



Ressources pour la classe  
de première générale

---

### Rencontres philosophiques de Langres Atelier 9

### Enseignement littéraire – Série L - L'idée d'humanisme

Ces documents peuvent être utilisés et modifiés librement dans le cadre des activités d'enseignement scolaire, hors exploitation commerciale.

Toute reproduction totale ou partielle à d'autres fins est soumise à une autorisation préalable du Directeur général de l'enseignement scolaire.

La violation de ces dispositions est passible des sanctions édictées à l'article L.335-2 du Code la propriété intellectuelle.

janvier 2012

### Objectifs des interventions philosophiques ciblées

- Permettre à notre discipline de contribuer au renforcement de la culture générale du lycéen en amont des classes terminales ;
- Préparer à l'enseignement de la philosophie en montrant comment la radicalité de la réflexion et du questionnement philosophique anime l'ensemble des disciplines enseignées ;
- Favoriser la compréhension du sens et de la valeur des objets d'enseignement rencontrés par les élèves tout au long de leur parcours scolaire ;
- Cultiver le sens et le goût du problème.

## Avertissement

### **Trois observations sur le sens des quelques pistes du travail sur l'idée d'humanisme en lien avec l'objet du programme en première L : « Vers la construction d'un espace culturel européen : Humanisme et Renaissance »**

1. Le texte qui suit n'a cherché ici qu'à ouvrir de simples exemples de pistes possibles sur les trois idées directement liées à l'objet même du programme de première L : les idées d'Europe, d'humanisme et de Renaissance. Ils ont surtout cherché à montrer comment les idées de Renaissance et d'Europe culturelle prenaient sens à partir de l'idée d'humanisme, puis, comment, au sein de cette unité, les trois parcours pédagogiques proposés en lettres autour des thématiques de « l'éducation », du « renouveau de la politique » et enfin de « la beauté », la réflexion philosophique proposée, se tenant en complémentarité avec les approches en lettres (à partir d'un corpus possible d'œuvres textuelles et iconographiques), pouvait faire prendre conscience de la présence vivante de ces idées au cœur même des questions qui animent ces thématiques. Il va cependant de soi que, en fonction du temps effectif consacré au projet expérimental, on peut parfaitement s'en tenir à un travail réduit à la seule idée d'humanisme (les deux autres n'intervenant que plus allusivement et en quelque sorte « en écho »).

2. Étant donné que le travail demandé au professeur de philosophie étant – ici comme ailleurs – une réflexion proprement *élémentaire* sur l'objet étudié, c'est-à-dire une invitation faite aux élèves de retrouver *l'idée* qui anime les thèmes examinés à partir de l'examen d'un certain nombre d'œuvres et, avec elle, l'exigence de se poser ou reposer la question de ce que tout d'abord elle peut signifier (ce qui ne veut pas dire que cette simplicité de l'idée ne conduise pas, bien au contraire, au dégagement d'un problème qui lui soit inhérent), la question élémentaire ici posée à « l'idée d'humanisme », à partir des leçons que le professeur de Lettres aura pu mener avec les élèves pour traiter l'objet de son programme est : *quelle idée de l'homme, et notamment de sa valeur et de sa grandeur, rencontre-t-on avec cette notion d'humanisme, et ce d'abord dans le cadre d'étude du programme de Lettres de première L, c'est-à-dire dans le contexte de la Renaissance européenne ?*

3. Du point de vue des éléments et documents, ce ne sont là encore que des exemples de choix et d'analyses entre d'autres possibles qui ont été indiqués ; on a simplement cherché, conformément aux recommandations concernant le cadre d'études en Lettres, à respecter deux objectifs : d'une part, l'élargissement du corpus des textes étudiés à des œuvres européennes (et non de la seule littérature française) ; d'autre part, l'utilisation de documents iconographiques ou d'œuvres d'art permettant une extension des différentes dimensions du champ de la culture, de manière à renforcer chez les élèves le sens d'une culture authentiquement générale (même si le temps ne nous a pas permis de donner quelques exemples de la question de l'humanisme du point de vue de la culture technique et scientifique).

## Introduction

---

A partir des trois thématiques et des trois parcours que l'enseignement de lettres en seconde se propose d'étudier sous la rubrique : « Vers la construction d'un espace culturel européen : humanisme et Renaissance », à savoir le thème de l'*éducation*, celui de la *politique* et enfin de la *beauté*, l'effort du professeur de philosophie en collaboration étroite avec son collègue de lettres, voire d'histoire-géographie – qui sur pareil objet, serait évidemment le bienvenu - pourrait consister à aider au dégagement du réseau d'idées directrices permettant de saisir l'unité vivante de ces trois thématiques. Cette recherche pourrait bien avoir alors comme effet de conférer un sens plus problématique qu'il n'y paraît aux idées mêmes que recouvrent les termes d' « espace européen », d' « humanisme » et de « Renaissance ». Mais d'une certaine manière, n'est-ce pas justement ce passage, cette transformation du thème en problème que l'on peut attendre du geste philosophique ? Geste permettant alors aux élèves de mieux comprendre la raison d'être, le sens qu'il y a à étudier la Renaissance européenne et ses érudits qu'on qualifie (rétrospectivement) d'humanistes, en les invitant non pas simplement à ingérer des connaissances factuelles (point qui sera d'ailleurs à étudier en miroir, puisque l'on verra que c'est précisément à la Renaissance que cette question du sens qu'on doit donner à une instruction et une éducation véritables va être au cœur de la réflexion), mais à retrouver la vivacité et l'actualité intempestive (la seule réelle en vérité) de champs de problèmes qui conservent pour chacun d'entre nous toute leur pertinence, et contribuent à la formation et la culture de notre propre identité.

## 1. Europe, Renaissance, Humanisme : des données ou des Idées ?

---

Du thème au problème :

- L'Europe : une donnée factuelle, naturelle ou géographique, ou un Idéal culturel partagé reposant sur la conscience du phénomène (cf. Rémi Brague : Europe, la voie romaine) de « secondarité culturelle » ?
- La Renaissance : simple « retour aux sources » ou construction d'une identité à conquérir à travers l'appropriation d'une altérité, d'une « familière étrangeté » ?
- L'Humanisme : affirmation de la puissance de l'homme ou sagesse des limites ? Autonomie de l'homme à l'égard de Dieu et de la Nature ou constitution d'une image du monde comme interaction de la nature et de la culture ?

Le passage du thème au problème peut, en l'occurrence, s'amorcer avec la mise en évidence d'une complexité réelle derrière la simplicité et l'univocité apparentes des trois notions que l'on rencontre dans le titre même de cet enseignement de lettres : l'Europe, la Renaissance et l'humanisme. Même si c'est à l'idée d'humanisme que cet exposé se consacre prioritairement, il nous faut cependant dire un mot de la complexité réelle que recouvre l'apparente simplicité des trois notions d'Europe, de Renaissance et d'humanisme.

- L'Europe tout d'abord : bien moins une simple donnée, naturelle ou géographique, qu'une véritable Idée, l'idéal d'un ensemble de valeurs partagées ?
- La Renaissance : simple « retour aux sources » ou construction d'une identité à travers l'appropriation d'une altérité première, d'une « étrange familiarité » ?
- L'humanisme : s'agit-il là d'une affirmation de la toute-puissance de l'homme ou au contraire d'une sagesse des limites ?

## 1. L'Europe

# L'Idée d'Europe

- Rome et l'étrange familiarité des Grecs
- L'église chrétienne et l'étrange familiarité du testament "hébraïque"
- L'oeuvre de culture n'est pas un simple héritage :  
Conséquences sur le sens des notions de traduction, de transmission et d'interprétation des textes originaux, sacrés et profanes



L'Idée d'Europe ici en jeu repose essentiellement sur deux raisons, tant matérielles qu'intellectuelles :

- D'une part l'existence de procédés techniques d'impression et de diffusion, mais aussi de représentation terrestre (la cartographie) et de navigation (dont la caravelle est le symbole) qui vont permettre une ouverture et un élargissement considérable (élargissement dans tous les sens du terme) de l'idée même de monde, c'est-à-dire l'idée d'une unité, d'une universalité composée cependant d'une diversité qui lui confère toute sa richesse. En ce sens —on y reviendra notamment avec Montaigne par qui nous terminerons cet exposé —la rencontre avortée avec le « Nouveau Monde » jouera rôle de bémol majeur et pour longtemps— à cet idéal d'universalité d'une Europe qui cherche elle-même à se fonder sur cette Idée.
- D'autre part (mais il s'agit moins de deux raisons extérieures l'une à l'autre que des deux faces ou des deux forces d'une même Idée) cette aspiration à l'ouverture et à la clarté renouvelée de la représentation de l'homme et du monde trouve sa condition dans cette idée profondément renaissante de la nécessité d'un effort de clarté sur soi-même, de culture (au sens de la « cultura animi ») et de connaissance de soi qui nous conduit à reconnaître en nous une part toujours « barbare » en quelque sorte, toujours insuffisamment cultivée. Mais paradoxalement c'est cette manière de trouver l'autre en la figure du soi qui ouvre également à la possibilité de penser l'autre, cette fois hors de soi, comme moyen ou comme mode de formation et d'élévation dynamiques d'une identité personnelle enrichie, c'est-à-dire réellement cultivée.

Rémi Brague notamment, dans son *Europe, la voie romaine*, cherche à montrer comment cette projection de soi, d'un idéal de soi à travers la reconnaissance d'une altérité première, phénomène qu'il désigne par l'expression de « secondarité culturelle », est caractéristique de la relation même que ce que nous considérons traditionnellement comme les deux grandes sources de ce qui deviendra la culture « européenne », la source romaine d'une côté, la source chrétienne de l'autre (mais qui précisément pour cette raison, se pense elle-même comme « romaine ») entretiennent avec leur origine « culturelle » : d'un côté la source grecque pour les Romains, de l'autre la source hébraïque pour les chrétiens. Or dans les deux cas, ce qui nous apparaît comme une source renvoie ladite source à une origine autre, avec laquelle un rapport non de simple continuité, mais de familière étrangeté se construit, et ouvre ainsi non à une simple identification, mais à un processus d'appropriation qui, comme le dira Hegel, à la fois conserve et dépasse, et qui, loin de renvoyer l'origine dans le passé statique d'une pureté ou d'une perfection

inégalable dont il suffirait de se dire le légitime héritier (ce que par exemple Byzance, mais non Rome, peut dire et alléguer quant à la Grèce), la projette en avant de soi, comme une règle et une mesure qui permet, et même ordonne à un projet d'élévation de soi et de culture, en raison même de la hauteur ou de la grandeur du premier modèle, modèle qu'il s'agit non pas tant de singer que de faire vivifier en et par soi (comme dans cette nouvelle sorte d'ennéade culturelle qu'est l'Enéide de Virgile au regard de l'Illiade d'Homère). En ce sens, on pourrait inverser de manière malicieuse, comme le fait en son livre Rémi Brague, le privilège accordé à l'héritier sur le *boursier* par Charles Maurras : le second, sorte de « parvenu » de la culture, ne pouvant jamais atteindre, dans sa manière de vivre et de se rapporter aux œuvres de la culture qu'il a réussi non sans peine à acquérir, l'élégance et le naturel que posséderait en quelque sorte de naissance celui qui en est l'héritier. En réalité, en ce qui concerne notre culture, c'est tout le contraire qui est vrai : quand nous parlons de notre héritage gréco-latin (et ce jusque dans l'usage de notre langue), ou de notre source judéo-chrétienne, évitons de nous en croire simplement les héritiers : c'est au contraire à un processus permanent de construction et d'interprétation réfléchie de notre propre identité que nous invitent ces sources, précisément du fait qu'elles conservent avec nous une relation d'altérité et de familière étrangeté qui nous incitent moins à nous reconnaître passivement en elles qu'à reconnaître entre elles et nous à la fois un Idéal en partage et un écart qui nous oblige à entrer avec elles et avec lui dans un processus renouvelé de culture de soi. Ce qui conduit directement au sens même de la notion de Renaissance.

