

Fortune et infortunes de la *Virtù*

Danièle Letocha, Université d'Ottawa

Le présent texte n'a pas de caractère monographique. Il s'agit d'un élément tiré d'une étude inédite sur les allégations des post-modernes concernant la fin de la modernité et le règne du nouveau paradigme esthétique qui l'aurait remplacée. Mon objet est d'ordre herméneutique, ma méthode comparatiste et mon traitement rétrospectif. Je conteste la culture moderne, féconde en revirements vigoureux, audacieux et imprévus, ait aussi facilement capitulé aussi faible partie. Et comme j'ai le choix des armes, je commence par définir un modèle de ce qui fait l'essence de tout paradigme culturel et, par conséquent, des conditions qu'exige tout changement de paradigme, dont le passage supposé des modernes aux post-modernes n'est qu'une instance.

On pourra évidemment contester la validité de mon modèle et juger qu'il est trop lourd. Je demanderai alors à voir quel autre modèle on voudrait utiliser car je n'accepte guère que les interprètes qui perçoivent rien de moins qu'une révolution culturelle (sur lesquels, donc, pèse le fardeau de la preuve) se contentent d'invoquer une accumulation de déplacements ponctuels, de changements d'effets, de variations de valeurs, de jeux d'écrans périphériques.

Pour ma part, je soutiens d'emblée qu'il ne peut régner qu'un seul paradigme à la fois sur un même espace symbolique global, comme l'Europe occidentale, par exemple. Il est moderne ou il est post-moderne, non pas les deux à la fois. Ensuite, ce paradigme doit avoir la force d'imposer une même matrice de sens dans tous les registres de la culture: économique, social, juridique, politique, littéraire, philosophique, religieux, technique etc. On ne saurait, en effet, observer une nation médiévale dans ses arts, moderne dans ses sciences et post-moderne dans ses formes politiques, le paradigme moderne s'impose si, et seulement si il peut générer une contagion des registres qui résulte dans *la* culture moderne, nonobstant ses tensions internes, ses retards relatifs, ses grincements historiques. Il s'ensuit que l'une des conditions centrales réside dans le pouvoir de tout paradigme nouveau de disqualifier l'ancien c'est-à-dire d'en annuler la légitimité, l'évidence, la prégnance, les a priori partagés. La post-modernité a-t-elle ou non dissout l'ambition du capitalisme ou détruit la pertinence de

l'idée démocratique de justice? Fait-elle autre chose que de détourner la tête du monde politique *sans le remplacer*? Enfin, il faut qu'un paradigme viable impose ses propres intuitions, hétérogènes aux précédentes, dans l'ensemble de la culture publique (et non pas dans des bulles individuelles). Voilà donc pour le fondement de mon enquête.

Pour donner à ce débat un appui quelque peu objectif, je propose, dans un second temps, d'examiner un authentique changement de paradigme: l'avènement de la Renaissance italienne qui a réellement imposé à l'Occident une révolution culturelle radicale, globale, homogène, forte, éloquente et capable de déstabiliser l'Université, ses discours et ses vérités scolastiques. Donc, on peut dire que la première Renaissance (cisalpine) a lutté contre le rationalisme scolastique pour imposer avec succès un paradigme proprement esthétique. Les post-modernes ne prétendent-ils pas avoir gagné un combat similaire contre le rationalisme scientifique en invoquant une esthétique, eux aussi? Est-ce vraiment le cas? Savent-ils seulement que cela s'en déjà produit une fois dans l'histoire européenne, vers 1350.

Un précédent intéressant: la Renaissance italienne

Je ne m'étonne guère des problèmes que pose la tâche de tirer au clair le statut du présent. Comme le dit Hegel, la chouette philosophique prend son envol au crépuscule. J'en prends prétexte pour proposer un autre détour: une visite aux origines historiques la modernité, où il apparaît que ce paradigme s'est construit autant grâce à la Renaissance que contre elle¹. Au lieu de définir a priori la matrice esthétique, je ferai donc le portrait épistémologique du cas de figure italien, entre 1350 et 1517 en choisissant trois axes successifs et cumulatifs: l'humanisme philologique qui mena un âpre combat contre la

¹ Les fondateurs de l'âge moderne n'ont pas reconnu le premier versant puisqu'ils cherchaient à le disqualifier. Ils ont, par contre, bien explicité le second. Voir Henri Gouhier, *Les premières pensées de Descartes. Contribution à l'histoire de l'anti-Renaissance*, 2^e édition, Vrin, Paris, 1979.

