Les *inventeurs des choses*. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVI^e siècle.

Patricia Falguières

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/94>

DOI : 10.4000/actesbranly.94

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Patricia Falguières, « Les *inventeurs des choses*. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVI^e siècle. », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/94> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.94>

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Les *inventeurs des choses*. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVI^e siècle.

Patricia Falguières

- ¹ Osons le dire : nous n'avons à peu près aucune idée de l'anthropologie de la Renaissance. Cela peut sembler paradoxal puisque, depuis les célébrations du cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique, il ne se passe pas d'année sans qu'un lot d'ouvrages n'apparaisse sur le thème du « premier contact ». Mon postulat sera le suivant : tout ce que nous, modernes, croyons savoir de l'anthropologie des Européens de la Renaissance, nous l'attribuons aux récits de la Conquête ou aux débats théologiques et juridiques suscités par l'asservissement des Indiens d'Amérique¹. Le légendaire du premier contact avec le Nouveau Monde et du face à face de la religion chrétienne avec des dieux inédits a monopolisé l'attention des historiens et des anthropologues. Le voyage, la rencontre, nous les percevons (en quoi nous sommes « modernes » justement) comme le mode d'accès privilégié à la constitution d'une science de l'homme. Or aux xv^e et xvi^e siècles la science, qu'on n'appelle pas encore anthropologie mais qui cependant existe bel et bien, ne passe pas par le voyage et la rencontre, et elle échappe aux théologiens. Elle est affaire de textes et d'objets. Elle apparaît à la faveur d'une interrogation sur la *technè* : soit sur la *mimèsis*, entendue comme relation de l'homme à la nature.

Fig. 1. *De sacrificiorum & triumphorum vasculis, urnis, lucernisque antiquorum*, catalogue mss de la collection Andrea Vendramin, Venise, 1627

Bodleian Library, Oxford

I.

- 2 Rappelons d'abord que la Découverte des Nouveaux Mondes s'inscrit dans la riche texture d'un comparatisme oublié. Si nous ouvrons l'un des *best sellers* de la Renaissance, le traité *Des inventeurs*, une encyclopédie publiée en 1499, nous nous trouvons face à une somme des « premières fois » : qui a inventé le mariage ? les rites funéraires ? la poésie ? la métrique ? l'horloge à eau ? la nécromancie ? la géomancie ? les calendriers ? l'art des aruspices et de l'interprétation des rêves ? l'écriture ? le parchemin ? le papier ? l'art de la mémoire ? le canon de bronze ? le jeu de dés ? la céramique ? etc. Cet *etcetera* recouvre huit livres et des centaines de pages traitant de *omni re scibili* au terme desquelles Polydore Virgil, leur « auteur », concède qu'« il y a beaucoup d'inventions, anciennes et nouvelles, dont les auteurs demeurent inconnus »². Au-delà de l'étrangeté de l'ouvrage, le riche éventail des cultures qu'il propose ne peut manquer d'étonner. Les Grecs, les Romains, les Juifs, les Parthes, les Perses, les Scythes, les Sères et bien d'autres peuples habitent ses pages et en nourrissent la topique. Le comparatisme est ici de principe. Le *leit motiv* « qui a inventé ? » permet de juxtaposer les chronologies propres à chaque peuple, de dresser le tableau des différences et des ressemblances qu'il s'agisse des divinités, des langues, des rites ou des coutumes. Sa matière, Polydore la prélève dans une formidable réserve savante que lui a léguée l'Antiquité, un « trésor » que nous, modernes, n'avons pas pour habitude de référer à l'anthropologie, faute d'en comprendre les enjeux. Chaque « invention » répertoriée par le catalogue de Polydore a été cueillie par notre auteur dans un corpus

énorme, aux contours mal définis, et qu'il nous est bien difficile de nommer. En font partie les *catalogues d'inventions* ou traités *heurématiques* dont *L'Histoire naturelle* de Plin au livre VII nous offre un témoignage exemplaire³. Les *trésors de lieux communs* et les recueils de *mirabilia* dont les catalogues d'inventions constituent une sous-catégorie. Mais aussi les *paradoxes* des Indes ou de la mer Rouge qu'on attribue à Ctésias ou à Agatharchide : ils nous ont transmis ces *mirabilia* ou *bijoux de la compilation* qui perdureront dans la culture européenne jusqu'au XVIII^e siècle, par exemple les « descriptions » des Pygmées ou des Troglodytes :

« Les Troglodytes traitent leurs morts comme ceci. À l'aide de tiges de paliure, ils leur attachent la nuque aux jambes, puis les posent sur un monticule et ils leur lancent de grosses pierres en leur prodiguant des quolibets et des rires jusqu'à ce qu'ils aient recouvert le corps du défunt : ils mettent ensuite au sommet du tas une corne de chèvre et se dispersent sans chagrin tous adonnés au rire. C'est là se comporter intelligemment dans leurs deuils, ne pas s'attrister pour des êtres à qui on ne peut pas faire de chagrin étant un signe d'intelligence. ⁴ »

- 3 On y trouve également des chronologies, des traités de mythographie, des recueils de coutumes, des albums d'antiquités... Un magma littéraire sans auteur et d'une plasticité infinie qui transite par des formats et des formulations d'une surprenante diversité à travers une multitude de textes antiques. Tout un répertoire savant dont nous ne savons plus trop quoi faire : le philologue allemand Félix Jacoby, au début du XX^e siècle, l'a assigné à la dernière section de ses *Fragments des historiens grecs*⁵. De fait il relève de l'histoire.
- 4 Que signifie ici « l'histoire » ? Une économie d'écriture. Les recueils, catalogues et « trésors » dont Polydore tire sa matière relèvent d'un genre thématique autour du premier siècle av. J.-C. par les grammairiens hellénistiques et latins : *historia pantodapè*, *historia poikilia*, « la connaissance des choses variées », « l'histoire bariolée », les « variétés », les « mélanges », les recueils de « bijoux » de la compilation, les catalogues d'*historiai* ou d'*enarrationes*, « les histoires ». C'est désigner un régime discursif : l'histoire ici, c'est l'art de noter « tout ce qui est digne d'intérêt », « ce qui attire l'attention et mérite d'être transmis » – ce qui fait saillie dans le grand magma de la matière textuelle [*amethodos hylè*] accumulé au fil des siècles et offert au calame du compilateur. Un art qui est, par opposition à l'étude de la grammaire, « dépourvu de méthode » [*atechnon*], comme ne manque pas de le souligner Sextus Empiricus⁶. L'*historikos* concerne tout ce qui ne relève pas exclusivement de la langue, « tout le reste » : un « tas de choses intéressantes » [*rerum est silva magna*]⁷. L'*historikos* se définit – en-deçà ou contre la philosophie – comme la connaissance de ce qui est « intéressant », la collecte et la patrimonialisation, du *multiple*.
- 5 Précisons encore : les *historiai* ou *enarrationes* dont sont tissés ces recueils sont des noyaux diégétiques à haute teneur figurative, c'est à dire émotionnelle et fantasmagorique. Ce sont des scènes frappantes, qui s'impriment dans la mémoire, elles sont dotées d'*énargeia*. L'*Inde* de Ctésias par exemple était admirée parce que son auteur avait su « placer sous les yeux » [*pro ommaton*] de ses lecteurs / auditeurs les rituels funéraires indiens. C'est cette puissance figurative qui fait les *mirabilia* – moins les « prodiges » que les « bijoux de la compilation » : des « descriptions » si précieuses qu'elles gagnent leur autonomie par rapport à leur texte-source et sont transmises au fil des siècles par un recyclage ininterrompu.
- 6 Voici donc un « genre » immense (une économie d'écriture) par lequel a transité l'essentiel des connaissances ethnographiques de l'Antiquité. Les grammairiens en ont

la charge et la maîtrise, à l'ère hellénistique comme à la Renaissance, ainsi qu'en témoignent *Les Inventeurs* de Polydore, *l'Orthographe* de Giovanni Tortelli, ou la *Cornucopie*, le commentaire de Niccolo Perotti aux œuvres de Martial dont l'appareil exégétique constitue une plus que généreuse encyclopédie⁸. Il suppose une conscience aiguisée de la singularité et de la multiplicité des peuples, de leurs mythes, de leurs rites et de leurs cultes, autant que de la facticité ou de l'historicité des normes et des raisons : la sophistique a joué un rôle crucial dans l'élaboration du genre, qui s'épanouit à l'ère hellénistique dans une ère de confrontation culturelle maximale.

