

Les paysages à l'époque moderne

Martine Vasselin – 979-10-231-2190-2



LES PAYSAGES À L'ÉPOQUE MODERNE

**BULLETIN DE L'ASSOCIATION DES HISTORIENS MODERNISTES
DES UNIVERSITÉS FRANÇAISES (AHMUF)**

Les paysages
à l'époque moderne



Les PUPS, désormais SUP, sont un service général de la faculté des Lettres
de Sorbonne Université.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008

© Sorbonne Université Presses, 2022

ISBN papier : 978-2-84050-554-9

PDF complet : 979-10-231-2184-1

Tirés à part :

Préface – 979-10-231-2185-8

Introduction – 979-10-231-2186-5

Florent Quellier – 979-10-231-2187-2

Paul Delsalle – 979-10-231-2188-9

Youri Carbonnier – 979-10-231-2189-6

Martine Vasselin – 979-10-231-2190-2

Claude Reichler – 979-10-231-2191-9

Maquette et réalisation : Compo-Méca s.a.r.l. (64990 Mouguerre)

d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

Adaptation numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

LA NAISSANCE DU PAYSAGE COMME FORME ARTISTIQUE DANS L'EUROPE DU XVI^e SIÈCLE

Martine Vasselin

Université de Provence UMR TELEMME

Du xiv^e siècle à la fin du xvi^e siècle, on observe dans les arts figuratifs, enluminure de manuscrits, dessin, gravure, peinture de panneaux ou de toiles, peinture murale, une évolution qui fait que le paysage, de motif mineur et plus ou moins schématique emplissant l'arrière-plan d'une scène, prend une importance quantitative et qualitative inédite et, de « motif » subordonné, devient un « thème », une composante essentielle, avant de se constituer en « genre » à part entière et d'acquiescer ses traditions, ses catégories et ses spécialistes au xvii^e siècle. Ce phénomène se constate à l'échelle européenne, avec, d'une part, des goûts, des procédés techniques, des curiosités et des prédilections divers selon les pays et les foyers artistiques régionaux et, d'autre part, des échanges, des emprunts et des imitations, des enrichissements mutuels dus à la circulation des œuvres, des modèles (dessinés et gravés), des peintres et de leurs clients et protecteurs, et au rayonnement de certaines personnalités novatrices. Cet intérêt nouveau pour le paysage s'impose par l'évidence des réalisations picturales, mais les sources textuelles pour en comprendre les motivations et raisons d'être, les recherches et intentions spécifiques ainsi que la perception ou réception, sont rares, peu théorisées, indirectes et disparates. Face à ces pratiques empiriques, il est nécessaire de recourir à des types de textes hétérogènes : *ekphrasis* ou gloses descriptives littéraires de peintures antiques ou modernes¹, réelles ou fictives, termes de contrats², rares

1 Les tentatives pour rapprocher des paysages peints du xvi^e siècle des textes comme les *Eicones* de Philostrate ou des programmes ou évocations modernes comme les *Bergeries* de Rémi Belleau, les *Douze Fables de fleuves ou de fontaines* de Pontus de Tyard, les *Antiquités de Rome* de Joachim du Bellay ou *L'Imagination poétique* de Barthélémy Aneau n'ont pas été approfondies ni regroupées.

2 Michael Baxandall, dans *L'Œil du Quattrocento*, cite plusieurs spécifications de ce type. Dans un contrat passé pour un retable destiné à une église de Pérouse, en 1495, il est dit de Pinturicchio : « Le peintre peindra également dans les parties vides des tableaux ou, plus précisément, sur le fond à l'arrière-plan des personnages, des paysages et des cieux ainsi que tous les autres fonds où de la couleur sera appliquée ». Dans un autre contrat passé avec Giovanni Tornabuoni de Florence en 1485 concernant les fresques du chœur de Santa Maria Novella, Domenico Ghirlandaio accepte d'insérer « des maisons, des châteaux, des villes, des montagnes, des collines, des plaines, des rochers, des costumes, des animaux, des oiseaux et des bêtes de toute sorte » (p. 34).

conseils ou recettes, observations de Léonard de Vinci dans ses *Carnets*³, évocations de paysages réels ou imaginés mentalement et non représentés dans les arts figuratifs, que l'on peut repérer dans la littérature de voyage, la poésie, la fiction romanesque ou épique et encore dans les mythes ou textes « scientifiques » qui explicitent la genèse, la structure et les formes de la nature, tâche complexe et de longue haleine. Ce sont sans doute ces facteurs (éparpillement, absence de formulation, éclairages indirects) qui expliquent la rareté des études sur le paysage concernant cette phase historique, alors que le paysage hollandais ou le paysage classique italianisant du XVII^e siècle ont suscité un nombre considérable d'études. C'est donc à cette genèse du paysage dans l'art de la Renaissance et à la recherche de ses significations mentales, culturelles, que je me suis attachée depuis nombre d'années.

