

NOTES

Le rêve et l'action

Le Bois de Bomarzo

SILO

Le rêve et l'action

Madrid, Place Colomb. Entre arbres, eaux et fleurs, deux protagonistes hiératiques et éloignés l'un de l'autre élèvent leur contrepoint. Alors que le *Monument à la Découverte de l'Amérique* se trouve au centre de la place, la *Statue de Christophe Colomb* occupe un espace latéral. La nuit, quand le tumulte urbain se tait, un monde de labyrinthes calculés, de contradictions à peine esquissées, prend du relief. Le monument, illuminé par de puissants faisceaux de lumière blanche, impose sa masse pesante, tandis que la silhouette du célèbre navigateur se dresse au sommet, lointaine et fantomatique. Ainsi, l'observateur est pris au piège dans une situation onirique où les objets lui deviennent étrangers. La statue, dans un coin de la place, ne peut être appréciée avec justesse car elle est de dos. Le monument n'est pas accessible non plus parce qu'il est entouré d'un plan d'eau. Il faut quitter la place et, en faisant un détour, y entrer par la rue. Mais là, on se retrouve trop près des blocs et il est impossible, même en reculant, d'ajuster les distances qui seraient nécessaires pour observer les détails et tout l'ensemble. Enfin, si l'on tente une autre perspective, des arbres gênent la vue. De ce complexe, on ne peut donc apprécier qu'un aspect, un seul à la fois, pas-à-pas. Entre les blocs du monument se dressent deux cyprès austères, tandis que dans les jardins des oliviers alternent avec des magnolias. De petits lampadaires aux lumières jaunes et quelques bancs de pierre délimitent cet environnement calme, tranquille et déconcertant.

La place fut inaugurée vers 1841. Actuellement, dans les jardins se dresse une fine colonne néogothique de 20 mètres sur laquelle est placée la figure du grand Génois¹. Celui-ci, tenant de la main droite une bannière pliée avec une croix à son sommet, semble avancer d'un pas. Sur le piédestal de pierre ne figure aucune date précise. Les noms des rois d'Espagne n'apparaissent pas brodés sur le drapeau. Pas de caravelles, pas d'indigènes d'Amérique. Les figures des frères Pinzón qui étaient présents au débarquement à Guanahaní sont absentes. Le sculpteur n'a donc pas prétendu montrer la réalité d'une aventure extraordinaire, il a plutôt matérialisé l'image que le marin avait de lui-même alors qu'il croyait incarner le Saint-Christophe de la légende. L'artiste a rendu visible le rêve qui a poussé Christophe Colomb à remplacer son nom civil par un nom fictif. Ainsi, il est entendu que la transcription imprimée sur de nombreux documents de l'époque n'est pas un pseudonyme mais la représentation de l'auteur² : sa signature dit "*Cristo Ferens*" et signifie "le porteur de Christ".³

Le *Monument à la Découverte de l'Amérique*⁴ est situé dans l'espace central sur une plate-forme en terrasses pourvue de rampes. Sur ce niveau se dressent d'immenses murs de béton. Le monument se compose de 4 volumes, dont le plus élevé mesure 17 mètres de hauteur. De grands dessins en incise et des textes pleins occupent les 2 000 mètres de surface décorée des segments de mur. La lumière joue sur les faces planes ou courbes des murs composés de granulats rouges d'Alicante. Cette grande construction impressionne par ses caractéristiques surprenantes.⁵

Sur les deux volumes centraux du monument sont gravés les dates, lieux et noms principaux de l'histoire précédant la découverte. On y voit Colomb avec son fils Diego et l'entretien avec les rois. Au-delà se trouvent les pals, les châteaux et les lions de Castille et d'Aragon, ainsi que les pals et les aigles de Sicile. C'est l'héraldique imprimée sur le drapeau emporté sur les terres de Guanahaní.

Sur l'énorme bloc final, appelé *La Découverte*, les bas-reliefs arborent les noms des membres de l'équipage et les circonstances de l'aventure : [...] *L'Amiral a débarqué sur le bateau armé, ainsi que Martín Alonso Pinzón et Vicente Yáñez son frère, qui était capitaine de La Niña. L'Amiral a sorti le drapeau royal et les deux capitaines les deux drapeaux de la croix verte avec un 'F' et un 'Y' et une couronne au-dessus de chaque lettre. Une fois à terre, ils ont vu des arbres très verts, beaucoup d'eau et des fruits de diverses manières... puis beaucoup de gens de l'île se sont rassemblés.* Une représentation de sept mètres de Colomb, les pieds dans l'eau et la grande crosse à la main, dans le style du Saint-Christophe des cathédrales, domine l'ensemble.

Le premier bloc, troublant, que l'architecte de l'oeuvre appela *Les Prophéties*, présente plusieurs inscriptions. L'une d'elles correspond au chœur de la *Médée* de Sénèque, que Christophe Colomb avait

traduit du latin à l'espagnol pour étayer ses arguments devant la Cour. Dans cette traduction libre des vers du Cordouan romain, on lit : *Dans les dernières années du monde, certains temps adviendront où l'océan desserrera les liens des choses ; une grande terre s'ouvrira, et un nouveau marin, comme celui qui fut le guide de Jason et qui avait pour nom Typhus, découvrira un nouveau monde et l'île Thulé ne sera plus l'ultime terre.* Une phrase bien différente de celle écrite en réalité par Sénèque : *Plus tard, dans le cours des années, viendront des temps où l'Océan relâchera son emprise sur le monde, où la terre s'ouvrira dans son immensité, où Téthys nous révélera de nouveaux mondes et où Thulé ne sera plus la limite de l'univers.*⁶

Une autre citation, maintenant de Saint-Isidore de Séville, accompagne les paroles de Sénèque sur le mur. L'auteur d'*Étymologies* déclare huit siècles avant la découverte : « *Outre les trois parties du monde, il existe un autre continent au-delà de l'océan.* » Cette inscription, aussi suggestive soit-elle, a peu de valeur prophétique mais se rapproche en tout cas de la perception de Raymond Lulle quand il parlait de l'existence d'une grande terre « sur laquelle l'océan doit reposer à l'ouest. »

Les annotations de Christophe Colomb dans la marge d'une page de *Ymago Mundi* de Pierre d'Ailly⁷ ont également été gravées sur le mur : *À la fin du tropique du Capricorne, se trouve la plus belle demeure car c'est la partie la plus haute et la plus noble du monde, c'est-à-dire le Paradis Terrestre.* Le thème du paradis terrestre est considéré par le Navigateur surtout lors de son troisième voyage, ce qui pose quelques problèmes quant à la fiabilité des documents et de la langue utilisés. Mais cet écueil dépassé, apparaît une extraordinaire géographie mythique qui aide à comprendre certaines motivations des nouveaux voyages et découvertes⁸. *L'Écriture Sainte témoigne que Notre Seigneur a créé le Paradis terrestre et y a placé l'arbre de vie, duquel jaillit une source dont sont issues les quatre rivières principales dans ce monde.* Cet endroit se trouve au point le plus élevé du monde, et par mer, on monte à mesure que l'on va vers le sud, « ... et bien que l'opinion d'Aristote fût que le pôle Antarctique ou la terre qui est endessous de lui est la partie la plus haute du monde et la plus proche du ciel. » Et plus loin, il commente que le monde est « [...] de la forme d'une poire qui serait toute très ronde, sauf à l'endroit où se trouve la queue qui est le point le plus élevé, ou bien encore comme une balle très ronde sur un point de laquelle serait posé comme un téton de femme et que la partie de ce mamelon fût la plus élevée et la plus voisine du ciel ». ⁹ Bien sûr, l'idée de Christophe Colomb (qu'il y aurait un endroit plus élevé que tous les autres sur la sphère du monde et que dans cette zone, les eaux y seraient aussi plus hautes), répond à des croyances qui avaient déjà été dénaturées dans les siècles précédents. À cet égard, il faut se rappeler ce que Dante écrivait en 1320 : *L'eau n'a pas de bosse qui dépasse de sa circonférence régulière.*¹⁰ Et aussi : *Cet argument part d'une fausse imagination car les marins en mer imaginent qu'ils ne voient pas la terre depuis le bateau parce que le navire est plus haut que la terre ; mais ce n'est pas le cas, mais plutôt le contraire, car ils pourraient apercevoir un panorama beaucoup plus large que ce qu'ils voient. La cause en est que le rayon direct de la chose visible se brise entre l'objet et l'oeil à cause de la convexité de l'eau, puisque l'eau a nécessairement partout une forme ronde autour de son centre, d'où le fait qu'à une certaine distance, l'eau forme un obstacle au regard de par sa propre convexité.*¹¹ Si Dante réfute les idées sur des parties plus hautes des eaux du globe, il soutient que dans l'hémisphère sud se trouve la gigantesque montagne sur laquelle est situé le paradis terrestre. Ces images mêlées à la conception géocentrique de Ptolémée continueront à enflammer l'imagination des navigateurs jusqu'à la fin du XVIIe siècle.¹²

