



HAL
open science

Quelques topiques dans l'imaginaire des grottes en Europe

Hervé Brunon, Monique Mosser

► **To cite this version:**

Hervé Brunon, Monique Mosser. Quelques topiques dans l'imaginaire des grottes en Europe. Ville e Giardini medicei in Toscana nella Lista del Patrimonio Mondiale. La loro influenza nel campo dell'architettura e dell'arte dei giardini, colloque international organisé par l'International Scientific Committee on Cultural Landscapes, avec le soutien de la Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, sous la direction de Luigi ZANGHERI, Florence, Accademia delle Arti del Disegno, 8 novembre 2014, International Scientific Committee on Cultural Landscapes; avec le soutien de la Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO, Nov 2014, Florence, Italie. p. 13-36. halshs-01082010

HAL Id: halshs-01082010

<https://shs.hal.science/halshs-01082010v1>

Submitted on 2 Sep 2023

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.

Copyright

HERVÉ BRUNON – MONIQUE MOSSER

QUELQUES TOPIQUES DANS L'IMAGINAIRE
DES GROTTES EN EUROPE

Le 18 septembre 1598, l'ingénieur florentin Tommaso Francini, parti quelques semaines plus tôt de la capitale toscane, parvient à Paris, où arrivent fin octobre les lourdes caisses de rocailles expédiées sur ordre de Ferdinand I^{er} de Médicis, qui vont lui permettre dès la mi-décembre de commencer à travailler aux grottes du Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye.¹ Un an plus tard, le voyageur Thomas Platter, originaire de Bâle, visite le jardin alors en plein chantier et admire la grotte de Neptune, tout juste achevée,

où on a installé plusieurs jets d'eau avec beaucoup d'ingéniosité et comme je n'en avais jamais vu auparavant. [...] On m'a montré également une grande quantité d'ambre, de coquillages, de coraux et de plantes que le grand-duc de Florence a envoyés à Sa Majesté pour décorer encore d'autres grottes.²

Il s'agit notamment de la grotte de la Demoiselle, au décor de rocaille très architectural, vivement coloré et serti de miroirs, qui comportait un arbre chargé d'oiseaux mécaniques et une table circulaire en marbre noir où, grâce à de savants ajutages, s'élevaient en l'air «des coupes, verres et autres vaisseaux bien formés de la seule matière de l'eau» tandis qu'au fond, tournant le dos au spectateur, une «nymphé» d'assez grande taille, «laissant emporter ses doigts au branle que lui donne l'eau»³ jouait de l'orgue. De

¹ La date précise d'arrivée de Tommaso Francini est désormais connue grâce aux documents étudiés par A. RUDIGIER – B. TUYOLS, *Nouvelles découvertes sur Tommaso Francini, Giambologna et les jardins d'Henri IV à Saint-Germain-en-Laye*, dans *Autour de Tommaso et Alessandro Francini. Hydraulique et fontaines ornementales en France (vers 1590-1640)*, dir. E. Lurin et A. Rostaing, journée d'études, Paris, Centre André Chastel, 27 novembre 2014, actes en cours de publication.

² L. SIEBER, *Description de Paris par Thomas Platter le Jeune de Bâle (1599)*, «Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France», XXVIII (1896), pp. 167-224: 215.

³ A. DUSCHESNE, *Les Antiquitez et recherches des villes, chasteaux et places plus remarquables*

telles merveilles reprenaient le principe des mécanismes hydrauliques expérimentés par l'architecte et ingénieur Bernardo Buontalenti à Pratolino, dont Francini avait été nommé intendant des fontaines en 1594: ainsi, dans la grotte dite de la Samaritaine, servant de salle à manger sous le palais, les convives prenaient place autour d'une table de marbre octogonale, creusée de petits bassins qui leur permettaient de rafraîchir leurs verres et d'où l'eau jaillissait pour imiter des récipients de cristal de forme alternative-ment ovale ou ronde.⁴ Les grottes créées par Francini à Saint-Germain-en-Laye ont disparu mais il subsiste dans un vestige du château, dénommé le Pavillon Henri IV depuis le milieu du XIX^e siècle – lorsque l'édifice fut converti en hôtel-restaurant –, un salon ouvragé de plan octogonal couvert d'une coupole à huit pans; accessible autrefois depuis les appartements royaux, cette «grotte sèche» ouvrait directement sur les parterres de la deuxième terrasse et conserve encore les restes d'un prestigieux décor mis en place en 1600-1601 par le sculpteur et fontainier Jean Séjourné, sans doute sous la direction de l'architecte Louis Métezeau.⁵ Quant à Francini, s'il comptait retourner à Florence, Henri IV refusa de lui en accorder la permission et, rejoint par son frère Alessandro, il demeura au service du roi, fondant une dynastie d'ingénieurs hydrauliciens qui allait se transmettre la charge d'intendant général des eaux et fontaines de France jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

Le départ de Francini de Toscane suivi de son installation en France témoigne du rayonnement culturel de la cour des Médicis et son activité à Saint-Germain-en-Laye illustre la «fortune» des grottes toscanes, «qui se disséminèrent en d'infinies variantes dans les jardins européens». ⁶ Ce phénomène implique en particulier la circulation d'artistes et techniciens formés à Florence dans l'entourage de Buontalenti. Outre Francini, on peut citer le cas de Giovanni Pieroni, ingénieur spécialiste d'architecture militaire, mathématicien et astronome, dont le père, Alessandro, avait tra-

de toute la France, Paris, 1609, cité dans *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*, dir. E. Lurin, Saint-Germain-en-Laye, Les Presses Franciliennes, 2012, p. 176.

⁴ U. ALDROVANDI, *Itinerarium Florentiae factum anno 1586 a die 13 usque a diem 22 Iunii* (1586), dans *Ulisse Aldrovandi e la Toscana. Carteggio e testimonianze documentarie*, éd. A. Tosi, Florence, Olschki, 1989, p. 354.

⁵ Voir *Le Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye*, cit., pp. 85-93, et E. LURIN, *De l'ordre dans la rocaille ! Sculpture et style rustique à la grotte sèche de Saint-Germain-en-Laye*, dans *La Sculpture française du XVI^e siècle: études et recherches*, dir. Marion Boudon-Machuel, Paris, Le Bec en l'air, 2012, pp. 35-45.

⁶ A. RINALDI, *Luoghi ed eventi del giardino*, in *Il potere e lo spazio*, dir. Franco Borsi, dans *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Firenze, Edizioni Medicee, coll. «Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento» 1980, pp. 53-54: 54.

vaillé pour les grands-ducs François I^{er} et Ferdinand I^{er}. Entré au service d'Albrecht von Wallenstein – qui fut non seulement l'un des grands stratèges de la guerre de Trente Ans, nommé général des armées impériales en 1623, mais aussi l'un des représentants les plus riches et les plus puissants de la noblesse de Bohême et avait longuement voyagé dans sa jeunesse, fréquentant notamment l'université de Padoue –, Pieroni joua un rôle important dans la construction du palais Wallenstein à Prague, dont les travaux se poursuivirent de 1623 à 1630, concevant l'étonnante volière englobée dans une espèce de falaise stalagmitique qui se dresse au fond du jardin.⁷ Cette accumulation de protubérances rocheuses, dont certaines sont traitées comme des fructifications d'épis végétaux, tandis que d'autres se transforment en d'obscènes inflorescences pétrifiées, notamment sur les piliers de la volière, cache dans ses innombrables recoins des monstres, serpents, hiboux et une foule de petits masques qui grimacent à la manière de caricature; avec ses oreilles en forme d'ailes de chauve-souris et sa barbe emmêlée de congélations dentelées, le *mascherone* qui surmonte l'arcade centrale dérive directement de l'inquiétante bizarrerie des motifs architecturaux de Buontalenti.

