



HAL
open science

“ Les merveilles ont-elles permis de penser l’œuvre d’art pendant la Renaissance tardive ? ”

Delphine Trébosc

► To cite this version:

Delphine Trébosc. “ Les merveilles ont-elles permis de penser l’œuvre d’art pendant la Renaissance tardive ? ”. *Penser l’étrangeté. L’art de la Renaissance entre bizarrerie, extravagance et singularité*, ss la dir. de F. Alberti, C. Gerbron et J. Koering, Presses universitaires de Rennes, 2012. hal-02168348

HAL Id: hal-02168348

<https://hal.science/hal-02168348>

Submitted on 28 Jun 2019

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.

Delphine Trébosc, « Les merveilles ont-elles permis de penser l'œuvre d'art pendant la Renaissance tardive ? », dans *Penser l'étrangeté. L'art de la Renaissance entre bizarrerie, extravagance et singularité*, ss la dir. de F. Alberti, C. Gerbron et J. Koering, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 113-128

La notion moderne d'œuvre d'art telle qu'elle se stabilise au XIX^e siècle résulte d'un lent processus auquel la Renaissance, perçue comme une période prémoderne, a concouruⁱ. La culture maniériste y a contribué de manière importante, notamment en raison de la valorisation de l'émerveillement qui la caractériseⁱⁱ et de son intérêt pour les *mirabilia*ⁱⁱⁱ. Qu'elles soient créées par la nature ou fabriquées par l'homme, les merveilles entretiennent un double rapport à l'étrangeté. Par leur essence même, les merveilles relèvent de la distinction entre l'écart et la norme (en tant que choses exceptionnelles, hors du commun) et constituent des phénomènes inexplicables (en tant que choses dont on ignore les causes). Pendant la Renaissance tardive, les productions artistiques ont entretenu d'étroites affinités avec la *meraviglia*, ce terme italien désignant à la fois l'émotion et l'objet qui la suscite. La parenté de l'œuvre d'art et de la *meraviglia* peut être observée au sein de trois champs de la culture européenne du XVI^e et du début du XVII^e siècle : les collections hétérogènes, la littérature encyclopédique et les écrits sur l'art.

Les chambres des merveilles, collections hétérogènes princières de dimensions ambitieuses, et les cabinets de raretés ou de singularités, leurs homologues plus modestes sociologiquement et matériellement, nourrissaient le projet de recueillir des *mirabilia* créés par la nature ou fabriqués par l'homme, parmi lesquels figuraient des productions des arts plastiques^{iv}.

Le programme pour une chambre des merveilles idéale établi par Samuel Quicchelberg en 1565, alors qu'il était responsable des collections du duc Albert V de Bavière à la Résidence à Munich, en précise les raisons. Deux motivations distinctes sont à l'origine de la convocation des productions des arts plastiques dans la collection : elles y apparaissent soit comme représentations, c'est-à-dire en tant qu'elles représentent des *mirabilia*, soit comme *mirabilia* appartenant à la catégorie *ars* (au sens classique et général du terme). Samuel Quicchelberg établit, du point de vue de la réception, une différenciation entre certaines productions des arts plastiques dont la fonction est représentationnelle, et d'autres qui relèvent de la catégorie des merveilles, dont le statut ou le niveau équivaut à celui des

mirabilia naturæ. Les premières sont des images de natures fort diverses : « de métal fondu, tissé[e]s sur soie » ; des « tableaux [...] tant peints que sculptés, ou de quelque autre art que ce soit » ; des arbres généalogiques ; des « effigies, soit en buste, soit en pied » ; des « tables géographiques, ou, comme le vulgaire les nomme, cartes géographiques » ; des « portraits de villes » ; des « grandes peintures » ; des « modèles [...] fabriqués avec petits chevrons, papiers et clous, et ornés de vives couleurs » ; des « statues » en divers matériaux ; des « médailles » ainsi que des « plaques de cuivre pressé ». Les secondes se prêtent à l'exercice du jugement artistique et esthétique, telles ces « Peintures faites à l'huile : de la main des meilleurs peintres. Où l'on aura observé exactement la proportion, le geste, l'effet d'ensemble, la variété, les détails, et en général tout ce que l'on s'arrête à regarder » ou ces « Peintures aux couleurs à l'eau : elles aussi des plus fameux peintres et de la plus grande étude^v ».

Rares sont les collectionneurs (ou assimilés) qui se sont exprimés sur la catégorie des *mirabilia* à laquelle appartenaient les objets qu'ils convoitaient. Antoine Agard, un orfèvre arlésien dont l'activité se situe à la fin de la Renaissance, a rédigé le catalogue de son cabinet de raretés et l'a publié à compte d'auteur à Paris en 1611. Son titre, *Discours et roole des medailles & autres antiquitez...*, est explicite : le texte est certes un « roole », c'est-à-dire une liste d'items, mais il a aussi l'ambition d'être un « discours », avec ses pièces liminaires, sa disposition mûrie, ainsi que la description et le commentaire des objets collectionnés^{vi}. Le volume s'ouvre, entre autres pièces liminaires, par une dédicace à Antoine du Vair, conseiller du roi et premier président au parlement d'Aix-en-Provence, dans laquelle Antoine Agard définit son activité de collectionneur :

« je me suis rendu curieux de faire un larcin des plus riches thresors des deux maistresses du monde pour le vous mettre en mains. Ces deux rares flambeaux l'un éclairant au jour de l'humanité, et l'autre parmy l'obscurité et tenebres de l'ignorance, et ces deux poles sur lesquels roule tout l'Univers en ses puissantes machines, sont la nature et l'art, qui se sont laissees ravir quelques pieces de leurs secrets pour vous estre dediez^{vii}. »

L'auteur se réfère à la tradition antique, plus précisément à Platon (*Lois*, X, 889 a-e) et à Aristote (*Physique*, II, 1, 192 b), qui reconnaît dans la paire art-nature les deux agents créatifs universels. C'est d'ailleurs à ce titre qu'elle devient la paire tutélaire des collections de merveilles au XVI^e siècle. Seul le premier agent, l'art, peut s'exprimer par l'homme, l'autre demeurant inconnaissable par lui. La collection d'Antoine Agard est précisément composée

de « pieces de leurs secrets ». Autrement dit, des merveilles de l'art et de la nature, des objets qui suscitent l'étonnement ou l'admiration, un sentiment nourri par l'incapacité de celui qui les contemple à déterminer les causes de leur existence. La référence à ce sentiment, décrit par Platon (*Théétète*, 155d) et Aristote (*Métaphysique* A, 2, 982 b 12-13) comme étant à l'origine de la philosophie, se fait plus explicite dans la phrase qui suit :

« Merveilleux effects : de l'une au violent attrait du fer et de la paille par l'ambre et par l'aimant au soudain arrest d'un grand et bien equipé vaisseau à la production des pierres precieuses, leur laissant les vestiges des corps les plus rares et plus eslevez, et empreignant en icelles mille excellences, et son imitatrice aux testes artificielles qui articulent les voix, aux mouches de bois volantes, aux ouvrages si deliez, qu'ils esquivent presque le sentiment^{viii}. »

La première partie de la phrase énumère des merveilles de la nature : la pierre d'aimant, l'ambre, le rémora et les pierres figurées, notamment étoilées (les *stellaria*) ; la seconde partie se réfère aux merveilles de l'art, conçu en tant qu'*æmula naturæ* conformément à la tradition antique^{ix}. Ces merveilles de l'art sont vraisemblablement deux fameux automates célébrés par la littérature encyclopédique : la tête d'airain capable de parler forgée par Albert le Grand^x et la mouche de fer volante conçue par le savant allemand Regiomontanus au XV^e siècle^{xi}. Les mouches volantes mentionnées par Antoine Agard sont de bois, mais il a pu confondre avec l'aigle de bois volant également attribué à Regiomontanus^{xii}. Ces automates sont « si deliez », si habiles par l'adresse et la finesse, « qu'ils esquivent presque le sentiment ». Antoine Agard semble donner ici au verbe « esquiver » le sens de son quasi homonyme « eschiver » ou « eschever » (signifiant achever, réaliser complètement, accomplir) et ainsi souligner que ces automates paraissent doués d'une âme pourvue de la capacité de sentir et de penser.