Fig. 2. *Architecture ou art de bien bastir* de marc Vitruve Pollion auteur romain antique mis de latin en français par Jean Martin, Paris, Jacques Gazeau, 1547, p. 15.

- 7 Mais Polydore puise aussi à des ouvrages d'une discursivité autrement avérée : *Les Antiquités* de Denys d'Halicarnasse, *La Bibliothèque* de Diodore de Sicile, *Les Questions romaines* et *Le Silence des oracles* de Plutarque, *La Géographie* de Strabon, *Les Antiquités divines et humaines* de Varron, *Les Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe, les *Fastes* d'Ovide, etc. Malgré Arnaldo Momigliano, malgré Santo Mazzarino ou Rudolf Pfeiffer, nous nous méprenons encore largement sur ce qu'étaient ces sommes *antiquaires* et nous ne savons plus en reconnaître l'ambition anthropologique⁹. Trois « moments » de la *Kulturgeschichte* antique ont tout particulièrement nourri la réflexion des auteurs de la Renaissance. La crise politique romaine du premier siècle av. J.-C., qui a suscité des textes aussi familiers à la culture de la Renaissance que *La Divination* ou *La Nature des dieux* de Cicéron, *Les Antiquités* de Varron (que Cicéron créditait d'avoir le premier, à Rome, rassemblé « l'examen de la vie entière d'un peuple »). Tout autant ce que Guy Stroumsa nomme « la fin des sacrifices » : la privatisation progressive des liturgies, du II^e au IV^e siècles, la lente substitution de la prière au sacrifice qui affecte autant le judaïsme que les paganismes¹⁰. *L'abstinence* de Porphyre (une réfutation des sacrifices sanglants au nom du végétarisme originel), les *Mystères d'Égypte, de Chaldée et d'Assyrie*

de Jamblique (qui étayent la cause des sacrifices d'une approche érudite des liturgies d'Orient et d'Occident) se déploient en encyclopédies du fait religieux et en méditations sur les origines de l'humanité. Le puissant comparatisme qui soutenait la science des antiquaires trouve ici son plein emploi. *Last but not least*, l'apologétique chrétienne récapitule et assure la relève de l'immense corpus des textes antiques consacrés aux mœurs, aux rites et aux cultes, « retournant » le comparatisme antique pour démontrer la facticité des dieux et des cultes païens : *La Cité de Dieu* d'Augustin qui constitue une véritable « somme antiquaire » demeure pour bien des auteurs de la Renaissance un accès, aussi paradoxal nous semble-t-il, au comparatisme.

- 8 Mais c'est à la texture même de la philologie de la Renaissance qu'il faut restituer sa dimension comparatiste : la science des antiquaires à la Renaissance, comme elle l'était dans l'Antiquité, est une forme de l'encyclopédie. La philologie est une approche comparée des cultures. En témoignent le commentaire de Politien aux *Fastes* d'Ovide (une exégèse poétique du calendrier liturgique des Romains), l'édition du corpus néoplatonicien, théurgique et hermétique par Marsile Ficin à la fin du ^{xv}^e siècle, les éditions de Caton, de Varron, de Porphyre par Pier Vettori, au milieu du ^{xvi}^e siècle à Florence, les débats sur les rites funéraires et les banquets sacrificiels des Anciens, récurrents pendant tout le siècle, autant que les approches numismatiques ou monumentales qui, telle *La Religion des Romains* de Guillaume du Choul, retracent la filiation païenne des cérémonies chrétiennes. Les sommes de Fulvio Orsini, Carlo Sigonio, Graevius, Gronovius ou Morhof qui dans la seconde moitié du ^{xvi}^e et du ^{xvii}^e siècle, ont structuré l'érudition moderne, le confirmeront : l'Antiquité, ce sont toujours les antiquités, le comparatisme est l'horizon de ce registre du savoir.

Fig. 3. Ulisse Aldrovandi, *Muaseum metallicum*, M.A. Bernia, Bologne, 1648, p. 156, Hâche de sacrifice Indienne.

- 9 La description des Nouveaux Mondes vient, au XVI^e siècle, s'y inscrire. Au contraire de ce qu'une historiographie trop spécialisée et entravée par le cloisonnement des disciplines a pu affirmer, l'invention du Nouveau Monde ne se résume pas au face à face soudain et traumatique de la chrétienté et de son « autre » : la science des origines, médiatisée par une multitude de canaux, n'avait cessé de localiser l'altérité au cœur même d'une culture chrétienne radicalement historicisée. Et les catégories antiquaires offraient un arsenal heuristique très efficace à la description des nouveaux mondes : elles leur donnaient place dans les vastes tableaux des usages, des rites, des cultes et des mythes dont elles assuraient la gestion. Les cabinets des érudits sont, au XVI^e et XVII^e siècles, le théâtre de cette acclimatation.

II.

- 10 Que la plupart des collections ethnographiques répertoriées en Europe aux XIX^e et XX^e siècles ont eu pour noyau les cabinets et les chambres de merveilles de la Renaissance, nous l'avons oublié. C'est parmi les vestiges du « cabinet des curiosités royales » rassemblé par André Thevet pour Henri II au château de Fontainebleau, puis dispersé après le XVII^e siècle dans divers musées parisiens, que le jeune Alfred Métraux retrouva, vers 1925, les plus anciennes reliques connues en Europe des Tupinamba. Mais le Cabinet de Sainte Geneviève, le Museo Kircheriano, le Tradescant Musaeum, le Museo Settala, le Wormianum, ou la collection d'Ambras n'étaient plus alors que des indications de provenance trop floues aux yeux des ethnologues. Malgré l'ouvrage pionnier de Julius von Schlosser publié en 1908, *Die Kunst -und Wunderkammern der Spätrenaissance*, ce n'est qu'à l'extrême fin du XX^e siècle que les historiens ont entrepris de restituer aux collections de la Renaissance leur physionomie. Leurs inventaires en témoignaient : elles n'étaient pas constituées uniquement de marbres antiques ou d'œuvres d'art (préoccupations exclusives jusqu'alors des historiens de l'art), mais faisaient place aux *artefacts* des peuples exotiques comme aux prodiges et aux échantillons exemplaires de la nature. Nous commençons à peine d'entrevoir l'ampleur du phénomène¹¹. Lisbonne, Séville, Anvers, Dieppe, Le Havre, Florence ou Gênes virent transiter au XVI^e siècle un immense afflux de cornes d'ivoire ouvragées en provenance de l'Afrique portugaise, de massues, de coiffes et d'éventails de plumes amazoniennes, de masques et de sculptures olmèques et aztèques, de miroirs et de couteaux d'obsidienne, de vanneries et de textiles de tous horizons. Prises de guerre, achats ou présents diplomatiques, ils trouveront leur chemin, pour une partie d'entre eux, jusqu'aux musées du XX^e siècle.
- 11 Sans doute dès l'Antiquité et au Moyen Âge, les parures, les armes, les outils, les ivoires issus des mondes lointains avaient pu échouer en Europe, parvenir jusqu'aux « gardes robe » des princes, aux sacristies des églises où on les exhibait comme autant de trophées. Mais au XVI^e siècle, le phénomène est d'une tout autre nature – par son ampleur, sa systématité, son statut. L'historiographie est encore timide. Elle s'est souvent contentée d'assigner de telles accumulations à l'élargissement sans précédent des horizons européens à la Renaissance. Or pour qu'elles se constituent, ces collections, il a fallu que les *exotica* soient *visibles*, c'est-à-dire enrôlés dans une économie d'écriture qu'on nomme alors *l'histoire* – entendue comme *science (intégrale) de l'homme*.

