires. Il y a donc une inconséquence de la part des théoriciens, qui veulent à tout prix réduire cette fureur en corps de doctrine. Elle devient encore plus grave lorsqu'ils établissent, comme méthode particulière de tout art poétique, le principe de l'imitation : comme si la répétition rituelle des gestes déjà faits pouvait obliger Dieu à parler par l'organe du poète en fureur.

La nouvelle poétique, d'autre part, n'est pas sans poser à la critique un problème important pour l'évolution de l'art, celui de la nature de l'imitation recommandée au poète. Tous les théoriciens de la Renaissance sont d'accord pour indiquer ce procédé comme la source principale de l'art : mais qu'est-ce qu'il faut imiter ? La doctrine et moins claire sur ce point, qui est cependant capital. Il faut même croire que la plupart des critiques ne l'ont pas senti ; car nous sommes obligés de chercher et de surprendre leurs opinions, au hasard de leurs constructions, [215] qui ne se réfèrent au nœud du problème.

Une fois de plus, le point de départ est dans Aristote, qui proposait à l'imitation l'exemple de la nature, se référant à l'homme, à ses actions et à ses passions. C'est cette imitation directe de la nature que l'on appelle, pour la distinguer, de son nom grec de *mimesis*. Cependant, plus que la nature, la Renaissance imite les auteurs et les artistes classiques : là encore, elle préfère l'intermédiaire au prototype.

De l'un à l'autre, la différence est grande. La *mimesis* est une vue de l'esprit et un vague souhait, qui laisse une marge très grande à l'interprétation individuelle ; car qu'est-ce que la *mimesis* du point d vue de l'architecture ou de la poésie lyrique ? L'imitation des modèles, elle, est une technique aux normes précises, susceptibles d'être mises en formules et répétées mécaniquement un nombre infini des fois. La mimesis est un jeu libre qui imite l'abondance et la spontanéité de la nature, tandis que l'imitation des modèles est un exercice d'écolier. Enfin, la *mi*-[216]*mesis* est une connaissance intuitive de la réalité, tandis que l'imitation est une approche historique de la même réalité. La première peut donc se réclamer de la fureur poétique, tandis que la seconde la contredit.

Il serait intéressant de découvrir la source de cette modification d'optique ; quant à sa raison d'être, il sera peut-être inutile d'insister encore sur ce point, puisqu'on y retrouverait tout ce qui vient d'être déjà dit. Cependant, il n'est pas

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

facile de dire à quel moment précis le changement s'est produit. Nous savons seulement que la poétique du moyen-âge, avec Dante par exemple, considère l'inspiration poétique comme une mimesis : l'art du poète, dit le grand Florentin, est le petit-fils de Dieu, puisque la nature est sa création, donc sa fille.

La Renaissance confond dès le commencement mimesis et imitation. Suivant à la lettre le texte d'Aristote, Vida recommande l'imitation de la nature, entendant par-là les caractères et les comportements de l'homme ; mais il ne se laisse pas [217] de conseiller en même temps l'étude des auteurs grecs. Bartolomeo Riccio, auteur d'un traité *De imitatione*, procède de la même façon; il indique, il est vrai, que suivre la nature signifie être naturel ou vraisemblable, mais il ajoute toute une liste des auteurs latins qu'il convient d'imiter, comme si s'était là la nature dont il vient de parler. Bernardino Partenio donne pour entendue d'avance l'imitation des auteurs, puisqu'il s'applique à analyser l'imitation des sujets, des sentences, des termes. On peut dire qu'à partir de la moitié du XVI^{e} siècle, l'idée de *mimesis* devient évanescente et celle de modèle occupe une place privilégiée, sinon unique, dans la conscience des critiques.

La victoire de l'imitation sur la mimesis coïncide pour une bonne part avec celle de Platon sur Aristote. La *mimesis*, en effet, partait de la nature, parce qu'elle la considérait comme une réalité objective et dispensatrice de vérité. Du point de vue de la pensée platonique, la même nature n'est qu'un reflet : elle ne fait qu'imi-[218]ter elle-même et forme, pour ainsi dire, une copie du cliché unique constitué par l'idée. Tous les humanistes sont d'accord pour considérer que la poésie et l'œuvre d'art représentent aussi l'Idée unique et divine ; cette conception se retrouve même chez ceux qui, comme Pic de la Mirandole, ne sont pas des partisans convaincus de l'imitation. Cela revient à dire que, du point de vue du néoplatonisme, la nature et l'art ne sont plus mère et fille, comme le voulait Dante, mais deux sœurs, filles de l'Idée.

L'artiste, n'ayant pas la possibilité d'accéder directement à l'Idée, ne saurait la connaître que par des images intermédiaires. Le meilleur intermédiaire était sans doute la nature. Pour ceux qui croient à la nouvelle filiation, pour Bembo par exemple, ce sera le modèle ; tandis que pour Pic de la Mirandole, il faut le chercher dans la *dicendi perfecta facultas*, dans la connaissance personnelle et intuitive, propre du poète et caractéristique de sa fureur.