Sur ce premier bloc, on peut lire une prophétie qui semble être née sur les terres d'Amérique avant l'arrivée des Européens. L'inscription dit : *À la distance d'un cri, à la distance d'un jour, ils sont déjà, ô père ! Recevez vos hôtes, les barbus, ceux de l'est, ceux qui portent le signe du Ku, la divinité.* La citation est attribuée au livre maya *Chilam Balam de Chumayel*,¹³ l'une des pierres angulaires de la littérature amérindienne.¹⁴ Mais la phrase est composée de deux paragraphes différents. Le 11^e Ahau dit : « ... C'est de l'Orient qu'ils venaient, quand les barbus, les messagers du signe de la divinité, les étrangers de la terre, les hommes au teint rose, arrivèrent sur cette terre. » Le 12^e Ahau dit : « ... Accueillez vos hôtes ; à la distance d'un jour, à la distance d'un cri, ils arrivent déjà. » Tout se comprend mieux quand nous lisons le 13^e Ahau : « *Les Ah Kines, Prêtres-du-culte-solaire, ont prophétisé car ils ont compris que les étrangers espagnols viendraient ; ils l'ont lu dans les signes de leurs papiers et ont donc commencé à dire : "Nous en ferons vraiment nos amis et nous ne leur ferons pas la guerre", disant aussi : "Nous leur rendrons hommage".* » Bien entendu, ces textes sont postérieurs à la conquête. Le sujet est très clair dès le 1^{er} Ahau où l'on "prophétise" une fois les événements passés : [...] *Au bout du katun, du Coeur de la Montagne, il recevra son aumône, sa part, César Auguste (Charles Quint), en morts de faim, en vautours dans les maisons.*

À partir de 1930, des documents de la culture maya traduits dans différentes langues européennes commencèrent à circuler. Le cas particulier des prophéties fait toujours l'objet de discussions entre philologues et historiens et a servi d'inspiration aux écrivains et aux artistes, comme c'est le cas manifestement sur ce premier bloc du monument.¹⁵

D'autre part, la séquence des blocs nous amène à réfléchir sur les fantaisies que Colomb a élaborées et qui ne sont pas seulement restées dans son esprit mais ont fini par agir sur les interprétations de certains auteurs qui se sont consacrés à écrire sa vie. Nombre de ces images ont influencé ceux qui ont pris le Navigateur comme un modèle d'explorateur extraordinaire, comme un type d'aventurier toujours actuel malgré le passage des siècles. Aujourd'hui encore, nous pouvons l'apprécier dans certaines créations

cinématographiques desquelles le réalisateur (et le producteur) ne vient pas du domaine de l'art mais de l'astronautique.¹⁶

À travers le monument de la Place Colomb, on peut pressentir l'univers d'images qui stimula le Navigateur tout au long de sa vie. Ses projets étaient avant tout de grandes envolées imaginaires et son action était dans la ligne de ces élans. Après tout, il y a des cas où des rêveries peu réalisables finissent par guider la vie du protagoniste et, dans le jeu des forces historiques, parviennent à se transformer en facteurs décisifs. C'est ce qui s'est passé avec certains projets de Christophe Colomb. Il a lui-même rejeté plusieurs plans comme étant irréalisables¹⁷ et d'autres, erronés dans leur conception de base, ont cependant fini par toucher au but.

Nous comprenons maintenant pourquoi on a produit une séparation, on pourrait dire une démarcation, entre la *Statue de Colomb* et le *Monument à la Découverte*. Tout ce qui apparaît comme surprenant et contradictoire sur la place est, en réalité, le reflet de ce qu'était le monde divisé de ce rêveur et homme d'action.

NOTES DU LE REVE ET L'ACTION

1. Sur de nombreuses places et promenades se dressent des statues dédiées à Christophe Colomb. L'une d'entre elles, celle de Barcelone, est particulièrement significative. Celle dont il s'agit ici, haute de 3 mètres, est due à A. Mérida et J. Suñol, qui l'ont achevée en 1885. En 1892, elle était érigée sur une colonne de 17 mètres au centre de la Castellana. Lorsque le *Monument à la Découverte de l'Amérique* fut terminé, elle fut déplacée à son emplacement actuel. Après restauration, 3 mètres supplémentaires ont été ajoutés à la colonne.

2. Une lettre adressée à Nicoló Oderigo, ambassadeur de Gênes en Espagne, est conservée au Palais Municipal de Gênes. Elle est datée du 21 mars 1502 à Séville. Christophe Colomb signe sous le nom de "Cristo Ferens".

3. Selon une légende syrienne du III^e siècle, un homme avait pour mission de faciliter aux voyageurs la traversée d'un torrent au fort débit. Pour effectuer son travail, il plaçait les passagers sur ses épaules et, après avoir traversé le lit de la rivière, les déposait sur l'autre rive. Il avançait souvent en se servant d'un morceau de bois comme d'une canne. Un jour, un garçon apparut et requit ses services. Au milieu de la rivière, le garçon avait pris un poids si énorme que l'homme commença à défaillir. Au cœur du danger, le garçon révéla qu'il était Jésus-Christ. Plus tard, le passeur émerveillé par le prodige se convertit au christianisme en prenant le nom de Christoforos (lat. Christus, Christ et grec foros, porteur). Christophe est devenu le Saint protecteur des voyageurs. Au Moyen-âge, la statuaire du Saint-Christophe sous sa forme colossale s'est développée et est encore conservée dans de nombreuses cathédrales. Au début du XVe siècle, en Allemagne et aux Pays-Bas, des estampes imprimées circulaient dans toute l'Europe et avaient le pouvoir de protéger en cas de malheur. À l'époque de Christophe Colomb, la légende était très populaire. Un peu plus tard, en 1584, dans la cathédrale de Séville, Mateo Pérez de Alesio peint un Saint-Christophe qui fait plus de neuf mètres de hauteur. Sur les peintures et les statues religieuses, Saint-Christophe est représenté traversant une rivière avec Jésus sur ses épaules. Dans sa main droite, l'enfant porte le globe terrestre surmonté d'une croix. Sur la base de cette représentation, une boutade circule en Autriche depuis plusieurs siècles : « Christophe portait le Christ, le Christ portait le monde, où Christophe posait-il ses pieds ? »

4. Il a été inauguré par le maire de Madrid le 15 mai 1977 devant le roi et les vingt maires des capitales des pays d'Amérique.