- 12 Deux innovations ont infléchi le genre. Avec la Renaissance, la science des antiquaires n'est plus seulement affaire de textes, elle s'affirme comme gestion d'images et d'objets¹². Inscriptions, bas-reliefs, monnaies, architecture donnent à la science des origines un lest substantiel, dont les artistes ont su se faire les interprètes : une bonne part de l'art des xv^e et xvi^e siècles est la formulation sensible de la science des origines. Les reliefs des sarcophages antiques auront livré aux érudits comme aux artistes un accès privilégié aux rituels bachiques, au calendrier liturgique, aux modalités et aux instruments des sacrifices¹³. *L'archéologie*, au sens antique (la science des origines) est devenue *l'archéologie* au sens moderne : une approche matérielle des cultures antiques. L'écriture de l'histoire se trouve affectée par le nouveau régime des images et des objets lorsque, dans le premier tiers du xvi^e siècle, Paolo Giovio, rénovateur de la tradition grammairienne, convoque « les choses mêmes » dans l'atelier de l'historien. Il s'agit de renforcer la puissance d'évocation, *l'enargeia*, et l'autorité, des textes de l'historien. Dans son *Museo* du lac de Côme, le turban du Grand Eunuque de Constantinople ou la tunique du pirate Barberousse deviennent les accessoires de l'historien, ce que nous nommons ses « documents ». Une exigence d'efficacité narrative se mue en méthode, la collecte des objets alimente directement l'écriture savante. C'est la porte ouverte à l'afflux des *mirabilia* exotiques dans les cabinets savants... L'objet exotique aura imposé son étrangeté au regard européen bien au-delà de ce qu'impliquait sa condition de trophée ou de présent diplomatique : une forme d'écriture lui aura donné statut. Ses modes de convocation (dans le texte de l'historien) comme de présentation (dans le cabinet) ont été rôdés par le comparatisme antiquaire. En témoigne l'adjonction, dans la seconde édition d'un classique de la mythographie du xvi^e siècle, *Les Images des dieux des Anciens* de Vincenzo Cartari, des *Images des dieux des Indiens* : Quetzalcoatl et Ganesh y font leur apparition aux côtés (et sous le même encadrement ornemental) des divinités de l'Olympe ou de cette « cause célèbre » de la science des antiquaires de la Renaissance, la *Mensa Isiaca*¹⁴.

Fig. 4. Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, Lorenzo Pignoria édit., Venise, 1647, p. 363, Quetzalcoatl.

- 13 Quelque chose d'essentiel s'est donc joué dans les cabinets de la Renaissance, que les modernes ont occulté. Des juxtapositions inédites se sont imposées aux regards. On pouvait comparer une vannerie brésilienne avec une raquette de Laponie ou un tapis persan, un codex mexicain avec des hiéroglyphes d'Égypte. Un petit bronze antique côtoyait une Madone taillée dans un bois précieux par un Indien converti, un couteau à sacrifices aztèque, une patère grecque. Juxtaposer, classer, comparer – au risque de toutes les promiscuités. En témoigne le livret publié en 1565 par un expert en ordonnances et classifications, Samuel Quicchelberg, à l'adresse d'un collectionneur princier : les *Inscriptions ou Titres du magnifique théâtre*. Ayant rendu à Dieu et à ses ancêtres, à ses titres et à ses domaines ce qu'il leur devait (ce sont les premières classes de son musée), le collectionneur, prenant modèle sur l'une des catégories les plus populaires des recueils de lieux communs, disposera de

« [Classe 4 : Dixième Inscription]

vêtures pérégrines, d'Indiens, Arabes, Turcs, et plus rares peuples, vêtures de plumes de perroquets, de toile, de tissages mirifiques, de peaux cousues. Item, vêtements en miniature de peuples exotiques, comme on en fait pour les poupées, qui servent à distinguer les costumes des vierges, des veuves, des épouses, etc.

[Onzième inscription] :

Habits durables des plus rares : comme des ancêtres du Fondateur du théâtre. Pourront y trouver place le paludamentum impérial, le pallium ducal, toutes sortes de costumes sacerdotaux, etc. Item, autres ornements comme torques, bonnets, baudriers, poches, panaches, etc., auxquels le souvenir se sera attaché ¹⁵».

- 14 Que les *ornamenta* des plus hautes dignités de la chrétienté et de la dynastie puissent trouver place aux côtés des « vêtures pérégrines » et « tissages mirifiques » dans une préfiguration de la section « textiles et ornements » d'un musée moderne devrait nous

donner à penser. L'anthropologie des modernes est bien née dans les chambres de merveilles de la Renaissance.

III.

- 15 L'approche antiquaire ou historienne des rites et des cultes peut nous sembler d'une étrange technicité. Elle manifeste toujours une attention extrême à la matérialité des supports et des outils, à l'exact enchaînement des séquences de gestes et de prières. Ce littéralisme a déconcerté les commentateurs modernes. On peut en proposer une lecture en deux temps.
- 16 L'approche « antiquaire » des rites s'est forgée à l'épreuve du ritualisme romain – un ritualisme largement méconnu après la Renaissance, mais qui nourrissait alors une comparaison topique avec le littéralisme des rites juifs¹⁶. Toutefois, c'est un trait général des sommes érudites que ce traitement technicien des rites : un culte, un rite apparaissent comme une modalité de l'*art*, ils en ont la vertu productrice, ils relèvent d'un *savoir-faire* tout à la fois liturgique et politique. De fait, les cultes et les rites, comme tous les arts, ont été *inventés* : on peut nommer leurs *inventeurs*.
- 17 Cette approche technicienne des rites n'est pas seulement l'effet du caractère rituel des religions examinées. C'est elle qui ouvre la collecte anthropologique à la question des origines : c'est la *technè* qui formule l'anthropologie comme enquête sur les origines, parce que c'est elle qui aménage la relation de l'humanité à la nature. C'est ce que nous révèle, dûment examinée, la thématique des *Inventeurs des choses*.
- 18 Il faut ici préciser que la *technè* dépasse largement l'aire de ce que nous, modernes, nommons « technique ». La *technè*, l'*ars*, c'est, chez les Anciens, le régime de la *production*, par opposition au régime de la pure contemplation (*theoria*) comme à celui de la routine empirique (*empeiria* ou *tribè*). Pour reprendre la formulation aristotélicienne, la *technè* est une « disposition à produire avec science », dans la langue scolastique, un « *habitus* factif doté de *logos* ». Le mépris dans lequel nous, modernes, tenons la *technè* (rabattue sur la *technique*) est tel que nous en oublions qu'Aristote, qui lui consacre le sixième livre de l'*Éthique à Nicomaque*, ouvre la *Métaphysique* par la difficile distinction de *technè* et d'*empeiria*, de l'art et de la simple pratique : la *technè* est la *connaissance du point de vue de la production*, elle est indissociablement *art et science*. Or c'est la *technè* qui régle notre relation à la nature : elle la formule comme *imitation* (*mimèsis*). L'imitation est le mode de relation qui relie, dans le cosmos aristotélicien, les cycles erratiques du monde sublunaire aux cycles parfaits du monde supra-céleste, la régularité risquée des générations humaines à la constance des saisons, les productions de l'art à celles de la nature. Autant dire que la *technè* est commune à l'homme et à la nature : il y a une science de la production dans la nature (car si elle est marquée par la contingence, elle n'est pas livrée au hasard), et c'est à son *imitation* que la *technè* humaine trouve sa cohérence¹⁷.
- 19 C'est dans la *Physique*, au livre II, que nous trouvons la formulation de la *mimèsis* qui régit tout art : « L'art dans la plupart des cas porte à son accomplissement ce que la nature n'a pu porter à son terme, ou bien il l'imité. » (c'est évidemment dans l'espace ouvert par cet « ou bien » que s'engouffrent les artistes de la Renaissance). Il faut y insister. La *mimèsis*, loin de ne constituer qu'une norme de la représentation, détermine l'ancrage ontologique de l'art dans cet ensemble compliqué de mouvements et de

procès qu'on appelle « la nature » : l'art, sous statut de greffe, en est tout à la fois le relais local et la version humaine. Ce qui ici nous importe, c'est la naturalisation de la technique qu'assure la *mimêsis*. La technique est « naturelle » parce que la nature est technicienne – elle témoigne d'art dans ses productions. Mais cet art de la nature n'est jamais une norme absolue : la nature « sous la lune » est soumise à la contingence – en témoignent les monstres et les avortons. Un champ formidable de liberté et d'invention est ainsi ouvert au *génie* humain : à son aptitude naturelle à l'invention.

Fig. 5. Ole Worm, *Museum Wormianum seu historia rerum rariorum, tam naturalium quam artificialium, tam domesticarum quam exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur*, Elzevir, Amsterdam, 1655, frontispice.

- 20 Il faut insister sur le caractère littéral de la *mimêsis* pour les Anciens : c'est l'observation des procès naturels qui est à l'origine des arts ; les animaux ont été nos premiers instituteurs. Le riche appareil d'*exempla* qui avait alimenté le débat hellénistique sur l'intelligence animale trouve à s'employer lorsqu'il s'agit d'exposer

« que la plupart des arts, les bêtes nous les ont apprises : comme l'araignée à tisser et à coudre, l'hirondelle à bâtir, le cygne et le rossignol, la musique, et plusieurs animaux, par leur imitation à faire la médecine [...]. Nous devons conclure de pareils effets pareilles facultés, et confesser par conséquent que ce même discours, cette même voie, que nous tenons à œuvrer, c'est aussi celle des animaux »¹⁸.