Les conceptions de Bembo constituent, de ce [219] point de vue, une déformation caractéristique du platonisme, interprété historiquement. Il laisse supposer, en effet, que le modèle classique, intermédiaire entre l'œuvre actuelle et l'Idée éternelle, a joui à l'origine d'une connaissance directe de l'Idée. Cela le conduit à une divinisation des modèles et à une classification des auteurs anciens dans une catégorie exceptionnelle, qu'il qualifierait [scris : califierait] volontiers de surhommes, s'il était nietzschéen. Il est vrai qu'il modère cette exagération en la limitant en la reconnaissance d'un seul surhomme, qui serait

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

Cicéron ; mais c'est déjà beaucoup que de lui accorder le privilège presque exclusif de la fureur poétique qui lui permet, à lui seul, d'escalader le ciel de l'Idée.

D'autre part, il était facile de s'apercevoir que l'imitation ainsi conçue unissait à l'avantage de renouveler les moules de l'antiquité perdue, le désavantage particulièrement fâcheux d'obliger à des répétitions assez décevantes. La pensée historique s'empressa de préciser qu'il [220] ne fallait pas concevoir l'imitation comme un remède universel et suffisant, qui se contente de ses purs effets mécaniques. Elle ne devrait être qu'une base de départ et une garantie d'origine : l'imitation des modèles doit produire le *simile sed non idem*, l'objet appartenant à la même famille et nouveau à la fois, qui concilie par sa double essence l'historisme et la religion du progrès, d'ailleurs si indissolublement liés.

On n'oublie donc pas de poser en principe que l'imitation n'est pas tout. Elle n'intéresse que l'élocution, et peut-être aussi la disposition, mais il reste toujours l'invention, à laquelle nous attribuons volontiers aujourd'hui la toute première place.

En réalité, ce rôle est bien modeste dans la poétique de la Renaissance ; il faut même dire que très souvent les théoriciens ne savent même pas ce que c'est. Pour Bernardino Tomitano, par exemple, l'invention est la répétition des mythes ; et Ronsard en fait une « bonne disposition » de l'imagination, qui semble annoncer ce que le siècle suivant désignera par le nom de justesse. C'est dire qu'il ne faut pas demander à l'artiste de l'imagination créatrice, dans le sens où nous l'entendons maintenant : s'il l'avait, il ferait de son mieux pour la cacher, car elle est déjà la folle du logis.

C'est donc en vain que l'on s'efforce de nous convaincre que l'imitation n'est qu'un instrument auxiliaire. C'est en vain aussi que l'on attire l'attention du poète sur mes risques du geste mécanique, car le poète s'en contentera le plus souvent.

Pétrarque reprenait déjà et faisait sienne la recommandation de Sénèque, qui proposait au poète l'exemple de l'abeille : elle ne rend pas ce qu'elle a pris aux fleurs, telle qu'elle l'a pris. Politien ajoute que celui qui ne fait qu'imiter s'empêche de bien écrire, « de même que celui qui s'applique à mettre chaque pas dans les traces de son prédécesseur, ne pourra jamais courir ». Ou, comme le dit l'Arétin, l'imitateur servile fait penser à « la différence qu'il y a entre l'[222] homme qui étudie et le volume étudié ».

Tout ceci est vrai, mais reste cantonné le plus souvent dans la sphère de la théorie. Les faits démontrent que l'imitation est plus qu'un instrument d'approche, destiné à aplanir les difficultés du travail de composition. Elle forme un ferment actif, une source vive qui, non contente de canaliser la pensée et de lui suggérer une forme, la provoque aussi, plus souvent qu'on ne serait tenté de le penser. L'imitation est un état d'esprit permanent, qui fait que toute la production littéraire et artistique de la Renaissance est un produit de l'émulation. C'est par imitation, par exemple, que tous les humanistes,

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

emboîtant le pas de Cicéron, écrivent et publient des recueils de lettres familières, même lorsqu'ils ne trouvent que de correspondants imaginaires. C'est aussi par esprit d'imitation que chaque littérature prétend avoir ses « genres nobles » et notamment sa propre épopée ; et c'est le même esprit qui renouvelle toute la littérature française à partir de 1550 jusqu'au-delà des frontières classiques.

[223] Il est évident, en tout cas, que la doctrine de la poésie, fumeuse et difficilement accessible, se sépare de plus en plus de la pratique. L'art lui-même reste réduit à une archéologie, qui se soumet par là à la loi commune.