5. Le remarquable architecte italien Alberto Sartoris disait : « *Vaquero Turcios a réalisé une architecture sculptée, divisée en segments avec des concavités et des articulations de volumes... Sur ces volumes, sur les porte-à-faux très forts et audacieux jetés dans le vide, les figures ont été creusées et les textes des inscriptions ont été intégrés graphiquement, à la manière de grands dessins et graffitis. Formes volantes de caractère monolithique. Monument narratif. Première œuvre d'art construite à l'échelle urbaine* ». À son tour, O. Guayasamin se prononce sur l'oeuvre : « *D'un point de vue esthétique, elle atteint des niveaux élevés de poésie. Les masses architecturales, qui peuvent sembler trop statiques à première vue, acquièrent une grande légèreté et un grand équilibre. Le monument est à la fois la cordillère des Andes et les voiles des navires. Je veux dire par là qu'il est solide comme un roc et léger comme la voile d'un bateau. C'est, en somme, le monument de la plus grande envergure et de la plus grande fermeté qui ait été construit en Europe ces derniers temps* », SARTORIS Alberto, *Vaquero Turcios et l'art bâti. Monument à la Découverte de l'Amérique*, Madrid, Abaco, 1977.

6. SENEQUE, *Médée*, traduction Charles Guittard, v. 364-379, Éditions Flammarion, Paris, réédité en 2014. (Ndt : C'est la traduction la plus communément acceptée et plusieurs fois rééditée (Payot, Flammarion) à ce jour néanmoins fort peu goûtée des spécialistes qui lui préfèrent celle de François-Régis Chaumartin, Éditions Belles Lettres, Paris, 2000. Celle-ci dit : « *Plus tard avec les années, des temps viendront où l'Océan ouvrira les barrières de l'univers et la terre s'ouvrira dans son immensité ; Téthys dévoilera de nouveaux mondes et Thulé cessera d'être la plus éloignée des terres.* ») Le texte que Colomb a pu utiliser est celui de l'*Édition princeps* de Ferrare de 1484, et non pas comme on le supposait jusqu'à

récemment celui des éditions de Martinus Herbipolensis de Leipzig ou de Carolus Fernandus de Paris, dont on ne connaît pas les années d'édition mais qui venaient d'être découvertes en 1492 et qui semblaient être de la même date que *Tragoediae Senecae cum duobus commentariis* de Marmita qu'il publia en 1493 à Venise. En ce qui concerne le texte qui nous intéresse, le traducteur et commentateur de l'oeuvre de Sénèque, Jesús Luque Moreno, dit : « *Pendant des siècles (Abraham Oertel, par exemple), ce passage a été interprété comme l'annonce prophétique faite par un Espagnol de la découverte du Nouveau Monde qui serait ensuite réalisée par l'Espagne* ». Hernando Colón, le fils de l'explorateur, écrivit dans la marge de ce passage dans sa copie du théâtre de Sénèque : « *haec prophetia expleta est per patrem meum Christoforum Colon almirantem anno 1492 (cette prophétie fut réalisée par mon père, l'amiral Christophe Colomb, en 1492)* ».

7. Bibliothèque Colombine, Séville.

8. *Journal de bord, Relations de voyage*, COLOMB C., Madrid. Sarpe, 1985. Dans l'introduction de ce livre, il est dit que « *relativement peu de documents sont conservés de l'auteur et, en tout cas, une grande partie d'entre eux nous est parvenue grâce aux copies de Frère Bartolomé de Las Casas, qui a entretenu une étroite amitié avec Diego Colón, ce qui lui a donné un accès direct aux archives et aux livres de l'explorateur. Ainsi, grâce à une copie signée de Las Casas, le résumé des journaux de bord du premier et du troisième voyage est conservé. Ceci laisse entendre aussi que le texte d'origine des journaux aurait pu être substantiellement modifié. Cependant, les chercheurs ont revu et corrigé les copies des inexactitudes et des altérations, et les versions actuelles sont très fiables. Au manque d'originaux s'ajoute une autre difficulté dans les oeuvres colombiennes : le problème débattu de la langue utilisée par l'auteur... Colomb est d'abord et avant tout un homme de mer, et donc ce marin avait l'habitude de baragouiner mille langues sans bien s'exprimer dans aucune. Au quotidien et dès qu'il fut matelot, l'Amiral avait dû s'entendre avec ses compagnons dans le jargon qu'on appelait alors "levantisca", c'est-à-dire du Levant, de la Méditerranée* ».

9. « *J'ai toujours lu que le monde, terre et eau, était sphérique, et les autorités et les expériences que Ptolémée et tous les autres ont décrites sur ce point prouvent et enseignent cela, aussi bien par les éclipses de lune que par les autres démonstrations qu'ils font depuis l'Orient jusqu'à l'Occident, et par l'élévation du pôle, du nord au midi. À ce moment, je trouvais, comme je l'ai dit, une telle dissemblance à ces vues que je réexaminai cette idée du monde, et trouvais qu'il n'était pas rond de la manière qu'on le décrit, mais de la forme d'une poire qui serait toute très ronde, sauf à l'endroit où se trouve la queue qui est le point le plus élevé, ou bien encore comme une balle très ronde sur un point de laquelle serait posé comme un téton de femme et que la partie de ce mamelon fût la plus élevée et la plus voisine du ciel et serait située sous la ligne équinoxiale en cette mer Océane, à la fin de l'Orient. J'appelle fin de l'Orient le point où finissent toute la terre et les îles. Et dans ce sens, j'allègue toutes les raisons ci-dessus dites, sur la ligne qui passe à cent lieues à l'Occident des îles des Açores, du nord au sud, sur le fait qu'en passant de là au Ponant, les navires commencent déjà à s'élever doucement vers le ciel...* ». COLOMB Christophe, *La Découverte de l'Amérique*, Vol. II : *Relations de voyages, 1493-1504*, traduit par Soledad Estorach & Michel Lequenne, Éditions La Découverte, Paris, 1979, *Rapport du troisième voyage*, p. 143.

10. DANTE Alighieri, *Différend au sujet de l'eau et de la terre*, O. C., Madrid, BAC. 1973, par. 8. *La Quaestio de situ aquae et terrae* nie la théorie de Plinie, Sénèque et Saint Basile selon laquelle la mer occuperait un lieu plus haut que la terre.

11. *Op. Cit.*, par. 82.

12. Ce qui pour Dante était de la poésie, finit par être pour nombre de ses lecteurs, la description d'une réalité physique que l'on trouve dans les mers du Sud. Le poète épique raconte : "*I'mi volsi a man destra, e posi mente a l'altro polo, e vidi quattro stelle non vista maior ch'a la prima gente. Goder pareva il ciel di lor fiammelle : ô settentrional vedovo sito, poi che privato se'di mirar quelle*" (*Et je vis par-delà cette zone où nous sommes, quatre étoiles que seuls virent les premiers hommes. C'était à l'autre pôle et là, dans sa grandeur, le ciel semblait jouir de leur vive splendeur. Pauvre septentrion, sous tes humides voiles, tu ne verras jamais de pareilles étoiles !*) DANTE Alighieri (1265-1321), *La Divine Comédie, Le purgatoire, chant 1*, traduction en vers de M. Antoni Deschamps, Paris, 1829. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Pour Dante, selon le système de Ptolémée, la Terre est immobile. Les sphères célestes tournent autour d'elle, et avec elles le Soleil, les planètes et les étoiles. Dans le poème, celles-ci sont les directions du monde : au nord, Jérusalem sur l'abîme infernal ; au sud, aux antipodes de Jérusalem, la montagne du purgatoire ; à l'est, le Gange ; à l'ouest, le détroit de Gibraltar. L'enfer et le purgatoire sont sur Terre, l'un sous la forme d'un abîme, l'autre sous la forme d'une montagne, au sommet de laquelle se trouve le paradis terrestre. Pour le reste, l'image ptolémaïque restera valable même après la publication de *Revolutionibus orbium coelestium* de Copernic en 1543. Comme ce dernier niait que la Terre était le centre de l'univers, on résista vigoureusement à sa nouvelle conception. En 1609, Galilée introduisit le télescope astronomique et confirma la théorie héliocentrique de Copernic, mais il fallut encore plusieurs décennies avant que la nouvelle vision de la réalité prenne racine.

