

Dénes Harai et Gaëlle Lafage (dir.)

POTESTAS ELEMENTORUM. L'EAU, LE FEU ET LE POUVOIR EN EUROPE. WATER, FIRE AND POWER IN EUROPE. (CA. 1400 - CA. 1800)

Éditions du Centre André-Chastel

EAU, LUMIÈRE, SOLEIL ET SONGE DANS LES ARTIFICES DU JARDIN DE LA VILLA D'ESTE À TIVOLI (XVI^E SIÈCLE)

Gérard Desnoyers

DOI : 10.62806/HHIJ6163

Date de mise en ligne : 20/04/2026

URL : <https://www.centrechastel.sorbonne-universite.fr/ressources/les-editions-du-centre-andre-chastel/potestas-elementorum-leau-le-feu-et-le-pouvoir-en>

Licence : [CC BY-NC-ND](#)

Pour citer cet article

Gérard Desnoyers, « Eau, lumière, soleil et songe dans les artifices du jardin de la Villa d'Este à Tivoli (XVI^e siècle) », in Dénes Harai et Gaëlle Lafage (dir.), *Potestas Elementorum. L'eau, le feu et le pouvoir en Europe. Water, fire and power in Europe. (ca. 1400 - ca. 1800)*, Paris, Éditions du Centre André-Chastel, 2026, p. 85-101.

Eau, lumière, Soleil et songe dans les artifices du jardin de la villa d'Este à Tivoli (XVI^e siècle)

Gérard Desnoyers

Célèbre pour ses artifices d'eau, le jardin de la villa d'Este, à Tivoli, près de Rome, est, dès l'époque de sa création, l'objet d'un engouement remarquable. Édifié entre 1560 et 1572, année de la mort de son commanditaire, le cardinal Hippolyte II d'Este (1509-1572), il recèle un attrait lié tant au site de Tivoli — abritant les ruines de la villa de l'empereur Hadrien et le temple de la Sibylle dominant la chute de la rivière Aniene — qu'au faste de ses eaux en mouvement.

Au prix d'une dépense considérable, Hippolyte d'Este¹, entre 1560 et 1565, fait réaliser des travaux hydrauliques colossaux afin d'assurer à la villa, et à son jardin, un approvisionnement en eau abondant et pérenne. En amont de la célèbre chute de Tivoli, il fait détourner une partie de la rivière Aniene grâce à la construction d'un aqueduc passant en souterrain sous la ville. Celui-ci débouche à la tête de la fontaine principale du jardin, dite de Tivoli, en une nappe d'eau massive qui, par gravité, va alimenter l'ensemble des artifices d'eau du jardin.

Un « théâtre du monde »

En une myriade de fontaines, de mont à vallée, en jets impétueux ou gracieux, l'eau s'élève, tombe et se répand; en fines rigoles, elle ruisselle, goutte, s'égoutte; elle s'abat en cataractes bouillonnantes et transforme le jardin en un grand corps vivant qui s'ébroue de toutes parts. En perpétuel mouvement, elle sait aussi se faire docile sous la main des fontainiers qui, à l'aide d'artifices savants, la rendent malléable à merci. Nymphéas, cascades, canaux, jets, viviers forment ainsi un système continu qui magnifie l'eau dans son cheminement impétueux au rythme de sa chute incessante. Aux chorégraphies lumineuses des fontaines s'ajoutent les artifices d'automates mus par l'eau. Moteur perpétuel et caché, l'eau anime ces figures qui imitent la vie et en offrent l'illusion au spectateur ravi. Devenant ainsi l'égale du principe invisible, qui donne corps et mouvement à toutes choses, elle meut le corps de l'automate comme elle anime le corps du monde dans un cycle sans fin, toujours recommencé. Imitant la nature, l'artifice d'eau s'élève au rang d'art divin. Les merveilles qu'il engendre, reflet de la création divine, transforment l'artiste, et son commanditaire, en thaumaturges capables de prodiges.

¹ Hippolyte II d'Este, né de l'union d'Alphonse I^{er} d'Este et de Lucrèce Borgia, est le petit-fils du pape Alexandre VI Borgia. Cadet de la maison des ducs de Ferrare, il est voué, de par sa naissance, à la carrière ecclésiastique. Nommé à la pourpre cardinalice en 1539, Hippolyte est riche, immensément riche. Il cumule les revenus d'une série imposante de concessions d'abbayes et d'évêchés, particulièrement en France, qui lui furent octroyées grâce à la bienveillance de François I^{er}, dont il fut un intime jusqu'à sa mort, en 1547. Ayant séjourné à plusieurs reprises à la cour de France, entre 1536 et 1547, le cardinal de Ferrare garde la confiance d'Henri II à son avènement et, durant plusieurs conclaves (entre 1549 et 1560), il continue à représenter la France au sein du collège des cardinaux. Mais son allégeance au parti français l'empêche d'accéder au magistère pontifical. Après le conclave de 1550, contraint de se retirer sous la pression de Charles Quint, il reçoit, en compensation, la charge de gouverneur de la ville de Tivoli.

Une autre merveille accueille le spectateur de ce « théâtre du monde » : la fontaine de la Nature. Un orgue hydraulique y sonne sans intervention humaine, le souffle produit par l'eau de cet automate se transformant en sons harmonieux, de façon étrangement naturelle, à la façon d'une musique céleste. Tout le déploiement sonore de l'eau en mouvement, eau doucement bruissante ou sauvagement tonitruante des fontaines, se résout ici en accords, en tons, en harmoniques.

Ces théâtres mécaniques offrent des spectacles dynamiques et sonores qui donnent à lire la puissance de l'artifice dans sa rivalité avec la nature. Ils se révèlent capables, à l'égal de la création, d'animer l'inanimé, et de produire des spectacles merveilleux dont le plaisir immédiat, ludique, se révèle pourtant chargé d'inquiétude, d'interrogations sur le sens de l'énigme qu'ils recèlent, énigme de la nature de l' me et de son mouvement perpétuel.

La Terre, l'Eau, l'Air, le Feu solaire participent de ce « théâtre du monde » en mouvement que célèbre la villa et que magnifie l'eau, lymphe vitale qui irrigue et anime le jardin. Ces allégories convient les éléments à paraître dans leur mélange, leur symbiose, à témoigner du monde harmonieux dont ils sont les rouages et les protagonistes.

Mais de ce microcosme conçu pour offrir aux sens les vertus de leur agencement ordonné sourd une plainte, un souffle inquiétant, une respiration haletante, une polymorphie sonore tonitruante engendrée par la rencontre violente de l'air et de l'eau qui vient rappeler la lutte originelle des éléments dans les profondeurs du chaos. Au visiteur étonné, la première perception du jardin de la villa d'Este est d'abord auditive, sonore. La colline semble s'éveiller dans un tumulte prodigieux, tel un abîme primordial  ructant un vacarme indistinct. D flagrations, explosions de toutes sortes sont produites par l'air chassé de canaux sous l'effet brutal d'une chute d'eau, comme à la fontaine des Dragons (n  23)². D'autres fontaines usent de jets impétueux ou de masses d'eau importantes afin de participer à ce charivari. La fontaine de la Nature (n  24) ou du Déluge, par exemple, qui exploitait la grande quantité d'eau accumulée dans la chambre de compression de l'orgue hydraulique.

Ces artifices d'eau transforment le jardin en une scène vivante, changeante à merci. La noria de barques de l'allée des Cent fontaines (n  13), avec leurs mâts de verre vibrant sous la lumière, répond aux longues chaînes d'argent qui semblent d valer de part et d'autre des escaliers des *Bollori* (n  22), étincelant sous l'effet des rayons lumineux. La voûte d'eau de la fontaine des Dragons, naissant des escaliers tournants qui la ceignent, fait écho à la cascade de la fontaine de Tivoli (n  14) que la lumière transforme en une coupe lumineuse, au grand arc de la fontaine du Déluge ou encore à celui qui s'élève au-dessus des viviers des *Mete sudanti* (n  28) qui, au coucher du soleil, s'irisent en un déferlement d'eau vaporisée par des jets puissants dont témoigne Michel de Montaigne :

Les bouches étant ainsi tournées vers le dedans et se regardant l'une l'autre, jettent l'eau et l'éparpille dans cet étang avec telle violence que ces verges d'eau viennent à s'entrebattrent en l'air, et produisent dans l'étang une pluie épaisse et continuelle. Le soleil tombant là-dessus engendre, et au fond de cet étang et en l'air, et tout autour de ce lieu, l'arc-du-ciel si naturel et si apparent qu'il n'y a rien à dire de celui que nous voyons au ciel³.

Dans une accumulation de sons, d'images, d'artifices jaillissants, le jardin exulte d'une joie exubérante qui tourne à la farce quand les jets fins et puissants de quelques jeux d'eau harcèlent le visiteur, par surprise ou par feinte. Ces joyuset s humides le saisissent au détour d'une allée, avec leurs fines pluies glacées ou leurs grosses nappes bouillonnantes, ou lorsqu'il s'engage dans le tréfonds d'une fontaine, telle la rocaille de la fontaine de Tivoli qui, en son sein, accueille des sentes taill es dans ce mont, symbole du Parnasse.

2 Les numéros attribués aux artifices du jardin sont ceux qui figurent sur le cartouche accompagnant la gravure de Dupérac.

3 Michel de Montaigne, *Journal de voyage* [1580],  d. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 234.

Transporté par la vivacité pétulante des eaux en mouvement, le jardin se métamorphose en un immense corps vivant. Gazouillant, chantant, explosant par endroits, murmurant à d'autres, il fait entendre une musique de rêve qui, dans sa diversité infinie, le transforme en une scène grandiose, un théâtre à l'image du monde.

