

A Olivier
avec ma gratitude pour
l'indication du Professeur
Très affectueusement
Nicole

LA PRIMAVERA ET LA NAISSANCE DE VÉNUS DE BOTTICELLI OU LE CHEMINEMENT DE L'ÂME SELON PLATON

PAR

NICOLE LÉVIS-GODECHOT

PARMI les peintures mythologiques, dites profanes, exécutées par Botticelli à la fin du Quattrocento, il en est deux qui forment un contraste saisissant et, de ce fait, invitent à la comparaison : ce sont la *Primavera* (fig. 1) et la *Naissance de Vénus* (fig. 2), conservées au Musée des Offices à Florence.

La première est sur panneau de peuplier, l'autre sur toile. Toutes deux sont rectangulaires, plus longues que hautes, mais les dimensions de la *Primavera* sont plus importantes. Ce ne sont pas, à proprement parler, des pendants; toutefois, on va découvrir, entre elles, une étrange parenté.

Près de soixante-dix ans après leur exécution, Vasari les découvrait ensemble, vers 1550, dans la villa de Castello à Florence, une des villas favorites du grand-duc Cosme de Médicis¹.

*

On a toujours considéré que la *Primavera*, qui dut son nom à Vasari, avait été exécutée la première². Cette œuvre n'a cessé d'intriguer les historiens de l'art. Ses personnages, tous identifiés à l'exception d'un seul, semblent se mouvoir comme des acteurs sur une scène de théâtre, mais la pièce qu'ils jouent échappe à l'entendement tant elle est énigmatique.

Maintes interprétations ont été avancées, qui ont apporté chacune un éclairage intéressant. Soulignons que des œuvres de cette importance, aussi chargées de signification, peuvent être lues à plusieurs niveaux. Au Moyen Age, les théologiens étudiaient les quatre sens de l'Écriture, littéral, allégorique, tropologique et anagogique et un certain nombre de fresques, de reliefs et de vitraux exigent cette approche. A la Renaissance il en va de même et la *Primavera*, comme la *Naissance de Vénus*, porteuses de messages, ne peuvent échapper à cette exégèse. Nous envisagerons essentiellement ici leur sens anagogique.

Étudions pour commencer une des premières interprétations, restée célèbre, de la *Primavera*, qui en livre le sens littéral, celle que Warburg publia en 1893³. Elle est d'inspiration bucolique, influencée sans doute par le titre que lui a donné Vasari et par l'idée que ce panneau aurait été conçu pour une villa champêtre.

L'humaniste et poète Politien, contemporain de Botticelli, auteur du *Rusticus* et de la *Giostra di Giuliano di Medici*, serait à l'origine du sujet. Il aurait puisé à diverses sources antiques, l'*Enéide* de Virgile, les *Fastes* d'Ovide, les *Odes* d'Horace, l'*Histoire Naturelle* de Pline, le *De natura rerum* de Lucrèce, le *De re rustica* de Columella et à d'autres sources de même inspiration.



FIG. 1. — BOTTICELLI. La *Primavera*. Florence, musée des Offices. Photo Giraudon.

Ici Botticelli exalte le retour et le règne du printemps, chantant les mois de mars, avril et mai, placés chacun sous la protection d'une divinité, mars sous le regard de Zéphyr, avril sous celui de Flore, mai sous celui de Mercure. Au centre du tableau, Vénus est celle à qui vont tous les suffrages. Elle est Vénus Humanitas, sous la protection de laquelle se sont placés les humanistes du temps⁴. Son cortège des Grâces ou des Heures l'accompagne et Mercure, tournant le dos à la scène, à l'aide de son caducée, disperse les nuages. Dans cette perspective toute littérale, l'œuvre se présente non seulement comme un hymne au printemps, au printemps qui revient, mais encore à la Renaissance, printemps d'une humanité nouvelle.

La scène a pour cadre un jardin adossé à un bosquet d'épicéas et d'orangers couverts de fruits. Ces arbres ferment l'horizon, ne laissant apercevoir le bleu du ciel qu'à travers les troncs. Le

centre de la composition est occupé par le myrte de Vénus disposé en arc de cercle. Au premier plan, s'étend une sombre prairie, agrémentée de multiples fleurs qui ont déjà fait l'objet d'études très détaillées. A l'extrême droite, deux lauriers, courbés par le vent, évoquent Laurent de Médicis dont cet arbre est l'emblème. Cette végétation dense n'offrant aucun dégagement vers le ciel incline à voir là l'image « terrestre » où se déroule l'action. Elle s'oppose totalement au décor aéré de la *Naissance de Vénus*, fait de lumière, de ciel et de mer et qui ouvre sur des perspectives infinies.

Au milieu de la *Primavera*, se détachant sur le bouquet de myrte qui lui fait une auréole, une femme, luxueusement parée, semble dominer, l'air absent. Vasari avait reconnu en elle la déesse Vénus, surmontée de Cupidon aux yeux bandés, armé de son arc. D'une flèche enflammée à son extrémité, celui-ci vise l'une des Trois Grâces qui forment, à gauche, une ronde.

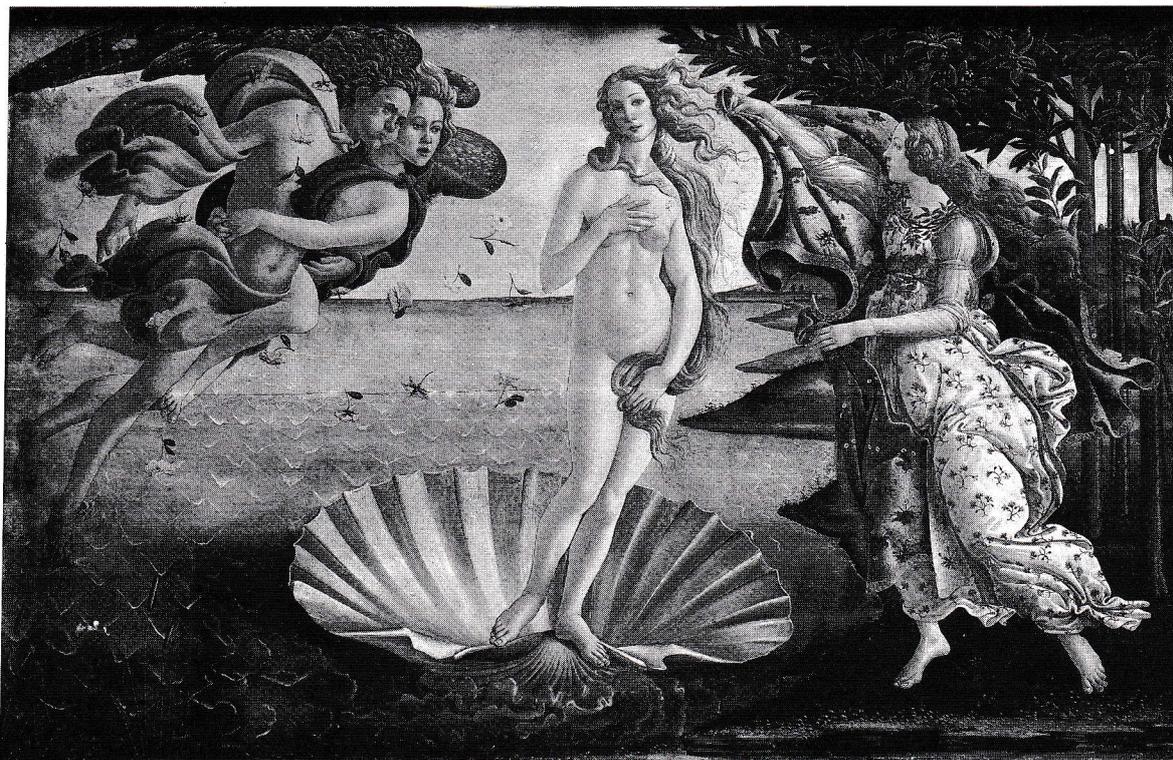


FIG. 2. – BOTTICELLI. *La Naissance de Vénus*. Florence, musée des Offices. Photo Giraudon.