13. Le *Livre Chilam Balam de Chumayel* provient de la ville de Chumayel, Yucatan. Il appartenait à l'évêque Crescencio Carrillo y Ancona. En 1868, étant déjà propriété de celui-ci, il fut copié à la main par le Dr Berendt et en 1887 photographié par Teoberto Maler. George B. Gordon, directeur du musée de l'Université de Pennsylvanie, l'a photographié et édité sous forme de fac-similé en 1913. Il passa à la

bibliothèque Cepeda de Mérida en 1915 d'où il fut volé avec d'autres manuscrits, avant 1918. En 1938, il est apparu en vente aux États-Unis pour la somme de sept mille dollars. Plus tard, il a été de nouveau vendu au Dr Sylvanus G. Morley pour cinq mille dollars. Certaines parties ont été traduites et publiées depuis 1882, mais la première traduction complète en espagnol a été publiée par Antonio Médez Bolio au Costa Rica en 1930. La seconde, en anglais, a été réalisée par Ralph L. Roys qui l'a publiée en 1933. *El libro de los libros de Chilam Balam*, Mexique, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 13. (Ndt. : *Le livre de Chilam Balam de Chumayel*, traduit de l'espagnol par Benjamin Péret, Éd. Denoël, Paris, 1955.)

14. « Les livres dits *Chilam Balam* constituent l'une des sections les plus importantes de la littérature amérindienne. Ils ont été rédigés après la conquête espagnole, c'est pourquoi leur écriture et leur forme matérielle sont européennes : l'écriture résulte de l'adaptation réalisée par les moines espagnols à la phonologie de la langue maya du Yucatan et le papier utilisé - du moins quant aux copies qui existent actuellement - est aussi européen, de même que sa présentation sous forme de cahiers. Certains, sinon tous, avaient des housses en cuir de vachette... Comme on peut le constater, la diversité de leur contenu inclut toutes les phases culturelles que le peuple maya du Yucatan a traversées, jusqu'au moment où l'on a cessé de les compiler... Il ne fait aucun doute qu'une grande partie des textes religieux et historiques purement autochtones proviennent des livres hiéroglyphiques anciens... On ne sait pas depuis quand on les a titrés *Livres de Chilam Balam*. Ce nom n'est pas enregistré actuellement comme titre original d'aucun écrit, bien que Pio Perez affirme dans l'une de ses transcriptions : "C'est ici que se termine le livre intitulé *Chilambalam* qui a été conservé dans la ville de Mani... (*Codex Perez*, p. 137)." Quoiqu'il en soit, ce nom est déjà une dénomination technique acceptée pour désigner ce type de livres du Yucatan... Nous supposons que les *Livres de Chilam Balam* ont été organisés et multipliés ainsi : un prêtre (ou plusieurs prêtres simultanément) était instruit par les moines et apprenait à lire et à écrire dans sa propre langue. Profitant de l'acquisition de cette nouvelle culture, il transcrivait alors les textes religieux et historiques contenus dans les livres hiéroglyphiques, y compris ceux des prédictions de *Chilam Balam*. Des copies seraient ainsi venues d'une ou plusieurs sources et seraient passées entre les mains de prêtres originaires d'autres peuples, ce qui aurait conduit à inclure également dans leur titre le lieu d'origine : Chumayel, Peanut, Tizimín, etc. Le temps a détruit matériellement les livres puis a dégradé la compréhension que leurs conservateurs devaient avoir de leur contenu, leur propre culture ayant été modifiée. Ainsi, les copies qui existent aujourd'hui ne sont pas les originaux du XVI^e siècle dans leurs textes de fond, mais des copies de copies très postérieures, certaines du XVII^e siècle et d'autres encore du siècle actuel. Une grande partie de ces textes que nous appelons "de fond" se répète une ou plusieurs fois dans les *Livres*, mais à chaque fois les versions diffèrent pour les raisons indiquées. », *Op. cit.*, (version espagnole), p. 9 et suiv.

15 De nombreux érudits, penseurs et scientifiques ont été inspirés par les enseignements de l'Histoire. Ceci a été particulièrement remarquable chez les auteurs de science-fiction. Un seul exemple : Ray Bradbury. Certes, cet auteur, dans l'écriture de ses *Chroniques martiennes*, a été influencé par plusieurs auteurs de contes fantastiques. Les impacts des grandes découvertes maritimes et terrestres sont également très clairs chez lui. Bradbury s'est soucié dans son livre de montrer les conséquences pernicieuses de la rencontre entre les cultures (dans son cas entre le martien et la terre), inspirées par des événements tels que ceux qui se sont produits au Guatemala après l'arrivée des Européens, quand une épidémie de variole a décimé des groupes mayas de toute une zone. Le romancier recrée cette situation à travers le fléau de la varicelle qui, apporté depuis la Terre, tue les Martiens (ce qui est différent dans *La Guerre des Mondes*, de H. G. Wells, où la maladie terrestre tue les Martiens envahisseurs). La première édition date de 1946, treize ans après la traduction complète en anglais des livres de *Chilam Balam*. Le rêve prophétique évoqué par l'un des martiens annonçant l'arrivée des premiers êtres humains, nous rappelle les dires des prophéties mayas qui auraient été enregistrées avant la découverte de l'Amérique par les Européens. Les Mayas et les Martiens annoncent dans leurs prophéties que les étrangers sont très proches, à une journée de route et dans les deux cas les caractéristiques physiques des envahisseurs sont commentées. Les étranges livres sonores que les Martiens "lisent" nous rappellent les livres "peints" ou les livres hiéroglyphiques des Mayas. Enfin, les masques, que les membres des deux cultures aiment tant, confirment que le jeu d'images de Bradbury est inspiré de la littérature maya.

16. Référence au film *Christophe Colomb, La Découverte*, produit et réalisé en 1992 par John Glen.

17. Colomb avait imaginé qu'il était possible de lever 50000 fantassins et 5000 chevaux pour le sauvetage du Saint-Sépulcre, en demandant même la permission aux rois d'Espagne de former une croisade pour chasser les musulmans de Jérusalem. Il a fini par abandonner cette idée pour se concentrer sur la dernière étape de sa carrière d'explorateur. Pour son quatrième et dernier voyage en Amérique, il quitta Cadix le 9 mai 1502.

Le Bois de Bomarzo

Bomarzo¹. L'Opéra².

Avant que le rideau ne s'ouvre, la voix du petit berger remplit la salle :

*« Je ne m'échange pas, dans ma pauvreté
Contre le Duc de Bomarzo.
Il a des troupeaux de rochers
Et de moutons est mon troupeau.
Ce que j'ai m'est suffisant
Avec cette Paix de Bomarzo
La douce voix du ruisseau
Et des cigales le chant... »*

La scène III de l'acte I est appelée "L'horoscope". Vient ensuite la scène de "l'Alchimie" et, enfin, celle du "Parc des monstres" où apparaît un visage énorme et grotesque taillé dans la pierre.

Alors, un baryton définit la situation dans cette strophe :

*« C'est une nuit, comme nulle autre, pour aimer.
Pour mourir aussi, car tout tremble
Dans le mystère des heures uniques.
Et les énormes monstres que mon frère
Fait sculpter dans les pierres taciturnes,³
Guettent qui ose
Passer par le fourré. »*

Notes à propos du Parc

Près de Viterbe, à une centaine de kilomètres de Rome, il est un bois qui porte aujourd'hui le nom de "Parc des monstres". Viennent le visiter toutes sortes de touristes, nombreux parmi eux étant attirés par la mystique du lieu : une rumeur leur est parvenue, fomentée par le bouche à oreille, des articles de journaux ou des émissions de télévision. Le noyau d'idées est à peu près le suivant :

« Le *Bois Sacré de Bomarzo* a été créé par un seigneur Orsini au XVI^e siècle. La conception du parc est incontestablement ésotérique et celui qui saura cheminer dans le bon sens parmi ses monuments, réalisera une transformation intérieure semblable à celle qu'effectuaient les alchimistes dans leurs laboratoires. »

Le *Bois Sacré* de Vicino Orsini est acquis en 1645 par la famille Della Rovere. De cette époque n'ont été conservés que quelques dessins sans commentaires⁴. Après un silence qui dure jusqu'en 1845, le parc réapparaît aux mains de la famille Borghèse. En 1953, un article de presse⁵ attire l'attention sur le Bois. En 1955, plusieurs études sont publiées⁶. En 1954, le propriétaire foncier Giovanni Bettini en fait l'acquisition et y apporte d'importantes modifications : il fait ôter les murailles limitrophes, fait tracer les chemins à l'intérieur du parc et modifier l'emplacement des monuments (les sphinx, les obélisques et autres). Après la restauration de quelques statues, le parc est habilité à recevoir du public⁷.

