



HAL
open science

'Ars naturans', ou l'immanence du principe : l'automate et la poétique de l'illusion au XVIe siècle

Hervé Brunon

► **To cite this version:**

Hervé Brunon. 'Ars naturans', ou l'immanence du principe : l'automate et la poétique de l'illusion au XVIe siècle. *Maulnes und der Manierismus in Frankreich*, 2001, Aix-la-Chapelle, Allemagne. pp.275-304. halshs-00138529

HAL Id: halshs-00138529

<https://shs.hal.science/halshs-00138529>

Submitted on 17 Aug 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Article paru dans

Das Château de Maulnes und der Manierismus in Frankreich. Beiträge des Symposions am Lehrstuhl für Baugeschichte und Denkmalpflege der RWTH Aachen, 3.-5. Mai 2001,
sous la direction de Jan PIEPER,
Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag, coll. « Aachener Bibliothek » (n° 5), 2006, p. 275-304.

Ars naturans, ou l'immanence du principe : l'automate et la poétique de l'illusion au XVI^e siècle*

Hervé Brunon

The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies – Villa I Tatti, Florence

À Luigi Gallo

« Or, grâce à l'esthétique du Maniérisme, ces deux notions [l'art en général et le beau en particulier] retrouvent, pour peu de temps il est vrai, leur caractère d'*a priori* métaphysique, l'une par référence à la scolastique péripatéticienne, l'autre par référence à la philosophie néoplatonicienne ».

Erwin Panofsky¹.

« Une histoire de l'antiplatonisme dans les théories de la représentation reste encore à écrire. Elle recouperait sans doute en plus d'un lieu l'histoire de l'aristotélisme (...) Une étroite affinité semble régner entre le platonisme d'une part et les théories qui prétendent imposer à la représentation l'homogénéité d'un ordre fondé sur un idéal abstrait et, d'autre part, entre l'aristotélisme et les théories qui demandent à la représentation d'être un espace du désir et de l'hétérogène où la nature s'exprime dans sa diversité, c'est-à-dire toutes les conceptions privilégiant les dimensions rhétoriques et esthétiques de l'apparence ».

Jacqueline Lichtenstein².

*. Cette communication reprend de manière synthétique certains points des recherches exposées dans ma thèse de doctorat, *Pratolino: art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, sous la direction de Daniel Rabreau, Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2001, 5 vol. (exemplaire déposé à Paris, Bibliothèque Universitaire de Tolbiac), en particulier au chap. 6 : « *Ars naturans* : capter les processus », vol. III, p. 661-748, où l'on trouvera de plus amples développements sur le sujet.

¹. E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, Studien der Bibliothek Warburg, 5, 1924, trad. fr. *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard (« Tel », 146), 1989, p. 122.

². J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, rééd. 1999 (« Champs », 641), p. 65-66.

I

1. Lors d'une visite de la cour un soir de janvier 1545, l'artiste recourut, afin de déjouer les efforts de la favorite pour le discréditer auprès du roi, à un stratagème devant subtilement mettre en valeur, par rapport aux antiques de la galerie de Fontainebleau, son *Jupiter* en argent, la seule statue réalisée parmi la série dont il avait reçu commande. La figure fut placée sur un socle mobile à peine visible ; elle tenait d'une main le monde, de l'autre un foudre dans lequel le sculpteur éclaira une torche. Quand le roi arriva, explique-t-il encore,

« ainsi que je l'avais disposé avec un peu d'art [*un poco d'arte*], le léger mouvement donné à la statue, qui était fort bien faite, la faisait apparaître vivante [*la faceva parer viva*]³ ».

Madame d'Étampes eut beau défendre la beauté des bronzes antiques, François I^{er} était conquis. C'est en donnant à son œuvre l'allure d'un automate, dans la galerie transformée par l'atmosphère nocturne en une sorte de grotte, que Cellini gagna l'admiration de son mécène⁴.

L'autobiographie du sculpteur met en scène la victoire qu'un artiste obtient sur ses rivaux, les antiques, grâce à une œuvre qui parvient à capter le regard du spectateur. Aussi le récit se donne-t-elle à lire en surface comme la version moderne des anecdotes rapportées par Plinie l'Ancien au sujet des concours que remportèrent Zeuxis et ses raisins, Parrhasios et son rideau, Appelle et son cheval. Plus en profondeur, il touche le fond légendaire des mythes de la création, à commencer par celui de Pygmalion, qui, selon Ovide, réussit à sculpter la plus belle femme en lui conférant l'apparence de la réalité :

« on dirait qu'elle est vivante et que, sans la pudeur qui la retient, elle voudrait se mouvoir ; tant l'art se dissimule à force d'art⁵ ».

2. Les automates, connus depuis l'Antiquité, donnèrent lieu à une véritable vogue dans les jardins des cours européennes à partir de Pratolino, aménagé près de Florence de 1575 à 1586 par l'architecte et ingénieur Bernardo Buontalenti, pour le grand-duc François de Médicis⁶. Si des

³. B. Cellini, *La vita di Benvenuto di M^o Giovanni Cellini Fiorentino scritta (da lui medesimo) in Firenze*, II, in *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, éd. C. Cordié, Milan et Naples, Riccardo Ricciardi Editore (« La letteratura italiana. Storia e testi », 27), 1960, p. 842 : « perché ancora io [avevo] fatto con un poco d'arte, quel poco del moto che si dava alla ditta figura, per essere assai ben fatta, la faceva parer viva ». Sauf mention contraire, les traductions de l'italien sont miennes.

⁴. Sur cette anecdote célèbre, on se reportera aux commentaires de H. Zerner, *L'Art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, Flammarion, 1996, p. 92, et de H. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Künstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1993, trad. fr. *La Nostalgie de l'Antique. Statues, machines et cabinets de curiosités*, Paris, Diderot Éditeur, Arts et Sciences, 1996, p. 3-4.

⁵. Ovide, *Métamorphoses*, X, 250-252 : « *quam vivere credas / et, si non obstet reverentia, velle moveri : / ars adeo latet arte sua* » (trad. G. Lafaye, Paris, Gallimard (« Folio », 2404), 1992, p. 329).

⁶. Il faut renvoyer sur ce point aux travaux de L. Zangheri, dont « Suggestioni e fortuna dei teatrini di automi. Pratolino come una Broadway manierista », *Quaderni di teatro*, année VII, n° 25, août 1984, p. 78-84, et « *Naturalia et*

grottes ornées d'automates furent peut-être prévues à Maulnes, selon une hypothèse avancée par Jan Pieper et son équipe⁷, il faudrait les considérer comme un cas assez précoce en France, nettement antérieur en tout cas à cette importation du savoir-faire italien qu'orchestra la réalisation des grottes de Saint-Germain-en-Laye, dirigée par Tommaso Francini au lendemain de son arrivée de Florence vers 1598⁸. Cependant, nous savons que l'association des grottes et des fontaines avec les automates n'avait rien d'inédit dans le troisième quart du siècle. Dès 1539, le naturaliste Pietro Andrea Mattioli décrivait un petit théâtre d'automates dans le nymphée du Castello del Buon Consiglio à Trente⁹ ; c'est même un fontainier français, Claude Venard, qui conçut l'orgue hydraulique de la villa d'Este à Tivoli, construit à partir de 1569¹⁰.

Quelques années plus tard, vers 1576, son compatriote Nicolas Audebert visitait ce jardin déjà fameux en Europe, notant l'effet prodigieux de l'instrument :

« Ces orgues sans aide de personne sonnent une chanson de musique avec toutes ses parties, non moins bien et mélodieusement avec ses mesures et fredons, que pourrait faire le plus excellent joueur ; mais pour rendre cela plus admirable on dénie à la plus grande part de ceux qui y vont de leur faire voir l'artifice, toutefois j'eus bien cette faveur que tout me fut communiqué et allai aux lieux plus secrets¹¹ ».

L'émerveillement du spectateur devant de tels dispositifs hydrauliques s'intensifie donc dans la mesure où il ne voit pas les mécanismes qui les actionnent — à l'exception de rares privilégiés tel l'architecte Heinrich Schickhardt qui, comme Audebert à Tivoli, eut accès aux « coulisses » (fig. 1 et 2). C'est ce que confiera à son tour le voyageur écossais Fynes Moryson à propos de la grotte de Galatée à Pratolino, où il se rend en 1594 :

curiosa dans les jardins du XVI^e siècle », in *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, sous la direction de M. Mosser et G. Teyssot, Paris, Flammarion, 1991, p. 55-63.

⁷. Voir ici même la communication de Jan Pieper sur l'étage destiné aux grottes.

⁸. Pour une synthèse sur la carrière de ce dernier, cf. H. Brunon, « Tommaso Francini (1571-1651) », in *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au XXI^e siècle*, sous la direction de M. Racine, Arles, Actes Sud / École Nationale Supérieure du Paysage, 2 vol., Tome 1 : *De la Renaissance au début du XIX^e siècle*, 2001, p. 38-42.

⁹. Cf. P. A. Mattioli, *Il Magno Palazzo del Cardinal di Trento, descritto in ottava rima* (1539), Trente, 1858, p. 96-97, cité par A. Pietrogrande, « “Una spelonca di dolci acque amena”. Grotte e ninfeo tra Umanesimo e Manierismo, » in *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa. Atti del V Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici* [Florence et Lucques, 1998], sous la direction d'I. Lapi Ballerini et L. M. Medri, Florence, Centro Di, 1999, p. 180-185 : 182-183, à qui l'on doit le repérage de ce cas précoce.

¹⁰. Voir les documents cités par D. R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1960, p. 19, note 12.

¹¹. N. Audebert, *Voyage d'Italie*, ms. Londres, British Museum, Lansdowne 720, « Le Palais, Jardin, et Fontaines, de Tyvoly » (vers fin 1576-début 1577), texte publié par R. W. Lightbown, « Nicolas Audebert and the villa d'Este », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXVII, 1964, p. 164-190 : 185 (l'orthographe est ici modernisée).

« ici, en tournant une clef, des statues de nymphes sont tirées hors de la grotte par la force de l'eau, puis rentrent à nouveau comme si elles étaient vivantes, l'eau restant invisible¹² ».

Comme dans le texte des *Métamorphoses*, l'apparent succès d'une imitation parfaite de la vie tient à ce que le principe qui « anime » la sculpture demeure caché.

3. La culture de la Renaissance, de façon particulièrement nette dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle, a vu s'affirmer à de multiples reprises des positions sur la création artistique qui rejoignent l'idéal condensé dans les lignes d'Ovide : le plus grand maître est celui qui parvient à un art si bien dissimulé dans l'œuvre qu'il donne l'illusion de la vie. Rivalisant avec la *natura naturans*, un tel art semble produire à son tour de la nature, se faire « *ars naturans* ». Expression introduite notamment par Michel Jeanneret dans un livre consacré aux répercussions de ce qu'il appelle la « sensibilité métamorphique » sur la conception de la littérature au XVI^e siècle, où il étudie comment la « perpétuelle mobilité » des formes eut, pour toute une partie de l'époque, un statut aussi bien épistémique qu'esthétique, bref en quoi la genèse et la transformation des corps permit de penser celles des œuvres :

« La *mimesis* du mouvement (...) trouve à s'exercer sur le terrain merveilleusement fécond de l'*ars naturans*. L'art donne à voir le processus qui l'a suscité ; s'il décrit le monde, il représente aussi la représentation. Il s'élabore comme un événement en cours de réalisation. L'auteur révèle en soi un acteur et la poésie laisse filtrer en elle le *poien* qui la fait¹³ ».

C'est à un versant contigu de cette approche de la création que les textes cités d'Ovide et de Cellini se rattachent. Ses formulations, égrenant un *topos* à la singulière fortune, tissent ce que qui peut être défini, à partir de la catégorie judicieusement introduite par Jackie Pigeaud à propos des rapports entre l'art et le vivant dans la pensée antique, comme une *rêverie culturelle* ayant caractérisé l'un des modes selon lesquels fut conçue la création artistique dans sa relation avec la nature¹⁴. En interrogeant une série de témoignages dans la perspective d'une philologie élargie à l'histoire culturelle¹⁵, il ne s'agira pas ici de reconstituer tous les aspects de cette *rêverie*, mais

¹². F. Moryson, *An Itinerary Containing His Ten Yeeres Travell* (1617), Glasgow, James Maclehose and Sons, 4 vol., 1907-1908, I, p. 328-329 : « here by the turning of a pipe, certaine images of Nymphes are carried by the water out of the Cave, and in againe, as if they had life, no water being seene ».

¹³. M. Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula (« Argô »), 1997, p. 239. L'auteur suggère qu'au sein de la théorie de l'art, ce soit le courant « néo-platonicien » et sa « psychologie de la création » qui ait orienté la réflexion esthétique dans cette direction (p. 240 *sq.*). Nous verrons cependant qu'un certain outillage conceptuel d'origine aristotélicienne fut fondamental dans le développement d'une telle pensée de la création.

¹⁴. Cf. J. Pigeaud, *L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard (« NRFessais »), 1995.

¹⁵. L'intérêt d'une telle méthode ne saurait être trop souligné après les brillants résultats obtenus par Pigeaud. Le problème que l'on souhaite aborder, sans nullement prétendre le traiter systématiquement, requiert en effet

seulement, à partir du modèle de l'automate qui fut l'un de ses paradigmes privilégiés, d'identifier certaines de ses racines classiques et d'en éclairer la portée décisive sur le plan théorique.