De même, c'est sous la direction du décorateur et architecte Friedrich Sustris, fils du peintre hollandais Lambert Sustris actif en Vénétie, qui avait complété sa formation à Florence auprès de Vasari, que fut aménagée à Munich la fontaine, achevée en 1589, qui occupe le fond d'une loggia de la Residenz, peinte suivant un subtil programme et ouverte sur un petit jardin auquel elle donne son nom, le Grottenhof; sa disposition s'avère en fait très inhabituelle, car au lieu d'offrir un renforcement, la «grotte» forme une saillie de plan semi-hexagonal, épousant l'angle extérieur de deux des murs de l'Antiquarium. Pour la construire, le duc Guillaume V de Bavière avait demandé à François I^{er} de Médicis «*delli ornamenti di chioccole, spugne e di altri varii scherzamenti da fontane e grotte*», que dans un premier temps le grand-duc n'avait pu lui envoyer en novembre 1581, «*tante ne ho consumate in queste mie fontane e caverne di Pratolino*», avant de lui expédier au mois de septembre suivant «*alcune casse piene di quelli ornamenti da grotte e fontane di diverse sorti*»,⁸ qui furent mis à profit à la Residenz. Cette spectaculaire

⁷ Voir I. MUCHKA, K. KŘÍŽOVÁ, *Valdštejnský palác: nakladatelské sdružení*, Prague, Public History, 1996, pp. 74-77, et L. ZANGHERI, *Giovanni Pieroni e Baccio del Bianco a Praga e nell'impero*, dans *Il barocco romano e l'Europa*, dir. M. Fagiolo et M.L. Madonna, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, pp. 503-525.

⁸ Documents dans P. BAROCCHI – G.G. BERTELÀ, *Collezionismo mediceo: Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti, 1540-1587*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1993, pp. 210 et 229.

composition architecturale et sculptée se déploie autour d'une fontaine centrale dominée par un *Mercure* de bronze et flanquée de deux caryatides, qui tiennent d'étranges cornes d'abondance, garnies de pommes de pin (Fig. 1); sur les côtés, des sirènes bifides semblent sortir des niches pour présenter au visiteur des bassins de porphyre. Les vases qui scandent la frise et les dessus-de-porte contribuent à donner la sensation d'une magnifique opulence, traduite par la diversité et la préciosité des éléments du décor : non seulement des coquillages, des coraux et des cristaux mais aussi de l'obsidienne, de la malachite, du lapis-lazuli, de l'ambre ou encore de l'améthyste.⁹

À la circulation des concepteurs et des savoir-faire s'ajoutait donc celle des matériaux – comme dans le cas de Saint-Germain-en-Laye –, en fonction d'un réseau de relations diplomatiques favorisant une dynamique d'échanges, que l'on pourrait analyser en termes de transferts culturels. Cependant, ces aspects ayant déjà été bien étudiés par les travaux de Luigi Zangheri, qui a attiré l'attention sur de tels processus de diffusion des techniques et des formes,¹⁰ ce sont d'autres types de continuité, ne passant pas nécessairement par des contacts directs, que nous voudrions ici mettre en évidence entre certaines grottes médicéennes et celles d'autres jardins européens. En effet, ces étranges monuments constituent un motif obligé, un *topos*, propice à d'incessantes variations selon les données topographiques et les ressources locales, au gré des changements de mode, de l'excentricité des mécènes ou de la fantaisie des concepteurs. Reprenant une approche élaborée dans le cadre d'une enquête plus générale sur l'imaginaire des grottes,¹¹ nous aborderons ainsi quelques thématiques iconographiques récurrentes, des topiques au sens rhétorique du terme, déjà présentes dans les grottes des villas médicéennes et développées par la suite dans l'histoire des jardins: la grotte comme «topothésie», c'est-à-dire représentation d'un lieu fictif, comme «topographie» géologique, intégrant plus particulièrement la figuration du travail des mines, et enfin comme parcours initiatique.

⁹ Voir S. MAXWELL, *The Pursuit of Art and Pleasure in the Secret Grotto of Wilhelm V of Bavaria*, «Renaissance Quarterly», LXI, 2 (2008), pp. 414-462: 429 et 431.

¹⁰ Voir entre autres L. ZANGHERI, *Salomon de Caus e la fortuna di Pratolino nell'Europa del primo Seicento*, dans *La fonte delle fonti. Iconologia degli artifizi d'acqua*, dir. A. Vezzosi, Florence, Alinea, 1985, pp. 35-43; L. ZANGHERI, *I giardini d'Europa: una mappa della fortuna medicea nel XVI e XVII secolo*, dans *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, dir. M. Dezzi Badeschi, A. Vezzosi et L. Zangheri, Milan, Mazzotta, 1986, pp. 82-91. Sur le cas de Hellbrunn, voir ici même la contribution de GÉZA HAJÓS.

¹¹ Voir H. BRUNON – M. MOSSER, *L'Imaginaire des grottes dans les jardins européens*, Paris, Hazan, 2014.



Fig. 1. Munich, Residenz, fontaine du Grottenhof.

LA GROTTE COMME TOPOTHÉSIE MYTHOLOGIQUE

La grotte dite de Madame du jardin Boboli à Florence, construite à partir de 1553 sur un projet de Niccolò Tribolo par son gendre Davide Fortini et l'architecte Battista del Tasso pour Éléonore de Tolède, l'épouse de Côme I^{er} de Médicis, fut la première créée à Florence. Dans la niche du fond, recouverte de concrétions comme le reste des parois, une fontaine accueille plusieurs sculptures de marbre: une chèvre aux mamelles gonflées de lait due à Baccio Bandinelli, deux boucs se faisant face, enfin une tête de bélier au sommet, éléments quant à eux exécutés par Giovanni Fancelli (Fig. 2). Si le bélier faisait allusion au Capricorne, signe zodiacal du duc de Florence, et si l'ensemble devait sans doute évoquer l'ancre de Pan décrit par *L'Arcadia* (1504) de Jacopo Sannazzaro,¹² une autre source littéraire semble avoir été mobilisée, puisqu'on peut identifier la chèvre comme Amalthée, nourrice de Zeus.¹³

Cette source n'est autre que la correspondance de Cicéron. Autour de l'an 60 avant notre ère, parvenu au sommet de sa brillante carrière politique et nanti d'une solide fortune personnelle, le philosophe désira faire aménager une grotte dans la propriété de sa ville natale au sud de Rome; il écrivit à son ami Atticus, comme lui fervent amateur de culture hellénique, pour lui demander conseil:

Je voudrais que tu me dises comment est ton Amaltheion, quelle est sa décoration, quel paysage [*topothesia*] en forme le cadre, et que tu m'envoies les poèmes et les récits que tu possèdes sur Amalthée. J'ai envie d'en faire un dans ma villa d'Arpinum.¹⁴

Dans son domaine de Buthrote, dans l'actuelle Albanie, Atticus avait en effet conçu un nymphée en l'honneur d'Amalthée, considérée selon les légendes comme une chèvre ou une nymphe et associée à la corne

¹² Voir F. PETRUCCI, *Un nuovo regno d'Arcadia a Firenze*, dans *Niccolò detto il Tribolo, tra arte, architettura e paesaggio*, dir. E. Pieri et L. Zangheri, Poggio a Caiano, Comune di Poggio a Caiano, 2001, pp. 127-136.