rationalisme scolastique; l'artiste en tant qu'*uomo universale* héroïque; enfin, l'homme d'action animé par la *virtù*. La phase initiale permet de comprendre comment un paradigme esthétique a dissout l'autorité du paradigme rationaliste précédent, tandis que la phase finale montre l'émergence du paradigme également rationaliste de la modernité. Du point de vue macro-historique, la Renaissance apparaît donc comme une sorte de parenthèse esthétique entre la scolastique et le mécanisme du XVII^e siècle. Le présent texte se limite à présenter le contexte de la doctrine florentine de la *virtù* après avoir mentionné les principes de l'humanisme philologique et l'idéal de l'artiste polyvalent.

Le choc linguistique ouvre les hostilités. À partir de Pétrarque², les humanistes traitent en bloc les savoirs universitaires par le mépris. Une élite, ces clercs accrochés à leurs diplômes et à leurs chaires? Non. C'est une racaille de parasites qui n'ont même pas la notion d'un engagement dans la vie réelle, au service de leurs concitoyens. Avec Coluccio Salutati³ et Leonardo Bruni⁴ s'ouvre le grand débat sur les mérites respectifs de la *vita activa* et de la *vita contemplativa*: les humanistes qui comptent dans leurs rangs des marchands, des secrétaires de chancellerie, des diplomates, des papes, des banquiers, des princes, tous confrontés à des problèmes éthiques, politiques, économiques et sociaux urgents et nouveaux, ne voient pas de questions ni de réponses pertinentes dans l'Université. Des savants, ces théologiens et canonistes? Non. Ce sont des ignorants qui ne connaissent pas le premier mot des besoins humains.

C'est ainsi que l'idée de science et celle de vérité entrent en crise et sont portées sur un autre terrain. La restitution des oeuvres de l'Antiquité païenne selon une grille sélective sert donc deux objectifs distincts. D'une part, elle répond à des questions de philosophie

² *De remediis utriusque fortunae* 1354-1366.

³ 1331-1406.

⁴ 1369-1444.

pratique ignorées par la scolastique. D'autre part, elle fournit une norme de perfection hétérogène par rapport à la culture dominante qu'il s'agit de disqualifier. La clarté antique sert de repoussoir aux «ténèbres» scolastiques.

La figure de l'artiste héroïque et polymathe

L'organisation instable de la conscience de soi s'ordonne autour de la visée expressive et créatrice plutôt que selon l'intention réflexive qui rassemble et juge.⁵ C'est bien dans ces termes que les acquis anthropologiques de l'humanisme se transmettent à une lignée distincte: celle des artistes producteurs d'oeuvres plastiques dans l'espace séculier des villes italiennes. Pour un temps, on avait contesté⁶ la thèse fondamentale de Burckhardt⁷ faisant de l'artiste

⁵ «L'artiste, le virtuose et l'«individualité», l'homme qui précisément a redécouvert la richesse et la valeur inépuisable de l'individualité, part en guerre contre une philosophie pour laquelle l'individualité représente quelque chose d'absolument contingent, de purement "accidentel".» écrit Ernst Cassirer décrivant les attaques de Pétrarque contre la scolastique, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, trad. Quillet, Ed. de Minuit, Paris, 1983, p. 165-166.

⁶ Entre autres, Paul Oskar Kristeller, «Changing Views of the Intellectual History of the Renaissance since Jacob Burckhardt» in Tinsey Helton, *The Renaissance. A Reconsideration of the Theories and Interpretation of the Age*, Madison: the Un. of Wisconsin Press, 1964, p. 27 à 52..

⁷ Jacob Burckhardt, ami et collègue de Nietzsche à Bâle, est le premier historien qui délimite une période autonome entre le Moyen Age et les temps modernes. Il officialise le nom de Renaissance et conçoit celle-ci entièrement sous le signe de

l'incarnation paradigmatique de la Renaissance italienne. On y revient⁸ aujourd'hui avec plus de sûreté encore et de meilleurs raisons. On veut signifier par là que l'architecte, le peintre et le sculpteur réalisent le sens de l'esprit renaissant dans tous les secteurs d'activité. En effet, l'artiste mobilise la définition dynamique et fluide de l'individualité élaborée avant lui pour montrer «la productivité de l'artiste créateur, infiniment supérieure à celle du théoricien»⁹. Il explicite visuellement son vitalisme anti-intellectualiste, car on ne peut nier cette nuance de protestation, même chez les philologues les plus livresques: la science de la règle ne produit pas la poésie, tout au contraire, c'est la poésie qui laisse apercevoir la règle¹⁰. L'artiste traduit l'indétermination naturelle de l'homme en disciplinant son génie propre pour se rendre fécond et se créer lui-même. Car l'oeuvre façonne l'homme autant que l'homme produit l'oeuvre. La dignité de l'art ne donne pas quelque chose à consommer ou à contempler; elle donne