II

1. Que nous enseigne la prédilection indéniable que la seconde moitié du XVI^e siècle connut pour les automates, objets vedettes de la *Wunderkammer* et de son analogue dans l'espace du jardin, la grotte artificielle¹⁶ ? Un tel phénomène de mode princière constitua, aux yeux d'Eugenio Battisti, l'un des signes du nouveau statut gagné par la technologie, dorénavant reconnue comme un domaine autonome où pouvaient s'accomplir les plus hautes capacités humaines¹⁷. Activité désormais dotée d'une pleine valeur cognitive, la technique aurait dès lors ouvert la voie à une interprétation mécaniste de la nature, telle qu'elle sera théorisée par Descartes un demi-siècle plus tard, et où l'automate servira à la modélisation du vivant¹⁸.

Par ailleurs, le thème de l'automate offrit un point d'accroche essentiel à la question esthétique d'une définition de l'art par rapport à la nature, problème central par rapport au cadre théorique général de la *mimèsis*¹⁹, tout comme à ses implications particulières dans le cas des jardins : en semblant réaliser l'imitation la plus poussée du vivant, l'automate parachèverait la

d'accorder la priorité à la « positivité des énoncés », au sens où l'entend M. Foucault dans *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des Sciences humaines »), 1969.

¹⁶. Sur certains enjeux et limites de cette analogie, cf. Brunon, *Pratolino*, cit., « La grotte : *Wunderkammer* ou mosaïque ? », vol. II, p. 394-415.

¹⁷. E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Milan, Garzanti, 2 vol., 1989 (1^{re} éd. 1962), chap. 8 : « Per una iconologia degli automi », I, p. 249-286. Sur la reconnaissance de la technique comme champ du savoir au cours du XVI^e siècle, voir notamment P. Rossi, *I filosofi e le macchine (1400-1700)*, Milan, Feltrinelli Editore, 1962, trad. fr. *Les Philosophes et les machines, 1400-1700*, Paris, Presses Universitaires de France (« Science, histoire et société »), en particulier p. 5-65.

¹⁸. Pour ce chapitre de l'histoire des idées postérieur à la période qui nous occupe, outre l'essai fondateur de J. Baltrušaitis (*Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées – II*, Paris, Flammarion (« Champs »), 1996 (1^{re} éd. 1955, mise à jour 1984) , « Descartes : les automates et le doute » (1955), p. 85-100) et la contribution de J.-C. Beaune (*L'Automate et ses mobiles*, Paris, Flammarion (« Idées et Recherches »), 1980, en particulier chap. 4 : « L'automate rationnel et intellectuel », p. 169-218), voir récemment l'article de G. Giglioni, « Dalla meraviglia dei sensi alla meraviglia dell'intelletto. Note sul concetto di automa nel XVII secolo », in *Interpretazione e meraviglia* [Actes du colloque de Macerata, 1993], sous la direction de G. Galli, Pise, Giardini / Università degli Studi di Macerata, 1994, p. 23-52, ainsi que la synthèse sur la philosophie mécanique proposée par P. Rossi, *La Nascita della scienza moderna in Europa*, Rome et Bari, Editori Laterza (« Fare l'Europa »), 1997, p. 187-214. Ajoutons qu'avec Descartes et son équation entre corps naturel et machine, le principe aristotélicien d'une infériorité de l'art par rapport à la nature, dont il va être question ici, vole en éclats (cf. à ce sujet Rossi, *Les Philosophes et les machines*, cit., appendice 1 : « Le rapport art-nature et la machine du monde », p. 141-148).

¹⁹. Sur la notion d'imitation comme point de rencontre entre théorie de l'art, poétique et rhétorique, il convient de renvoyer une fois pour toutes aux travaux généraux de R. W. Lee (« *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting* », *Art Bulletin*, vol. XXII, n° 4, 1940, p. 197-269, trad. fr. *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula (« La littérature artistique »), 1991), d'E. Battisti (« Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano », *Commentari*, vol. VII, n° 2 et 4, 1956, repris dans Id., *Rinascimento e Barocco*, Turin, Einaudi, 1960, p. 175-215), de P. Barocchi (*Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan et Naples, Riccardo Ricciardi Editore (« La letteratura italiana. Storia e testi », 32), 3 vol., 1971-77, II, p. 1525-1607) et de C. Ossola, *Autunno del Rinascimento. « Idea del Tempio » dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Florence, Leo S. Olschki Editore (« Biblioteca di "Lettere italiane" », IX), 1971).

tendance à faire de la grotte rustique un dispositif ambigu qui, selon un Claudio Tolomei, « paraît à autrui tantôt un artifice naturel, et tantôt une nature artificielle²⁰ », ou encore à transformer le jardin en cette « troisième nature » évoquée par un Iacopo Bonfadio²¹. C'est sur cette fonction symbolique de l'automate que les recherches d'Alessandro Rinaldi²² puis de Philippe Morel²³ ont mis l'accent, en enquêtant, selon des orientations divergentes, sur son arrière-plan philosophique, pour souligner également les implications avant tout néo-platoniciennes qu'elle présenterait.

Toutefois, un examen attentif des deux principaux textes théoriques qui, à la fin des années 1580, tentèrent de rendre compte de la spécificité paradoxale des automates, révèle plutôt que la base conceptuelle relativement unanime sur laquelle ils s'appuyaient, au travers d'allusions tacites mais aussi de références des plus explicites, n'était autre que l'aristotélisme, courant majeur du XVI^e siècle²⁴, et, plus précisément, sa distinction ontologique entre art (τέχνη) et nature (φύσις)

25.

²⁰. *Lettera di Claudio Tolomei a Giambattista Grimaldi* (26 juillet 1543), in *Delle lettere di M. Claudio Tolomei libri sette*, Venise, Giolito de' Ferrari, 1547, reproduite dans M. Azzi Visentini (éd.), *L'Arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, Milan, Edizioni Il Polifilo (« Classici italiani di scienze tecniche e arti »), 2 vol., 1999, I, p. 241-245 : 242 (« or altrui pare un naturale artifizio e ora una artifiziosa natura »). Sur ce texte, cf. notamment E. B. MacDougall, « Introduction » et « L'Ingegnoso Artifizio : Sixteenth-Century Garden Fountains in Rome », in *Fons Sapientiae : Renaissance Garden Fountains* [Actes du colloque de Dumbarton Oaks, 1977], sous la direction d'E. B. MacDougall, Washington, D.C., Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University (« Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture », v), 1978, p. 3-14 et 85-114.

²¹. Pour une traduction annotée et un commentaire de la lettre désormais célèbre de Bonfadio (vers 1542), cf. H. Brunon, « (D)écrire le paysage : un éloge du lac de Garde au XVI^e siècle. Contribution à une archéologie de l'arpentage », *Les Carnets du paysage*, n° 4, automne / hiver 1999, p. 114-129. Rappelons que c'est dans ce texte que fut introduite l'expression « terza natura », fréquemment mobilisée par l'historiographie récente des jardins de la Renaissance. Sur la portée théorique du concept, voir notamment : C. Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1990 ; L. Puppi, « Nature, artifice et illusion. Thèmes et problèmes du jardin italien au XVI^e siècle », in *Histoire des jardins*, cit., p. 43-54 ; F. Testa, *Spazio e allegoria nel giardino manierista. Problemi di estetica*, Florence, La Nuova Italia Editrice (« Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pavia », 62), 1991 ; J. Dixon Hunt, *Greater Perfections : The Practice of Garden Theory*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

²². A. Rinaldi, « La ricerca della "terza natura" : artificialia e naturalia nel giardino toscano del '500 », in *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, sous la direction de M. Fagiolo, Rome, Officina Edizioni, 1979, p. 154-175 : 168-172.

²³. P. Morel, « Osservazioni sugli automi nel loro rapporto con le grotte, alla fine del Rinascimento », in *Arte delle grotte. Per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali* [Actes du colloque de Florence, 1985], sous la direction de C. Acidini Luchinat, L. Magnani et M. Pozzana, Gênes, SAGEP Editrice, 1987, p. 59-64, article repris dans P. Morel, *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula (« La littérature artistique »), 1998, chap. 4, « La fonction symbolique des automates », p. 107-121.

²⁴. Il n'est pas inutile de rappeler « qu'on estime en gros à trois ou quatre mille les ouvrages concernant Aristote qui sont parus entre l'invention de l'imprimerie et 1600 » (C. B. Schmitt, *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge et Londres, Cambridge University Press, 1983, trad. fr. *Aristote et la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France (« Épiméthée »), 1992, p. 18).

²⁵. Le développement qui suit résume le problème abordé dans H. Brunon, « L'artifice animé : sur l'esthétique maniériste de l'automate », in *Artifici d'acqua e giardini*, cit., p. 164-179, article dont la communication présente constitue le prolongement direct.

2. Le premier texte, que Bernardino Baldi, poète et philologue urbiniate, publia en 1589 comme introduction à sa version du traité des *Automata* légué par le mathématicien grec Héron d'Alexandrie, souligne en effet que ces machines sont d'autant plus spectaculaires que leur mécanisme reste dissimulé :

« Comment pourrait ne pas émerveiller le fait de voir que l'art, lequel est un principe extrinsèque, puisse donner aux choses inanimées un mouvement intrinsèque, semblable à celui que donne la nature elle-même aux choses naturelles ?²⁶ ».

Si cette opposition entre l'art, principe extrinsèque, et la nature, principe intrinsèque, s'avère en fait largement mobilisée au cours du XVI^e siècle — par exemple chez Benedetto Varchi²⁷ —, c'est qu'elle dérive directement de la définition canonique du statut des étants naturels chez Aristote, selon une distinction qui intervient notamment dans la *Métaphysique*. D'une part, la nature, « c'est l'élément premier immanent d'où procède ce qui croît ; c'est aussi le principe du mouvement premier pour tout être naturel en lequel il réside par essence », soit encore : « la nature, dans son sens premier et fondamental, c'est la substance des êtres qui ont, en eux-mêmes et en tant que tels, le principe de leur mouvement²⁸ » ; d'autre part, « le principe de toute production réside dans l'artiste : c'est ou l'esprit, ou l'art, ou une capacité quelconque²⁹ ».

Aux yeux de l'aristotélisme et des philosophies qui en reprennent l'appareillage notionnel, la nature est un déploiement qui informe la matière de l'intérieur, tandis que l'art, qui tente de l'imiter, est incapable de viser à une telle immanence. Ou plus justement, alors que la finalité est le fondement de la capacité *mimétique* de l'art en ce qu'elle caractérise l'art comme la nature, l'immanence propre à la seconde constitue au contraire une limite, vers laquelle l'art peut tendre mais sans jamais pouvoir l'atteindre — ce que l'on pourrait appeler, selon une métaphore

²⁶. B. Baldi, *Di Herone Alessandrino de gli Automati, ovvero machine se moventi, libri due*, Ferrare, Venise, Giovan Battista Bertoni, 1601, fol. 10r : « come non ha da porgere maraviglia il veder che l'arte, laquale è principio estrinseco, dia a le cose inanimate un moto intrinseco, e simile a quello, che a le cose naturali dà la natura medesima ? » (j'utilise la seconde édition, revue et corrigée par rapport à la *princeps* de 1589). Élève de Federico Commandino, célèbre mathématicien et spécialiste des textes scientifiques grecs, Bernardino Baldi (1553-1617) a laissé, outre une vaste œuvre poétique, différents travaux sur Pythagore, Vitruve et les *Problèmes* d'Aristote (B. Baldi, *In Mechanica Aristotelis problemata exercitationes*, Moguntiae, Albinus, 1621). Cf. la notice de R. Amatore, « Baldi, Bernardino », in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. V, 1963, p. 461-464.

²⁷. B. Varchi, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura* (1549), in P. Barocchi (éd.), *Trattati d'arte el Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari, Laterza (« Scrittori d'Italia »), 3 vol., 1960-62, I, p. 1-82 : « l'arte è un abito fattivo, con vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali è non nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa » ; « si distinguono le cose artifiziate dalle naturali, conciossia che le naturali hanno sempre il principio in sé stesse, e l'artifiziali in altrui, cioè nello artefice » (p. 9-10).

²⁸. Aristote, *Métaphysique*, Δ, 4, 1014b 17-20 et 1015a 13-15, trad. J. Tricot, Paris, Vrin (« Bibliothèque des textes philosophiques »), 2 vol., 1991-92 (1^{re} éd. 1966), I, p. 254 et 257. Cf. l'ouvrage incontournable de P. Aubenque, *Le Problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

²⁹. Aristote, *Métaphysique*, E, 1, 1025b 22-23, I, p. 329.

mathématique, son « asymptote ». Comme Patricia Falguières l'a dégagé avec grande clarté, pour Aristote, relayé par toute une part de la pensée à la Renaissance,

« imiter la nature, c'est s'avancer au plus près de l'immanence des mouvements naturels : ce serait produire un organisme qui trouverait en lui-même le principe de sa croissance., une maison qui s'édifierait d'elle-même, comme un arbre par exemple. En somme l'idéal de l'art serait, littéralement, *automate*³⁰ ».

Aristote illustre volontiers cette limite imposée à l'art dans des raisonnements par l'absurde, qui lui servent en particulier à démontrer la finalité de la *phusis*. C'est notamment le cas au chapitre 8 du deuxième livre de la *Physique* :

« si l'art de construire les vaisseaux était dans le bois, il agirait comme la nature ; si donc la détermination téléologique est dans l'art, elle est aussi dans la nature. Le meilleur exemple est celui de l'homme qui se guérit lui-même ; la nature lui ressemble. Il est donc clair que la nature est cause et cause finale³¹ ».