Sur la droite, se frayant un chemin parmi les lauriers, le dieu du vent d'ouest Zéphyr, ailé et enveloppé de voiles tourbillonnantes, les joues gonflées d'air, pousse devant lui une personne qui semble appartenir beaucoup plus à la nature humaine qu'à la nature divine. En effet, à son regard tourné vers Zéphyr qu'elle semble implorer, au mouvement imprimé à son corps et à ses gestes, l'on devine son angoisse. Sous des mousselines transparentes apparaît sa fragile nudité.

Très différents se présentent les autres figurants, figés dans leur hiératisme. Ils appartiennent au monde des dieux. Ainsi, l'élégante figure féminine vers laquelle Zéphyr dirige la jeune fille tremblante est Flore, déesse du printemps, épouse de Zéphyr. Elancée, le regard perdu, un sourire ambigu à peine esquissé, elle attire l'attention par l'abondance des fleurs qu'elle porte en couronne, en collier, ou encore brodées sur sa robe. On en distingue de toutes sortes, œillets, bleuets, pâque-

rettes, pervenches, narcisses, violettes etc... Avec noblesse, elle s'avance, soutenant de son bras gauche une corbeille de roses dans laquelle puise sa main droite. On retiendra l'expression étrange de ce visage qui semble apercevoir, au loin, quelque chose qui échappe aux yeux du spectateur.

A la droite de Flore, un peu en retrait et légèrement plus haut placée, Vénus, comme on l'a déjà vu, semble présider bien qu'elle ne regarde personne, son regard étant tout intériorisé. D'une élégance consommée, sa tenue est somptueuse. De la main gauche, elle retient un pan d'un superbe manteau et, de la droite, relevée à la verticale, elle fait un geste éloquent qui signifie soit l'arrêt, soit le refus. Nous essaierons d'en comprendre la signification.

Sur la gauche, les Trois Grâces à la ravissante blondeur font une ronde; leur nudité apparaît sous l'extrême transparence des voiles. Elles participent aussi à la divinité. Celle qui se présente de

dos est visée par Cupidon non pas au cœur, mais à la nuque. Indifférente au danger qui la menace, elle n'a d'yeux que pour Mercure, à l'extrême gauche du tableau, très aisément reconnaissable à sa coiffure et à ses sandales. Le messager des dieux, le corps tourné vers la gauche, veut délibérément ignorer ce qui se passe dans le jardin. Les yeux levés, dressant à la verticale son bras droit tendu, il tient un curieux caducée : au lieu de deux serpents enroulés autour d'un manche, deux dragons ailés s'en échappent, qui traversent le feuillage pour atteindre des nuages.

Considérant maintenant la composition dans son ensemble, on la voit parcourue par un grand mouvement qui va de la droite vers la gauche, accéléré à droite par le groupe de Zéphyr, Flore et la jeune fille, puis plus lent vers la gauche avec la ronde des Grâces et le regard de l'une d'entre elles dirigé vers Mercure.

Il se dégage de cette œuvre une profonde impression de mystère. Sans nul doute Botticelli l'a-t-il voulu ainsi et peut-être plus encore celui qui la lui a commandée. Le domaine où pénètre le spectateur est, à notre avis, celui de l'ésotérisme, ici représenté par l'allégorie.

*

A la droite de la composition, donc au début du récit, puisque le tableau est à lire de droite à gauche, on aperçoit le dieu Zéphyr. Il joue certainement un rôle important. A l'extrême gauche, par conséquent à la fin du récit, Mercure occupe une place privilégiée. Que tirer de cette constatation ?

A la fin du Quattrocento, dans cette Italie en plein bouillonnement, surgit du passé un récit fort célèbre dans l'Antiquité, mais oublié au Moyen Age, la *Fable de Psyché* d'Apulée. Au moment du renouveau d'intérêt pour la mythologie, et surtout grâce à l'invention de l'imprimerie, ce texte allait connaître une vogue nouvelle⁵. Il fut imprimé à Rome d'abord, puis à Venise et à Florence⁶.

Il est intéressant de remarquer qu'au tout début de la fable, le dieu Zéphyr sauve Psyché d'un destin funeste grâce à l'intervention de l'Amour; à l'inverse des autres interprétations de Zéphyr don-

nées partout ailleurs, celui-ci ne joue ici aucunement le rôle d'amoureux de la jeune fille, il est seulement le messager du dieu Amour. A la fin du récit, Mercure est délégué par Jupiter, à la demande de l'Amour, pour conduire Psyché en Olympe où elle va accéder à l'immortalité bienheureuse, unie à jamais à l'Amour, son époux. Or Mercure, autrement dit Hermès, par excellence le dieu psychopompe, prend un relief particulier aux yeux des humanistes de la Renaissance et devient Hermès Trismégiste, c'est-à-dire trois fois grand, doté de pouvoirs considérables. Dans la fable comme dans la peinture, on trouve Zéphyr et Mercure, l'un au commencement, l'autre à la fin de l'histoire, jouant tous deux un rôle de messager.

A la Farnésine, Raphaël, dans la célèbre loggia de Psyché, choisit de ne représenter que quelques épisodes de la fable particulièrement éloquentes à ses yeux.

Dans le premier pendentif, on voit *Vénus désignant Psyché à l'Amour* afin que celui-ci la mène à sa perte. Immédiatement après, au deuxième pendentif, Raphaël, passant sous silence le sauvetage de Psyché par Zéphyr et la narration de sa vie au palais enchanté avec sa fin dramatique, montre à leur place *l'Amour désignant Psyché aux Trois Grâces* (fig. 3), sujet absent du texte d'Apulée. Poursuivant le récit, le troisième pendentif présente *Vénus demandant à Junon et à Cérès de ne pas protéger Psyché après sa faute*. Raphaël établit un lien entre Psyché, l'Amour et les Trois Grâces et ce lien est primordial.

Or dans la *Primavera*, les trois Grâces, dont le symbolisme, comme on le verra, ouvre à cette époque sur une perspective très spirituelle, forment une ronde et viennent occuper la deuxième partie du tableau à la gauche de Vénus.

Nous pensons donc que la tremblante jeune fille, poussée par Zéphyr vers Flore, n'est pas, comme on l'a souvent dit, la nymphe Chloris, mais Psyché, cette Psyché qui a connu tant de tribulations. En grec, Psyché désigne l'âme. On se trouverait alors face à la représentation d'un mythe très célèbre dont le sens n'est autre que l'âme humaine en quête de l'immortalité.

Dans cette optique, la *Primavera* et la *Naissance de Vénus* seraient des œuvres à message, reflétant la pensée néo-platonicienne qui séduisait Florence à cette époque.

Des historiens de l'art comme E.H. Gombrich et E. Wind ont déjà souligné avec pertinence l'influence de la pensée néo-platonicienne sur les œuvres, sans toutefois les mettre en relation avec le mythe de Psyché⁷.

