

ACCADEMIA

XX - 2018

REVUE DE LA SOCIETE MARSILE FICIN

Comité d'honneur

Michael J.B. Allen, UCLA, FBA

Antonio Carlini, Università di Pisa

Marc Fumaroli (†), de l'Académie Française, Collège de France

Eugenio Garin (†), Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento

Moshe Idel, Université de Jérusalem

Maria Mucillo, Università di Roma La Sapienza

Cesare Vasoli (†), Università di Firenze, Accademia dei Lincei

Comité scientifique

Mohammad Ali Amir-Moezzi, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris

Patrizia Castelli, Università di Ferrara

Christopher Celenza, Johns Hopkins University, Baltimore

Cristina D'Ancona, Università di Pisa

Anna De Pace, Università di Milano

Philippe Hoffmann, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris

Franz A. Janssen, Bibliotheca Philosophica Hermetica, Amsterdam

Thomas Leinkauf, Universität Muenster

Michel-Pierre Lerner, CNRS - Observatoire de Paris

Alessandro Magini, Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, Roma

Paola Megna, Università degli Studi di Messina

Philippe Morel, Université Paris I

Claudio Moreschini, Università di Pisa

Michel Y. Perrin, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris

Denis J.J. Robichaud, University of Notre Dame, Indiana

Alain-Philippe Segonds (†), CNRS - Observatoire de Paris

Helmut Seng, Universität Frankfurt am Main

Marina Seretti, Université Bordeaux-Montaigne

Maude Vanhaelen, University of Warwick

Directeur de la revue: Stéphane Toussaint

Responsable de rédaction: Monique Toussaint

Comité de rédaction: D. Brancato, T. Gilbhard, J. Mc Cormick, D. Miglietta, A. Rabassini, M. Stefani, A. Tosi

L'envoi des documents implique l'accord de l'auteur sans réserve d'aucune sorte pour leur libre publication.

La rédaction n'est pas responsable des textes publiés qui engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.

ACCADEMIA est une marque déposée auprès de l'INPI, numéro 98/757787.

Numéro d'autorisation du Parquet de Paris 990049.

Imprimé à Lucques par San Marco srls - Giugno 2021

SOMMAIRE

VINGTIÈME NUMÉRO 2018

- Due scritti di Marsilio Ficino sul tema del furor divinus :
l'epistola De divino furore e l'Argumentum in Ionem de furore poetico.
Traduzione e note* 7
FRANCESCA DELL'ORO
- A Reconsideration of Ficino's Debts to Avicenna in Platonic Theology XIII* 29
NAZNIN PATEL
- Liberi come Dio: tra indipendenza e relazione
Meister Eckhart e qualche suggestione plotiniana* 53
AURORA GHIROLDI
- Arsenico e vecchie sibille: Cardano, Jacques Gobory e un aspetto
alchemico della tradizione dei Sibyllina Oracula* 61
MARCO BRACALI
- Warburg, Sassetti et les centaures. Avec deux lettres de Marsile Ficin
et Bartolomeo Fonzio* 83
STÉPHANE TOUSSAINT
- Sangallo, Ghirlandaio, Ficino ou le Soleil de Santa Trinita* 111
STÉPHANE TOUSSAINT

**WARBURG, SASSETTI ET LES CENTAURES.
AVEC DEUX LETTRES DE MARSILE FICIN ET BARTOLOMEO FONZIO**

Pour Ulrich Pfisterer

Warburg 1907

En 1907, au terme d'une longue recherche dans les archives florentines commencée vers 1900¹, Aby Warburg écrivait l'essai qui le rendit célèbre, régulièrement cité en exemple de sa méthode : *Les dernières volontés de Francesco Sassetti (Francesco Sassettis Letztwillige Verfügung)*. L'étude conduite sur le testament de Sassetti, richissime directeur général de la banque des Médicis, mort en 1490, représentait pour l'époque un morceau de bravoure. Elle demeure encore de nos jours un modèle d'analyse warburgienne du passé, qui en dit long sur son auteur lui-même.

À partir d'une copie du testament établi par Sassetti en 1488 avant son dernier voyage à Lyon – où l'appelait la faillite de la succursale médicéenne – Warburg s'est aussi livré à une étude de caractère, au portrait moral d'un homme de la « première Renaissance » tiraillé, selon lui, entre le christianisme médiéval et le paganisme renaissant.

De cette bipolarité du marchand florentin, Warburg dresse par touches successives un saisissant tableau. Dans les documents familiaux, dans les œuvres d'art commanditées par Sassetti à Ghirlandaio pour sa chapelle de Santa Trinita, Warburg traque les démons du paganisme, jusqu'à doter d'une subtile nuance théologique la grisaille de motifs romains antiques peints, selon lui, en pieuse subordination chromatique à l'enfant Jésus de l'*Adoration des bergers*, située au centre du même décor. Ces analyses séminales sont passées dans la conscience critique, contribuant à la modeler pour longtemps. Il n'est d'étude consacrée à Francesco Sassetti, qui ne reprenne à son propre compte, en la modulant parfois, la bipolarité warburgienne vis à vis de laquelle Ernst Gombrich fut l'un des rares à se montrer critique.

Comme toute son enquête en témoigne, Warburg identifie essentiellement une double présence païenne dans la conscience spirituelle de Sassetti, celle de la fortune et des centaures : « la Fortune, déesse païenne », « cet inquiétant démon du vent », « la pure

¹ Aby WARBURG, *Ninfa Fiorentina* 23.XI.1900, trad. Céline TRAUTMANN-WALLER, in *La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg comme laboratoire*, « Revue germanique internationale », 28 (2018), p. 211-220.

divinité païenne de la *Fortuna audax* toujours vivante», «le Centaure démon de la nature»² figurent parmi ses expressions favorites. La déesse fortune, *dea Fortuna*, s'adresse à Francesco Sassetti en perpétuel risque de naufrage commercial et financier. Les centaures, quant à eux, parlent pour le Sassetti fondateur de dynastie fier de son clan et de ses armes, où deux de ces quadrupèdes fabuleux soutiennent un blason barré d'une lanière de fronde, allusion à la pierre lancée par David contre Goliath³. Avec scrupule, Warburg enregistre ce compromis entre le mythe antique et l'Ancien Testament, agrémenté d'un jeu étymologique sur la pierre, «sasso», et sur le patronyme, «Sassetti».

Tandis que dans la voile traditionnellement déployée par la fortune, souffle un vent de paganisme emportant le navire du marchand aventureux, sous le cuir des hommes-chevaux une vigueur équine frémit d'«*antikisch drapierte egozentrische Übermenschlichkeit der Renaissance*», d'une égocentrique surhumanité à l'antique. Elle est à peine tempérée de piété médiévale :

«[...] de plus l'*impresa* personnelle de Francesco Sassetti nous offre une base déterminante, qui éclaire la psychologie de cet état oscillatoire si particulier, puisque son choix s'est porté sur une divinité antique des éléments, comme illustration symbolique des armes de sa famille : le centaure. Au zénith et parvenu au but de son existence Sassetti s'est réservé le centaure lanceur de pierre pour symbole du sentiment de soi»⁴.

Derrière le symbolisme «antique» choisi par Sassetti, gît le paradoxe où, d'emblée, Warburg s'enferme inconsciemment : celui d'un égocentrisme centrifuge. Autrement dit: le jet du projectile comme un signe de retour sur soi. Dès lors, l'organisation morale du héros restera symboliquement suspendue à sa fronde et dépendra de sa représentation. Ce qu'il faudra voir ou ignorer, dire ou taire au sujet des centaures, subira le même sort.

Mettons encore un peu nos pas dans ceux de Warburg. Le pieux Sassetti ne supporte pas contradictoirement l'empire de la fortune et la fascination du centaure.

² Aby WARBURG, *Francesco Sassetis Letztwillige Verfügung*, in *Werke*, éd. Martin TREML et alii, Suhrkamp, Berlin 2018, p. 259, 264, 268 : «*Fortuna... heidnische Göttin*», «*unheimliche Winddämon*», «*echt heidnische Göttlichkeit... der heute noch lebenden Fortuna audax*», «*der Kentaur... Naturdämon*».

³ Ibidem, p. 269, note 60, où Warburg s'appuie sur le témoignage de Filippo Sassetti, descendant de Francesco : «Sarà forse poco dicevole che io faccia qui menzione della impresa della famiglia mia; ma lo avere di lei, più che di niuna altra, contezza, fa che io di quella ragioni. È adunque l'impresa nostra una frombola col motto francese : *A mon pouvoir*, che importa: a mio potere. Fu la frombola quell'arme con la quale il giovanetto David amazzò il gigante Golia; onde quegli che fece in S. Trinita dipingere la cappella nostra, da quella parte di fuori sopra un pilastro, fece immaginare quel giovanetto armato di questa arme con un motto tale: *Tutanti puero patriam Deus arma ministrat*».

⁴ Ibidem, p. 268 : «[...] gibt uns nunmehr Francesco Sassetis eigenste Impresa zur Psychologie dieses eigentümlichen Schwingungszustandes den abschliessend aufklärenden Rückhalt, da er sich gleichfalls eine antike Elementargottheit zur sinnbildlichen Ausschmückung seines Familienwappens erkoren hat : den Kentaur. Auf dem Höhenpunkte und am Endziele seines Lebens erwählte sich Sassetti den steinschleudernden Kentaur zum Sinnbilde seiner Selbstempfindung». Ma traduction.

Chez lui se compensent la foi chrétienne et la forme païenne selon ce qu'exigent les circonstances, soumission au Christ ou affirmation de soi, si bien que l'équilibre ne s'instaure que provisoirement. Voilà ce que Warburg désigne d'un terme qui lui est familier – «oscillation», «Schwingung» – si caractéristique de sa conception ondulatoire de l'existence humaine.