Loin de s'identifier à une intentionnalité, cette finalité repose avant tout sur un enchaînement régulier des opérations par lesquels s'achemine vers un état final la nature, justement conçue sur le modèle de l'art, selon un parallèle qui se déduit de la *mimèsis*³². Telle est l'argumentation proposée par l'un des passages les plus fameux du traité :

« Maintenant, d'une manière générale, l'art ou bien exécute ce que la nature est impuissante à effectuer, ou bien l'imite. Si donc les choses artificielles sont produites en vue d'une fin, les choses de la nature le sont également, c'est évident ; car dans les choses artificielles comme dans les naturelles les conséquents et les antécédents sont entre eux dans le même rapport³³ ».

Ainsi, l'art est capable d'imiter la nature parce qu'ils sont tous les deux réglés selon des séquences ordonnées, des processus orientés et déterminés par un but à atteindre, dont le modèle apparaît en dernière analyse comme l'enchaînement logique des prémisses à la conclusion dans le syllogisme³⁴. Il faut rappeler que cette question se révélera fondamentale au sein de la théorie de l'art au XVI^e siècle, par exemple dans la position d'un Federico Zuccari au sujet de la *mimèsis*, laquelle, calquée sur le commentaire de Thomas d'Aquin à la *Physique*, va exactement dans ce

³⁰. P. Falguières, « Mécaniques de la marche. Pour une pathétique des images animées », in *Un Siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*, catalogue de l'exposition (Antibes, Musée Picasso, 2000-2001), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 63-110 : 65.

³¹. Aristote, *Physique*, II, 8, 199b 28-34, éd. et trad. H. Carteron, Paris, Les Belles Lettres (« Collection des Universités de France »), 2 vol., 1996 (1^{re} éd. 1926-31), I, p. 79.

³². Voir à ce sujet l'excellente mise au point d'A. Petit, « "L'art imite la nature" : les fins de l'art et les fins de la nature », in *Aristote et la notion de nature. Enjeux épistémologiques et pratiques* [Actes du colloque de Bordeaux, 1997], sous la direction de P.-M. Morel, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux (« Histoire des pensées »), 1997, p. 35-43.

³³. Aristote, *Physique*, II, 8, 199a 15-20, éd. cit., I, p. 77.

sens : la nature poursuit ses fins « par des moyens réglés et déterminés », et « c'est là ce que l'art observe en opérant » et qui fait que « la nature peut être imitée par l'art et l'art imiter la nature³⁵ ».

Or, chez Aristote, c'est justement l'enchaînement des mouvements propre à l'automate qui vient illustrer, au fil d'un raisonnement analogique, la succession inductive des étapes dans le développement des êtres naturels. La comparaison, qui concerne la formation de l'embryon dans la *Génération des animaux*³⁶, sera reprise aussi bien par Bernardino Baldi³⁷ que par le philosophe Francesco de' Vieri, dans son ouvrage sur le jardin de François de Médicis, paru en 1586 sous le titre *Delle maravigliose opere di Pratolino*, lequel fournit notre second texte théorique sur les automates. Vieri paraphrase ainsi Aristote :

« de même que ce merveilleux instrument possède l'origine [*principio*] de son mouvement à l'extérieur chez qui l'organise [*tempera*], puis poursuit de lui-même son mouvement de manière réglée [*ordinatamente*], de même la semence reçoit la faculté [*virtù*] de former les membres du corps de l'animal de la part du géniteur, puis séparée de celui-ci et répandue dans la femelle, elle se met à former avec tant d'art [*con tanta arte*] chaque partie du corps, selon ce qui convient à l'opération [*operazione*] de cette partie³⁸ ».

3. Résumons : chez ces deux commentateurs, l'automate manifesterait exactement la finalité commune à l'art et à la nature, mais en estompant leur frontière ontologique dans la mesure où l'œuvre, afin de donner l'illusion d'une reproduction du vivant, dissimule en elle-même son principe de mouvement — qui en réalité lui est extérieur —, comme s'il lui était immanent. L'approche théorique de Baldi et de Vieri, fortement marquée par l'Aristote de la *Physique* et du

³⁴. Voir en particulier Aristote, *Métaphysique*, Z, 7-9, 1032a 12 - 1034b 1, trad. cit., I, p. 379-398. Sur la conduite de ce raisonnement, lieu crucial dans l'élaboration de la notion de *phusis* chez Aristote, cf. récemment M.-H. Gauthier-Muzellec, « Le paradigme naturaliste dans la *Métaphysique* d'Aristote », in *Aristote et la notion de nature*, cit., p. 69-94.

³⁵. F. Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori, et architetti, divisa in due libri*, Turin, 1607, I, 10, p. 22, fac-similé reproduit dans *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, éd. D. Heikamp, Florence, Leo S. Olschki Editore (« Fonti per lo studio della storia dell'arte »), 1961, p. 170 : « la Natura è ordinata da un principio intelletivo al suo proprio fine, et alle sue operationi; (...) poi che per mezi ordinati e certi proseguisse il suo fine ; perché questo istesso osserva l'arte nell'operare (...) ; però, e quella può esser da questa imitata, et questa può imitar quella ». Je traduis « ordinati e certi » en privilégiant des acceptions données par l'étymologie latine. La source directe de tout le passage se trouve dans S. Thomae Aquinatis, *In octos libros Physicorum Aristotelis expositio*, II, 4, 6, § 171 (éd. P. M. Maggiolo, Turin et Rome, Marietti, 1965, p. 87), ainsi que l'a jadis montré Panofsky, *Idea*, cit., p. 111 et p. 240-241, note 210.

³⁶. Aristote, *Génération des animaux*, II, 1, 734b 7-19, éd. et trad. P. Louis, Paris, Les Belles Lettres (« Collection des Universités de France »), 1961, p. 54-55.

³⁷. Baldi, *Di Herone Alessandrino de gli Automati*, cit., fol. 6v.

³⁸. F. de' Vieri (dit Verino Secondo), *Discorsi delle Maravigliose Opere di Pratolino e d'Amore*, Florence, Giorgio Marescotti, 1586, p. 59-60 : « sì come questo maraviglioso strumento ha il principio del moto di fuori da chi lo tempera, e poi per se stesso segue di muoversi ordinatamente, così il seme riceve la virtù del formare le membra del corpo dell'animale dal generante, e poi separato da esso, e gettato nella femmina, va formando con tanta arte ogni parte del corpo, come conviene all'operazione di essa ». Sur Francesco de' Vieri (1524-1591), professeur à l'Université de Pise et auteur de nombreux ouvrages, voir avant tout la seule étude monographique actuellement disponible, l'introduction de J. Colaneri à son édition critique de F. de' Vieri, *Lezzioni*

corpus biologique, établissait donc sur le plan conceptuel en quoi l'automate semblait accomplir la prouesse d'une contre-façon du vivant, effet perçu de leur côté par les visiteurs des grottes de jardins.

L'artifice se dérobe à la vue : telle serait la clef de la fascination exercée par l'automate. L'œuvre semble se mouvoir d'elle-même. Ou encore, selon un glissement facile le long des articulations chères à l'aristotélisme entre mouvement (*κίνησις*) et changement (*μεταβολή*), entre génération (*γένεσις*) et création (*ποίησις*) : l'œuvre semble se produire d'elle-même. Ce glissement aura fait rêvé tout un versant de la pensée du XVI^e siècle, bien au-delà de ses composantes d'obédience aristotélicienne. Nous allons à présent en parcourir quelques repères.

III

1. La convergence entre *maniera* et « bonnes manières » a fréquemment été étudiée par les spécialistes du maniérisme³⁹, qui ont attiré l'attention sur un passage du *Livre du Courtisan* de Castiglione (1528) évoquant le travail du peintre :

« Souvent aussi en peinture une seule ligne non travaillée, un seul coup de pinceau aisément donné, de manière [*modo*] qu'il semble que la main, sans être guidée par aucune étude ou par aucun art, aille d'elle-même à son but [*termine*] suivant l'intention [*intenzion*] du peintre, montre clairement l'excellence de l'artiste⁴⁰ ».

L'idéal éthique du courtisan se trouve érigé en idéal esthétique : le refus de l'affectation ou *sprezzatura*, cette négligence étudiée, cette nonchalance feinte qui repose sur la dissimulation des aspects « techniques » du comportement, conçu comme une *ars*, tout à la fois savoir-faire, habileté et métier :

« pour employer peut-être un mot nouveau, [il faut] faire preuve en toute chose d'une certaine désinvolture [*sprezzatura*], qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans

d'Amore (1566), Munich, Wilhelm Fink Verlag (« Humanistische Bibliothek. Abhandlungen und Texte », 6), 1973, p. 7-72. Je prépare actuellement une édition critique des *Maravigliose opere di Pratolino*.

³⁹. On se reportera notamment à A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford University Press, 1940, trad. fr. *La Théorie des arts en Italie, 1450-1600*, Paris, Gérard Monfort, 1988, p. 136-137 ; J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 17-22 ; A. Pinelli, *La bella Maniera*, Turin, Einaudi, 1993, trad. fr. *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Paris, Le Livre de Poche (« Références – Art », 532), 1996, p. 182-186 ; D. Arasse et A. Tönnemann, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard (« L'Univers des formes »), 1997, p. 418-422.

⁴⁰. B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1528), I, 28, in *Opere di Baldassare Castiglione*, cit., p. 50-51 : « Spesso ancor nella pittura una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello, tirato facilmente, di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenzia dell'artefice » (j'utilise la trad. fr. de Gabriel Chappuis (1580) revue par A. Pons : B. Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, Paris, Flammarion (« GF », 651), 1991 (1^{re} éd. 1987), p. 58).

peine et presque sans y penser. (...) On peut dire que le véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art, et on doit par-dessus tout s'efforcer de le cacher⁴¹ ».

Le sommet de l'artifice consiste à dissimuler l'artifice, à donner à la civilité comme à l'œuvre d'art l'apparence du naturel, selon le vieux précepte rhétorique condensé dans la formule « *Ars est celare artem* »⁴².

Tel sera le cri de ralliement des partisans du style « rustique », des défenses d'une architecture « naturaliste », dont la lettre déjà citée de Claudio Tolomei, datée de 1543 et publiée en 1547 :

« c'est de cette manière [*modo*] que l'on s'ingénie de nos jours à assembler une fontaine qui semble faite par la nature elle-même, non au hasard mais avec un art de maître⁴³ ».

Principe que Vasari — lequel, gravitant dans le cercle romain du cardinal Alexandre Farnèse, avait connu l'érudit siennois dans la Rome des années 1540 — théoriserait trois ans plus tard dans le chapitre de l'introduction aux *Vite* consacré aux diverses typologies de grottes et de fontaines :

« On réalise encore une autre sorte de grottes, composées de façon plus rustique, en contrefaisant les sources sauvages [*contrafacendo le fonti alla salvatica*], de cette manière [*maniera*] : on prend des rochers spongieux et on les assemble en y faisant naître des herbes à la surface ; plus ces grottes offrent un ordre qui paraisse désordre et sauvage [*disordine e salvatico*], plus elles apparaissent naturelles et vraies⁴⁴ ».

Le procédé d'exécution explicité constitue bel et bien une technique de faussaire. L'architecte compose les matériaux selon un ordre, mais qui demeure dissimulé sous l'apparence obtenue, le désordre. Les grottes rustiques reproduisent par une mise en œuvre extérieure ce que la *natura naturans* génère d'elle-même, une forme qui semble spontanée. Elles doivent donner l'illusion d'avoir été produites naturellement, de même que les automates, qui viendront bientôt les peupler dans les jardins du dernier quart du siècle, doivent donner l'illusion de se mouvoir sans aide.

⁴¹. *Ibid.*, I, 26, p. 47 : « *per dire forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte e dimostri ciò, che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. (...) Però si po dir quella esser vera arte, che non appare esser arte ; né più in altro si ha da poner studio che nel nasconderla* » (trad. cit., p. 54).

⁴². Sur les origines et la fortune de ce *topos*, on consultera l'excellent article de P. D'Angelo, « "Celare l'arte". Per una storia del precetto *Ars est celare artem* », *Intersezioni*, VI, n° 2, 1986, p. 321-341.

⁴³. Tolomei, *Lettera*, éd. cit., p. 242-243 : « *in tal modo s'ingegnano in questi tempi rassembrare una fonte che da l'istessa natura non a caso ma con maestrevol arte sia fatta* ».

⁴⁴. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* (1550), éd. L. Bellosi et A. Rossi, Turin, Einaudi, (« Tascabili. Classici », 72), 2 vol., 1991 (1^{re} éd. 1986), I, p. 38 : « *Se ne fa ancora di un'altra specie di grotte più rusticamente composte, contrafacendo le fonti alla salvatica in questa maniera : pigliansi sassi spugnosi e si commettono con far nascervi erbe sopra, le quali più con ordine che paia disordine e salvatico si rendono più naturali e più vere* ». Cette partie du texte est très peu modifiée dans l'édition de 1568 (G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (1568), éd. P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali et A. Rossi, Novare, Istituto Geografico De Agostini, 9 vol., 1967 (1^{re} éd. Milan, Edizioni per il Club del Libro, 1962-66), I, p. 87). Sur les relations de Vasari avec Tolomei évoquées dans son autobiographie, cf. *ibid.*, VIII, p. 236.