Ce que l'artiste actuel abhorre le plus, ou tout au moins ce qu'il cache le plus soigneusement, c'est la leçon apprise, la dette envers les aînés, ses obligations et servitudes les plus immédiates. L'imitation est devenue pour nous une faute de goût et l'étude, un luxe inutile. La Renaissance pensait exactement le contraire. Art signifie en premier lieu chose apprise ; et le chef d'œuvre est à l'origine la preuve que l'artisan ou l'artiste est enfin capable de faire comme tout le monde. Le succès ne s'explique jamais autrement : Fazio prétend que Van Eyck doit sa peinture à l'étude de Pline ; Ghiberti exige du sculpteur des connaissances encyclopédiques, comme Robortello et Ronsard les demanderont plus tard au poète ; et Léonard de Vinci est un modèle, de ce point de vue. Cette soumission aux règles a [224] eu d'ailleurs la vie particulièrement dure : jusqu'en 1718, où Dacier dissertait encore sur le point de savoir « si un poète doit préférer les caractères connus aux caractères inventés ».

D'autre part, la signification même de la fureur poétique se perd insensiblement dans les méandres du formalisme en vigueur. Pour bien répéter la leçon des anciens, la théorie importe moins que la norme précise ou le module de l'art. Dans les manuels, la part faite à l'inspiration est de plus en plus réduite : le plus souvent, elle embarrasse ces théoriciens, qui sont des théoriciens du pratique. Ils vont droit aux procédés : ils disent comment il faut s'y prendre pour faire une épopée, comme si n'importe qui était capable d'en écrire, avec la seule condition de suivre les instructions.

Cela donne au côté technique des manuels une force de loi. La critique s'arroge le droit de former des poètes ; et ceux-ci « font » la poésie comme ils veulent, quand ils veulent, à force de recettes et d'applications.

[225] Ainsi, une nouvelle divinité est née : l'art poétique. Son culte est la foi qui peut seule sauver le poète. Cela durera, on le sait, bien au-delà des limites chronologiques de la Renaissance. Le romantisme a supprimé cette idole ; et il semble qu'il n'en reste rien, de notre point de vue actuel. C'est pourtant de là que nous vient cette superstition toujours tenace, que la poésie est tout d'abord forme et que le « comment » de la diction l'emporte sur le sens de l'image ou de la pensée. Nous ne croyons plus à l'art poétique : mais nous pensons toujours que la poésie est un art, ce qui n'est pas sans impliquer une contradiction. Il faut donc croire que, de ce point de vue, nous vivons sur un

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)

résidu de routines, où se répètent les derniers échos de quelques règles préétablies. Il nous est même difficile, sinon impossible, de concevoir la poésie autrement que comme un minimum de routine, qui vient précisément de cette tradition.

[226] L'amour devait être une nouvelle échelle pour monter au ciel. C'est encore un instrument de la connaissance, que la Renaissance doit à Platon, à travers la pensée rénovatrice de Marsile Ficin. Cet aspect est peut-être le mieux connu et pour ainsi dire le plus spectaculaire du néoplatonisme florentin ; celui, en tout cas, qui a joui de la plus vaste audience et qui a fait la loi dans la pensée philosophique et dans son expression littéraire au XV^e^ et au XVI^e^ siècles. Il sera donc peu utile d'insister sur ces doctrines ; il n'en est pas moins nécessaire de rappeler ici leur premier fondement.

Toutes les parties du monde créé, dit Ficin, sont membres d'un même corps et œuvres d'un seul auteur. Elles sont donc réciproquement et naturellement solidaires ; et le lien qui les rattache les unes aux autres est l'amour. « On peut dire avec raison que l'amour est le nœud perpétuel et la liaison du monde, soutien immobile de ses parties et fondement ferme de la machine universelle ». L'activité de l'univers tout entier a pour but le bien : il est donc naturel de penser qu' [227] aucun membre du monde ne hait l'autre. Le loup lui-même ne dévore pas l'agneau au nom de la haine, mais au nom de l'amour de soi, qui est plus fort en lui que l'autre amour.

D'autre part, nous n'aimons pas les choses créées pour elles, pour ce qu'elles sont, mais pour Dieu qui est en elles. Par un lien encore plus subtil, l'amour universel nous attache ainsi au Créateur. Il y a deux sortes d'amour, qu'on aurait tort de confondre. Il ne faut pas oublier, en effet, que l'âme participe des deux natures à la fois, l'humaine et la divine : comme elle, ses puissances ou facultés participeront tantôt de l'une, et tantôt de l'autre nature.

Ficin distingue l'amour divin ou, comme il l'appelle, la Vénus céleste, qui est une faculté de l'intellect et la base même de la connaissance, puisque c'est elle qui nous fait rejoindre le divin ; et la Vénus terrestre, qui ne sort pas de la sphère des sens et se réduit à la simple génération. On voit pourtant que l'amour terrestre embarrasse Ficin : il est comme ennuyé de ne lui découvrir aucune beauté ou transcendance.

BDD-A28426 © 2017 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:08:03 UTC)