¹³ Voir H. BRUNON, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle* (2001), thèse de doctorat de l'université Panthéon-Sorbonne, édition numérique revue et corrigée, 2008, en ligne (URL : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00349346>), pp. 677-678 ; A. RINALDI, *Firenze. Giardino di Boboli, grotta di Madama*, dans *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, dir. V. Cazzato, M. Fagiolo et M.A. Giusti, Milan, Electa, 2001, pp. 17-18.

¹⁴ CICÉRON, *Correspondance*, XXII = *Ad Atticum*, I, 16, 18, éd. et trad. L.-A. Constans et J. Bayet, Paris, Les Belles Lettres, 1967-1978, I, p. 146.

d'abondance. Dans cette lettre de Cicéron, la dénomination grecque *amaltheion*, qui correspond au latin *amaltheum*, désigne donc un type de grotte artificielle destiné à évoquer la caverne, située par certaines versions sur le mont Ida, en Crète, où l'enfant divin aurait été dissimulé pour échapper à son père Chronos, qui dévorait chacun de ses fils dès leur naissance. Entourée de platanes, précédée d'un ruisseau et commentée par des inscriptions, la grotte artificielle d'Atticus faisait partie d'un ensemble «paysager», que le grand orateur qualifie à l'aide d'un autre terme grec, appartenant au vocabulaire de la rhétorique: alors que la «topographie» désigne la description d'un lieu réel, la «topothésie» concerne un lieu fictif, comme l'expliquera Servius, un commentateur de Virgile à la fin du IV^e siècle de notre ère, précisément à propos d'une caverne, celle dans laquelle Énée trouve refuge à son arrivée à Carthage et où séjournent les nymphes.¹⁵ La grotte de jardin relève ainsi de la mise en espace d'un *topos*, à la fois mythologique et littéraire.

Bien des siècles plus tard, le texte de Cicéron stimulera à nouveau l'imagination d'un autre artiste, Hubert Robert lorsqu'il sera chargé en 1785 de concevoir pour Marie-Antoinette, aux côtés de l'architecte et entrepreneur Jacques Jean Thévénin, la Laiterie de la reine à Rambouillet. Destinée à la dégustation de lait frais et de fromage, cette fabrique constitue un petit édifice isolé, auquel la façade à fronton confère l'auguste dignité d'un temple. Un vestibule circulaire, richement paré de marbre, donne accès à une longue salle voûtée, éclairée par une ouverture zénithale et creusée au fond d'une abside couverte de blocs appareillés et irrégulièrement taillés de manière à composer des rocs massifs (Fig. 3). Surgissant au sein de l'architecture, cette



Fig. 2. Florence, jardin de Boboli, grotte dite de Madame.

¹⁵ Voir P. GRIMAL, *Les Jardins romains* (1943), Paris, Fayard, 1984, pp. 99 et 304-306; H. LAVAGNE, *Operosa antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Rome, École française de Rome, 1988, pp. 5-6 et 258-264; G. SAURON, *Un Amaltheum dans la villa d'Oplontis/Torre Annunziata ?*, «Rivista di studi pompeiani», XVIII, 2007, pp. 41-46.

anfractuosité spectaculaire encadre le groupe sculpté par Pierre Julien et érigé au-dessus d'un bassin, qui figure Amalthée assise auprès d'une chèvre; deux grands bas-reliefs et quatre médaillons inspirés par l'art antique complètent le décor. Cet essai de «restitution» néoclassique traduit donc l'*amalthaeum* aussi bien par un système d'images, une iconographie, que par un dispositif spatial, qui fait écho aux étroites fenêtres dont Cyrus, l'architecte de Cicéron, avait doté sa grotte d'Arpinum,¹⁶ selon une approche plus «archéologique» que celle esquissée par le projet de Tribolo à Boboli.

LA GROTTTE COMME TOPOGRAPHIE GÉOLOGIQUE

La plupart des théoriciens de l'époque moderne adhèrent, avec plus ou moins d'insistance, à l'idée selon laquelle «les grottes sont faites pour représenter les antres sauvages»,¹⁷ comme le dit Jacques Boyceau de la Barauderie dans son traité, publié à titre posthume en 1638. Or, comme



Fig. 3. Rambouillet, Laiterie de la reine.

le montre le thème de l'*amalthaeum*, elles se chargent très souvent d'un niveau symbolique supplémentaire et même plus déterminé: elles sont faites pour représenter un site particulier, qu'il soit fictif ou bien réel, selon le registre de la toposhésie ou de la topographie. En témoigne le grand latiniste et helléniste Annibal Caro, qui, pressé par un ami de fournir des sujets iconographiques pour le décor d'une grotte artificielle – vraisemblablement prévue mais non réalisée à la villa Giulia à Rome –, suggère,

le lieu étant souterrain, Vulcain et ses trois garnements qui fabriquent des flèches. [...] Faites plutôt allusion aux

¹⁶ Voir H. LAVAGNE, *L'amalthaeum de Cicéron et la laiterie de la Reine au château de Rambouillet*, dans *La Mythologie, clef de lecture du monde classique*, Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 1986, pp. 467-474.