- 21 Outre leurs talents, ces animaux artistes, en ce qu'ils sont eux-mêmes œuvres de la nature, *artefacts* naturels, nous ont transmis la connaissance de la géométrie implicite de tous les mouvements naturels – de cette technicité des corps naturels que nous devons apprendre à reconnaître :

« Si [la] science mécanique ne se trouvait pas dans les choses de la nature, l'homme n'aurait pas découvert l'art qu'il y a trouvé. En outre, l'homme observant les choses qui ont leur principe en elles-mêmes, a inventé le levier : de fait lorsque nous levons le bras pour soulever un poids, un tel mouvement est le mouvement du

levier. Ainsi le taureau avec ses cornes nous a enseigné le principe du levier. Le cheval par ses ruades nous a enseigné le principe du bélier. Et, en un mot, les animaux avec leurs mouvements, leurs instruments, leurs organes nous enseignent l'art mécanique, la mastication nous a enseigné le principe du broyage des grains. De sorte que l'art mécanique est tout entier œuvre de la nature, et les sages antiques, avec une très grande sagacité, l'ont découvert par une diligente considération de telles œuvres.¹⁹ »

- 22 Une anthropologie s'est constituée à partir de l'histoire des inventions humaines, elle est une histoire des progrès de l'humanité, du dénuement primordial jusqu'aux plus récents développements des arts. On trouve cette histoire de la *nécessité* et du *génie* dans l'*Ancienne Médecine* d'Hippocrate, *Les Airs, les Eaux et les Lieux*, attribué au même auteur, dans l'*Architecture* de Vitruve, au livre II, au livre V du *De Rerum natura* de Lucrèce, dans la *Bibliothèque historique* de Diodore de Sicile qui offre le scénario canonique des premiers âges de l'humanité :

« Quant aux premiers hommes qui apparurent sur la terre, ils menaient, dit-on, une vie anarchique et bestiale, sortant en ordre dispersé pour chercher leur pâture, se nourrissant des herbes les plus comestibles et des fruits qui croissent spontanément sur les arbres [...], n'ayant encore rien inventé des choses utiles à la vie, [ils] menaient une existence pénible. Ils n'avaient pas de vêtements pour se couvrir ; ils ignoraient l'usage des habitations et du feu et tout aliment cultivé leur était inconnu. Et comme ils ne savaient même pas mettre en réserve les aliments sauvages, ils ne faisaient aucune provision de vivres en cas de besoin ; aussi mouraient-ils en grand nombre de froid et de faim pendant la mauvaise saison. Par la suite cependant, instruits peu à peu par l'expérience [*peira*], ils commencèrent à se réfugier l'hiver dans des cavernes et à mettre en réserve les fruits qui se prêtaient à la conservation. Ayant enfin connu l'usage du feu et des autres choses utiles, ils inventèrent alors progressivement les arts et toutes les autres activités qui peuvent favoriser la vie sociale. En somme c'est le besoin [*chréia*] même qui fut en toutes choses le précepteur du genre humain, puisqu'il contribua à développer convenablement chaque espèce de connaissance chez cet être bien doué et assuré en toutes circonstances de ces auxiliaires que sont les mains, la parole et la vivacité de l'esprit. ²⁰ »

- 23 Contrairement à la nature des stoïciens ou des chrétiens, la nature, dans ce corpus qu'on a voulu rattacher à Démocrite, n'est pas bienveillante à l'homme et ne témoigne d'aucune providence²¹. L'humanité primordiale, en proie au dénuement, le besoin la contraint à l'invention : l'invention la porte ou, pour reprendre la formulation de Juan Luis Vivès, « la restitue à l'humanité ». Hippocrate, Diodore, Vitruve, Lucrèce rapportent en termes similaires l'invention du feu, la première des inventions humaines, dont procèdent la société et le langage (la société précédant le langage), puis une succession d'*inventions* qui toutes associent contingence et *mimèsis* :

« [...] le cuivre, l'or et le fer furent découverts
comme le poids de l'argent et la puissance du plomb,
lorsque l'ardeur du feu eut consommé d'immenses forêts
sur les grandes montagnes [...]
en leur souche profonde et calciné le sol,
par les veines brûlantes de la terre s'écoula,
rejoignant ses cavités, un fleuve d'or et d'argent,
de plomb et de cuivre, puis on vit ces métaux durcis
resplendir dans la terre de leurs vives couleurs
et les hommes, charmés par leur éclat et leur poli,
les prirent, observant que chacun gardait la forme,
l'empreinte de la fosse dans laquelle il se trouvait.
Alors l'idée leur vint que ces métaux fondus au feu

pouvaient se couler en toutes formes et figures,
 être aiguisés et amincis par le martèlement
 pour former des pointes aussi fines que possible
 et leur servir d'armes, d'outils pour tailler les forêts,
 équarrir le bois, raboter et polir les poutres,
 ou bien encore percer, creuser et perforer. [...]
 L'usage du bronze précéda celui du fer [...],
 les vêtements furent tressés avant d'être tissés ;
 le tissage vint après le fer, la toile exigeant le fer,
 seul moyen de créer des instruments si fins [...].²² »

- 24 La *mimèsis* est littérale : les procès naturels ont fourni la méthode des arts, la fortune ou l'observation ont permis à l'humanité de les répliquer. Ce thème est décliné à satiété par les auteurs de la Renaissance, qu'ils *rédigent en art* une pratique technique (Georg Bauer, publiant en 1556 la somme du savoir métallurgique moderne, le *De re metallica*) ou qu'ils s'interrogent, dans le sillage d'un célèbre passage des *Tusculanes* de Cicéron, sur la nature de l'invention²³. Tel Juan Luis Vivès, auteur d'un ambitieux traité *Sur les causes de la corruption des arts* et d'une somme, *Les Disciplines* :

« Tout ce qu'il y a dans les arts a d'abord été dans la nature, comme la perle dans la coquille ou la gemme dans le sable. Ce que les yeux trop lents de la plupart n'ont pas aperçu, les plus perspicaces le lui ont indiqué. On nomma "inventeurs" ces hommes-là, non qu'ils aient eux-mêmes créé ce qui n'existait pas, mais parce qu'ils avaient révélé à la lumière ce qui était latent.²⁴ »

- 25 L'invention est la faculté de l'*ingenium* : l'aptitude naturelle de l'humanité à cueillir les analogies dont elle tirera méthode (on n'invente que par ce qu'on fait). Cette acuité de perception c'est l'*acumen* des latins, l'*acudezza* des italiens, l'*agudeza* des espagnols : la saisie fulgurante des analogies, des relations de « proportions », des « aptitudes » qui, associant le faire et le voir, autorisent l'invention. Giambattista Vico, au début du XVIII^e siècle, en sera le dernier commentateur. Le mot *fantasia* désigne cette aptitude à voir ou à faire voir : on insiste alors sur la puissance du transfert, l'énergie de la *métaphore* qu'elle met en œuvre. C'est la dimension littéralement *poétique* de l'invention, où la distinction du sujet et de l'objet s'efface dans la *merveille* de la saisie inventive – la parole poétique en est le plus parfait accomplissement. Le premier langage des peuples, explicite Vico, fut *fantastique*, les premiers peuples furent poètes. L'*industrie*, le travail organisé, vérifie l'objectivité de ce moment de grâce : il revient à Hercule d'humaniser par ses travaux la nature. C'était déjà le thème du *Des inventeurs* de Polydore Vergil et, avant lui de la *Généalogie des dieux* de Boccace ou des *Travaux d'Hercule* de Coluccio Salutati : Vico identifie cette anthropologie des arts comme le fondement de « la très ancienne philosophie des peuples italiques ». Elle irrigue la culture hellénistique (tandis que la mythologie de l'âge d'or est cantonnée à la fable). Si étrangère soit-elle au providentialisme stoïcien ou à la Genèse, elle persiste dans le monde chrétien qui en a même assuré la transmission, comme l'attestent les *Étymologies* d'Isidore de Séville. Véhiculée par les corpus techniques, les traités de médecine et d'architecture au premier rang (la restitution de la « cabane primitive » est un exercice régional sur les thèmes associés de l'*ingenium* et de la *necessitas*), elle échappe à la censure de la faculté de théologie : la lecture d'Hippocrate ou Vitruve est incontournable pour tout praticien qualifié, comme l'est, pour les étudiants de la faculté des arts, l'apprentissage des procédures de l'invention, telles que Cicéron ou Quintilien les avaient formulées. Or cette anthropologie païenne, si diffuse dans la culture de la première Renaissance, se déploie encore au XVI^e siècle lorsque la *restitution des arts*, exigence première de

l'humanisme, parvient à maturité : lorsqu'un art apparaît (la gravure sur cuivre ou la balistique, par exemple) ou lorsqu'il est pour la première fois « rédigé en art », c'est-à-dire codifié (pensons au *De re metallica* d'Agricola ou au *Dialogue de mécanique* de Moletti), il est tenu de présenter ses titres : il emprunte alors en un seul bloc aux arts plus anciens cette histoire de l'*ingenium* qui, associée à la *méthode* requise par toute accession d'une simple pratique au statut d'*ars*, lui donnera statut. Il lui faut présenter la liste de ses *inventeurs*, c'est la condition de son *institution*. On constate donc encore une fois la désinvoltée duplicité de la culture de la Renaissance : le double registre d'une culture indéniablement chrétienne et cependant si accueillante à un modèle anthropologique qui n'a rien de chrétien.