Une théologie poétique solaire

Corps vivant animé par l'eau, le jardin de la villa d'Este nous interpelle. Il nous somme de nous interroger sur les images qu'il propose, mettant à l'épreuve notre sagacité à percevoir l'énigme de la nature de l'âme qui met en branle ce grand corps, cette *machina mundi* dont il nous donne à lire nombre de rouages à travers le foisonnement de ses artifices d'eau flanqués d'une multitude de figures mythiques incarnées par un peuple de statues bavardes qui, de mille façons, nous font entendre les mille facettes de la Fable.

Déployant ses fastes aquatiques, il entraîne le spectateur de ces artifices en une rêverie profonde portée par les efflorescences diaphanes que sculpte la lumière dans le cristal liquide de ses eaux en mouvement. Ces jeux de l'eau et de la lumière relèvent d'un modèle de vision qui confère au rêve et au songe la puissance de détacher l'âme du corps pour la projeter vers des confins éthérés, selon les arcanes d'une théologie poétique solaire empreinte d'hermétisme et de néoplatonisme en vogue parmi les cours princières, les hautes sphères de l'Église et les cercles intellectuels de l'époque.

Parmi ces élites au pouvoir entre la fin du xv^e et le milieu du xvi^e siècle, l'hermétisme connut une ferveur considérable. Attribuant à l'égyptien Hermès Trismégiste la plus ancienne révélation, les tenants de cette *prisca theologia* voyaient dans les écrits hermétiques le témoignage authentique d'une révélation première ayant préfiguré la révélation chrétienne, allant jusqu'à l'annoncer ; faisant d'Hermès un prophète au même titre que les prophètes hébraïques ou les sibylles païennes ayant prédit la venue du Christ rédempteur.

C'est dans le cadre de cette culture hermétique imbue de néoplatonisme, et de la philosophie de l'amour chantée par Marsile Ficin⁴ (1433-1499), que nous tenterons de rendre compte des jeux d'eau de la villa d'Este mettant en scène le « pouvoir magique » du commanditaire de ces lieux apte à composer avec les forces de la nature à l'aide d'artifices jouant avec l'eau et le feu dans

4 En 1463, Ficin traduisit, du grec au latin, les quatorze traités du *Corpus hermeticum* qui connurent une vaste diffusion entre 1471 et la fin du xvi^e siècle. Attribués à la figure légendaire d'Hermès Trismégiste, ils sont liés à la renaissance de la magie à la même époque. Il est également l'auteur de nombreuses autres traductions comprenant l'ensemble de l'œuvre de Platon, mais aussi celles de nombreux auteurs néoplatoniciens, de Plotin à Porphyre, Jamblique, Proclus et le Pseudo-Denys l'Aréopagite. Il a également produit une œuvre personnelle importante qui a profondément marqué la culture européenne de la première moitié du xvi^e siècle. Son *Commentaire sur Le Banquet de Platon*, De l'amour (1469) a « immédiatement et longtemps circulé ». Il a connu une traduction italienne et française « qui a joui d'une immense réputation et exercé une durable influence dans la société lettrée européenne bien au-delà du cercle philosophique » (*Commentaire sur Le Banquet de Platon, De l'Amour*, éd. Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'humanisme », 2002, p. ix-x), exaltant la figure de l'amour, lien de l'univers. Son œuvre majeure, la *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, écrite entre 1470 et 1474, publiée en 1482, est « le point d'arrivée de sa spéculation platonicienne » dans laquelle il tente de « fournir aux philosophes et aux théologiens de son temps une nouvelle "théologie philosophique", une "pieuse philosophie" fondée sur la tradition platonicienne, qui puisse s'égaliser ou se substituer aux sommes médiévales » (Sebastiano Gentile, « Il ritorno di Platone, dei platonici e del "corpus" ermetico. Filosofia, teologia e astrologia nell'opera di Marsilio Ficino », dans Cesare Vasoli, Paolo C. Pissavino (dir.), *Le Philosophie del Rinascimento*, Milan, Bruno Mondadori, 2002, p. 219). Avec *Les Trois livres de la vie*, publié en 1489, et, particulièrement, son Livre III intitulé : « Comment on peut acquérir du Ciel la vie », le *De vita coelitus comparanda*, Ficin fait l'apologie de la magie naturelle (opposée à la magie démonique) apte à lier les choses du monde inférieur à celles du monde supérieur en une sympathie universelle dont témoigne l'âme pénétrant toute chose. Une série d'opuscules publiés entre 1476 (*Quid sit Lumen*) et 1492 (*De Lumine*) témoigne de l'attachement de Ficin à une métaphysique de la lumière qui irrigue toute son œuvre, de même qu'un de ses derniers ouvrages, *Du Soleil*, publié en 1492, où il compare la lumière du soleil au Bien en soi, c'est-à-dire à Dieu ; voir Julie Reynaud, « Le rire de Marsile », dans Marsile Ficin, *Métaphysique de la lumière*, (Opuscules, 1476-1492), trad. Ead. et Sébastien Galland, Chambéry, L'Act Mem, coll. « La Bibliothèque volante », 2008, p. 171.

leurs relations dialogiques en une « luminologie » déclinant en voiles poétiques les vertus de l'« eau ignée ». De cette eau pénétrée par la lumière du soleil faisant de son cristal liquide le siège élu par l'esprit.

Symbole universel, l'« eau ignée », union de l'eau et du feu, mais aussi de la matière et de l'esprit, est le *spiritus mundi* médité par Ficin. « Matière très subtile, corporelle et pourtant évanescence dans l'incorporel »⁵, il reçoit du Soleil les semences de la vie. Parcourant les voies de la génération, il anime les prodiges des artifices d'eau du jardin et représente, pour les néoplatoniciens de la Renaissance, influencés par l'hermétisme égyptien, la puissance magique capable d'assurer — à ceux qui en ont la maîtrise — la rédemption de l'âme assurant à l'homme et au monde de faire retour vers l'esprit.

Une échelle céleste

Grand corps en mouvement, à l'image du corps vivant du monde mû par l'esprit qui lie l'âme au corps, le jardin, à l'aide de ses artifices, et des myriades d'allégories qu'il accueille, nous conte une fiction, une « narration fabuleuse » dans laquelle le « vrai » — le quasi-corps, quasi-esprit du *spiritus mundi* (symbiose de l'Eau et du Feu) qui anime la « machine du monde » — revêt le voile polymorphe de la Fable sous forme d'images énigmatiques foisonnantes, pléthoriques. Accéder au « vrai » de cette fiction, c'est accepter de parcourir ses méandres labyrinthiques, de s'y perdre en des cercles infinis revenant sur eux-mêmes⁶ pour constater que — à travers la diversité des images proposées — court un motif récurrent, celui questionnant les rapports de l'eau avec la lumière et le feu dans leurs relations au Soleil.

Pour Ficin, le *spiritus mundi* est « un corps très ténu, qui n'est pour ainsi dire pas un corps, et comme déjà une âme et qui, de même, n'est pour ainsi dire pas une âme, et en quelque sorte déjà un corps. Il y a dans sa vertu très peu de nature terrestre, plus de matière aqueuse, plus encore d'aérienne et encore beaucoup plus de nature ignée et stellaire »⁷. Inscrit parmi les allégories du jardin, il est l'éclat lumineux de l'eau cristalline miroitant au feu du rayon astral qui accompagne l'âme dans sa descente vers la génération, lors de son incorporation dans les corps. Véhicule de l'âme, il l'accompagnera lors de sa remontée vers sa patrie céleste et son origine, le Soleil, emblème du Souverain Bien en ce monde, « vicaire visible de Dieu »⁸.

S'immiscer parmi les mystères platoniciens mis en scène dans le jardin, c'est, en premier lieu, le considérer à la façon d'une échelle céleste proposant une partition entre des degrés d'être, vision antique, pythagoricienne, du cosmos, reprise par Platon dans le *Timée*, et codifiée par Ptolémée dans sa *Syntaxe mathématique* (plus connue sous le nom arabe d'*Almageste*).

L'astronomie hellénique dessine trois mondes : un *monde supracéleste*, monde de l'intelligible, *invisible*, séjour immobile de Dieu et de l'unique permanence, empyrée céleste où siègent les puissances angéliques et les dieux de la Fable. Un *monde céleste*, cosmos ordonné, soumis aux lois des figures et des nombres, dans lequel les astres d'essence divine accomplissent des mouvements harmonieux; monde des huit sphères ordonnant les orbites régulières et circulaires des planètes, et particulièrement celles du Soleil et de la Lune qui commandent au retour régulier des saisons. Un *monde sublunaire*, entre l'orbite de la Lune, corps céleste le plus proche de notre planète, et la Terre,

5 Eugenio Garin, *Hermétisme et Renaissance* [1988], trad. B. Schefer, Paris, Allia, 2001 p. 61.

6 Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, la prose du monde, p. 32 : « Le monde s'enroulait sur lui-même : la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme. »

7 Marsile Ficin, *Sulla vita* [1489], éd. Alessandra Tarabochia Canavero, Milan, Rusconi, coll. « I classici del pensiero », 1995, livre III, 3.

8 *Id.*, *Métaphysique de la lumière...*, Du Soleil, IX, p. 101.

monde sensible dans lequel nous vivons, régi par les cercles élémentaires du Feu, de l'Air, de l'Eau et de la Terre dans leurs mélanges composites, monde de la génération des corps corruptibles et du mouvement irrégulier et rectiligne.