l'esthétique, dans *Civilisation de la Renaissance en Italie* [1860], trad. Schmitt et Klein, Le livre de poche, 2 tomes, Paris, 1986. Burckhardt est précédé par Jules Michelet dans son choix de terme et dans le rôle fondateur attribué à l'individualité héroïque. Dans *Renaissance et Réforme* (1855) qui fait partie de son *Histoire de France*, Michelet se concentre sur le XVI^e siècle: ses héros sont Luther, Copernic et Rabelais.

⁸ William Kerrigan and Gordon Braden, *The Idea of the Renaissance*, Baltimore and London: The Johns Hopkins Un. Press, 1989; cf. ch. I «Burckhardt's Renaissance».

⁹ Cassirer, *op. cit.*, p. 211.

¹⁰ D'où le risque inhérent à une individualité s'appuyant sur le génie, c'est-à-dire sur une inspiration qu'il ne peut ni déduire, ni commander. Le rationalisme du XVII^e siècle écartera ce risque en restaurant un idéal de savoir: le rapport à la méthode donne bien le contrôle au sujet mais il tue l'héroïsme. C'est le régime du travail qui l'emporte sur celui de l'oeuvre, selon la distinction de Hannah Arendt.

quelque chose à faire. Ainsi, l'autobiographie de Benvenuto Cellini, *Vita* (1558-66) nous présente une suite haletante d'aventures se terminant par la fonte d'une statue de bronze dans la maison du sculpteur, effectuée de ses propres mains, entre la vie et la mort d'épuisement. Michel-Ange se voyait comme un ouvrier manuel, un frère des équarisseurs de marbre des carrières de Carrare qu'il fréquentait. L'artiste s'exprime dans des projets-défis; son génie exige qu'il pense et agisse dans la solitude, tout en intervenant dans la cité. Burckhardt voit dans le type de l'artiste créateur le sommet de l'idéal d'humanité de la Renaissance italienne qu'il désigne par l'expression d'*uomo universale*¹¹. Dans cette équation tout à fait élitiste, on voit se rencontrer l'extrême individualisme et l'extrême esthétisme convergeant dans l'action créatrice. Et c'est Leon Battista Alberti¹² que Burckhardt choisit pour l'illustrer. Certes, la stature intellectuelle d'Alberti impressionne. L'étonnant, c'est qu'Alberti n'est pas une exception dans le Quattrocento. Burckhardt pouvait choisir entre Ghiberti, Brunelleschi, Masaccio, Donatello et beaucoup d'autres moins écrasants, peut-être, mais tout aussi imbus de création. Beaucoup d'entre eux pratiquaient le portrait. L'affirmation individualiste trouve ici un lieu approprié à l'exercice de deux forces: celle du peintre et celle de son modèle (et commanditaire). On peut voir au Musée des Offices un dyptique exécuté par Piero della Francesca autour de 1470. Deux petits portraits énergiques, vraisemblablement du format des tableaux qu'on emporte en voyage: celui de Battista Sforza et celui de son mari Federico da Montefeltre, duc d'Urbino, tous deux représentés de profil. On reconnaît là, comme dans beaucoup de portraits du XV^e siècle, l'influence des médailleurs. On peut comparer ce tableau avec le buste de Battista par Francesco Laurana, au Bargello de Florence. Ils sont à peine sortis de la jeunesse mais dépourvus de grâce fragile. Ils ne sourient pas, ont le port altier et l'expression déterminée de ceux qui commandent. Ils se font

¹¹ Burckhardt, *op. cit.*, tome I, p. 204.