Or, dès 1373, Boccace, qui ne fut pas seulement l'auteur du *Décameron* mais un érudit connaissant le grec, publiait sa *Généalogie des dieux*⁸, qui lui avait demandé plus de trente ans de labeur et avait établi sa réputation de savant. On trouve dans cet ouvrage non seulement une relation écourtée de la *Fable de Psyché*, Boccace ayant voulu mettre l'accent sur les épisodes les plus significatifs, à ses yeux, du récit, mais encore un commentaire qui confère à cette fable une marque religieuse chrétienne : «*Nous voulons ouvrir le sens parfaitement de cette si très grande fable. Donc Psyché est interprétée l'âme*»⁹.

Insistant particulièrement sur la chute de Psyché due à son orgueil, sa convoitise et sa désobéissance lorsqu'elle se fie à ses sœurs, Boccace écrivait : «*l'une est dite végétative, l'autre sensitive, lesquelles ne sont point âmes. Et quand la petite étincelle blesse et navre [il s'agit de la goutte brûlante de la lampe à huile blessant l'épaulé de l'Amour] c'est à entendre orgueilleux désir par lequel elle est faite inobédiente et croyant à sensualité, elle perd le bien de contemplation. Et ainsi elle est séparée du mariage divin. Finalement quand elle se repent... purgée des impuretés et misères de présomptueux orgueil et désobéissance, reprend autrefois le bien de la dilection divine et contemplation et se joint à lui perpétuellement... Et là d'Amour elle enfante Volupté c'est-à-dire dilection et joie sempiternelle*»¹⁰.

La *Généalogie des dieux*, imprimée à Venise en 1472, à Reggio en 1481, Vicenze 1487 etc..., paraissait à la même époque que la *Fable de Psyché* d'Apulée, et la *Primavera* fut peinte vers 1485.

Botticelli connaissait Boccace¹¹; pourtant, sa propre version du mythe de Psyché n'est pas chrétienne, comme Boccace, mais humaniste, essentiellement platonicienne, influencée par le *Banquet* de Platon.

*

En 1439, au moment du concile de Florence, on se souvient de la rencontre fameuse entre Cosme de Médicis et un haut dignitaire de l'empire byzantin, Gémisthe Pléthon, maître de Mistra, qui vouait à Platon une admiration sans borne, d'où le patronyme qu'il s'était attribué. Il avait su convaincre Cosme de la nécessité de connaître les œuvres du grand philosophe. Cosme acheta un ensemble de manuscrits grecs rapportés de Constantinople, vers 1430, par Giovanni Aurispa, le maître de Lorenzo Valla, parmi lesquels se trouvaient les œuvres complètes de Platon. Après la chute de Constantinople en 1453, et l'arrivée à Florence de nombreux savants grecs, Cosme continua à acquérir de précieux manuscrits grecs. Son fils, Pierre, suivit son exemple, mais ce fut surtout Laurent son petit-fils, dit le Magnifique, qui contribua à parfaire la célèbre bibliothèque médicéenne.

En 1462 Cosme s'était fait présenter un jeune helléniste d'une vingtaine d'années, Marsile Ficcin, et l'installait à Careggi, une de ses villas favorites, avec mission de traduire Platon et de consacrer sa vie à la philosophie platonicienne. Ce fut le début de l'Académie.

L'Occident, qui pendant le Moyen Age n'avait connu que le *Timée* dans la traduction latine de Chalcidius, découvrit Platon dans l'intégralité de son œuvre originale. Cet événement allait marquer profondément les esprits.

De tous les dialogues du philosophe, il en est un, le *Banquet*, qui traite d'un sujet particulièrement attrayant, l'Amour. Marsile Ficcin, puis Pic de la Mirandole, en firent chacun le commentaire¹². A lui seul, cet ouvrage allait symboliser l'esprit humaniste : il en était la charte.

Ainsi, dès 1468, à l'instigation de Laurent de Médicis, tous les ans, le 7 novembre, neuf convives, tous humanistes avertis, se réunissaient

en la villa Careggi autour d'un banquet pour célébrer l'anniversaire de la naissance et de la mort de Platon. Il était de règle de faire mémoire du *Banquet* et d'en poursuivre le commentaire. Parmi ces humanistes on cite Politien, les frères Pulci, Marsile Ficin, Christophe Landino et plus tard, car il est né en 1463 seulement, Pic de la Mirandole.

Botticelli a-t-il pu pénétrer dans ce cercle d'élites? Vraisemblablement pas. Cependant il était bien en cour et travaillait pour des commensaux des Médicis. Il avait exécuté certaines œuvres pour Laurent lui-même (décoration de villas) et il était l'auteur d'un célèbre portrait de Julien. Plus tard, il travailla pour les descendants de la branche cadette, Jean et Laurent de Médicis, les fils de Pierre-François. Il connaissait, en outre, Marsile Ficin qui fût le précepteur de Laurent-Pierre-François comme il l'avait été de Laurent le Magnifique.

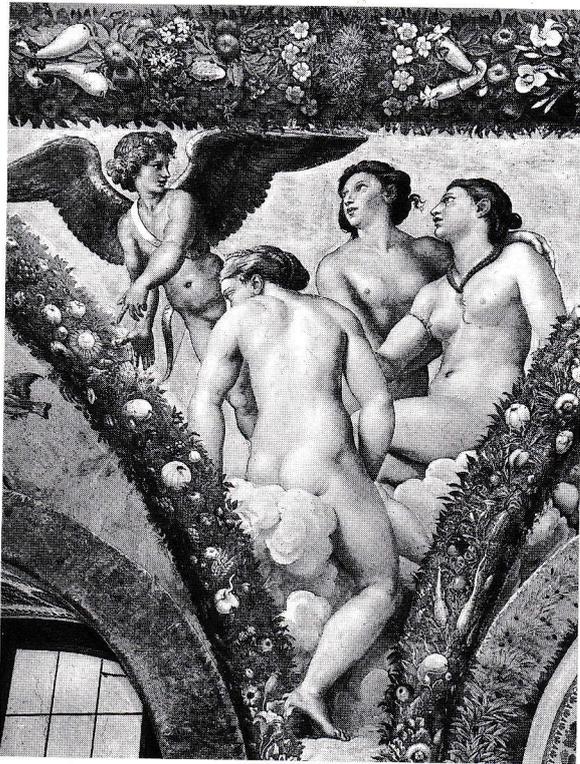


FIG. 3. — RAPHAËL. *L'Amour désignant Psyché aux Trois Grâces*. Rome, Villa Farnesina. Photo Anderson-Giraudon.

Si le texte du *Banquet* a pris tant d'importance, c'est parce qu'il propose une vision optimiste de la destinée humaine d'où le péché originel et la rédemption sont absents. De plus, il réhabilite et valorise la beauté corporelle.

A la même époque, Florence accueillait les doctrines de Platon avec autant d'enthousiasme que celles des néo-platoniciens Porphyre, Proclus et Jamblique, mais aussi celles d'Orphée et de Zoroastre. André Chastel¹³ a dépeint ce climat étrange où toutes les formes de pensées se mêlaient, excepté celle d'Aristote, rejetée par les Florentins et préférée des Padouans.

Il en résultait, et il ne pouvait en être autrement, une certaine confusion, l'astrologie pénétrant le monde des idées et des qualités contradictoires étant appliquées indifféremment et successivement aux dieux païens¹⁴.