¹⁷ J. BOYCEAU DE LA BARAUDERIE, *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris, Michel Vanlochom, 1638, p. 80.

mines, qui donnent occasion à de fort belles actions. Mettez-y des chercheurs de bijoux, des enchanteurs d'esprits, un enlèvement de Proserpine, l'union d'Énée et de Didon, un Ulysse qui aveugle Polyphème.¹⁸

Dès les années 1580, l'une des idées avancées par Caro avait pris forme à Pratolino, la villa aménagée au nord de Florence par Buontalenti pour le grand-duc François I^{er} de Médicis, passionné de sciences naturelles, «prince soigneux un peu de l'alchimie et des arts mécaniques, et surtout grand architecte»,¹⁹ selon le témoignage du journal de Montaigne. À l'intérieur de la statue colossale de l'*Apennin* par Giambologna, installée dans une colline artificielle, se trouvait tout un complexe de grottes, qui a presque entièrement disparu et s'étageait sur plusieurs niveaux²⁰ (Fig. 4). Au deuxième, la salle principale était décorée au centre par la fontaine de Thétis, tout incrustée de coquillages, et par des fresques représentant la forteresse portuaire de Livourne d'un côté, et l'île d'Elbe de l'autre, avec les poissons que l'on pêche dans ces zones maritimes «peints par l'excellent Jacopo Ligozzi»,²¹ selon la description du grand savant bolonais Ulisse Aldrovandi. Ainsi consacrée à la mère d'Achille – la Néréide qui dans l'*Iliade* obtient qu'Héphaïstos forge de nouvelles armes pour son fils –, cette grotte s'ouvrait sur une chambre plus petite, également ornée de fresques figurant, toujours d'après Aldrovandi, des scènes d'extraction de métaux tirées des planches du *De re metallica*, un magistral traité de l'industrie minière et métallurgique paru à Bâle en 1556 et traduit en italien dès 1563, dû à Georgius Agricola, de son vrai nom Georg Bauer, «l'une des figures majeures de la géologie naissante»²² (Fig. 5). Les entrailles du géant incarnant la montagne célébraient donc les ressources de la Toscane, rapportées à la fois des profondeurs de la terre et de la mer. À la suite de son père Côme I^{er}, François de Médicis encouragea fortement les activités minières,²³ au point qu'Aldrovandi, soucieux d'obtenir sa protection, lui proposa de parcourir le grand-duché afin

¹⁸ ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, éd. A. Greco, Florence, Felice Le Monnier/Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1957-1961, II, p. 100 (lettre à Ieronimo Soperchio, 15 mai 1551).

¹⁹ M. DE MONTAIGNE, *Journal de voyage* (1580-1581), éd. F. Garavini, Paris, Gallimard, 1983, p. 178.

²⁰ Voir *Risveglio di un colosso. Il restauro dell'Appennino del Giambologna* [Catalogue de l'exposition de Florence, Pratolino, villa Demidoff, 22 juillet-25 septembre 1988], Florence, Fratelli Alinari, 1988; *L'Appennino del Giambologna. Anatomia e identità del Gigante*, dir. A. Vezzosi, Florence, Alinea 1990; H. BRUNON, *Pratolino*, cit., pp. 362-369 et 519-521.

²¹ U. ALDROVANDI, *Itinerarium Florentiae*, cit., p. 351.

²² F. ELLENBERGER, *Histoire de la géologie*, Paris, Technique et Documentation-Lavoisier, 1988-1994, I, p. 195.

²³ . Voir F. DIAZ, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1976, p. 264-267.

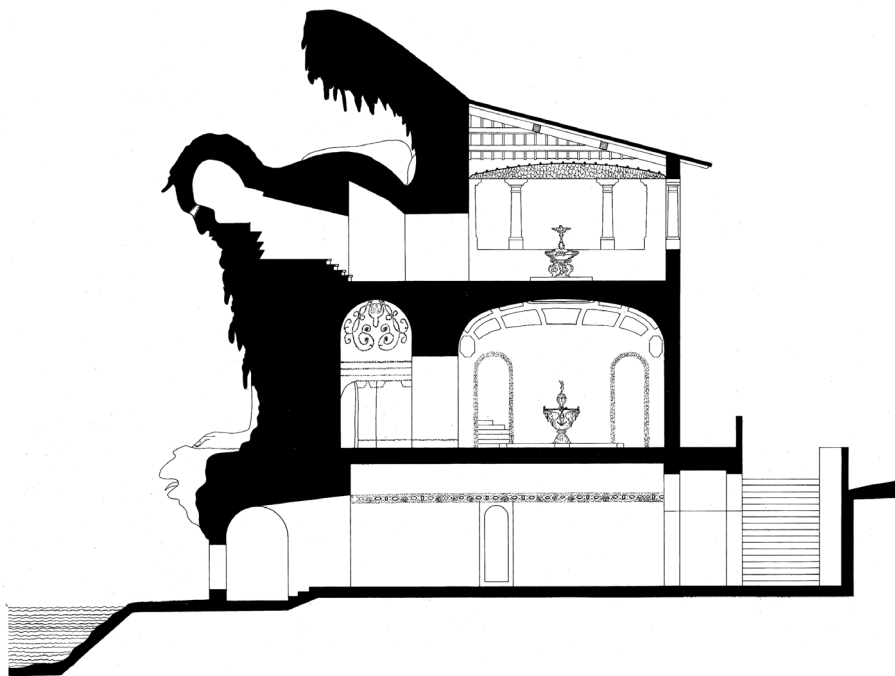


Fig. 4. Coupe restituée du colosse de l'Apennin à Pratolino, dessin de Luigi Zangheri.

d'écrire une étude sur ses richesses en minerais²⁴ – un intérêt qui se reflète notamment dans le décor de son fameux cabinet, le *studiolo* ou *stanzino* du Palazzo Vecchio. Comme l'a bien montré l'historien Piero Camporesi à partir des récits géographiques de la Renaissance, l'île d'Elbe était alors réputée non seulement pour sa source miraculeuse, dont le débit variait en fonction de la longueur des jours, mais aussi pour ses mines métallifères – que les Médicis exploitaient à titre privé grâce à une concession obtenue en 1553 –, considérées comme d'inépuisables gisements où le fer germe de nouveau à peine a-t-il été extrait, selon une croyance que «les théories confuses et incertaines concernant la formation des métaux dans l'Antiquité par Aristote, et au Moyen Âge par Albert le Grand et toute la culture alchimique, pouvaient justifier sans trop de difficultés».²⁵ Le décor intérieur

²⁴ Lettre d'Ulisse Aldrovandi à François de Médicis, 27 septembre 1577, transcrite dans *Ulisse Aldrovandi e la Toscana*, cit., pp. 243-244.

²⁵ P. CAMPORESI, *Les Belles Contrées. Naissance du paysage italien* (1992), trad. B. Pérol, Paris, Le Promeneur-Gallimard 1995, p. 54.

de l'*Apennin* faisait ainsi allusion à cette fertilité prodigieuse, qui contribuait alors à la prospérité du grand-duché et de son souverain.

L'évocation de cet univers des mines peut passer par le filtre mythologique grâce au thème des forges de Vulcain, cité par Caro et illustré notamment au XVIII^e siècle dans les jardins du Quirinal à Rome, au sein d'une petite grotte adjacente à la fontaine de l'Orgue, au moyen d'un groupe de statues installé en 1778 – Vulcain, trois cyclopes et un *putto* actionnant un soufflet –, en provenance de la villa Cybo à Massa.²⁶ Mais au Siècle des lumières, tandis que l'*Encyclopédie* vulgarise les savoirs géologiques et fait écho au grand débat entre vulcanisme et neptunisme, la représentation du travail des mines tend à adopter un registre plus réaliste. C'est cette activité grouillante dans les tréfonds du sol, habituellement invisible aux regards, que met en scène au palais épiscopal de Kroměříž, aujourd'hui en République tchèque, une petite grotte datant du XVIII^e siècle et décorant la *sala terrena*, une vaste salle ouverte sur le jardin (Fig. 6). On y observe des figurines polychromes, représentant des ouvriers transportés par de simples treuils, des chiens et un cheval, qui s'affairent dans une sorte de maquette de mine, dont les filons métalliques sont rendus par des lignes de couleur, évocation minutieuse – à la manière des automates des cabinets de curiosités – de l'exploitation du précieux minerai dans les conditions précaires de ce temps.²⁷



Fig. 5. Scène d'extraction minière, gravure sur bois tirée de Georgius Agricola, *De re metallica*, Bâle, Froben 1556.