¹² 1404-1472.

face, chacun enclos dans son cadre. Ni l'un ni l'autre ne montre d'aptitude au compromis. Chacun apparaît comme un monde autosuffisant. Piero della Francesca n'a peint que leurs têtes, sur fond de paysage semblable, avec des couleurs vives et lisses. Il les a respectivement situés dans des espaces équivalents, dans une pleine lumière étale et sans ombres qui paraît émaner des personnages eux-mêmes et qui n'épargne aucun détail. Les lignes sont précises et cruelles (pour le nez cassé du duc!): elles écartent la convention au profit de la singularité ramassée. Le style très affirmé de l'artiste a perçu et rendu l'âpreté hautaine de ses modèles: rien d'amène, de charmant ou d'aimable dans ces visages qui n'appartiennent guère au registre de l'intimisme. La simple juxtaposition des deux portraits suggère déjà l'affrontement entre les deux personnages. Le spectateur perçoit en fait un triangle de puissance: car aussi forts que soient Federico et Battista, ils ont besoin du talent de Piero pour fixer leur gloire dans la durée. Trente ans plus tôt, ce même triangle esthétique et profane n'aurait pas eu de statut, ni de réalité.

L'acteur politique animé par la virtù

Un troisième courant d'idées s'ajoute alors aux deux premiers dont il adopte le primat esthétique, la supériorité de la *vita activa* ainsi que l'individualité créatrice dans le cadre civique. Et du motif anthropologique de la *virtù*, secondaire et flottant depuis Pétrarque¹³, on va faire une véritable doctrine de l'action efficace, à connotation militaire: l'esthétique de la *virtù*. Et puisque c'est Machiavel qui l'a conduite à ses conséquences ultimes, on peut tenter de recomposer la notion à partir des éléments de ses oeuvres. N'attendons pas de Machiavel une théorie démonstrative. Fidèle à l'anti-dogmatisme renaissant, il nous raconte des *exempla*, fournit des contextes, accumule les facettes, évoque des règles et lance des significations éparpillées. Son propos dessine une puissante esthétique de l'action assurant la gloire de l'agent et de l'État par la séduction du succès.

¹³ Dans le *De otio religiosorum* (1347) on trouve une définition de la *virtù* comme caractère charismatique de l'action capable de mater la fortune (même idée dans *Fam.* I,

2, 24). Aussi, chez Salutati, Bruni, Palmieri, dans la première moitié du XV^e siècle. L'esprit le plus aventurier et insolent. Poggio Bracciolini, affirme, vers 1435, que tout ce qui est digne de mémoire dans le passé s'est accompli par la force, au mépris de la justice et de la loi. Cf. *Utra artium, medicinae an juris civilis praestat*. Mais aussi à partir de 1460, pour exalter la force créatrice, on parle d'*ingenio e virtù*: «... ces deux termes serviront constamment à indiquer pourquoi il faut être attentif à certaines oeuvres, à certains talents. L'Arétin y a sans cesse recours, et pas seulement pour parler des artistes». Cf. André Chastel, «L'artiste» dans Eugenio Garin, éd., *L'homme de la Renaissance*, Seuil, Paris, 1990, p. 278.

Le chapitre final du *Prince*¹⁴ de Machiavel peint le profil du conquérant *virtuoso*¹⁵ capable de sauver et d'unifier la patrie italienne. Dans l'ordre d'apparition au fil du texte, on trouve les quatorze catégories suivantes: honneur, sagesse, talent, profit, *fortuna*, grandeur, libre arbitre, vertu militaire, force, adresse, esprit, excellence, réputation, coeur. Aucune de ces catégories (sauf peut-être la dernière) ne relève directement de l'éthique chrétienne traditionnelle. Toutes concernent la puissance concentrée dans un agent pour atteindre le but visé. Car la *virtù* est le fait d'un individu lancé dans l'action pour l'emporter sur d'autres agents: caractère d'excellence dynamique comparable à l'excellence du champion olympique. Son fondement moniste s'affiche clairement puisque la *virtù* requiert absolument la combinaison de la *grandezza dell' animo* avec la *forza del corpo*¹⁶ optimisée au moment opportun. Déjà, cette condition introduit une chimie mystérieuse, implique un don spontané et naturel qui ne se mérite ni plus ni moins que le génie de l'artiste¹⁷. C'est que la *virtù*, c'est

¹⁴ Chap. XXVI «Exhortation à prendre l'Italie et la délivrer des barbares», Machiavel, *Oeuvres*, Christian Bec, éd., coll. Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1996, p. 175-178.

¹⁵ Il s'agit de la *virtù* intrinsèque du chef et non pas de celle qu'il doit inculquer aux citoyens par la terreur. Sur la *virtù* avant Machiavel et dans ses textes, voir Philip P. Wiener, ed., *Dictionary of the History of Ideas*, New York, C. Scribner's sons, 1974, à l'article «Virtù» par Jerrold E. Seigel, t. IV, 476b à 486a.