Plongée dans une relation dialectique avec un passé dont se détachent des vagues de mémoire, l'humanité warburgienne oscille par nature entre les extrêmes. Elle émet des ondes autant qu'elle en reçoit. Avec Sassetti, cette émission d'ondes reste captive d'un dualisme larvé entre piété et paganisme, dualisme dont la maîtrise ne dispense jamais d'alternance. Mais l'alternance n'est pas un syncrétisme, notion étrangère à Warburg pour qui le paganisme doit rester tel – antique et démonique – sous peine de perdre, pour ainsi dire, sa différence de potentiel avec le christianisme. Aussi, comme un *continuo* sourd, Warburg perçoit-il l'énergie du démon de la nature dans l'union volontaire du marchand florentin aux centaures d'un passé purement païen, symboles «d'une dépense consciente d'énergie»⁵ nécessaire à l'aventure capitaliste. Et si la chapelle familiale de Santa Trinita consacre effectivement le triomphe du Christ et de Saint François, elle repousse aux limbes de grisailles marginales les scènes copiées des monnaies romaines du Sassetti numismate. Cependant c'est à un sarcophage *all'antica*, dûment orné de bucranes, que Sassetti confie sa dépouille mortelle, encore et toujours placée sous la protection des centaures et des insignes du paganisme. Sur ce point, la critique moderne n'a pas vraiment innové, se cantonnant au périmètre de notations marginales, à défaut d'analyses de détail susceptibles de remettre en cause une imitation passive de l'Antique, çà et là filtrée par l'intervention d'humanistes lettrés⁶.

Donc, en projetant sur le décor de Santa Trinita, et jusque dans les enluminures des manuscrits de Sassetti, une paganisation renaissante de connivence forcée avec la foi médiévale, la lecture warburgienne progressait par imposition de formules – divinité païenne, démon de la nature, énergie auto-affirmative – ayant progressivement perdu le vernis de leur évidence, sauf, peut-être, chez les *aficionados* friands de reformuler les fantasmes dont Warburg⁷, homme de raison plus que de déraison, en son for intime cherchait à se débarrasser.

⁵ Ibidem, p. 269-270 : «*So vereinigt sich die im kaufmännischen Berufe wahrscheinlich von Francesco (...) selbst gewonnene Maxime praktischer Lebensklugheit mit den Geschöpfen heidnischer Vorzeit zum Sinnbilde bewusster Energieentfaltung*».

⁶ Voir par exemple la reprise et l'extension des découvertes de Fritz Saxl par Borsook-Offerhaus privilégiant la lecture antiquisante, essentiellement érudite, d'un Politien et d'un Fonzio : Eve BORSOOK, Johannes OFFERHAUS, *Storia e leggende nella cappella Sassetti di Santa Trinita*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, vol. 1, ed. Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto et alii, Electa editrice, Milano 1977, p. 294, 298-299 ; Eve BORSOOK, Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence : History and Legend in a Renaissance Chapel*, Davaco Publishers, Doornspijk 1981, p. 54-56.

⁷ Sur un fantasmagique «tourbillon» de christianisme et de paganisme, voir George DIDI-HUBERMAN, *Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne*, «Genèses», 24 (1996), p. 145-163. Une partie des thèses de Warburg, revisitées par cet auteur, a été critiquement discutée depuis par Freeberg et Van der Velden, comme l'explique Valeria MOTTA, *Les effigies votives grandeur nature en Italie (XV-XVIIe siècles)*, «Techniques & Culture», 70 (2018/2), p. 98-119 : 114-115.

Centaures païens... et centaures chrétiens

Car historiquement parlant, les centaures campaient-ils vraiment pour Sasseti des démons païens de la nature ? Quant au paganisme même, ses symboles rayonnaient-il sur les humanistes avec autant d'énergie naturelle, ou surnaturelle, que Warburg leur prête ? Peu à peu s'insinue l'ombre d'une perplexité.

Parfois aussi l'analyse de Warburg s'alourdit d'anachronismes anthropologiques. Auraient-ils pu lui survivre sans l'inertie critique de la postérité ? Songeons aux notions héritées de Darwin, de Burckhardt et de Nietzsche – l'*Übermensch* par exemple – en contradiction avec la culture florentine du XVe siècle. De même dans nos études, un hiatus a fini par se créer entre la connaissance affinée des sources de Warburg⁸ et la coutume de prolonger sa vision obsolète du paganisme renaissant. À commencer par son idée, étrangère aux humanistes florentins, de reconquérir Athènes sur Alexandrie. Mais n'est-ce pas justement à Alexandrie que, vers 1490, Filippo Valori compare la bibliothèque de Laurent le Magnifique, au moment où Plotin, traduit par Ficin, s'apprête à y faire son entrée royale ? N'est-ce pas à la Renaissance que renaît une «sagesse barbare» impossible sans Alexandrie ?

Limitons-nous à des notations essentielles. Dans un docte ouvrage sur la fortune et son allégorie, Florence Buttay-Jutier s'est livrée à une analyse minutieuse, qui dispense de nous attarder sur la fragilité de la thèse de Warburg comme sur l'équivoque du paganisme de la *Fortuna*.⁹ D'abord, le Moyen-Âge célèbre lui aussi la *Fortuna*. Ensuite, avant le dernier quart du Quattrocento, la figure de Vénus prend si souvent les traits de la fortune, qu'on a pu à tort les superposer : ainsi dans le blason d'un autre grand marchand, Giovanni Rucellai, dont la contiguïté avec Sasseti fournit ample matière à Warburg. Enfin, la symbolisation voulue par Warburg, reprise par certains auteurs modernes, de la *Fortuna* comme paganisme laïc et individualiste de la civilisation marchande, repose sur une autonomisation fictivement soudaine. Elle se heurte à une préexistence chrétienne où s'enracine ce thème soi-disant païen :

«outre le fait que cette nouvelle image ne reprend pas la tradition iconographique antique, accessible pourtant, en particulier à travers la numismatique, ce jugement nous semble accorder trop de confiance en l'existence d'une seule tradition [...] éliminant de plus tout simplement l'élément chrétien comme parfaitement hétérogène»¹⁰.

Il semblerait même qu'à partir de l'analyse d'Aby Warburg, l'affirmation égocentrique de l'homme de la Renaissance et l'explosion du paganisme se soient prolongés en un long «*a priori* interprétatif» obscurcissant le problème qui nous occupe.

⁸ Il m'est impossible de citer les innombrables travaux de ces dernières années, mais je signale la bibliographie en ligne – absolument remarquable – de Björn BIESTER : <https://aby-warburg.blogspot.com/2009/12/aby-m-warburg-bibliografie-2006-bis.html>

⁹ Florence BUTTAY-JUTIER, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, PUPS, Paris 2008, p. 89-122.

¹⁰ Ibidem, p. 99.

J'ai déjà suggéré qu'un tel *a priori* conditionnait, de l'intérieur, la dynamique warburgienne.

Mais passons à la présence des centaures. Warburg base-t-il leur identification avec les forces démoniques de la nature sur quelque texte antique ou médiéval ? Comme pour la *Fortuna*, décrétée poétiquement «démon du vent», cette caractérisation spontanée relève plutôt d'une conviction intime : les centaures symbolisent l'animalité inculte. Certes, Warburg se fonde implicitement sur une tradition antique, jamais précisée néanmoins¹¹. Pourtant, dans l'autre sens, Chiron, tuteur et instructeur d'Achille, n'a-t-il pas perpétué l'image tout opposée d'un centaure sage et savant ?

La tradition antique, notamment celle des vases attiques, connaît un centaure pouvant se révéler négatif et positif pour l'humanité¹². Il se divise *grosso modo* en deux types, le chasseur expérimenté et le guerrier féroce. Le premier se caractérise par sa longue branche chargée de gibier (Fig. 1), le second par sa massue ou par les pierres (Fig. 2) dont il lapide ses adversaires. Au cours des siècles, la branche du centaure-chasseur se rétrécit et se végétalise.



Fig. 1 - Chiron chasseur, amphore attique, VI^e s. avant J.-C. British Museum.



Fig. 2 - Centaure lapidateur, amphore attique, VI^e s. avant J.-C. Paul Getty Museum, Malibu.

En conséquence de quoi, la figure du centaure possède depuis toujours l'entendement autant que la force sauvage, laissant soupçonner l'ambivalence profonde des hommes-chevaux, liés par la légende chrétienne à une dimension complexe. Ces

¹¹ Albinia De la Mare, *The Library of Francesco Sassetti (1421-1490)*, in *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Studies in Honor of Paul Oskar Kristeller*, éd. Cecile H. Clough, Manchester University Press 1976, p. 160-201 : 192 note 18, suggère que Fonizio serait à l'origine de cet emblème.

¹² François BOUDIN, *Monstres et monstruosité en Grèce ancienne d'après les textes et l'iconographie des vases (VIII^e-IV^e. av. J.-C.)*, Université de Rouen, Rouen 2008.

centaures «chrétiens», qui n'ont pas bénéficié de la même attention que les centaures «païens», généralement associés à Donatello et à Bertoldo, doivent pour le moins récupérer leur fonction critique.

Contentons-nous du champ iconographique toscan propre au Quattrocento. Dans un tableau de Sassetta (1435-40) sur un épisode de la *Vie de Paul de Thèbes* par Saint Jérôme (vers 379 après J.-C.)¹³ repris dans la *Légende dorée* (vers 1265), le centaure indiquant à Saint Antoine la grotte de Paul l'Ermite apparaît manifestement doué de raison (Fig. 3). La scène se trouve d'ailleurs maintes fois peinte en Italie depuis Taddeo Gaddi, et souvent enluminée dans les manuscrits du Moyen-Âge, période où le quadrupède peut subir, au gré du caprice artistique, une hybridation dans l'hybridation, cheval-singe, homme-fauve ou autre (Fig. 4).



Fig. 3 - Détail de la *Rencontre de Saint Antoine et de Saint Paul*, Sassetta, 1440, tempera sur panneau, National Gallery of Art, Washington.



Fig. 4 - Détail du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais : *Saint Antoine et le centaure*, Maître François, 1463, ms. BnF Français 51 f° 29.