## 2. La Renaissance

### L'idée de Renaissance

- Renaissance et retour aux sources : distinction entre la renaissance comme « révolution culturelle » et simple « renovatio » ou « revival »
- Retrouver l'antiquité : une source inépuisable ouvrant les possibles plutôt qu'un modèle à reproduire. L'antique au chevet du moderne, le moderne au secours des grands anciens : la figure du « classique »



Et d'abord à l'insuffisance d'une définition de la notion qui n'y verrait qu'une intention ou une entreprise de simple « retour aux sources », de retour plus ou moins nostalgique vers une pureté ou une clarté d'origine perdue. Car si l'on n'entend par Renaissance qu'un simple projet de rénovation, ce qu'exprimerait plus exactement le terme anglais de « revival », alors on peut se demander quand faire débiter pareille entreprise et quand considérer qu'elle a atteint son terme.

Des mouvements de retour et de recours à l'antique, pour en rester à notre propre aire culturelle, on va en trouver dès la « Renaissance carolingienne », on peut les voir se poursuivre avec ce qu'un historien comme Haskins a pu appeler « la Renaissance du 12<sup>ème</sup> siècle » et continuer par la série des Renaissances italiennes à partir du « *Quattrocento* ». Mais ce sera alors sans s'y arrêter : en aval cette fois, on continuera avec le cycle allemand de l'hellénisme - qu'on fera commencer avec Winckelmann – pour aller, via le classicisme de Weimar, jusqu'au

romantisme de l'Antiquité et au rêve de redevenir des Grecs. Ainsi chez Schlegel (*Fragments de l'Athenäum*) : « Vivre de façon classique, et réaliser en soi-même l'Antiquité de façon pratique, voilà le but et le sommet de la philologie », ou chez Nietzsche (*Fragment d'août 1885 dans Wille zur Macht*) : « De jour en jour nous devenons de plus en plus grecs ;... d'abord dans nos concepts et nos évaluations, comme des fantômes qui joueraient aux grecs ; mais un jour, espérons-le, aussi avec nos corps ! C'est là que réside (et a toujours résidé) mon espoir pour ce qui est allemand ! » Et on pourra poursuivre encore jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle avec des penseurs comme W. Jaeger, Léo Strauss et Heidegger. De tels mouvements, loin d'être l'apanage de la seule Renaissance européenne des 15 et 16<sup>ème</sup> siècles ne sont pas même caractéristiques de notre seule culture : pour l'Islam par exemple, on trouverait pareil mouvement dès la période de Médine, lorsque Mahomet lui-même organisait sa communauté, puis lors de la période des « califes » avant les divisions qui déchirèrent (et déchirent encore) l'Islam à l'époque d'Ali. Pour caractériser de manière plus compréhensive le sens de la Renaissance, ajouter l'idée vraie que ce mouvement de retour à l'antique se pense en même temps non comme un conservatisme mais une comme une modernité en rupture avec un présent qui lui, par son obscurantisme, devrait appartenir au passé, n'est encore pas suffisant : car là encore cela ne permettra guère de distinguer entre le projet d'un Pétrarque qui propose qu'on pense, entre la clarté antique et l'idéal de sa Renaissance un temps obscur et suffisamment vide pour qu'on puisse se contenter de le définir uniquement par sa place d'intervalle : le « moyen âge », et par exemple à nouveau en Islam les mouvements de réforme qui, en dépit de leurs traits de modernité, prennent le nom de « salafiyya », c'est-à-dire de fidélité aux usages ancestraux. Et de même ce mixte de revendication de modernité et de retour à une pureté originelle perdue se retrouverait dans bien des pensées de la Renaissance européenne, à commencer par celle d'Erasmus, qui tout en militant pour la libre traduction et le libre commentaire des textes originaux (au moins en latin et en grec, il est plus hésitant sur l'hébreu) tant profanes que sacrés, lie très souvent cette revendication au projet de retrouver une pureté de sens originelle, corrompue ou déformée par des siècles de vernis scolastique et l'usage d'un mauvais latin.

Ce qui va donc, comme on vient de le voir, permettre de caractériser la notion de Renaissance pour la distinguer d'un simple retour aux sources, c'est bien l'idée qu'ici le rapport aux sources est rapport à une altérité à redécouvrir, altérité qui est promesse d'avenir, d'ouverture à de nouvelles potentialités de vie, de création comme de pensée, et qui ouvre ainsi un processus projectif de culture de soi plutôt qu'un mouvement de repli frileux vers un passé indépassable. Ce point est particulièrement manifeste dans le combat pour la libre traduction, la libre interprétation et la libre transmission des textes originaux, tant sacrés que profanes. Le point en effet le plus remarquable ici, c'est que le combat pour l'instauration d'une « République des lettres », lettres qui sont à la fois « belles » et « bonnes », n'est pas un simple souci de conservation, ni même une pure et simple assimilation ou digestion en langue moderne de l'œuvre originale : autrement dit, pour emprunter encore à R. Brague cette image, le modèle de la traduction et de la transmission n'est pas celui de la « coquille vide », mais bien plutôt de « l'inclusion sous résine » : selon le premier modèle, traduire signifie transposer en la langue de la culture présente soit un texte « étranger », soit un texte que l'on considère comme appartenant sans solution de continuité à soi-même, à sa propre culture, et qu'il faut simplement rénover, actualiser. Dans le second cas, l'altérité n'est pas présente ; dans le premier il y a bien relation à une altérité, et même le sentiment que cette altérité peut nourrir notre propre identité, mais cette altérité demeure conçue comme un apport tout extérieur, qui ne fait pas entrer celui qui s'en nourrit dans un processus à la fois réflexif et critique sur soi-même. Une fois l'œuvre originale traduite, il n'est alors pas nécessaire de conserver l'original : on peut s'en débarrasser comme d'une coquille vide, la nourriture, au terme du métabolisme, étant devenu aliment, digéré par l'organisme au point de ne plus faire qu'un avec lui. Au contraire, selon le second modèle, la traduction conserve le texte-source, comme dans une inclusion sous résine qui laisse voir l'original : toute traduction étant une interprétation sinon un commentaire (mais non pas une « glose »), la conservation et le respect de l'original permettent au lecteur (et ici au lettré) de conserver une réelle liberté à l'égard du traducteur, en sorte de permettre à l'œuvre de redevenir en l'esprit de ses lecteurs un foyer de potentialités à la fois d'idées et de formes expressives qui sont loin d'être toutes épuisées. On peut dire en ce sens – et on y reviendra avec Montaigne – que ce processus de conservation dynamique de l'antique par une lecture moderne dont la condition sine qua non est la libre traduction et la libre interprétation (qui suppose à son tour la connaissance directe des langues originales) confère en quelque sorte à l'œuvre le statut de ce que nous appelons depuis un « classique », et ce avant même le « classicisme » et historiquement en deçà, mais aussi peut-être conceptuellement par-delà « la querelle des Anciens et des Modernes ». La référence à l'œuvre antique est moins en ce sens modèle statique à répéter que ressource pour y puiser sans cesse de nouvelles formes et de nouvelles forces, de par son caractère précisément inépuisable, mais aussi distanciée à l'égard de l'image que nous nous faisons tant d'elle que de nous. Altérité et identité entrent ainsi dans un processus interactif, bien éloigné d'une simple reflet plus ou moins idéalisé de l'image que l'on se fait de soi, ou d'un simple apport extérieur qu'il suffirait de digérer une fois pour toutes.

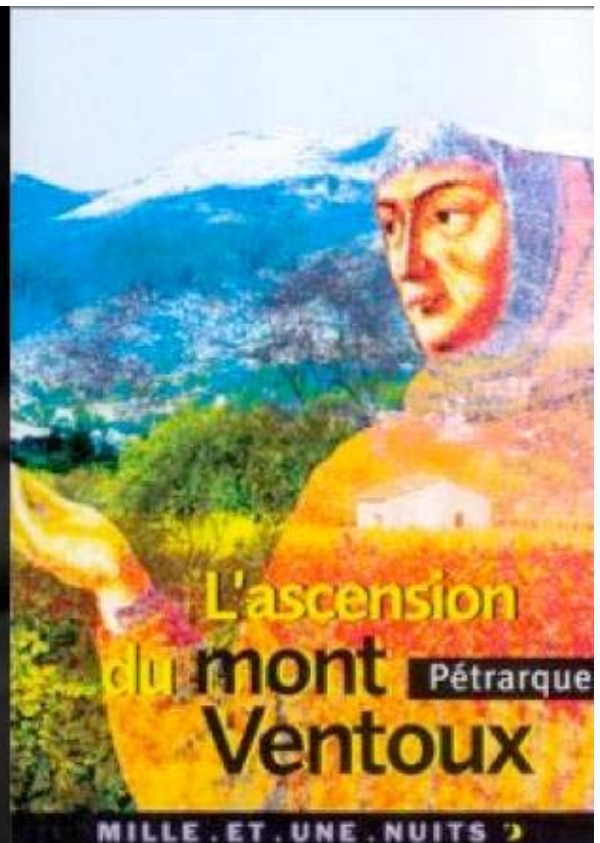
Mais tout cela bien entendu est d'abord animé et soutenu par une certaine idée renouvelée de l'Homme, dont le principe moteur est – le mot vient d'être lâché – la liberté. C'est donc à la notion même d'*humanisme* qu'il faut désormais quelque peu s'arrêter.