¹⁶Voir *Discorsi* II.2. Sur ce point, voir Friedrich Meinecke, *L'idée de la raison d'État dans l'histoire des temps modernes*, trad. Chevallier, Droz, Genève, 1973, p. 35.

¹⁷ Agathocle n'est pas doué pour la *virtù*: quoi qu'il fasse, ce sera dans le déshonneur (*Prince*, chap. VIII). Hannibal et César Borgia accumulent autant de «crimes» et pourtant, ils y réussissent, chacun à sa manière (chap. XVII).

d'abord un style d'action, ce que la Renaissance appelle un *modo del procedere*, c'est-à-dire une manière d'agir. Elle ne s'apprend pas, ne s'enseigne pas, ne s'imite pas. Ce n'est pas le résultat transitif d'une méthode récapitulable et transférable¹⁸. Et bien qu'elle exige connaissances, santé, exercices, calcul et une discipline de fer, la *virtù* comporte une composante magique qui fait la vérité de l'action, c'est-à-dire son succès: c'est la séduction. Nous recoupons ici l'idéal des humanistes rhéteurs et celui des artistes civiques.

Cette séduction, c'est une puissance en partie irrationnelle, irréductible à une science ou à une technique. D'ailleurs, lorsque Machiavel en parle substantivement, il ne peut s'empêcher de la personnifier en lui attribuant des humeurs changeantes et des fins secrètes.

Elle va et vient selon son caprice. C'est là une sorte de laïcisation du mystère de la grâce. Cet art d'agir sur les situations est indifférent à l'éthique chrétienne dont les règles sont accessibles à tous et la pratique universalisable. Au contraire, la notion de *virtù* est fortement élitiste, par où elle deviendra intolérable à la culture moderne.

Le statut esthétique de l'action *virtuosa* apparaît plus clairement lorsqu'on insiste sur son extériorité non réflexive. Puisque c'est la réussite effective qui fait le style *virtuoso*, la

¹⁸ Roberto Miguelez assimile les règles machiavéliennes de l'action aux règles transactionnelles du jeu d'échecs. Voir «Machiavel et la rationalité du politique» dans D. Letocha, éd., *Relire Machiavel aujourd'hui*. Carrefour 14.2, Ottawa 1992, p. 3 à 27.

virtù se juge a posteriori. Elle ne réside pas dans l'essence de l'agent ni dans la nature de son projet; plutôt, l'idée de *virtù* exprime une série indéfinie de rapports entre l'agent et la réalité dynamique. Du point de vue du paradigme esthétique, on peut en mentionner deux: le rapport aux spectateurs et le rapport au temps. De quoi sont-ils faits? Tout d'abord, il n'existe pas de *virtù* sans spectateurs. En effet, l'ascendant impondérable et contagieux suscité par la prouesse, par l'aplomb, par l'élégance «naturelle» du héros est proprement constitutif du phénomène. Le soldat veut suivre celui qui a tenté le sort et qui a gagné, aux yeux de tous, publiquement. Le thème de la *fortuna*, chez Machiavel, c'est cet impondérable qui n'obéit pas aux arguments mais peut s'incliner devant l'acier d'une volonté musclée. La *virtù* séduit donc la *fortuna* par mille moyens dont aucun n'est infaillible en lui-même. Faut-il, ici et maintenant, contourner l'obstacle, ou mimer la faiblesse, ou créer un climat de victoire anticipée, ou réserver ses forces, ou braver le danger flairé ou encore tendre une embuscade? Le savoir doit être relayé par la sûreté d'un instinct quasi animal. Il s'agit alors d'éblouir celui qui n'imagine que son propre échec en le surprenant par une action d'éclat et le voilà attiré par une force magique qui s'amuse du destin. La *virtù* est un charisme puissant, attaché à la jeunesse. Machiavel écrit que le succès viendra aux audacieux qui bousculeront la *fortuna* et la séduiront comme une fille.

Mais le rapport le plus décisif parmi tous ceux qui constituent la *virtù*, c'est celui qui lie l'agent au temps. Machiavel estime que l'élément le plus rationnel dans la *virtù*, la connaissance de la *necessità* (acquise par l'étude de l'histoire et la pratique du terrain), ne peut garantir le succès à elle seule. Cela est dû à l'instabilité des situations et des hommes.