Il est frappant qu'au travers de ces passages empruntés à des auteurs de provenances et de personnalités aussi différentes, tirés d'ouvrages de genres et de destinations aussi hétérogènes, revienne non seulement la même idée, mais apparaissent en filigrane, édulcorés en quelque sorte de leurs résonances métaphysiques, quelques-uns des concepts d'ascendance aristotélicienne qui seront articulés dans la théorie artistique d'un Zuccari : en particulier la façon d'opérer (*modo, maniera*) et la finalité (*termine, intenzion*). Ce qui aurait été travaillé à travers le XVI^e siècle par une bonne partie de la pensée artistique que nous rangeons sous le vocable de « maniérisme », laquelle pourrait se caractériser, ainsi que l'a proposé Patricia Falguières, comme une vaste enquête sur les modes opératoires⁴⁵, c'est un rapport paradoxal de l'art, en tant que processus créateur, et de l'œuvre, en tant que résultat. Pour que le résultat puisse pleinement manifester le savoir-faire, la *technè*, en donnant par exemple à voir la pleine maîtrise des moyens mimétiques — selon le vieux fantasme plinien de l'illusionnisme superbement accompli —, il faudrait que le processus créateur soit gommé et estompé une fois que l'œuvre qu'il a produite se trouve réalisée. Une telle conception n'exclut en rien son renversement dialectique : l'exhibition dans la structure même de l'œuvre des étapes de son exécution, dont le *non-finito* fournirait l'affirmation la plus nette⁴⁶. Vasari en témoigne à travers son inventaire des « différentes manières » (« *diverse maniere* ») de fontaines, lorsqu'il évoque un type moderne de construction dans lequel les strates de revêtement en concrétions, partiellement appliquées sur la maçonnerie, rendent compte du processus pour ainsi dire additif qui fabrique la grotte, tandis que les canalisations, cette fois dissimulées, donnent à voir par la percolation de l'eau sur les « coulures pétrifiées » le processus de la génération naturelle des roches⁴⁷. L'artifice est partiellement exhibé, en montrant le *modo*, la *maniera* suivie par l'architecte, et partiellement camouflé afin de donner l'illusion que c'est effectivement la *natura naturans* qui continue son travail de genèse des formes, sa propre *maniera*.

2. Dans le dernier quart du siècle, cette idée d'un art camouflé à l'intérieur de l'œuvre allait trouver une expression décisive chez le plus poète le plus célébré et discuté d'Italie :

« et, ce qui de l'œuvre accroît la beauté et le prix,

⁴⁵. Cf. P. Falguières, « Le Théâtre des opérations. Notes sur l'index, la méthode et la procédure », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 48, juin 1994, p. 65-81, et « Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes », in *Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle* [Actes du colloque de Bordeaux, 1997], sous la direction d'H. Brunon, M. Mosser et D. Rabreau, Bordeaux, William Blake & Co, Art & Arts (« Annales du Centre Ledoux »), à paraître en 2003.

⁴⁶. Voir à ce propos les suggestions d'A. Rinaldi, « *Saxum Vivum* e non-finito nelle grotte fiorentine del Cinquecento », in *Artifici d'acqua e giardini*, cit., p. 299-307.

⁴⁷. Vasari, *Le Vite* (1568), cit., I, p. 86-87. Voir à ce sujet le commentaire de Morel, *Les Grottes maniéristes*, cit., en particulier p. 15-21 et p. 49.

l'art, qui fait tout, ne se découvre en rien.
 On croirait (tant se mêle le cultivé au négligé)
 que les ornements et les sites ne sont que naturels.
 L'art semble être nature, qui par divertissement
 imite en se jouant son propre imitateur⁴⁸ ».

Ainsi le Tasse déconstruit-il la *mimèsis* dans sa description du jardin d'Armide : l'art imite une nature qui se mettrait à l'imiter.

Si le poète paraît illustrer le conseil de Castiglione⁴⁹, il « s'est peut-être souvenu », comme l'observera Bellori un siècle plus tard⁵⁰, de la grotte de Diane chantée par Ovide :

« dans la partie la plus retirée du bois s'ouvre un antre où rien n'est une création de l'art ; mais le génie de la nature a imité l'art ; elle seule avec la pierre ponce toute vive et avec le tuf léger y a formé une voûte sans apprêt⁵¹ ».

Mais il faut encore noter avec le critique d'art romain que les vers du Tasse tirent en définitive les conséquences ultimes d'une argumentation d'Aristote, située en fait juste avant la formule canonique « l'art imite la nature » au livre II de la *Physique* :

« si une maison était engendrée par nature, elle serait produite de la façon dont l'art en réalité la produit ; au contraire, si les choses naturelles n'étaient pas produites par la nature seulement, mais aussi par l'art, elles seraient produites par l'art de la même manière qu'elles le sont par la nature⁵² ».

⁴⁸. T. Tasso, *Gerusalemme liberata* (1581), XVI, 9-10, éd. L. Caretti, Turin, Einaudi (« Tascabili. Classici », 127), 1993 (1^{re} éd. 1971), p. 476 : « e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre, / l'arte, che tutto fa, nulla si scopre. // Stimò (sì misto il culto è co 'l negletto) / sol naturali e gli ornamenti e i siti. / Di natura arte par, che per diletto / l'imitatrice sua scherzando imiti ». La traduction française récemment procurée par J.-M. Gardair (Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 505) paraît insatisfaisante pour ce passage difficile et crucial ; dans cette version, les deux derniers vers donnent un contre-sens : « On dirait un artifice de la nature, se plaisant à imiter par jeu son imitatrice ». En effet, « l'imitatrice » se rapporte bien à « arte », nom féminin, selon le *topos* qui est ici détourné à dessein : c'est l'art qui, « normalement », imite la nature.

⁴⁹. Ce que suggérerait d'ailleurs la paraphrase de Guastavini dans son commentaire à la *Jérusalem*, publié en 1592 : « Artificio d'ogni artificio è metter sommo artificio in alcuna cosa e far che non appaia ; e ciò che la rende più bella e cara, per non vi si scorgere affettazione » (cité en note par L. Caretti dans l'édition mentionnée, p. 476).

⁵⁰. G. P. Bellori, *L'Idée del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura* (1672), trad. fr. *L'Idée du peintre, du sculpteur et de l'architecte tirée des beautés naturelles et supérieure à la nature*, in Panofsky, *Idea*, cit., Appendice II, p. 168-177 : 174.

⁵¹. Ovide, *Métamorphoses*, III, 157-160 : « Cuius in extremo est antrum nemorale recessu, / Arte laboratum nulla ; simulauerat artem / ingenio natura suo ; nam pumice niuo / Et lenibus tofis natium duxerat arcum » (trad. cit., p. 110-111). Un autre archétype possible pourrait être le jardin soigné par Lamon dans le roman de Longus : « il semblait que ce qui était un effet de la nature fût un effet de l'art » (Longus, *La Pastorale de Daphnis et Chloé*, IV, 2, trad. P. Grimal, Paris, Gallimard (« Folio – classique », 415), 1973 (1^{re} éd. 1958), p. 87). Parmi les fondements proprement littéraires de la poétique interrogée ici, le poids du manifeste « naturaliste » lancé par l'*Arcadie* de Sannazar (1504) mériterait d'ailleurs d'être interrogé. Cf. par exemple la description du bois plantés d'arbres « di tanto strana et excessiva bellezza che chiunque li vedesse giudicerebbe che la maestra Natura vi si fusse con sommo diletto studiata in formarli » (Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, prose I, 2, éd. F. Erspamer, Milan, Mursia, 1990, p. 56). Sur la marque du modèle sannazarrien dans l'esthétique de Ronsard, autre représentant d'une défense d'un « art de l'artifice invisible », voir les observations stimulantes de D. Dupont, *Les Jardins qui sentent le sauvage. Ronsard et la poétique du paysage*, Genève, Droz (« Cahiers d'Humanisme et Renaissance », 57), 2000.

⁵². Aristote, *Physique*, II, 8, 199a 11-15, éd. cit., I, p. 77.

L'auteur de la *Jérusalem délivrée* nous ramène donc à la matrice péripatéticienne qui nourrit les réflexions de Baldi et de Vieri sur l'automate. Dans ces mêmes années — coïncidence ou jeu de miroir entre jardin et littérature ?⁵³ —, Buontalenti opère en pratique ce renversement de la *mimèsis*, ou plus précisément cette imitation au second degré : dans la grotte de Cupidon à Pratolino (fig. 3), les motifs de l'architecture, du dôme avec lanternon (fig. 4) au remplage de baie (fig. 5) en passant par la clef de voûte (fig. 6), sont directement transposés dans le langage « rustique » à partir d'un appareillage de concrétions ou *spugne*, donnant l'image d'une caverne naturelle qui reproduirait un édifice humain. Variation inédite sur le thème de l'église à plan central dont la chapelle toute proche offre une version en réduction (fig. 7), ce sanctuaire du dieu de l'Amour abrite une effigie de bronze qui pivote sur elle-même et arrose les visiteurs de sa torche, une fois un mécanisme déclenché par la pression de dalles piégées⁵⁴. L'architecture s'est faite « automatique ».

Le thème d'ascendance aristotélécienne d'un art dissimulé au cœur de l'ouvrage, dépassant la limite asymptotique que lui assigne l'ordre de l'être, a désormais pris corps : il définit une *poétique*.

Le Tasse en livre en même temps les enjeux les plus profonds ; le paradis enchanteur créé par la magicienne a valeur de « manifeste ». D'abord parce que la description, comme toute bonne *ekphrasis*, se pose en fait comme métalangage dont l'énoncé désigne en miroir son procédé d'énonciation, et qui amorce une mise en abyme des codes de représentations l'érigeant au rang de poétique en acte⁵⁵. En l'occurrence, la structure chaotique des vers, qui repose sur un jeu de déplacement des syntagmes par rapport à l'ordre logique de la phrase, se rapporte à l'*hyperbaton*, figure rhétorique de distorsion ou d'interposition qui, selon le traité *Du Sublime* de Longin⁵⁶ — que le Tasse connaissait sans nul doute⁵⁷ —, pousse la *mimèsis* à son paroxysme :

⁵³. La grotte de Cupidon était déjà en construction en novembre 1577 (Archivio di Stato di Firenze, Capitani di Parte, numeri neri, 1466, fol. 248, document publié dans L. Zangheri, *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*, Florence, Edizioni Gonelli, 2 vol., 1979, I, n° 26, p. 201). Le Tasse, qui avait achevé la composition de la *Jérusalem* en avril 1575 — dont des copies manuscrites circulaient avant les premières éditions de 1580-81 —, composa en 1585-86 trois octaves sur Pratolino, dédiées à Banca Cappello et aux filles du grand-duc (cf. T. Tasso, *Le Rime*, éd. A. Solerti, Bologne, Romagnoli-Dell'Acqua, 4 vol., 1898-1902, IV, p. 356-357), ayant peut-être visité le jardin entre sa fuite de Ferrare, en juillet 1577, et le début de sa longue incarcération au couvent de Sainte-Anne à partir de 1579.

⁵⁴. Cf. entre autres Vieri, *Discorsi*, cit., p. 53 ; Moryson, *An Itinerary*, cit., I, p. 330. Si le décor originel a disparu, la récente restauration de la grotte, dirigée par Mariachiara Pozzana en 1991, en a retrouvé l'esprit grâce à l'installation d'une cellule photo-électrique (cf. *Pratolino tra passato e presente*, sous la direction d'A. Belisario, P. Grossoni et L. Zangheri, Florence, Alinea Editrice (« Provincia di Firenze. Pratolino, Laboratorio di Meraviglie », 6), 1999, p. 18-19).

⁵⁵. Sur ce procédé essentiel dans les poétiques de la Renaissance, cf. notamment P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage d'Homère à la Renaissance*, Paris, Droz (« Travaux d'Humanisme et de Renaissance »), 1994.

⁵⁶. Ce rapprochement a d'abord été suggéré par des observations aussi succinctes que décisives de M. Praz, *Il Giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore (« Saggi »), 1975, « Il giardino di Armida »

« ainsi chez les meilleurs écrivains, par l'emploi des hyperbates, l'imitation s'approche des actions naturelles. Car l'art est alors accompli quand il semble être de la nature, et inversement la nature atteint le but quand elle enveloppe l'art sans qu'on l'y voie⁵⁸ ».

Si la fée a su réaliser un prodige, le poète a démontré sa virtuosité. Ensuite, les couples antithétiques (« eaux dormantes, cristaux mobiles », « coteaux ensoleillés, vallées ombreuses⁵⁹ ») font du jardin un résumé de la variété du monde. Pour le Tasse théoricien, le poète excellent est appelé divin parce qu'il devient « semblable en ses œuvres à l'artiste suprême » et qu'il est justement capable de composer un poème qui soit comme « un monde en abrégé⁶⁰ ». En ce sens, la mise en perspective d'une réflexivité hypothétique de l'imitation telle que l'opère le jardin d'Armide doit être reliée au rôle majeur que tient la notion aristotélicienne de *mimèsis* dans la poétique du Tasse, où sa défense, comme l'a montré Françoise Graziani, engage l'affirmation de la dimension intellectuelle du travail du poète, « la volonté d'exercer un art ». Chez le Tasse, qui se rattache sur ce point à la tradition scolastique du *Deus artifex*, « l'art ne se comprend pleinement que par analogie avec l'œuvre créatrice divine » ; la *mimèsis* « signifie l'effort conscient et raisonné de l'intellect humain à se rendre ressemblant à l'esprit créateur⁶¹ ».