70

Le paysage résulte de la conjonction de différentes notions et savoirs : la représentation de l'espace, qui touche aux progrès de l'optique (compréhension de la vision humaine et invention d'appareils à lentilles et focales diverses) et notamment de la *perspectiva artificialis* ou restitution de la profondeur par des procédés géométriques, d'une part ; et la conception de la « nature », d'autre part, écheveau de connaissances, d'hypothèses et de croyances qui vont de la cosmologie à l'étude particulière de toutes les composantes de l'univers par des sciences en plein développement comme la botanique, la zoologie, la minéralogie, etc. Il est aussi perçu à travers tous les usages qu'en font les hommes : déplacements terrestres ou maritimes, conquête militaire et domination politique, qui entraînent l'essor de la cartographie et de ce type pittoresque et particularisé de carte que constitue la chorographie ; exploitation agraire et pastorale, délassement et récréation (civilisation des villas) ; aménagement et embellissement (urbanisme et vues de complexes architecturaux). Il est inextricablement lié à l'histoire, surtout en Italie, du fait de

3 Les *Carnets* de Léonard constituent l'ensemble le plus important de remarques sur la peinture de paysage consignées entre 1490 et 1519 environ. Comme pour tous les autres thèmes abordés par Léonard, observations empiriques, conseils pratiques, affirmations et préférences esthétiques s'entremêlent ; de même, les notations destinées au peintre ne sont pas distinctes des observations « scientifiques » sur la botanique (croissance des plantes, transformation des feuilles des arbres selon les saisons), sur la météorologie et le cycle de l'eau dans la nature, sur la géologie, et des expériences sur les degrés et mélanges de l'ombre et de la lumière (diffraction par la brume et les nuages), sur l'optique et les procédés d'illusion perspective (brouillage des formes vues à grande distance, gradation continue du clair-obscur préférée à l'arbitraire des lignes de contour nettes). À côté de ces observations qui montrent sa continuelle attention aux formes et lumières dans la nature, on cite fréquemment les passages où Léonard évoque la capacité de susciter des paysages délectables ou horribles, de créer des plaines et des montagnes, la mer et le ciel, le calme ou la tempête, comme exemple des pouvoirs démiurgiques du peintre.

la présence des vestiges antiques et de la passion « antiquaire » de la Renaissance ; et il est vu comme Création, œuvre merveilleuse du Dieu chrétien⁴ ou des dieux païens⁵, quand il n'est pas conçu comme une totalité vivante et animée d'un souffle cosmique (représentation organique et pneumatique de l'univers dans la pensée néo-platonicienne ou chez les adeptes de la magie naturelle jouant sur les sympathies et antipathies occultes des composantes de la nature). Le paysage n'est pas l'objet d'une vision neutre et soustraite aux habitus culturels ; il est l'objet complexe de diverses interprétations, religieuse, philosophique et de diverses pratiques, de la domestication par le monde rural à la création de jardins de plaisir, jardins des sens qui résument la variété de l'univers.

Déjà, dans *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Jakob Burckhardt, tentait de rendre compte de cette progressive « Découverte de la beauté de la nature » : « Les Italiens, écrivait-il, sont les premiers des modernes qui aient vu dans un paysage un objet plus ou moins beau et qui aient trouvé du plaisir à regarder un site pittoresque. Cette faculté est toujours le résultat d'une culture laborieuse et compliquée », une vision esthétique qui est une conséquence de la culture humaniste : « En Italie, la culture (dont la poésie est une manifestation essentielle) précède toujours l'art plastique et contribue à le faire naître et à le développer »⁶. Cette intuition ou ce postulat méthodologique se retrouve sous la plume d'Ernst Gombrich : « La théorie classique [de *l'Ut pictura poesis* d'Horace] a créé une atmosphère au sein de laquelle les productions du réalisme nordique apparaissaient dans une lumière entièrement nouvelle et peut-être non intentionnelle »⁷. Ce seraient ainsi les amateurs et collectionneurs lettrés italiens, vénitiens et émiliens en premier lieu, qui auraient suscité le courant d'exportation des peintures flamandes et allemandes où la représentation de la nature tenait une place prépondérante et qui en auraient perçu, grâce à ce filtre culturel, la beauté poétique.