En effet, à chaque moment, les paramètres changent, forçant l'agent à adapter sa stratégie. Ce qui est irrésistible, c'est le génie du «*timing*», comme on dirait dans le jargon d'aujourd'hui.

Ce qui aurait réussi hier échouerait peut-être maintenant; tout jugement doit donc rester relatif. C'est *in situ* que le talent se manifeste, que l'action souple prend son rythme et que les mouvements de l'adversaire s'évaluent. Pour apprivoiser les variations temporelles, la *virtù* exige le génie de l'improvisation individuelle s'exerçant par l'appréciation instantanée d'une conjoncture toujours mobile. Une bonne loi comme un assassinat approprié sont mesurés en

tant que réponses pertinentes à des situations ponctuelles. L'imagination, l'adresse, la rapidité et l'audace produisent l'avantage par effet de surprise, non pas que l'adversaire soit ignorant, mais du fait que, dans un contexte nécessairement singulier, l'agent crée une dynamique aussi singulière que lui-même. La *virtù* se reconnaît donc au pouvoir de séduire l'imprévu en l'intégrant; ce même pouvoir crée la riposte inédite, celle qui a le plus de chances d'être imparable. Or, pour que l'agent *virtuoso* soit parfaitement disponible au moment présent, à la ville comme à la guerre, il faut que son rapport au temps réalise une condition préalable: le mépris de la mort¹⁹. Seule cette souveraine indifférence donne la hauteur de vue, la grâce

¹⁹ Dans *Condition de l'homme moderne* (trad. Fradier, Calmann-Lévy, Paris, 1961, p. 45), Hannah Arendt donne le nom de «courage politique» au choix machiavélien de la liberté contre la mort. Machiavel a rétabli l'évidence qui domine la philosophie politique depuis Solon jusqu'à Sénèque: le primat de la vie et le primat de la liberté s'excluent. On

inimitable et l'intrépidité qui séduisent le vulgaire. Tenir pour peu sa propre mort, tenir pour peu la vie d'autrui sont les conditions qui permettent de tenir pour tout l'entreprise de puissance. Dans la liberté de la *virtù*, l'individu traite l'action comme une oeuvre d'art méritant la gloire à son créateur sur le théâtre de la cité. Au sens large, la doctrine de la *virtù* est une poésie de l'action. N'est pas fondateur d'État qui veut.

La doctrine machiavélique de la *virtù* explicite les conséquences de la scission public/privé en réfléchissant à tous les dangers que recèle le secret d'une conscience individualisée. En effet, de même que l'architecture du palazzo urbain renaissant dissocie le style de la façade, publique et civique, du style des jardins clos à usage privé, de même le registre intime de la conscience morale tout à fait privée risque son salut sans égard au registre de la conscience citoyenne qui poursuit un projet visible et politique. On voit alors que les croyances et les comportements, par principe unis et hiérarchisés dans la doctrine médiévale, se dédoublent, permettant à l'éthique et à politique d'obéir à des logiques régionales hétérogènes. Qu'il soit d'Église ou d'État, le pouvoir extérieur ne peut plus espérer soumettre plus qu'une partie du champ de conscience. Le reste est libre de résister, de contrarier ou de subvertir le pouvoir. Vertu et *Virtù* n'entretiennent pas de rapports évidents. Les masques du sujet moderne se dessinent en pointillé. L'État à «restaurer» (en fait, il est à construire) paraît alors bien fragile. Machiavel renonce à chercher le retour en arrière dans

trouve la même assimilation du courage politique et de la *virtù* chez F. Meinecke, *op. cit.*, p. 36.

l'unanimité féodale. En acceptant l'individualité, il accepte aussi que soient favorisées la duplicité, la ruse et la trahison, c'est-à-dire la corruption politique que la morale est impuissante à contrôler. La cohérence exige donc, selon Machiavel, un impératif d'efficacité politique qui légitime plus de duplicité, plus de ruse, plus de trahisons chez le prince que chez le citoyen. À cette dialectique quantitative de la force, l'épreuve du style apporte la clef: un saut qualitatif dans la *virtù*. Et pour maintenir un rapport de forces favorable au prince, il faut encore la séparation parfaitement contrôlée entre l'image publique du prince et son identité privée.