La description du contenu de la collection nous transmet quant à elle l'image d'un cabinet accueillant exclusivement des merveilles de l'art qui sont des productions des arts plastiques et des merveilles de la nature qui consistent en des ouvrages du *lusus naturæ*, du jeu de la nature, assimilables à des œuvres d'art de la nature. Nous avons montré ailleurs en quoi cette confrontation participait pleinement au processus d'autonomisation de l'œuvre d'art^{xiii}. Si, dans la dédicace, Antoine Agard fait de ces célèbres automates les seuls représentants des merveilles ou « ouvrages » de l'art de son cabinet, il ne possède pas de tels objets dans sa collection ; plus précisément, aucun n'est recensé dans le catalogue. Or tous les objets présents dans le cabinet n'y figurent pas. Peut-être ne mentionne-t-il pas la présence d'automates dont il serait, en tant qu'orfèvre, le créateur^{xiv} ? La référence à Dédale, archétype

de l'*artifex* et créateur mythique des premiers automates^{xv}, dans un des poèmes liminaires dédiés à l'auteur pourrait nous inciter à le croire :

« *Cecropius quòd sis Pactoli dædalus auri :*
Ingenium dedit ars ingeniosa tibi.
Sed quòd prisca tui seruent inuenta Penates :
Has natura parens suppeditaui opes.
Amba certarunt, Ars et Natura : Sed vtra
Victricis palmæ præmia commeruit^{xvi}. »

Que des automates aient fait partie ou non de la collection, Antoine Agard leur attribue le rôle de représentants des merveilles de l'art de son cabinet. L'étude de son catalogue a montré qu'il était nourri de culture maniériste et du rapport art/nature qui la sous-tend^{xvii}. La place nodale des automates dans la conception maniériste du rapport art/nature est connue ; elle paraît déterminée par la distinction aristotélicienne entre la nature, comme principe intrinsèque, et l'art, comme principe extrinsèque (*Physique*, II, 192b 13-16 et 20-23 ; *Métaphysique*, D, 4, 1015a 12-15 et E, 1, 1025b 22-23)^{xviii}. Les automates, merveilles de l'art, donnent l'illusion d'accomplir la visée idéale de ce dernier : « Ils se donnent comme le point d'aboutissement et l'expression parachevée d'une imitation de la nature qui, d'extrinsèque et inanimée qu'elle était, se fait également intrinsèque et animée^{xix} ».

Antoine Agard est d'autant plus enclin à assigner aux automates cette fonction emblématique que la littérature encyclopédique dans laquelle il puise ces exemples l'y autorise, les célèbres réalisations qu'il cite appartenant aux listes de merveilles de l'art établies par Pierre Boaistuau et Guillaume de Saluste du Bartas dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

Dans le *Bref Discours de l'excellence et dignité de l'homme* de Pierre Boaistuau, publié en 1558, les automates appartiennent à une liste de merveilles qui illustrent les prouesses humaines dans le domaine des « arts qui semblent un peu plus vils et abjects comme peinture, architecture, statuer, et portraicture »^{xx}. Les automates apparaissent dans la première partie de la liste, consacrée aux merveilles antiques. La seconde partie de la liste, dévolue aux merveilles modernes, ne mentionne que peu d'« arts et inventions », comme l'imprimerie, l'artillerie à poudre et l'horlogerie, l'auteur préférant énumérer des prodiges liés au corps humain^{xxi}. Le chapitre *De Artibus artificiosisque rebus* du *De Subtilitate* de Gerolamo Cardano constitue la principale source de Pierre Boaistuau^{xxii}. Deux peintures

ouvrent la liste des merveilles antiques : les *Raisins* de Zeuxis, qui trompèrent des oiseaux, et l'*Aphrodite* d'Apelle, de laquelle certains spectateurs tombaient amoureux, l'auteur associant à cette dernière peinture un effet traditionnellement attribué à deux statues de Praxitèle : l'*Aphrodite* de Cnide et l'*Éros* de Parium^{xxiii}. Vient ensuite une sculpture antique : la jument d'airain d'Héraclée, réputée pour avoir attiré des étalons. Après quoi la liste énumère cinq objets « animés » : une machine de traction inventée par Archimède, qui lui avait permis de déplacer d'une seule main une galère armée ; la sphère céleste de verre de Sabor, roi des Perses, dans laquelle il s'enfermait ; la statue de Memnon, qui chantait au soleil levant ; la colombe de bois capable de voler fabriquée par Archytas de Tarente et la tête d'airain parlante due à Albert Le Grand ; deux miniatures : un manuscrit de l'*Iliade* contenu dans une coquille de noix et un navire de la taille d'une abeille^{xxiv} ; enfin, sont mentionnés les miroirs ardents qui auraient été utilisés par Archimède pour incendier la flotte romaine qui menaçait Syracuse ainsi qu'un miroir à reflets multiples.

Pierre Boaistuau introduit dans cette liste consacrée aux merveilles antiques de l'art, un ouvrage moderne, celui d'« un Espagnol de nostre temps si adroit en la composition des mirouërs, qu'il en faisoit qui représentoient deux images l'une vive, l'autre morte ensemble ». L'auteur considère cet objet comme une « chose si estrange à contempler, que plusieurs philosophes modernes n'en ayans peu trouver la raison, ne faisoient autre chose qu'admirer l'ouvrier et l'œuvre »^{xxv}. La référence au *thaumaston* s'éloigne quelque peu de la finalité que Platon et Aristote assignent à ce sentiment. Si l'étonnement a pu dans un premier temps susciter le désir de comprendre, ces « philosophes modernes » ont ensuite renoncé à comprendre et accepté de jouir de l'admiration même, selon une attitude qui siérait tout autant aux collectionneurs de merveilles.

Un tel glissement est perceptible dans la définition des *mirabilia* que propose Conrad Gesner dans les *Pandectes* en 1548. Il leur consacre une partie du premier livre traitant de la grammaire et de la rhétorique. Sa définition des *mirabilia* de l'art et de la nature se réfère dans un premier temps au *thaumaston* dans sa fonctionnalité heuristique. Il en vient ensuite à considérer l'admiration en soi, comme étant intrinsèquement liée à la contemplation : « *Res quidem ut admirabiles sint, jucundas etiam esse oportet [...] Quoniam cum contemplatione, et animi immorari desyderantis voluptate quadam, conjuncta est admiratio*^{xxvi} ». Le désir suscité par l'étonnement est davantage celui de jouir de l'étonnement même – né de la contemplation des *mirabilia* – et du plaisir qu'il procure que celui de comprendre.