En 1955, un groupe de professeurs de la Faculté d'architecture de Rome réalise une investigation à partir d'archives, ainsi qu'une étude de terrain comprenant un relevé des plans.

En 1958, Mujica Lainez visite le site⁸ et en 1962, elle publie sa nouvelle *Bomarzo* qui donnera naissance au livret de l'opéra éponyme, écrit en collaboration avec Ginastera et créé en 1967.

À partir de ce moment-là, de nombreux articles, livres et films commencent à diffuser une image stéréotypée du *Bois Sacré*. Dès lors, outre les travaux scientifiques entrepris avec sérieux, apparaissent également les fantaisies qui, s'inspirant du roman et de l'opéra *Bomarzo*, forcent les interprétations en s'appuyant sur un type de psychologie profonde très populaire dans les années 70.

Le lieu

Le *Bois Sacré* se trouve au pied du village de Bomarzo. Après en avoir franchi l'entrée, le visiteur voit apparaître sous ses yeux un bois conservé à l'état "sauvage", adouci de quelques conifères et de quelques espèces cultivées. À l'époque d'Orsini, ce bois était sûrement très semblable à celui de Nemi - d'ailleurs très proche - où se dressait le sanctuaire de Diane Nemorensis ou Diane de la Forêt. Comme celui de Nemi, il arborait de nombreux chênes, parsemés çà et là de gui sacré, celui-là même dont Énée coupa une branche d'or pour pouvoir entrer aux Enfers⁹. Mais il y a ici davantage qu'une grande variété d'arbres, de ruisseaux, de vallées, de constructions et de pierres sculptées. On y trouve surtout une atmosphère conférée par l'esthétique maniériste dans laquelle le jardin dépersonnalisé de la Renaissance n'a plus sa place. Ici, ce qui est mis en relief, c'est l'expérience personnelle¹⁰. Dans ce bois, l'unité visuelle et la cohérence de l'espace

ont disparu. Des lieux occupant des positions opposées dans l'imagerie de l'époque sont placés au même niveau d'importance. Ainsi, ciels et enfers peuvent coexister tout naturellement. Ceci est manifeste dans la statuaire formée de figures sculptées à même le lieu, en utilisant les rochers déjà existants. L'artiste prendra les éléments qui sont à portée de main et tirera profit des conditions topographiques pour concevoir son jardin.

Ici se déploie de manière ostentatoire une allégorisation continuelle, inspirée des mythes et des légendes qui produisent chez le spectateur "merveilles" et étonnement. Là, le système d'idéation a changé, en ce qui concerne la géométrie, l'équilibre et la rationalité qui étaient encore en vogue quelques années auparavant dans les lieux de promenades, les jardins et les villas de l'Europe cultivée¹¹.

Pour qui voudrait comprendre la formation et le processus des images mythiques profondes dont l'origine remonte à l'Humanisme occidental et qui sont parvenues jusqu'à nos jours, ce bois s'offrira comme un paradigme. Il faudra retrouver les sources d'inspiration ayant imprégné Vicino Orsini et les artistes qui ont travaillé à Bomarzo pour comprendre les significations des sphinx, ogres, demi-dieux, et autres animaux fabuleux qui peuplent le lieu.

Antécédents bibliographiques

Une première note bibliographique rend compte des lettres échangées entre Pierfrancesco Orsini et l'alchimiste français, Jean Drouet. Les correspondants connaissaient bien l'*Amadigi* de Bernard Tasso et l'*Orlando Furioso* d'Arioste. Mais plus que toute autre littérature, ces hommes prenaient en compte ce livre étrange intitulé *Hypnerotomachia Poliphili*¹² qui fut l'une des sources les plus importantes d'une abondante production littéraire, picturale et sculpturale. Du reste, son influence se fit sentir dans de nombreuses productions architecturales et même dans la conception de jardins¹³. Nous devons considérer la première édition vénitienne de 1499, un in-folio illustré de 171 gravures sur bois, sur lesquelles on peut observer la représentation plastique des descriptions du texte. Si nous reprenons le premier chapitre du *Songe de Poliphile (lutte d'amour dans les rêves de Poliphile)*, illustré par la première gravure, nous voyons le protagoniste entrer dans le bois. Le texte vient à notre aide : « [...] yeuses sauvages et dures, chênes robustes et chênes verts si chargés de glands et aux branches si abondantes que les doux rayons du soleil ne peuvent atteindre complètement le sol couvert de rosée [...] ». Ainsi le développement du livre se poursuit dans la description surchargée d'interminables rencontres (illustrées par les gravures), de constructions abandonnées, de pyramides de style égyptien, de coupoles, tours et panthéons, temples et obélisques. Sont également dépeints de grandes amphores et des vases gigantesques, des arbres merveilleux, des machines et des engins incompréhensibles. Bien entendu, les éléphants, les chevaux ailés et les dragons ne manquent pas. Les processions, cérémonies et rituels se succèdent en montrant des jeunes filles et des éphèbes enclins à la pratique de la religiosité païenne et aux ébats amoureux. Ils sont, évidemment, les transformismes du songe de Poliphile représentant sa bien-aimée Polia sous toutes les facettes opposées de la mystique et de la criminalité.

Les hiéroglyphes, commentés de manière extravagante, jouent également un rôle important. En voici un exemple : « Lorsque, à la fin, je revins sur la place, je vis un piédestal de porphyre majestueusement et finement ciselé tout autour de ces hiéroglyphes : d'abord un crâne de taureau avec deux instruments aratoires attachés aux cornes ; un autel reposant sur les deux pieds d'un bouc, une flamme ardente au-dessus et à son front, un oeil et un vautour ; puis une vasque et une aiguière. Ces hiéroglyphes étaient des écritures réalisées dans la plus belle sculpture qui soit. Je méditai sur ces très anciennes écritures sacrées et les interprétais ainsi : EX LABORE DEO NATVRAE SACRIFICA LIBERALITER, PAVLATIM REDVCES ANIMVM DEO SVBIECTUM. FIRMAM CVSTODIAM VITAE TVAE MISERICORDITER GVBERNANDO TENEBIT, INCOLVMENQVE SERVABIT. »¹⁴

Si *Le songe de Poliphile* est bien la source bibliographique immédiate ayant servi d'inspiration aux auteurs du *Bois de Bomarzo*, l'imagerie de ce livre a, elle, des antécédents bien plus lointains.

En ce qui concerne les hiéroglyphes mentionnés plus haut, nous devons souligner qu'on avait commencé dès 1422 à diffuser les *Hieroglyphica*¹⁵, qui avaient fini par constituer une mode dans la façon d'écrire, de peindre et de sculpter dans ce style surchargé d'allégories et de signes, souvent indéchiffrables. L'une des meilleures expressions de l'art hiéroglyphique se trouve peut-être dans *L'arc de triomphe de l'empereur Maximilien* gravé sur bois par Dürer en 1515¹⁶. Ainsi, dans *Le songe de Poliphile*, comme dans tant d'autres œuvres jusqu'au début du XIXe siècle (et même encore aujourd'hui dans les textes occultistes), on a continué de prendre en compte les interprétations hiéroglyphiques basées sur les *Hieroglyphica*, qui furent totalement discréditées lorsqu'on déchiffra effectivement le langage égyptien en 1822¹⁷.