²⁶ Voir M. FAGIOLO, *Roma. Giardini del Quirinale*, in *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia*, cit., pp. 190-193.

²⁷ Voir O. ZATLUKAL, *Et in Arcadia ego. Historické zahrady Kroměříže / Historical Gardens at Kroměříž*, Olomouc, Muzeum umění Olomouc, 2004.

PARCOURS INITIATIQUES

Par sa capacité à représenter d'autres lieux, la grotte appartient à la catégorie des «hétérotopies», de ces espaces *autres* qui, telle la scène de théâtre, possèdent le pouvoir de superposer en un seul lieu réel plusieurs emplacements en eux-mêmes incompatibles, et dont le jardin, comme le souligne Michel Foucault, s'avère constituer la forme la plus ancienne.²⁸ Or, cette capacité permet dans certains cas d'agencer, grâce à la succession de plusieurs espaces hétérotopiques, une forme de récit, éventuellement à caractère initiatique. De tels parcours reposent sur une analogie entre l'expérience du visiteur et les vicissitudes d'un personnage narratif, confronté à une séquence d'événements qui le transforment progressivement – comme si le spectateur, à travers les émotions et même les sensations physiques éprouvées au cours de sa promenade, vivait à son tour une histoire déjà racontée, pénétrait corporellement dans le «monde du texte», selon l'expression de Paul Ricœur, cet univers narratif qui se déploie dans l'esprit

de chaque lecteur, à la rencontre de son propre monde imaginaire.²⁹

C'est dans la Grande Grotte de Boboli, avec ses trois salles en enfilade aménagées entre 1583 et 1593 sous la direction de Buontalenti,³⁰ que s'observe tout particulièrement ce type d'analogie. En effet, le décor semble précisément transposer non pas tant les détails que l'esprit même du célèbre roman énigmatique de Francesco Colonna, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, adapté en français par Jean Martin sous le titre *Discours du songe de Poliphile* (1546), qui raconte la quête en songe du héros et narrateur à travers toute une série de monuments, de ruines et de jardins

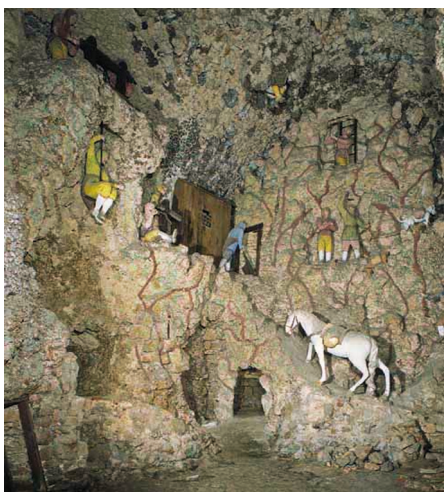


Fig. 6. Kroměříž, palais épiscopal, grotte décorant la *sala terrena*.

²⁸ Voir M. FOUCAULT, *Des espaces autres* (1984), *Dits et écrits, 1954-1988*, éd. sous la dir. de D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 2001, II, pp. 1571-1581.

²⁹ Voir P. RICŒUR, *Temps et récit* (1983-1985), Paris, Seuil, 1991.

³⁰ Voir *Bernardo Buontalenti e la Grotta Grande di Boboli*, dir. S. Risaliti, Florence, Maschietto, 2012.

minutieusement décrits conformément au procédé de l'*ekphrasis*, qui composent un monde imaginaire inspiré par l'Antiquité.³¹ Rappelons que le récit principal, renouvelant le genre médiéval du roman allégorique, constitue une sorte d'éducation sentimentale d'orientation néoplatonicienne au cours de laquelle Poliphile, à la recherche de sa bien-aimée Polia, apprend à dépasser les illusions des sens et apprivoiser ses pulsions suivant un itinéraire autant physique que moral, qui le conduit jusqu'à l'île de Cythère, immense jardin à la savante géométrie circulaire où se dévoile la beauté du monde incarnée par Vénus et se révèle l'harmonie universelle. En consacrant une véritable esthétique de l'énigme et en condensant, dans un audacieux syncrétisme, une multitude de *topoi* issus de la culture antique et médiévale, l'auteur accorde à l'expressivité du paysage un rôle essentiel puisque l'action progresse au travers d'une succession d'émotions contraires générée par une topographie affective qui fait alterner lieux de délices et de tourments, selon le double modèle classique du *locus amoenus* et du *locus horridus*: le tumulte ou l'ordre de l'espace disent tour à tour les affres et la résolution du désir.³² C'est ce schéma narratif de la dualité du paysage accompagnant la progression de l'*eros* qui se retrouve dans la Grande Grotte.

Dès la façade, les matériaux naturels donnent l'impression de venir déstabiliser la structure architectonique, dérivée du modèle antique du temple à colonnade et fronton: deux monticules de *spugne*, comme s'il s'agissait de rochers proliférants, semblent ainsi en train de progresser lentement jusqu'aux chapiteaux, tandis que de menaçantes stalactites pendent à l'arcade et au tympan. Cette «architecture de la métamorphose»³³ prélude aux scènes inquiétantes qui, à l'intérieur, vont environner le visiteur. Celui-ci accède d'abord à une première salle, dont la voûte fut peinte en trompe-l'œil sous la direction de Bernardino Poccetti, et découvre au-dessus de lui une coupole ajourée, aux arêtes constituées de rochers et envahies de végétation et d'animaux, dont les vides laissent voir le ciel. Disposés aux angles, quatre *Prisonniers* de Michel-Ange – aujourd'hui remplacés par des copies – semblent soutenir cette construction feinte. Une étrange lumière complétait cette atmosphère puisque l'oculus zénithal était occupé par une sorte de réservoir vitré, dont les poissons devaient projeter leurs

³¹ Voir H. BRUNON, *Du Songe de Poliphile à la Grande Grotte de Boboli : la dualité dramatique du paysage*, «Polia, Revue de l'art des jardins», 2 (2004), pp. 7-26.

³² Voir avant tout les travaux de G. POLIZZI, notamment *Le Poliphile ou l'Idée du jardin: pour une analyse littéraire de l'esthétique colonienne*, «World & Image», XIV, 1-2 (1998), pp. 1-22, et *Poliphile ou les combats du désir*, dans *Le Jardin, notre double. Sagesse et déraison*, dir. H. Brunon, Paris, Autrement, 1999, pp. 81-100.