La liste des merveilles des « arts mécaniques » antiques établie par Pierre Boaistuau fut reprise et complétée par Guillaume Saluste du Bartas dans *La Sepmaine, ou Création du*

monde en 1578. Au sixième jour, la description de l'homme s'achève par celle de l'esprit. L'auteur y mentionne des faits remarquables relatifs à l'intelligence, à la curiosité et à la création artistique ; cette dernière étant assimilée à l'imitation, comme le suggère le quatrain introductif à l'énumération de ses merveilles :

« Là rien tu ne verras de parfaitement beau,
Que la plume, le fer, le moule, ou le pinceau,
N'ait si bien imité, que nostre œil peut à peine
Discerner le vrais corps d'avec sa forme vaine^{xxvii}. »

La liste, qui mêle merveilles anciennes et modernes, énumère en premier lieu des imitations ayant provoqué des réactions mémorables : la jument d'airain d'Héraclée, les *Raisins* de Zeuxis et l'*Aphrodite anadyomène* d'Apelle, l'auteur reproduisant la confusion présente dans le texte de Pierre Boaistuau. Viennent ensuite des automates, car comme le souligne le poète « l'artifice humain ne produit seulement / Une masse sans ame, un corps sans mouvement » : le pigeon de bois volant d'Archytas de Tarente, l'aigle et la mouche de fer capables de voler fabriqués par Regiomontanus, la sphère céleste de verre de Sabor, roi des Perses, ainsi que les miroirs ardents, la machine de traction et la sphère céleste en cristal inventés par Archimède. La liste s'achève par un automate cosmique moderne : le planétaire mécanique en argent de l'empereur Maximilien^{xxviii}.

En somme, dans le *Bref Discours de l'excellence et dignité de l'homme* de Pierre Boaistuau et dans *La Sepmaine* de Guillaume Saluste du Bartas, les productions des arts plastiques intègrent une liste de merveilles en tant qu'elles ont produit des effets mémorables ou hors du commun souvent dus à leur exceptionnelle qualité mimétique, et qui plus est, pour les automates, en raison du caractère invisible de leur puissance motrice.

Un passage du *De Subtilitate* permet de compléter les précédentes remarques sur la présence de productions des arts plastiques dans les listes de merveilles établies au XVI^e siècle ; il concerne la peinture moderne. Reprenant Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, XXXV, 96), et se faisant l'écho du débat contemporain sur les mérites comparés des arts, Gerolamo Cardano précise que la raison qui conduit à considérer certaines œuvres de peinture comme des *mirabilia* est leur caractère paradoxal : « *Mirum ad quantam audaciam ars hæc processerit, ut tonitrua vocesque hominum, et mentis affectus, et successus temporum, et quæ pingi non possunt, imo vix dici, exprimere conata fit*^{xxix} ». L'admiration de tels paradoxes représentationnels est un lieu commun de l'*Histoire naturelle* repris par les écrits

contemporains sur l'art^{xxx}. Gerolamo Cardano l'enrichit de sa propre expérience en citant une peinture représentant l'hiver observée dans le cabinet de raretés du magistrat et « antiquaire » lyonnais Guillaume du Choul, qu'il visita probablement lorsqu'il traversa la France pour se rendre en Écosse en 1552 : « *Inter enim multa naturæ monstra, et hoc artis ostendit hyemen, scilicet in tabella depictam. Ibi dum singitur eques inter montes procul, ut conspici vix omnino queat, albo pictus est, solerti artificis invento, ut minor etiam videretur quam videri posset, et tamen videretur*^{xxxii} ».

La littérature historique et cosmographique qui connut un essor en France à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle constitue un autre lieu où s'observe la parenté entre les merveilles et certaines productions des arts plastiques. Comme l'a montré Walter Cahn, la référence aux merveilles a contribué au glissement sémantique dont le terme chef-d'œuvre a fait l'objet à l'époque moderne^{xxxiii}. Elle a permis l'apparition d'une acception moderne du terme, distincte de son sens artisanal qui était associé à l'obtention de la maîtrise et donc à la production d'un objet répondant aux normes attendues par la corporation. Progressivement, entre le milieu du XVI^e siècle et celui du XVII^e siècle, en France, ce mot a acquis une valeur superlative, merveille et chef-d'œuvre devenant des termes « interchangeables ». Ces deux mots sont employés de manière équivalente dans la littérature cosmographique et les histoires urbaines publiées en France durant la seconde moitié du XVI^e siècle pour signifier le caractère exceptionnel, hors du commun, inexplicable d'une réalisation architecturale. Cette contagion sémantique a concerné en premier lieu des architectures, les sept merveilles du monde antiques, auxquelles les auteurs font tacitement ou explicitement référence, consistant pour la plupart en des réalisations architecturales.

Notre-Dame de Paris, que Gilles Corrozet estime être « la seule merveille de France pour sa grandeur et forme », est comparée au temple de Diane à Éphèse par Robert Céneau et aux pyramides d'Égypte par André Thevet ; la Sainte-Chapelle est, selon François de Belleforest, un édifice « autant admirable qu'on sçauroit voir veu le grand, et solide corps d'icelle, porté néanmoins par des colonnes qui semblent incapables de fournir a une charge si pesante »^{xxxiii}. Le même auteur, relatant l'histoire du nouveau château de Fontainebleau, célèbre le rôle de François I^{er}, « lequel ayant recouvert les Maîtres architectes les plus excellents de l'Europe, a fait aussi faire le chef d'œuvre autant rare qui se voye en toute la Gaule », et Jacques Du Breul, faisant celle du palais des Tuileries, ne manque pas de signaler l'escalier, dû à Philibert Delorme, « tournant en limaçon et suspendu en l'air, sans aucun noyau qui en soustienne les marches, [qui] est le plus beau chef-d'œuvre d'Architecture, et

l'une des plus hardies pièces qu'on puisse voir en notre France »^{xxxiv}. Telle la référence aux *mirabilia* présente dans les descriptions de Notre-Dame de Paris et de la Sainte-Chapelle, l'association du terme chef-d'œuvre à ceux d'architecte ou d'architecture et non de maître maçon, comme l'origine artisanale du terme le voudrait, ne dénote plus le caractère normal et attendu de l'œuvre, mais exprime sa nature exceptionnelle et parfois inexplicable.

Si, suivant la tradition antique, la littérature encyclopédique de la Renaissance a isolé certaines productions des arts plastiques afin de les admettre dans la catégorie des *mirabilia*, la littérature artistique de cette époque a largement sollicité la notion de merveille afin de rendre compte des productions des arts du discours et des arts plastiques ainsi que de leur réception. La publication de la nouvelle traduction latine de la *Poétique* d'Aristote par Alessandro de'Pazzi en 1536, qui diffusa l'idée que le merveilleux est une source d'agrément, de plaisir, a contribué à l'accroissement de ce recours.

La question de l'émerveillement est au cœur de la réflexion sur la poésie menée au XVI^e siècle en Italie et en France^{xxxv}. Elle est abordée dans les textes prescriptifs ou didactiques de Giovanni Pontano (1507), de Marco Girolamo Vida (1527) ou de Girolamo Fracastor (1540) et parcourt les œuvres du Tasse, de Francesco Patrizzi et de Pierre de Ronsard à la fin du siècle. La notion de merveille est sollicitée afin de parvenir à une caractérisation spécifique de la poésie, au sein d'une réflexion qui aurait contribué à la constitution d'une définition prémoderne de l'art et de l'œuvre d'art. Se fondant sur les écrits d'Aristote, de Quintilien et du pseudo Longin, ces auteurs développent l'idée que la poésie se distingue des autres types de discours par sa finalité : le plaisir ressenti par le lecteur, lié aux effets produits par la surprise et l'admiration. Ce plaisir peut être gratuit et n'avoir d'autre but et d'autre justification que lui-même.