C'est dire combien, dans cette poétique de l'art invisible revendiquée par le Tasse, joue l'ambition de l'artiste à se faire démiurge.

(1967), p. 97-117 : 111-112. Cf. Plus récemment S. Zatti, *L'ombra del tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milan, Bruno Mondadori, 1996, p. 134 sq.

⁵⁷. De nombreux points de sa théorie poétique en témoignent ; le Tasse a pu accéder au traité de Longin à travers le bref commentaire latin de Francesco Robortello (premier éditeur du texte grec en 1554), une traduction latine de 1572, et surtout les nombreuses allusions du commentaire de Pietro Vettori au *De elocutione* de Demetrius (1562) : cf. E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1980, p. 31-35 ; F. Graziani, « Le miracle de l'art : le Tasse et la poétique de la *meraviglia* », *Revue des Études Italiennes*, vol. XLII, n° 1-2, 1996, p. 117-139 : p. 122, note 9.

⁵⁸. Longin, *Du Sublime*, XXII, 1, trad. J. Pigeaud, Paris, Rivage poche (« Petite Bibliothèque », 105), 1993 (1^{re} éd. 1991), p. 92. Le Tasse évoque l'*hyperbaton* comme l'une des figures propres à l'épopée. Cf. Le Tasse, *Discours de l'art poétique* (1587), *Discours du poème héroïque* (1594), trad. Françoise Graziani, Paris, Aubier (« Domaine italien »), 1997, *Discours du poème héroïque*, V, p. 330.

⁵⁹. Tasso, *Gerusalemme*, XVI, 9, éd. cit., p. 476 : « Poi che lasciàr gli aviluppati calli, / in lieto aspetto il bel giardin s'aperse : / acque stagnanti, mobili cristalli, / fior vari e varie piante, erbe diverse, / apriche collinette, ombrose valli, / selve e spelonche in una vista offerse ».

⁶⁰. Tasse, *Discours de l'art poétique*, II ; texte repris dans *Discours du poème héroïque*, III (éd. cit., respectivement p. 111 et 235 ; cf. à ce sujet l'excellente analyse de F. Graziani dans son introduction critique, p. 26-29).

⁶¹. F. Graziani, « Les équivoques de l'imitation. Lectures d'Aristote à la fin de la Renaissance », *Bulletin de la Société française de littérature générale et comparée*, n° 2, 1987, p. 43-65 : 56 ; voir également F. Graziani, « L'art comme vertu intellectuelle : l'aristotélisme du Tasse et de Tesauro », *Littératures classiques*, n° 11, 1989, p. 25-41, pour la position du Tasse vis-à-vis du néo-platonisme florentin au sujet la conception de l'art (celui-ci cherchant à maintenir la relation aristotélicienne entre poétique et éthique, articulées notamment par la notion de *mimèsis*).

IV

1. Aspiration qui ne fut pas propre à la fin du XVI^e siècle, loin s'en faut : la position de Marsile Ficin, analysée sous cet angle, permet de comprendre à quel autre pan de la philosophie classique elle pouvait venir puiser.

Dans la *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes* (1482), l'opposition ontologique entre *phusis* et *technè*, tirée jusque dans ses métaphores d'Aristote revu par la scolastique⁶², permet en effet de caractériser la *natura naturans* par rapport à l'art humain :

« si l'art humain n'est pas autre chose qu'une sorte d'imitation de la nature et si cet art crée des œuvres par les raisons déterminées de ces œuvres, la nature elle-même opère de la même façon et avec un art d'autant plus efficace et plus habile qu'elle produit avec plus d'efficacité et produit des œuvres plus belles. (...) Qu'est-ce que l'art humain ? Une nature façonnant la matière de l'extérieur. Qu'est-ce que la nature ? Un art organisant la matière de l'intérieur, *comme s'il y avait dans le bois un ouvrier qui travaillerait le bois*. (...) Dans l'art de la nature, une sorte de sagesse divine, par l'intermédiaire des raisons intellectuelles, donne aux semences naturelles la puissance vivifiante et motrice qui lui est unie et, par celle-ci, informe aussi très facilement de l'intérieur, la matière. Qu'est-ce que l'œuvre de l'art ? L'intelligence de l'artisan dans une matière distincte. Qu'est-ce que l'œuvre de la nature ? L'intelligence de la nature dans une matière qui lui est unie⁶³ ».

Bien entendu, cette insistance sur la « sagesse divine » qui « vivifie » la nature est avant tout platonicienne : il s'agit ici pour Ficin de montrer — conformément au *Timée* — l'existence une *anima mundi*. Mais il faut aussi noter les résonances particulières de l'expression « art de la nature » (*naturalis ars*), nuancée plus loin en « nature artiste » (*artificiosa natura*)⁶⁴, et de l'insistance sur son immanence dans le monde (« l'intelligence de la nature dans une matière qui lui est unie »). Autant de signes que Ficin prend ici une orientation teintée de stoïcisme.

⁶². Sur l'influence de l'aristotélisme dans l'ontologie ficinienne, cf. l'incontournable monographie de P. O. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York, Columbia University Press, éd. it. (revue et mise à jour) *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Florence, Casa Editrice Le lettere (« Bibliotheca »), 1988, en particulier au chap. 1 : « Concetto dell'essere e i suoi aspetti fondamentali », p. 26-39.

⁶³. Marsile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes* [Platonica Theologia de immortate animorum] (1482), IV, 1, éd. et trad. R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres (« Les Classiques de l'Humanisme », III-V), 3 vol., 1964-70, I, p. 146-147 : « *si ars humana nihil est aliud quam naturae imitatio quaedam, atque haec ars per certas operum rationes fabricat opera, similiter efficit ipsa natura, et tanto vivaciore sapientioreque arte quanto efficit efficacius et efficit pulchriora. (...) Quid est ars humana ? Natura quaedam materiam tractans extrinsecus. Quid natura ? Ars intrinsecus materiam temperans, ac si faber lignarius esset in ligno. (...) in naturali arte divina quaedam sapientia per rationes intellectuales vim ipsam vivificam et motricem ipsi coniunctam naturalibus seminibus imbuat, perque hanc materiam quoque facillime format intrinsecus. Quid artificium ? Mens artificis in materia separata. Quid naturae opus ? Naturae mens in coniuncta materia* » (je souligne). A. Chastel (*Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982 (1^{re} éd. 1959), p. 215) a relevé ce passage en y voyant avec raison une critique du mécanisme épicurien ; P. Morel (*Les Grottes maniéristes*, cit., p. 111-112) le cite également, en relation avec la question des automates. Cependant, leurs commentaires ne se réfèrent pas à l'arrière-plan aristotélicien que supposent ces formules, et n'entrevoient pas l'ascendance stoïcienne qui, nous allons le voir, imprègne cette approche « vitaliste » de la nature.

⁶⁴. *Ibid.*, p. 160.

2. La comparaison entre l'art divin et l'art des automates, qui n'est que sous-jacente dans ce passage, intervenait de façon explicite dans le *Traité du monde*, livre apocryphe dont l'attribution à Aristote ne fut mise en doute qu'au cours du XVI^e siècle. En effet, le *De Mundo* caractérisait l'action de Dieu dans le monde sur le modèle des automates, « qui, par une seule manette, accomplissent des opérations multiples et différentes⁶⁵ ». Selon une optique typiquement stoïcienne, Dieu y était conçu comme principe immanent :

« quand donc le Souverain Maître et le Générateur de toutes choses, qui n'est visible qu'à notre raison, donne le signal à toute la nature qui se déploie entre le Ciel et la Terre, toute entière elle se meut d'un mouvement continu et circulaire et dans les limites qui lui sont propres, tantôt cachée, tantôt apparente, étalant et voilant tour à tour d'innombrables formes, par la vertu d'un seul et même principe⁶⁶ ».

Le parallèle entre la nature et l'art engagé dans le texte développe en définitive la notion du *Deus artifex*, qui s'avèrera centrale du Moyen Âge à la Renaissance et jusque chez un Voltaire. Dieu est semblable à l'artiste de génie qui, atteignant en quelque sorte l'asymptote de l'art, s'inscrirait dans la matière même de son œuvre :

« On dit encore que le sculpteur Phidias, en érigeant la statue d'Athéna sur l'Acropole, grava ses propres traits au milieu du bouclier de la déesse, et, par un artifice caché, les rendit si étroitement solidaires de la statue que, si on avait voulu les enlever, on devait nécessairement détruire de fond en comble la statue tout entière. C'est de cette façon que Dieu se comporte dans le Monde⁶⁷ ».

3. Ce chapitre du *De Mundo*, dont les répercussions éventuelles sur la pensée de la création à la Renaissance n'ont guère été sondées, eut sans doute une portée cruciale, dont au moins l'un des facteurs mérite d'être brièvement évoqué. Il offrait en effet une sorte de carrefour entre d'une part le couple aristotélicien de la *phusis* et de la *technè*, distinguées sur un plan de l'être mais ramenées l'une à l'autre du point de vue de leur « logique » propre, et, de l'autre, certaines idées développées par un courant philosophique qui permettait, sans doute non sans quelques difficultés, d'articuler ce binôme conceptuel à une pensée chrétienne de la création divine : le stoïcisme. Car il ne faut pas perdre de vue que la vision (méta)physique de l'univers chez Aristote avaient fondé une théologie et une cosmologie qui se passaient de cosmogonie ; en d'autres termes, Dieu y trouvait parfaitement place en tant que « premier moteur », mais le monde était éternel et incréé. Au Moyen Âge, à partir notamment du XII^e siècle avec l'école de Chartres et

⁶⁵ Pseudo-Aristote, *Du Monde*, 6, 398b 15-16, trad. J. Tricot in Aristote, *Traité du Ciel, suivi du Traité Pseudo-Aristotélicien du Monde*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1990 (1^{re} éd. 1949), p. 197.

⁶⁶ *Ibid.*, 6, 399b 30-35, p. 199.

⁶⁷ *Ibid.*, 6, 399b 33 - 400a 3, p. 200

sous l'impulsion de Guillaume de Conches, ce fut dans le *Timée*, connu partiellement à travers la traduction latine de Cicéron et surtout celle procurée par Calcidius au V^e siècle, que l'on chercha un certain modèle pour la notion d'une divinité créatrice qui puisse s'accorder autant que possible avec le texte de la *Genèse*. Ficin s'appuiera sur cette tradition latine dans sa propre interprétation du *Timée*, où il redonne forme au mythe du Démiurge⁶⁸. Ce modèle platonicien est loin d'être négligeable pour ce qui nous occupe, puisque la création divine s'y trouve pensée en termes de production humaine, au travers d'une série de métaphores techniques⁶⁹. Cependant, d'autres eaux étaient venues se mêler à ce fleuve fondateur. Comme Jackie Pigeaud l'a bien montré, ce n'est d'ailleurs qu'avec Philon d'Alexandrie et Cicéron que la pensée de la création issue du *Timée* passa pleinement d'un référent artisanal à un référent artistique⁷⁰. Or le fait est que le *De Mundo* allait justement dans la même direction, tout en reprenant l'exemple aristotélicien de l'automate comme paradigme pour penser la *phusis*. L'enchaînement des mouvements de la machine y était l'analogie non plus de la locomotion et de la génération animales mais cette fois de la création cosmique, domaine que le strict aristotélisme écartait comme un faux problème une fois établi — contre le *Timée* — que le Ciel est non engendré et pas seulement incorruptible⁷¹. De leur côté, les stoïciens, tels Cicéron dans le *De natura deorum* où l'exposition doxographique de la notion de *phusis* tient une place primordiale⁷², établissaient clairement cette idée d'un Dieu créateur, et ils la concevaient comme une Providence qui agit dans le monde, en insistant toutefois sur son

⁶⁸. Cf. sur ce point Michael J. B. Allen, « Marsilio Ficino's Interpretation of Plato's Timaeus and Its Myth of the Demiurge », in *Supplementum Festivum. Studies in Honor of Paul Oskar Kristeller*, sous la direction de J. Hankins, J. Monfasani et F. Purnell, Jr., New York, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1987, p. 399-439. Sur la fortune du *Timée* au Moyen Âge, phénomène aujourd'hui bien connu, voir entre autres S. Gersh, *Middle Platonism and Neoplatonism : the Latin Tradition*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2 vol., 1986.

⁶⁹. Cet aspect est fortement souligné par les commentateurs récents : voir en particulier L. Brisson, *Le Même et l'Autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris, Klincksieck, 1974, et Pigeaud, *L'art et le Vivant*, cit., chap. 3 : « Le regard du créateur : le *Timée* de Platon », p. 45-78.

⁷⁰. *Ibid.*, p. 70-78.

⁷¹. Aristote, *Traité du Ciel*, I, 10-12, éd. cit, p. 47-64. Il vaudrait la peine de retracer, à travers la fortune du *De Mundo* à la Renaissance, comment sa position paradoxale au sein du corpus aristotélicien où il était étiqueté — laquelle conduira certains philologues, un Marc-Antoine Muret notamment, à affirmer son caractère apocryphe —, aura pu en somme jouer en sa faveur : la manière dont, nous allons le voir, Ficin l'utilise semble particulièrement révélatrice à ce propos.