Cette partition traditionnelle en trois mondes commande notre perception du jardin. Elle nous est proposée par la gravure de Dupérac⁹ de 1573, confortée par notre lecture des allégories du salon¹⁰ de la villa, en clé platonicienne, pour laquelle ce monde-ci ne prend son sens que par rapport à l'« autre monde », le monde de l'au-delà, le seul véritable, notre monde sensible n'étant qu'une image sans réelle consistance, monde éphémère et corruptible emporté par le devenir et la mutation de toutes choses, en opposition à cet autre monde, monde de l'intelligence, immuable et divin, fondé sur la permanence.

Échelle céleste, le jardin reproduit le plan divin de l'homme, de la cité, du territoire, mais aussi de l'univers. Si le dynamisme de ses eaux figure l'image d'un monde en devenir, à l'inverse, la gravure de Dupérac (fig. 44), avec son point de vue à vol d'oiseau, le présente comme figé dans l'immobilité qu'institue la grille qui commande ses espaces et ordonne régulièrement son centre à l'aide de vingt quadrilatères (5x4)¹¹.

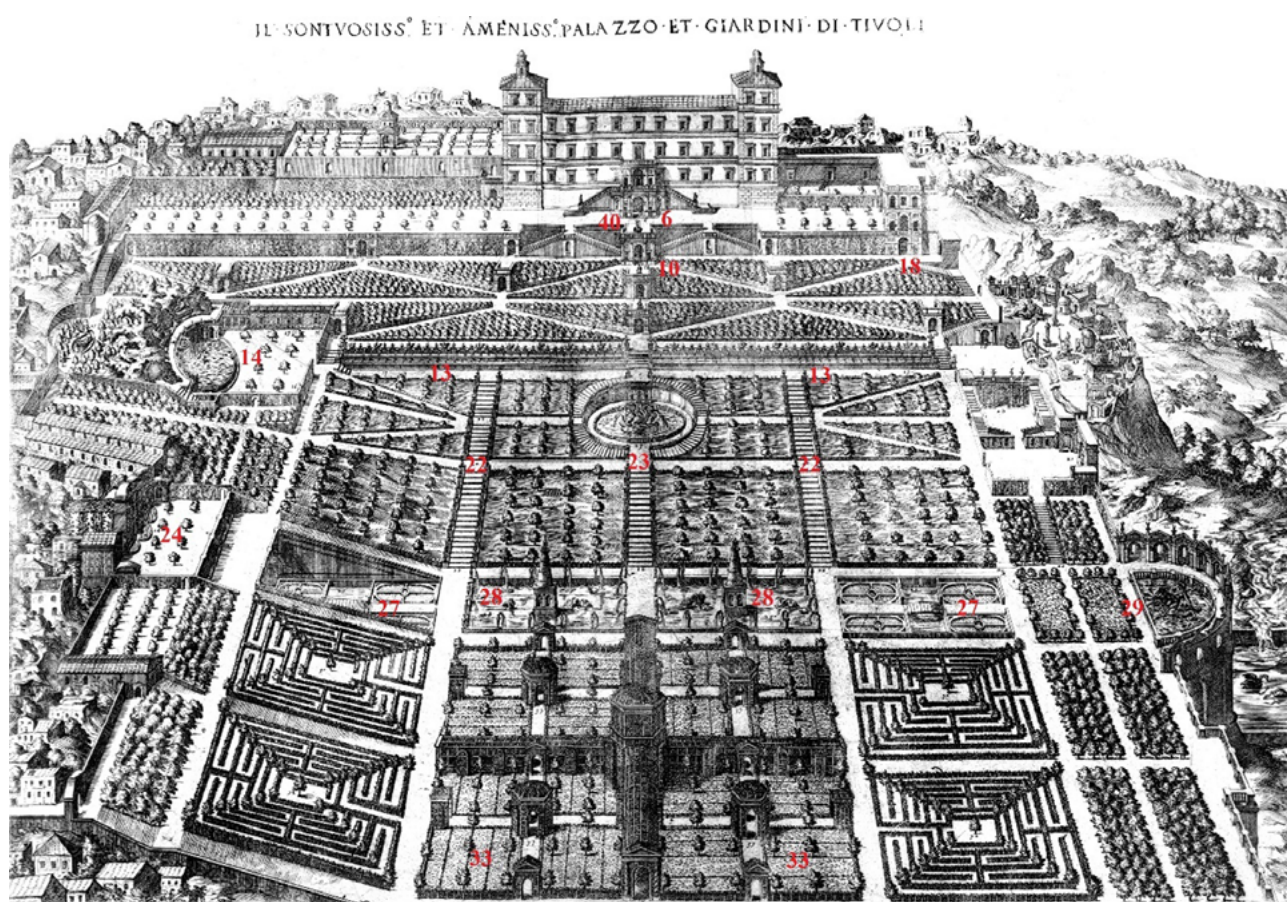


Fig. 44 : Étienne Dupérac, *Le palais et le jardin de Tivoli*, estampe, 1573 (illustration tirée du livre de Gérard Desnoyers, *La Villa d'Este à Tivoli...*, 2002)

9 La gravure d'Étienne Dupérac, datée du 8 avril 1573, est dédiée à Catherine de Médicis, mère du roi Charles IX. Une épreuve de cette estampe est conservée au Metropolitan Museum de New-York : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338989>.

10 Gérard Desnoyers, *La Villa d'Este à Tivoli, ou Le Songe d'Hippolyte, un rêve d'immortalité héliaque. Essai de lecture du programme iconologique à l'œuvre dans la Villa et le jardin*, [2002], Ciez, Myrobolan, 2015, p. 31 et suivantes.

11 *Ibid.*, figures 41 et 44. Voir *infra* : une image virtuelle du jardin.

Cette figure se signale par l'importance qu'elle attribue à la croisée de deux axes. Le premier, orienté nord-sud, en remontant la pente du jardin, conduit idéalement au centre de la villa, alors que le second, de direction ouest-est, va de la fontaine de Neptune (n  29)   celle de la Nature (n  24) en empruntant l'espace des Viviers (  compartiments et à *mete sudanti* : n  27 et 28). Cette croisée se répète à la fois au niveau de la fontaine des Dragons (n  23) et à celui du jardin des Simples (n  33) et indique le caractère remarquable de ces trois éléments : fontaine des Dragons, Viviers, jardin des Simples.

Cette grille du jardin, lue à la façon d'une échelle dont les montants convergeraient vers un point virtuel, au sud, alors que ses barreaux, ouest-est, proposeraient autant de degrés d'être, illustrés par les trois artifices soulignés précédemment, nous conduit à lire ces derniers, en clé platonicienne, de la manière suivante :

- La fontaine des Dragons, avec le plan incliné de son escalier à double révolution en forme d'ellipse évoquant une sphère armillaire, devient, allégoriquement, l'emblème de l' me du monde (et de l'harmonie des sphères) telle qu'elle apparaît dans le *Timée* de Platon.
- L'ensemble fontaine de Neptune et Viviers, illustrant un cirque antique où le mouvement des chars était assimilé à celui des astres, figure la carrière dans laquelle évoluent les planètes dans le monde céleste,
- alors que le jardin des Simples est à l'image de la Terre sise, immobile, au centre de l'univers¹².

Cet  tageage nous restitue l'échelle céleste de la cosmologie platonicienne et hellénique en mondes *supracéleste* ( me du monde, invisible), *céleste* (huit sphères parcourues par les planètes, visible) et *sublunaire* (entre la Lune et la Terre). Avec ses vingt quadrilatères, 5x4, occupant son centre, il fait se superposer symboliquement *labarum*¹³ et *chrisme*¹⁴, *chiasme*¹⁵ et *croix ans e*¹⁶ (fig. 45).

Suggérée par la grille géométrique de la gravure de Dupérac, cette lecture nous offre une *image virtuelle* du jardin qui remplace le microcosme qu'il incarne dans une perspective cosmique, un modèle réduit de l'univers qui conduit de la Terre à la carrière céleste et à l' me du monde (planétaire évoquant la mécanique cosmique) et, finalement, à l'étoile Polaire, point virtuel, « point centrique », au-dessus du jardin, qui ancre le chœur sacré des astres en un ballet tournoyant de sphères emboîtées.

En intégrant ces allégories, en proposant une représentation de l'univers inspirée par la cosmologie du *Timée* de Platon, qui fait du monde un grand corps

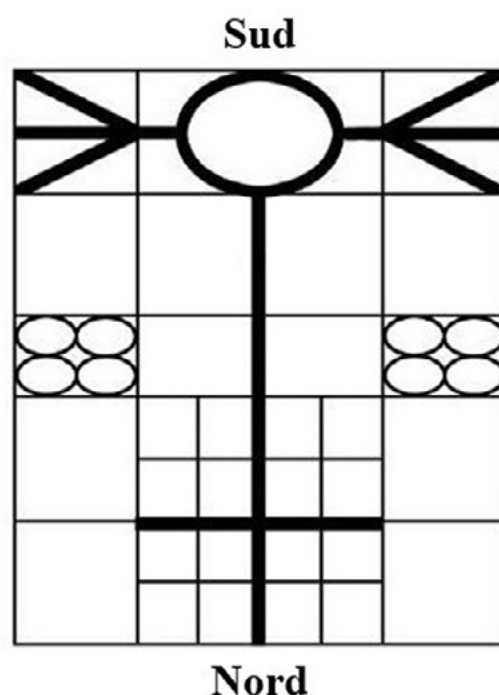


Fig. 45 : *Image virtuelle* du jardin de Tivoli avec ses vingt quadrilatères (5x4). Elle fait se superposer symboliquement : *labarum* et *chrisme*, chiasme et croix ans e

¹² Pour le détail de cette lecture, voir *ibid.*, p. 146 et suiv.