Ainsi définie, la poésie partage sa raison d'être avec les merveilles de la nature. La capacité de la poésie à provoquer l'étonnement vient de ce qu'elle privilégie l'imitation des merveilles et qu'elle se donne à lire elle-même comme un discours merveilleux, c'est-à-dire hors du commun, par opposition à la rhétorique. En outre, « la poésie ne résout pas l'étonnement »^{xxxvi} ; elle ne lève pas l'ignorance des causes qui fonde l'émerveillement. Cette conception de la poésie affirme la distinction entre la valeur philosophique et la valeur hédoniste de l'étonnement, et valorise ce dernier en tant que pur principe de plaisir, hors de toute justification heuristique, dans la sphère de la réception. Une telle relecture du *thaumaston* platonicien et aristotélicien, où la contemplation est constitutive de l'émerveillement, est perceptible dans la définition des *mirabilia* proposée par Conrad Gesner et la remarque de Pierre Boaistuau, à propos de ces étranges miroirs fabriqués par un

Espagnol, que nous avons mentionnées précédemment. D'abord conçu comme un état inféodé et transitoire, l'étonnement devient une fin en soi dont on peut jouir potentiellement à l'infini.

L'usage de la notion d'émerveillement est courant dans les écrits de la Renaissance italienne sur la peinture et la sculpture. Il est présent, de manière ponctuelle, dès le *Quattrocento*. Ainsi la dédicace à Filippo Brunelleschi placée en tête du *Della Pittura* s'ouvre-t-elle par une célébration de l'Antiquité, perçue comme l'âge d'or des *mirabilia* :

« *Io solea meravigliarmi insieme e dolermi che tante ottime e divine arti e scienze, quali per loro opere e per le istorie vegiamo copiose erano in que' vertuossimi passati antiqui, ora così siano mancate e quasi in tutto perdute : pittori, scultori, architetti, musici, ieometri, retorici, auguri e simili nobilissimi e meravigliosi intelletti oggi si truovano rarissimi e poco da lodarli. Onde stimai fusse, quanto da molti questo così essere udiva, che già la natura, maestra delle cose, fatta antica e stracca, più non producea come né giuganti così né ingegni, quali in que' suoi quasi giovinili e più gloriosi tempi produsse, amplissimi e meravigliosi*^{xxxvii}. »

Les peintres, sculpteurs et architectes sont, comme les géants, des *mirabilia naturæ* ; leurs capacités hors normes en font des êtres rares, exceptionnels. Les réalisations des premières décennies du XV^e siècle suscitent en Leon Battista Alberti l'espoir de l'avènement d'un nouvel âge d'or des merveilles.

Dans les notes de Léonard de Vinci sur la comparaison des arts, le recours à la notion de *meraviglia*, servant à signifier une nature hors du commun, est réservé à la peinture. « *La pittura è di meraviglioso artificio* » ou « *pare cosa miracolosa* », en raison de son caractère paradoxal. Et Léonard d'énumérer des paradoxes représentationnels qui s'apparentent à ceux évoqués par Pline l'Ancien : la peinture est capable de « *far parere palpabile le cose impalpabili, rilevate le cose piane, lontane le cose vicine*^{xxxviii} ». »

Les références à l'émerveillement se multiplient avec le maniérisme et l'essor de la « littérature » artistique. De nombreuses occurrences parsèment les textes de Benedetto Varchi, Giorgio Vasari, Paolo Pino, Lodovico Dolce, Cristoforo Sorte, Giovanni Andrea Gilio, Gabriele Paleotti, Francesco Bocchi, Romano Alberti et Paolo Lomazzo. *Maraviglia, meraviglia, mirabile*... parfois *stupore*, le champ sémantique de la merveille est largement utilisé pour décrire la qualité exceptionnelle d'une œuvre (ou de l'un de ses aspects), d'un

praticien (son talent, ses capacités) ou de l'art lui-même, ainsi que les émotions ressenties par le spectateur.

Les *Vite* de Giorgio Vasari en sont riches. La référence à la *meraviglia* est particulièrement nette lorsque l'auteur relate des étapes décisives de l'histoire de l'art toscan. Dans la vie de Cimabue, première biographie des *Vite*, les manifestations de l'apparition du nouveau style dans les œuvres du maître sont associées à ce sentiment à deux reprises, à propos de la *Descente du Saint-Esprit sur les apôtres* peinte sur le revers de la façade de la basilique supérieure à Assise,

« [l]a qual opera, veramente grandissima e ricca e benissimo condotta, dovette, per mio giudizio, fare in que' tempi stupire il mondo, essendo massimamente stata la pittura tanto tempo in tanta cecità ; et a me che l'anno 1563 la rividi parve bellissima, pensando come in tante tenebre potesse veder Cimabue tanto lume^{xxxix} »

et d'une *Notre Dame* peinte pour l'église florentine de Santa Maria Novella,

« la qual opera fu di maggior grandezza, che figura che fusse stata fatta insin a quel tempo ; et alcuni Angeli che le sono intorno, mostrano, ancor che egli avesse la maniera greca, che s'andò accostando in parte al lineamento e modo della moderna, onde fu questa opera di tanta meraviglia ne' popoli di quell' età, per non si esser veduto insino allora meglio, che da casa di Cimabue fu con mota festa e con le trombe, alla chiesa portata con solennissima processione, et egli precidò molto premiato et oronato^{xl} ».

De même, lorsque Giorgio Vasari souhaite souligner l'attrait exercé sur les peintres en formation par les grandes réalisations romaines de Michel-Ange et de Raphaël, il présente systématiquement ces dernières comme les merveilles modernes de Rome^{xli}. Enfin, plus généralement, il fait usage des locutions « *opera meravigliosa* » et « *mirabile opera* », au côté de « *eccellente opera* » et « *opera egregia* », comme superlatif d'œuvre (*opera*, *lavoro* ou *cosa*), et réserve à sa célébration des réalisations de Michel-Ange l'emploi de l'expression « *opere maravigliose e stupende* ».

Le comble du recours à la notion d'émerveillement se rencontre dans la monographie que Francesco Bocchi a consacrée au *Saint Georges* de Donatello en 1571. L'auteur fait non seulement un usage récurrent du champ sémantique de la *meraviglia* dans son étude de l'œuvre (quasi à chaque page et souvent plusieurs fois par page), mais la notion est également

au cœur de sa problématique. Le questionnement qui motive son étude est celui-ci : pourquoi cette œuvre crée-t-elle « dans nos âmes non seulement l'agrément, mais en plus de cela l'émerveillement » (« *negli animi nostri non solo diletto, ma meraviglia oltre a ciò* ») ? Dans les trois catégories d'appréciation de l'œuvre passées au crible, le costume (*costume*), l'effet de vie (*vivacità*) et la beauté (*bellezza*), la part de *meraviglia* est croissante. Le costume est admiré pour sa perfection^{xlii}. L'impression de vie donnée par la statue suscite tout particulièrement l'émerveillement ; le commentaire signale la « force de vie » ainsi que l'impression de mouvement produite par la statue et fait référence aux mythiques statues de Dédale^{xliii}. Enfin, Francesco Bocchi estime que le *Saint Georges* de Donatello est remarquable en ce qu'il réalise la réunion de deux beautés, celle produite par la nature et celle produite par l'art. Notons que la poétique de la merveille que nous avons précédemment évoquée défend précisément cette idée : la poésie, l'art doivent imiter un objet merveilleux grâce à une manière merveilleuse de le représenter. Selon Francesco Bocchi cette conjonction n'est ni redevable à l'œuvre, ni à l'art, mais à l'homme (au sculpteur), car « *ci ha formato nel San Giorgio quella compiuta e rara bellezza che, nelle umane opere essendo quasi incredibile, genera negli animi nostri stupore e meraviglia*^{xliv} ».