¹³ Patricia COX MILLER, *Jerome's Centaur : A Hyper-icon of the Desert*, «Journal of Early Christian Studies», Vol. 4. N° 2 (Summer 1996), p. 209-233 : 216-220. Sur la figure du centaure, voir au moins : Aurélie GENDRAT-CLAUDEL, « Dès le commencement ils furent une race noble et forte ». *Généalogies et métamorphoses des Centaures dans la littérature italienne*, Mythes sans limites. «Cahiers d'études romanes», 27 (2013), p. 83-114 ; Jacqueline LECLERC-MARX, *Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen-Âge et à l'époque romane*, «Cahiers de civilisation médiévale», 45e année, n° 177 (Janvier-Mars 2002), p. 55-67.

Indubitablement chez Sassetta, l'attribut végétal du calme centaure porteur de palme, classe la créature du côté des amis de l'humanité. Mais animal rationnel, le centaure peut aussi l'être au point que le *De virginitate* pseudo-basilien (IVe s. après J.-C.) déclare :

«le démiurge a fait de l'homme un ensemble composé de rationnel et d'irrationnel, tel un centaure, d'après le mythe grec sur la nature : à la partie supérieure, de la tête à la poitrine, de forme humaine, il a ajusté par en-dessous celle qui part du nombril et de la région lombaire, une sorte de nature de cheval, vivant à la manière d'une bête»¹⁴.

Le centaure, comme démon païen de la nature, perd donc ses droits exclusifs sur les armes de Francesco Sassetti, et son consanguin, le centaure du patrimoine chrétien, les revendique pour moitié. À tout prendre, si une branche picturale italienne se sépare du tronc médiéval sous l'influence antiquisante et humaniste, c'est en direction chrétienne. De Sassetta à Benedetto Montagna en passant par Bernardino Luini (Fig. 5), il est fascinant d'observer la mutation qui libère le centaure de sa sphère bestiale jusqu'à le transformer en moine-cheval, en un double équidé de Saint Antoine, porteur de rosaire (Fig. 6).



Fig. 5 - Bernardino Luini, *Saint Antoine et le centaure*, dessin, XVIe s. Musée du Louvre, INV. 10284.



Fig. 6 - Détail de Benedetto Montagna, *Saint Antoine et le centaure*, 1535, huile sur panneau, coll. privée.

¹⁴ Cité par Jean REYNARD, *Médecine et théologie selon Basile d'Ancyre*, in *Les pères de l'église face à la science médicale de leur temps*, éd. Véronique BOUDON-MILLOT et alii, Paris 2005, p. 105-120 : 112. Je remercie Alain Le Boulluec, Michel-Yves Perrin et Matthieu Cassin pour leurs avis et pour cette référence d'une autre étude en cours de publication : Jean REYNARD, *Le traité De la véritable intégrité dans la virginité* attribué à Basile d'Ancyre, in *Histoire de la littérature grecque chrétienne*, éd. Matthieu CASSIN, IV (L'âne d'or), Les Belles Lettres, Paris, 2021, p. 209-220.

Non seulement. Warburg insiste sur les centaures du manuscrit de l'*Éthique* d'Aristote (Fig. 7) ayant appartenu à Sassetti. J'ai retrouvé leur obscur cousin loin de Toscane, dans la luxuriance minérale d'une cathédrale gothique, à Rouen, sur le Portail des Libraires où, tel un homme-lion, il manie lui-même la fronde, signe distinctif assez rare. Anthropocéphale, comme ses parents italiens, il unit curieusement un postérieur humain à un poitrail de fauve. Après tout, le centaure de droite, dans le manuscrit Laurentianus de Sassetti, déroge lui aussi à la morphologie stricte de l'hippocentaure, puisque sa conformation, sa robe et ses sabots l'apparentent à un chevreuil ou à une biche.

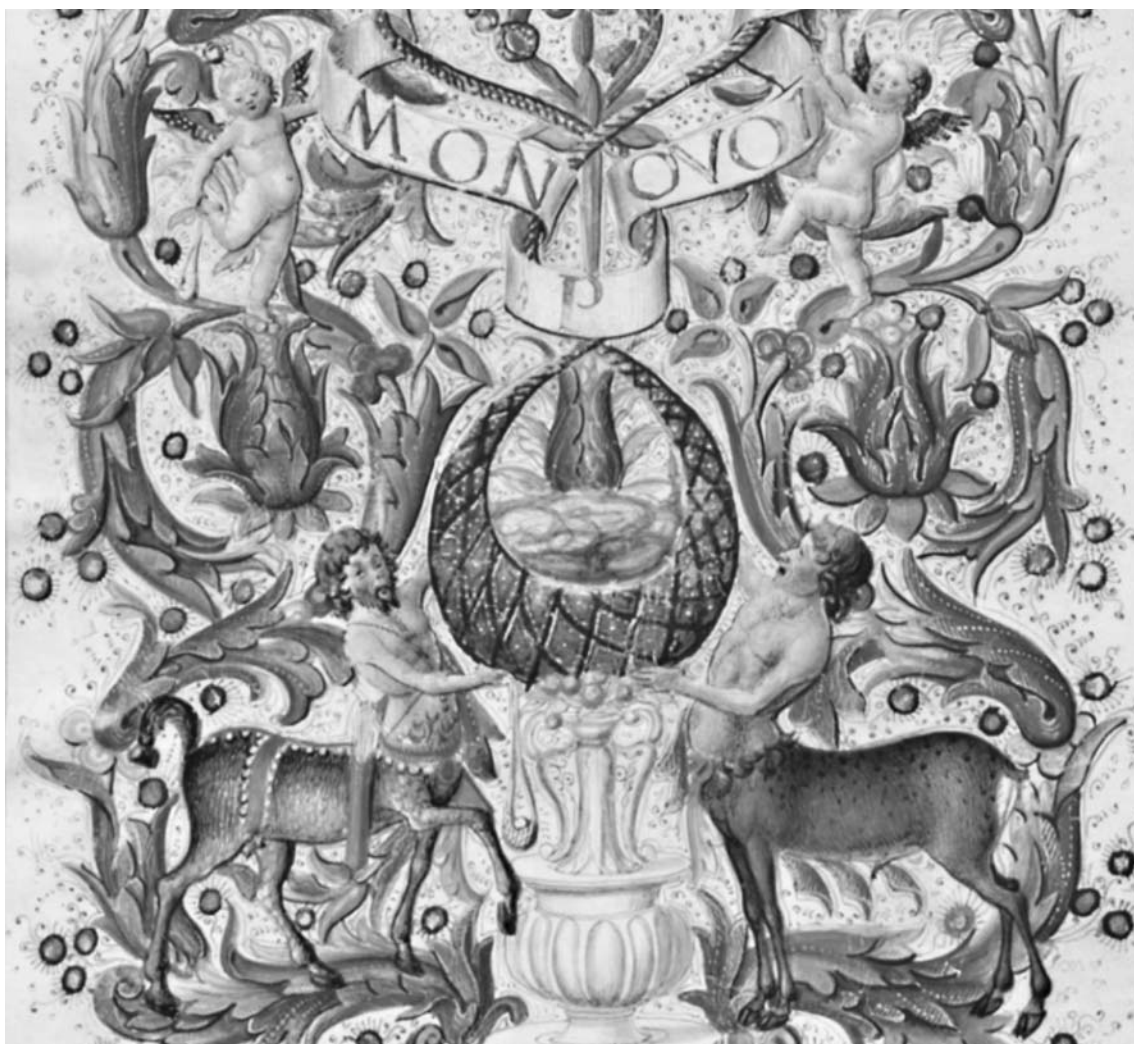


Fig. 7 - Détail du blason de Francesco Sassetti, *Éthique* d'Aristote, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. 79.1, f^o Iv. Reproduit sur autorisation de la Biblioteca Medicea Laurenziana et sur concession du MIC (Ministero della cultura). Toute reproduction interdite sur tout support. Je remercie Mme Maria Paola Bellini, directrice de la Biblioteca Medicea Laurenziana et Mme Eugenia Antonucci, du Service des reproductions.

Le montage héraldique de Sassetti avec la fronde de David aux mains d'un homme-cheval (Fig. 8) et la créature médiévale avec la fronde barbare d'un homme-lion (Fig. 9), sont à égalité apparente. Ils jouent d'une même formule énergétique : le centaure « lanceur de pierre », le « *Steinschleudernder Kentaur* » si fortement imprimé dans l'imaginaire warburgien. Si la généalogie de ce centaure lapidateur, on l'a vu, remonte haut dans la production attique des vases du VI^e siècle avant J.-C., j'isolerais quelques antinomies spécifiques au sujet du Ms. Plut. 79.1 de la Laurentienne.



Fig. 8 - Détail du Ms. Plut. 79.1, f^o Iv.



Fig. 9 - Détail du Portail des Libraires, XIV^e s., Rouen.

Le centaure de gauche (Fig. 8), placide et *domestique* au sens littéral, car occupé à soutenir le blason de Sassetti – une énorme « frombola » chargée de cailloux – laisse pendre sa propre arme, lourde et inerte, comme pendent sur ses flancs les parements d'un attirail élégant. Le centaure de Rouen, par comparaison terriblement combatif et brutal, se protège d'un bouclier alors que du bout de son autre bras le projectile va jaillir de la fronde. Où se trouve l'énergie du lanceur ? Où donc le jet du « *Steinschleude* » ? Chez le prototype gothique, bien sûr, cueilli au moment précis où tout son corps, dans un balancement balistique, épouse animallement l'effort propulsif : pattes repliées, croupe tendue, torse en arrière, œil farouche.