¹³ *Labarum* : signe du Soleil, de la foudre et du feu, roue solaire. Le *labarum*  tait l'étendard portant la croix et le chrisme.

¹⁴ *Chrisme* : monogramme christique.

¹⁵ *Chiasme* : khi,  , structurant la sphère armillaire, symbole de l' me du monde.

¹⁶ *Croix ans e* : *ankh*, croix de vie de l'ancienne religion égyptienne, symbole de la suprématie de l'esprit (le cercle) sur la quadrature de la matière (la croix). Voir *ibid.*, fig. 39-45.

vivant pourvu d'une âme rationnelle, modèle de toutes les âmes, le jardin devient lui-même un corps vivant doté d'une âme, un microcosme à l'image du macrocosme, entrant en résonance avec les conjonctions célestes.

Monde invisible, « point centrique », le monde supracéleste, que la sphère armillaire platonicienne — en tant qu'Âme du monde — ne fait que refléter, est le domaine du songe. L'âme n'y accède que par la puissance du rêve, de la pensée ou de la mort. S'envolant vers le « dos du ciel »¹⁷, vers ces confins éthérés, elle embrasse la totalité de la réalité en une vision universelle, point de vue de Sirius, point de vue de l'âme que la vue à vol d'oiseau nous enjoint d'adopter afin de percevoir le monde avec les yeux de l'âme.

Voir le monde avec les yeux de l'âme

La gravure de Dupérac, dans son cartouche, signale la fontaine de Lédà (n° 6). Située sous la double volée d'escaliers de la loggia de la Villa, elle fait face à la fontaine du Trépied (n° 40) qui prend place sur la première terrasse. Sous l'avancée de celle-ci, une niche présente une autre fontaine, dédiée à Pandora (n° 10). Placées sur l'axe nord-sud du jardin, qui s'élève pour rejoindre le point virtuel placé à la rencontre des deux montants de l'échelle, ces fontaines nous suggèrent, en termes platoniciens, les mystères des rapports entre le Soleil, la lumière et l'Eau, la descente de l'esprit dans le monde porté par les rayons solaires, lors de son incorporation, et, par là, la venue des âmes à la génération. Nous emprunterons à Nicolas Audebert¹⁸, visiteur précoce de la villa, la description qu'il fit de la fontaine de Lédà. Parée de ses attributs solaires, elle s'érige en un point focal des allégories lumineuses en œuvre dans le jardin.

Soubs le bras gaulche est un vase couché, dedans lequel sourd une fontaine par le moyen de laquelle le soleil est fort naïvement repprésenté, y ayant une pièce de fer blanc toute ronde en forme de soleil, appliquée sur la bouche du vaisseau, sans y toucher, mais tellement proche que il ne demeure que peu d'espace d'entreouvert entre ledict fer blanc et la bouche du vase, de sorte que l'eau qui veult sortir en abondance pousse de force contre le fer blanc, et ainsy s'espand toute plate au tour; faisant une grande rondeur, puis par ceste force et combat qui est à la sortie, l'eau venant à s'esclaircir et dilater represente une forme de rayons qui sont si brillans et de tant de diverses formes et figures, que la veue en demeure comme esblouye et par ce moyen le soleil est imité, lequel en ce lieu represente Juppiter¹⁹.

Lédà, avec son vase couché d'où sourd l'eau en rayons solaires brillants et éblouissants, apparaît en compagnie de ses quatre enfants : Hélène, les Jumeaux Castor et Pollux et Clytemnestre²⁰. De façon complexe, le mythe de Lédà met en scène la figure de Némésis, la Nécessité, une des filles de Nyx, la Nuit. Zeus, afin d'étendre sa souveraineté, décida de s'allier avec cette puissance première, et, sous l'aspect d'un cygne, il s'accoupla avec une oie (Némésis). Celle-ci pondit un œuf et de celui-ci, symbole d'unicité, naquirent Hélène et les Dioscures, Castor et Pollux. Hélène, pour les néoplatoniciens, est l'emblème de la beauté intelligible²¹ qui, en mille voiles, se propage en ce

17 Platon, *Phèdre*, éd. Luc Brisson, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1989, p. 247.

18 L'homme de loi Nicolas Audebert visite la villa d'Este entre l'automne 1576 et le printemps 1577 lors de son séjour à Rome. Il laisse un manuscrit précieux pour la lecture de certaines fontaines. Voir Ronald William Lightbown, « Nicolas Audebert and the Villa d'Este », d'après le manuscrit du British Museum Lansdowne Ms. 720, 1577, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, p. 164-190.

19 *Ibid.*, p. 172. Les néoplatoniciens de la Renaissance ont lu Macrobie (voir Christopher R. Ligota, « L'influence de Macrobie pendant la Renaissance », dans *Le Soleil à la Renaissance : sciences et mythes*, colloque international, Bruxelles, avril 1963, Bruxelles/Paris, Presses universitaires de Bruxelles/PUF, coll. « Travaux de l'Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'humanisme », 1965, p. 463-482) qui, dans les *Saturnales* (I, 17 à 23), s'emploie à réduire nombre de figures de dieux à celle d'Hélios. Jupiter, qui les domine, s'identifie donc pleinement, à leurs yeux, avec la toute-puissance dominatrice du Soleil, *Saturnales* (I, 23).

20 Manuscrit parisien 1571, n° 61.

21 Selon Proclus, elle incarne « toute la beauté qu'a mise le démiurge dans ce monde du devenir ». Félix Buffière, *Les*

monde. Mais elle est aussi la figure vaine du simulacre de la beauté qui engendre la violence²². Hélène incarne la puissance du double. Née de l'œuf primordial et sœur des Jumeaux, elle est le symbole même de la scission de l'unicité et de son déploiement dans la dualité et le multiple.

Emblème du simulacre, de la dispersion du principe originel — l'intelligence première — dans le devenir du monde sublunaire, elle incarne aussi la puissance de retour vers la permanence, le désir d'union avec la beauté primordiale, réalisable uniquement dans la perfection du monde céleste, désir de retour des âmes à leur principe. Mais, symbole également du simulacre de cette beauté, elle témoigne de la difficulté de ce retour.

Construction symbolique complexe, la fontaine de Lédà est à la fois image de l'unicité principielle de l'intelligible figurée par le Soleil, et figure de la dualité qui, en son sein, possède le moteur puissant de l'attrait du retour vers l'Un, en une boucle récursive mue par le désir de la beauté primordiale.

Sur la première terrasse, elle fait face à la fontaine du Trépied, avec sa vasque, symbole du cratère des mélanges que les néoplatoniciens placèrent aux confins éthérés du monde céleste, au niveau du signe du Lion sur le cercle du zodiaque, premier degré de la descente des âmes dans la Voie lactée à travers la porte du Cancer, selon Macrobie. Dans ce cratère, le démiurge a forgé l'âme rationnelle du monde en lui donnant sa structure mathématique, mais aussi toutes les âmes constituées du même mélange d'Être, de Même et d'Autre. Selon Platon²³,

Après avoir mélangé le tout, [le démiurge] divisa le mélange en autant d'âmes qu'il y a d'astres, et il affecta chaque âme à un astre. Et, y ayant fait monter les âmes comme sur un char, il leur révéla la nature de l'univers, et leur exposa les lois de la destinée...

Ce cratère des mélanges constitue une figure remarquable du mythe du *Timée*, car en lui s'accomplit l'alchimie première dont procèdent toutes les âmes rationnelles qui meuvent l'univers; s'en échappant, elles vont accomplir leurs révolutions selon les dures lois de la nécessité qui vont les conduire à la génération dans le Corps du monde. Mais, pour les âmes vertueuses, il est aussi l'espoir que leur âme rationnelle retournera à son astre d'affectation « pour y habiter, pour y vivre une vie bienheureuse et conforme à sa condition »²⁴.

Postées en haut du jardin, ces allégories de Lédà, du Soleil, du cratère des mélanges nous invitent à contempler le « théâtre du monde » qu'il entend illustrer avec les yeux de l'âme. À percevoir les mouvements de celle-ci, entre arc de descente dans les corps et arc de remontée vers le principe intelligible, comme une figure obligée inscrite au cœur des représentations du jardin, entre « procession » (émanation depuis le principe) et « conversion » (retour au principe), selon un vocabulaire cher aux néoplatoniciens.

Par ses eaux d'artifice agencées en une échelle cosmique, le jardin donne à lire allégoriquement l'épanchement de l'intelligible dans le monde. Empruntant les supports des rayons lumineux, mû par l'esprit et son attrait pour l'eau²⁵, il accompagne les âmes dans leur mouvement de descente qui, tant qu'elles ne s'imbibent pas de vapeurs humides, restent invisibles, mais se rendent visibles lorsqu'elles absorbent l'humidité, car « le *pneuma* de l'âme, lorsqu'il s'imprègne de vapeur, s'épaissit et devient visible, à peu près comme un nuage »²⁶, comme dans les fontaines des escaliers des *Bollori* (n° 22) qui dévalent la pente du jardin.

Mythes d'Homère et la pensée grecque [1956], Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection d'études anciennes. Série grecque », 1973, p. 410.

22 Hélène, la plus belle femme du monde, dont l'enlèvement par Pâris déclencha la guerre de Troie.

23 Platon, *Timée*, 41e.

24 *Ibid.*, 42c.

25 Une croyance ancienne du Moyen-Orient prêtait au souffle, et aux esprits divins, un fort attrait pour l'eau. Porphyre, à plusieurs reprises, le rappelle dans son ouvrage *L'Antre des nymphes*.