⁷². Cf. en particulier Cicéron, *La Natura divina [De Natura deorum]*, II, 22, § 57, éd. et trad. it. C. M. Calcante, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli (« Classici Antichi », 1998 (1^{re} éd. 1992), p. 200. Il faut renvoyer à ce sujet aux récents travaux de C. Auvray-Assayas, « Les constructions doxographiques du *De natura deorum* et la réflexion cicéronienne sur la physique », et de B. Besnier, « La nature dans le livre II du *De natura deorum* de Cicéron », in *Le Concept de nature à Rome. La physique*, sous la direction de C. Lévy, Paris, Presses de l'École normale supérieure (« Études de littérature ancienne », 6), 1996, respectivement p. 67-83 et p. 127-175.

immanence au détriment de sa transcendance, de sorte que la divinité se voyait plus ou moins assimilée à la nature, à la manière du fameux « *Deus, sive natura* » de Spinoza⁷³.

Par conséquent, on ne saurait trop s'étonner de voir Ficin, lorsqu'il traite de la finalité de la nature et tient à mettre en déroute l'épicurisme, en appeler justement à l'autorité du *De Mundo*, qui affirme selon lui l'existence de la providence divine, et reprendre à son compte l'exemple de l'automate en citant une machine qu'il a vue à Florence, dans laquelle des statues d'animaux exécutaient divers mouvements en étant actionnées par une seule boule mobile. Ce qui lui permet de conclure : « C'est ainsi que Dieu par son être même (...) agit par un simple signe tout ce qui dépend de lui », et de concevoir dès lors la divinité sur le modèle de l'artiste :

« S'il y a quelque part un art absolument parfait, c'est certainement dans ce qui est la cause de cette admirable [*mirabile*] organisation du chef-d'œuvre de l'univers⁷⁴ ».

L'automate se fait chaque fois l'image d'un ordre cosmique ; le principe secret qui l'actionne est semblable à la puissance démiurgique⁷⁵.

Du reste, la comparaison entre la nature, art divin, et le modèle humain de l'automate avait déjà été reprise par Galien, auteur fortement marqué par le stoïcisme que le jeune Ficin, se destinant à la médecine comme son père, dut longuement méditer :

« ces organes (...) révéleront l'art admirable du Créateur. Par exemple, ceux qui imitent par la mécanique les révolutions périodiques des astres errants, après leur avoir imprimé le premier mouvement au moyen de certains rouages, abandonnent leur œuvre à elle-même, et cependant les astres poursuivent leur cours comme si leur créateur était là présent et continuait à diriger leur marche. Eh bien, c'est de la même façon, je pense, que chacune des parties du corps fonctionne, par une conséquence et une suite du mouvement imprimé dès l'origine première, et qu'elle n'a plus besoin dès lors d'aucune direction⁷⁶ ».

⁷³. Les voies souterraines, puis relativement systématiques, par lesquelles la physique du Portique, parallèlement à sa logique et à son éthique, a pu nourrir au travers de Cicéron et de Sénèque le Moyen Âge et surtout la Renaissance qui, d'Alberti et de Calvin à Juste Lipse, en a médité certaines leçons, sont loin d'avoir été complètement retracées. Voir récemment les perspectives ouvertes par le recueil *Le Stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique, Tome I*, sous la direction de P.-F. Moreau, Paris Albin Michel (« Idées »), 1999.

⁷⁴. Ficin, *Théologie platonicienne*, II, 13, éd. cit., I, p. 121-124 : « *Simili quodam tactu scribit Aristoteles in libro de Mundo a Deo mundi membra moveri. Ubi providentiam asserit apertissime* » ; « *diversorum animalium statuæ ad pilam unam connexæ atque libratae, pilæ ipsius motu simul diversis motibus agebantur* » ; « *Sic Deus per ipsum esse suum (...) facillimo nutu vibrat quicquid inde dependet* » ; « *Quod si est ars alicubi perfectissima, ibi certe est unde mirabile hoc opus mundi disponitur* ».

⁷⁵. Sur les rapports entre pensée de l'art et cosmologie chez Ficin, outre les observations parfois discutables d'A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, (« Travaux d'Humanisme et de Renaissance », XIV), 1975 (1^{re} éd. 1954), p. 57-63, voir les recherches de M. J. B. Allen, *The Platonism of Marsilio Ficino. A Study of His Phaedrus Commentary, Its Sources and Genesis*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1984.

⁷⁶. Galien, *De l'utilité des parties du corps humain*, XIV, 5, in *Œuvres médicales choisies*, trad. C. Daremberg, choix, présentation et notes par A. Pichot, Paris, Gallimard (« Tel », 235-236), 2 vol., 1994, I, p. 264.

Cependant, Galien avait également soin de rappeler à quelle asymptote l'art humain ne peut prétendre confondre sa courbe :

« Un Praxitèle, un Phidias ou quelque autre statuaire se bornent à former la matière extérieure, celle qu'on peut toucher ; quant à la partie profonde, ils la laissent privée d'ornements, brute, non travaillée et ne s'en occupent même pas, incapables qu'ils sont d'y pénétrer, d'y descendre et d'y toucher toutes les parties de la matière. Tel n'est pas le procédé de la nature⁷⁷ ».

V

1. Nous voici donc ramenés aux limites du travail du sculpteur, et à la manière dont Cellini sut mettre en scène leur dépassement : si Jupiter anime le monde, l'artiste le plus grand sera celui qui donne l'illusion d'animer Jupiter tenant le monde dans sa main. En chemin, nous avons pénétré sur un terrain que nul aristotélien un peu strict ne pouvait parcourir sans quelque malaise, nul artiste ambitieux sans quelque frisson d'orgueil : celui de la création à part entière.

Un Buontalenti, accompagné par François de Médicis, mécène « soigneux un peu de l'alchimie et des arts mécaniques, et surtout grand architecte⁷⁸ », s'y aventura résolument, du moins si l'on en croit une allusion assez énigmatique de Raffaello Borghini aux prouesses techniques de l'ingénieur :

« On dit que celui-ci, sur les conseils et avec l'aide du grand-duc — lequel possède des connaissances approfondies dans les domaines subtils des choses ingénieuses, des secrets de la nature et de l'art —, a découvert ce qui ne s'était jamais vu jusqu'ici, et que bien des gens ne croiront pas possible d'être découvert, c'est-à-dire le mouvement perpétuel en un instrument qui réunit les quatre éléments, instrument qui, à peine est-il assemblé, s'actionne de lui-même et de façon continue⁷⁹ ».

Il s'agirait d'une machine voisine de ces engins hydrauliques pour lesquels Buontalenti multiplia à partir de 1578 les demandes de brevets dans toute l'Europe⁸⁰. Certes, l'idée avait de quoi choquer les doctes esprits, et l'invention en question ouvrit une certaine polémique : dès 1583, Domenico Mellini publiait un opuscule où il niait la possibilité d'un tel mouvement perpétuel dans une machine artificielle. Ses arguments reposaient sur le *Traité du Ciel* d'Aristote, qui avait établi que seul l'éther, constituant incorruptible des corps célestes, était susceptible d'une rotation

⁷⁷. Galien, *Des facultés naturelles*, II, 3, *ibid.*, II, p. 49. Cf. le beau commentaire de Pigeaud, *L'Art et le Vivant*, cit., p. 117 sq., et plus généralement le chap. 6 : « L'esthétique de Galien », p. 127-153.

⁷⁸. M. de Montaigne, *Journal de voyage* (1580-81), éd. F. Garavini, Paris, Gallimard (« Folio », 1473), 1983, p. 178.

⁷⁹. R. Borghini, *Il Riposo*, Florence, Giorgio Marescotti, 1584, p. 613 : « *Dicesi che egli col consiglio et aiuto del Gran Duca Francesco (che nelle sottili considerationi delle cose d'ingegno, e de' segreti della natura, e dell'arte intende assai) ha trovato quello che insino a ora non si è veduto, e che molto non credono che trovar si possa, cioè il moto perpetuo in uno strumento, in cui sono i quattro elementi, il quale strumento incontanente che è messo insieme si muove per se stesso continovamente* ».

⁸⁰. Cf. A. Fara, *Bernardo Buontalenti*, Milan, Electa, 1995, p. 24-25.

continue⁸¹. Or, nous avons conservé un exemplaire du livre de Mellini annoté de la main même de l'architecte, dont les apostilles sont pour le moins vindicatives⁸² : à la manière d'un Palissy, il réplique à chaque raisonnement théorique en faisant valoir son expérience pratique ; Aristote et les autres ont dit des « *coglionerie* » au sujet du mouvement des astres. Là où son adversaire évoque les limites de l'art face à la nature, Buontalenti rétorque sans démordre et cette fois sur le mode d'un Titien : l'art a vaincu la nature (« *L'arte vinse la natura* »).

2. Produire le mouvement perpétuel à partir des quatre Éléments, de la matière soumise aux vicissitudes de la génération et de la corruption, ce serait franchir les limites de la nature, du moins telles que les fixaient certains axiomes de la physique aristotélicienne. En ce sens, l'art des automates confinerait à ce domaine abondamment exploré à la Renaissance qu'est la magie. Il faut en dire quelques mots.

C'est ainsi que Bernardino Baldi prend soin d'établir que la fabrication des automates se rattache à la magie naturelle et non démoniaque, puisqu'elle se limite à exploiter les principes naturels⁸³. En 1589, l'année où paraît sa traduction d'Héron d'Alexandrie, Giovan Battista Della Porta publie sa célèbre *Magie naturelle* dans une nouvelle version en vingt livres, laquelle refond l'ouvrage initial en quatre livres qui depuis 1558 connaissait de multiples éditions et un succès certain⁸⁴. Il consacre une section aux « secrets de l'air et de l'eau », qui ne sont rien d'autres que des machines, relativement rudimentaires, dont les principes sont explicitement tirés des *Pneumatiques* d'Héron⁸⁵. C'est un sujet sur lequel Della Porta concentre une partie de ses recherches expérimentales — qui portent également sur l'optique —, ce qui l'amènera à publier en 1601 ses *Pneumaticorum libri tres*, ouvrage traduit en italien la même année avec certains

⁸¹. Voir Aristote, *Du Ciel*, I, 2-3, 268b 11-270b 31, éd. cit., p. 4-12.

⁸². D. Mellini, *Discorso nel quale si prova non si poter artificialmente ritrovare né dare ad un corpo composto di materia corrotibile un movimento che sia continuo et perpetuo*, Florence, Sermartelli, 1583 (exemplaire conservé à la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino, serie Targioni 86) ; voir sur ce point A. Fara, *Bernardo Buontalenti. L'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*, Gênes, Sagep Editrice, 1988, p. 204-207, dont j'utilise les transcriptions.

⁸³. Baldi, *Di Herone Alessandrino*, cit., fol. 12v. Sur la distinction entre ces deux formes de magie, cf. l'étude fondamentale de D.-P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres, The Warburg Institute, 1958, trad. fr. *La Magie spirituelle et angélique de Ficino à Campanella*, Paris, Albin Michel (« Bibliothèque de l'Hermétisme »), 1988, ainsi que la synthèse récente de P. Zambelli, *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Venise, Marsilio (« Supertascabili », 5), 1996 (1^{re} éd. 1991), en particulier p. 121-152 et 251-261, qui fait état de la bibliographie sur ce problème largement étudié.

⁸⁴. Sur Della Porta et sa vaste production, consulter les études réunies dans *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo* [Actes du colloque de Vico Equense, 1986], sous la direction de M. Torrini, Naples, Guida editori, 1990.

⁸⁵. Cf. G. B. Della Porta, *Magiae naturalis libri XX ab ipso authore expurgati et superaucti, in quibus scientiarum naturalium divitiae et delitiae demonstrantur*, Naples, Salviano, 1589, trad. it. *Della Magia naturale libri XX, tradotto da latino in volgare con la giunta d'infiniti secreti, e con la dichiarazione di molti, che prima non s'intendevano*, Naples, Giovan Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1611, XIX, « Delli secreti dell'aria, e dell'acqua », p. 687-698.

suppléments⁸⁶. Le cas de Della Porta paraît assez instructif : la magie naturelle qu'il expose ici est avant tout la mise en pratique d'un savoir positif, à la fois théorique et empirique. Son approche de la mécanique est somme toute voisine de celle des « théâtres de machines » compilés à la même époque par les ingénieurs, un Agostino Ramelli ou plus tard un Salomon de Caus⁸⁷.

3. L'affinité entre les automates et la magie naturelle engage également un autre aspect de cette dernière : elle constitue une « thaumatologie » comme le dirait Della Porta⁸⁸, une sorte de science de la *meraviglia*, de la merveille comme de l'émerveillement puisque le terme désigne à la fois l'émotion et le type d'objet qui la produit. Science qui repose sur la mise en œuvre d'une connaissance des « secrets » de la nature, dans le but aussi bien de transformer la matière que d'impressionner des spectateurs naïfs, auxquels seule la scène des phénomènes est donnée à voir, non leurs coulisses. Ce faisant, la magie reposerait presque toujours sur une frontière tracée entre les hommes : d'un côté le « mage », le « savant », de l'autre ceux qui ne comprennent rien à ce qu'ils voient. Elle tiendrait de ce fantasme plinien, comme je l'ai appelé plus haut, qui veut que l'art fasse croire qu'il a réussi à dépasser la nature, en reposant sur un certain pouvoir de l'imagination⁸⁹.

« Celui qui assiste à une opération admirable sans la comprendre, en aveugle, a tendance à tout ramener à l'œuvre des démons ou regarde comme autant de miracles le simple produit des sciences naturelles ou des mathématiques⁹⁰ ».