- 26 Cette « très ancienne philosophie » qu'est l'histoire des *arts* ou des *inventions* donne place, au XVI^e siècle, à l'humanité des Nouveaux Mondes – pour autant qu'il s'agit d'appréhender, du point de vue de l'*ingenium*, leurs productions. C'est la perspective qui, en 1520, permet à Albert Dürer de percevoir l'*art* dont témoigne la première cargaison de trophées mexicains expédiés par Cortès à Charles Quint :

« Il m'a été donné de voir les choses qu'on a rapportées du nouveau pays de l'or pour le roi : un soleil d'or massif de la grandeur d'une toise et une lune d'argent massif de la même dimension, mais aussi deux chambres pleines d'armures, toutes sortes d'armes étonnantes de ses habitants, des harnais, des engins de tir, des habillements fort bizarres, des literies, et bien d'autres curiosités servant à maints usages, toutes choses plus fascinantes à voir que des prodiges. Elles sont si précieuses qu'on les estime à cent mille florins. Aussi loin qu'aille ma mémoire, je n'ai vu de ma vie aucune chose qui m'ait à ce point ravi le cœur. Il s'y trouvait des œuvres d'un art vraiment prodigieux et je fus émerveillé de la subtile *ingéniosité* des hommes vivant dans ces lointaines contrées. Et je ne puis trouver les mots pour dire tout ce que je vis là.²⁵ »

- 27 C'est l'éloge de Mexico, « une cité merveilleuse par la grandeur, le site et les artifices (*artefizi*), sise au milieu d'un lac d'eau salée comme Venise », prononcé par Gasparo Contarini au Sénat de Venise, le 16 novembre 1525 :

« [Les Mexicains] sont très *industriels* et *habiles dans le travail* ; et j'ai pu voir quelques vases d'or et d'autres provenant de là-bas, très beaux et bien ouvragés. Ils ne possèdent pas de fer, mais il emploient certaines pierres à la place. J'ai vu également des miroirs faits de pierre. Ils font aussi des objets avec des plumes d'oiseaux, prodigieux. Il est certain que je n'ai vu nulle part ailleurs de broderies ni de travaux de même finesse qui fussent comparables à ces objets de plumes, lesquels présentent une autre belle qualité, celle de paraître de différentes couleurs selon la lumière, comme les plumes du cou d'un pigeon.²⁶ »

- 28 Hors des grands empires américains, les productions des Indiens d'Hispaniola ou du Brésil sont identifiées comme les témoins d'un âge plus *naïf* : à condition d'entendre dans cette *naïveté* ou *ingénuité* la relation originelle de l'*ingenium* à la nécessité qui est la source de toute invention. Ainsi Daniele Barbaro, dans son grand commentaire aristotélicien à Vitruve, ne manque pas de confirmer le scénario des origines de son art livré par l'architecte romain d'une référence explicite à l'île d'Hispaniola :

« Il est raisonnable de penser que l'architecture a eu pour origine la leçon que la nécessité a donnée à l'humanité des premiers temps, comme de nos jours on le voit à l'île d'Hispaniola et dans les parties du monde découvertes par les modernes où les chambres et les habitations sont faites d'arbres, tissées de canne, couvertes de paille, mais de manière à observer la dignité de ceux qui y résident en attribuant des habitations plus grandes, plus belles et plus commodes à ceux qui, parmi eux, ont une plus haute condition. C'est ce que les nôtres ont trouvé là-bas, dit-on. Mais comme il est advenu que des gens plus exercés et plus ingénieux y ont commencé

de pratiquer, il s'y est introduit une façon plus belle et plus artificieuse de construire. En travaillant les bois et en y faisant beaucoup d'ornements qu'ils n'avaient pas auparavant, ainsi jour après jour augmenteront les artifices et les inventions des choses, accommodant le pays à l'humaine conversation. Vitruve a donc raison [...]. C'est une belle et digne chose que de considérer combien l'Art se fonde sur la Nature, sans mutation de ce qui est par nature, mais par son perfectionnement et son ornement.²⁷»

- 29 Quelque modestes qu'ils soient, leurs *artefacts* témoignent d'une cohérence de structure, d'une intelligibilité fonctionnelle, en un mot ils sont les dépositaires d'une technicité qui témoigne sans doute possible pour l'humanité des Indiens – pour leur inscription dans l'ordre de la *mimèsis*. C'est le fil directeur du chapitre *Des cannibales* dans les *Essais*, où les objets, au terme d'un long plaidoyer pour les Indiens du Brésil, portent témoignage de l'humanité des hommes :

« Or je trouve, pour revenir à mon propos, qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation [...]. Il se voit en plusieurs lieux, et entre autres chez moi, la forme de leurs lits, de leurs cordons, de leurs épées, et bracelets de bois de quoi ils couvrent leurs poignets aux combats, et des grandes cannes, ouvertes par un bout, par le son desquelles ils soutiennent la cadence en leur dancier.²⁸ »

- 30 Mais quelque place qu'ils se voient assignée dans le déploiement des arts, les *artefacts* rapportés des Nouveaux Mondes relèvent toujours, au XVI^e siècle, de l'histoire de l'*ingenium*. Ils confortent le schème fondamental de la *mimèsis*, ils en attestent la véracité. D'où leur rapide intégration dans les *studioli* et les *chambres de merveilles* qui se multiplient après 1550. Ces embryons du musée moderne, dévolus à l'exposition parallèle des *œuvres de l'art* et des *œuvres de la nature* convoquées sous les deux espèces de la *merveille* et de l'échantillon exemplaire, théâtralistent la *mimèsis*. Ils édifient, en trois dimensions et à l'échelle, une histoire de l'humanité du point de vue de la *technè* sous forme de tableaux synoptiques où prennent place aisément, comme autant d'étapes des variations de l'*ingenium*, les *artefacts* du Nouveau Monde.

Fig. 6. Jan van der Straet (Giovanni Stradano), *Nova reperta*, Anvers, Philip Galle, 1590, Frontispice.

- 31 Il convient donc de réévaluer l'ordre de « révélation » dont armes, outils, instruments, parures et objets exotiques rassemblés sous la catégorie médiévale des *instrumenta* ont pu être les porteurs.
- 32 Gilbert Simondon rappelait que chaque élément technique, si modeste soit-il, épingle ou herminette, bien au-delà des usages auxquels il est destiné et qu'il donne à lire, porte témoignage pour l'ensemble technique dont il procède – modalités du travail de forge, qualité du métal, nature des eaux de trempe, des terrains, etc. La condition de cette « transductivité » de l'élément technique (il transporte avec lui le tout dont il provient), c'est justement qu'il en soit détachable – qu'il soit *transportable*²⁹. Il y a bien une fécondité de la relation aux objets qui est sans commune mesure avec les effets de la rencontre des hommes. Les humanistes et les artistes l'avaient éprouvée dans leur chasse aux bronzes et aux marbres de l'Antiquité. Un filet de pêche, une parure de plumes, un arc du Nouveau Monde, lorsqu'ils sont transportés en Europe, acquièrent, sans cesser d'être les témoins des sociétés algonquine, tupinamba ou aztèque, une autre qualité, celle d'« objets techniques ». Ils requièrent alors d'être appréciés indépendamment des usages : dans l'ordre de leur technicité, de leur « degré de concrétisation », dirait Simondon – de leurs « symétries » ou de leur « perfection », pour reprendre le lexique du temps. *Studioli* et collections en témoignent : la culture européenne au XVI^e siècle était apte à reconnaître la cohérence structurelle des *artefacts* indiens, à porter sur eux un regard esthétique parce que technicien – le regard des praticiens des *arts*. L'outil exotique laisse entrevoir un schème de fonctionnement, en un temps où le souci de la *méthode* place au centre de l'attention générale opérations et procédures. Les modalités de la fabrique dans les ateliers, les arsenaux, les chantiers, suscitent l'intérêt des humanistes, des enquêtes positives sur le déroulement des opérations techniques et sur les lexiques techniques – Vivès, Rabelais, Cardan, Ramus,