26 F. Buffière, *Les Mythes d'Homère...*, op. cit., p. 431.

Par son origine divine, l'âme est d'abord un point de lumière, une monade de forme sphérique qui, lors de sa descente dans les corps, s'évase en cône ou en pyramide et ainsi, par son extension, devient dyade²⁷. Cette image, formulée par Macrobe, et utilisée par tous les néoplatoniciens, présente l'âme dans sa nature à la fois indivisible (monade) et divisible (dyade) comme soumise au principe de dispersion dans le multiple, se fragmentant à l'infini tout en gardant son caractère indivisible, restant essentiellement une, car agie par le principe unificateur qui la constitue.

Ainsi, division et union constituent la cause active du mystère de l'âme qui anime le monde. Lorsque, véhiculée par la lumière et l'esprit, elle pénètre l'opacité des corps pour se perdre dans la matière, elle garde opiniâtrement son principe d'unicité qui alimente en elle sa soif à faire retour vers l'Un.

Le processus circulaire de la « conversion » est au cœur de la méditation néoplatonicienne, comme il est au cœur de la « narration fabuleuse » que proposent les allégories de la villa et du jardin. Mettant en scène l'âme perdue dans le dédale extrême de la « procession », celle-ci s'attache également, comme nous le verrons, à illustrer sa puissance de retour en suggérant ce point mystérieux où la « procession » — impulsion de l'Un dans le multiple — s'inverse en « conversion » résorption du multiple dans l'Un.

Le souffle porté par l'eau

Sous l'avancée de la terrasse qui accueille la fontaine du Trépied, une niche (n° 10) présente « une belle et grande statue laquelle ilz nomment Pandora », selon les termes de Nicolas Audebert. Ce dernier met en doute l'identification de cette figure mythologique et, se référant au cartouche de la gravure de Dupérac qui l'illustre sous ce nom, il préfère lui attribuer le nom de Psyché, ce en quoi nous le suivons²⁸ :

J'estime que ce soit plus tost *Psiche* laquelle j'ay veue en aultres lieux ainsy representée comme elle est icy : qui est une grande femme debout, qui retrousse ses vêtements pour tenir un pot en ses mains comme s'il estoit chault et boillant, et ainsy le leve hault avec les deux mains Jusques à son estommac : et pour le faire sembler estre chault et boillant, il y a au fond de ce pot un petit tuyau de fontaine qui faict que l'eau estant dedans le vaisseau regorge de facon qu'il semble boillir jectant son eau dehors, et en quelques endroitz s'esleve un petit boillon par le moyen d'un bout de tuyau qui monte au niveau de la bouche du vaisseau et par sa force faict sautiller et boillonner l'eau tout ainsi que feroit le feu [...] Au bas de ceste statue y a un demy *Dragon* tout d'escailles lequel jette l'eau par la bouche.

Cette belle statue — aujourd'hui au musée du Capitole à Rome — dresse un luminaire, un vaisseau duquel jaillit une flamme, allégorie du souffle igné, de la lumière de l'âme. Elle illustre à merveille la représentation néoplatonicienne de Psyché en tant que source lumineuse, foyer ressemblant aux étoiles, « possédant, selon Ficin, un peu comme celles-là, une certaine lumière native et étant destinées à recevoir du divin une autre lumière, tout comme les étoiles en reçoivent une du Soleil »²⁹. Sa facture — sachant que sa tête est une pièce rapportée — évoque celle des prêtres d'Isis, diacres hydrophores parés de la même pièce de lin qui les serre étroitement et descend jusqu'aux pieds, et qui, dans une même attitude, saisissent le vase à hauteur de poitrine, à l'aide de l'étoffe qui les couvre, afin d'offrir à l'adoration des fidèles le vase d'eau donneuse de vie³⁰, symbole du souffle d'Osiris porté par les eaux du Nil.

²⁷ Macrobe, *Commentaire du songe de Scipion*, I, 12.

²⁸ R. W. Lightbown, « Nicolas Audebert and the Villa d'Este », art. cit., p. 172.

²⁹ Marsile Ficin, *De lumine* [1492], trad. Sylvain Matton, dans *Lumière et cosmos. Courants occultes de la philosophie de la nature*, Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'hermétisme », 1981, p. 72.

³⁰ Cette statue, sans tête, fut certainement découverte lors des fouilles de Pirro Ligorio sur le site de la villa d'Hadrien, entre 1550 et 1555. Elle figure un prêtre d'Isis auquel on a substitué une tête féminine au moment de son installation dans le jardin.

Plutarque, dans son *Traité d'Isis et d'Osiris*, affirme la nature commune d'Osiris et de Bacchus, tous deux dieux de la substance humide, démembrés et rappelés à la vie, tous deux porteurs de cette puissance qui voit le souffle igné, attiré par les eaux, les transformer en eaux de vie, de génération.

À la coupe de Bacchus, illustrée allégoriquement par la fontaine du Trépied, cratère des mélanges qui associe la part rationnelle, intelligible de l'âme au corps humide qui lui procure l'ivresse et l'oubli dans sa descente dans les corps, fait pendant, dans la niche de Psyché-Pandora, ce vase lumineux, symbole du souffle igné intimement mêlé aux eaux. Ces deux images se complètent pour nous rappeler le mystère premier associé à l'eau en tant que support et véhicule de l'effusion de l'esprit dans la matière, mystère de l'eau habitée par l'esprit, devenue source de vie, rencontre du feu éthéré et de l'eau³¹ qui, selon les néoplatoniciens, voit la raison séminale former et informer la matière lors de sa descente dans les corps.

Au luminaire de la «prêtresse» hydrophore, portant un vaisseau duquel s'échappe l'éclat lumineux du cristal liquide, fait pendant une autre nef, également en forme de luminaire, elle aussi surmontée d'une flamme aqueuse. Elle revêt l'aspect d'une barque, répliquée en de nombreux exemplaires, qui vogue sur le flux supérieur de l'allée des Cent Fontaines (n° 13). Apulée nous confirme ces associations entre vase, vaisseau et barque, en nous décrivant, dans *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, le cortège qui s'avance à la rencontre de son héros éprouvé³² :

Et voici les ministres du culte, hauts personnages, la poitrine étroitement entourée d'un voile de lin blanc descendant jusqu'à leurs pieds : dans leurs mains ils portent les attributs des dieux tout-puissants. Le premier présentait une lampe à la flamme étincelante, non pas semblable aux nôtres, qui servent à éclairer nos dîners le soir, mais une barque d'or, ouverte en son milieu, et d'où jaillissait une flamme étalée.

Vase, vaisseau et barque se joignent dans une même image de *luminaire*, symbole de la lumière de l'âme, du souffle igné, de l'esprit planant sur les eaux.

Nous engageant dans l'allée des Cent Fontaines (n° 13), prolongement allégorique du fleuve céleste qui s'échappe du cratère de la fontaine de Tivoli³³, nous sommes saisis par la clarté de ses jeux d'eau. Un flux diaphane semble suspendu dans l'air, miroitant dans la lumière, pour former une longue procession scintillant de mille feux. Cette image nous reconduit au fleuve laiteux qui traverse la voûte des étoiles fixes, à la Voie lactée brillant des myriades d'étoiles de la galaxie. Toute la tradition néoplatonicienne y situe l'origine de la vie, le séjour des âmes-étoiles³⁴ (sous l'aspect d'une infinité de points de lumière dont proviennent toutes les âmes qui descendent dans la génération). Ce fleuve céleste est ici parcouru par une procession de barques³⁵, véhicules de l'âme divine et réminiscence d'une croyance égyptienne qui représentait le Soleil et les divinités sur des barques. Croyance réaffirmée par les néoplatoniciens, pour qui les âmes séjournent sur les eaux avant de plonger dans la génération³⁶. En cette allée des Cent Fontaines, ces images antiques revivent sous la forme d'un étagement de flux circulant dans des canaux superposés. Au plus haut

31 Le thème du bain solaire, de la rencontre du feu et de l'eau, de la descente du feu céleste dans les eaux, est présent dans de nombreuses religions. Il est souvent représenté symboliquement par la nage d'un luminaire sur les eaux du fleuve.

32 Apulée, *L'Âne d'or, ou Les Métamorphoses* [1958], trad. Pierre Grimal, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1996, XI, 10 ; p. 267.

33 La fontaine de Tivoli, source de toutes les eaux du jardin, est à lire à la façon d'une source première alimentant, en une cataracte lumineuse, l'Océan céleste, « eaux supérieures » sises au-delà de la Lune et des cercles des éléments sublunaires.

34 L'idée que les âmes et les astres sont faits d'une même substance éthérée, lumineuse, est « un lieu commun, une sorte de vulgate, de l'eschatologie hellénistique ». Adrian Mihai, *L'Hadès céleste. Histoire du purgatoire dans l'Antiquité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Kaïnon. Anthropologie de la pensée ancienne », 2015, p. 143.