La bibliographie qui a inspiré les artisans du *Bois Sacré* est très vaste et ne se limite pas, bien entendu, au *Songe de Poliphile* mais est indissolublement liée aux productions des humanistes du XVe siècle, influencés par la pensée byzantine et par la redécouverte de la rigueur alexandrine du IIIe siècle¹⁸. En outre, ce ne sont pas seulement les éléments d'une abondante littérature qui se rejoignent ici mais aussi d'une tradition orale qui s'est transmise à travers les architectes, les dessinateurs et les sculpteurs.

Le Bois

Nous avons entre les mains un catalogue, presque un inventaire, qui rend compte des objets "merveilleux" du Bois. On y parle de sphinx, du monument à la Lumière Triple, de la "gigantomanie", des harpies, de la tortue géante, du grand Cerbère, de l'éléphant coiffé d'une tour, du Pégase et du dragon faisant face à un fauve. On mentionne également les lieux sacrés : la fontaine de Neptune, la tour de méditation inclinée, la caverne des nymphes, la fontaine de vie. Dans ce matériel préparé pour guider l'ordre des photographies à prendre par le touriste, on disserte également sur la lumière du lieu, la végétation, les ruisseaux, les plans ascendants et descendants, les escaliers, les grottes artificielles, les chemins de promenade bordés d'amphores alignées... Cela vaut la peine de dédier une matinée à regarder avec soin cet effort réalisé il y a plus de quatre cents ans. Il sera également intéressant de suivre un groupe de visiteurs pour écouter le guide disserter sur les cérémonies magiques qui se sont déroulées en ce lieu, sur les alchimistes qui, en faisant un parcours initiatique, avaient fini par acquérir une connaissance ineffable.

Nous arriverons dans le Bois en suivant un ruisseau. Se présenteront à nous une petite rivière, un pont et une porte crénelée avec les armoiries des Orsini. Nous entrerons dans l'espace que Pierfrancesco nomma, dans plusieurs de ses lettres, "le Bois Sacré".

Deux "sphinx gynocéphales", se faisant face, accueillent le visiteur. Les créatures fabuleuses, reposant sur leur piédestal, présentent leurs énigmes gravées dans la pierre. Mais voilà notre première surprise. Il ne s'agit pas des énigmes classiques que présentent habituellement ces monstres. Ce ne sont pas des modèles de profondeur mais des sortes de panneaux publicitaires rédigés dans le goût et le style de l'époque. Un sphinx nous invite à répondre à son exigence : « TU CH'ENTRI QUI CON MENTE PARTE A PARTE ET DIMMI POI SE TANTE MARAVIGLIE SIEN FATTE PER INGANNO O PUR PER ARTE. »¹⁹ L'inscription de l'autre sphinx dit ceci : « CHI CON CIGLIA INARCAETE ET LABRA STRETTE NON VA PER QUESTO LOCO MANCO AMMIRA LE FAMOSE DEL MONDO MOLI SETTE. »²⁰ C'est une semonce et une revendication faite au "sérieux". Au passage, on y mentionne les sept merveilles du monde, faisant en sorte que nous puissions l'associer à la huitième. Ce qui nous fait pousser un soupir de soulagement en comprenant qu'il y a là un humour maladroit, non dépourvu d'insolence, mais loin de toute solennité pesante. Voyant cela, rien de mieux que de continuer à chercher les messages que nous donne l'auteur du Bois, directement et sans l'intermédiaire de théories interprétatives²¹.

Avec la "lutte entre géants", nous lisons sur une stèle de pierre placée sur la gauche du monument : « SE RODI ALTIER GIA FU DEL SUO COLOSSO PUR DE QUEST IL MIO BOSCO ANCO SI GLORIA E PER PIU NON POTER FO QUANTO POSSO. »²² Un exemple de plus d'autoglorification.

Dans le dénommé "Nymphée", nous trouvons une inscription, malheureusement très effacée par le passage du temps, de laquelle nous pouvons seulement récupérer ces mots : « L'ANTRO LA FONTE IL LI... D'OGNI OSCUR PENSIER... »²³

Cherchant de nouvelles inscriptions, nous arrivons au "théâtre" qui, à l'instar de tout jardin romain, ne pouvait manquer. Sur l'avant-scène, on peut lire non sans difficulté : « PER SIMIL VANITA MI SON AC...(CORDA)...TO D'ONORARE... »²⁴ Au pied de la scène ont été déposées des parties de deux obélisques récemment déterrés. L'un d'eux dit : « VICINO ORSINO NEL MDLII. »²⁵ L'autre annonce : « SOL PER SFOGARE IL CORE. »²⁶

Sur une urne, proche de la "fontaine de Neptune", une inscription dit : « NOTTE ET GIORNO NOI SIAM VIGILI ET PRONTE A GUARDAR DOGNI INGIURIA QUESTA FONTE. »²⁷ Et sur une autre « FONTE NON FU TRA CHINGUARDIA SIA DELLE PIU STRANE BELVE. »²⁸

Arrivant à "l'Orco", l'Ogre, nous voyons sur la lèvre supérieure du monstre, cette légende : « OGNI PENSIERO VOLA. »²⁹

Il y a à cet endroit un "banc étrusque" ; sur son dossier est écrit : « VOI CHE PEL MONDO GITE ERRANDO, VAGHI DI VEDER MARAVIGLIE ALTE ED STUPENDE VENITE QUA, DOVE SON FACCIE HORRENDE ELEFANTI, LEONI, ORSI, ORCHI ET DRAGHI. »³⁰ C'est une invitation à voir dans ce parc un jardin de divertissements.

Une inscription sur la "rotonde" réitère l'annonce découverte à l'entrée du Parc : « CEDAN ET MEMPHI E OGNI ALTRA MARAVIGLIA CH EBBE GIAL MONDO IN PREGIO AL SACRO BOSCO CHE SOL SE STESSO ET NULL ALTRO SOMIGLIA. »³¹

Les inscriptions nous ont permis de comprendre les intentions des maîtres d'oeuvre de Bomarzo. Du moins avons-nous entendu les messages directs de Pierfrancesco Orsini. Mais l'intérêt de la visite étant ainsi exposé, nous nous retrouvons devant un vide de significations...

Nous ne sommes pas entrés dans l'imagerie de ce Bois car celle-ci n'est pas de son patrimoine exclusif ; il s'agit en fait d'un paysage commun s'étant exprimé dans la mystique de toute la Renaissance. Une mystique parfois à peine esquissée et parfois, comme dans ce cas-ci, présentée de manière très catégorique.

Si pour répondre à la nécessité de l'époque, ou pour mettre en relief l'ingénieuse personnalité du maître de ces lieux, les architectes, dessinateurs et sculpteurs en appelèrent aux thèmes alchimiques, astrologiques et mystériques, nous ne pouvons prétendre pour autant que ces artisans avaient pleinement connaissance des significations desquelles ils traitaient. Quoi qu'il en soit, les expressions de cette mystique

sont là sous nos yeux et parmi de nombreux éléments absurdes, s'accumulent des matériels précieux, comme cela arrive parfois dans certains greniers abandonnés. L'information sur le *Parc de Bomarzo* (ou plutôt la désinformation) va sûrement augmenter. Nous pourrions consulter les bibliothèques virtuelles, feuilleter les livres qui parleront des astres de manière désordonnée, de la pierre philosophale et même de l'inconscient collectif, mais rien de tout cela ne facilitera l'accès à une atmosphère culturelle complexe qui commença à se forger dans le syncrétisme hellénistique de l'ancienne Alexandrie.