Durant la Renaissance, et en particulier au XVI^e siècle, les relations que certaines productions des arts plastiques entretiennent avec les *mirabilia* paraissent avoir contribué à la constitution de la notion moderne d'œuvre d'art et avoir permis aux hommes de cette époque de verbaliser leur appréhension de ces objets dont l'autonomie notionnelle n'était pas encore conquise, établie. Les notations disséminées que nous avons relevées dans divers textes témoignent de la valeur discriminative de la référence à la notion de merveille : elle concourt à la distinction entre image et œuvre d'art, entre chef-d'œuvre artisanal et chef-d'œuvre artistique et entre discours rhétorique et discours poétique en aidant à définir la nature artistique (au sens moderne) d'un objet. La référence à la notion de merveille peut également posséder une valeur superlative servant à instaurer une hiérarchie au sein des arts et de leurs praticiens, ou des productions artistiques, rejoignant dans ce dernier cas le sens moderne de chef-d'œuvre.

La parenté de l'œuvre d'art et de la *meraviglia* se joue également à un autre niveau. L'une comme l'autre provoque chez celui qui la contemple un sentiment – étonnement, surprise, admiration, émerveillement – dont sont conjointement à l'origine le caractère extraordinaire de l'objet ou de ses qualités et la non-compréhension de leurs causes. D'aucuns reconnaissent rechercher ce sentiment pour le seul plaisir qu'il procure. Ainsi la

correspondance cultivée au sein de l'épistémè maniériste entre les *mirabilia* et certaines productions des arts plastiques semble-t-elle affirmer le caractère irrationnel de l'œuvre d'art, au sens où elle montre que son appréhension par le spectateur ne relève pas de la compréhension, mais du sentiment.

Concomitamment, la perception de la nature – totalement ou partiellement – inexplicable de l'art fut encouragée par le renouveau de la pensée de la grâce dans les traités italiens du XVI^e siècle sur l'art, la beauté et la civilité^{xlv}. Réapparue dans les écrits sur l'art au *Quattrocento*, elle connut un essor redevable au succès du *Cortegiano* au siècle suivant^{xlvi}. Selon Baldassare Castiglione, la possession de la grâce définit le parfait courtisan. Elle est un don, une qualité innée. Ceux qui en sont dépourvus peuvent néanmoins s'employer à l'acquérir en cultivant dans leurs activités la *sprezzatura*, désinvolture dont la finalité est de cacher la cause de leur habileté : l'art. Seul le fait d'être placé dans cette ignorance permet au spectateur d'admirer le comportement du courtisan. Ainsi la grâce, ou à défaut la *sprezzatura*, est-elle le moteur de l'admiration :

« *Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa Grazia [...] : e ciò è fuggir quanto più si pò, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione ; e, per dir 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. Da questo credo io che derivi assai la grazia : perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia ; e per lo contrario, il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli, da summa disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si pò dir quella esser vera arte, che non appare esser arte ; nè più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla*^{xlvii}. »

Dans la théorie de l'art de Giorgio Vasari ou de Lodovico Dolce la grâce devient l'apanage de l'artiste parfait. Lodovico Dolce fait l'éloge de la *venustà* des figures de Raphaël, nouvel Apelle. Renonçant à la définir, il la conçoit comme « *un non so che* » en ce référant explicitement à Pétrarque^{xlviii}. Quelques années auparavant, dans son *Dialogo delle bellezze delle donne* achevé en 1542, Agnolo Firenzuola disait le caractère inexplicable de la grâce par la même locution. Distincte de la beauté, il la considère comme une « *splendor nasca da una occulta proporzione, e da una misura che non è ne' nostri libri, la quale noi non conosciamo, anzi non pure immaginiamo, ed è, come si dice delle cose che noi non sappiamo esprimere, " un non so che "*^{xlix} ». Il faut attendre le XVII^e siècle pour voir formulé le lien de

causalité unissant la grâce au *stupor* dans la théorie de la peinture de Franciscus Junius¹. De même, la grâce, entendue comme un « je ne sais quoi », est clairement désignée comme le moteur de l'émerveillement dans la pensée sur l'art de Dominique Bouhours, Roger de Piles, André Félibien ou le Chevalier de Méré^{li}.

Ainsi la Renaissance tardive a-t-elle ressenti la nécessité d'isoler certaines productions des arts plastiques en les associant aux notions de merveille et de grâce. Ces rapprochements nous apparaissent a posteriori comme une tentative de déterminer ce qui fait art (au sens moderne du terme), renversant la question de l'affirmation progressive de l'autonomie des œuvres d'art par rapport aux *mirabilia*.

Bibliographie

Sources

AGARD A., *Discours et roole des medailles et autres antiquitez...*, (Paris, 1611), Trébosc D. (éd.), Rennes, PUR, 2007

ALBERTI L. B., *La Peinture*, Golsenne Th. et Prévost B. (éd. et trad.), Paris, Seuil, 2004

BALDI B., *Di Herone Alessandrino de gli automati...*, (Venise, 1589), Venise, G.-B. Bertoni, 1601

BELLEFOREST Fr. de, *Cosmographie universelle*, t. I, Paris, M. Sonnius, 1575

BOAISTUAU P., *Bref Discours de l'excellence et dignité de l'homme...*, (Paris, 1558), Simonin M. (éd.), Genève, Droz, 1982

BOCCHI Fr., *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello*, (Florence, 1584), in Barocchi P. (dir.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 3, Rome-Bari, Laterza, 1962, p. 125-94

BOUHOURS D., *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, (Paris, 1671), Beugnot B. et Declercq G. (éd. et trad.), Paris, Champion, 2003

CARDANO G., *De Subtilitate libri XXI*, Paris, Fezandat, Granion, 1550

CARDANO G., *De la Subtilité et des subtiles inventions ensemble les causes occultes et raisons d'icelles, traduits du latin en françois par Richard Le Blanc*, Paris, G. Le Noir, 1556

CARDANO G., *De Subtilitate libri XXI*, Lyon, S. Michel, 1580

CASTIGLIONE B., *Il Libro del cortegiano*, Venise, Alde, 1528

CASTIGLIONE B., *Le Courtisan*, (Venise, 1528), Colin J. (trad.), Lyon, F. Juste, 1538

CENEAU R., *Gallica historica*, Paris, G. Du Pré, 1557

CORROZET G., *Antiquitez, croniques et singularitez de Paris...*, Paris, G. Corrozet, 1581

DOLCE L., *Dialogo della pittura intitolato Aretino*, (Venise, 1557), Barocchi P. (dir.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 1, Rome-Bari, Laterza, 1960, p. 141-206