35 Voir G. Desnoyers, *La Villa d'Este...*, op. cit., fig. 22 et 25.

36 Porphyre, *L'Antre des nymphes dans L'Odyssée*, trad. Yann Le Lay, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 71.

niveau, les barques, avec leur mât de cristal liquide, miroitent dans la lumière, allégorie de ce fleuve laiteux que représente la Voie lactée au plus haut des cieux. Aux niveaux inférieurs, accompagnés par des panneaux figurant des scènes des *Métamorphoses* d'Ovide — symbole de mutation et de transformation permanente —, les flux de la génération s'épanchent dans le monde sublunaire au travers de mascarons crachant de l'eau, flanqués de monstres marins. Les allégories proposées par ces artifices d'eau sont donc à lire selon deux niveaux qu'il s'agit de bien distinguer, car, selon qu'elles ont trait au monde céleste ou qu'elles évoquent le monde sublunaire, les mêmes images peuvent avoir des significations antagonistes. Dans sa seconde préface à son commentaire à la *Genèse*, l'*Heptaplus*, Pic de La Mirandole les définit ainsi : le monde supracéleste est caractérisé par le feu « en raison de la splendeur et de l'éminence du lieu »³⁷, le ciel, nature moyenne, est composé d'eau et de feu dans leur stabilité, tandis que le monde sublunaire « est désigné par les eaux, fluente et instable substance »³⁸. « Ici, la vie et la mort jouent à s'échanger, là-haut se trouvent vie éternelle et opération permanente ; au ciel il y a stabilité de vie, mais changement d'œuvres et de lieux »³⁹. »

L'art transmutatoire : extraire l'« eau ignée », s'approprier le *spiritus mundi* mêlé aux éléments

Selon le cartouche de la gravure de Dupérac, sous l'extrémité occidentale de la première terrasse, belvédère regardant l'horizon marin où se jettent toutes les eaux du jardin pour rejoindre la mer, depuis la fontaine de Tivoli jusqu'à celle de Neptune⁴⁰, prend place la grotte de Diane (n° 18).

Pour les néoplatoniciens et les pythagoriciens du xvi^e siècle, imbus d'orphisme, de même que l'œuf rompant sa coquille sous l'effet du temps⁴¹ est un abrégé du monde, la grotte ovoïde est un symbole cosmique. Elle figure à la fois le tréfonds obscur — où s'opère l'alchimie mystérieuse des puissances de la Terre — et la béance qui, par son seuil, communique avec le monde lumineux. Briser la coquille, sortir de la caverne ponctuent l'irruption de la lumière en ces réceptacles, ces matrices du mystère de la vie et de la métamorphose au cœur de la sombre matière. L'antre, la caverne sont à l'image du monde, les mystères qu'ils recèlent dans leurs profondeurs ne prennent sens qu'en rapport avec la source qui leur donne vie, le Soleil cosmique qui luit à l'horizon du monde, comme il luit au-dessus de la caverne de Platon dans le livre VI de *La République*.

Cette grotte est dédiée à Artémis, la puissante déesse de la nature sauvage, ainsi qu'à son dévot zélé, Hippolyte, le « fils de l'amazone »⁴².

Déesse de la nature vierge, inviolée, de la nature secrète des origines qu'elle défend farouchement, Artémis est une divinité menaçante, cachée, qui réside de l'autre côté du monde visible. Elle est la gardienne des limites, des frontières précaires et fragiles, aux confins du sauvage et de l'approprié, de l'animal et de l'homme, de l'homme et du divin. Elle règne sur les passages, les marges, les limites entre civilisé et sauvage. « Déesse vierge », elle veille sur la mystérieuse matrice commune des formes, matrice originelle dans laquelle le passage par l'indéterminé de la *materia prima* forge les nouvelles naissances. Elle est la maîtresse de la métamorphose qui fait de toute mort une renaissance. Elle commande à la loi des transformations et au renouvellement incessant des formes qui régissent le flux universel du devenir. Déesse de la fertilité, vierge et mère, elle protège les amazones, qui méprisent le mariage.

37 Jean Pic de La Mirandole, *Heptaplus* [1496], dans *Œuvres philosophiques*, trad. Olivier Boulnois et Giuseppe Tognon, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1993, p. 148.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

40 Cette fontaine ne fut jamais construite, mais elle apparaît de façon significative sur la gravure de Dupérac comme recueillant les eaux du jardin pour, en un exutoire, les reconduire à la rivière Aniene qui se jette dans le Tibre et rejoint la mer Tyrrhénienne.

41 Voir G. Desnoyers, *La Villa d'Este...*, *op. cit.*, p. 190.

42 Pour le détail du décor de la grotte, voir *ibid.*, p. 193-195.

Hippolyte, fils de Thésée et d'Hippolyté, la reine des amazones, a consacré sa vie au culte de la déesse chasserresse. Rêvant de pureté parfaite, il a dédié sa vie à Artémis, avec qui il a tissé des liens de « tendresse mystique »⁴³. Aphrodite, résolue à se venger de cette passion exclusive, le provoque en la personne de Phèdre, autre épouse de Thésée, qu'elle rend amoureuse du jeune éphèbe. Par là s'accomplit son destin : Hippolyte repousse ses avances, elle se suicide et laisse une tablette sur laquelle elle l'accuse d'avoir tenté de lui faire violence. Surgit Thésée qui l'exile en le maudissant. Fuyant Trézène et son père — qui implore Poséidon d'effrayer ses chevaux en envoyant à leur rencontre un taureau monstrueux —, son char verse et Hippolyte meurt, horriblement démembré. À Épidaure, tandis qu'Artémis le ressuscite, il est recueilli par Asclépios qui panse et soigne son corps. Ainsi « rené », il prend le nom de *Virbius*, c'est-à-dire « deux fois homme ». Grâce à l'intervention de la déesse, il accède à une vie héroïque et divine. Il est adoré à la façon d'un dieu, des temples et des autels sont élevés en son honneur. Ayant élu le pays latin, il consacre, près du lac d'Aricio, au sud de Rome, un bois, et le lac lui-même, à la déesse bienfaitrice. Il fonde la ville d'Arícia et y édifie un temple à Artémis, un autre à Asclépios. Hippolyte⁴⁴, le pur, le vertueux, en dédiant sa vie à la maîtresse des métamorphoses, à la gardienne de la mystérieuse matrice commune des formes, a vaincu la mort, le démembrement — image du retour à la matrice commune —, et gagné son immortalité. Myste du culte d'Artémis, parangon de pureté, il a vécu la métamorphose suprême qui a fait de lui un immortel, le hissant ainsi au rang de symbole mythique de l'alchimie spirituelle pour qui la purification répétée se résout en une ultime métamorphose qui conduit à l'immortalité, en autant de degrés nécessaires à la transmutation spirituelle de l'homme.

Cette quête d'assomption d'un corps pur et virginal pour le transmuier en un corps glorieux de lumière — à l'image des fruits d'or incorruptibles et impérissables du jardin des dieux — les allégories alchimiques de la salle oblongue de la grotte d'Artémis nous en content les étapes à l'aide de quatre grands panneaux de stuc peint mettant en scène des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide.

Dans ces panneaux sont à l'œuvre Artémis et Apollon, Athéna et Hermès. Artémis en gardienne de la mystérieuse matrice originelle invisible qui reconduit les formes à l'indéterminé, à la *materia prima*, dont témoigne Actéon *démembré*. Athéna, en sublimant les Piérides en oiseaux *noirs*. Hermès, en pétrifiant Aglauros en *blanche* statue. Apollon, en s'unissant à l'émule de Phébé, en un symbole de triomphe et d'*immortalité*. Autant d'images des transmutations que les artisans de l'art spagirique pratiquent dans leur recherche de la pierre philosophale activant la *separatio*, les *solve et coagula*, la *conjonctio*, ultime distillation qui doit permettre la fameuse *chrysopeia* ou « fabrication de l'or », corps pur qui n'est plus un corps à proprement parler, devenu un corps subtilissime, quasi-corps, quasi-esprit, quintessence permanente et incorruptible, « eau ignée ou mercuriale », mercure, « ciel » des alchimistes que les adeptes de l'alchimie spirituelle, au XVI^e siècle, assimilent à l'esprit de l'Âme du monde, c'est-à-dire au *spiritus mundi* de Ficin.

Artémis et Apollon, la Lune (génération) et le Soleil (régénération), origine et fin de toutes choses, témoignent des grands principes de divisibilité et d'indivisibilité, de séparation et de conjonction, qui gouvernent le monde selon les néoplatoniciens, principes à l'œuvre dans les transmutations et les cycles de métamorphose des éléments dont les combinaisons forment le devenir. Et, de même que sur les voûtains du salon, ils sont associés à Dionysos et à Déméter dans une célébration des

43 Euripide, *Œuvres. 2. Hippolyte. Andromaque. Hécube*, éd. Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France. Série grecque », 1989, notice, p. 20-21 : « Hippolyte est un mystique. Il se rend à Athènes pour assister aux mystères d'Éleusis en qualité d'époète. La divinité à laquelle il se consacre, parce qu'elle répond à son rêve de pureté parfaite, est la déesse vierge par excellence, Artémis. Entre elle et lui se sont liés des liens d'une tendresse mystique. »

44 Le cardinal de Ferrare, Hippolyte d'Este, passa commande à Pirro Ligorio d'« une vie illustrée d'Hippolyte », son héros éponyme, car il souhaitait en tirer des cartons pour une série de tapisseries sur ce thème. Mais celles-ci ne furent jamais réalisées. Davis R. Coffin a publié le manuscrit que Ligorio remit au cardinal en novembre 1569. Voir David Robbins Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli* [1960], Princeton, Princeton University Press, coll. « Princeton Monographs in Art and Archaeology », 1971.

mystères qui mettent en scène la naissance et la renaissance du myste orphique⁴⁵, ils apparaissent dans cette grotte dédiée au mystère de la métamorphose, dont Artémis est la souveraine (et Hippolyte, l'« homme rené », le dévot zélé), mais cette fois en compagnie d'Hermès et d'Athéna (ou encore Hermath na).