³³ D. HEIKAMP, *L'architecture de la métamorphose*, «L'Œil», 114 (juin 1964), pp. 2-9.

ombres mouvantes sur les murs et au sol.³⁴ Un guide de Florence, publié par Francesco Bocchi en 1591, alors que la grotte n'était pas encore terminée, indique comment lire ce décor, soulignant que «la voûte semble en train de s'écrouler» et que l'illusionnisme des fresques provoque «chez le spectateur» – à la manière de la tragédie selon la conception de la catharsis chez Aristote – «du plaisir, mais non sans terreur, puisqu'il semble tout à fait que l'édifice s'effondre à terre».³⁵ L'effroi – ludique – domine dans cette première étape, qui plonge le visiteur dans le monde sauvage des bergers et des animaux, cadre bucolique des amours innocentes.

Le groupe de marbre de Vincenzo de' Rossi représentant Pâris ravissant Hélène introduit à la deuxième salle, dont les fresques mal conservées illustrent également la guerre de Troie, et fait ainsi allusion aux désordres induits par la passion et la violence sexuelle (Fig. 7). Enfin, le visiteur accède à la dernière chambre, évocation de Cythère, le jardin de Vénus habillé de roses et peuplé d'oiseaux. Dans la fontaine centrale, dont la base symbolise les ondes maritimes, les quatre satyres qui se retiennent aux bords de la vasque, sculptés par Giovan Battista Ferrucci, fixent de leurs yeux écarquillés la grâce pourtant intouchable et impassible de la statue de Giambologna (Fig. 8): l'Aphrodite ouranienne née de l'écume des flots, déesse présidant au renouveau printanier chantée par Lucrèce, apparaît presque comme l'idole d'un sanctuaire, qui devrait entraîner un regard d'adoration épurée plutôt que cette concupiscence lubrique et animale. C'est à une sorte d'*epopteia*, de vision mystique concédée aux seuls initiés, que le spectateur parvient s'il a su surmonter la terreur provoquée par l'étape liminaire, au terme d'un cheminement de l'amour vulgaire à l'amour céleste.

Dans le *Songe de Poliphile*, après s'être baigné avec des nymphes et avoir été accueilli par la reine Éleuthéride dans son somptueux palais et ses jardins aux plantes contrefaites en verre et en soie, le héros, guidé par Logistique (la raison) et Thélémie (la volonté), est confronté au choix de la bonne voie pour poursuivre sa route:

Nous arrivâmes en un lieu pierreux, âpre et comme tout égaré, joignant au pied d'une haute roche, ronde et sèche, sans aucune verdure, en laquelle étaient cavées les trois portes, sans aucun art, ni ornement quelconque, mais toutes moïses et vermoulues par antiquité.

Elles sont surmontées d'inscriptions gravées en arabe, hébreu, grec et latin: «Gloire de dieu», «Gloire du monde» et «Mère d'amour». Il s'agit en

³⁴ Voir F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), éd. P. Barocchi, Florence, Studio per Edizioni Scelte, 1974-1975, II, p. 499.

³⁵ F. BOCCI, *Le Bellezze della città di Fiorenza*, Florence, 1591, p. 69.



Fig. 7. VINCENZO DE' ROSSI, *Pâris ravissant Hélène*, exécuté vers 1558, installé en 1586, marbre, Florence, jardin de Boboli, Grande Grotte, entrée de la deuxième salle.



Fig. 8. GIAMBOLOGNA, *Vénus*, exécuté vers 1570, installé en 1592-1593, marbre, Florence, jardin de Boboli, Grande Grotte, troisième salle.

fait d'opter pour la vie contemplative, active ou bien voluptueuse, à la manière de Pâris devant juger entre Athéna, Héra ou bien Aphrodite. Frappant tout à tour aux portes latérales, Poliphile aperçoit d'abord une «dame de grand âge, ayant contenance de veuve» et demeurant «à l'entrée d'un chemin fort malaisé, raboteux et difficile à passer», puis une «matrone de regard furieux, tenant une épée fourbie», dont l'habitation semble «rude, et pleine de travaux». Enfin, la porte centrale découvre une belle jeune fille «pourvue d'un regard lascif et inconstant» et un lieu que le héros trouve «joli, gaillard et gracieux». Bien que ses conseillères l'avertissent qu'une telle beauté est «feinte, fausse et fardée», que «la volupté passe et la honte demeure, accompagnée de repentance», et que ne l'attendent que «vaine espérance et dommage très certain»,³⁶ c'est bien sur le chemin de l'amour que le narrateur s'engage...

Ce motif des trois portes réapparaît dans *La Flûte enchantée*, opéra dans lequel Mozart et son ami librettiste d'Emanuel Schikaneder fusionnent le conte merveilleux, la comédie populaire, la fable philosophique et le mystère maçonnique. De sa première représentation, qui eut lieu le 30 septembre 1791 dans les faubourgs de Vienne, au nouveau théâtre populaire de Schikaneder, on conserve le souvenir des décors originaux, dus à Gayl et Nessthaller,³⁷ grâce aux illustrations en couleurs des frères Joseph et Peter Schaffer, d'une veine assez

³⁶ F. COLONNA, *Le Songe de Poliphile* (1499), trad. J. Martin, éd. G. Polizzi, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, pp. 134-138.

³⁷ Voir J. BALTRUŠAITIS, *La Quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe. Introduction à l'égyptomanie*, Paris, Oliver Perrin, 1967, p. 53.

naïve, publiées en 1795 dans l'*Allgemeines Europäisches Journal* de Brünn.³⁸ L'une d'elles montre la scène du premier acte où Tamino, après s'être évanoui face à un monstrueux serpent et avoir été conduit par les trois enfants devant les temples de la Sagesse, de la Raison et de la Nature, joue de la flûte et charme les bêtes sauvages, attirant ainsi l'attention de Pamina et de Papageno. Un peu plus tard, Tamino – à l'instar de Poliphile – sera confronté à un choix décisif devant les trois portes de ces temples. Les six décors, qui représentent notamment un bois sacré, un autre bosquet entourant une rotonde monoptère et des grottes où se dérouleront les épreuves de l'eau et du feu, ne sont pas sans évoquer les scènes successives des jardins pittoresques de l'époque, tout particulièrement celui de Wörlitz en Allemagne, dans l'actuel Land de Saxe-Anhalt.

Ici, c'est infiniment beau maintenant. Hier soir, lorsque nous glissions sur les étangs, les canaux et à travers les bois, j'ai été très ému de voir que les dieux avaient permis au Prince de créer partout autour de lui un rêve. Quand on traverse le jardin, c'est comme un conte qui vous serait raconté, et cela évoque en tous points les Champs Élysées.³⁹

Dans la lettre qu'il envoie le 14 mai 1778 à son amie Charlotte von Stein, Goethe exprime avec beaucoup de poésie les impressions ressenties lors de sa visite à Wörlitz, le domaine personnel du prince Léopold III Frédéric François d'Anhalt Dessau, qui devait marquer durablement son imagination puisqu'il s'en inspira dans son roman paru en 1809, *Les Affinités électives*. C'est au retour d'un long périple européen, qu'il poursuivit d'octobre 1765 au courant de l'année 1768 à travers l'Italie, la France, la Hollande et l'Angleterre en compagnie d'une petite suite comprenant le baron Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf, son futur architecte,⁴⁰ que le prince d'Anhalt Dessau entreprit de transformer ses vastes terres et sa demeure. Le goût de l'antique, acquis auprès de Winckelmann puis revisité à travers le néoclassicisme anglais, et la nouvelle mode des jardins pittoresques devaient largement inspirer les grands travaux entrepris par Léopold, secondé par son ami Erdmannsdorf, avec l'aide du jardinier Eyserbeck, dans l'ensemble de ses propriétés, passées à la postérité sous l'aimable dénomination de «Royaume des jardins».⁴¹ C'est sur les bords de l'Elbe, à Wörlitz,

³⁸ Voir J. CHAILLEY, *La Flûte enchantée, opéra maçonnique. Essai d'explication du livret et de la musique*, Paris, Robert Laffont, 1968, p. 48.