Il convient de retracer brièvement les étapes de l'évolution de la représentation artistique du paysage pour mieux comprendre l'arrière-plan des innovations du xvi^e siècle. Durant le xiv^e siècle, en Italie, les peintres, dans le sillage de

4 Dans sa *Regola del governo di cura familiare*, le cardinal Giovanni Dominici, s'adressant en 1416 à Bartolommea degli Alberti, femme d'exilé florentin, lui fait ces recommandations : « Aie les yeux tournés vers le ciel, vers les bois, les forêts, les fleurs et toutes les choses qui te peuvent enflammer de l'amour du Créateur ; dans les villes et là où sont les gens qui peuvent pécher et faire pécher, garde les yeux baissés et fixés vers la terre » (éd. D. Salvì, Florence, 1860, p. 46-7).

5 De très nombreux paysages peints, dessinés ou gravés sont en relation avec les épisodes évoqués par Ovide dans ses *Métamorphoses*.

6 Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Librairie générale française, Le Livre de poche illustré, 1986, p. 192 et p. 220.

7 Ernst H. Gombrich, « Renaissance artistic theory and the development of landscape painting », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 1012-1013, mai-juin 1953, p. 117-142.

Giotto, développent des fonds paysagers dans les cycles à fresque qui permettent de situer les histoires saintes. Ces paysages demeurent simplifiés, stylisés, les personnages n'y prennent pas véritablement place mais restent présentés comme sur une avant-scène et il n'y a pas d'échelle commune entre l'homme et la nature qui l'environne. Ce paysage conserve une valeur avant tout didactique et symbolique ; ses éléments, peu nombreux, donnent une impression de discontinuité, sont sélectionnés en fonction de leur sens narratif et/ou symbolique ; ce qui domine est cette relation d'équivalence entre un élément du paysage et un concept. Des motifs stéréotypés d'origine byzantine persistent longuement, surtout dans l'image des montagnes alors que la représentation des villes est beaucoup plus détaillée et cohérente. La figuration plus ou moins idéalisée de la ville et du *contado* de Sienne dans le cycle à fresque du Bon et du Mauvais gouvernement, commandé à Ambrogio Lorenzetti par les magistrats de la ville en 1337, de même que les images de la ville qui ornent les couvercles des registres de certaines administrations siennoises (*tavolette della Biccherna* ou magistrature sur laquelle reposaient toutes les finances communales) sont des exceptions sans postérité au Trecento et le fruit d'une volonté politique démonstrative⁸. Vers la fin du xiv^e siècle et dans les deux premières décennies du xv^e siècle, le style dominant en Europe a été baptisé « style gothique international ». Il se traduit dans la peinture de manuscrits, la peinture murale profane ou sacrée ou les tapisseries (notamment les fonds dits à « mille fleurs »). Il se caractérise par une abondance profuse de détails, une vision rapprochée de ces nombreux éléments, leur juxtaposition (imbrication, superposition) plus décorative que « logique ». La nature apparaît comme un répertoire de formes nombreuses et variées et la composition artistique en fait l'inventaire : diversification des espèces botaniques, des oiseaux et animaux domestiques ou sauvages, reliefs accidentés, rivières ou chemins serpentant, un horizon très élevé qui permet de déployer dans la superficie plusieurs épisodes et motifs annexes à la fois cloisonnés et reliés. Les recueils de dessins de Pisanello (Codex Vallardi du Louvre) ou de Jacopo Bellini (albums du Louvre et du British Museum) sont de bons exemples de cette volonté d'engranger des paysages plus ou moins imaginaires et des études de détail. Cette phase « analytique » a permis un considérable élargissement des motifs que le peintre sait désormais représenter, mais la vision d'ensemble en paraît désordonnée, impliquant comme une accommodation visuelle distincte pour chacune de ses composantes.

⁸ Voir Nicola Rubinstein, « Political ideas in Sieneese art : the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. XXI, 1958, n° 3-4, p. 179-207 ; Voir aussi Janine-Amélie Sididris-Palchetti, *Les Paysages et les lieux figurés dans les tavolette de la Biccherna*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Provence, 2003, sous la direction de Martine Vasselin.

Cette vision de la nature est toujours embellie, dans un esprit aristocratique : les peintres représentent les loisirs seigneuriaux comme la conversation au jardin (*Decameron* de Boccace), la chasse (manuels de cynégétique comme le *Livre de la chasse* de Gaston Phoebus comte de Foix), les plantes et les activités favorables à la santé (*Tacuina sanitatis* illustrés en Lombardie dans la première moitié du xv^e siècle), les promenades, les scènes de galanterie courtoise dans les jardins (tenture de la *Noble pastorale* du musée de Cluny), les travaux paysans formant un contrepoint notamment dans les nombreux calendriers des livres d'heures commandés par des personnages de haut rang (exemple le plus fameux, *Les Très riches heures du duc Jean de Berry*).