Assurément, le Ms. Plut. 79.1, n'est pas le meilleur exemple auquel Warburg pouvait prétendre pour étayer sa thèse « énergétique ». Dénué d'agressivité, le centaure florentin, avec sa queue en panache et son regard pacifique, paraît poser dans une allure d'équitation artificielle, techniquement nommée le « piaffer », sorte de trot sur place. Jusque dans l'expression, les sourcils, le visage barbu et la patte avant levée, son prototype remonte possiblement au gentil centaure humanisé de Sassetta. En revanche, le quadrupède rouennais apparaît sculpté dans l'énergie d'une cabrure naturelle, encore

accentuée par les replis mouvants d'un turban oriental dont la volute se déroule, libre dans l'air, au-dessus de l'épaule. À l'aplomb de ses genoux et de ses pattes, une cape déploie des plis serpents. Elle condense, sous forme de glyphe efficace, le dynamisme traversant toute la bête. Ce dynamisme se montre d'autant plus fort que, comprimé dans le carcan du quadrilobe, il s'anime d'alternances de courbes et de piques. Courbes et piques que la créature oriente d'une gestuelle motrice, logeant son bouclier acéré dans le lobe frontal et sa pierre de fronde dans une pointe, à l'arrière de l'ensemble. Trois gargouilles et un gisant rampent aux angles d'un quadrilatère extérieur. De ces contrastes géométriques par savants encastresments, de ces vrais glyphes dynamiques, nulle trace dans l'enluminure du manuscrit de la Laurentienne, où le centaure se fige. Au lieu de condenser l'énergie, le peintre a transmis cette dernière au feuillage envahissant qui s'arabesque derrière le porteur d'enseigne, seul geste décoratif qu'il puisse s'autoriser. Sa fronde n'est pas plus menaçante que celle du petit amour-papillon dansant au-dessus de lui, à quelque rameau de distance.

Pour une fois Warburg, trahi par sa propre formule de pathos, aurait-il confondu quelque chose ? Aurait-il pris pour dynamique le signe même du dynamisme – la fronde – sans s'apercevoir qu'elle était sagement au repos avec son propriétaire, réduit à parader dans une arborescence multicolore ? Loin d'être antique, la vraie formule pathétique au sens warburgien s'anticipe pour nous sous sa forme gothique. Dans le centaure de Sassetti, le signal d'énergie psychique du marchand – toujours la fronde – sera certes signifiant comme *signe*, mais insignifiant comme *symbole*, car nullement vivant comme *image*. Voilà qui met Warburg en contradiction avec sa propre méthode, avec le principe de son maître Vischer, tel qu'Edgar Wind, si proche de Warburg, nous l'avait exposé : un symbole est une idée excitée, une force signifiante, un schème qui vibre¹⁵.

Un autre *codex* laurentien plaide beaucoup mieux pour la passion que le centaure sauvage inspirait à Sassetti. Mais il aurait, lui aussi, donné à Warburg motif de s'interroger sur la filiation médiévale des centaures. Je veux parler du Ms. Plut. 47.35 de Tite-Live¹⁶, ce pur joyaux de la bibliothèque sassettienne.

Son frontispice somptueux, décoré par Antonio Niccolò di Lorenzo, compte au moins trois centaures agressifs. Leur instinct guerrier se lit sur leur visage courroucé. Des deux centaures porte-enseigne en bas de page (Fig. 10), l'un empoigne une massue et l'autre porte une rondache à pointe et un turban oriental, semblable en cela au centaure de Rouen. Quant au centaure luttant avec un ours (Fig. 11), plus qu'un cousin, c'est un vrai jumeau du rouennais, mi-homme mi-lion comme lui.

¹⁵ Edgar WIND, *Le concept warburgien de science de la culture et sa signification pour l'esthétique*, trad. Audrey RIEBER, in *La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg comme laboratoire*, «Revue germanique internationale», 28 (2018), p. 236 : «le symbole est compris comme signe tout en demeurant vivant comme image, là où l'excitation psychique, tendue entre ces deux pôles, n'est ni assez concentrée par la force liante de la métaphore pour se décharger en action ni assez déliée par l'ordre analysant de la pensée pour se volatiliser en concepts.»

¹⁶ Albinia De la Mare, *The Library of Francesco Sassetti (1421-1490)*, p. 180 (30).



Fig. 10 - Détail du blason de Francesco Sasseti, *Discours de Tite-Live, Quinte-Curce etc...*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. 47.35, f° I r.

Reproduit sur autorisation de la Biblioteca Medicea Laurenziana et sur concession du MIC (Ministero della cultura). Toute reproduction interdite sur tout support. Je remercie Mme Maria Paola Bellini, directrice de la Biblioteca Medicea Laurenziana et Mme Eugenia Antonucci, du Service des reproductions.



Fig. 11 - Détail du rinceau de droite, *Discours de Tite-Live, Quinte-Curce etc...*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. 47.35, f° I r.

Reproduit sur autorisation de la Biblioteca Medicea Laurenziana et sur concession du MIC (Ministero della cultura). Toute reproduction interdite sur tout support. Je remercie Mme Maria Paola Bellini, directrice de la Biblioteca Medicea Laurenziana et Mme Eugenia Antonucci, du Service des reproductions.

Le sarcophage aux centaures de Santa Trinita¹⁷

Le décor funéraire de Santa Trinita, bordant l'arc où loge le sarcophage de Francesco Sassetti, dénote une animation encore toute différente du modèle *all'antica*¹⁸. C'est surtout vrai pour le bas-relief droit (Fig. 12) largement imité de l'Antique, auquel une scène de serment et deux centaures furent ajoutés par Sangallo (ou un épigone) sur la demande de Sassetti.



Fig. 12 - La frise droite sous la niche sépulcrale de Francesco Sassetti, Santa Trinita, 1480-84.

Et qu'observons-nous ? Aux deux extrémités de la frise, le centaure de gauche (Fig. 13) fait tournoyer sa fronde sur sa tête, au-dessus d'une rondache, tandis que celui de droite (Fig. 14) se protège d'un bouclier et s'orne d'une ondulation de bandeaux. Au moins, tournoyante d'un côté et tombante de l'autre, la «frombola» oppose-t-elle ici ses deux états. Une opposition identique, on s'en souvient, coexistait dans l'oxymore warburgien de l'égoïsme centrifuge. À ce titre Warburg aurait pu gloser, s'il avait pu minutieusement étudier la chose¹⁹, que le bouclier dressé à droite devant le centaure, symbolise le protagonisme retranché du sentiment de soi, alors qu'à gauche, la rondache écartée, derrière le second centaure, symbolise l'ouverture antagonique du marchand au monde. Ingénuité d'une anthropologie qui mélange allègrement culture humaniste et modernisme psychologique ?

N'attaquant aucun ennemi invisible ou lointain, nos deux gardiens défendent-ils plutôt quelque chose ? Certainement. Les livres de Sassetti. Déjà dans les deux manuscrits d'Aristote et de Tite-Live, en plus de soutenir les armes de famille, les centaures exaltaient la culture du mécène.

¹⁷ Les reproductions de la chapelle Sassetti (Fig. 12, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27) sont des photos réalisées par l'auteur, sur autorisation de Monsignore Giovanni Paccosi, directeur du BCCCEE. Toute reproduction interdite.

¹⁸ C'est à tort que Eve BORSOOK, Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinità, Florence*, cit., affirment p. 24 que «Two roundels in the arched frieze above Francesco's tomb display centaurs in violent action». Il n'y a qu'un seul centaure dans le tondo de droite. L'autre tondo de gauche représente seulement David et Goliath.

¹⁹ Aby WARBURG, *Werke*, cit., *Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus. Francesco Sassetti, sein Grab und die Nymphe des Ghirlandajo*, p. 223 : «à droite [du médaillon de Sassetti], encadré de deux centaures qui balancent la fronde de Sassetti, il y a un relief de petites figures, qui incarnent dramatiquement une douloureuse lamentation funèbre» («rechts davon, eingeschlossen zwischen 2 Centauren, die die Schleuder der Sassetti schwingen, ein Relief mit kleinen Figuren, die eine leidenschaftliche Totenklage dramatisch verkörpern.») Ma traduction.



Fig. 13 - Centaure de gauche



Fig. 14 - Centaure de droite

Détail de la frise droite sous la niche sépulcrale de Francesco Sassetti, Santa Trinita, 1480-84.

Or, ce message d'*humanitas* fut sculpté d'après les instructions d'un intellectuel humaniste, Fonzio ou Ficini, en tirant tout le parti possible d'un modèle antique dont Warburg s'était aperçu dès 1901²⁰ : le sarcophage des funérailles de Méléagre. Parmi de nombreux exemplaires, l'un est conservé dans la collection Torno de Milan (Fig. 15 = M)²¹ et l'autre au Louvre (Fig. 16 = L).



Fig. 15 = M - Sarcophage des funérailles de Méléagre, IIe siècle après J.-C., collection Torno, Milan.

²⁰ Aby WARBURG, *Werke*, cit., *Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus. Francesco Sassetti, sein Grab und die Nymbe des Ghirlandajo*, p. 224.

²¹ Eve BORSOOK, Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinità, Florence : History and Legend in a Renaissance Chapel*, Davaco Publishers, Doornspijk 1981, fig. 51. Pour une bonne documentation photographique voir le répertoire des sarcophages *Corpus of Ancient Sarcophagi* de l'Université de Cologne accessible depuis le site Arachne à cette adresse : <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1531134> et pour une bibliographie : Guntram KOCH, *Die mythologischen Sarkophage. Meleager*, «ASR» 12, 6, Berlin 1975, 121 Kat. Nr. 117 Taf. 102 ; Katharina LORENZ, *Image in Distress ? The Death of Meleager on Roman Sarcophagi*, in *Life, Death and Representation : some new Work on Roman Sarcophagi*, eds. Jás Elsner, Janet Huskinson, De Gruyter, Berlin 2011, p. 305-332 ; Elisa BERNARD, *La gestualità del dolore rituale tra parole e immagini*, «Engramma» 139 (2016) en ligne : http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3024