Les infortunes de la virtù

Trois vagues successives vont affaiblir le paradigme esthétique italien avant que le rationalisme cartésien ne l'emporte. D'abord, à Florence même, ce qui a de quoi surprendre puisque c'est la forteresse des arts: le choix esthétique n'y est pas un projet mais une réalité, un milieu quotidien et un objet de fierté. Après l'invasion française et la chute des Médicis, en 1494, le vide politique est occupé par la faction républicaine du gonfalonier Piero Soderini, élu à vie. Attaché depuis peu au monastère San Marco, le dominicain Jérôme Savonarole, austère et inquiet du paganisme tranquille de ses contemporains, a commencé en 1490 une prédication d'allure prophétique: le châtement est proche, il a déjà commencé, il sera terrible, dit-il, réclamant un retour au sacré et à la pénitence. Pendant quatre ans, l'emprise de Savonarole sur les Florentins s'accroît, depuis le nef de Santa Maria dei Fiore jusqu'à la Signoria. Parmi d'autres humanistes, Pic de la Mirandole devient son proche disciple et Sandro Botticelli jette, dit-on, plusieurs de ses tableaux profanes sur les «bûchers de vanités».

Luca della Robbia et Guicciardini viennent écouter ses prédications de carême. Le parti de la réaction, identifié au dominicain, dénonce l'anthropologie profane et individualiste comme blasphème: le peuple de Dieu n'a qu'un seul destin commun et surnaturel, inscrit dans le plan divin. Le salut passe par la réconciliation avec son prochain. Plusieurs passages des sermons de Savonarole visent avec précision l'attitude esthétique, source d'ambition matérielle,

de haine et de crimes.²⁰ À l'opposé, l'anthropologie puritaine sur laquelle Savonarole fait fond impose la surveillance de soi grâce aux vertus chrétiennes. Car dans l'homme pécheur, la séduction ne peut être que la voix de Satan. Par où le dominicain (dont l'ordre a incarné les

²⁰ «Ils [les prélats de l'Église primitive] n'avaient pas autant de mitres d'or ni autant de calices et le petit nombre qu'ils en possédaient, il arrivait même qu'ils les fissent fondre pour les besoins des pauvres. Nos prélats, eux, pour faire des calices, arrachent aux pauvres de qui leur revient de droit... Dans l'Église primitive les calices étaient de bois et les prélats en or; maintenant l'Église a des prélats de bois et des calices en or.» XXIII^e sermon sur le psaume LXXIII, cité par Daniel-Rops, *Histoire de l'Église du Christ*, t.V, p. 198.

tribunaux de l'Inquisition) ressuscite l'assimilation conceptuelle entre séduction et corruption, antithèse de la vertu. D'où le conflit frontal avec l'effort machiavélien pour articuler une esthétique de l'action qui oppose, au contraire, la corruption à la liberté que seule une *virtù* séductrice a les moyens pratiques de produire et de conserver.

La seconde vague de rejet de la doctrine de la *virtù* au nom de la vertu chrétienne prit forme chez les humanistes du nord formés en Italie, à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècles. Venus d'Angleterre, de France, des Pays-Bas et du Saint-Empire²¹, ils entrent dans le projet littéraire et pictural avec enthousiasme. Néanmoins, le désordre moral italien les scandalise et c'est d'eux que vient le nom de paganisme donné au spectacle de la vie politique et sociale. Leur scandale est profond, en effet, devant le train de vie somptueux des cardinaux italiens. À Rome, surtout, le népotisme va de soi et même on appelle poliment «neveux» les fils des pontifes. Jules II della Rovere ne cache pas qu'il préfère l'armure militaire à la soutane et à la tiare. Les offices s'achètent et se vendent pour étendre les chasses pontificales. Voilà donc à quoi servent les annates et autres impôts ecclésiastiques! Quand on a l'honneur de parler à ces dignitaires, ils n'ont souci que de montrer leur

²¹ Le cas de la Hongrie et de la Pologne est exceptionnel: ayant reçu une vague d'immigrants italiens «paiens» au XV^e siècle, ils vont vivre chez eux le conflit *virtù*-vertu au XVI^e siècle.

collections de tableaux et de statues antiques, leurs précieux manuscrits et leurs beaux imprimés de poésie latine et contemporaine. Plusieurs d'entre eux ignorent les éléments de la théologie chrétienne mais récitent Horace en musique.