### 3. L'Humanisme

## L'idée d'humanisme

L'homme « au sommet » de la création ? Justesse et limites de cette image :

- La « dignité » de l'homme réside en sa liberté : vie angélique et existence humaine
- Cette liberté cependant n'existe qu'en exercice : elle est moins un fait qu'un droit et un devoir
- L'image du « sommet » exprime la hauteur de l'idée de l'homme à atteindre bien plutôt que celle de sa toute puissance



Par le terme d'humanisme, on peut entendre tout d'abord la thèse selon laquelle l'être humain doit être valorisé, sa place ou sa position dans la nature ou la création (ces deux termes, l'un profane en quelque sorte, l'autre religieux, n'étant encore qu'exceptionnellement séparables) le situant au sommet de l'une ou de l'autre ? Or il semble aller de soi que pareille valorisation traverse et transite toutes les dimensions de la Renaissance européenne des XVème et XVIème siècles, et qu'il suffira alors, pour en instruire les élèves, de leur montrer comment cette idée valorisée de l'Homme anime bel et bien les trois thématiques retenues, soit les réflexions et les œuvres renaissantes sur l'éducation, la politique et la beauté. On pourra à cette fin s'arrêter notamment sur la liberté comme caractéristique (plus encore peut-être que la raison) du « propre » de l'homme. Outre le célèbre adage d'Erasmus (et non de J.-P. Sartre ou de S. de Beauvoir) selon lequel « on ne naît pas homme, on le devient », on pourra insister sur le lien, fortement établi par un Pic de la Mirandole, entre les idées de liberté et d'autonomie proprement constitutives de la *dignité* de l'homme. Dans *De la dignité de l'homme*, plus qu'à une simple revalorisation, c'est à une tentative pour conférer à l'homme une véritable *autonomie* vis-à-vis de ce qui n'est pas lui – dieu compris – qu'on assiste : il s'agit de conférer à l'homme dans l'ordre de la création le statut d'un partenaire autonome, une dignité qui lui permet d'entrer dans une relation libre avec « ses » autres. Cette caractérisation de la dignité de l'homme par la liberté et l'autonomie (qui, en dépit de leurs adversaires, distingue réellement les « humanistes » renaissants des partisans réformistes de la prédestination, en dépit de l'accord sur le droit à la libre traduction des textes sacrés) est particulièrement évidente dans la manière dont Pic de la Mirandole procède à un examen comparé de la nature de l'ange et de l'existence de l'homme :

« Très vénérables Pères, j'ai lu dans les écrits des Arabes que le Sarrasin Abdallah, comme on lui demandait quel spectacle lui paraissait le plus digne d'admiration sur cette sorte de scène qu'est le monde, répondit qu'il n'y avait à ses yeux rien de plus admirable que l'homme. Pareille opinion est en plein accord avec l'exclamation de Mercure: «O Asclepius, c'est une grande merveille que l'être humain».

Réfléchissant au bien-fondé de ces assertions, je n'ai pas trouvé suffisante la foule de raisons qu'avancent, en faveur d'une supériorité de la nature humaine, une foule de penseurs: l'homme, disent-ils, est un intermédiaire entre les créatures, familier des êtres supérieurs, souverain des inférieurs, interprète de la nature - grâce à l'acuité de ses sens, à la perspicacité de sa raison, à la lumière de son intelligence -, situé entre l'éternel immobile et le flux du temps, copule ou plutôt hymen du monde selon les Perses, à peine inférieur aux anges selon le témoignage de David. De tels arguments sont certes de taille, mais ce ne sont pas les arguments fondamentaux, je veux dire ceux qui réclament à bon droit le privilège de la plus haute admiration. Car pourquoi ne pas admirer davantage les anges eux-mêmes et les bienheureux chœurs du ciel ?

Finalement, j'ai cru comprendre pourquoi l'homme est le mieux loti des êtres animés, digne par conséquent de toute admiration, et quelle est en fin de compte cette noble condition qui lui est échue dans l'ordre de l'univers, où non seulement les bêtes pourraient l'envier, mais les astres, ainsi que les esprits de l'au-delà. Chose incroyable et merveilleuse! Comment ne le serait-elle pas, puisque de ce fait l'homme est à juste titre proclamé et réputé une grande merveille, un être décidément admirable? Mais ce qu'est cette condition, Pères, veuillez l'entendre de ma bouche; prêtez-moi une oreille bienveillante et ayez la bonté de me pardonner ce discours.

Déjà Dieu, Père et architecte suprême, avait construit avec les lois d'une sagesse secrète cette demeure du monde que nous voyons, auguste temple de sa divinité: il avait orné d'esprits la région supra-céleste, il avait vivifié d'âmes éternelles les globes éthérés, il avait empli d'une foule d'êtres de tout genre les parties excrémentielles et bourbeuses du monde inférieur. Mais, son œuvre achevée, l'architecte désirait qu'il y eût quelqu'un pour peser la raison d'une telle œuvre, pour en aimer la beauté, pour en admirer la grandeur. Aussi, quand tout fut terminé (comme l'attestent Moïse et Timée), pensa-t-il en dernier lieu à créer l'homme. Or il n'y avait pas dans les archétypes de quoi façonner une nouvelle lignée, ni dans les trésors de quoi offrir au nouveau fils un héritage, ni sur les bancs du monde entier la moindre place où le contemplateur de l'univers pût s'asseoir. Tout était déjà rempli: tout avait été distribué aux ordres supérieurs, intermédiaires et inférieurs. Mais il n'eût pas été digne de la Puissance du Père de faire défaut, comme épuisée dans la dernière phase de l'enfantement; il n'eût pas été digne de la Sagesse de tergiverser, faute de résolution, dans une affaire nécessaire; il n'eût pas été digne de l'Amour bienfaisant que l'être appelé à louer la libéralité divine dans les autres créatures fût contraint de la condamner en ce qui le concernait lui-même. En fin de compte, le parfait ouvrier décida qu'à celui qui ne pouvait rien recevoir en propre serait commun tout ce qui avait été donné de particulier à chaque être isolément. Il prit donc l'homme, cette œuvre indistinctement imagée, et l'ayant placé au milieu du monde, il lui adressa la parole en ces termes: «Si nous ne t'avons donné, Adam, ni une place déterminée, ni un aspect qui te soit propre, ni aucun don particulier, c'est afin que la place, l'aspect, les dons que toi-même aurais souhaités, tu les aies et les possèdes selon ton vœu, à ton idée. Pour les autres, leur nature définie est tenue en bride par des lois que nous avons prescrites: toi, aucune restriction ne te bride, c'est ton propre jugement, auquel je t'ai confié, qui te permettra de définir ta nature. Si je t'ai mis dans le monde en position intermédiaire, c'est pour que de là tu examines plus à ton aise tout ce qui se trouve dans le monde alentour. Si nous ne t'avons fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, c'est afin que, doté pour ainsi dire du pouvoir arbitral et honorifique de te modeler et de te façonner toi-même, tu te donnes la forme qui aurait eu ta préférence. Tu pourras dégénérer en formes inférieures, qui sont bestiales; tu pourras, par décision de ton esprit, te régénérer en formes supérieures, qui sont divines.»



## 2. Nouvelle image de l'homme, nouvelle image du monde

---

### 1. De la cosmologie à la géographie et au paysage, un exemple : Les Grands Paysages de Bruegel l'Ancien



L'humanisme renaissant, ce serait donc cette affirmation de l'homme se situant, du fait de sa liberté, au sommet de la nature ou de la création. Cette idée ne doit cependant pas cacher la complexité de l'idée d'humanisme telle que nous pouvons la retrouver ou tenter de la reconstruire en ses grands traits à travers un arrêt sur images sur quelques grandes œuvres et pensées de cette période de la culture. Et puisque nous venons justement d'user d'une image pour tenter de définir l'idée d'humanisme, celle du « sommet », arrêtons-nous un instant sur elle, en nous aidant de la série des *Grands Paysages* peints par Bruegel l'Ancien et de la réflexion générale qu'en tire Jean-Marc Besse sur la construction du paysage en art à la Renaissance et sur le type de rapport que l'homme entretient désormais avec la nature, rapport qui sous-tend une telle construction, et qui permet, à côté de l'art du portrait, souvent célébré comme un des traits les plus caractéristiques de la Renaissance (dans le cadre ou non de la promotion de l'individu cher à Burckhardt) de saisir en quel sens une certaine idée de l'homme, conjointe au monde, se dit dans le paysage.

Lire, in *Voir la terre*, (Actes Sud, 2000) de J.M. Besse les p. 54-58-61. Retirons-en quelques idées clés :

- Constituer le paysage comme « image du monde », c'est d'abord faire porter l'attention sur le sens même de l'idée de « monde », et d'un nouveau rapport de l'homme au monde : le monde dont il s'agit ici n'est plus la représentation d'un simple englobement de l'homme dans un ordre cosmologique ou théologique d'ores et déjà donné, par où l'homme trouverait a priori sa place dans une hiérarchie figée des ordres de la création : il s'agit bien plutôt d'un monde qui se définit comme espace terrestre à la fois un et, sinon infini, en tout cas ouvert et riche de diversités, un « nouveau monde » en quelque sorte, qu'il ne s'agit pas seulement de contempler mais de lire et de parcourir, se laissant ainsi décrire comme « géographie » au sens littéral du terme, à la fois physique et humaine, où s'interpénètrent et se répondent les forces de la nature et celles de la culture, en sorte que la nature y ait au moins autant référée à l'homme, à ses travaux et à ses œuvres, que l'homme à la nature.

- C'est également donner sens à la « terre » et à notre condition terrestre, et par là-même instaurer un nouveau rapport à soi. Il s'agit de signifier que si l'homme a bien toujours sans doute, du point de vue religieux, une vocation à diriger son âme au delà de l'ici-bas, il a également vocation à unifier, à pacifier en quelque sorte sa double condition physique et spirituelle, en donnant à sa dimension terrestre, hic et nunc, une vision suffisamment une et totale pour qu'elle puisse donner un sens spirituellement plus élevé à la terre elle-même (s'unissant au ciel dans le paysage précisément).
- D'où, au plan cette fois de la construction de l'image elle-même et non plus seulement de sa dimension symbolique, l'importance d'une part de la vision vue de haut ou en plongée ouvrant l'unité visible de l'espace par la ségrégation des plans unis cependant au sein d'une perspective unitaire, et d'autre part, au premier plan, du voyageur nomade ou pèlerin, dominant de son regard le paysage qui ainsi littéralement se construit *sous ses yeux* ; voyageur d'ici-bas, mais aussi du là-bas au moins autant que du là-haut (et on y reviendra, pour finir cet exposé avec le tableau du même Brueghel : *La chute d'Icare*) dont on pourrait dire, un peu à l'instar du philosophe de *l'Eloge de la philosophie* de Maurice Merleau-Ponty, que tout à la fois il participe et ne participe pas à la scène que pourtant son propre regard contribue à créer, qu'il embrasse en quelque sorte sans l'étreindre.