C'est ce que rappelle Henri Corneille Agrippa, dans le chapitre où il traite rapidement des merveilles mécaniques, situé au début du deuxième livre de sa *Philosophie occulte* (1533), lequel, tout entier orienté par la numérologie, vise justement à faire admettre la dignité de la magie à la fois en tant que science, application d'un savoir, et activité suscitant l'admiration :

⁸⁶. Cf. G. B. Della Porta, *Pneumaticorum libri tres ; quibus accesserunt curvilinearum elementorum libri duo*, Naples, Giovan Giacomo Carlino, 1601, éd. it. *I tre libri de' Spirituali*, [trad. Juan Escrivano], Naples, Giovan Giacomo Carlino, 1601.

⁸⁷. Cf. A. Ramelli, *Le diverse et artificiose machine (...) nelle quali si contengono vari et industriosi movimenti, degni di grandissima speculatione, per cavarne beneficio infinito in ogni sorte d'operatione ; composte in lingua Italiana et Francese*, Paris, chez l'auteur, 1588 ; S. de Caus, *Les Raisons des forces mouvantes, avec diverses machines tant utiles que plaisantes, auxquelles sont adjoints plusieurs desseings de grottes et fontaines*, Francfort, Jan Norton, 1615.

⁸⁸. C'est en effet le titre de *Taumatologia* que Della Porta avait choisi vers 1610 pour un ouvrage qui aurait dû refondre sa *Magie naturelle* et ne vit jamais le jour (cf. G. Paparelli, « Dalla Magia Naturale alla Taumatologia », in *Giovan Battista Della Porta*, cit., p. 53-68). Sur les liens entre automate et *meraviglia*, voir les observations stimulantes de Rinaldi, « La ricerca della "terza natura" », cit., p. 170-172 et de Morel, *Les Grottes maniéristes*, cit., p. 118-121

⁸⁹. On sait par exemple que dans son *De naturalium effectuum admirandorum causis, sive de incantationibus* (1520), Pietro Pomponazzi allègue la force de l'imagination comme l'une des explications des « miracles », des phénomènes extraordinaires. Cf. à ce sujet J. Céard, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, 2^e éd. 1996, (« Titre courant », 2), p. 97-99.

⁹⁰. H. C. Agrippa de Nettesheim, *Les trois livres de la philosophie occulte ou magie [De occulta philosophia]* (1533), II, 1, trad. J. Servier, Paris, Berg International (« L'Île verte »), 3 vol., 1981-82, II, p. 61.

« Un mage doit connaître à fond toute la philosophie naturelle, les mathématiques ainsi que les sciences qui en découlent, (...) il doit aussi connaître les arts mécaniques dérivés de ces sciences. Il n'y a alors rien d'étonnant si étant au-dessus des autres hommes par la science et par l'esprit, le mage peut accomplir bien des merveilles capables de frapper d'admiration les plus sages et les plus savants⁹¹ ».

L'essai de Baldi sur les automates, poursuivant la défense des mathématiques appliquées, reprendra la même position :

« Les experts de ces artifices furent chez les Anciens appelés Thaumaturges (...), ce qui en somme ne signifie rien d'autre que constructeurs ou faiseurs d'œuvres merveilleuses⁹² ».

En bon aristotélicien et exactement comme le propose le Tasse dans sa théorie poétique, il relie selon la *Métaphysique* l'émerveillement (θαυμαστόν) à la contemplation (θεωρία)⁹³ : ces machines incitent l'âme à contempler les causes cachées des effets qu'elles provoquent, et l'émerveillement, qui est un plaisir, cesse une fois que l'intellect les a découvertes⁹⁴. Dès lors, ajoute-il,

« tandis que les statuette bougent d'elles-mêmes, nous voyons les hommes qui les regardent demeurer immobiles, comme devraient l'être par nature les statues du spectacle⁹⁵ ».

Le philologue urbinat semble jouer sur l'éventail sémantique offert par la catégorie de la *meraviglia*, qui prend ici la double valeur de spectacle (θέαματος) et d'ébahissement (ἐκπλήξις) : le prodige (*miraculum*) de la machine provoque la paralysie (*stupor*) du spectateur absorbé, rendu

⁹¹ *Ibid.*, p. 60.

⁹² Baldi, *Di Herone Alessandrino*, cit., fol. 10r : « I maestri di questi artifici appresso gl'antichi furono detti Thaumaturgi (...), che altro non suona in somma, che fabbricatori e fattori d'opere maravigliose ».

⁹³ Cf. Aristote, *Métaphysique*, A, 1, 980a 21 et 2, 982b 12-13, éd. cit., I, p. 2 et 16-17 (« Tous les hommes désirent naturellement savoir » ; « c'est, en effet, l'étonnement qui poussa, comme aujourd'hui, les premiers philosophes aux spéculations philosophiques »). Sur le rôle de la *meraviglia* dans la poétique du Tasse, voir l'excellente contribution de F. Graziani, « Le miracle de l'art », cit., en particulier p. 120-121. Il faut à sa suite rappeler qu'en grec, *thaumazein* (s'étonner) a la même étymologie que *theastai* (regarder) ; *thaumaston*, qui se rapproche d'*ekplēxis* (choc provoquant la frayeur), renvoie à l'admiration et à la fascination devant les apparitions surnaturelles et les mystères de la nature que l'on contemple sans les comprendre : pour la *Poétique*, c'est un effet que doit susciter la tragédie et surtout l'épopée, car il cause du plaisir (Aristote, *Poétique*, 24, 1460a 11-18, éd. et trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Éditions du Seuil (« Poétique »), 1980, p. 124-125). En latin, *mirabile* est formé de la même manière sur le verbe *miror* (contempler avec étonnement), qui a aussi donné *admiratio* et *miraculum* (prodige) ; *ekplēxis* correspond plutôt à *stupor*, le saisissement passif, la paralysie qui est liée à la notion d'horreur sacrée mais aussi à la *stupiditas*. Le Tasse, en cherchant à rassembler en un seul concept toute la polysémie de la notion d'émerveillement, le *thaumaston* et l'*ekplēxis*, le *mirabile* et le *stupor*, identifie finalement le choc de l'étonnement et l'admiration contemplative à peu près comme l'avait fait le *Traité du sublime* de Longin (cf. *infra*, note 98). Nous allons voir que Baldi parvient à un résultat très proche.

⁹⁴ Baldi, *Di Herone Alessandrino*, cit., fol. 12v : « ancora meritano lode queste machine, cioè all'excitar l'animo da chi le vede alla contemplatione delle cause, onde nascono le maraviglie de gli effetti loro ; e questo è uno di quei piaceri, che suol venirci dalle cose nuove ; il quale, come dice il Filosofo, suol cessare tosto, che l'intelletto ha discoperto, mediante la contemplatione, ciò che in loro si trova di mirabile ».

⁹⁵ *Ibid.*, fol. 12r-v : « il veder noi mentre le statuette da se stesse si muovono, gl'uomini che le riguardano, starsene così immobili, come per natura dovrebbero stare le statue dello spettacolo ».

étourdi, fasciné jusqu'à en être immobilisé comme une statue, en un mot « *obstupefactus* »⁹⁶. La *meraviglia* de l'automate, où les causes du mouvement sont savamment dissimulées, suscite une contemplation en suspens. C'est ce qu'ajoute Baldi juste après ce passage :

« nous voyons l'homme immobile et quasiment accroché à la chose à laquelle il a appliqué son âme. Telle est la nature de ces machines⁹⁷ ».

L'automate serait en quelque sorte un dispositif « hypnotique », capable de concentrer l'attention jusqu'à priver de mouvement le corps de son spectateur. Une machine à capter la *kinèsis*. La statue imite si bien le vivant que le vivant se statue. Dans le même temps, la phrase de Baldi insiste sur ce « nous voyons » (« *il veder noi* ») : le spectateur regarde l'automate, mais il est regardé par le locuteur, point de vue « omniscient » de ce petit récit, figure invisible qui voit tout, le spectateur, le spectacle et ses raisons secrètes.

4. En somme, l'une des fonctions symboliques prêtées aux automates serait d'ordre *rhétorique* : ils agiraient sur l'imagination des visiteurs autorisés à pénétrer dans les jardins, les grottes et les « chambres de merveilles » qui les abritent. Chez Francesco de' Vieri, le parcours de Pratolino se trouve pratiquement assimilé à l'expérience émotive que visent à susciter les effets du sublime, qui selon Longin mène les auditeurs à l'extase par l'omniprésence du merveilleux⁹⁸ :

« à Pratolino, parce que ces statues se tournent, font de la musique, jettent de l'eau, il y a tant et tant d'artifices stupéfiants dans des lieux cachés, que celui qui les verrait tous ensemble serait porté à l'extase⁹⁹ ».

L'intention obsessionnelle de produire sur le spectateur un effet de stupeur, en l'immergeant dans une machinerie féerique¹⁰⁰. C'est ainsi que peut se déchiffrer le titre même que donne le

⁹⁶. Sur la force de ce terme dans la littérature latine, notamment chez Apulée, cf. P. Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard (« Folio », 2839), 1994, en particulier p. 114.

⁹⁷. Baldi, 1601, fol. 12v : « (...) *né poco segno, secondo me, dell'applicatione dell'anima porge il veder [noi] l'uomo immobile, e pendente quasi dalla cosa, a cui egli ha fatto l'applicatione. Tale è la natura di queste machine* ».

⁹⁸. Longin, *Du sublime*, I, 4, éd. cit., p. 52 : « Car ce n'est pas à la persuasion mais à l'extase que la sublime nature mène les auditeurs. Assurément partout, accompagné du choc, le merveilleux toujours l'emporte sur ce qui vise à convaincre et à plaire ». La traduction de Boileau (parue en 1674 et sous-titrée « Du merveilleux dans le discours ») reflètera encore par ses périphrases l'éventail sémantique de la *meraviglia* : « il ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader » (Longin, *Traité du sublime*, trad. de Boileau (1701), éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche (« Bibliothèque classique », 713), 1995, p. 74).

⁹⁹. Vieri, *Discorsi*, cit., p. 64 : « *in Pratolino, perché quelle statue si voltino, suonino, gettino acqua, sono tanti e tanti artifizj stupendi in luoghi occulti, che chi gli vedessi tutti insieme se n'andrebbe in estasi* ».

¹⁰⁰. Cf. H. Brunon, « Les prodiges du prince : Pratolino, refuge féerique », in *Le Jardin, notre double. Sagesse et dérision*, sous la direction d'H. Brunon, Paris, Éditions Autrement (« Mutations », 184), 1999, p. 124-140.

philosophe à son ouvrage sur Pratolino : le jardin est un recueil de « *maravigliose opere* », un théâtre de merveilleuses œuvres ou encore d'opérations miraculeuses¹⁰¹.

VI

1. Dans l'Antiquité, les automates dont traita Héron d'Alexandrie étaient des machines de théâtre. À la Renaissance, les ingénieurs qui mirent au point les savants mécanismes de grottes — un Buontalenti ou plus tard un Francini — officiaient également comme scénographes. Mais la parenté entre automate et spectacle était en fait plus profonde. Elle tenait en particulier à l'intérêt essentiel porté par l'esthétique de l'époque dite maniériste à l'égard des capacités émotives de la représentation.

2. En 1591, Francesco Bocchi publiait *Le Bellezze della città di Fiorenza*, premier guide culturel au sens moderne, dans la mesure où la description des « beautés » de la ville mobilisait et vulgarisait les ressorts du discours sur l'art et du jugement de goût tel qu'auparavant le milieu florentin de la critique, de Vasari à Borghini, en avait fixé les normes¹⁰². Le livre de Bocchi constituait en quelque sorte un manuel didactique sur la manière de regarder les œuvres à l'usage des profanes. « C'est une chose admirable que de contempler les fantaisies délicates et extravagantes que Bernardino Poccetti a peintes dans cette grotte sur ordre du grand-duc François », écrit-il au sujet de la première salle de la *Grotta Grande* de Boboli, dont le décor, supervisé par Buontalenti, venait tout juste d'être achevé¹⁰³ (fig. 8). Il en soulignait avant tout l'illusionnisme :

« En effet, la voûte semble en train de s'écrouler ; des fissures et des fractures sortent divers animaux, tels que serpents, oiseaux, satyres, et de nombreuses plantes qui paraissent si vrais, si

¹⁰¹. L'auteur définit d'ailleurs l'émerveillement dans les mêmes termes aristotéliens que Baldi (Vieri, *Discorsi*, cit., p. 56-57). Sur ce sujet, cf. H. Brunon, « Les mouvements de l'âme : émotions et poétique du jardin maniériste », dans *Felipe II : el Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI* [actes du colloque international d'Aranjuez, 1998], sous la direction de C. Añón Feliú, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 103-136 : 128-132.

¹⁰². Cf. les observations de J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Vienne, Kunstverlag Anton Schroll & co., 1924, trad. fr. *La Littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, mise à jour O. Kurz et al., Paris, Flammarion (« Idées et Recherches »), 1996 (1^{re} éd. 1984), p. 375-376.