Toutefois, le phare, le maître que l'on découvre avec vénération et dont la pensée illumine le siècle, c'est Platon. Marsile Ficin choisit d'inscrire au revers de sa médaille ces seuls mots, en capitales : PLATONE. La matière même du *Banquet*, sa substance, ont imprégné d'une manière décisive les esprits du Quattrocento. C'est pourquoi, il est impératif, dans cette analyse, de ne pas s'en écarter.

Platon affirme : « *L'Amour a le beau pour objet de son amour* » ... « *Car c'est là justement le droit chemin pour accéder aux choses de l'amour, ou pour y être conduit par un autre, de partir des beautés de ce monde et, avec cette beauté là comme but, de s'élever continuellement, en usant, dirais-je, d'échelons passant d'un seul beau corps à deux, et de deux à tous, puis des beaux corps aux belles occupations, ensuite des occupations aux belles sciences, jusqu'à ce que, partant des sciences, on arrive pour finir à cette science que j'ai dite, science qui n'a pas d'autre objet que, en elle-même, la beauté dont je parle, et jusqu'à ce qu'on connaisse à la fin ce qui est beau par soi seul* » ... « *Quelle idée nous faire dès lors, des sentiments d'un homme à qui il serait donné de voir le beau en lui-même, dans la vérité de sa nature, dans sa pureté, sans mélange; et qui, au lieu d'un beau infecté par des chairs humaines,*

par des couleurs, par mille autres sornettes mortelles serait au contraire, en état d'apercevoir, en lui-même, le beau divin, dans l'unicité de sa forme?»¹⁵ : pour Platon, l'idée du Beau se confond avec celle du Vrai et celle du Bien. Il s'agit d'une montée spirituelle dans le dépassement de soi-même. Au cours de cette ascension, l'homme se dirige successivement vers deux formes de l'amour, rencontrant deux déesses Vénus dont le *Banquet* fournit la description et l'explication par la bouche d'un des convives, Pausanias : « C'est une chose connue de tout le monde que l'Amour et Aphrodite sont inséparables. Si donc cette dernière était unique, unique serait l'Amour; mais puisqu'il y a deux Aphrodites, nécessairement il y a aussi deux Amours bien sûr »¹⁶.

Platon distingue la Vénus céleste, fille d'Uranus, de la Vénus dite « pandémienne » ou « terrestre », fille de Zeus et de Dioné. La deuxième, la « terrestre ou naturelle », préside aux amours humaines naturelles. Aller vers elle, c'est pour l'âme franchir les premiers degrés de la progression en s'attachant d'abord à la beauté corporelle. Mais s'éloigner graduellement de la concupiscence pour ne plus s'attacher qu'aux belles choses de l'esprit, aux belles sciences, à la philosophie, c'est se diriger vers la Vénus céleste et, par là même, « à la possession perpétuelle de ce qui est bon », au bonheur éternel.

Chez Marsile Ficin comme chez Pic de la Mirandole, on retrouve la distinction entre ces deux Vénus, l'un insistant sur le côté plus charnel de la Vénus terrestre, l'autre lui accordant une vertu plus digne d'éloges. Chacune d'elles sera accompagnée de son fils. On appellera Cupidon le fils de la Vénus terrestre, réservant à l'Amour noble le nom d'Eros.

Si maintenant, nous considérons les deux tableaux, la *Primavera* et la *Naissance de Vénus*, nous nous trouvons bien face aux deux Vénus. La *Naissance de Vénus* nous permet d'admirer la Vénus céleste qui sort de l'onde, toute pure et virginale. La *Primavera* nous montre l'autre Vénus, vêtue somptueusement et qui préside aux amours terrestres. Elle est la Vénus naturelle.

Comme dans le tableau du Titien, l'*Amour Sacré* et l'*Amour Profane*, l'une est nue, l'autre habillée. Quelle en est la raison? Nous la découvrons dans les écrits de Plotin. Les *Ennéades* de Plotin, disparues au cours du Moyen Age, acquises par Laurent de Médicis, furent traduites en latin par Marsile Ficin, à la demande express de Pic de la Mirandole en 1484¹⁷.

L'influence de Plotin, on le sait, avait été considérable sur Saint Augustin. Il en sera de même dans le milieu florentin du xv^e siècle. Or, les *Ennéades* livrent une considération du plus haut intérêt négligée par les historiens de l'art : « La rencontre du Bien est réservée à ceux qui montent vers la région supérieure, se tournent vers elle et dépouillent les vêtements qu'ils ont endossés dans leur descente. Ainsi ceux qui accèdent au sanctuaire des temples se purifient, déposent les vêtements qu'ils portaient et montent nus jusqu'à ce que, ayant abandonné dans cette ascension tout ce qui est étranger au dieu, le voient seul par lui seul, absolu, simple et pur, lui à qui tout est suspendu, vers qui tout regarde et en référence à qui tout existe, vit et pense »¹⁸.

Voilà pourquoi Botticelli a particulièrement choisi de représenter, nue, la Vérité dans la *Calomnie d'Apelle*, nue, la Vénus céleste dans la *Naissance de Vénus* en ce moment ineffable, à la fois instantané et éternel de sa virginité, juste avant sa redescente vers les hommes où, conformément aux impératifs de Plotin, elle sera revêtue du superbe manteau qu'une suivante lui présente.

La date de l'exécution de ces tableaux a toujours été controversée. Les environs de l'année 1484 où fut traduit Plotin peuvent constituer un terminus a quo, et la période de 1486-87 souvent retenue pour l'exécution de ces deux peintures de Botticelli, paraît dès lors plausible. Il semble, en effet, qu'aucune nudité sacrée n'ait été exécutée avant ces dates.

Ainsi, la Vénus de la *Primavera*, très élégamment vêtue de soie et de brocart, joue le rôle principal dans les débuts de l'évolution de Psyché. Elle est survolée par Cupidon aux yeux bandés, thème particulièrement fréquent à la fin du Moyen Age et à la Renaissance, sur lequel Erwin Panofsky

s'est penché avec compétence¹⁹. Mais curieusement, il ne s'est pas préoccupé de celui-ci qui pourtant, aurait dû attirer son attention. Cupidon est le fils de la Vénus terrestre. L'interprétation du symbolisme est simple : « *Les peintres cachent ses yeux d'un bandeau pour souligner que les amoureux ne savent où ils courent, eux qui n'ont plus ni jugement ni discernement, et se laissent guider par la seule passion* »²⁰.

Sa présence au-dessus de Vénus est une donnée supplémentaire pour identifier la déesse comme la seconde Vénus, la Vénus terrestre. Celle-ci ne contrôle pas toujours les agissements de son fils, plus particulièrement ici où sa main droite levée semble bien signifier son refus de se soucier de l'action qui se déroule à la gauche du tableau. Son impassibilité surprend; en elle, tout est intérieur. On retrouve cette même apparente indifférence sur les traits de Vénus dans la *Naissance de Vénus*. On serait tenté de penser que cette retenue est guidée par le respect de la liberté humaine, la déesse assistant aux combats des êtres sans vouloir intervenir.

Mais que se passe-t-il à la droite du tableau? Avec effroi, Psyché, la toute jeune fille innocente qui vient à peine de quitter le château paternel, toute troublée, se sent poussée vers Flore. Qui donc est Flore, ce personnage qui tient le devant de la scène et a donné son titre au tableau, la *Primavera*? C'est la déesse du printemps, de la vie qui renaît, des fleurs et des amours. Son pouvoir est immense. Sur sa robe, les fleurs brodées sont celles en lesquelles furent métamorphosés les amoureux et amoureuses célèbres. Elles les résument tous. On pourrait dire de Flore qu'elle est l'hypostase de la Vénus terrestre²¹. Elle ne pouvait apparaître autrement que vêtue avec luxuriance.