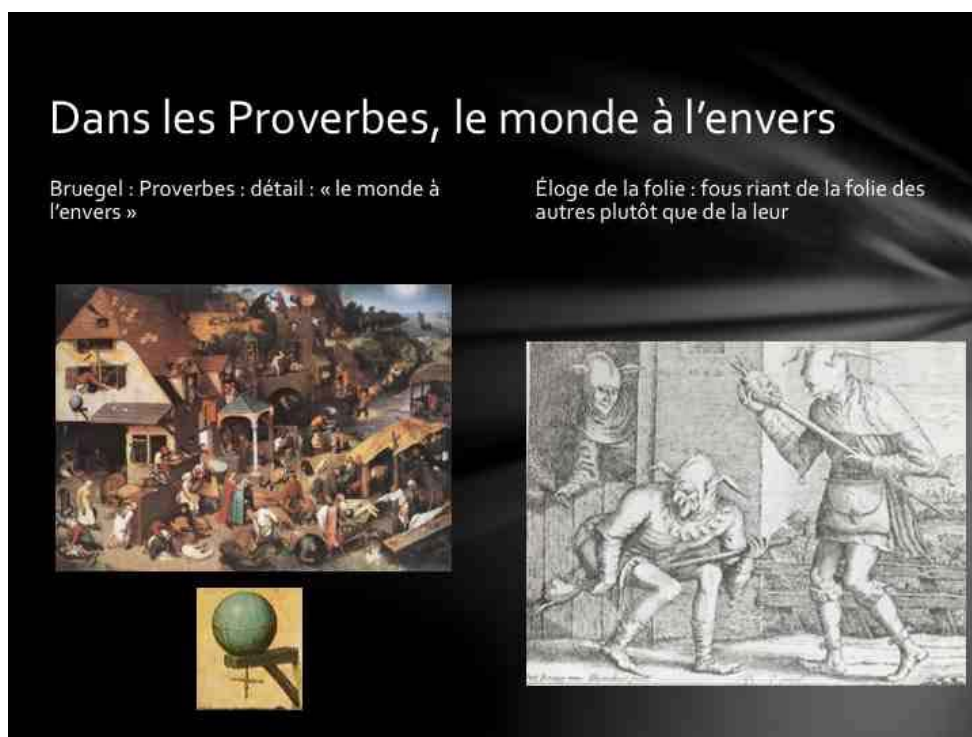
De ce point de vue les analyses comparées des *Grands Paysages* de Brueghel avec le récit par Pétrarque de *l'ascension du Mont Ventoux*, tout imprégné encore des influences augustinienne, opérées dans le même ouvrage par J.M. Besse aident vraiment à voir comment un glissement vers une revalorisation de l'espace et de la condition terrestre de l'homme, presque insensible encore chez Pétrarque, s'annonce pourtant déjà et amorce ce mouvement renaissant qui, tout en conservant encore souvent les échos médiévaux et la tradition littéraire antique, va opérer (en art comme en géographie : qu'on songe dans le même temps au grand cartographe et ami de Brueghel qu'est Ortélius, lui-même élève de Mercator) la mise en œuvre d'un dispositif général de perception et de pensée permettant de représenter le monde comme théâtre ou fenêtre ouverte sur la visibilité et l'intelligibilité du monde.

## 2. « Imago mundi » : l'homme comme éclaireur d'un monde à contempler, mais aussi à parcourir. Voir et faire voir le monde pour se découvrir soi-même : la figure du voyageur.



Il nous faut cependant complexifier encore notre image première, en apparence toute simple, de l'humanisme : certes, l'homme y est valorisé, il s'agit bien, dans une certaine mesure, de le penser comme au sommet de la nature ou de la création. Mais précisément « dans une certaine mesure » ! Rien n'est plus éloigné en effet de l'idéal renaissant de l'homme accompli que l'*ubris* d'une conception démesurée de la puissance humaine ! En atteste par exemple, comme on l'a déjà suggéré, *La Chute d'Icare*, mais aussi, en un sens, les différentes versions de *La tour de Babel* de Brueghel l'Ancien, mais encore l'humilité de ces voyageurs des *Grands Paysages* dont il ne faut pas perdre de vue, emporté en quelque sorte par la force des idées plus encore que par la perception même de l'œuvre, que la place centrale dans la constitution même de l'espace terrestre comme paysage ne se révèle

qu'après coup et ne doit pas masquer l'extrême petitesse de leur position à l'échelle de l'immensité de l'espace qu'ils contribuent pourtant à ouvrir (au point que cette double condition spatiale et spirituelle de l'homme dans le paysage ne cessera depuis de hanter le paysage entendu comme catégorie artistique, et bien entendu notre sentiment esthétique face au paysage réellement rencontré, même si son appréhension renaissante est sans doute plus proche de l'analyse kantienne du « sublime » que du sentiment tragique ou nostalgique du romantisme (qu'on songe par exemple à la proximité et à l'éloignement de ces paysages avec ceux d'un Kaspar Friedrich par exemple). Qu'on songe enfin à la série des gravures des *Proverbes* (dont on a pu récemment montrer l'influence souvent directe sur le contenu moral de bien des œuvres de Shakespeare) : il s'agit là, non plus de rendre manifeste la beauté et l'intelligibilité du monde, et la place en quelque sorte d' *éclairé* que l'homme doit pouvoir et savoir tenir à son égard, mais bien plutôt de décrire ce que, en ce temps même, on nomme « le monde à l'envers » : la réalité d'un monde humain encore largement dominé par l'obscurantisme des passions violentes liées à l'ignorance. C'est d'ailleurs sans doute (on y reviendra) une des puissances supérieures des arts visuels sur la littérature et les idées que de pouvoir ainsi construire une image qui dit toute l'ambivalence de la nature ou de la condition humaine (tant du peuple dans la fête populaire que du prince en construisant de lui comme du monde une image en miroir, doublant toujours en quelque sorte l'endroit de son envers (intégrant ainsi le goût pour l'hermétisme poussé parfois jusqu'à l'anamorphose, mais aussi pour la plaisanterie pour lettrés, plaisanterie codée et qui se mérite si l'on veut en saisir le chiffre et la possible herméneutique).



Arrêtons-nous donc instant sur cette notion de « monde à l'envers », à partir des indications données par Josée Nuyts-Giornal, dans un article intitulé *Shakespeare et la gravure morale de l'Europe du Nord* : dans les gravures morales tracées par les humanistes du Nord, les voies de la sagesse semblent tout d'abord emprunter le chemin médiéval et théologique vers la rédemption. On retrouve en effet l'équation traditionnelle entre péché et folie qui se trouve même souvent singulièrement amplifiée. La fascination exercée par l'idée de la folie dans les cercles d'Érasme et de Thomas More donne ainsi lieu à une dialectique complexe, comme dans le très célèbre *Éloge de la folie* d'Érasme. Ce discours est fondé sur une vision ironique de l'humanité au cœur duquel se trouva la maxime de Sénèque, « *When I wish to see a fool, I reflect upon myself, and there I have him* », illustrée par Hans Holbein, dans la marge de l'Éloge. Mais ce thème, constitutif d'une grande partie des gravures morales du Nord, se retrouve également dans les comédies et tragédies de Shakespeare. Sans relâche, les protagonistes shakespeariens se voient confrontés à cette vérité première qu'est leur folie et celle de tous les hommes d'une manière ironique ou tragique. Dans *Love's Labour's Lost* par exemple, *Peines d'amour perdues*, l'une des premières comédies de William Shakespeare, probablement écrite vers 1595-1596, à l'époque de *Roméo et Juliette* et du *Songe d'une nuit d'été*, Ferdinand, Roi de Navarre, et trois de ses compagnons, Biron, Longueville et Du Maine, se rencontrent et discutent de leurs projets spirituels. Ils font le serment de se consacrer entièrement à la philosophie et de renoncer à toute aventure frivole, pour les années à venir. Cependant, ces projets sont mis à mal lorsqu'arrivent la Princesse de France et trois de ses dames de compagnie, Rosaline, Maria et Catherine. Les hommes en tombent éperdument amoureux et ont quelques difficultés à respecter leur pacte. Cette pièce est souvent considérée comme l'une des plus flamboyantes des pièces spirituelles de Shakespeare. Elle regorge de jeux de mots sophistiqués, calembours, références littéraires et subtils pastiches des formes poétiques de l'époque.

Elle a certainement été composée pour être jouée aux Inns of Court, où les étudiants étaient les plus susceptibles d'apprécier son style. Elle dut avoir quelque succès puisque Shakespeare en écrivit une suite, *Peines d'amour gagnées*, dont le texte a été perdu. Mais le style de cette pièce fait qu'elle n'a jamais été très populaire par la suite, et son humour érudit la rend particulièrement difficile d'accès pour le public moderne. Le dramaturge reprend l'image drolatique assez courante dans les arts visuels, présentant plusieurs fous narquois dévisageant le spectateur, obligé à se reconnaître comme étant le fou manquant dans le tableau. Le tempérament mélancolique (et on notera au passage le lien entre ce thème de la Folie et celui de la Melancolia) mais facétieux de la Renaissance du Nord semble avoir uni l'adage de Socrate sur la nécessaire connaissance de soi et la maxime de Sénèque. Dès lors, la seule connaissance significative accessible à l'homme est : « Know thyself to be a fool », ellipse pénétrante mais tragique dont le texte dramatique porte la trace. Elle constitue la plaisanterie dont Jacques est le dupe dans *As You Like It, Comme il vous plaira*, invitant à l'épreuve à laquelle sera soumis Hamlet, comme elle apparaîtra au travers de la lamentation finale de *Macbeth*.

Ainsi encore de *la Fête des fous* d'après Bruegel l'Ancien : l'estampe attribuée à Bruegel montre une multitude de fous se moquant les uns des autres et rappelle la devise des sociétés de fous ou fraternités de la barque bleue ou de la nef des fous de la fin du XVe siècle : « *Stultorum numerus est infinitus* ». Il s'agit bien d'un monde à l'envers, dans lequel c'est la vertu elle-même qui apparaît aux fous comme une forme suprême de folie, d'où le thème si fréquent de la « folie de la vertu » (dont l'Éloge d'Erasmus fait écho en opérant toute une série de distinctions de sens et de valeurs entre les différents tours de la folie) dans bien des estampes morales du Nord, mais aussi dans les paroles du bouffon chez Shakespeare

Ce monde à l'envers, c'est enfin celui de l'ignorance, victorieuse dans les faits, mais que l'idéal renaissant se propose précisément de transformer en l'éclairant, ce qui passe, en Italie comme en France, par une alliance du pouvoir et du savoir, du Prince ou du Roi et des doctes ou lettrés. Un exemple significatif sur lequel nous dirons bientôt quelques mots en a été donné par André Chastel à propos du projet politique et culturel de François Premier : Fontainebleau et l'institution à terme du collège de France. Mais d'abord un premier bilan sur le sens même de la notion d'humanisme telle que nous la rencontrons ici.