Or, le cinquième Concile du Latran (1512-1517) a fait la liste de réformes disciplinaires et morales nécessaires au maintien de l'autorité de l'Église en Europe. Mais cela restera un vœu pieux jusqu'aux constitutions tridentines de 1563, car le pape n'a ni l'intention ni les moyens, il faudrait réformer les sources de financement de toute l'institution romaine, de sévir sur les moeurs pour restaurer la vertu évangélique. La concurrence pour le pouvoir et la vénalité des offices continuent donc comme auparavant, dans un esprit de jouissance, d'intrigues et de légèreté qui paraît coupable et irresponsable aux yeux des étrangers, venus avec l'idée simple que l'argent est fait pour porter assistance aux pauvres. On observe donc une première réaction confuse. Willibald Pirckheimer et Reginald Pole, par exemple, voient bien que l'arrogance et le «matérialisme» bourgeois s'allient à un art de vivre admirable. Comment exporter l'individualisme, les connaissances, l'urbanité, l'excellence raffinée et ludique sans être soi-même investi par la violence italienne?

La réponse nordique s'exprimera dans l'invention de l'érasmanisme. En effet, contre la culture universitaire et féodale, Érasme affirme les droits de l'élégance cicéronienne, de la vérité rhétorique et de l'érudition trilingue en général. La tradition du genre *antibarbari* s'étendra donc à l'Europe transalpine du XVI^e siècle qui récupère également le primat de la *vita activa* et accentue l'égalité de dignité entre clercs et laïcs dans l'entreprise du salut. L'idéal de l'*uomo universale* y fera aussi carrière comme en témoignent Guillaume Budé, François Rabelais ou Nicolas Copernic²². Mais la répulsion devant la doctrine de la *virtù* va produire une cassure profonde. À l'expressionnisme méridional, l'Europe du nord oppose

²² L'érasmanisme implique donc un principe culturel fortement élitaire allié à l'égalitarisme de sa «simplicité» évangélique.

l'intériorité morale des vertus chrétiennes: douceur, compassion, amitié, charité et concorde.²³ Et contrairement à Savonarole, Érasme tient à développer l'individu policé. C'est pourquoi il écrit parallèlement un manuel des bonnes manières (l'un des best-sellers du XVI^e siècle) et l'*Enchiridion militis christiani* qui n'a de militaire que le titre puisqu'il appelle à une spiritualité philosophique imprégnée de douceur évangélique et de vertu stoïcienne. L'érasmanisme gagna l'adhésion générale: cours princières, juristes, magistrats, marchands et éditeurs l'adoptèrent. Il est impossible de faire le compte exact des éditions des œuvres d'Érasme lui-même dans toutes les villes possédant des presses à imprimer.

Cet humanisme évangélique²⁴, souvent désigné par l'expression «*philosophia christiana*» constitue un idéal sentimental et intimiste lorsqu'on le compare à la dureté civique de la *virtù*. Dans l'écart, le fondement du paradigme esthétique se brouille pour faire place à une dominance éthique. La transcendance des fins dernières que chacun doit méditer par sa *pietas* personnelle condamne l'immanence séculière de la séduction qui unifiait le paradigme esthétique.

Calvin va nettement plus loin dans ses condamnations de la visée esthétique: la querelle des iconoclastes porte la responsabilité de la destruction d'une large part du patrimoine religieux du nord de l'Europe pour ce qui est de la statuaire et de la peinture. Enfin, le moment tridentin tranche la crise théologique et morale par voie d'autorité et de clarification théorique.

²³ Dont le prince doit donner l'exemple; voir l' *Institutio principis christiani* à l'intention du jeune Charles Quint.

²⁴ Le texte des évangiles ne comporte pas une seule proposition sur l'existence, l'intérêt ni l'importance de l'art dans l'accomplissement de l'humanité en l'homme. Et dès l'Antiquité, Tertullien et Chrysostome exclurent l'art de la vertu.

La recherche que j'ai entreprise examine ensuite en détails ce que le projet cartésien a dû refouler et occulter, ridiculiser et rejeter pour imposer à une Europe un modèle de vérité théorique et abstrait ou la méthode universelle remplace la singularité de la *virtù*.

Enfin, revenant à mon propre contemporain, je conclus plutôt à une démission et à un repli particulariste gouvernés par les principes du confort et de la consommation, pour caractériser l'attitude post-moderne.

Pour instaurer un paradigme esthétique, le discours post-moderne devra faire plus qu'écrire en contrepoint d'une musique moderne. Pour ma part, et compte tenu des points aveugles de ma lecture, je n'observe rien dans la culture savante ou populaire qui signifie autre chose qu'une modernité fatiguée. La *virtù* congédiée par Descartes ne donne pas signe de vie. Il faudra bien s'arranger avec des condottieri d'opérette comme Ross Perot, Silvio Berlusconi et Bernard Tapie.