³⁹ J.W. VON GOETHE, *Briefe an Charlotte Stein*, Altenmünster, Jazzybee, 2012, n°240.

⁴⁰ F.W. VON ERDMANNSDORFF, *Kunsthistorisches Journal einer fürstlichen Bildungsreise nach Italien 1675-1766*, éd. Ralf-Torsten Speler, Berlin-Munich, Deutscher Kunstverlag, 2001, pp. 228-229.

⁴¹ Le «Royaume des jardins» de Dessau-Wörlitz, qui couvre 14 500 hectares, a été inscrit en 2000 sur la liste du Patrimoine mondial.

qu'il devait réaliser un parfait chef-d'œuvre :⁴² la nouvelle demeure, de style éminemment néo-palladien, tant par son frontispice à colonnes que par l'élégance de son décor intérieur «à l'antique», s'accompagna d'une transformation de l'ancien jardin régulier et, finalement, de toute la campagne environnante en paysage pittoresque. La terrible inondation du fleuve en 1770, si elle réduisit à néant les premières tentatives d'Eyserbeck, fournit l'occasion à ses successeurs, Neumark et Schoch, de mener à bien les desseins toujours plus ambitieux du prince. Les dépressions envahies par l'Elbe furent en effet aménagées en étangs et reliées au lac principal par tout un réseau de petites rivières et de canaux, ce qui permit de diviser le parc en un grand nombre de «scènes», répondant aux impératifs de «contraste» et de «variété» inhérents au nouveau style pittoresque. Grâce à l'ingénieux agencement des fabriques et des plantations, on passe ainsi d'un paysage italien à un site industriel anglais, du décor d'un roman à la mode au cadre solennel d'un rituel initiatique.

En évoquant de façon explicite, à propos de Wörlitz, les «Champs Élysées», Goethe met particulièrement en valeur la dimension narrative et symbolique de ce jardin, où tout un monde de temples et de grottes, d'itinéraires souterrains et d'aménagements rocheux révèle, davantage peut-être que dans d'autres lieux comparables en Allemagne, une forte imprégnation maçonnique. On sait que le prince manifesta tout au long de sa vie un profond intérêt pour les idéaux des Lumières et qu'il entreprit de les appliquer sur un plan politique en transformant l'ensemble de sa principauté, mais on ignore s'il fut lui-même initié. Il était cependant entouré de frères, parmi lesquels son ami et architecte Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf, membre de la loge *Minerva zu den drei Palmen* («Minerve aux Trois Palmiers») à l'Orient de Leipzig, ou encore le naturaliste et explorateur Georg Forster, qui appartient à la Rose-Croix. Un autre personnage clef est ici August von Rode, qui commença sa carrière comme précepteur des enfants du prince, puis devint son conseiller et ami. Écrivain prolifique et savant lettré, il traduisit en allemand les *Métamorphoses* d'Ovide, les *Dix livres d'architecture* de Vitruve et *L'Âne d'or* d'Apulée, l'un des grands récits d'initiation de la littérature classique. On lui doit encore une précieuse description de la demeure et des jardins de Wörlitz, publiée pour la première fois en 1788, qui nous permet de reconnaître les étranges itinéraires qui s'y

⁴² Parmi l'importante bibliographie sur le jardin, voir L. TRAUZETTEL, *Wörlitz, Führer durch die Englischen Anlagen*, Munich, RV, 1991 et, du même auteur, *Wörlitz: England and Germany*, «Garden History», XXIV, 2 (1996), pp. 221-236, ainsi que *For the Friends of Nature and Art: The Garden Kingdom of Prince Franz von Anhalt-Dessau in Age of Enlightenment*, Ostfildern-Ruit, Gerd Hatje, 1997.

déploient en divers lieux. Après le parcours du labyrinthe de pierres près de l'entrée, Rode s'attarde sur une autre séquence dans le jardin dit de Schoch, du nom de l'un des jardiniers concepteurs du domaine. Elle commence par le franchissement d'un pont de chaînes suspendu dans le vide au-dessus d'une petite rivière, dont l'impression de vertige ressentie par celui qui s'y risque et le vacarme qu'il déclenche rappellent très précisément l'épreuve de l'Air vécue par le néophyte en loge. Il est impossible de suivre le promeneur dans toutes ses pérégrinations, le plus souvent à travers de sombres couloirs rocheux (Fig. 9). La «caverne des Ermites» et ses urnes funéraires correspondent à l'épreuve de la Terre et évoquent précisément le cabinet de Réflexion, où le profane est en principe introduit avant la cérémonie de l'initiation en loge pour rédiger son «testament philosophique», dans une confrontation avec une mort symbolique, matérialisée par la présence d'un crâne. Le visiteur atteint ensuite la «cellule du Mystagogue», devant laquelle la voie bifurque:

Deux chemins s'écartent l'un de l'autre. L'un, à droite, est pareil à l'ascension difficile et irréfléchie de l'homme sans connaissance et culture de l'esprit. [...]



Fig. 9. Wörlitz, caverne des Ermites.

L'autre, à gauche, est le chemin plein de secrets des mystes, des apprentis de la sublime Sagesse, qui dispense ici et là à ses adeptes des issues secrètes éclairant la vie de doux espoirs.⁴³

Après avoir débouché dans une agréable vallée et aperçu le but du voyage, qui n'est autre que le temple de Vénus, il faut de nouveau s'engouffrer dans d'autres grottes, d'abord celle circulaire de Vulcain, dieu du feu et époux de Vénus, puis celle carrée de Neptune et d'Éole, d'où un escalier conduit sur la digue de l'Elbe dominée par la rotonde monoptère consacrée à la déesse de l'amour et de la beauté (Fig. 10). On entendait alors les sons aériens, infiniment mélodieux d'une harpe éolienne. Cette longue déambulation présente d'évidentes ressemblances avec le livret de *La Flûte enchantée* et, peut-être comme chez Mozart, son itinéraire conduisait les amants vers une double et commune illumination. À deux siècles de distance et quoi qu'il en soit, comme dans le *Poliphile* et la Grande Grotte de Boboli, le parcours aboutit au règne de Vénus.