### 3. Trois thématiques, trois relations de l'homme à lui-même et au monde

---

- En lien à l'idée de beauté : le rapport esthétique à soi-même et au monde
- En lien à l'idée de politique : quel pouvoir éclairé pour quel monde en commun ?
- En lien à l'idée d'éducation : quel rapport personnel à soi et au monde ?

Se tenir au sommet, ou du moins dans un lieu suffisamment élevé pour que l'homme puisse précisément tenir la place qui est – ou doit être – la sienne, n'est donc pas à considérer comme une sinécure, une situation donnée d'avance, et dont il suffirait d'hériter à la naissance et par le seul fait de naître homme. Ce sommet par ailleurs, même si nous pouvons en faire le plus haut lieu de la création – non cependant sans déjà gauchir exagérément le sens de la plupart des textes renaissants –, n'est pas le plus haut lieu tout court, l'« *ens summum ens* » : en ce sens si, dans les temps modernes, l'humanisme a pu aller jusqu'à une idée de la grandeur ou de la valeur de l'homme indépendante, voire hostile à toute relation entre cette valeur de l'homme et la relation à Dieu, isolant ou séparant du même coup l'homme du registre global de la nature, force est de constater le contraire à la Renaissance, où la valorisation de l'homme va de paire et est largement indissociable de celle de la nature ou de la création tout entière, et où il s'agit bien plutôt de *démontrer*, c'est-à-dire de montrer de manière visible, de *manifester* les rapports à la fois sensibles et spirituels que l'homme est capable d'entretenir avec tout à la fois la diversité et l'unité, la diversité pacifiée pourrait-on dire, de la nature et par-delà, avec son architecte ou maître d'œuvre.

C'est pourquoi, à partir de cet éclairage du sens précis qu'on peut donner à l'idée d'humanisme telle qu'on peut la dégager du courant des idées de la Renaissance européenne des XV et XVIème siècles, nous voudrions terminer en montrant comment on peut la retrouver en effet dans trois relations essentielles du rapport de l'homme à lui-même et au monde, trois relations qui sous-tendent les trois dimensions par lesquelles la leçon de lettres aborde cette question. Cette idée d'humanisme anime donc de manière essentielle :

- un rapport *esthétique* à soi-même et au monde, par lequel se nouent, s'exercent et se cultivent les noces du plaisir sensible et intellectuel propre à l'homme, mais aussi grâce auquel une expression libre de la pluralité et de la complexité de la nature et de la nature humaine peut se manifester
- un rapport *politique* à soi-même et au monde, par lequel s'exprime, y compris sous la figure apparente du Prince « sans scrupule ni remords », la volonté d'instituer un monde commun à l'aide d'une puissance suffisamment éclairée pour qu'elle puisse rendre compte et raison de ce qu'elle fait
- enfin et surtout, un rapport *personnel* à soi-même et au monde, qui me semble finalement le cœur de l'humanisme et qui, transitant à travers le rôle crucial accordé à la question de l'éducation, ou, comme l'écrit Montaigne, à « l'institution des enfants », chapitre 26 du Livre I des *Essais* avec lequel nous terminerons cet exposé, conduit, chez ses plus grands penseurs, à entrevoir l'universalité de son idée de la personne humaine.

## 1. Le rapport esthétique à soi-même et au monde

Quelques idées-clés :

1. La découverte de Platon et l'influence néoplatonicienne dans l'idée de Beauté : l'exemple de Marsile Ficin et de l'Académie florentine. Référence : texte de Bertrand Scheffer, *L'art de la lumière*, placé en postface de sa traduction du *Quid sit lumen* de Marsile Ficin. Ficin, on le sait, s'appuie tout d'abord sur l'Ennéade métaphysique, le mouvement d'aller-retour de la procession plotinienne des essences : l'auteur du *De amore* y fait de la lumière le moteur ou le vecteur primordial (« *lumen est vinculum universi* ») : « Regarde le monde entier, illuminé de la lumière du soleil. Regarde dans le monde matériel la lumière elle-même, remplie des formes de tous les êtres et changeante. Soustrais, je te prie, la matière à la lumière ; laisse tout le reste : tu as soudain l'âme, c'est-à-dire la lumière incorporelle, omniforme, invariable » (*Théologie platonicienne*, XIII, 3). Mais de cette reprise plotinienne, Ficin en pousse à bout toutes les conséquences, du côté du chemin ascendant bien sûr, mais aussi du côté descendant – et c'est ce point qui, tout en intégrant les courants ascétiques médiévaux, en bouleverse totalement le sens et la valeur : en parcourant vraiment dans les deux sens le mouvement lumineux, il ne s'agit plus, pour le mouvement ascendant (mouvement cathartique et intellectuel, qui fait remonter du visible à l'invisible, de la matérialité des corps aux formes de l'esprit, de l'espace soutenant les corps à la lumière comme milieu de l'âme qui les anime et en est le principe unitaire de vie) de nous faire quitter ce monde, mais de nous permettre au contraire, par un mouvement descendant (mais où, notons-en bien l'audace, la descente n'a pas nécessairement valeur de chute), de voir vraiment, c'est-à-dire de retrouver en tout être sensible le principe lumineux et vivifiant qui lui confère son être en même temps que sa clarté, selon l'ordre même de la procession : *lux, lumen, splendor, claritas*. Il ne s'agit pas de mener la vie de l'ermite pour qui le monde s'avère un désert (ce qui était encore le sommet rasé du mont Ventoux découvert par Pétrarque au terme de l'ascension- ascèse), ou du mélancolique dont le regard, comme dans la gravure de Dürer, prend la tangente à l'égard des œuvres de la nature comme de la culture humaine, mais de se laisser *élever, exhausser* dit Ficin, par la splendeur de cette lumière elle-même jusqu'au point de vue suffisamment détaché de la gravité des corps pour pouvoir voir en eux l'unité de sens et de vie dont chacun n'est qu'une parcelle, mais dont pour la même raison chacun a sa part selon son être. Deux passages du dernier chapitre du *Quid sit lumen* suffiront ici à s'en convaincre : « Enfin la lumière (*lumen*) est pour ainsi dire un signe divin (*numen*) renvoyant l'image de dieu dans ce temple qu'est le monde ; et cela à tel point que notre Platon, dans les livres de la *République*, l'aura appelé enfant du Bien. Il faut en effet vénérer avant toute chose ce qui, par son aspect, est à la ressemblance de dieu, c'est-à-dire un accroissement soudain et très étendu qui en raison de son exubérante bonté et de sa largesse s'offre très abondamment et très généreusement à toutes choses sans altération. De là sont nées la cause, la conservation et l'animation de toutes choses. C'est par conséquent vers la vie, la vérité et la joie d'où elle est descendue que la lumière a exhaussé tous les êtres » (et cet exhaussement est le sens sensible et spirituel de l'amour – cf le *De amore*, II,2 – nom donné à cette

tension constitutive de l'univers traversé par cet élan réciproque entre dieu et la création). Platon en ce sens ne fait que nous permettre de réentendre la voix et le chant d'Orphée : « La lumière est une, en toutes choses et autour de toutes choses. Dans les créations de Dieu, la lumière est une certaine splendeur de la divine clarté, et même un dieu, si je puis dire, se limitant lui-même et s'adaptant à la capacité de ses œuvres (un dieu artiste, pourrait-on dire). Dieu est une lumière infinie existant en soi et par soi en toutes choses et hors de toutes choses à travers l'infini. Il est la source de la vie dans la lumière de laquelle, comme dit David, nous voyons la lumière. Il est aussi l'œil par lequel tous les yeux voient et, comme dit Orphée, l'œil qui perçoit la totalité des êtres en chaque être singulier et regarde véritablement tout en lui-même, lorsqu'il voit qu'il est toutes choses. »

2. Cette même influence du néoplatonisme se retrouve dans le rôle central accordé à l'art humain : c'est que si tout sensible est vibrant d'intelligible clarté pour celui qui voit vraiment, alors celui-là, doté des lumières des sens et de l'intelligence, l'homme donc, loin de pouvoir y rester insensible, va non seulement désirer exprimer cette intelligibilité du ou des sensibles rencontrés, mais s'exprimer lui-même à travers eux, exprimer la manière personnelle qu'a son âme de rencontrer ainsi, à chaque fois, celle du monde. Laissons sur ce point Bertrand Schefer exprimer cette idée dans toute sa force, commentant un passage de la *Théologie platonicienne* : « Que conquiert enfin – se demande Ficin lui-même - cet artiste qui, au hasard d'une épure de paysage ou de plante « reproduit sur un mur une forme qui lui ressemble » ? Le projet de cette figuration de soi au sein de la *materia mundi*, de cette manipulation et cet effort pour y apparaître appartient au miroir infini de la lumière : en prenant corps dans l'espace débordant du visible, l'artiste ficin découvre le sens de son désir dans « ce qui se montre ». La genèse de l'œuvre est d'abord celle du regard, comme l'indique Apelle devant le pré qu'il essaie de peindre ». Et Schefer de citer à nouveau Ficin : « Le pré tout entier se montre tout à coup et immédiatement excite le désir d'Apelle ». « L'apparition du visible, reprend Schefer, est toujours aussi celle du désir de rendre quelque chose de cette visibilité : mais comment ce qui se montre est-il à son tour occasion, chez le spectateur, d'une démonstration de soi ? » La réponse de Ficin : « Évidemment, c'est le pré qui fait que l'âme d'Apelle le voit et désire le peindre, et le peindre tout de suite (répondant ainsi, dans l'urgence, à l'appel et à l'évidence de sa présence). Mais qu'à différents moments, telle plante soit vue ou représentée, ce n'est pas le pré qui le fait, mais l'âme d'Apelle ». Dans cette interaction entre l'âme du peintre et celle du monde, advient à soi dans un même mouvement qui est *désir* (rappel ici des termes grecs de *oran* et de *orexis*) présence sensible et intelligible de la nature et manière personnelle d'y et d'en répondre, l'acte de représenter ne signifiant pas, selon une acception moderne aveuglante et aveuglée de la « représentation », simple redoublement ou reflet, mais intensification de présence, présence aux sens et à l'esprit qui permet à chaque être d'accéder à soi, et au peintre, comme dira beaucoup plus près de nous M. Merleau-Ponty, de « naître dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible ».