NOTES DU LE BOIS DE BOMARZO

1. Au pied du village de Bomarzo se trouve le *Bois Sacré* créé par le duc Pierfrancesco Orsini, surnommé Vicino (1523-1585). "Bomarzo" signifie approximativement "Bon Mars". L'appellation de "Bois Sacré" a été attribuée après la mort d'Orsini.

2. La Première de l'opéra *Bomarzo* d'Alberto Ginastera, sur un livret de Manuel Mujica Lainez, eut lieu le 19 mai 1967 au Lisner Auditorium de Washington. Suite à cela, le 18 juillet 1967, la municipalité de la ville de Buenos Aires a publié un décret qui excluait l'oeuvre du répertoire du Théâtre Colon, où elle devait être jouée quelques jours plus tard. Les termes du décret étaient les suivants : « Notre Intendance municipale a pu prendre connaissance de manière exacte des caractéristiques du spectacle mentionné, dans lequel quinze tableaux font référence de manière permanente et obsessionnelle au sexe, à la violence et à l'hallucination, ceci étant accentué par la mise en scène, l'exubérante chorale, les décors, la chorégraphie et tous les éléments concourants. L'intrigue de la pièce et sa mise en scène montrent une posture incompatible avec les principes moraux en matière de pudeur sexuelle ». Un pareil décret fut raillé par des humoristes sous différentes latitudes et ceci contribua à la renommée de l'oeuvre. Ces initiatives municipales, comme par exemple la résolution de la municipalité de Florence qui, en 1910, décida de vêtir d'une feuille de vigne le *David* de Michel-Ange, sont en général très moquées par la suite. En 1970, l'oeuvre fut présentée à l'Opéra de Kiel et de Zurich, dirigée par l'éminent Ferdinand Leitner. Dès lors, l'intérêt pour le *Parc de Bomarzo* ne cessa de croître.

3. Ceci est le chant de Girolamo, frère aîné de Pierfrancesco Orsini. En ce qui concerne les « énormes monstres que mon frère fait sculpter », on connaît le nom de ceux ayant pris part aux deux phases des travaux de sculpture qui commencèrent en 1552, puis furent repris, après avoir été interrompus, en 1564 jusqu'à leur conclusion en 1573. On ne sait pas encore très clairement qui fut le dessinateur général du Parc. En tous cas, une partie fut réalisée par Pirro Ligorio (dont on se souvient pour son projet en 1550 des jardins de la Villa d'Este à Tivoli).

4. Deux dessins à l'encre ont été conservés, l'un connu sous le nom de "Buon Martio" (Bon Mars) (Vienne, Graphische Albertina, Portale e Urna, Cat. N. 27), et l'autre sous le nom de "Vue du jardin de Bomarzo" (attribuée à Breenberg, Louvre, N° d'inventaire 23373) ; ce sont les références les plus anciennes.

5. Mario Praz, *I Mostri di Bomarzo*, L'illustrazione Italiana n°8, 1953.

6. *Quaderni dell' istituto di Storia dell'Architettura* (avril 1955, fascicule spécial dédié à la Villa Orsini). Plusieurs autres travaux, parmi lesquels : Arnaldo Bruschi, *L'Abitato di Bomarzo e la Villa Orsini* ; Giuseppe Zander, *Gli Elementi Documentari del Sacro Bosco* ; Leonardo Benevolo, *Saggio d'Interpretazione del Sacro Bosco*.

7. Si l'on compare les photographies de la première édition de la brochure *Bomarzo Parc des Monstres* (en noir et blanc) avec celles de la seconde (en couleur), on peut observer d'importantes interventions sur les monuments. Voir à titre d'exemple, "le Pégase", totalement restauré. Ces brochures, non datées, sont vendues à l'entrée du Parc.

8. Selon ce qu'on peut lire dans le livre d'or de *Bomarzo*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1962.

9. J.-G. FRAZER, *Le Rameau d'or*, édition française par Nicole Belmont et Michel Izard, Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1984. La relation du chêne et du gui avec les bois sacrés est étudiée dans le chapitre LXV (*Balder et le gui*). Pour comprendre la signification mythique de cet arbre et de son parasite : VIRGILE, *Énéide*, Livre VI, Éditions Gallimard, Collection Folio Classiques, Paris, 1991, p. 190 : « Sur un arbre, entre des branches impénétrables, un rameau se cache dont la baguette est souple, dont les feuilles sont d'or, il est voué en propre à Junon des Enfers ; tout le bois le protège ; les ombres, au creux des vallées obscures, l'enserment. Mais à personne il n'est donné d'accéder aux souterrains mystères avant qu'il n'ait de l'arbre détaché la pousse aux cheveux d'or : La belle Proserpine a décidé que celle-ci lui serait portée en présent personnel. »

10. « Le gothique a donné lieu, en animant la figure humaine, au premier grand pas dans l'évolution de l'art expressif moderne, le second pas fut donné par le maniérisme, avec la dissolution de l'objectivisme de la Renaissance, l'accentuation du point de vue personnel de l'artiste et l'expérience personnelle du spectateur », A. HAUSER, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Madrid, 1998, Vol. I, p. 426, (Ndt : v. Éditions Sycomore, Paris, 1982).

11. L. ROQUERO, *El Sacro Bosco de Bomarzo : un jardín alquímico*, Ed. Celeste, Madrid, 1999, p. 22.

12. F. Colonna, *Sueño de Polifilo*, Barcelone, El Acantilado, 1999. Dans l'introduction au livre, on note : « La Hypnerotomachia Poliphili, (Venise, 1499), est l'un des livres les plus curieux et les plus énigmatiques sortis de nos presses. Grolli y fait référence comme étant "la plus grande oeuvre fantastique, le seul poème

du XVe siècle", tandis que Croce le condamne par ces mots : "Si ce livre n'avait pas été si sérieux, long et lourd, on pourrait l'interpréter comme une caricature de l'Humanisme" ». (Ndt : cette introduction ne figure pas dans la version française, *Le songe de Poliphile*, F. Colonna, traduction libre - et assumée comme telle - de J.-G. Legrand, édition de 1804, imprimerie de P. Didot l'Aîné.)

13. Dans l'introduction mentionnée plus haut, P. Pedraza commente qu'on remarquait l'influence du *Songe de Poliphile* dans les domaines les plus divers : préciosité en littérature, satire et alchimie, théorie de l'architecture, emblématique et architecture des jardins. Il influença la Préciosité en France, le Romantisme, le Préraphaélisme et le Symbolisme. À partir de François Ier et de Rodolphe Ier, on en tint compte dans les cours et les palais. Même dans le *Gargantua* de Rabelais, il est cité comme un livre de grand intérêt.

14. *Le songe de Poliphile*, Op. Cit., Chap. IV : « Sacrifie à Dieu avec générosité les dons de la nature obtenus par ton travail. Ainsi, peu à peu, tu conformeras ton âme à la sienne. Il veillera fermement sur ta vie, en la dirigeant avec miséricorde et te gardera indemne ». Le hiéroglyphe est composé sur le mode idéographique, chaque objet du dessin correspondant à un ou plusieurs mots latins : crâne = "ex labore" ; oeil = "deo" ; oiseau = "naturae" ; autel = "sacrifica" ; etc.

15. « En parlant d'Horus, Marsile Ficin voulait dire Horus Apollon, Horapollo (ou Hora-Pollon). C'est-à-dire l'auteur des Hiéroglyphica, une oeuvre en grec soi-disant traduite d'un original égyptien. Un manuscrit des Hiéroglyphica avait été découvert en 1419 sur l'île grecque d'Andros par un moine florentin nommé Cristoforo Buondelmonti. Ce dernier l'ayant acheté pour Cosme de Médicis, le manuscrit arriva finalement en 1422 à Florence où il fit immédiatement sensation. Car enfin les humanistes détenaient un ouvrage qui expliquait le sens caché des mystérieux hiéroglyphes égyptiens. Malgré les nombreuses imperfections de son texte, l'extraordinaire succès de ce livre influença non seulement la Renaissance mais aussi l'opinion concernant les hiéroglyphes pendant quatre siècles. » S. Klossowski de Rola, *Le jeu d'or*, Éditions Thames & Hudson, Paris, 1997, p. 9 & 10.