Avec elle, Psyché va rencontrer toutes sortes de bonheurs terrestres dus à la beauté; beauté d'un palais fait d'or et de pierres précieuses, beauté de la musique dont les chœurs vont l'enchanter, beauté et succulence de mets délicieux, enfin, la nuit, joies humaines d'un grand amour conjugal. L'interdiction de connaître le visage du mari bien-aimé va la ronger, mais, quand, à la place d'un

monstre horrible, elle découvre la beauté de Cupidon, Apulée décrit son émoi : « *Tout épuisée, tout expirante qu'elle est, à force de contempler la beauté du divin visage...* », bientôt « *Psyché se prend elle-même à l'amour de l'Amour...* »²², épisode ainsi commenté par Boccace : « *Elle voit la forme très belle d'un homme, c'est-à-dire les œuvres de Dieu par dehors et ne peut voir la forme, c'est-à-dire la divinité car oncques homme ne vit Dieu* »²³.

La première étape est franchie; elle l'a menée à l'amour d'un beau corps et, comme Cupidon est son époux, il résume en lui-même tous les beaux corps. La deuxième étape l'attend.

Les humanistes n'insisteront pas sur la chute suivie du rachat. Selon eux, et en écho avec Platon, une montée progressive, un cheminement anagogique, permet à l'âme de s'élever, négligeant tout ce qui rappelle le corps et ne s'attachant qu'au Beau à travers la vertu, les choses de l'esprit, la philosophie, pour atteindre la Beauté en soi.

Ainsi Botticelli, comme Boccace, va s'éloigner de la Fable. Il ne mentionnera pas les épreuves physiques quasi-insurmontables imposées par la jalousie de Vénus à Psyché. Dans une toute autre perspective qui ne comporte pas l'idée de châtiement, Botticelli orientera Psyché, c'est-à-dire l'âme, en vue de l'améliorer, de la former intellectuellement et spirituellement, en un mot, de l'éduquer. Cette éducation va être confiée aux Trois Grâces sur l'intervention de l'Amour, de l'Eros noble, fils de la Vénus céleste qui ne l'abandonne pas. Eros n'a jamais vraiment perdu de vue Psyché qui l'aime de toute son âme, car il est la Beauté même, l'objet unique de son amour.

Le pendentif de Raphaël à la loggia de la Farnésine (fig. 3) illustre très clairement ce rôle dévolu aux Trois Grâces auxquelles, en cette fin du Quattrocento florentin, on attribue les plus hautes vertus morales : « *Les humanistes platonisants de la Renaissance en étaient venus à interpréter leurs rapports avec Vénus d'une manière plus philosophique. Pour eux les Trois Grâces étaient des qualifications de l'entité que constituait Vénus, au point qu'ils les désignaient comme une Trinité dont Vénus était l'Unité; elles étaient censées in-*

carner le triple aspect de Vénus, c'est-à-dire la Beauté suprême»²⁴.

Dans l'Antiquité, on vénérât Aglaé (brillante), Thalie (verdoyante), Euphrosine (joie de l'Âme), mais aucune d'elles n'avait vraiment une individualité propre. E.H. Gombrich et E. Wind se sont penchés sur ce thème; il remonte à la très haute Antiquité puisqu'on le trouve déjà chez Hésiode. Chrysippe en a fait mention dans son œuvre; Sénèque, surtout, lui confère un sens moral. Les trois sœurs qui se donnent la main symbolisent la libéralité : l'une donne, l'autre reçoit, la troisième restitue. Alberti reprendra cette interprétation.

Pic de la Mirandole y voit les attributs de la Beauté Idéale, « Verdure indiquant perfection et permanence, Aglaé la splendeur qui illumine l'intellect et Euphrosine le désir qui monte de la volonté pour la possession de cette ineffable félicité »²⁵.

Il choisit de les faire figurer en ronde au revers de sa propre médaille qu'il commanda à Niccolò Fiorentino, avec comme légende : PULCHRITUDO, AMOR, VOLUPTAS (figs. 4 et 5). Voluptas s'en-

tend dans un sens identique à celui qu'employait Boccace, béatitude, félicité, joie sempiternelle.

Il est intéressant de noter que la médaille de Giovanna Tornabuoni (fig. 6), femme de Lorenzo Tornabuoni, famille alliée aux Médicis, grande dame de haute vertu morale et qui fut emportée prématurément après deux ans de mariage, comporte, à l'avant, son portrait et au revers également la ronde des Trois Grâces avec, comme légende : PULCHRITUDO, AMOR, CASTITAS (fig. 7). Pour Giovanna Tornabuoni, comme pour Pic de la Mirandole, les Trois Grâces indiquaient la voie, elles étaient le chemin à emprunter pour accéder au seul bonheur véritable : contempler le beau en soi, l'être véritable, l'absolu, et ainsi accéder à l'immortalité.

Et puisque la source où l'on puise est la doctrine platonicienne, l'enseignement reposera essentiellement sur la « réminiscence ». « Cette faculté est une réminiscence des choses que notre âme a vues quand elle cheminait avec l'âme divine et que, dédaignant ce que nous prenons ici bas



FIG. 4. – Niccolò FIORENTINO. Avers de la médaille avec le portrait de Pic de la Mirandole. Paris, Bibl. nat., cabinet des Médailles. Photo B.N.



FIG. 5. – Niccolò FIORENTINO. Revers de la médaille de Pic de la Mirandole avec les Trois Grâces. Paris, Bibl. nat., cabinet des Médailles. Photo B.N.



FIG. 6. — Avers de médaille avec le portrait de Giovanna Tornabuoni. Paris, Bibl. nat., cabinet des Médailles. Photo B.N.

pour des êtres, elle se redressait pour contempler l'être véritable»²⁶.

Voilà pourquoi Raphaël a peint l'Amour désignant Psyché aux Trois Grâces et pourquoi Bot-



FIG. 7. — Revers de la médaille de Giovanna Tornabuoni avec les Trois Grâces. Paris, Bibl. nat., cabinet des Médailles. Photo B.N.

ticelli les a représentées ici avec tant d'élégance, de distinction et d'élévation²⁷.

La jeune femme qui tourne le dos au public manifeste par son maintien retenue et gravité. Elle est Castitas, la chasteté. Au-dessus d'elle, Pulchritudo et Amor élèvent leurs mains enlacées pour lui faire comme un dais. En revanche, Cupidon aux yeux bandés, symbolisant l'attrait de la chair, s'acharne à sa perte. Il a armé son arc d'une flèche enflammée et vise sa nuque, siège de l'esprit. Or, on l'a vu, Platon non seulement conseille l'exigence de continence, mais encore la tient pour une condition impérative de l'élévation de l'âme. La maîtrise de l'esprit est nécessaire à la continence.

Aussi Castitas, ici, est-elle assimilée à Psyché qui dédaigne les manœuvres malveillantes de Cupidon, n'ayant qu'une unique espérance, l'immortalité. Car «*l'objet de l'amour, c'est aussi l'immortalité*» que Mercure, envoyé par Jupiter, le roi de l'Olympe, va accorder à cette mortelle, récompensant ses insignes mérites par la félicité éternelle, l'union éternelle à l'Amour, son époux.