3. Enfin, on l'a dit, et donc, on ne fera ici que mentionner ce point, un double privilège de l'art, et notamment des arts visuels, sur les idées et la littérature (point si souvent rappelé par André Chastel) : dans la rapidité de leurs diffusions et l'extension de leur public bien au-delà des seuls lettrés d'une part ; dans la capacité et la liberté de l'image à faire tenir ensemble l'envers et l'endroit, tout à la fois la beauté et la folie du monde unies cependant par cette invitation à nous faire entrer dans un rapport *esthétique* avec elle, c'est-à-dire un rapport qui ne permet pas de séparer le contenu de la forme dans sa perception réfléchie et le plaisir qu'elle procure.

## 2. Le rapport politique

### Une nouvelle alliance du savoir et du pouvoir

- L'art et la culture au programme politique du Prince : l'exemple de François 1<sup>er</sup> : Fontainebleau et l'institution des « lecteurs royaux »
- Un pouvoir fondé en raison : la politique comme un art ? L'exemple de N. Machiavel
- Charge publique et souci de soi : vie politique et skhole philosophique : l'exemple de Montaigne



### Figures allégoriques du roi ou du prince



On n'aura pas le temps ici de faire plus que de rappeler la raison essentielle de privilégier cette dimension du politique dans l'examen de l'idée renaissante d'humanisme, et d'en présenter trois versions principales.

L'idée directrice : non pas encore l'idée, qui triomphera à l'âge des Lumières, d'une politique fondée en raison sur un contrat social et l'idée d'une souveraineté du peuple instituant et exprimant les principes juridiquement régulateurs des pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire, mais bien déjà pourtant l'idée d'une politique éclairée, suffisamment en tout cas pour que le pouvoir du Prince n'apparaisse plus aux yeux de ses sujets comme la simple expression d'un usage arbitraire et au seul profit du Prince, dont le fondement de la légitimité court-circuiterait en quelque sorte tout usage de la raison en se posant directement comme lieutenant de Dieu, c'est-à-dire comme tenant lieu ici-bas de la toute-puissance divine. L'argument d'autorité pourrait-on dire, ne suffit plus, même au Prince, pour légitimer son pouvoir.

Mais sur ce tronc commun, différentes branches peuvent se dresser :

1. C'est d'abord, à l'échelle même du Prince ou du Roi, la recherche d'une nouvelle alliance du pouvoir et du savoir, et l'émergence, en Italie d'abord, puis en France, de ce qu'on appellerait aujourd'hui une véritable « politique culturelle » au sens fort du terme, c'est-à-dire non pas seulement une gestion politique des fonds destinés à la production et à la diffusion des œuvres et des idées, mais aussi et surtout l'intention de faire de la culture, de la volonté officielle de cultiver et d'éclairer, sinon directement son peuple, au moins d'abord l'aristocratie et les courtisans, le programme central d'une politique visant à se donner par là tout son lustre et sa légitimité, tant aux yeux de son propre peuple qu'aux yeux des grands rivaux. On donnera ici l'exemple de François Premier, en suivant les indications d'un cours au collège de France d'André Chastel (accessible sur le

site de l'INA). On peut partir tout d'abord du jugement très sévère de Baltassar Castiglione, auteur du véritable « best seller » de l'époque que fut pour toutes les cours européennes son livre *Du Courtisan* : l'aristocratie française y est dépeinte comme brutale et stupide, ne prêtant guère d'intérêt au savoir, aux arts et à la culture, toute occupée qu'elle est à la guerre et aux jeux, et au lit garant de la continuité de leurs biens et lignées. Or c'est précisément à relever le défi face à ce constat de pauvreté culturelle, et même de mépris à l'égard de la valeur de la culture que va s'atteler François 1<sup>er</sup> tout au long de son règne ; victorieusement d'abord, avec ce véritable fait d'arme culturel qu'est la venue en France de Léonard de Vinci, beaucoup plus difficilement et même douloureusement ensuite, aussi bien sur le champ militaire avec les débauches face à l'empereur jusqu'à l'humiliation de son arrestation en Espagne, que dans le domaine culturel, avec les différentes hésitations et atermoiements d'Erasmus, qui malgré les très nombreuses sollicitations de son ami humaniste Etienne Dolet, renoncera à venir en France. Autour des années 1530, au mitan en quelque sorte de son règne, François 1<sup>er</sup> doit donc absolument redorer son blason et celui de la cour française par un programme politique et culturel de première importance et qui va donner naissance à la fois à la création architecturale de Fontainebleau et à l'institution de « lecteurs royaux », première étape dans l'institution d'un lieu symbolique en France de la République des doctes et des lettrés, lieu suffisamment libéré des contraintes et des interdits de la faculté de théologie qu'est la Sorbonne pour pouvoir y mener un travail d'éducation autonome. Lien entre 3 des grands panneaux de la galerie de Fontainebleau et le projet du collège du Roi, bientôt collège de France. Premier tableau : Vénus à la fontaine (Fontainebleau : le château des fontaines), dont la blanche lumière évoque la paix et les plaisirs cultivés, mais bientôt troublés par toute une armée de putti portant et apportant les armes de Mars. La leçon est claire : le projet culturel et pacifique du Roi est encore trop souvent contrarié par les irrptions incessantes de la guerre, et pour ceux qui n'auraient pas compris, la cartouche supérieure du panneau met les points sur les i : la « salamandre royale » y exprime toute sa colère. Arrêtons-nous maintenant un instant sur un second panneau, qui est un portrait hermétique ou codé du Roi lui-même, en même temps qu'une plaisanterie pour lettrés : Le Roi en éléphant : symbole à la fois de puissance et de sagesse entouré des représentations allégorique des quatre éléments ; signatures par la salamandre et les fleurs de lys sur la selle ; plaisanterie allant peut-être même jusqu'à une analogie entre l'appendice nasal, signe caractéristique du portrait officiel, et la trompe de l'animal, et qui conduira à un nouveau portrait, celui du roi entouré de doctes, et portant au même degré comme attributs du pouvoir l'épée et le livre ; enfin référence exclusivement pour lettrés, et amis d'Etienne Dolet, le plus grand spécialiste du temps en art des monnaies, à une monnaie romaine sur laquelle, au-dessus du nom de Caesar, est gravée un éléphant). Troisième panneau enfin, et qui boucle la boucle : autant le premier panneau représentait la beauté du monde (bien que menacée par la guerre), autant celui-ci représente tout d'abord un monde à l'envers, un désordre grouillant d'êtres difformes et aveugles. Mais au second plan, le message est clair : un prince s'achemine vers l'entrée d'un temple à l'architecture antique, et surplombé d'une lumière dont les rayons commencent à éclairer de manière irrésistible l'ensemble de la scène ; au-dessus du panneau la salamandre est tout bonnement rayonnante ! Le message final est donc sans ambiguïté : tel est bien le programme politique du prince : par l'éclairage du savoir lettré, éclairer et chasser l'ignorance qui condamne le monde dans l'obscurantisme. Or cette chasse à l'ignorance qui clôt le parcours de la galerie de Fontainebleau, et l'entoure de tous les plaisirs de la culture comme autant de cartouches et d'enrobements spiralés de guirlandes de fleurs, dont les images vont se diffuser à une vitesse vertigineuse du Fontainebleau du Primatice et de François jusque dans toute l'Europe, c'est exactement le projet même de l'institution des lecteurs royaux et du futur collège de France.

2. Mais c'est aussi, de manière bien différente, à l'échelle cette fois du « conseiller », l'effort notamment de Nicolas Machiavel pour conférer à la politique le statut d'un art autonome à l'égard d'une légitimation du pouvoir par un appel à la transcendance à la fois naturelle et surnaturelle (remise en question de l'idée d'une supériorité systématique du prince de sang ou de l'héritier de naissance sur celui qui tient la prise et surtout la conservation du pouvoir de la construction et de l'exercice éclairé d'une « vertu » proprement politique). C'est aussi l'émergence de l'idée d'une « raison d'état » et de l'importance d'une diplomatie dans l'art des échanges et des alliances (autour de la complémentarité et de l'équilibre à trouver entre ces deux constituants de la vertu politique que sont la « force » et la « ruse »), de l'importance également du salut commun de la Cité qui passe par la prise en compte de l'opinion du peuple et de l'image que le Prince doit savoir conférer à l'exercice de son pouvoir ; c'est enfin, notamment dans *L'art de la guerre*, la conscience que la politique européenne est un art qui doit soit savoir prendre la mesure de la diversité des mœurs et des cultures qui la composent



(contribuant du même coup à la création de l'image d'une Asie monolithique, contrairement à la diversité européenne, image qui, on le sait, se retrouvera au moins jusqu'à Hegel).

3. Mais la réflexion renaissante et humaniste sur la vie politique, c'est aussi la recherche, notamment avec Montaigne, d'un sage équilibre dans la vie de l'« honnête homme », entre les charges publiques qui prennent en compte le bien commun (le Montaigne maire de Bordeaux) et le souci de soi, le soin à apporter à la maturation de sa vérité personnelle, non dans une sorte de repli égoïste, mais dans la culture de l'*otium* (dont le temps libre de la *skhole* doit être préservé des seules contraintes du « négoce » (*negotium*) ou de ce qu'on appellerait communément aujourd'hui des « affaires ») afin de cultiver en nous un art de vivre et de penser qui, en me concernant en personne, touche précisément par-là à l'universel : par la réflexion précisément sur ce que doit pouvoir être une vie humaine réellement accomplie. Il faut alors s'essayer, s'exercer à la maîtrise humaine de la complexité et de la différence qui constituent la richesse même du réel, non pas se détourner de la mise à l'épreuve du moi par l'altérité, notamment celle de la mort, ni en disperser les images, mais se confronter vraiment à elle en quittant cette frilosité de citadelle assiégée pour étendre notre expérience de nous-mêmes et du monde. Aussi bien la réflexion montaigniste sur la mort, contrairement aux apparences, ne conduit nullement le moi à une attitude de repli sur une intériorité fermée sur elle-même comme en un camp retranché: si telle est bien l'apparence de départ, dont nous avertis d'ailleurs de manière provocatrice l'avertissement "au lecteur" des Essais, c'est en fait à un voyage, comme on le sait, que nous invite Montaigne, à un voyage où nous avons à tenter d'étendre notre point de vue, bien que toujours singulier, à l'échelle du monde, soit à celle de l'universalité. En témoigne l'écriture même des Essais, situant sans cesse notre point de vue et en quelque sorte notre position présente dans le monde à l'intérieur de la globalité de l'espace et du temps, du "fourmillement du monde" qui constitue la véritable terre des hommes. Ainsi du constant flot de citations, qui visent à élargir notre vision de nous-mêmes et du monde, non pas tant pour la relativiser comme on l'a souvent dit, que pour l'instruire en l'inscrivant dans l'horizon du temps. Elargissement de l'expérience de l'homme dans le temps, mais aussi dans l'espace : Ainsi de l'expérience tragique au cœur même des *Essais*, au travers de laquelle Montaigne voit les signes avant-coureurs d'une possible fin, sinon du monde, du moins du nôtre, et qui est celle du rendez-vous manqué avec le Nouveau Monde, dans ce texte magistral, bien qu'un peu moins connu que celui des « Cannibales »:

- « *Nostre monde vient d'en trouver un autre (et qui nous répond si c'est le dernier de ses freres, puis que les Daemons, les Sybilles et nous, avons ignoré cettuy-cy jusqu'asture ?) non moins grand, plain et membru que luy, toutesfois si nouveau et si enfant qu'on luy aprend encore son a, b, c;...Si nous concluons bien de nostre fin, et ce poëte de la jeunesse de son siecle, cet autre monde ne fera qu'entrer en lumière quand le nostre en sortira. L'univers tombera en paralisie; l'un membre sera perclus, l'autre en vigueur.*
- *Bien crains-je que nous aurons bien fort hasté sa declinaison et sa ruyne par nostre contagion, et que nous luy aurons bien cher vendu nos opinions et nos arts. C'était un monde enfant; si ne l'avons-nous pas foité et soubmis à notre discipline par l'avantage de nostre valeur et forces naturelles, ni ne l'avons practiqué par nostre justice et bonté, ni subjugué par nostre magnanimité.* » Essais, III, chapitre VI.