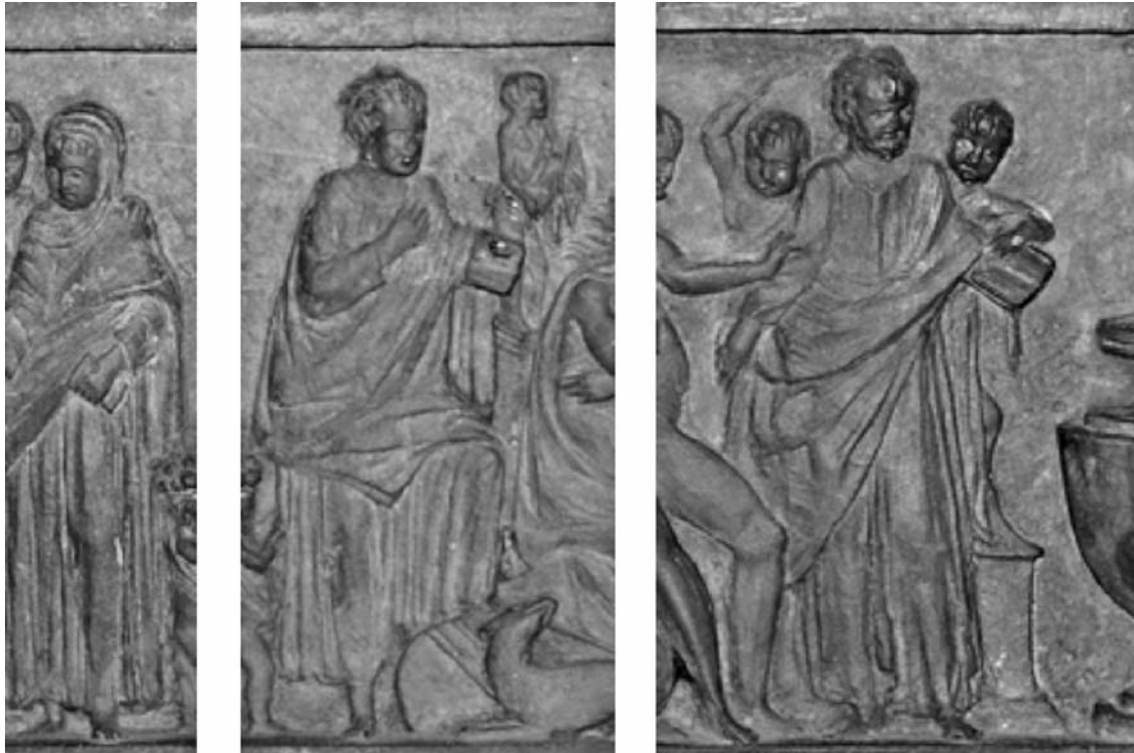


Fig. 16 = L - Sarcophage des funérailles de Méléagre, IIe siècle après J.-C., Musée du Louvre, INV MA 539.

Pour le moment, repartons de la frise de Sangallo, jadis étudiée par Borsook, Offerhaus, Ciardi Duprè Dal Poggetto, puis tout récemment encore par Pfisterer, qui nous offre heureusement une bibliographie exhaustive²².

Comme sur l'original antique, le bas-relief décrit un rite funèbre, ici l'agonie et la mort de Sassetti, la tête soutenue par une femme endeuillée, tandis que des pleureuses s'élançent, éplorées, vers le moribond. Debout aux pieds du gisant, un homme regarde de côté, en direction d'un groupe de figures en émoi situées derrière un parent affligé, le visage penché vers l'agonisant comme dans l'exemplaire M. Puis à droite comme à gauche de la scène, on repère des individus en toge dont trois d'entre eux – ici baptisés A, B et C – tiennent un livre. Ce dernier trait s'annonce capital. Il amorce la cohérence d'un récit où la critique, conditionnée par l'approche de Warburg, s'est longtemps contentée de voir une «lamentation antique» aux significations païennes assez vagues. Mais tant de questions se posent malgré tout ! Entre la scène du serment, celle du lecteur, celle des funérailles et celle de la déclamation, quel enchaînement secret est à l'œuvre ? Et que signifient les analogies livresques entre A, B, C ? Surtout, à quoi servent les deux centaures, hors d'une finalité décorative stérile tant qu'elle imite l'Antique sans y introduire de nouveauté ? Auquel cas, la mémoire et la survivance ne sauraient suffire à tout expliquer.

²² Eve BORSOOK, Johannes OFFERHAUS, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinità*, cit., p. 25-27 ; Maria Grazia CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, in *La chiesa di Santa Trinità a Firenze*, Cassa di risparmio di Firenze 1987, p. 233-237 ; Enrica CASSARINO, *La cappella Sassetti nella chiesa di Santa Trinità*, Banca C. Steinhauslin, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1996, p. 109-123 ; Ulrich PFISTERER, *Florence 1485. Stylistic Options and Perception Criteria in the Sassetti Chapel*, in *Florence and its Painters from Giotto to Leonardo da Vinci*, ed. Andreas Schumacher, Hirmer, München 2018, p. 85-93, qui divise la frise funèbre en trois séquences. Je remercie Sabine Frommel pour m'avoir communiqué la version allemande de cet important essai. Contre l'attribution des reliefs à Sangallo : Paolo Parmiggiani, *Scultura in pietra e marmo intorno a Sangallo*, in *Giuliano da Sangallo*, éd. Amedeo Belluzzi et alii, Officina Libreria, Milano 2017, p. 198-209 : 200



A

B

C

Détails des trois figures au livre, frise droite sous la niche sépulcrale de Francesco Sassetti, Santa Trinita, 1480-84.

D'abord, la première des trois figures, A, mime la typologie du pacte matrimonial scellé par la déesse *Fides*. Elle est délibérément ajoutée. Cependant, chez Sangallo, deux anomalies dérogent visiblement au standard latin : une absence totale de poitrine chez l'épouse et un petit livre à la main. Or, dans le prototype classique (Fig. 17) ayant servi de modèle à cet épisode, *Fides* est féminine et l'épouse, sans papyrus, se reconnaît au renflement de son buste. Rien de tel chez A (Fig. 18) dont l'hypoplasie absolue, soulignée par le pan de toge, se passe de commentaires.

Par rapport au prototype antique de la *Fides* et de l'épouse, le trio Sangallo-Sassetti (Fig. 18) fut-il donc sciemment masculinisé ? En tout cas, le canon féminin a disparu. Un homme barbu remplace d'ailleurs la *Fides* et le livre a changé de mains. À bien voir, un procédé de masculinisation analogue a remarquablement transformé la Moire du sarcophage de Méléagre (Fig. 19) en un homme noblement togé, lisant un livre ouvert (Fig. 20). Et à la roue traditionnelle de la *Fortuna*, servant d'appui à la déesse du Destin occupée à inscrire Méléagre dans son registre fatal, s'est substitué le blason des Sassetti. Le bras du bibliophile, replié sur la poitrine, ne sert plus à mouvoir la main. L'écrivaine du destin mortel a fait place au lecteur immortel.

Indubitablement, quelqu'un est intervenu auprès de Sangallo pour recomposer une suite logique entre deux scènes disparates, parce que la *Fides* n'apparaît nulle part dans les sarcophages de Méléagre L et M. Probablement qu'un intellectuel conseiller Sassetti – il pourrait se nommer Fonzio ou Ficini, sinon ces deux amis ensemble – eut l'idée de masculiniser les figures féminines, l'épouse et la Moire, dans l'intention de créer les avatars A, B, C.



Fig. 17 - La *Fides* romaine.



Fig. 18 - La *Fides* de la frise Sassetti.



Fig. 19 - Moire du sarcophage L.



Fig. 20 - Lecteur B de la frise Sassetti.

Analogiquement, on doit inférer que la figure A rejoint dans une fonction identique les deux autres figures B et C caractérisées elles aussi par la présence d'un livre, dont le sculpteur a même suggéré dans la pierre, avec une précision d'orfèvre, la reliure et les pages (Fig. 21).



Fig. 21 - Détail du livre de la figure C.

Non sans vraisemblance, A, B et C pourraient évoquer à trois reprises la passion de Sassetti pour les livres, par une sorte d'itération figurale mûrement réfléchie. Surtout

dans la frise biographique et célébrative d'une vie, un mécène d'un tel prestige peut se multiplier sous des apparences diverses. Il y aurait, en ce cas, trois avatars de Francesco Sassetti, répartis dans le bas-relief des deux côtés de son propre cadavre, pour lui assurer en quelque sorte de vivre et d'agir, après la mort, par substituts interposés.

Mises bout à bout, les trois apparitions A, B, C, créent un enchaînement prosopoponique, c'est-à-dire une histoire signifiée par ses personnages clefs. Il y a là le récit d'une vie racontée en images, avant, pendant et après l'épisode mortel anticipé par Sassetti vers 1480, lorsqu'il passe sa commande à Sangallo. Or, deux ans plus tôt, Sassetti fut le destinataire de deux lettres déterminantes, l'une de Fonzio, l'autre de Ficini, sur lesquelles nous reviendrons.

En 1900, l'historien et helléniste Concetto Marchesi publiait une étude sur le grand lettré Bartolomeo della Fonte, dit Fonzio, l'ami de Sassetti et son humaniste attiré. Dans cette monographie savante – consultée par Warburg²³ – où il définissait Sassetti «*l'Aurispia della seconda generazione umanistica*», Marchesi rappelait que le richissime marchand «*non era un negoziatore di libri*», qu'il ne s'enrichissait pas par les livres²⁴. Il dépensait sans compter dans l'acquisition de manuscrits passés ensuite à la Bibliothèque Laurentienne, dont ils devaient former l'un «des trésors les plus importants».

Protecteurs et non agresseurs, de chaque côté d'un pot-à-feu, les centaures défendent contre l'oubli l'image réitérée de «l'Aurispia» de la finance, du mécène absorbé dans la lecture des Anciens. Il nous est maintenant permis d'attribuer au déroulement des épisodes une logique temporelle remarquable, de la vie au trépas vers l'immortalité.

Dans l'attachement passionné de Sassetti à ses livres, en défi à la mort qui sépare l'avant et l'après d'une existence de négoce et d'étude, l'avatar C diffère des autres de

²³ Aby WARBURG, *Werke*, cit., p. 238.

²⁴ Concetto MARCHESI, *Bartolomeo della Fonte (Bartolomæus Fontius). Contributo alla Storia degli Studi Classici a Firenze nella seconda metà del Quattrocento*, Giannotta, Catania 1900, p. 130-131.