Bacon ou Campanella n'ont cessé d'inciter à interroger « toutes sortes d'ouvriers et gens mécaniques, comme mariniers, fondeurs, peintres, graveurs et autres, savoir leurs inventions, les noms des matières, des outils, et les termes usités en leurs arts et métiers ». Des répertoires figurés d'outils et d'instruments apparaissent, qui traduisent l'euphorie suscitée par leur perfectionnement continu. La *reductio in artem*, la codification des procédures par l'exposition de leurs *raisons*, est le slogan des praticiens soucieux de faire accéder une simple routine empirique au statut d'*ars*. Elle se traduit par la multiplication des traités de métallurgie, de céramique, d'agriculture, d'orfèvrerie, de sculpture ou de mécanique rédigés par ceux qui les pratiquent. L'afflux des *exotica* dans les *studioli* coïncide avec l'enthousiasme suscité par la découverte de la technicité des éléments – de l'instrument ou de l'outil, de la machine conçue et représentée comme un assemblage d'*organes*.

- 33 Mais ces collections nourrissent aussi, à la fin du XVI^e siècle, une adjonction inédite aux traités *de inventoribus*. Une littérature de célébration, ancrée dans la tradition rhétorique autant que dans la méditation des philosophes, a accompagné leur rassemblement : la poudre à canon, la boussole, l'imprimerie accèdent alors au statut d'emblèmes de l'invention. Leur diffusion foudroyante à travers le continent, par-delà les frontières et les juridictions, a changé la face du globe, et Bacon, dans le traité sur l'invention que sont les *Visa et cogitata* de 1607, ne fait que résumer sur ce plan le sentiment général :

« En effet ces découvertes, qui sont trois, donc peu nombreuses, et qui n'étaient pas difficiles à faire, ont changé la face et l'état des choses [...] au point qu'il n'est pas de gouvernement, d'école ou d'étoile qui aient eu plus d'action et pour ainsi dire plus d'influx, sur les choses humaines que n'en ont eu ces moyens mécaniques.³⁰ »

- 34 Les catalogues heurématiques retrouvent alors toute leur pertinence, ils sont réédités, traduits, enrichis des inventions des modernes, ils alimentent des questions inédites : si Héron n'en fait pas mention dans ses *Automates*, les Alexandrins connaissaient-ils l'engrenage ? les Chinois n'avaient-ils pas inventé l'imprimerie avant les Européens ? La juxtaposition des *artificialia* dans les *studioli* ou sur les pages des « théâtres de machines » (un genre éditorial qui apparaît alors) manifeste une temporalité propre à la *technè*, indépendante des règnes et des empires, elle met en relief que l'invention véritable tranche, par bonds et ruptures, avec l'ensemble technique dont elle procède.

Fig. 7. Catalogue de la collection Settala, Ms Campori, 338, f. 30r, Modène, Bibliothèque Estense.

- 35 La notion d'invention, si continûment pétrie par l'humanisme, permet de penser cette temporalité heurtée, imprévisible et laissant sa part au hasard qui caractérise l'apparition de la boussole ou de ces nouveaux individus techniques, les *engins*. C'est le thème essentiel des « théâtres de machines ». Les *inventions* scandent d'un rythme heurté le « progrès des arts » - un thème appelé à une immense fortune, qui trouve, en 1590, la consécration de la gravure. Philippe Galle publie à Anvers les *Nova Reperta* [*Les Nouvelles Découvertes*], un cycle de dix-neuf planches consacrées par le peintre de la cour de Florence, Giovanni Stradano, à la poudre à canon, à l'astrolabe et au compas, à la boussole, à l'invention de la peinture à l'huile, au polissage des armures, aux différents types de moulin hydraulique, à l'étrier, à l'horloge, à l'invention de l'Amérique, etc. - une récapitulation figurée du corpus classique des *Inventeurs aggiornata* sur les traités techniques les plus récents, un parcours triomphal à travers l'empire de la *technè*. L'ampleur panoramique du recueil (qui embarque son lecteur de la Chine à l'Amérique) l'indique, la temporalité propre de la *technè* scande l'histoire de l'humanité. Au contraire des « livres de secrets » qui bornaient leurs promesses aux limites étroites d'une langue, d'un métier, d'une cité ou d'un État, l'*invention* transgresse les frontières et revendique pour seul horizon le genre humain - parce que l'*ingenium* dont elle procède est le natif en l'homme, parce que l'humanité est l'unique destinataire et garant de son *utilitas* (un thème stoïcien réorchestré par l'humanisme). Bacon, dont l'œuvre scelle la tradition littéraire des *Inventeurs* formulera dans les termes d'une rigoureuse séparation des deux empires, celui du prince [*imperium*], celui de l'humanité [*humani generis potentia*] cet affranchissement de l'invention³¹.
- 36 Mais cette science de l'homme qu'est la littérature heurématique est aussi une science des dieux. Insistons sur la technicité de l'approche antique des rites et des cultes : toute liturgie relève de l'art. Numa Pompilius et Moïse comparaissent dans les sommes

heurématiques au titre d'*inventeurs*, ce sont des législateurs–artistes (Polydore qualifie Numa de « *novae religionis auctor* ³²») qui ont inventé les rites, les cultes, la *politia* de leur peuple. Ici se rejoignent et se fondent tradition heurématique et science des antiquaires : des textes aussi inscrits dans la culture de la Renaissance que la *Divination* et la *Nature des dieux* de Cicéron, les *Vies parallèles* de Plutarque ou les *Fastes* d'Ovide livrent des versions étoffées de l'éloge de Numa ordonnateur de la *politia* romaine qui ne fait défaut à aucun catalogue des *Inventores rerum*. Parmi ces piliers de l'éducation humaniste, la *République* de Cicéron formule, en des termes qui seront ressassés et élaborés jusqu'au ^{xvii}^e siècle, les figures de l'art royal. Les législateurs sont des artistes et la métaphore technique, travail du fer ou du marbre, ne manque jamais de rappeler que la *politia* ou *civiltà* est œuvrée ³³. Rites et cultes, fêtes, danses, processions et sacrifices sont les instruments et les procédures d'un tel art, ce sont des liturgies, c'est-à-dire des enchaînements efficaces de gestes et de paroles, comme la consultation réglée des auspices ou l'expiation des prodiges. La facticité de la communauté civique, loin d'en saper la légitimité, s'inscrit bien dans la suite des *inventions* qui ont institué l'humanité. En témoigne l'attention manifestée par Thomas Harriot, dans la *Brève et V éridique Relation sur la Virginie* (1590), aux rites funéraires ou aux danses des Algonquins tout autant qu'aux techniques de pêche : elle nourrira les premiers textes ethnographiques modernes (*Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, de Lafitau par exemple) de ses catégories et de ses illustrations.

- 37 Plus encore, si le législateur est artiste, l'inventeur a pu être dieu. La thématique des « bienfaiteurs », systématisée par les stoïciens, transmise par l'encyclopédisme médiéval, ne connaît aucune solution de continuité jusqu'à la Renaissance. Lorsque Polydore écrit que « chaque peuple a inclus parmi les dieux ceux qui ont découvert quelque chose d'une grande utilité pour la vie, qu'il s'agisse des fondateurs de peuples ou de cités, de femmes célèbres pour leur chasteté ou d'hommes célèbres pour leur courage, bien qu'ils aient été mortels »³⁴, il démarque un passage canonique de la *Nature des dieux* de Cicéron :

« Persée, autre disciple du même Zénon, dit qu'on a considéré comme des dieux les hommes dont les découvertes avaient été d'une grande utilité pour la civilisation, et que les choses utiles et salutaires ont elles-mêmes été désignées par les noms des dieux. Ainsi, loin de dire que ce sont des découvertes des dieux, il affirme qu'elles sont elles-mêmes divines.³⁵ »

- 38 Les dieux sont les hypostases de l'*ingenium*. Les catalogues heurématiques et leurs résurgences médiévales et modernes, les *Étymologies* d'Isidore de Séville ou les *Inventeurs* du très pieux Polydore Vergil, tout autant que la littérature patristique ou les mythographies modernes, nous ont transmis le riche filon de l'évhémérisme antique.