¹⁰³. Parmi la très abondante bibliographie sur cette grotte, voir récemment : Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden*, cit., p. 201-208 ; Morel, *Les Grottes maniéristes*, en particulier p. 52-64 et p. 95-106 ; L. M. Medri, « Considerazioni intorno alle prime fasi costruttive della Grotta Grande nel Giardino di Boboli », et G. Galletti, « La genesi della Grotta Grande di Boboli », in *Artifici d'acqua e giardini*, cit., respectivement p. 215-227 et p. 228-239 ; H. Brunon, « La forêt, la montagne et la grotte : Pratolino et la poétique pastorale du paysage à la fin du XVI^e siècle », *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 112, 2000-2, p. 785-811 : 805-809.

naturels que par leur vraisemblance [*quasi in verità del fatto*] ils provoquent chez le spectateur [*altrui*] du plaisir, mais non sans terreur, puisqu'il semble tout à fait que l'édifice s'effondre à terre¹⁰⁴ ».

3. Du plaisir, mais non sans terreur : les sentiments provoqués chez l'observateur reviennent donc à ceux qui caractérisent la *catharsis* selon la *Poétique* d'Aristote, texte qui, commenté et débattu avec ferveur à partir du milieu du XVI^e siècle, s'affirma comme le fil conducteur du renouvellement de la théorie littéraire¹⁰⁵, y compris dans le milieu florentin.

Élève du grand helléniste Pietro Vettori — dont le commentaire philologique de la *Poétique* paru en 1560 avait fait date —, protégé du grand-duc François dont il prononça l'éloge funèbre, consul de l'Accademia Fiorentina à partir de 1583, admirateur inconditionnel du Tasse, Lorenzo Giacomini Tebalducci Malespini fit en 1586, au moment même où la grotte de Boboli était réalisée, une conférence à l'Accademia degli Alterati sur la « purgation de la tragédie ». Il y affrontait en particulier le problème du plaisir qui accompagne la mystérieuse *catharsis* :

« Le spectateur de la tragédie, même s'il sait que ce qui est représenté n'est pas vrai tandis qu'il recourt à l'aide de l'intellect, n'en est pas moins trompé par l'artificieuse imitation accompagnée d'une douceur illusoire, surtout lorsque se présentent des objets qui frappent la vue et créent dans l'imagination de puissantes images propres à l'altérer, ressent de la terreur, de la compassion et du chagrin, (...) et éprouve encore d'autres plaisirs¹⁰⁶ ».

La tragédie, ajoutait-il, « plaît grâce à l'émerveillement, en faisant qu'une chose incroyable puisse aisément survenir ; elle est agréable grâce à l'imitation¹⁰⁷ ».

Encore une fois, c'est une leçon du traité *Du Sublime*, pratiqué par Giacomini¹⁰⁸, que ces lignes retiennent :

¹⁰⁴. F. Bocchi, *Le Bellezze della città di Fiorenza, dove a pieno di Pittura, di Scultura, di Sacri Tempii, di Palazzj, i più notabili artifizj et più preziosi si contengono*, Florence, 1591, fac-similé avec introduction de J. Shearman, Londres, Gregg International Publishers Limited, 1984 (1^{re} éd. 1971), p. 69 : « È cosa mirabile il contemplare le gentili e bizzare fantasie che Bernardin Puccetti ha dipinte in questa Grotta, con ordine del Gran Duca Francesco (...). Egli ci mostra adunque la volta in sembiante che rovini, e che per li fessi e per le rotture escano diversi animali, come serpi, uccelli, satiri, e molte piante, che paiono così vere, così naturali, che quasi in verità del fatto recano altrui diletto, ma non senza terrore, posciaché del tutto pare che a terra rovini l'edifizio ».

¹⁰⁵. Sur l'assimilation et la discussion des thèses de la *Poétique* d'Aristote au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, voir l'ouvrage fondamental de B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago University Press, 2 vol., 1961.

¹⁰⁶. L. Giacomini, *De la purgazione della tragedia* (1586), in *Orationi e discorsi*, Florence, Sermartelli, 1597, p. 29-52, republié dans B. Weinberg (éd.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza (« Scrittori d'Italia », 247-249), 3 vol., 1970-74, III, p. 345-371 : 364-365 : « lo spettatore de l'atto tragico, benché conosca quello che si rappresenta non esser vero, mentre a l'intelletto ricorre per aiuto, nondimeno, ingannato da l'artifiziosa imitazione da lusinghevole dolcezza accompagnata, massimamente quando oggetti presenti feriscono la vista e crean ne la fantasia fantasmi possenti ad alterarla ; sente in sé timore e compassione e pianto ; et (...) prova ancora altri diletto ». Sur Giacomini, cf. A. Siekiera, « Giacomini Tebalducci Malespini, Lorenzo », in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, cit., vol. LIV, 2000, p. 181-183, et la bibliographie reportée.

¹⁰⁷. L. Giacomini, *De la purgazione*, éd. cit., p. 365 : « la tragedia (...) aggrada con la maraviglia, proponendo la cosa non creduta poter agevolmente avvenire ; è dilettevole per l'imitazione ».

« Que l'apparition [*φαντασία*] dans les discours tende à autre chose que chez les poètes, tu ne l'ignores pas ; non plus que sa finalité, en poésie, est le choc, dans le discours, c'est la description animée. Poésie et rhétorique pourtant recherchent toutes deux (...) le partage de l'émotion¹⁰⁹ ».

En outre, Giacomini aborde ici la question du plaisir littéraire dans une optique très proche de celle du Tasse, qui s'avère aussi fidèle que lui aux enseignements de la *Poétique*, et pour lequel le merveilleux n'est pas inconciliable avec le vraisemblable : il s'agit seulement d'un problème de croyance, qui s'avère du même ordre que la foi dans les miracles¹¹⁰.

4. Au moins jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, tant que la *mimèsis* régna en maître sur la théorie littéraire et artistique, l'un des propos obsessionnels d'une majorité de discours sur la représentation, théâtrale ou plastique, ceux qui ne se cédèrent pas à la condamnation platonicienne de l'illusion, tint continuellement dans la fiction d'un regard qui se laisserait piéger par ce que lui montre la scène ou l'image¹¹¹. Le dispositif « rhétorique » offert par les automates reposait sur la même hypothèse, celle d'une adhésion subjective et immédiate du spectateur à ce qu'on lui montre, laquelle se trouverait renforcée par le mystère de ce qu'on lui cache.

Il n'y eut guère que des oiseaux pour véritablement croire que les raisins de Zeuxis fussent réels, et si Zeuxis, dit la légende, se méprit sur le rideau de Parrhasios, c'est qu'il était encore « tout gonflé d'orgueil à cause de leur jugement¹¹² »... La véritable *admiratio* va aux virtuosités de l'art, mais d'un art qui aurait effacé ses traits de pinceau.

Il est de même fort peu probable qu'un visiteur quelconque ait réellement cru que la voûte de la grotte de Boboli allait s'effondrer sur lui, ni que le désordre des grottes rustiques avait été produit par la nature, ni encore que les statues mobiles de jardin étaient tout à fait vivantes. Mais l'on faisait semblant d'y croire, tout comme les automates faisaient semblant de dépasser la frontière entre art et nature et d'attester la prouesse d'avoir intégré au cœur même de l'œuvre le

¹⁰⁸. Dans son discours *Del furor poetico* (1587), Giacomini cite explicitement Longin (texte reproduit dans Weinberg, *Trattati di poetica*, cit., III, p. 421-444 : 442-443).

¹⁰⁹. Longin, *Du Sublime*, XV, 2, éd. cit., p. 79. Sur la notion de *phantasia* dans la pensée classique, en particulier chez les stoïciens, voir les observations de J. Pigeaud dans cette édition (note 40, p. 136-139).

¹¹⁰. Cf. Tasse, *Discours de l'art poétique*, I, et *Discours du poème héroïque*, II, éd. cit., p. 78-79 et p. 183-184.

¹¹¹. On pourrait ainsi longuement commenter la description proposée par Vasari de la fresque de *La Chute d'Icare* au palais du Te, par exemple : « *La qual invenzione fu tanto bene considerata et immaginata da Giulio [Romano], ch'ella par proprio vera* » (Vasari, *Le Vite* (1568), éd. cit., v, p. 281). Que cet illusionnisme doive toute sa saveur à « l'invention » ou à « l'exécution » est un problème central dans la théorie de l'art du XVI^e siècle qui dépasse le cadre de notre analyse.

¹¹². Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 36, § 65, éd. et trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres (« Classiques en poche », 11), 1997 (1^{re} éd. 1985), p. 60 : « *Zeuxis alitum iudicio tumens* ». De même, au § 95, ce sont des chevaux amenés devant les tableaux qui hennissent face au cheval d'Apelle, procédé, nous dit Plin, qui servit par la suite à l'examen de la valeur artistique des œuvres : « *Idque et postea semper euenit, ut experimentum artis illud ostentaretur* » (p. 84). L'étalon de la fausse nature ne saurait être que la nature elle-même...

principe de son mouvement. Avec la rêverie sur un art qui produirait tout seul de la fausse nature, variation sur le thème mythique de l'artiste de génie insufflant la vie à sa sculpture que l'égide d'Aristote, bouclier contre le platonisme¹¹³, contribua à forger, s'instaurait le dialogue moderne entre poétique et esthétique. Il s'agira désormais de questionner ce sentiment troublant que provoque l'œuvre d'art, imitation du réel dont l'accomplissement efficace ne saurait se passer du mystérieux pouvoir de l'imagination, et requiert que *phantasia*, dans la pénombre de l'âme, vienne suppléer aux limites de *mimèsis*¹¹⁴.

¹¹³. Cf. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, cit., « Le bouclier d'Aristote », p. 65-82.

¹¹⁴. La conduite de la recherche présentée ici doit beaucoup aux discussions stimulantes et amicales avec Patricia Falguières, Yves Hersant et Jacqueline Lichtenstein, auxquels va ma gratitude ; je remercie également Amedeo De Vincentiis d'avoir relu ce texte.

Illustrations

Fig. 1 : Giovanni Guerra, *La grotte de la Samaritaine à Pratolino*, vers 1604. Plume et aquarelle. Vienne, Graphische Sammlung Albertina.

Fig. 2 : Heinrich Schickhardt, *Mécanismes de la grotte de la Samaritaine à Pratolino*, 1600. Plume. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

Fig. 3 : Bernardo Buontalenti, Grotte de Cupidon, vers 1577. Florence, Pratolino. Vue d'ensemble.

Fig. 4 : Grotte de Cupidon à Pratolino. Détail : lanternon.

Fig. 5 : Grotte de Cupidon à Pratolino. Détail : fenêtre.

Fig. 6 : Grotte de Cupidon à Pratolino. Détail : clef de voûte.

Fig. 7 : Bernardo Buontalenti, Chapelle, 1580. Florence, Pratolino.

Fig. 8 : Bernardino Poccetti (et atelier), Voûte de la première salle dans la *Grotta Grande*, 1586. Fresque. Florence, jardin Boboli.

Résumé

La culture de la Renaissance, de façon particulièrement nette dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle, a vu s'affirmer à de multiples reprises des positions sur la création artistique qui rejoignent l'idéal condensé par Ovide à propos de Pygmalion : le plus grand maître est celui qui parvient à un art si bien dissimulé dans l'œuvre qu'il donne l'illusion de la vie. En d'autres termes, un art semblant produire de la nature, « *ars naturans* ». Interrogeant une série de formulations allant dans ce sens, l'enquête se propose de dégager, à partir du modèle de l'automate qui fut l'un de ses paradigmes privilégiés, certaines des racines classiques de cette conception de la création et d'en éclairer la portée décisive sur le plan théorique. Selon les approches aristotéliennes de Francesco de' Vieri (1586) et Bernardino Baldi (1589), l'automate manifesterait exactement la finalité commune à l'art et à la nature, mais en estompant leur frontière ontologique dans la mesure où l'œuvre, afin de donner l'illusion d'une reproduction du vivant, dissimule en elle-même son principe de mouvement – qui en réalité lui est extérieur –, comme s'il lui était immanent. Dans le dernier quart du siècle, cette idée d'un art camouflé à l'intérieur de l'œuvre trouvera une expression décisive dans la pratique et la théorie poétiques du Tasse, revendiquant l'ambition de l'artiste à se faire démiurge et suggérant un renversement de la *mimèsis* (la nature semble imiter l'art) que transpose également l'architecture des grottes rustiques. Une telle approche renvoie à la question de la nature comme art divin, abordée par Marsile Ficin à travers le modèle de l'automate et en fonction des positions stoïciennes du *De Mundo* pseudo aristotélien. D'autre part, le statut théorique de l'automate chez Vieri et Baldi s'articule étroitement à l'émerveillement (*meraviglia*), pour en faire une machine rhétorique propre à capter le visiteur. C'est en fait à une matrice d'ordre théâtral que se rattache la poétique de l'illusion ainsi mise en place dans la seconde moitié du XVI^e siècle, à la faveur d'une relecture de la *Poétique* d'Aristote. Le rapprochement opéré entre automate et spectacle manifeste en particulier l'intérêt essentiel porté par l'esthétique de l'époque dite maniériste à l'égard des capacités émotives de la représentation et le postulat qu'elle suppose d'une adhésion subjective et immédiate du spectateur à ce qu'on lui montre, la fiction qu'elle entretient d'un regard qui se laisserait piéger par ce qu'expose la scène ou l'image. Avec la rêverie sur un art qui produirait tout seul de la fausse nature, variation sur le thème mythique de l'artiste de génie insufflant la vie à sa sculpture que l'égide d'Aristote, bouclier contre le platonisme, contribua à forger, s'instaurait le dialogue moderne entre poétique et esthétique.