DU BREUL J., *Le Theatre des antiquitez de Paris...*, (1595), Paris, C. de La Tour, 1612

FIRENZUOLA A., *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne*, (Florence, 1548), Seroni A. (éd.), Florence, Sansoni, 1958

FIRENZUOLA A., *Discours de la beauté des dames*, (Florence, 1548), Pallet J. (trad.), Paris, A. l'Angelier, 1578

GESNER C., *Pandectarum sive Partitionum universalium libri XXI*, Zürich, C. Froschauer, 1548

JUNIUS Fr., *The Painting of the Ancients*, (Londres, 1638), Aldrich K., Fehl Ph., Fehl R. (éd. et trad.), Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1991

LEONARDO DA VINCI, *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270]*, McMahon Ph. (éd. et trad.), vol. 2, Princeton, 1956

LEONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, Chastel A. (éd. et trad.), Paris, Calman-Lévy, 2003

LEONARD DE VINCI, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, MacCurdy É. (éd.), Servicen L. (trad.), Paris, Gallimard, 1942

QUICHELBERG S., *Inscriptionnes vel Tituli Theatri amplissimi...*, Munich, A. Berg, 1565

SALUSTE DU BARTAS G., *La Sepmaine, ou Création du monde*, (Paris, 1581), Bellenger Y. (éd.), Paris, STFM, 1992

SALUSTE DU BARTAS G., *Les Œuvres de G. de Saluste, sr Du Bartas, rev., corr., augm. de nouveaux commentaires...* par S. G. S. [Simon Goulart Senlisien], (Genève, 1581), Paris, T. Du Bray, 1611

THEVET A., *La Grande Et Excellente Cité de Paris*, (1575), in *Cosmographie universelle*, Dufour V. (éd.), Paris, A. Quantin, 1881

VASARI G., *Le Vite de' piu eccelenti pittori, scultori, e architettori*, Florence, Giunti, 1568

VASARI G., *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (Florence, 1568), Chastel A. (dir.), Arles, Actes Sud, 2005

ZINZERLING J. (Jodocus Sincerus), *Itinerarium Galliaë...*, (Lyon, 1616), Genève, P. Chouët, 1627

- BELTING H., *Le Chef-d'œuvre invisible*, Nîmes, Chambon, 2003
- BRUNON H., *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Thèse de l'université de Paris I, 2001 (http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/34/93/46/PDF/Brunon_Pratolino.pdf)
- BRUNON H., « *Ars naturans*, ou l'immanence du principe : l'automate et la poétique de l'illusion au XVI^e siècle », in Pieter J. (dir.), *Das Château de Maulnes und der Manierismus in Frankreich*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2006, p. 275-304
- CAHN W., *Masterpieces. Chapters on the History of an Idea*, Princeton, Princeton University Press, 1979
- CEARD J., *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1996
- CHASTEL A., *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996.
- CLOSE A. J., « Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance », *Journal of the History of Ideas*, XXX, 4, 1969, p. 467-86
- COUSINIE Fr., *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses « objets-limites » aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Saint-Pierre-de-Salerne, Monfort, 2005
- DASTON L., PARK K., *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*, New-York, Zone Books, 1998
- DENIZOT V., « *Comme un souci aux rayons du soleil* ». *Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556)*, Genève, Droz, 2003
- FALGUIERES P., « La « fondation du théâtre » dans les *Inscriptions* de S. Quicchelberg (1565) », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, XL, 1992, p. 91-109
- FALGUIERES P., *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003
- FALGUIERES P., *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2004
- GRAZIANI Fr., « Le miracle de l'art : Le Tasse et la poétique de la *meraviglia* », *Revue des études italiennes*, XLII, 1-2, 1996, p. 117-39
- IMPEY O., MACGREGOR A. (dir.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985
- KRIS E., KURZ O., *La Légende de l'artiste. Un essai historique*, Paris, Allia, 2010
- MONK S. H., « A Grâce Beyond the Reach of Art », *Journal of the History of Ideas*, 5, 2, 1944, p. 131-50
- MOREL Ph., *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998
- NATIVEL C., « La théorie de l'*enargeia* dans le *De pictura ueterum* de Franciscus Junius :

sources antiques et développements modernes », in *Prospect*, 1, 1992, p. 73-85

NATIVEL C., « *Suspendit picta uoltum mentemque tabella* : dire l'évidence en peinture selon le *De pictura ueterum* de Franciscus Junius. », in Carlos Levy C. et Pernot L. (dir.), *Dire l'évidence (philosophie et rhétorique antiques)*, (*Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII-Val de Marne*, n°2), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 265-83

POMMIER É., *Comment l'art devient l'art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007

PUTTFARKEN Th., *Roger de Piles' Theory of Art*, New-Haven-Londres, Yale University Press, 1985

TREBOSC D., « Expérimenter les critères esthétiques : le rôle des *naturalia* dans la collection d'Antoine Agard, orfèvre et antiquaire arlésien, à la fin de la Renaissance », in Martin P. et Moncond'huy D. (dir.), *Curiosités et cabinets de curiosités*, Neuilly, Atlante, 2004, p. 65-75

ⁱ BELTING H., *Le Chef-d'œuvre invisible*, Nîmes, Chambon, 2003, p. 5-33.

ⁱⁱ Sur l'importance de l'émerveillement dans les arts et la littérature de la seconde moitié du XVI^e siècle en Italie et en France, voir notamment GRAZIANI Fr., « Le miracle de l'art : Le Tasse et la poétique de la *meraviglia* », *Revue des études italiennes*, XLII, 1-2, 1996, p. 117-39 ; MOREL Ph., *Les Grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle. Théâtre et alchimie de la nature*, Paris, Macula, 1998p. 118 et suiv. ; DENIZOT V., « Comme un souci aux rayons du soleil ». *Ronsard et l'invention d'une poétique de la merveille (1550-1556)*, Genève, Droz, 2003 ; FALGUIERES P., *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2004, chap. 2.

ⁱⁱⁱ Sur l'intérêt pour les *mirabilia* dans l'Europe du XVI^e siècle, voir CEARD J., *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1996 ; DASTON L., PARK K., *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*, New-York, Zone Books, 1998, notamment chap. 4 à 7 ; BRUNON H., *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Thèse de l'université de Paris I, 2001, chap. 3 ; FALGUIERES P., *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003, p. 8 et suiv. (*passim*).

^{iv} Les études sur les chambres des merveilles et les cabinets de raretés de la seconde moitié du XVI^e et du début du XVII^e siècle connaissent une recrudescence depuis les années 1970 ; la bibliographie est foisonnante. Pour une appréhension globale de ces phénomènes, il sera utile de consulter IMPEY O., MACGREGOR A. (dir.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985 et FALGUIERES P., *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.

^v QUICCHELBERG S., *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi...*, Munich, A. Berg, 1565, traduit en français par FALGUIERES P., « La « fondation du théâtre » dans les *Inscriptions* de S. Quicchelberg (1565) », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, XL, 1992, p. 110-115.

^{vi} AGARD A., *Discours et roole des medailles et autres antiquitez...*, (Paris, 1611), Trébosc D. (éd.), Rennes, PUR, 2007.

^{vii} *Ibid.*, p. 52.

^{viii} *Ibid.*, p. 53.

^{ix} Sur cette tradition voir CLOSE A. J., « Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance », *Journal of the History of Ideas*, XXX, 4, 1969, p. 467-86.