Fig. 22 - Francesco Sassetti et Nera Corsi, rinceau supérieur gauche de la niche sépulcrale de Francesco Sassetti.

souvenir du mariage avec Nera Corsi «*uxor dulcissima*» ? L'absence de ressemblance avec l'épouse de Sassetti, déjà représentée face à son époux dans le rinceau supérieur gauche (Fig. 22), semblerait s'y opposer. De plus, l'avatar A tient un petit volume, peut-être des «*ricordi*» ou un «*libro segreto*» de comptes, sauf si par là s'affirme son assiduité à l'étude. La *Fides* raconterait ici autre chose que des *nuptiae*, sans doute un *negotium* inhérent au métier de banquier ?

L'amour de l'étude émerge mieux encore de la sphère privée du *studiolo*, ostensiblement orné aux armes de Sassetti, sur le bouclier et la petite statue (Fig. 20). C'est la deuxième séquence où l'avatar B lit un livre d'histoire ancienne ou de médecine, puisque Fonzio, nous le verrons, remerciait Sassetti dès 1478 d'avoir activement collaboré à l'édition incunable de Celse²⁵.

Vient la troisième séquence, centrale, celle de la mort (Fig. 23). Transposition toscane des sarcophages L et M, elle standardise les archétypes romains en gommant leurs détails excessivement archéologiques : chignons, chausses, boucliers, mobilier. Ainsi Sangallo a-t-il délicatement modernisé l'Antique (Fig. 24), adapté au sobre goût d'un grand bourgeois florentin. Par une translation s'autorisant du contexte biographique, l'on associerait presque les pleureuses à Nera Corsi tête nue, échevelée, aux trois moments successifs de son désespoir : assise en larmes, accourant à l'annonce de la fin et s'élançant vers le moribond. La vie s'en va. Un chien se retourne sur cette scène de douleur. Et le casque du modèle original, ici sans aigrette et disposé de face, ressemble étrangement à un crâne. Détail probant : la soignante ne tend plus à l'agonisant une pomme grenade, mais une triple fleur de pavot, symbole de sommeil aux résonances multiples dans le milieu des marchands florentins. À deux pas de Santa

manière fort instructive. En quoi ? D'abord, deux enfants font des signes, incompris jusqu'à ce jour, derrière ses épaules. À l'inverse, l'avatar B demeure isolé dans sa lecture, comme en docte recueillement tandis que le petit enfant qui sépare ce solitaire studieux, le plaçant à l'écart du trio solennel de la *Fides*, sert ostensiblement de diviseur entre deux séquences.

Procédons maintenant selon l'ordre narratif tel que nous pouvons le reconstruire.

La première séquence illustre la parole échangée, le pacte que scelle une poignée de main, lors d'un événement où la valeur matrimoniale des *nuptiae* semble atténuée, voire annulée. À moins d'y associer le

²⁵ Voir la lettre de Fonzio éditée et traduite en *Appendice*.



Fig. 23 - Détail de la mort de Sassetti, frise droite sous la niche sépulcrale de Francesco Sassetti, Santa Trinita, 1480-84. On devine les trois fleurs de pavot devant le visage du mort étendu sur son lit.



Fig. 24 - Détail de la mort de Méléagre, sarcophage L.

Trinita, de l'autre côté de la place – et jusque dans la basilique même – trois pavots ornent une devise des Salimbeni en forme d'avertissement : «*Per non dormire*». Difficile de n'y pas entendre aussi l'écho du testament de Sassetti à ses fils : «*difendetevi et aiutatevi con buono animo immodo non siate giunti dal sonno*»²⁶.

S'ouvre alors la quatrième et dernière séquence (Fig. 25), la plus profondément remaniée respectivement aux sarcophages du Louvre et de la collection Felice Torno. Car à gauche de l'avatar C, donc du lecteur aux deux *putti*, un groupe animé se compose de cinq individus. Coïncidence veut (à part un fils naturel nommé Ventura) que Sassetti ait eu cinq filles et cinq fils légitimes nommés Galeazzo († 1513), Cosimo (†1527), Teodoro I (†1479), Teodoro II (†1546), Federigo († 1491). En contemplant la double rangée des personnages masculins, la portée dynastique du chiffre cinq saute à l'esprit. Mais deux détails capitaux nous dévoilent la signification cachée d'une telle rangée symbolique : contrairement aux types L et M, elle progresse de l'imberbe au barbu, du plus jeune au plus vieux. Ensuite, elle accomplit sur elle-même un mouvement rétrograde vers l'avatar C, en repartant du premier plan vers l'arrière plan après une station devant le lit funèbre.

Peu à peu émerge l'idée d'assister au processus d'un deuil. Il se déploie sous nos yeux sur le plan familial et moral, physique et métaphysique. La douleur s'y intériorise pas à pas. Depuis les deux premiers jeunes fils s'encourageant mutuellement, jusqu'au troisième, stationné en méditation, la file mute en pèlerinage intérieur dans les deux derniers fils plus âgés retournant en arrière, et en *stacciato*, sur le fond du relief. Vers qui retournent-ils ? Vers l'avatar C de Sassetti, plein d'expérience et de savoir, comme il convient à un *senex* généreux de ses lectures envers ses *pueri*. De fait, les deux enfants



Fig. 25 - Détail des cinq figures et du lecteur C aux deux *putti*, frise droite sous la niche sépulcrale de Francesco Sassetti, Santa Trinita, 1480-84.

²⁶ Aby WARBURG, *Werke*, cit., p. 252. Je souligne. En ce cas, le triple pavot aurait pour fonction antiphrastrique de souhaiter à Sassetti l'éveil, et non le sommeil, dans le trépas.



Fig. 26 - Médaille de Francesco Sasseti barbu.



Fig. 27 - Détail du lecteur C.

à ses épaules, tels deux *Eroti* ou *putti* funèbres, appellent du geste les descendants à venir lire le livre que ce père barbu, bras ouverts en signe de don, leur tend de la main et leur indique du regard. Loin de contredire notre analogie, la barbe renforce l'identification entre Sasseti et son substitut *post-mortem*. Car indéniablement, dans le médaillon central un Sasseti barbu – absolument unique dans sa série de portraits (Fig. 26) – crée un rappel opportun (Fig. 27).

Museau redressé par l'attention, un chien contemple la scène. C'est le même animal qui suivait du regard la lamentation : pour une vie terrestre qui part, une vie ultraterrestre qui revient !

Comprenons ce que défendent nos deux centaures. En bons gardiens intellectuels, ils montent la garde d'une résurrection dans l'*eruditio*, d'une transfiguration où la mort pèse moins lourd que l'*humanitas* lettrée des Anciens.

On objectera sans doute à cette lecture, trop minutieuse, qu'elle surdétermine les références oubliées de la frise de Sangallo, vrai testament en l'honneur d'une sagesse *post-mortem*. Mais je rétorquerai avec Ulrich Pfisterer, dont j'ai suivi jusqu'ici la brillante intuition, que la tombe de Sasseti exalte avec cohérence la «*celebration of the deceased and an incentive to the living to pattern themselves after this example*»²⁷. J'ajoute que le témoignage de Fonzio, jamais pris en considération jusqu'ici, encourage à décrypter combien, pour Sasseti, la raison d'être de nos âmes vit et même *survit* dans les livres. Dès 1478, Fonzio avait précisément formulé cette idée dans la lettre-dédicace de son édition de Celse, traduite en *Appendice*. Elle pourrait bien avoir servi de noyau programmatique au récit funéraire commandé à Sangallo. Et je parierais pour ma part que le livre de la frise matérialise l'incunable de l'œuvre médicale de Celse. Il n'aurait jamais pu voir le jour sans le banquier bibliophile, qui en rassembla des *codices* et en finança probablement l'impression.

²⁷ Ulrich PFISTERER, *Florence 1485.*, cit., p. 94.

Ficin et Sassetti

Mais cette foi dans l'immortalité trouve son prestigieux apôtre en la personne de Marsile Ficin²⁸. Justement, les rapports entre Fonzio et Sassetti étant mieux connus, faisons le point sur Sassetti et Ficin.

Avant nous, plusieurs auteurs ont observé combien le cas Sassetti, pour Warburg, relevait autant de la biographie historique que de l'autobiographie psychologique. De fait, Sassetti est un Warburg du XVe siècle, banquier, érudit, bibliophile et mécène. Toujours est-il qu'un tel jumeau offrait une identification inconsciente, où la concentration érudite dont Warburg était capable en 1900²⁹, générait potentiellement son propre revers de hantise. Rien de neuf, en apparence, dans le vaste panorama du fantomatisme warburgien toujours à l'ordre du jour. Mais que nous ont enseigné nos centaures, bien loin d'un tel fantomatisme ?

Afin d'y voir clair, nous devons procéder à la recontextualisation chrétienne de leurs prétendus symboles païens, en somme, à la dissipation philologique de leurs faux fantômes. Le sens profond de tout ceci ressortira, en contre-analyse, de la décontextualisation tentée par Warburg sur la religion personnelle de Sassetti. Avec l'aide involontaire de Ficin.

Pour mieux prouver la polarité païenne de Sassetti, il était indispensable à Warburg de produire, sur le versant opposé, une preuve solide de son engagement chrétien. Il importait qu'un témoin autorisé, Marsile Ficin, donne une caution religieuse au Sassetti de Warburg, au grand capitaliste incarnant «la psychologie de l'homme laïc cultivé de la première Renaissance florentine» dont «l'attitude devant l'Antiquité (si visiblement représentée dans la *décoration païenne* de sa chambre sépulcrale) constitue le pôle opposé à ses sentiments médiévaux»³⁰.

Pensant avoir retrouvé en Sassetti le souci «du compromis entre la confiance médiévale en Dieu et la confiance en soi de l'homme de la Renaissance»³¹, Warburg comptait que Ficin lui apporte le précieux témoignage d'une dévotion «médiévale» au «dominateur nouveau-né du nouveau monde chrétien», comprenez au Christ de *l'Adoration des bergers* trônant dans la somptueuse chapelle funéraire de Santa Trinita.

À ce stade crucial de son étude, Warburg se fondait sur le fragment d'une lettre de Ficin envoyée vers 1478 à Sassetti, traitant du bonheur humain³². Ficin y recommande

²⁸ Stéphane TOUSSAINT, *La Liberté d'Esprit. Fonction et condition des intellectuels humanistes*, Les Belles Lettres, Paris 2019, p. 97-109.