Et, comme Psyché est la personnification de toute âme, toute âme empruntant ces mêmes chemins connaîtra l'immortalité bienheureuse : «*Ainsi, dans cette Renaissance italienne Psyché se détache comme un symbole lumineux, mais pour qu'elle soit comprise il faut que les études grecques aient bien fait connaître Platon*»²⁸.

*

La *Primavera* illustre avec élégance et subtilité la quête de l'immortalité. Avec la *Naissance de Vénus*, on va savoir comment vient au monde une âme humaine. Botticelli y donne une image si accomplie de la beauté de Vénus qu'elle approche de la perfection. Elle n'a pas suscité beaucoup d'interprétations iconographiques. Les historiens de l'art ont vu, en Vénus sortant de l'onde, Vénus anadyomède, et les gestes pudiques de la déesse l'ont fait comparer aux Vénus pudiques, hellénistiques et romaines.

Le cadre, tout d'eau, de lumière et de ciel, nous l'avons déjà dit, permet à Vénus de se découper sur cet infini et confirme l'idée céleste de son identité. Elle occupe le centre de la composition

avec un léger décalage vers la droite. La coquille sur laquelle elle se tient dérive, elle aussi, vers la droite et s'apprête à accoster sur la rive où le paysage terrestre que l'on aperçoit fait penser, avec les futaies de ses arbres et ses lauriers, au bosquet de la *Primavera*.

Sur la droite, les deux pieds bien plantés sur le rivage, donc sur la terre et non sur l'eau, une suivante, élégamment vêtue, se prépare à couvrir Vénus d'un manteau richement brodé de fleurs. A gauche, dans les airs, Zéphyr ailé descend, les joues gonflées d'air, le souffle puissant; une blonde jeune fille s'agrippe à lui, ailée également, enlaçant son torse de ses bras et étreignant ses jambes avec les siennes. Une nuée de roses accompagne leur descente.

Remarquons que si, d'une part, la composition respecte la médiane verticale du tableau, d'autre part, une courbe la traverse de l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit, exactement comme dans la *Primavera*. Cependant, dans cette dernière, le mouvement des personnages épouse une courbe qui va de la droite vers la gauche dans un mouvement ascendant alors qu'ici, le mouvement est inversé : le groupe de Zéphyr et de la femme emprunte une voie descendante de la gauche vers la droite comme Vénus elle-même, poussée par les vents vers le rivage à droite de la composition.

Curieusement, comme dans la *Primavera*, c'est l'identité de la jeune personne accompagnant Zéphyr qui constitue la clé de l'énigme. Dans la *Primavera* cette personne était Psyché, l'âme. Ici, sans être le personnage du mythe de Psyché, il s'agit également de l'âme humaine. De même que l'auteur de la *Primavera* s'est inspiré d'un texte de Platon, le *Banquet*, de même, ici encore, Platon a guidé cette œuvre par le biais d'un autre ouvrage traitant plus spécialement de l'âme, le *Phèdre*. La traduction de cet ouvrage, par l'helléniste Leonardo Bruni (1370-1440), précède de quelques décennies celle de Marsile Ficin. Elle dut faire un certain bruit à l'époque.

Si l'on observe attentivement le visage de la jeune femme accompagnant Zéphyr, on s'aperçoit qu'un souffle, tel un filet d'air, sort de sa bouche

entr'ouverte. Ce n'est pas le souffle d'un vent, car ses joues ne sont pas gonflées d'air, mais le souffle de l'âme, car l'âme a toujours été assimilée au souffle de vie.

Par ailleurs, on comprend mal pourquoi cette jeune personne, pourvue d'une paire d'ailes, s'agrippe ainsi à Zéphyr alors qu'elle devrait très bien voler toute seule, sans aide²⁹. Platon répond précisément à cette question dans le *Phèdre* : «*Tout ce qui est âme a charge de tout ce qui est inanimé; cette âme circule à travers tout le ciel, tantôt sous une forme, tantôt sous une autre. Quand elle est parfaite, et porte des ailes, elle s'élève dans les hauteurs et gouverne le monde entier; quand elle a perdu ses ailes elle est entraînée jusqu'à ce qu'elle saisisse quelque chose de solide; là, elle établit sa demeure, prend un corps terrestre qui semble se mouvoir de son propre mouvement grâce à la force qui appartient à l'âme; l'ensemble ainsi constitué corps et âme étroitement unis, reçoit le nom de vivant et on le qualifie de mortel*»³⁰.

Auparavant, Platon avait démontré l'immortalité de l'âme : «*toute âme est immortelle... S'il en est bien comme nous disons, ce qui se meut soi-même n'est autre chose que l'âme, il s'ensuit que l'âme ne peut naître et ne peut mourir*»³¹.

Cette conception de l'âme, essentiellement grecque, ne se retrouve nullement dans la tradition judéo-chrétienne où l'âme, créée avec le corps de l'homme, n'a aucune existence antérieure bien qu'elle puisse être pensée par Dieu : «*c'est ainsi qu'Il (Dieu) nous a élus en Lui dès avant la fondation du monde*» (*Ephésiens* I.4). Cependant si elle est créée à un moment donné du temps, elle est par ailleurs immortelle. En résumé, pour les uns l'âme est immortelle, pour Platon, éternelle, car Platon croit à la métempsycose et distingue deux sortes d'âmes, celles appelées rapidement à la divinité par leurs vertus, par conséquent grâce à la qualité de leurs ailes, et les autres tristement appelées à renaître !

«*L'aile a reçu de la nature le pouvoir d'entraîner vers le haut ce qui pèse, en l'élevant du côté où demeure la race des dieux. C'est elle qui, d'une certaine manière, parmi toutes les choses*

corporelles, participe le plus au divin. Or le divin est beau, sage, bon, et possède toutes les qualités de cet ordre : c'est là ce qui nourrit et développe le mieux les ailes de l'âme, tandis que la laideur, le mal, les défauts contraires aux précédentes qualités, causent leur ruine et leur destruction»³².

Toutefois, lorsqu'une âme va perdre ses ailes comme c'est le cas dans ce tableau, si elle a contemplé auparavant la vérité, elle sera incarnée sous la forme humaine. En effet Platon affirme : «L'âme qui n'a jamais vu la vérité ne prendra point la forme qui est la nôtre» «Comme je l'ai dit, toute âme d'homme, par nature, a contemplé l'être véritable, autrement elle ne serait pas venue dans cette créature vivante»³³.

On retrouve ici le concept bien connu des Idées, seules réalités authentiques, énoncé par Platon dans le *Mythe de la Caverne*. L'homme ici-bas se trouve dans l'incapacité d'appréhender les réalités en soi, l'Être en soi, la Beauté, la Justice, la Sagesse. Seuls leurs reflets lui sont perceptibles, et cela grâce à la réminiscence, car son âme les a contemplés avant qu'elle ne s'unisse à son corps.

C'est exactement le moment très suggestif, choisi par Botticelli, pour décrire l'âme, juste avant son incarnation. Elle est dans la sphère céleste où, pour peu de temps encore, elle contemple, mais surtout, a contemplé Vénus dans la réalité ontologique de sa beauté divine. Toutefois, si elle se cramponne de toutes ses forces à Zéphyr, c'est parce qu'elle est sur le point de perdre ses ailes qui déjà ne la soutiennent plus. La descente du couple est accompagnée d'une pluie de roses, les mêmes que celles qui étaient contenues dans la corbeille où Flore puisait abondamment pour les dispenser alentour dans la *Primavera*. Elles sym-

bolisent l'amour humain vers lequel l'âme, soutenue par Zéphyr, semble fort attirée. L'âme se dirige vers la terre au rythme où Vénus y est conduite par le souffle de Zéphyr. Là, dans l'optique de Plotin, Vénus revêtira le manteau qui cachera sa divine splendeur pour devenir la Vénus terrestre, appelée souvent par les auteurs Vénus Humanitas, celle qui veille sur les amours humaines.