Par leur union en cette icône alliant science et sagesse, savoir-faire spagirique et philosophie naturelle, ces deux divinités figurent allégoriquement les aspirations des humanistes hermétiques qui rêvent de maîtriser le monde grâce à la pratique du grand œuvre qui doit les conduire à exercer leur souveraineté sur la nature, tout en libérant leur  me par l'obtention de la pure liqueur ou mercure vivifique, c'est-à-dire l'esprit de l' me du monde. Cette appropriation du *spiritus* est rendue symboliquement tangible dans cette grotte par une métaphore de l'union des contraires, mise en œuvre sous les auspices d'Hermath na et figur e par la rencontre de la Lune et du Soleil, unis dans l'icône de la nymphe transformée en laurier, attribut d'Apollon et symbole de retour vers l'unité. *Deux embl mes, Hermath na et Daphné, qui c lent et révèlent à la fois les voies, indissolublement liées, de la maîtrise du monde et de la libération par l'esprit, aux yeux des herm tistes du xvi  siècle.*

  la croisée d'ogives, le vase débordant de fruits d'or, athanor emblématique de l'œuvre mené à bien, nous indique qu'en son sein l'alchimie spirituelle de purification, d'extraction de l'« eau ignée ou mercuriale » mêlée aux éléments, est parvenue à son terme, ce dont témoigne la lumineuse présence de ces fruits. Le masque noir aux yeux dilatés inscrit sur les parois du vase — simulacre de l' me unie aux éléments — figure ce sombre mélange qui voit l'esprit du monde intimement pénétrer les corps afin de leur donner vie (esprit que Ficin compare à l'éclat du sang qui cheville l' me au corps et l'anime). L'art de la transmutation alchimique — de cette alchimie spirituelle imbue d'hermétisme et de néoplatonisme initiée par Ficin⁴⁶ — consistera à séparer, distiller, condenser, purifier inlassablement les corps afin d'en extraire le principe qui leur donne vie, ce quasi-corps ou quasi-esprit, pur comme l'or, dont ces fruits, ces Pommes d'or qui débordent du vase, sont le puissant symbole. Sur les voûtains de la salle oblongue, de part et d'autre de la croisée d'ogives chargée de fruits d'or⁴⁷ — image des âmes ayant recouvré leur pureté que l'aigle blanc emporte vers l'empyrée céleste —, n r ides et tritons, sirènes bifides, centaures anguip des (Arimaspes tenant glaive et bouclier) et dauphins voguent sur les eaux célestes, accompagnant les âmes sur l'Océan de l'azur éthéré jusqu'aux  les des bienheureux, en ce jardin de Paradis — jardin des dieux que gardent les Hespérides, sis à l'occident du monde —, au centre duquel est planté l'Arbre de vie qui porte les fruits d'immortalité.

Dans cette grotte, symbole cosmique des mystères de la vie et des mutations emportées par les flux du devenir, la métamorphose, d'apanage des flux tonitruants de la génération, se transforme en puissance anagogique, sous l'effet de la « conversion », en puissant désir de retour vers l'origine que toute  me ressent alors qu'elle est entraînée sur les flots du monde. La métamorphose, maîtrisée, orientée, travaillée par l'« art transmutatoire » qu'une alchimie spirituelle saura mettre en œuvre en purifiant les corps afin d'en extraire leur principe vivant, permettra à la partie la plus pure de l' me de retourner à son origine céleste, pur feu stellaire lumineux, à l'image de « l'or très pur ». « Tout change, rien ne périt »⁴⁸, les flux du monde dans leurs métamorphoses (sous l'emprise d'Artémis) s'abîment dans la mer océane, mais celle-ci est aussi l'horizon qui fait communiquer la terre avec le ciel, leur indiquant la voie du retour vers l'origine du principe qui les anime (guidés par Apollon). La métamorphose est à la fois le vecteur de la « procession » des intelligences divines dans le monde, à travers l'éparpillement infini de l' me du monde en une multitude d'âmes chevill es à

45 G. Desnoyers, *La Villa d'Este...*, op. cit., p. 49-57.

46 Marsile Ficin, *Sulla vita* [1489], éd. cit. Particulièrement en son Livre III, le *De vita coelitus comparanda* ou « comment on peut acquérir du Ciel la vie ».

47 Voir *infra* : la devise d'Hippolyte d'Este, note 56.

48 Ovide, *Les Métamorphoses*,  d. Jean-Pierre N raudau, trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1992, XV, 252-257.

des corps, mais aussi l'outil du retour de ces âmes à leur source par la maîtrise éclairée — sous les auspices d'Hermathéna — de la transmutation des corps. Ainsi en sera extraite la pure substance, l'âme purifiée, à nouveau semblable à l'esprit qui gouverne le monde, le *spiritus mundi* qui, après avoir recouvré, lors d'une ultime métamorphose, sa forme éthérée, s'en retournera finalement dialoguer dans le monde céleste avec les intelligences angéliques. « Procession » et « conversion » sont au cœur de la méditation hermétique et platonicienne initiée par Marsile Ficin et Jean Pic de La Mirandole. Selon une des *Conclusions* de Pic inspirée de la très ancienne doctrine de l'égyptien Hermès Trismégiste : « Rien n'est susceptible de mort ou de corruption dans l'univers. Corollaire : partout où il y a vie, partout la providence, partout l'immortalité⁴⁹. »

Le destin du monde et de l'homme, de toutes les âmes éparses dans le monde, est de faire retour à leur origine immortelle, car rien ne périt. Aux âmes pures ayant su s'assujettir les arcanes de la métamorphose, l'ascension céleste sera profitable, alors que les âmes impures, ignorantes, se verront encore et toujours saisies par la puissance de la métamorphose qui, dans un cycle infini, les jettera dans la génération et les corps. Maîtriser la métamorphose, pratiquer l'« art transmutatoire », sans doute est-ce cette rêverie qui anime le commanditaire de ce lieu, Hippolyte d'Este, éponyme d'Hippolyte, l'homme devenu dieu. En méditant, depuis ce balcon de la grotte, les processus que ces allégories révèlent, en plongeant son regard sur la ligne océane qui cerne ce belvédère, sans doute pouvait-il imaginer la lente remontée de l'âme à travers le monde céleste depuis cet horizon marin.

Au miroir de l'âme

Notre brève incursion parmi quelques artifices du jardin de la villa d'Este n'a été possible qu'en supposant un *jardin idéal* (sans doute proche de celui des vœux de son commanditaire) dont la structure virtuelle est ordonnée par la gravure de Dupérac de 1573 (voir *supra* : une *image virtuelle* du jardin), enrichie par des commentaires de visiteurs précoces, ainsi qu'une référence attentive au *manuscrit parisien* de 1571⁵⁰.

Ce jardin virtuel, idéal, requiert un visiteur tout autant virtuel et idéal, *ubiquiste*, capable de percevoir le jardin comme corps vivant mû par les artifices de l'eau en métamorphoses incessantes, tout en gardant à l'esprit le modèle représenté par la gravure et particulièrement, son point de vue privilégié, à vol d'oiseau, qui présente le jardin à la façon d'un amphithéâtre.

Pour ce *spectateur idéal*, la scène ne se déroule pas sur le *frons scenae* d'un théâtre ordinaire, mais bien sur les gradins de celui-ci, qui donnent à lire l'image idéale d'un « théâtre du monde » mettant en scène, en une échelle cosmique, le déploiement de l'âme durant son voyage depuis l'Un vers le multiple, et son retour à l'Un, entre « progression » et « conversion ».

L'âme, médiatrice universelle, est au foyer du monde. Elle en réfracte les différents plans les faisant se relier en une infinité de degrés. À la fois centre et sphère, dont chaque point est un centre, elle se réfracte à l'infini, devenant autant contenu que contenant. Absorbant l'unité du cosmos tout en le déployant dans son infinie diversité, elle est un miroir dans lequel le monde se refléchit.

C'est comme un jeu de miroirs sans fin, une succession d'images et d'ombres d'images : là-haut, les formes parfaites des Idées, ici-bas, l'affaiblissement des influx. Les uns et les autres ne sont que des traductions « formelles » d'un phénomène unique, la vivante palpitation de l'univers⁵¹.

49 Jean Pic de La Mirandole, *900 conclusions philosophiques, cabalistiques et théologiques* [1486], éd. B. Schefer, Paris, Allia, coll. « Philosophie de la Renaissance », 1999, p. 95.

50 Voir G. Desnoyers, *La Villa d'Este...*, *op. cit.*, p. 133 et suiv. et p. 290 et suiv., pour la transcription du manuscrit.

51 E. Garin, *Hermétisme et Renaissance*, *op. cit.*, p. 73

C'est cette vivante palpitation de l'univers en une « réfraction infinie de la vie »⁵² que le jardin offre à son visiteur, idéal et ubiquiste, qui, depuis son point de vue élevé, scrute la gravure de Dupérac, comme il se déplace parmi ses artifices d'eau en contemplant le nuage irisé qui se forme au-dessus de l'espace des Viviers à la rencontre des jets puissants qui, comme nous les décrit Montaigne, sous l'effet du soleil, forment « l'arc-du-ciel, si naturel et si apparent qu'il n'y a rien à dire de celui que nous voyons au ciel ».

Cet arc-en-ciel, dans la corporalité cristalline et vaporeuse de ses eaux d'artifice, en ses myriades de cristaux liquides brillant au soleil, transforme le jardin en un miroir en suspens entre ciel et terre ; en une échelle de degrés d'être dans laquelle on peut lire l'extrême mutabilité du *spiritus mundi*, de l'esprit du monde qui lie l'âme au corps et constitue le véhicule (*ochima*), le souffle (*pneuma*) qui l'accompagne tant lors de sa descente que de sa remontée. Symbiose du feu et de l'eau, le *spiritus* nous donne à lire, sous forme cristalline ou vaporeuse, les degrés d'existence acquis par les âmes plongeant dans la matière des corps dont les nuages vaporeux manifestent le début de leur incorporation ou, inversement, l'envol de l'âme qui, déjà suffisamment purifiée, abandonne sa corporalité brumeuse pour recouvrer sa part ignée dont elle fait briller le cristal liquide. Giordano Bruno, dans un opusculé resté inédit de son vivant, le traité *De la magie*, nous rappelle la fascination des auteurs de la Renaissance pour la transmutation, le passage d'un état à un autre, au cœur de la méditation de la tradition hermétique. « [...] de l'eau à la vapeur, de la vapeur à l'air, de l'air au corps éthéré le plus fin et le plus pénétrant, se fait la mutation d'une même substance et matière que les Égyptiens, Moïse et Diogène d'Apollonie appellent esprit »⁵³.