²⁹ Aby WARBURG, *Ninfa Fiorentina* 23.XI.1900, trad. Céline TRAUTMANN-WALLER, in *La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg comme laboratoire*, «Revue germanique internationale», 28 (2018), p. 211-220.

³⁰ Aby WARBURG, *Werke*, cit., p. 261 : «[...] ebenso Francesco Sassetis Verhältnis zur Antike (der ja auch in dem paganen Schmuck seiner Grabkammer eine so auffällige Rolle zufällt) als natürlichen Gegenpol seiner mittelalterlichen Gesinnung zu begreifen» Ma traduction. Je souligne.

³¹ Aby WARBURG, *Werke*, cit., p. 267 : «[...] sie {die Windgöttin Fortuna} funktioniert bei Rucellai wie bei Sassetti in gleichem Sinne als plastische Ausgleichsformell zwischen 'mittelalterlichem' Gottvertrauen und dem Selbstvertrauen des Renaissance Menschen.» Ma traduction.

³² Aby WARBURG, *Werke*, cit., p. 249-250 : «Ut autem ita res existimare possumus [...] vale duplo feliciter».

de chercher la félicité dans la religion, chose d'autant plus facile qu'en son palais Sassetti possède deux chapelles privées pour ses propres dévotions. Il se montrera dès lors «deux fois plus religieux» que le commun des mortels. De cette boutade ficinienne Warburg a tiré la conclusion que «l'incontestable autorité de Ficin» garantissait la piété de Sassetti «comme le trait le plus caractéristique» du personnage.

Dans la mesure où sur cette pièce repose, en grande partie, la construction religieuse de Warburg, une vérification philologique permettra d'en avoir le cœur net. Au-delà du paragraphe glosé par Warburg, que nous dit exactement Ficin dans son épître ? Pour le savoir, j'en fais suivre la première traduction française intégrale, accompagnée de son texte latin.

«Heureux l'homme qui a tout ce qu'il veut. Mais celui-là possède tout ce qu'il veut, qui se contente de vouloir ce qu'il a. Marsile Ficin dit la félicité à Francesco Sassetti. Les sages, Sassetti, jugent que seul est heureux l'homme à qui tout arrive selon ses vœux, et tout arrive selon les vœux à celui-là seul qui possède tout ce qu'il veut et qui veut tout ce qu'il a – ce que lui procure la nature ou le hasard – qui premièrement comprend qu'il ne doit vouloir que tout ce qui est bon, et après cela, qui juge que celui qui crée tout bien à l'origine, dispose bien de toute chose quotidiennement, et finalement pour que rien, nulle part, ne lui soit contraire, l'homme s'accorde avec l'Auteur de ce monde. Seul est heureux, pensons-nous, l'homme qui se fie à Dieu et s'en remet à lui, ce gouverneur universel, avec une piété sans faille, qui approuve tout ce qui lui arrive comme l'œuvre de Dieu, ou du moins l'accepte avec louange, comme ce qu'il faut rapporter à Dieu selon l'ordre des biens. Peut-être me demanderas-tu surtout comment je le démontre ? Par cette preuve unique pour l'instant, car une lettre se doit d'être brève. Si la lumière du soleil était infinie ou si la chaleur du feu était immense, il n'y aurait nulle part de ténèbres et nulle part nous n'aurions froid. Nous savons que l'unique recteur de ce monde unique, qui régit et met en mouvement cette masse énorme en même temps, et jamais ne se fatigue, est d'une bonté tout à fait immense et s'il est lui-même immense, il ne fait aucun doute qu'il se propage dans un espace que je qualifierais d'infini et qu'il transcende toutes choses, dans sa force, à un degré infini. Mais alors où loge donc le mal s'il ne peut coexister avec le bien et si le bien occupe tout l'univers ? Le mal n'a nulle part de vraie place que dans notre imagination. Donc ce n'est pas dans la nature qu'il existe, mais bien dans l'esprit qui se trompe sur le bien divin, au point de penser que, sous un bien immense, les choses peuvent être régies autrement que de bonne manière. Au contraire, il n'arrive rien de mal à quiconque pense que rien de ce qui lui arrive n'est mal. Afin de pouvoir juger des choses ainsi, et vivre heureux, nous n'avons que le secours de la religion. À toi, cher François, il sera concédé le double des autres en cette matière, si seulement tu surpasses tous les autres en religion comme ton palais grandiose surpasse tous les autres palais. Ta maison, Sassetti, est deux fois plus religieuse que les autres, car les autres ont à peine une chapelle et la tienne en a deux et des plus belles assurément. Passe une vie deux fois plus religieuse que les autres, mon cher François. Et sois deux fois plus heureux».

(«Felix qui habet omnia quæ vult, habet autem omnia quæ vult, qui omnia vult quæ habet. Marsilius Ficinus Francisco Saxetto fœlicitatem dicit. Solum Saxette fœlicem

sapientes existimant cui ad votum cuncta succedunt. Soli ad votum cuncta succedunt qui omnia quæ vult habet, qui omnia vult quæ habet. Ille singula vult quæ habet, id est, quæcumque vel natura vel sorte contingunt, qui primum quidem intelligit, nullum se bonum nolle deberet, deinde iudicat illum qui ab initio cuncta facit bona quotidie singula bene ubique disponere. Postremo ut nihil sibi dissentiat usque ipse cum omnium auctore consentit. Solum ergo fœlicem existimamus qui cum summa pietate se ipsum deo gubernatori commiserit quicquid acciderit, vel tanquam a deo factum probat, vel saltem laudat tanquam a deo in bonorum ordinem redigendum. Quæris forsitan qua ratione potissimum id ostendam. Una hac dumtaxat ad præsens. Gaudet enim epistola brevitate. Si vel Solis lumen infinitum esset, vel ignis calor immensus, neque tenebris usque pateret locus neque frigus ullum alicubi sentiretur. Scimus unum illum unius mundi rectorem, qui tantam molem tempore tam bene regit et movet, neque unquam defatigatur, bonum esse prorsus immensum. Si immensum est, proculdubio et infinito (ut ita dixerim) se spatio propagat et infinito virtutis gradu omnia superat. Ubi nam igitur malum habitat ? Si non potest esse cum bono ac bonum ipsum occupat universum. Non ergo veram alicubi malum, sed imaginariam habet sedem. Haud quanquam in ipsa natura sed in ea potius mente quæ usque adeo de divina bonitate mentitur, ut sub immenso bono posse res aliter putat disponi quam bene. Contra vero nihil contingit illi non bonum, qui nihil existimat esse non bonum. Ut autem ita res existimare possimus ideoque fœliciter vivere, sola nobis potest præstare religio. Præstabit autem id tibi quandoque plus duplo quam cæteris, mi Francisce, si tantum ipse religione alios superabis quantum hac tuæ edes amplissime alias superant. Duplo tibi Saxette religiosior domus est quam cæteris. Alie certe sacellum vix unum habent. Tua vero gemina et illa quidem spetiosissima continet. Vive religiosior duplo quam cæteri, mi Francisce, vale duplo fœlicior»³³.

Après lecture de cette leçon de religion, devrions-nous vraiment parler d'éloge ? Connaissant Ficini, son ironie et son goût du jeu sérieux, *serio ludere*, le doute demeure légitime.

Retenons surtout que la fameuse «garantie de piété» reste suspendue à une condition ayant totalement échappé à Warburg :

«À toi, cher François, il sera concédé le double des autres en cette matière, *si seulement tu surpasses tous les autres en religion* comme ton palais grandiose surpasse tous les autres palais».

Or, il n'est pas dit que Ficini juge cette condition remplie par notre Crésus, comme parfois le surnomme Warburg. En effet, même les héritiers Sassetti considéraient le luxe dont s'entourait le fondateur de leur dynastie au-dessus de son rang :

«E perché era persona magnifica et onorevole, stava in casa splendidamente, e fornito di masserizie et altri abbigliamenti, forse più che comportava lo stato e grado suo»³⁴.

³³ *Epistole MARSILII FICINI*, Capcasa, Venise 1495, réimpression avec une introduction de Stéphane TOUSSAINT, Société Marsile Ficini, San Marco Litotipo, Lucca 2011, f° CVII v – CVIII r, [numérotation moderne p. 228]. Ma traduction du latin. Je remercie sincèrement Michel Y. Perrin pour sa relecture attentive et ses indispensables corrections.

De son côté, en bon disciple de Socrate, Ficcin dans son *De amore* de 1469 décrivait le philosophe idéal comme un ‘sans domicile fixe’ ou presque, ennemi du confort au point de n’avoir ni meubles ni lit où dormir. Par ailleurs et même avec Cosme l’Ancien, son grand mécène, Ficcin s’est toujours fait l’apôtre de la frugalité et du mépris des richesses. Il n’y a pas lieu de supposer que Sassetti ait joui d’un traitement de faveur de la part du Platon florentin dans leurs rapports familiaux. Une analyse fine des propos tenus par Ficcin à la société capitaliste de son temps, qui finança presque tous ses livres, montrerait combien il voulait obtenir par *amor humanitatis* ce que Savonarole obtint par la colère de façon éphémère : une réforme spirituelle et morale des marchands.

Quant aux arguments développés par Ficcin dans sa soi-disant attestation de piété chrétienne, j’y trouve peu de citations évangéliques et assez d’images helléniques, à commencer par le symbole du bien solaire infini, chassant le froid et les ténèbres, allusion transparente au Soleil de la *République* platonicienne. Il se noue là les fils syncrétiques de la culture ficcinienne entre Platon, Apulée, Julien l’Apostat, Macrobie, Dante, puisque l’analogie étroite du Bien et du Soleil vivificateur réunit œcuméniquement le discours à *Hélios roi*³⁵ et le *Convivio*³⁶. Mais laissons cela pour plus tard³⁷.

Traduites en clair, les admonestations ficiniennes insinuaient que Sassetti, pour être heureux, devait devenir aussi pieux que son faste religieux prétendait le faire paraître. À ses heures, Ficcin savait se montrer plus enthousiaste.