Une question demeure : alors que Platon distinguait deux déesses Vénus, de pères différents, puisque la Vénus céleste est née d'Uranus et n'a pas de mère, la Vénus terrestre, de Jupiter et de Junon, et que ces deux mêmes déesses se retrouvent avec les mêmes qualités chez Marsile Ficin et chez Pic de la Mirandole, pourquoi trouve-t-on ici deux formes différentes d'un même personnage divin, Vénus s'habillant et se dévêtant au gré des événements ?

La réalité n'est pas tant dans la métamorphose d'une seule Vénus que dans le changement d'état de l'âme qui perçoit différemment la Beauté, la vérité et les autres réalités, lorsqu'elle est liée à un corps terrestre ou ne l'est pas. C'est l'âme qui change, l'essence divine demeure, ce qui est sans doute, pour l'esprit, plus satisfaisant.

*

Devant ces deux œuvres à la fois si subtiles et si cohérentes, on reste songeur et l'on se demande qui donc a pu les concevoir. Qu'il nous soit permis de suggérer, non d'affirmer, que l'éminent humaniste que fut Marsile Ficin, qui vouait à Platon un véritable culte et que Botticelli connut très bien, n'a pas dû rester étranger à leur création.

N. L.-G.

NOTES

1. Pour qui furent-elles exécutées ? La réponse demeure évasive. Comme elles furent découvertes à Castello, demeure de la branche cadette des Médicis, descendant de Laurent l'Aîné (1395-1440), frère cadet de Cosme de Médicis (1389-1464), on en a rapidement conclu à la commande de ces deux tableaux par Lorenzo et Giovanni di Pierfrancesco de Médicis, cousins de Laurent le Magnifique. Les recherches de H.P. HORNE (*San-*

dro Botticelli, Londres, 1908) ont dans un premier temps, orienté les historiens d'art dans cette voie. Les toutes dernières recherches ont montré que la *Primavera* aurait été exécutée non pour Castello mais pour le palais florentin de la branche cadette. En 1499, selon R. LIGHTBOWN (*Botticelli*, Londres, 1991, p. 122) : «On la trouve accrochée ou fixée à un mur d'une salle attenante à la chambre de Lorenzo dans le palais

Médicis». Et cet auteur conclut (p. 371) : « Probablement inscrite dans les inventaires du palais florentin de Lorenzo et Giovanni di Pierfrancesco di Medici le 15 septembre 1498, en 1503 et le 7 octobre 1516 », comme le supposent J. SHEARMAN, « The collection of the younger branch of the Medici », *Burlington Magazine*, 117, 1975, p. 17-18 et W. SMITH, « The original location of the Primavera », *Art Bulletin*, 1975, p. 34. Ce n'est évidemment pas une preuve. Tout récemment Richard COCKE, « Botticelli's Primavera, The myth of Medici patronage », *Apollo*, octobre 1992, pose à nouveau la question de la commande, doutant même qu'elle ait eu pour auteur un membre de la famille Médicis en raison de l'absence d'emblème médicéen figurant dans la peinture; mais il ne peut rien conclure de définitif avant qu'un document sûr ne vienne résoudre cette énigme. Un certain nombre de lettres de Marsile Ficin, adressées à Lorenzo, le cousin de Laurent le Magnifique, ont développé, depuis Horne, l'idée de ce patronage.

Un événement important semble avoir été négligé : le pillage total par les florentins, du palais Médicis de la branche aînée, en 1494, lors de l'arrivée des troupes de Charles VIII de France, après le décret de bannissement des trois fils de Laurent le Magnifique par la Seigneurie de Florence. Philippe de Commines, dans ses *Mémoires*, en relate les détails et précise : « le peuple pillà tout » (*Historiens et Chroniqueurs du Moyen Age*, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, chap. 11, p. 1328.). Cependant Lorenzo et Giovanni di Pierfrancesco di Medici furent autorisés à rester à Florence à condition de changer de nom, ce qu'ils firent en choisissant le patronyme de Popolano, et leurs demeures restèrent intactes. Or, le palais Médicis de la branche aînée à Florence non seulement jouxtait celui de la branche cadette, mais encore communiquait avec lui. On peut alors supposer que les deux frères, Lorenzo et Giovanni, aient désiré mettre à l'abri certaines pièces très précieuses en les transportant dans leur propre palais, éventuellement sur le conseil de Botticelli lui-même, simple supposition nullement vérifiée.

2. G. VASARI, *Le Vite*, 1568, a cura di G. MILANESI, Milan, 1967.

3. A. WARBURG, *Sandro Botticelli's «Geburt des Venus» und «Frühling»*, Leipzig, 1893, réimpr. 1932; Charles DEMPSEY, « Mercurius Ver : The sources of Botticelli's Primavera », *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 1968, p. 251-273. Dans cet article l'auteur donne un bon compte rendu de l'interprétation de Warburg. Ont traité de la question : E.H. GOMBRICH, « Botticelli's Mythologies : A study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945, p. 7-60, et *Symbolic Images*, London, 1972, p. 79-81. A. FERRUOLO, « Botticelli's mythologies, Ficino's De Amore, Politian's Stanze per la Giostra », *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, p. 17-25; E. WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*, London 1958; L. BECHERUCCI, *Botticelli, la Primavera*, coll. Forma et colore, n° 53, 1965; F. CHORDA RIOLLO, « Los Elementos y los estados de vida en el Nacimiento de Venus y en la Primavera de Botticelli », *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, 1^{er} sem.

4. Dans une lettre très célèbre que Marsile Ficin adresse à son disciple Lorenzo di Pierfrancesco di Medici, il décrit tous les attraits de Vénus-Humanitas et lui conseille de se placer sous sa protection (lettre citée par E.H. Gombrich, 1972, p. 41 et 42).

5. Résumé de la fable : un couple royal d'une ville mythique avait trois filles. La dernière, Psyché, égalait en beauté Vénus elle-même. La déesse dont les autels sont dédaignés, justement irritée, décide de se venger. Elle envoie son fils, l'Amour, sur la terre afin d'inspirer à cette vierge l'amour d'un monstre, car malgré sa beauté Psyché ne trouvait aucun prétendant. Pressentant un malheur, son père va consulter l'oracle milésien par la voix duquel Apollon enjoint aux infortunés parents d'exposer leur belle enfant sur un rocher d'où le monstre prédestiné devrait l'emporter. Amour, à la vue de Psyché, s'émeut et de sa beauté, et de son sort; il commande à Zéphyr de la transporter dans un merveilleux palais enchanté où, toutes les nuits, il vient la rejoindre sans lui découvrir son identité et en lui recommandant le silence. Les sœurs de Psyché, envieuses de son bonheur, l'incitent à découvrir le secret de son hymen, si bien que Psyché succombe. Une nuit, une lampe à la main, elle surprend son époux endormi, l'Amour, s'émerveille de sa beauté et, dans son émoi, laisse tomber de sa lampe une goutte d'huile brûlante sur l'épaule du dieu qui s'éveille. A l'instant même il s'échappe de ses bras et disparaît. Avec lui, le palais s'évanouit et Psyché retombe au pouvoir de Vénus. Les épreuves que celle-ci lui fera subir seront de plus en plus insurmontables; elles iront jusqu'à la descente au domaine de Proserpine, aux enfers. Seul, le discret soutien de l'Amour qui ne l'a pas abandonnée lui permettra de triompher de tous les obstacles. Et, Jupiter, convaincu par l'Amour qui saura si bien plaider sa cause, accordera l'immortalité à Psyché et bénira leur union. Une fille leur naîtra : elle aura nom Volupté.