^x Citée notamment par BOAISTUAU P., *Bref Discours de l'excellence et dignité de l'homme...*, (Paris, 1558), Simonin M. (éd.), Genève, Droz, 1982, p. 60.

^{xi} Citée notamment par SALUSTE DU BARTAS G., *La Sepmaine, ou Création du monde*, (Paris, 1581), Bellenger Y. (éd.), Paris, STFM, 1992, p. 291.

^{xii} Voir SALUSTE DU BARTAS G., *Les Œuvres de G. de Saluste, sr Du Bartas, rev., corr., augm. de nouveaux commentaires...* par S. G. S. [Simon Goulart Senlisien], (Genève, 1581), Paris, T. Du Bray, 1611, p. 304.

^{xiii} Voir TREBOSC D., « Expérimenter les critères esthétiques : le rôle des *naturalia* dans la collection d'Antoine Agard, orfèvre et antiquaire arlésien, à la fin de la Renaissance », in Martin P. et Moncond'huy D. (dir.), *Curiosités et cabinets de curiosités*, Neuilly, Atlante, 2004, p. 65-75 et AGARD, *Discours*, p. 26 et suiv.

^{xiv} D'après le guide de voyage de Just Zinzerling, une « vue d'Arles », peinte par Antoine Agard lui-même, était exposée dans le cabinet. ZINZERLING J. (Jodocus Sincerus), *Itinerarium Galliae...*, (Lyon, 1616), Genève, P. Chouët, 1627, p. 184. Elle n'est pas mentionnée dans le catalogue de la collection.

^{xv} Sur les anecdotes relatives à la force illusionniste des œuvres de Dédale, notamment dotées du pouvoir de se mouvoir et de parler, dans les textes antiques (Philippus repris par Démocrite et Aristote, Platon), voir KRIS E., KURZ O., *La Légende de l'artiste. Un essai historique*, Paris, Allia, 2010, p. 73-77.

^{xvi} AGARD, *Discours*, p. 54. « Si tu sais, habile ouvrier attique, travailler l'or du Pactole, / C'est que l'art ingénieux t'en a donné le talent. / Mais si ta demeure est la gardienne des antiques que tu as découvertes, / C'est que mère nature a fourni ces richesses en abondance. / Tous les deux, l'art et la nature, ont rivalisé ; / Mais l'un et l'autre ont mérité la palme de la victoire en récompense. » Ce double tristique en latin, dont une version grecque figure aussi dans les pièces liminaires, est dû à l'Arlésien François Sabbatier. Je remercie Colette Nativel, de l'aide qu'elle m'a apportée pour cette traduction, et Annie-France Laurens qui a attiré mon attention sur l'emploi de l'adjectif *daedalus*.

^{xvii} Voir *ibid.*, p. 33 et suiv.

^{xviii} Voir notamment MOREL, *Les grottes*, chap. 4 ; BRUNON, *Pratolino*, chap. 6 et BRUNON H., « *Ars naturans*, ou l'immanence du principe : l'automate et la poétique de l'illusion au XVI^e siècle », in Pieter J. (dir.), *Das Château de Maulnes und der Manierismus in Frankreich*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2006, p. 275-304 ; lesquels se fondent sur BALDI B., *Di Herone Alessandrino de gli automati...*, (Venise, 1589), Venise, G.-B. Bertoni, 1601, f. 10r. Par ailleurs, l'attention portée par Marsile Ficin aux automates a été relevée par CHASTEL A., *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1996, p. 67-69, 74 et 172.

^{xix} MOREL, *Les grottes*, p. 114.

^{xx} BOAISTUAU, *Bref discours*, p. 57 et suiv.

^{xxi} *Ibid.*, p. 61 et suiv.

^{xxii} CARDANO G., *De Subtilitate libri XXI*, Paris, Fezandat, Granion, 1550, chap. 17 ; l'édition revue et augmentée de 1554 fut traduite en français par Richard Le Blanc en 1556 : CARDANO G., *De la Subtilité et des subtiles inventions ensemble les causes occultes et raisons d'icelles, traduits du latin en françois par Richard Le Blanc*, Paris, G. Le Noir, 1556.

^{xxiii} Voir entre autres Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXVI, 4 (5), § 20-23.

^{xxiv} Sur la dimension des œuvres (notamment l'extrême petitesse) comme pierre de touche de la virtuosité artistique voir KRIS et KURZ, *La légende*, p. 99-100.

^{xxv} BOAISTUAU, *Bref discours*, p. 57-61.

^{xxvi} GESNER C., *Pandectarum sive Partitionum universalium libri XXI*, Zürich, C. Froschauer, 1548, p. 30. « Pour que les objets soient admirables, il faut aussi qu'ils soient agréables [...]. C'est pourquoi l'admiration est conjointe à la contemplation et à une sorte de plaisir de l'âme désireuse de s'y arrêter. » Traduction de DENIZOT, « *Comme un souci...* », p. 33, n. 27.

^{xxvii} SALUSTE DU BARTAS, *La Sepmaine*, p. 289.

^{xxviii} *Ibid.*, p. 289-293.

^{xxix} CARDANO G., *De Subtilitate libri XXI*, Lyon, S. Michel, 1580, p. 575. « C'est merveille à quelle hardiesse est venu c'est (*sic*) art de peinture, qu'elle a entrepris d'exprimer les tonnerres, les voix des hommes, les affections de l'esprit, les successions des tems, et mesmement ce que ne peut estre peint, ni estre dit. » CARDANO, *De la subtilité*, f. 319 v.

^{xxx} Voir COUSINIE Fr., *Beautés fuyantes et passagères. La représentation et ses « objets-limites » aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Saint-Pierre-de-Salerno, Monfort, 2005, p. 1-6.

^{xxxi} CARDANO, *De subtilitate*, p. 575. « Entre plusieurs monstres de nature il me monstra cest artifice, savoir est, l'hiver peint en un tableau. Illec est peint un cheualier fort loing, en sorte qu'à peine il peut estre veu, il est peint de couleur blanche par ingenieuse invention d'artifice, à fin qu'il fut veu plus petit qu'il ne pouvoit estre veu, et toutesfois il fut veu. » CARDANO, *De la subtilité*, f. 319 v.

^{xxxii} CAHN W., *Masterpieces. Chapters on the History of an Idea*, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 47 et chap. IV.

^{xxxiii} CORROZET G., *Antiquitez, croniques et singularitez de Paris...*, Paris, G. Corrozet, 1581, f. 87 r ; CENEAU R., *Gallica historica*, Paris, G. Du Pré, 1557, II, f. 130 ; THEVET A., *La Grande Et Excellente Cité de Paris*, (1575), in *Cosmographie universelle*, Dufour V. (éd.), Paris, A. Quantin, 1881, p. 16-17 ; BELLEFOREST Fr. de, *Cosmographie universelle*, t. I, Paris, M. Sonnius, 1575, I, p. 218.

^{xxxiv} BELLEFOREST, *Cosmographie I*, p. 333 ; DU BREUL J., *Le Theatre des antiquitez de Paris...*, (1595), Paris, C. de La Tour, 1612, p. 1049.

^{xxxv} Voir DENIZOT, « *Comme un souci...* », p. 54-88.

^{xxxvi} *Ibid.*, p. 60.