16. « ... le gigantesque Arc de Triomphe de Maximilien, qui constitue la plus grande gravure sur bois jamais créée. Ce monumental ensemble mesure 3m80 sur 3m22. Au sommet du monument se trouve un panneau que Stabius, l'historiographe de l'Empereur, décrit comme "un mystère en caractères sacrés égyptiens". Maximilien y est représenté sur son trône, entouré de symboles tirés des illustrations faites par Dürer pour les Hieroglyphica d'Horapollo. Nous allons maintenant suivre les directives de Wittkower et nous tourner vers la traduction que fit Erwin Panofsky du texte allemand de Stabius, ainsi que du texte latin de Pirckheimer, car elle va nous permettre de déchiffrer cette image "hiéroglyphique" (les interpolations sont celles de Panofsky : Maximilien (l'empereur lui-même) - un prince (chien drapé d'une étoile) d'une grande piété (étoile au-dessus de la couronne impériale), très magnanime, puissant et courageux (lion), ennobli par une gloire éternelle et impérissable (le basilic sur la couronne impériale) descendant d'un ancien lignage (la gerbe de papyrus sur laquelle il est assis), etc. » S. Klossowski de Rola, *Le jeu d'or*, Éditions Thames & Hudson, Paris, 1997, p. 10.

17. « La pierre de Rosette est une stèle trouvée par un officier français en 1799 à Rosette, localité proche de la côte méditerranéenne égyptienne ; cette stèle se trouve actuellement au British Museum de Londres. Le texte, rédigé en deux langues et trois graphies (hiéroglyphique, démotique et grecque) servit de base à Jean-François Champollion pour déchiffrer les hiéroglyphes en 1822. Le décret qu'il contient reproduit les décisions adoptées par un synode de prêtres égyptiens en 196 avant J.-C. sur les honneurs à rendre à Ptolémée V et Cléopâtre I », R Schulz / M. Seidel, *Egipto El Mundo de los Faraones*, Könemann, Colonia, 1997, p. 519. (Ndt : traduction par nos soins.)

18 « En 1439, sous la pression des Turcs à Constantinople (siège du Patriarcat orthodoxe), un Concile est convoqué à Florence. L'instance des délégations orientales dans la ville suppose pour les cercles intellectuels florentins la redécouverte de la culture grecque de l'époque hellénistique. La prise de Constantinople par les Turcs en 1453 provoquera l'arrivée massive de Byzantins dans la péninsule italique. Avec l'aide d'érudits byzantins, les textes grecs de l'époque classique et hellénistique sont traduits. Ces traductions, ainsi que la publication de nombreux épithèmes et commentaires, vont apporter à l'Académie Florentine un prestige sans précédent. Cette Académie fut fondée par l'éclectique Philosophus platonicus, Theologus et Medicus, Marsile Ficin... La récupération de la culture hellénistique à travers les Byzantins met l'Italie du Quattrocento en émoi. Cosme de Médicis mobilise des agents pour localiser les manuscrits et, en 1460, une copie du Corpus Hermeticum arrive de Macédoine. Marsile Ficin est alors chargé de sa traduction avec ordre de différer la traduction des textes de Platon et de donner priorité au grand Hermès, plus vénérable et plus ancien. Se produit alors une erreur de perspective historique : ce qui était le fruit tardif d'un platonisme contaminé par l'interférence éclectique d'autres cultures, est considéré alors comme doctrine originale qui, en des temps lointains, se serait répandue depuis l'Égypte dans tout le monde antique, influençant Platon lui-même. Ces traductions revitalisent la tradition hermético-alchimiste et stimule un intérêt renouvelé pour l'astrologie. La folie hermétique s'empare des cours italiennes. Nulle cour durant la Renaissance qui n'ait accueilli astrologues et alchimistes, nulle bibliothèque qui ne collectionna les oeuvres de l'alchimie traditionnelle », L. Roquero, *El Sacro Bosco de Bomarzo : Un jardín alquímico*, Ed. Celeste, Madrid 1999, p. 11. (Ndt : Traduction par nos soins.)

19. « Toi qui entres ici dans l'idée de regarder tout avec soin, dis-moi ensuite si tant de merveilles ont été réalisées avec tromperie ou avec art. »

20. « *Qui ne va par ces lieux les sourcils froncés et les lèvres serrées, ne saura pas non plus admirer les fameuses sept merveilles du monde.* »

21. Une honteuse dissémination d'interprétations a recouvert la réalité du Bois de Bomarzo. Pour preuve, consulter le chapitre *Bomarzo : Le Bois Sacré*, dans *Les jardins du Songe*, E. Kretzulesco-Quaranta, Ed. Siruela, Madrid, 1996. On doit cependant admettre qu'il y a dans ce livre un bon travail d'investigation sur la mystique de la Renaissance.

22. « *Si Rhodes fut célèbre pour son colosse, mon bois est aussi motif de gloire, plus encore pour ne pas pouvoir faire plus que ce que je peux.* »

23. « *La caverne, la fontaine, le ... de toute sombre pensée...* ». Ceci pourrait peut-être être complété ainsi : « *L'antro, la fonte, il lieto cielo. Libero l'animo d'ogni oscuro pensiero* », c'est-à-dire « *La caverne, la source, le ciel content. L'âme libre de toute obscure pensée* », en ayant à l'esprit que le nymphée inclut les urnes des nymphes qui inspirent les cinq sens, à savoir un miroir pour la vue (Horasie), un instrument musical pour l'ouïe (Acoe), le récipient de parfum pour l'odorat (Osphrasie), une grappe de raisin pour le goût (Géosie), la main appuyée pour le toucher (Aphaé). Voir *Le songe de Poliphile*, chapitre VII : « *Poliphile parle de l'aménité de la région où il s'était arrêté ; errant là, il trouva une source exquise et très remarquable et comment il vit venir à lui cinq demoiselles enchanteresses...* ». Les nymphes, avant de dire leurs noms, énoncèrent leurs attributs et les montrèrent à Poliphile : « *Nos aspects et nos présences ne doivent pas t'effrayer. N'aie pas peur car ici la méchanceté n'est pas de rigueur et tu ne trouveras rien de déplaisant* ». La situation relatée dans *Le songe de Poliphile* (inspirant de nombreuses allégories de Bomarzo) justifie qu'on ait complété l'inscription effacée du nymphée comme nous l'avons proposé plus haut (« *... La caverne, la source, le ciel content. L'âme libre de toute sombre pensée* »).

24. Qui pourrait être transposé de façon incertaine : « *Devant semblable vanité, j'accepte d'honorer...* »

25. « *Vicino Orsini, en 1552* ». On interprète que toute l'oeuvre fut achevée en 1552.

26. « *Seulement pour donner libre cours à mon coeur.* » Il explique que son intention a été de « donner libre cours à son coeur » et non pas, par exemple de « faire un jardin alchimique où l'on puisse réaliser un parcours initiatique » comme annoncent certaines agences de tourisme et certains ésotéristes, promoteurs de la psychologie de l'inconscient collectif.

27. « *Nuit et jour, nous sommes vigilants et prêts à sauver la fontaine de toute nuisance.* »

28. « *La source n'était pas (n'est pas) pour ceux qui, en garde, affrontent les bêtes sauvages les plus étranges.* »

29. « *Toute pensée s'envole.* »

30. « *Vous qui allez, errant de par le monde, à la recherche de merveilles nobles et splendides, venez ici, là où il y a des visages atroces, des éléphants, des lions, des ogres et des dragons.* »

31. « *Cédez Memphis et toute autre merveille de celles qui existent déjà dans le monde en comparaison du Bois Sacré, qui ne ressemble qu'à lui-même et est à nul autre pareil.* »