6. L. Apuleii opera, a Joanne Andrea, episcopo Aleriensi, éd. Rome, 1469; Venise, 1472; Reggio, 1481; Vicence, 1487; Paris, 1511; Florence, 1512.

7. E.H. GOMBRICH donne de la Primavera une interprétation liée au Jugement de Pâris tel qu'il est relaté dans l'*Ane d'Or*, d'APULÉE. Il est bien difficile de le suivre sur ce point.

8. BOCCACE, *De la Généalogie des dieux, traduit en français et nouvellement imprimé à Paris l'an mille CCCC trente et ung*.

9. *Ibid*, feuillet 92.

10. *Ibid*, feuillet 93.

11. Sur commande de Laurent le Magnifique, à l'occasion d'un mariage, Botticelli décore quatre panneaux de coffre représentant des épisodes d'une nouvelle de Boccace.

12. Il est intéressant de consulter : *Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon*, par Marsile FICIN, traduit du toscan en français par Guy le Fèvre de la Boderie avec un traité sur le même sujet de I. PICUS MIRANDOLANUS, Paris 1588.

13. Cf. A. CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Presses Universitaires de France,

1959, et *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1954, rééd. en 1978.

14. Cf. E.H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 60.

15. PLATON, *Le Banquet*, Paris, les Belles Lettres, T. IV, 2^e partie, 1976, p. 56, 70, 71.

16. *Ibid.*, p. 15.

17. M. de GANDILLAC, «La Philosophie de la Renaissance», dans *Histoire de la Philosophie*, t. II, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1986, p. 45.

18. J. TROUILLARD, «Le néoplatonisme», dans *Histoire de la Philosophie*, t. I, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, p. 894.

19. E. PANOFSKY, *Essais d'iconologie, Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, N.R.F. Gallimard, 1967, chapitre IV.

20. *Ibid.*, p. 164.

21. Poussin développera plus tard ce thème et lui donnera toute sa dimension dans deux œuvres au titre révélateur : le *Triomphe de Flore* et l'*Empire de Flore*; la première est conçue selon le modèle des Triomphes de Pétrarque et ressemble à une Bacchanale; la seconde en conserve l'esprit.

22. APULÉE, *Les métamorphoses ou l'âne d'or*, Paris, Les Belles Lettres, 1947, p. 115.

23. BOCCACE, *op. cit.*, feuillet 93.

24. E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 241.

25. E.H. GOMBRICH, 1972, *op. cit.*, p. 56, 63. Cette vue des choses est celle que Gombrich a choisie pour éclairer le rôle des Grâces dans la *Primavera*. Il rejoint donc ici Panofsky et je me rallie à cette opinion.

26. PLATON, *Phèdre*, Paris, Les Belles Lettres, t. IV, 3^e partie, 1985, p. 41.

27. Une interprétation des Grâces, plus originale, a été développée par E. WIND, *op. cit.* p. 51 et p. 109. Il a trouvé ses sources dans le *De Amore* de Marsile FICIN, dans ses Lettres, et dans ses autres ouvrages où il commente la pensée néo-platonicienne de Porphyre et de Proclus. Les Trois Grâces correspondraient aux trois phases du rythme dialectique de l'univers, emanatio, raptio, remeatio, c'est-à-dire l'émanation des êtres à partir de Dieu, puis la conversion de l'âme vers le Créateur et le retour vers le divin. E. Wind a appliqué aux Trois Grâces

cette vision des choses, la Grâce du milieu, celle qui tourne le dos au monde représentant l'être « ravi » qui se convertit. Plus encore il a interprété toute la *Primavera* également selon cette même conception, la jeune fille déposée par Zéphyr correspondant à l'émanation à partir de Dieu, la Ronde des Grâces mais surtout Castitas, à la raptio, et Mercure, le guide des intellectuels et des métaphysiciens, symbolisant la remeatio, le retour. Cette vision est intéressante, mais essentiellement néo-platonicienne. On la retrouve dans la théologie de Denys l'Aréopagite, toute imprégnée de ces principes. Cependant, la raptio ne correspond pas à l'enseignement de Platon qui préconise un chemin fait d'échelons gravis peu à peu, sans brutalité et par la force de la seule volonté humaine. La raptio a une connotation peccamineuse liée à la notion de chute, et fait penser à une intervention étrangère à l'homme, indépendante de sa volonté. Personnellement je m'écarte de ce point de vue trop éloigné de celui de Platon. Luisa Becherucci s'est penchée sur la question et a vu dans cette interprétation de Wind un reflet des pensées irrationnelles apparentées aux mystères païens. Elle s'interroge sur la psychologie de Botticelli au cours des années où il a exécuté ses peintures « profanes ». D'après elle, un furtif contact avec le néo-platonisme florentin du Quattrocento ne suffit pas à expliquer la ferveur quasi-religieuse (et là elle rejoint H.E. Gombrich) qui émane de ces œuvres admirables. Le « nouvel Apelle », auteur également de la *Calomnie*, selon moi, a lu Platon dont les œuvres étaient à sa disposition à l'époque. Il n'a pas pu ne pas avoir été séduit, conquis; ce qui explique d'ailleurs sa « conversion » lors de la prédication de Savonarole quelques années plus tard.

28. H. LE MAITRE, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Persan, 1939, p. 36.

29. DEMPSEY, 1968, *loc. cit.*, p. 267, avait constaté, lui aussi, que la jeune fille était portée par Zéphyr et que ses ailes étaient incapables de lui permettre de voler.

30. PLATON, *Phèdre*, *op. cit.*, p. 34.

31. *Ibid.*, p. 32-33.

32. *Ibid.*, p. 35.

33. *Ibid.*, p. 41-42.

SUMMARY. — «*La Primavera*» and «*The Birth of Venus*» by Botticelli or the progress of the soul as seen by Plato.

These paintings by Botticelli, dating approximately from 1485, are closely connected with the rediscovery of Greek literature. Plotinus in the *Enneads* established a relationship between sacred nudity and profane vesture, while Plato distinguishes two Venuses, the heavenly Venus shown naked by Botticelli in *The Birth of Venus*, and the earthly Venus, richly appressed, in the work entitled *La Primavera*. Inspired by the *Fable of Psyche* by Apuleius, I believe that Botticelli wished to represent the progress of the soul (Psyche) tied to a mortal body according to the teachings of Plato in the *Banquet*. In *La Primavera*, Psyche is being pushed by Zephyr towards Flora, symbol of love and physical beauty. Love then places her in the hands of the three Graces who are to educate her (Raphael also depicts this theme in the *Farnesina* at Rome). Dedicated to chastity and to the contemplation of beauty for beauty's sake, Psyche will merit immortality, to which Hermes will lead her. Botticelli, inspired by Plato's *Phaedra*, painted a soul of eternal essence in the form of a winged female gripping hold of Zephyr, because she will lose her wings and acquire a mortal body. She is gazing at the heavenly Venus, only perceptible to souls prior to birth and after death. Venus is heading for the shore where an attendant will drape her in a cloak which transforms her into the earthly Venus.