### 3. L'idée d'éducation (Montaigne, *Essais*, I, 26 : De l'institution des enfants)

## L'éducation : instituer un rapport personnel à soi et au monde

REF : MONTAIGNE, *ESSAIS*, I, 26

- Le portrait paradoxal du bon éducateur
- Le principe moteur de l'éducation : le libre exercice du jugement
- Le chemin directeur : saisir l'unité de l'homme en s'ouvrant à la diversité du monde :
  - dans le temps : la figure du « classique »
  - dans l'espace : la figure du « voyage »
- La finalité essentielle de l'éducation : moins la possession de la Vérité absolue que la construction de la vérité de la personne que chacun porte en soi



On terminera par ce chapitre de Montaigne, parce que, à travers la question de l'éducation, il nous semble unir la plupart des traits par lesquels nous avons cherché tout au long de cet exposé à brosser une esquisse de l'idée d'humanisme renaissant.

Le chapitre commence par un étonnant paradoxe : si l'homme est l'être qui tient de l'exercice de sa liberté sa propre définition, alors il ne saurait y avoir de sujet plus essentiel que l'éducation (et le mot même d' « institution » des enfants le signale déjà fortement). Mais alors la toute première question à se poser est celle de savoir *qui et de quelle nature doit être le bon éducateur*. Et puisqu'ici Montaigne accepte de livrer sa propre conception de l'éducation, c'est à un autoportrait inaugural que le lecteur est convié. Or c'est là que le paradoxe se creuse : l'autoportrait en question ne va pas en effet dessiner une figure idéale ou un visage en majesté, mais un portrait en vérité, ne masquant aucun défaut : « Quoiqu'il en soit, veux-je dire, quoiqu'il en soit de ces inepties, je n'ai pas délibéré de les cacher, non plus qu'un mien pourtrait chauve et grisonnant, où le peintre aurait mis non un visage parfait, mais le mien ». Un portrait donc, et même un autoportrait, mais un portrait « trait pour trait » (comme le dit le mot même de la langue de Montaigne) qui cherche à rendre la vérité de la personne bien plus qu'une perfection idéalisée.

On peut alors chercher la résolution du paradoxe dans l'idée (humaniste) suivante : les conseils et leçons qui seules peuvent intéresser la question de l'institution des enfants doivent se délivrer à *hauteur d'homme*, et non de dieu ou de quelque figure humaine idéalisée. Cette mesure ou cette échelle à laquelle l'institution des enfants va chercher à les élever concerne tout autant l'élève que le maître ou l'instituteur : à travers l'autoportrait initial, c'est une stature d'homme, avec sa sagesse et ses limites, toutes deux acquises d'une expérience de la vie venant évaluer le savoir acquis, qu'expose et propose Montaigne à la comtesse Diane de Foix, comme figure idéale de l'instituteur de son futur fils.

Cette idée que seule une sagesse qui sait accompagner son savoir de la conscience de ses limites permet de comprendre pourquoi tout le début du chapitre peut ainsi, sans contradiction, étaler la conscience qu'a Montaigne des limites et insuffisances de sa propre science et culture, continuant ainsi à creuser le sillon du paradoxe initial :

« Aussi moi, je voy, mieux que tout autre, que ce ne sont ici que rêveries d'homme qui n'a goûté des sciences que la croûte première, en son enfance, et n'en a retenu qu'un général et informe visage : *un peu de chaque chose, et rien du tout, à la française* ». Des sciences donc en ont bien été retenus les éléments constitutifs du quadrivium (arithmétique, géométrie, astronomie, musique) et des rudiments de médecine et de droit (jurisprudence) ; en ont même été retenus les fins ainsi que « la prétention des sciences en général au service de la vie ». Et pourtant cette manière d'instruction et de rétention du savoir ne livre encore qu'un vernis de connaissances qui pèchent par excès de généralités.

Du côté de la connaissance des belles lettres, on retrouve la même acidité autocritique : certes Montaigne accorde avoir acquis une culture livresque, mais qui là encore manque de solidité, à l'exception de la fréquentation plus assidue de « Plutarque et de Sénèque, où je puyse comme les Danaïdes, remplissant et versant sans cesse », l'auteur des *Vies* et le maître stoïcien représentant précisément un savoir et une sagesse orientés et aiguisés par la visée d'un art de vivre à hauteur d'homme. Mais là encore, la fréquentation purement livresque de ces auteurs, maîtres pourtant d'une sagesse véritable, ne saurait à elle seul suffisamment éduquer : de cette sagesse ainsi simplement reçue, « s'en attache quelque chose à ce papier, à moi, *si peu que rien* ».

Restent alors l'histoire « c'est plus mon gibier » - et la poésie – « que j'aime d'une particulière inclination ». L'insistance de Montaigne sur, non la poésie seule, mais l'alliance de l'histoire et de la poésie, doit attirer quelque peu notre attention : d'autant que Montaigne ne justifie pas explicitement cet intérêt pour l'histoire (sauf on l'a vu à dire que c'est proprement « son gibier », image d'ailleurs dont M. Bloch se souviendra dans sa célèbre *Apologie pour l'histoire*, comme un rappel renaissant en plein cœur même des sombres temps), alors qu'il le fait pour la poésie. A première vue, la justification de la poésie semble une simple reprise par Montaigne d'un topos renaissant qu'on retrouverait aussi bien chez Erasme, Pic et autres défenseurs des belles et bonnes lettres : l'importance de l'éloquence, de la beauté et de la clarté de l'expression : « Car comme disait Cléanthe, tout ainsi que la voix, contrainte dans, l'étroit canal d'une trompette, sort plus aigüe et plus forte, ainsi me semble-t-il que la sentence, pressée aux pieds nombreux de la poésie, s'élançe bien plus brusquement et me fiert d'une plus vive secousse ». Or on notera ici une singulière différence d'accent : là où les Erasme, Budé, Colet, More auraient insisté sur la clarté, la limpidité et l'élégance de la forme, Montaigne insiste sur la force concentrée que les contraintes (bien plus que la licence) poétiques de la rime et du rythme confèrent à la sentence ou la maxime. Si l'éloquence poétique se met ici au service de la sentence, c'est d'abord pour conférer une *puissance pratique* à la vérité qu'elle énonce, puissance pratique qui lui permet, non d'être une simple vérité reçue, mais de s'instituer en nous et de participer en nous à l'institution de la vérité de la personne en devenir. D'où le lien (implicite, mais puissamment induit par le biais de la sentence) de la poésie et de l'histoire : l'histoire apparaît comme l'extension d'une connaissance expérimentée et personnelle de la vie venant donner tout son poids de réalité aux connaissances qui, sinon seulement livresques, se condamneraient à la généralité.

Il n'y a donc pas à travers cet autoportrait une condamnation – comme ce sera le cas plus tard de ce pourtant grand lecteur de Montaigne qu'est Descartes – des belles lettres et de la culture livresque en général, mais il y déjà la volonté farouche d'en sauvegarder la véritable valeur en en dénonçant de manière radicale la dérive « pédantesque » (le chapitre précédent porte précisément comme titre : « du pédantisme »), c'est-à-dire une conception d'une culture des arts et des lettres séparée de la vie à vivre et produisant alors, dans une sorte de ramollissement de la culture et de la *skhole* virant en « divertissement », un rétrécissement narcissique. Le sens véritable de la culture selon Montaigne réside au contraire en un élargissement et un enrichissement de la connaissance de soi (figure réfléchie du moi s'ouvrant ainsi à un possible universel) qui passe aussi, comme on va le voir, par la connaissance et « la fréquentation du monde ».

D'où le dernier temps, cette fois pleinement positif, de l'autoportrait inaugural : s'il ne s'agit pas, pour instituer en l'enfant les conditions de fructification de sa propre tâche d'homme, de l'instruire comme pour elles-mêmes des arts, des sciences et des belles-lettres, alors au service de quoi cette instruction doit-elle être mise ? La réponse de Montaigne est sans ambiguïté, au point de lui servir de définition même des *Essais* : « Des facultés naturelles qui sont en moi, dequoy c'est ici l'essay ». Quel est ici le sens de l'*essai* ? Les facultés en moi de la raison et plus encore, du libre jugement sont « naturelles » au sens fort du terme : elles font en quelque sorte le propre de l'homme. Et cependant, envisagées encore comme de simples facultés naturelles, elles ne sont en moi qu'à titre de dispositions. Ce n'est que par l'essai, l'exercice permanent de ces facultés en quoi consiste le sens réel de la culture que nous pouvons nous donner une chance d'en faire un usage à la fois assuré et libérateur, ce qui suppose là encore une conscience claire de nos limites en la matière, un scepticisme méthodique et assumé : « Quant aux facultés naturelles qui sont en moi, de quoi c'est ici l'essai, je les sens fléchir sous la charge. Mes conceptions et mon jugement ne marchent qu'à tâtons, chancelant, bronchant et chopant ; et quand je suis allé le plus avant que je puis (voilà le paysage correspondant à ce portrait), si ne me suis-je aucunement satisfait ; je vois encore du païs au-delà, mais d'une vue trouble et en nuage que je ne puis démêler. Et entreprenant de parler indifféremment de tout ce qui se présente à ma fantaisie et n'y employant que mes propres et naturels moyens, de rencontrer de fortune dans les bons auteurs ces mêmes lieux que j'ai entrepris de traiter, comme je viens de faire chez Plutarque tout présentement son discours sur la force de l'imagination, à me reconnaître auprès de ces gens-là, si faible et si chétif, si pesant et si endormi, que je me fais pitié ou dédain à moi-même ».