Fig. 8. Thomas Harriot, *A brief & true report of the new found land of Virginia*, Francfort, Theodore de Bry, 1590, pl.XXII « The tombe of their Werowans of Cheiff lordes ».

- 39 Que le péril ait pu paraître très grand, en temps de Contre-Réforme, on peut le mesurer à l'ampleur de la contre-offensive ecclésiastique. Il revint à la Compagnie de Jésus de reverser au crédit de l'*Historia sacra* le patrimoine figuratif et matériel amassé au-delà des mers par les voyageurs et les missionnaires, comme de récapituler au profit de l'apologétique les monuments du savoir des antiquaires. Le musée assemblé au Collège romain par Athanase Kircher devait constituer l'emporium des *mirabilia artis et naturae* requis par ce double défi³⁶. C'était l'option augustinienne, celle de la *Cité de Dieu*, vaste récapitulation *ad maiorem Dei gloriam* de la science des antiquaires.
- 40 Mais cette surenchère n'a pas empêché que les modernes ne perdent jusqu'au souvenir de la tradition des *inventeurs*. Elle disparut dans le naufrage de la *technè* elle-même au début du XVII^e siècle, lorsque l'avènement de la science moderne imposa un nouveau partage de la nature et de la culture. Réduite au statut ancillaire de « technique », et la *mimèsis* cantonnée à la police des images, la *technè* ne constituait plus une aire autonome de la connaissance. Non sans paradoxe, « l'invention », à l'ère de Galilée et de Descartes, écartelée entre théorie et pratique, perdit cette qualité substantielle dont on pouvait tirer une anthropologie : histoire de la nature ou *Historia sacra*, il n'y avait plus désormais de moyen terme. C'est au cœur de cette alternative, si longtemps court-circuitée par la « très antique philosophie » des *inventores rerum*, que s'est constituée l'anthropologie des modernes. Elle aura rendu indéchiffrable la thématique des *Inventeurs*, sa prégnance dans la culture de la Renaissance et son rôle dans la constitution d'une science de l'homme.
- 41 Des *Inventeurs*, quelques traces seulement subsistèrent. Si l'histoire moderne des religions s'est constituée, au XVII^e siècle, sur le mépris des rites, disqualifiant dans une large mesure l'acception romaine du fait religieux³⁷, la thématique des *inventeurs*

survécût et, dans sa version machiavélienne, alimenta en sous-main l'argumentaire libertin : la conscience de la facticité des sociétés et des religions rapportée à l'imposture des législateurs et à la crédulité des peuples. Elle y gagna en puissance de subversion ce qu'elle avait perdu en visibilité.

BIBLIOGRAPHIE

Agatharchide de Cnide 1974 : Agatharchide de Cnide, *Traité sur la mer Rouge*, dans Photius, *Bibliothèque*, vol. VII, Paris, Les Belles Lettres (CUF), 1974 ; trad. fr. : R. Henry.

Athanasius Kircher 2001 : Athanasius Kircher. *Il Museo del Mondo* (cat. expo., Rome, Palazzo Venezia, 2001), E. Lo Sardo éd., Rome, De Luca, 2001.

Bacon (1607) 1987 : Francis Bacon, *Pensées et vues sur l'interprétation de la nature ou de la science opérative*, dans Francis Bacon, *Récusation des doctrines philosophiques et autres opuscules*, Paris, Puf, 1987 ; trad. fr. : G. Rombi et D. Deleule.

Barbaro (1567), 1987 : Daniele Barbaro, *Vitruvio, I dieci libri dell'Architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro*, (1567), M. Tafuri & M. Morresi éd., Il Polifilo, Milan, 1987.

Cartari 1647 : Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi di Vincenzo Cartari [...] con esquisito studio da Lorenzo Pignoria*, Venise, Tomasini, 1647.

Cicéron 2002 : Cicéron, *La Nature des dieux*, Paris, Les Belles Lettres, 2002 ; trad. fr. : C. Auvray - Assayas.

Cole (1967) 1990 : Thomas Cole, *Democritus and the Sources of Greek Anthropology*, Atlanta, Philological Association, (1967) 1990.

Copenhaver 1978 : Brian P. Copenhaver, « The Historiography of Discovery in the Renaissance: The Sources and Composition of Polydore Vergil's *De Inventoribus Rerum*, I-III », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 41, 1978, p. 192-214.

Diodore de Sicile 1993 : Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, Paris, Belles Lettres (CUF), 1993 ; éd. : P. Bertrac, trad. fr. : Y. Vernière.

Dürer 1993 : Albert Dürer, *Journal d'un voyage aux Pays-Bas pendant les années 1520 & 1521*, Paris, Dédale-Maisonneuve et Larose, 1993 ; trad. fr. : S. Hugue.

Exotica. Portugals Entdeckungen 2000 : Exotica. *Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*, W. Seipel éd., Kunsthistorisches Museum, Vienne, Skira Verlag, 2000.

Falguières 1992 : Patricia Falguières, « Fondation du théâtre ou Méthode de l'Exposition universelle. Les *Inscriptions* de Samuel Quicchelberg (1565) », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, 40, été 1992, p. 91-115.

Falguières 2006a : Patricia Falguières, « Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes », dans Hervé Brunon et al., dir., *Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris/ Bordeaux, William Blake And Co, 2004, p. 55-84.

Falguières 2006b ; Patricia Falguières, « Poétique de la machine », dans Philippe Morel, dir., *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, Paris/Rome, Villa Médicis, 2006, p. 401-452.

Fornara 1994 : Charles W. Fornara éd., *Die Fragmente der griechischen Historike (FGr Hist) III C – Geschichte von Städten und Völkern – Horographie und Ethnographie*, Leyde, Brill, 1994.

Gliozzi 2000 : Giuliano Gliozzi, *Adam et le Nouveau Monde. La naissance de l'anthropologie comme idéologie coloniale : des généalogies bibliques aux théories raciales (1500 – 1700)*, Lucques, Théétète éditions, 2000 ; trad. fr. : A. Estève et P. Gabellone.

Grafton 1992 : Anthony Grafton, *New Worlds, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge (Mass.), Harvard, Belknap Press, 1992.

Heenes 2003 : Volker Heenes, *Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. Und 17. Jahrhunderts*, Ruhpolding, Franz Philipp Rutzen Verlag, 2003.

Heikamp 1972: Detlef Heikamp, *Mexico and the Medici*, Florence, EDAM, 1972.

Hodgen 1964: Margaret T. Hodgen, *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1964.

Impey et MacGregor 1985: Oliver Impey et Arthur MacGregor éd., *The Origins of Museums The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth- Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

Lestringant 1991 : Frank Lestringant, *L'Atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris, Albin Michel, 1991.

Lucrèce : Lucrèce, *De la nature*, Paris, Aubier, 1993 ; trad. fr. : J. Kany-Turpin.

Machiavel(1531) 2004: Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*, Paris, Gallimard, 2004 ; trad. fr. : A. Fontana et X. Tabet.

Mazzarino 1983: Santo Mazzarino, *Il Pensiero storico classico*, Bari, Laterza, 1983, 3 vol.

Moletti 1995 : Giuseppe Moletti, « Commentaire aux *Mécaniques* d'Aristote », dans Gianni Micheli, *Le Origini del concetto di macchina*, Florence, Olschki, 1995, p.145.

Momigliano (1950) 1983 : Arnaldo Momigliano, « L'Histoire ancienne et l'antiquaire » (1950), dans *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, Gallimard, 1983, p. 244-293 ; trad. fr. : A. Tachet.

Momigliano 1992 : Arnaldo Momigliano, *Les Fondations du savoir historique*, Paris, Les Belles Lettres, 1992 ; trad. fr. : Isabelle Rozenbaumas.

Montaigne 1999 : Michel de Montaigne, *Apologie de Raymond Sebond*, Paris, Flammarion, 1999 ; éd. mod. : P. Mathias.

Montaigne, 1962 : Michel de Montaigne, *Les Essais*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1962 ; éd. : M. Rat et A. Thibaudet.

Pagden 1982 : Anthony Pagden, *The Fall of Natural Man. The American Indian and the Origins of comparative Ethnology*, Cambridge/ Londres, Cambridge University Press, 1982.