Entre éther, feu, air, eau et terre, l'âme, à l'aide de son véhicule, le *spiritus mundi*, acquiert ses degrés d'être comme autant de vêtements ou de « tuniques », s'incorporant en parcourant les éléments lors de sa descente, pour, lors de sa remontée, s'en soustraire en une purification continue, tant sous l'effet de son attrait pour l'eau en plongeant vers la terre que sous celui de son appétence pour le feu en s'envolant vers l'éther, quintessence lumineuse associée au feu au plus haut des cieux, au neuvième ciel, au-delà de la sphère des étoiles fixes.

Les sentiers du retour vers la félicité

Copule qui lie l'âme au corps, l'esprit, « eau ignée », possède ces facultés de mutation qui l'autorisent, en intermédiaire puissant, à accompagner l'âme, lui servant de véhicule dans ses voyages entre ciel et terre, du subtil au grave le long de l'échelle des sphères des planètes, mais aussi le long de celle des sphères des éléments entre feu, air, eau et terre⁵⁴.

Les traditions platonicienne, néoplatonicienne, pythagoricienne et hermétique qui, à nouveau, irriguent la pensée philosophique de la Renaissance depuis Ficin, ont élaboré, durant plus d'un millénaire, du VII^e siècle avant notre ère aux V^e-VI^e siècles de l'Antiquité tardive, une religion cosmique, astrale, qui, indissolublement, lie cosmologie et eschatologie. Toutes ont pour point commun d'insister sur la séparation radicale qui existe entre mondes sublunaire et supra-lunaire. Cette coupure érige la figure de la Lune en un seuil, un espace à la fois de coupure et de passage séparant et liant les mondes antagonistes des corps incorruptibles et corruptibles. Espace intermédiaire, la Lune, dans la tradition néopythagoricienne en vogue au début de l'époque impériale, chez Plutarque par exemple, est le « réservoir des âmes »⁵⁵. En transit entre empyrée et terre, celles-ci y

52 *Ibid.*, p. 93.

53 Giordano Bruno, *De la magie*, suivi de *La Philosophie dans le miroir*, trad. Danielle Sonnier et Boris Donné, Paris, Allia, 2000, p. 35-36.

54 Robert Klein, « L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficin et Giordano Bruno », *Revue de métaphysique et de morale*, 1956, p. 18-39, repris dans *Id.*, *La Forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, éd. André Chastel, Paris, Gallimard, 1970, p. 71.

55 A. Mihai, *L'Hadès céleste*, *op. cit.*, p. 205, note 2.

séjournent tant lors de leur descente, qui fait de la Lune la puissance première de la génération, que lors de leur remontée, accueillant les âmes des défunts. Pour cette tradition luni-solaire, la Lune est cet être mixte placé entre le Soleil et la Terre, c'est-à-dire entre les mondes intelligible et sensible, l'Intellect et le Corps du monde, à la façon de l'Âme du monde. Pour Plutarque, le composite d'âme et d'intellect qui façonne l'homme, à la mort de celui-ci, lors de sa remontée, voit le véhicule de l'âme se purger dans le purgatoire des éléments ; entre eau, air et feu, il va être « lavé », « ventilé », « brûlé », pour ensuite séjourner sur la Lune jusqu'à se dissoudre afin de libérer l'intellect, la part rationnelle de l'âme, qui continuera sa course dans le monde éthéré pour rejoindre le Soleil.

Très répandue, sous l'Empire, cette eschatologie luni-solaire fait du Soleil le dieu des morts, le paganisme romain ayant développé un culte important à *Sol Invictus*, le « Soleil invincible », maître de la nature, créateur et sauveur de l'homme.

Ces représentations, imbues de luminologie, font d'Héraclès un héros solaire qui, aux yeux des pythagoriciens, ayant choisi la voie vertueuse, s'est embrasé, au terme de sa catharsis, sur le bûcher du mont Cœta, accédant ainsi à la divinité. Homme devenu dieu, il aborde à la « terre merveilleuse qui nourrit la félicité des dieux », après s'être emparé des pommes des Hespérides durant son séjour sur les confins du monde où règne Atlas. Pommes d'immortalité que chantent les femmes du chœur, transformées en oiseaux, dans l'*Hippolyte* d'Euripide :

Que je parvienne aux bords où poussent les pommes des Hespérides chanteuses, là où le roi de la sombre mer cesse d'assigner une route aux marins, et fixe le terme auguste du ciel que soutient Atlas ! Des sources d'Ambrosie s'épanchent devant la chambre nuptiale de Zeus, aux lieux où, dispensatrice de vie, une terre merveilleuse nourrit la félicité des dieux⁵⁶.

La quête des pommes d'or métamorphose l'âme du héros comme elle métamorphose l'âme du sage, héros de ce monde, qui, dans une catharsis soutenue sur les voies de la connaissance, de la purification à l'illumination, verra son âme se transformer en l'un de ces fruits d'or, objets de perfection, qui rejoindra le jardin des dieux dont ils proviennent.

Ces fruits figurent dans l'emblème d'Hippolyte d'Este, le héros de ce jardin qui, tel Héraclès, est en quête des pommes d'immortalité, fruits rédimés de son âme, fruits soustraits à l'attention vigilante du dragon des passions, comme nous le rappelle sa devise⁵⁷ : *ab insomni non custodita dracone*, fruits dorés et lumineux qui s'embrasent sur le bûcher allumé au cœur du jardin sous l'aspect d'une figure, une statue située sur son axe nord-sud de remontée vers l'empyrée illustrant l'homme devenu dieu. Dans la niche⁵⁸ au-dessus de la fontaine des Dragons, il apparaît dans la position d'un convive participant à un symposium⁵⁹ : allégorie de l'âme rationnelle du héros redevenue pure intelligibilité, désormais conviée aux festins d'immortalité des dieux, dans l'empyrée.

Les platoniciens de la Renaissance font la louange du feu purificateur qui ouvre les portes de l'éternité céleste, selon l'enseignement vertueux d'Hercule.

Cette célébration du feu, Baldassare Castiglione, dans son ouvrage *Le Courtisan*, s'en fait l'écho⁶⁰ :

⁵⁶ Euripide, *Hippolyte*, op. cit., 742-751.

⁵⁷ « Elles [les "pommes d'or", les pommes d'immortalité du jardin des Hespérides] ne sont plus gardées par le dragon toujours éveillé. » Ovide, *Les Métamorphoses*, IX, 190.

⁵⁸ Niche d'Hercule couché : elle porte le numéro 51 dans la description du *manuscrit parisien*.

⁵⁹ Comme on peut le voir également au plafond du salon de la villa, voir G. Desnoyers, *La Villa d'Este...*, op. cit., p. 65-66 et fig. 11.

⁶⁰ Baldassare Castiglione, *Le Livre du courtisan* [1528] trad. d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Gérard Lebovici, 1987, p. 400.

C'est pourquoi, de même que le feu matériel affine l'or, de même ce feu très saint détruit et consume dans les âmes ce qu'il y a en elles de mortel, et vivifie et rend belle cette part céleste qui auparavant, chez elles, était mortifiée et ensevelie par les sens. Voilà le bûcher sur lequel, selon les poètes, Hercule brûla au sommet du mont Œta, pour devenir, après sa mort, grâce à cet embrasement, divin et immortel.

Modèle d'ascension céleste, l'esprit d'Héraclès — pur souffle igné — a rejoint l'éther pythagoricien et fait retour au principe, c'est-à-dire le Soleil, qui reprend l'esprit qu'il donne au monde en le diffusant sur les ailes de la lumière.

L'attribution à Pirro Ligorio de l'agencement du programme iconologique du jardin de la villa d'Este reste encore, à ce jour, un présupposé non résolu, faute de documents précis. Mais nous savons que Marc-Antoine Muret (1526-1585), représentant typique de l'érudition et de l'humanisme du XVI^e siècle, entré au service du cardinal de Ferrare en 1558 et resté son confident jusqu'à sa mort en 1572, dédia au jardin deux courtes dédicaces qui célèbrent les figures d'Hercule et d'Hippolyte, le héros éponyme d'Hippolyte d'Este.

Hippolyte et Hercule, deux hommes, deux héros devenus dieux, qui nous ont accompagnés durant cette brève intrusion dans les méandres du jardin de la villa d'Este à Tivoli.

Les pommes d'or qu'Hercule ravit au dragon endormi, Hippolyte [*d'Este*] les possède aujourd'hui ;
Pour célébrer la mémoire de ce bienfait,
Il décida de consacrer ce jardin à l'auteur de ce don [*Hercule*].

Le labeur ne vainquit pas Hercule,
Ni le doux plaisir l'âme du chaste Hippolyte ; Pour l'amour de ces deux vertus
Hippolyte [*d'Este*] dédie ces jardins à Hercule et Hippolyte⁶¹.

61 Marc-Antoine Muret, *Orationes, epistolae et poemata* [1573], éd. Jakob Thomasius, Leipzig, J. Grossius & C. Michael, 1672. Voir D. R. Coffin, *The Villa d'Este...*, op. cit., p. 78.