Paradoxe, ici retrouvé de cet autoportrait de l'éducateur : non seulement moi, qui me mêle d'exercer le jugement des enfants, je ne possède qu'un jugement « chancelant, bronchant et chopant », mais le recours aux opinions des plus grands auteurs dont j'ai acquis la connaissance en homme cultivé ne me conduit, si j'ose me comparer à eux, qu' « à pitié ou dédain de moi-même ». Si ce n'est que la conscience précisément de mes limites, la reconnaissance à la fois de ma proximité avec eux (quand je reconnais à travers leurs sentences une vérité que je porte en moi et de la distance culturelle qui m'en sépare, me permet à cette aune de grandeur de mesurer mes propres faiblesses : tel est précisément l'aiguillon même du processus permanent d'un besoin et même d'un devoir de culture. D'où la légitimation finale du portrait de Montaigne en éducateur non en dépit, mais grâce précisément à cette conscience de ses propres limites (sans laquelle « science n'est que ruine de l'âme ») : Montaigne s'accorde en effet un avantage sur bien d'autres lettrés : c'est que non seulement ses « opinions ont cet honneur de rencontrer souvent » celles des grands anciens, mais surtout qu'il a « cela, que chacun n'a pas, de connaître l'extrême différence d'entre eux et moi ».

Dans le voyage temporel de la culture, ce qui importe n'est pas seulement d'avoir des bagages, mais de pouvoir faire des rencontres, et des rencontres de vérité. C'est que la vérité, si elle est un bien, ne se conjugue pas tant à l'avoir qu'à l'être : ce qui compte ici, c'est d'être vrai plus que d'avoir raison. En ce sens la vérité est tout à la fois un cheminement personnel et un bien public universel, dont il ne s'agit pas tant d'être l'heureux propriétaire que le révélateur ou l'éclaireur : « Si me gratifie-je de ceci, que mes opinions ont cet honneur de rencontrer souvent aux leurs ; et que je vais au moins de loin après, *disant que voire* ».

Quant à la comparaison paralysante, elle est suspendue par ce mixte mesuré d'honneur et d'humilité par quoi Montaigne contribue à construire la figure de notre rapport à ce qu'on peut appeler le modèle « classique » : le classique nous grandit, précisément parce qu'il apparaît plus grand que nous par la clarté et la force de son expression, mais aussi par le fait qu'eu égard à la vérité comme à l'erreur il nous met là encore bien souvent en relation de secondarité culturelle, ce qui nous empêche de nous prendre pour un génie d'exception ; cette vérité du classique est en même temps une vérité rencontrée, c'est-à-dire que nous la reconnaissons comme une vérité portée en nous, qu'il nous révèle à nous-mêmes, et qui ainsi peut être cultivée et partagée en compagnie des autres hommes. L'humaine condition et relation authentique au désir de savoir doit donc, au sein même du monde des érudits et des lettrés, opérer sa critique : la bonne relation aux anciens doit se méfier pour finir de deux dérives. La première est celle produite par ceux qui, soit par ignorance de leurs propres limites, soit à dessein de les cacher, emprunte les habits d'autrui : « Les écrivains indiscrets de notre siècle, qui parmi leurs ouvrages de néant, vont semant des lieux entiers des anciens auteurs pour se faire honneur », au contraire de ceux qui, tels Montaigne parlant de lui-même, « laisse ce néant courir mes inventions ainsi faibles et basses, comme je les ai produites, sans en replâtrer et recoudre les défauts que cette comparaison m'y a découvert ». Certes, ajoute-t-il, « il faut avoir les reins bien fermes pour entreprendre de marcher front à front avec ces gens-là » ; mais le jeu en vaut la chandelle, car si par bonne fortune « je leur pouvais tenir pâlot, je serais honnête homme, car je ne les entreprends que par où ils sont les plus raides ».

Si la première dérive est l'effet d'un manque de conscience de « l'extrême différence » qu'il y a entre nous et le modèle, la seconde dérive consiste au contraire à idéaliser à tel point le modèle qu'on le transforme en bouche d'or ou parole d'oracle, énoncé d'une vérité définitive et indépassable. En réalité la culture et l'éducation sont moins acquisition de vérités sentencieuses (y compris lorsqu'elles s'expriment en sentences) que chasse insatiable à toutes les formes d'erreurs ou d'inepties : essai et exercice en ce sens encore : « Reprendre en autrui mes propres fautes ne me semble non plus incompatible que de reprendre, comme je fais souvent, celles d'autrui en moi. Il les faut accuser partout et leur ôter tout lieu de franchise ».

Honneur et humilité composent donc la vraie grandeur de l'homme, liant dans un même désir de savoir et de voir – d'y voir clair - la recherche de la vérité et la reconnaissance de nos fautes et erreurs. Un éducateur non pas parfait, mais parfaitement au fait de cette échelle d'homme peut alors librement inviter l'enfant au voyage sur les divers chemins d'un monde élargi par la culture, mais où les sentences des plus grands livres comme la variété des humeurs, des opinions et des mœurs devront toujours « être passés à l'estamine » du libre exercice du jugement personnel.

D'où pour finir, le rappel, dans la suite du même chapitre des *Essais*, après le portrait de l'éducateur, de la définition de l'éducation et de celles de ses deux principes moteurs : le libre exercice des facultés naturelles d'une part, le « commerce des hommes » et « la fréquentation du monde » de l'autre.

On pourra désormais aller vite sur chacun de ces points pour amener ainsi l'exposé à son terme :

*Sur la définition de l'éducation* : elle est la **culture**, c'est-à-dire véritablement l'exercice de nos facultés naturelles, et pour cette raison l'art le plus important mais aussi le plus difficile, comme l'illustre cette analogie avec l'agriculture : « Tout ainsi qu'en agriculture, les façons qui vont avant de planter sont certaines et aysées, et le planter même ; mais depuis que ce qui est planté vient à prendre vie, à l'élever il y a une grande variété de façons et difficulté : pareillement aux hommes, il y a peu d'industrie à les planter, mais depuis qu'ils sont naiz, on se charge d'un soing divers, plein d'embesognement et de crainte, à les dresser et nourrir ». Raison en tout cas, on l'a vu, pour laquelle il y faudra un éducateur qui n'ait pas seulement « une tête bien pleine », mais « bien faite ».

*Sur la définition du premier principe moteur, l'exercice de nos facultés naturelles* : il y faudra plus et autre chose qu'une simple réception de savoirs, non pas une assimilation par la répétition, mais un enseignement qui signifie pour l'élève appropriation et compréhension : « On ne cesse de crier à nos oreilles comme qui verserait dans un entonnoir, et notre charge n'est que redire ce qu'on nous a dit ». Pas étonnant alors que « ceux qui, comme porte notre usage, entreprennent d'une même leçon et pareille mesure de conduite de régenter plusieurs esprits de si diverses mesures et formes, ce n'est pas merveille si, en tout un peuple d'enfants, ils en rencontrent à peine deux ou trois qui rapportent quelque juste fruit de leur discipline ». C'est que l'esprit est un organe actif, sous peine d'indigestion : « C'est témoignage de crudité et d'indigestion que de regorger la viande comme on l'a avalée. L'estomac n'a pas fait son opération, s'il n'a fait changer la façon et la forme à ce qu'on lui avait donné à cuire ». Cette critique de la leçon uniforme et *ex cathedra* d'un magister virant en *dominus* en visant à « régenter les esprits » ouvre alors sur une pédagogie, non seulement de la mise en exercice de l'*estamine* du libre jugement, mais aussi de l'attention portée à l'esprit de ce que l'on enseigne plus encore qu'à la seule lettre : « Qu'il ne lui demande pas seulement compte des mots de sa leçon, mais du sens et de la substance, et qu'il juge du profit qu'il aura fait, non par le témoignage de sa mémoire, mais de sa vie ». Cette référence à la vie nous conduisant directement à la

*Définition du second principe moteur, le « commerce des hommes et la fréquentation du monde », avec lesquels on conclura.*

C'est que le monde, l'ouverture au monde, est ce grand livre (non encore totalement écrit en langue mathématique) dans lequel chaque homme doit apprendre à se connaître en reconnaissant toute la diversité – et donc aussi tous les possibles – qu'il porte en lui :

*« Il se tire une merveilleuse clarté, pour le jugement humain, de la fréquentation du monde. Nous sommes tous contraints et amoncellés en nous, et avons la veuë raccourcie à la longueur de nostre nez. On demandait à Socrates d'où il était. Il ne répondit pas : « d'Athènes », mais : « Du monde ». Luy, qui avait son imagination plus plaine et plus estanduë, embrassait l'univers come sa ville, jettait ses connaissances, sa société et ses affections à tout le genre humain, non pas comme nous qui ne regardons que sous nous.[...]A qui il grêle sur la teste, tout l'hémisphère semble estre en tempeste et orage. Et disait le Savoïart que, si ce sot de Roy de France eut sceu bien conduire sa fortune, il estait homme pour devenir maistre d'hostel de son Duc. Son imagination ne concevait autre plus eslevée grandeur que celle de son maistre. Nous sommes insensiblement tous en cette erreur : erreur de grande suite et prejudice. Mais [et voilà à nouveau le lien du portrait au paysage] qui se présente, comme dans un tableau, cette grande image de nostre mère nature en son entière majesté ; qui lit en son visage une si générale et constante variété ; qui se remarque là-dedans, et non soy, mais tout un royaume, comme un traict d'une pointe toute délicate : celui-là seul estime les choses selon leur juste grandeur.*

*Ce grand monde, que les uns multiplient encore comme espèces sus un genre, c'est le miroüer où il nous faut regarder pour nous connaître de bon biais. Somme, je veux que ce soit le livre de mon escolier ».*

### **L'actualité intempesive de l'humanisme renaissant : un simple moment de la culture, ou un miroir tendu pour réfléchir le sens même de la culture ?**

Espérons que cette esquisse de l'idée d'humanisme à la Renaissance, loin de la faire apparaître aux élèves comme un passé poussif et dépassé, un simple moment dans une histoire qu'il faudrait connaître simplement pour avoir une bonne note au devoir, mais qu'on pourra sans frais aussitôt oublier, conduise à une réflexion sur le sens proprement philosophique de la culture et de toute culture que la Renaissance, en l'un de ses sommets manifestes, nous laissée réfléchir comme en miroir : la culture donc non seulement, comme dans son acception sociologique, comme un ensemble de faits, d'idées et de valeurs qui s'imposeraient à moi du simple fait que je nais, vis et meurs en elle, et dont je serai sans effort l'héritier, mais comme cette invitation au voyage par où le moi et le monde adviennent à eux-mêmes dans un élargissement réciproque et dans leur « juste grandeur » auquel il faut sans cesse *s'essayer : ni trop, ni pas assez.*

Henri Elie

20 septembre 2011