En vérité, Francesco Sassetti – féru d’histoire et de lettres antiques – n’appartenait pas à une période de transition, peu ou prou conflictuelle, entre le Moyen-Âge et la Renaissance. Il incarnait la nouvelle *paideia* introduite à Florence dès la fin du Trecento. Quand Ficcin rédige sa lettre de 1478, Sassetti publie avec Fonizio³⁸ la première édition de Celse, et la dispute sur le «démon» du paganisme a largement perdu de son efficacité culturelle. De surcroît, c’est en décembre 1485 que Ghirlandaio achève d’officier à Santa Trinita, en pleine floraison syncrétique du cercle ficcinien fréquenté par Sassetti.

Conclusion : Athènes contre Alexandrie ou l’oubli du syncrétisme ?

Visiblement, ce syncrétisme n’entraîne pas dans l’optique de Warburg vers 1907, dix ans avant son internement à Kreuzlingen. En l’absence d’une étude spécifique sur le démon chez Warburg, sur ses sources et ses implications, on peut l’inscrire dans la lignée d’un Goethe³⁹, tout en regrettant qu’une psychologisation excessive empêche encore l’approfondissement philologique du démonisme warburgien. Warburg ignore ce que les humanistes florentins concevaient sous l’appellatif du «*Dämon*», dont il postulait

³⁴ Aby WARBURG, *Werke*, cit., p. 238.

³⁵ JULIEN EMPEREUR, *Sur le roi soleil*, 4.

³⁶ DANTE ALIGHIERI, *Convivio* III, 12.

³⁷ Voir dans ce volume : Sangallo, Ghirlandaio, Ficcin ou le Soleil de Santa Trinita.

³⁸ Stefano CAROTI, Stefano ZAMPONI, *Lo scrittoio di Bartolomeo Fonizio. Umanista fiorentino*, Il Polifilo, Milano 1974.

³⁹ Voir récemment à ce sujet : *Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe*, éd. Lars FRIEDRICH et alii, Fink, München 2014. Je remercie Giovanna Targia pour cette référence.

chez eux la survivance sans distinction radicale avec ses propres démons pathologiques⁴⁰. Mais la dimension religieuse et spirituelle du démonisme ficinien relevait d'une autre perspective, à laquelle il n'eut jamais complètement accès.

Juste après la rencontre du centaure dans la *Vie de Paul de Thèbes*⁴¹, un satyre vient prier Saint Antoine d'intercéder pour son troupeau. S'ensuit une malédiction contre Alexandrie, cité rongée d'idolâtrie à laquelle s'oppose la piété du faune, transfiguré en chrétien accompli. Cette flagrante inversion des rôles, où un bon démon faunesque sert de repoussoir aux mauvais alexandrins, préparait la germination tardive du centaure totalement christianisé dans le tableau de Montagna (Fig. 6). On devrait mieux s'en rappeler quand on cite invariablement le fameux *motto* warburgien sur la reconquête nécessaire d'Athènes contre Alexandrie⁴².

Démonstration est faite, avec ce satyre chrétien, que le démon habite une catégorie fort mobile. De ce fait, le centaure échappe, lui aussi, au dualisme bipolaire du rationnel et de l'irrationnel, du païen et du croyant.

L'univocité du centaure warburgien, force élémentaire, être d'instinct pur, ignore fatalement ces nuances. Et la nature intellectuelle dont Ficin, dans toute son œuvre, créditait les bons démons, n'y trouve pas place. Au bout du compte, si Saint Antoine savait discerner la piété du satyre, de son côté, Sasseti savait s'entourer de centaures comme de syncrétiques anges gardiens.

⁴⁰ George DIDI-HUBERMAN, *Science avec patience*, «Images Re-vues», en ligne, Hors-série 4 (2013), mentionne notamment l'épisode lycanthropique de Warburg, en 1918. À la Renaissance, Warburg s'en doutait-il ?, les traités de médecine y voyaient un symptôme de mélancolie frénétique.

⁴¹ Patricia COX MILLER, *Jerome's Centaur*, cit., p. 224-225 : «In the *Life of Saint Paul*, a centaur shows Antony the correct route toward his destined meeting with Paul. Immediately following this scene, Antony is described as being in wonderment about what had just happened but continues on his journey nonetheless: "In a brief time he came to a rocky valley and saw there a dwarf [*homunculus*], whose nostrils were joined together, with horns growing out of his forehead, and with the legs and feet of a goat. . . . The creature I have just described offered to Antony, as pledges of peace, dates to sustain him on his journey. Antony perceived the creature's intent, stepped forward, and, after asking it what it was, he received this reply: "I am a mortal being, one of the inhabitants of the desert, whom the pagan race, confused by various errors, worship and call fauns, satyrs, and incubi. I come as the ambassador from my herd. We beseech that you pray for us to our common Lord, whom we acknowledge came for the salvation of the world, and his sound has spread among the lands." Now a satyr shows Antony the way. In the figure of the satyr, Jerome has reduplicated the centaur as animal-human cross-species, such that the hybrid character of the inhabitants indigenous to the desert is highlighted. The satyr, like the centaur, was an ambivalent creature [. . .] When *this* creature makes its declaration of Christian faith, Antony "rejoice[s] in the glory of Christ and the defeat of Satan," and then addresses the city of Alexandria with the following apostrophe: "Alas for you, Alexandria, you who worship monstrosities instead of God. Alas, city of whores, where have gathered all the demonic powers of the world. What now will you say? Beasts speak of Christ and you worship monstrosities instead of God." In this passage the beast has true religious knowledge, whereas those in the city do not. Here Jerome may be inverting the negative aspect of the satyr-incubus figure so that, as Harvey observes, in the *Life of Saint Paul* "the incubus represents uncorrupted nature, receptive to the gospel, while corrupt urban society is not."»

⁴² «*Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein*», in Aby WARBURG, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, éd. Dieter WUTTKE, Valentin Koerner, Baden-Baden 1992, p. 267.

APPENDICE

Dédicace de Bartolomeo Fonzio à Francesco Sassetti
in
Celsus A. Cornelius, *De medicina*, Nicolaus Laurentii Alamanus, Florence 1478
<https://data.cerl.org/istc/ic00364000>

Texte latin

Bartholomeus Fontius Saxetto suo. S

Ex omnibus ingenii monumentis nullum Saxette latius aut æternius litterarum inventione consensu omnium reperitur. Nam cum humanæ memoriæ sempiterna monumenta litteræ sint, nisi eas primum Ægyptii repperissent, deinde Cadmus e Phœnicia in Græciam : mox Evander et Demaratus in Italiam transtulissent, quæcunque maiores nostri factitaverunt, iam pridem in occulto laterent. Animorum enim nostrorum sensus rerumque gestarum historiam exprimunt, et ut quæque vel inventa vel facta sunt, ita effingunt posteritati que transfundunt. Summis itaque laudibus in primis inventores litterarum sunt prosequendi, deinde etiam librorum impressores non negligendi. Nam cum sua industria et labore antiquis ac novis scriptoribus æternitatem concedant, studiosisque viris in magna librorum copia utilitatem non parvam ferant, meritam laudem referre debent. Ab his ego, ut multorum utilitati consulerem, Cornelii Celsi scriptoris gravissimi atque eloquentissimi de medicina libros imprimendos curavi. In quibus tanta fide et diligentia usus sum ut manes Cornelianos nobis gratiam habituros, cunctos autem medicinæ ac litterarum percupidos certe acturos existimem. Nam cum eius libri pluribus essent in locis temporum iniuria mutilati atque inversi, vetustis exemplaribus tua opera e Gallia conquisitis in unum omnia sæpius conferens in antiquum ferme statum redegi. Celsum igitur squallidum antea et deformem renovatum nunc et iam prope in suam faciem restitutum ob eam maxime causam ad te mitto, ut cum particeps mecum in eo corrigendo laboris fueris, in eodem nunc meliore comptioreque hospite relegendo partem etiam capias voluptatis. Vale.

Traduction

Bartolomeo Fonzio salve son cher Sassetti.

De tous les monuments du génie humain, Sassetti, de l'avis de tous on ne trouve rien de plus universel et de plus éternel que l'invention des lettres. En effet, comme les lettres sont des monuments pérennes de la mémoire humaine, si les Égyptiens ne les avaient découvertes chez eux en premier, puis Cadmos ne les avaient transférées de la Phénicie à la Grèce, et ensuite Évandre et Démarate en Italie, alors tous les exploits de nos ancêtres seraient demeurés dans l'oubli jusqu'à nous. Elles disent effectivement l'histoire des hauts faits et les idées de nos âmes, et elles représentent toutes les

inventions et les exploits pour cette postérité à laquelle elles les retransmettent. Et pour ce motif, ce sont les plus hautes louanges qu'il nous faut adresser tout d'abord aux inventeurs des lettres, sans oublier ensuite ceux qui impriment les livres ! De fait, comme ils apportent l'éternité aux écrivains antiques et modernes de toute leur industrie et de tout leur labeur, ils pourvoient les savants d'une grande abondance de livres et méritent pour cela d'être remerciés. Parmi ces ouvrages, afin d'être utile au plus grand nombre, j'ai choisi moi-même d'éditer pour les imprimer les livres de médecine de Cornelius Celsus, cet écrivain d'un grand sérieux et des plus éloquents. J'y ai employé tant de piété et déployé tant de soins que les mânes de Cornelius m'en seront reconnaissantes et, je crois, tous ceux qui sont avides de littérature médicale feront de même. De plus, comme les livres de Celse gisaient en plusieurs lieux, mutilés et renversés par les injures du temps, à partir des vieux exemplaires manuscrits acquis en France par tes efforts, j'ai réuni son œuvre dans un seul volume en restituant l'original antique. Donc, pour un tel motif, je t'offre ce Celse, autrefois sordide et laid, maintenant renouvelé dans son apparence et déjà restitué à sa propre forme, puisque toi aussi tu participas avec moi au travail de correction, afin que tu prennes ta part de plaisir à le relire comme un hôte rendu à sa meilleure forme et élégance. Adieu.