^{xxxvii} ALBERTI L. B., *La Peinture*, Golsenne Th. et Prévost B. (éd. et trad.), Paris, Seuil, 2004, p. 210 et 271 (je modifie légèrement la traduction) : « J'ai souvent constaté avec un étonnement mêlé de tristesse que nombre

d'arts et de sciences excellents et divins, dont nous savons par leurs réalisations comme par les récits historiques combien ils étaient féconds à la valeureuse époque des Anciens, sont à présent défailants et ont presque entièrement disparu : peintres, sculpteurs, architectes, musiciens, géomètres, rhétoriciens, interprètes et autres esprits nobles et merveilleux se sont faits aujourd'hui bien rares et méritent peu d'éloges. Aussi – entendant fréquemment décrire cette situation – me suis-je dit que désormais la nature, maîtresse de toutes choses, avait vieilli et s'était épuisée : de même qu'elle ne produit plus de géants, de même ne produit-elle plus de ces immenses et merveilleux talents, comme à l'époque plus glorieuse où elle était presque jeune. »

^{xxxviii} LEONARDO DA VINCI, *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270]*, McMahon Ph. (éd. et trad.), vol. 2, Princeton, 1956, f. 23 v. et 28. « La peinture est un art merveilleux [...] ». LEONARD DE VINCI, *Traité de la peinture*, Chastel A. (éd. et trad.), Paris, Calman-Lévy, 2003, p. 66. « La peinture semble chose miraculeuse, elle rend palpable l'impalpable, elle présente en relief l'objet plan et produit un effet d'éloignement pour les choses rapprochées. » LEONARD DE VINCI, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, MacCurdy É. (éd.), Servicen L. (trad.), Paris, Gallimard, 1942, II, p. 230.

^{xxxix} VASARI G., *Le Vite de' piu eccelenti pittori, scultori, e architettori*, II, Florence, Giunti, p. 39. « Cette œuvre d'une ampleur, d'une richesse et d'une qualité d'exécution incontestables, dut alors, à mon sens, frapper tout le monde d'admiration, étant donné le long aveuglement de la peinture. Lorsque je la revis, en 1563, elle me parut fort belle, en pensant comment au milieu de tant de ténèbres Cimabue avait pu voir tant de clartés. » VASARI G., *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, vol. 1, t. 2, Chastel A. (dir.), Arles, Actes Sud, 2005p. 21 ; je modifie la traduction.

^{xl} VASARI, *Le Vite*, II, p. 40. « (...) l'œuvre est plus grande qu'aucune image peinte auparavant ; à voir certains des anges qui entourent la Madone, on saisit son évolution partielle, de la manière grecque qu'il pratiquait encore, vers le trait et le style modernes. Comme on n'avait rien vu de mieux jusqu'alors, cette œuvre fut l'objet d'un tel émerveillement qu'elle fut transportée en grande pompe, au son des trompettes, en procession solennelle, de chez Cimabue à l'église et il reçut beaucoup d'argent et d'honneurs. » VASARI, *Les Vies*, vol. 1, t. 2, p. 22.

^{xli} VASARI, *Le Vite*, IV, p. 96, 336 et V, p. 165, 410. Voir à ce propos POMMIER É., *Comment l'art devient l'art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007, p. 266-270.

^{xlii} BOCCHI Fr., *Eccellenza della statua del San Giorgio di Donatello*, (Florence, 1584), in Barocchi P. (dir.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 3, Rome-Bari, Laterza, 1962 (Florence, 1584), vol. 3 (consulté dans l'édition numérique <http://www.memofonte.it/trattati/francesco-bocchi.html>), p. 10-16.

^{xliii} *Ibid.*, p. 17-22.

^{xliiv} *Ibid.*, p. 23-32. « Avec le *Saint Georges*, il a façonné cette beauté complète et rare, quasi incroyable dans les œuvres humaines, qui génère dans nos âmes stupeur et émerveillement. »

^{xlv} Voir MONK S. H., « A Grâce Beyond the Reach of Art », *Journal of the History of Ideas*, 5, 2, 1944, p. 131-50 et POMMIER, *Comment l'art*, p. 356-363.

^{xlvi} CASTIGLIONE B., *Il Libro del cortegiano*, Venise, Alde, 1528, livre I, XXVI.

^{xlvii} « Mais en ayant plusieursfoys en moy mesmes debatue, dont vient ceste bonne grace [...], c'est de fuyr le plus que lon peult comme une trespre perilleuse roche, l'affectation : & pour dire, peult estre, une parolle neufve, d'user en toutes choses d'une certaine nonchallance, qui cache l'artifice, & qui monstre ce que lon fait comme sil estoit venu sans peine & quasi sans y penser. De la je pense que la bonne grace depende beaucoup. Car des choses rares, & bien faictes chascun en entend la difficulté, dont advient que la facilité en elles engendre merveille tresgrande. Et au contraire faire par force & (comme lon dict) tirer par les cheveux donne merveilleusement mauvaïse grace, & fait peu estimer chascune chose pour grande qu'elle soit. Et pourtant lon peult dire que celluy est vray artifice qui ne semble point estre artifice, & ne doit lon plus mectre ailleurs de soing, qu'a le cacher. » CASTIGLIONE B., *Le Courtisan*, (Venise, 1528), Colin J. (trad.), Lyon, F. Juste, 1538, f. 34.

^{xlviii} DOLCE L., *Dialogo della pittura intitolato Aretino*, (Venise, 1557), Barocchi P. (dir.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. 1, Rome-Bari, Laterza, 1960, p. 195-196.

^{xlix} FIRENZUOLA A., *Celso. Dialogo delle bellezze delle donne*, (Florence, 1548), Seroni A. (éd.), Florence, Sansoni, 1958, p. 563. « [...] ce lustre ou grace, naist d'une occulte et cachee proportion, laquelle ne se lit point en noz livres, que nous ne cognoissons point, et que mesme à grand peine nous imaginons. Ce qui n'est autre chose (comme l'on dit de ce qu'on ignore) sinon vouloir declarer un je ne sçay quoy. » FIRENZUOLA A., *Discours de la beauté des dames*, (Florence, 1548), Pallet J. (trad.), Paris, A. l'Angelier, 1578, f. 29v.

¹ JUNIUS Fr., *The Painting of the Ancients*, III, 6, (Londres, 1638), Aldrich K., Fehl Ph., Fehl R. (éd. et trad.), Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1991, p. 290 et 294. Sur la fonction du *stupor* dans la théorie de la peinture de Junius voir NATIVEL C., « La théorie de l'*enargeia* dans le *De pictura ueterum* de Franciscus Junius : sources antiques et développements modernes », in *Prospect*, 1, 1992, p. 73-85 et *id.*, « *Suspendit picta uoltum mentemque tabella* : dire l'évidence en peinture selon le *De pictura ueterum* de Franciscus Junius. », in Carlos Levy C. et Pernot L. (dir.), *Dire l'évidence (philosophie et rhétorique antiques)*,

(*Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII-Val de Marne*, n°2), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 18 et suiv.

^{li} Voir notamment MONK, « A Grâce... », p. 131 et suiv. ; PUTTFARKEN Th., *Roger de Piles' Theory of Art*, New-Haven-Londres, Yale University Press, 1985, p. 108-115 et la bibliographie critique établie par Bernard Beugnot et Gilles Declercq dans BOUHOURS D., *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, (Paris, 1671), Beugnot B. et Declercq G. (éd. et trad.), Paris, Champion, 2003, p. 274-77.