Pfeiffer 1971: Rudolph Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the Hellenistic Age*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

Plutarque (1565) 1951 : Plutarque, *Vies des hommes illustres* (1572), Paris, Gallimard, 1951 ; trad. fr. : Jacques Amyot.

Plutarque (1572) 1992 : Plutarque, *Trois traités sur les animaux* (1572), Paris, P.O.L., 1992 ; trad. fr. : Jacques Amyot.

- Polydore Vergil 2002 : Polydore Virgil, *On Discovery* (I – III), Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2002 ; éd. et trad. angl.: B. Copenhaver.
- Polydore Virgil 1997 : Polydore Virgil, *Beginnings and Discoveries ; Polydore Vergil's De Inventoribus Rerum* (I – VIII), De Graaf Publishers, Nieuwkoop, 1997 ; éd. et trad. angl. : B. Weiss & L. C. Perez.
- Rispoli 1988 : Gioia Rispoli, *Lo Spazio del verosimile. Il racconto, la storia e il mito*, Naples, M. D'Auria, 1988.
- Saxl 1939: Fritz Saxl, « Pagan Sacrifice in the Italian Renaissance », *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2, n°4, avril 1939, p. 346-367.
- Scheid 2005 : John Scheid, *Quand faire, c'est croire. Les rites sacrificiels des Romains*, Paris, Aubier, 2005.
- Schepens1998-2004 : Guido Schepens, dir., *Die Fragmente des Griechischen Historiker Continued. Part Four : Biography and Antiquarian Literature*, Leyde, Brill, 1998-2004.
- Schmidt 1994 : Francis Schmidt, « Des inepties tolérables. La raison des rites de John Spencer à W. Robertson Smith », *Archives de sciences sociales des religions*, 85 / 11, 1994, p. 121-136.
- Settis 1986: Salvatore Settis éd., *Memoria dell Antico nell'Arte Italiana*, Turin, Einaudi, 3 vol., 1986.
- Sextus Empiricus 2002 : Sextus Empiricus, *Contre les grammairiens*, dans *Contre les professeurs*, Paris, Le Seuil, 2002 ; éd. et trad. fr. : Pierre Pellegrin.
- Simondon 1969 : Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, 1969.
- Spoerri 1959 : Walter Spoerri, *Späthellenistische Berichte über Welt, Kultur und Götter*, Bâle, F. Reinhardt (Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft 9), 1959.
- Stroumsa 2001: Guy Stroumsa, « John Spencer and the Roots of Idolatry », *History of Religions*, 41/1, août 2001, p. 1-23.
- Stroumsa 2005 : Guy Stroumsa, *La Fin du sacrifice. Les mutations religieuses de l'Antiquité tardive*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- Vivès1551 : Juan Luis Vivès, *De tradendis disciplinis libri seu de institutione christianae*, dans *De disciplinis libri XX*, Lyon, J. Frellon, 1551.

NOTES

1. Anthony Pagden, dans un livre pionnier (Pagden 1982), incitait à une approche philologique du corpus des textes sur le Nouveau Monde, dont il soulignait tout ce qu'ils devaient aux genres et aux échéances de la vie universitaire.
2. Polydore Virgil 2002.
3. Sur les catalogues heurématiques, voir Copenhaver 1978.
4. Agatharchide de Cnide 1974, 454 b, p. 171.
5. La publication monumentale entreprise par F. Jacoby, entre 1922 et 1957 est en cours d'achèvement : voir Fornara 1994 et Schepens 1998-2004.
6. Sextus Empiricus2002.
7. Voir Rispoli 1988.
8. Rares sont les auteurs modernes à prendre la mesure de l'inscription des « cosmographies » de la Renaissance dans la tradition des *mirabilia* et *lieux communs* ; voir Hodgen 1964 ; Lestringant 1991 ; et les réticences exprimées par Grafton 1992.
9. Voir Momigliano 1983 et Momigliano 1992 ; voir aussi Pfeiffer 1971 et Mazarino 1983.

10. Stroumsa 2005.
11. Pour s'orienter dans une bibliographie pléthorique d'intérêt très inégal, trois pierres miliaires: Heikamp 1972 ; Impey et MacGregor 1985 ; *Exotica. Portugals Entdeckungen...* 2000.
12. Voir Settis 1986, en particulier le tome III, *Dalla tradizione all'archeologia* ; Heenes 2003.
13. Voir Saxl 1939, p. 346-367.
14. Cartari 1647, p. 361 et suiv.
15. J'en ai donné une édition (partielle) dans Falguières 1992, p. 91-115.
16. Pour une nouvelle approche des ritualismes antiques, voir Stroumsa 2005 et Scheid 2005.
17. J'ai posé les termes de cette problématique dans Falguières 2006a et Falguières 2006b.
18. Montaigne 1999, p. 71 et 78. La source canonique de cette argumentation est Plutarque, « S'il est possible de manger chair », « Que les bêtes brutes usent de raison » et « Quels animaux sont les plus avisés, ceux de la terre, ou ceux de l'eau ? » rassemblés dans Plutarque (1572) 1992.
19. Moletti 1995, p. 145.
20. Diodore de Sicile 1993, I, VIII 1-9, p. 37-38 ; Lucrèce 1993, V, 932-1009.
21. Voir Cole(1967) 1990 ; *contra* Spoerri 1959.
22. Lucrèce, 1993, V, 1241 -1352, p. 383 - 389.
23. Cicéron *Tusculanes* I, XXV, 61-XXVI, 65.
24. Vivès 1551, II, I, 6, p. 234.
25. Dürer 1993.
26. *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, citée dans Gliozzi 2000, p. 160. D'autres témoignages de l'attention prêtée au XVI^e siècle à l'industrie et à l'ingéniosité des cultures indiennes, à leurs *opificia*, dans Pagden 1982, p. 75 et suiv. Et bien entendu Montaigne 1962, III, VI, p. 862 et suiv. (« Des coches »).
27. Barbaro(1567) 1987, p. 69.
28. Montaigne (1951) I, 31, p. 206.
29. Simondon 1969, p. 71 et suiv.
30. Bacon (1607) 1987, p. 195.
31. Voir Bacon (1607) 1987, XVI, p. 192.
32. Polydore Virgil 1997, I, 5, 6, p. 72.
33. *De la république*, II, XIV. Traduisant Plutarque, Amyot a recours à la métaphore artisanale pour qualifier l'art de Numa : « Amollir et adoucir, *ni plus ni moins qu'un fer*, sa ville, en la rendant au lieu de rude, âpre et belliqueuse, qu'elle était, plus douce et plus juste » (Plutarque 1951, I, p. 140) ; Machiavel, à la sculpture sur marbre (Machiavel 2004, I, 11, p. 104).
34. Polydore Virgil 1997, I, 1.
35. Cicéron 2002, I, XV, 38, p. 18 -19.
36. Défi relevé si l'on se souvient que les richesses du Musée kirchérien ont alimenté, au XIX^e siècle, l'une des plus riches collections ethnographiques d'Europe, le musée Pigorini, voir *Athanasius Kircher* 2001.
37. Schmidt 1994, p. 121-136 ; Stroumsa 2001, p. 1-23.

RÉSUMÉS

La chambre des merveilles de la Renaissance tardive livrait une vision synoptique de la mimesis : la confrontation, régie par le principe d'imitation – des œuvres de l'homme et des œuvres de la

nature. L'art en était la catégorie organisatrice, « savoir produire » ou « *habitus factif* » commun à la nature et à l'humanité, où les arts (de la peinture, de la sculpture, etc.), qu'on ne dissociait jamais de leur socle technicien, trouvaient leur site. Cette configuration fondamentale du collectionnisme de la Renaissance a ouvert la voie à une anthropologie singulière, ancrée dans une enquête sur les origines des arts ou les inventeurs des choses. Réactivant avec audace un riche corpus antique que la tradition chrétienne avait voulu plonger dans l'ombre, cette exploration de l'*ingenium*, qui emprunte la voie d'une méditation sur les instruments et les images où s'identifie l'humanité comme telle, s'achève en enquête sur les rites et les cultes entendus comme artefacts.

AUTEUR

PATRICIA FALGUIÈRES

École des hautes études en sciences sociales –Ancienne élève de l'École normale supérieure et membre de l'École française de Rome, docteur en histoire, Patricia Falguières est professeur agrégé à l'École des hautes études en sciences sociales. Ses travaux portent depuis plusieurs années sur la "technè" à la Renaissance, l'aire (de matrice aristotélicienne) de la production où l'art s'identifie tout à la fois comme faire et comme connaître.