Plus complexes à décrypter, difficiles à parcourir, à la limite angoissants, apparaissent les itinéraires qu'expérimente le visiteur confronté à l'inextricable dispositif souterrain aménagé sous un jardin unique en son genre, celui de la Quinta da Regaleira, à Sintra aux environs de Lisbonne, qui, malgré de nombreuses tentatives d'exégèse, continue à susciter bien des interrogations. Ce site exceptionnel, où se conjuguent mer et montagne et qui, grâce à son agréable climat, était devenu depuis le XVIII^e siècle un lieu de villégiature très prisé des élites lisboètes, fut choisi par António Augusto Carvalho Monteiro pour y implanter sa demeure, que d'aucuns qualifient de «philosophale».⁴⁴ Né à Rio de Janeiro, héritier d'une immense fortune accumulée grâce au monopole sur le café et les pierres précieuses, celui que la presse portugaise avait surnommé Monteiro dos Milhões (Monteiro «des Millions») était surtout un esprit éminemment cultivé, à la fois original et universel. Licencié en droit, il manifesta très tôt un vif intérêt pour la minéralogie et les sciences naturelles en général. À sa mort, il détenait la deuxième plus grande collection de papillons au monde, possédait près de dix mille coquillages et cultivait, dans ses serres, le plus vaste ensemble d'orchidées du Portugal. Toute sa vie, il se comporta en bibliomane invétéré, rassemblant, entre autres, les éditions rares du grand poète Camoëns et du médecin botaniste Garcia de Orta. Mais Carvalho Monteiro s'inscrit

⁴³ A. VON RODE, *Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz* (1788), Dessau, Heinrich Tänzer, 1814, p. 128.

⁴⁴ Voir D. PEREIRA – J. ANES – P. PEREIRA, *Quinta da Regaleira, história, simbolo et mito*, Sintra, Fundação CulturSintra, 1998.



Fig. 10. Wörlitz, temple de Vénus.

surtout dans la lignée des «grands excentriques» épris d'architecture et de jardins, car il réussit, à la Quinta da Regaleira dont il avait acquis les terrains entre 1893 et 1896, à traduire dans la pierre ses obsessions, ses fantasmes et ses rêves, monde étrange et foisonnant, grâce à une étroite collaboration avec l'architecte italien Luigi Manini.⁴⁵ Ce dernier, qui était aussi peintre et scénographe, avait travaillé à la Scala de Milan avant de venir, à Lisbonne, dessiner des décors pour le Théâtre royal São Carlos. Il sut perfectionner un langage plastique d'une grande originalité en adoptant avec brio le style néo-manuélin, typiquement portugais, qui s'inscrit dans l'ensemble des mouvements historicistes et nationaux, caractérisant l'Europe de la fin du XIX^e siècle. Mais il le mit surtout en œuvre dans les décors profus de la grande maison aménagée entre 1904 et 1911, tandis que celui des innombrables constructions qui scandent les quatre hectares des jardins, établis sur un relief particulièrement accidenté, renvoient à un répertoire plus éclectique, où l'Égypte ancienne voisine avec le Moyen Âge, l'Antiquité classique avec l'Art nouveau.

Les aménagements extérieurs commencèrent en 1898 lorsque l'architecte engagea des tailleurs de pierre et des sculpteurs venant de Coimbra, tel Mestre Gonzalves, ainsi que des sculpteurs originaires de Sintra, les frères José, Luis et Júlio di Fonseca. Manini semble avoir conçu les jardins de la Quinta da Regaleira comme une immense scène d'opéra, dont les différents décors viennent s'étagger sur les flancs de la colline, au milieu d'une végétation exubérante mêlant essences locales et plantes exotiques. Confronté, dans sa déambulation, à une succession ininterrompue de terrasses, kiosques, pergolas, escaliers et belvédères, le promeneur perçoit peu à peu que derrière cette totale théâtralisation de l'espace se déroulent aussi les divers épisodes d'une dramaturgie qui, souvent, lui échappe ou le dépasse. Mais cette impression devient certitude quand il découvre, puis explore «l'envers du décor». Car, comme une doublure cachée du monde, se déploie au cœur même de la colline toute une topographie souterraine que l'on peut atteindre par divers passages ou portes. Depuis la grotte de l'Orient part un long tunnel, filant d'ouest en est, qui rejoint celui du lac de la Cascade, ensuite celui du Puits imparfait et enfin celui du Puits initiatique (Fig. 11), pour déboucher derrière le portail des Gardiens, un hémicycle flanqué de deux tours et surmonté d'un petit temple circulaire. Ce labyrinthe de galeries creusées dans le granit et recouvert en partie de roches calcaires, ses étranges issues, tout fait penser que Carvalho Montei-

⁴⁵ Voir Luigi Manini: *imaginário & método, arquitetura & cenografia*, Sintra, Fundação Cultur-sintra, 2006.



Fig. 11. Sintra, Quinta da Regaleira, Puits initiatique.

ro et Manini ont voulu orchestrer une symbolique dont le point d'orgue serait le Puits initiatique. En effet, on pénètre dans cette tour inversée, de vingt-huit mètres de hauteur, qui introduit dans les profondeurs de la terre par une énorme pierre tournant sur son axe. Puis on emprunte un escalier en spirale qui s'ouvre par des arcades sur le vide central et descend par des volées de quinze marches scandé par neuf paliers jusqu'au fond, où apparaît une croix des Templiers au centre d'une étoile à huit branches, emblème héraldique de Carvalho Monteiro. Cette descente pourrait évoquer les neuf cercles de l'*Enfer* dans *La Divine Comédie* de Dante. Après ce passage par le Puits initiatique, qui, soigneusement appareillé et orné de colonnettes et de chapiteaux, s'oppose au vertigineux Puits imparfait, inquiétant empilement de pierres brutes, le visiteur s'engage à tâtons dans une véritable traversée de la terre. Ayant perdu la notion du temps et de l'espace, il pourra, au terme du parcours, finalement déboucher vers la lumière, soit derrière le rideau d'eau de la cascade en surplomb du lac que franchit un gué artificiel, soit à l'arrière des deux monstres préhistoriques gardant l'hémicycle de la terrasse Céleste. Même si nous ne disposons pas actuellement de la documentation nécessaire pour affirmer l'appartenance de Carvalho Monteiro à un mouvement initiatique quelconque,

la présence dans sa bibliothèque «de textes sur les tendances ésotériques portugaises comme les mythes messianiques du Sébastianisme et du Cinquième Empire, et de quelques livres sur la franc-maçonnerie, nous permet de conclure qu’il s’intéressait à ces théories». ⁴⁶ D’autres grottes furent aménagées dans les jardins, celles du Labyrinthe tout en bas, de la Vierge tout en haut et de Lédà dans le soubassement de la Tour. Quelles qu’aient été les intentions, cachées ou explicites, de leur créateur, il semble que la seule géographie plane n’ait pas suffi au déploiement de son imagination. Il s’agissait d’y ajouter une certaine verticalité qui lui permettrait de dépasser les frontières de l’espace quotidien et d’explorer de nouvelles contrées, éminemment hétérotopiques.

⁴⁶ D. PEREIRA, E. GEADA, J. RODIL, J.M. ANES, *Quinta da Regaleira. Sintra, Portugal*, Sintra, Fundação Cultursintra, 1998, p. 54.