Vers 1420, se fait jour le besoin d'organiser, ordonnancer et unifier la représentation du paysage et d'adopter une distance constante à l'égard de ses éléments, un point de vue unique et cohérent et une échelle de proportions rigoureuse. La perspective mathématique à point de fuite unique expérimentée à Florence par Brunelleschi et Masaccio s'applique en premier lieu à des vues urbaines (tableaux-manifestes des places de la cathédrale et du palais de la Seigneurie, perdus), dans la peinture et la marqueterie, mais les peintres toscans extrapolent le procédé en l'appliquant à des vues de nature grâce à la représentation rythmée des arbres ou des collines (*La Chasse* de Paolo Uccello à Oxford). Désormais, c'est le contenant spatial, l'échiquier perspectif qui préexiste à la scène figurée. Dans les mêmes années, les peintres flamands (Robert Campin et Jan van Eyck) introduisent un procédé différent pour suggérer la continuité spatiale et les lointains, baptisé plus tard par Léonard de Vinci perspective colorée ou atmosphérique : les premiers plans sont riches en couleurs variées et en contrastes de clair-obscur et la tonalité dominante est « chaude » (bruns et ocres, verts jaunés), les plans intermédiaires sont traités dans diverses nuances de vert qui se « refroidissent » et les plans proches de l'horizon dans des camaïeux de bleus qui traduisent l'interposition d'une importante masse d'air entre l'œil et l'élément observé à grande distance. Parallèlement, le bleu du ciel est également gradué du zénith saturé à l'horizon pâlisant et les nuages montrent des densités et luminosités variables. Si le paysage italien s'attache aux corps solides opaques, le paysage flamand affectionne les éléments impalpables, l'air et l'eau, rivières, lacs et mers lointaines, et multiplie les effets de miroir, de transparence, de scintillement et de diffraction de la lumière. Ces deux formes d'innovation, d'abord distinctes, sont combinées par les peintres italiens dès les années 1460 dans les foyers culturels ouverts aux influences nordiques (cours de Naples et d'Urbino, Venise, puis Florence, Milan)⁹. C'est

9 Sur les conceptions et apports respectifs de l'Italie et des Flandres au xv^e siècle, voir A. Richard Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton University press, New Jersey, 1966 ; Claude Lauriol, « Les influences réciproques du paysage flamand et du

sur cet héritage syncrétique, qui tente de concilier l'ordre intellectuel de la perspective et des proportions relatives, et l'ordre sensible de la couleur et de la lumière, qui cherche un équilibre entre régularité et variété, clarté et richesse pittoresque, que vont se greffer les recherches du xv^e siècle. Elles se rencontrent dans tous les pays européens. Dans le royaume de France, Jean Bourdichon, enlumineur d'Anne de Bretagne, excelle dans ses évocations suaves des pays de Loire (dans la tradition de Jean Fouquet) et crée pour les *Grandes Heures* de la souveraine (1500-1508) un répertoire botanique aussi délicat que minutieux ; les descendants de Jean Colombe, à la même époque, situent les combats de l'*Histoire de la Destruction de Troye la Grant* dans des paysages panoramiques et des vues urbaines aux multiples détails architecturaux ; Jean Poyer, autre peintre et enlumineur de la couronne de France, multiplie les effets atmosphériques dans les Heures dites de Henry VIII d'Angleterre¹⁰. Dans les Pays-Bas flamands, deux peintres, également au seuil du xv^e siècle, incarnent deux attitudes différentes à l'égard du paysage : Joachim Patinir intègre dans des paysages pittoresques, qui semblent dilatés à l'infini, des épisodes des légendes hagiographiques médiévales en des saynètes minuscules ; à des formes qui évoquent la région de Dinant et de l'Escaut se juxtaposent des rochers conventionnels. Jérôme Bosch, sans souci de site réel, utilise le paysage à la fois comme métaphore et comme théâtre des affrontements entre le Bien et le Mal : l'harmonie du cosmos, la distinction et la stabilité des règnes minéral, végétal, animal et humain sont l'œuvre merveilleuse de Dieu, et l'action du Diable consiste à subvertir cette ordonnance et cette permanence, que ce soit par des embûches subreptices (*Saint Jérôme pénitent* du musée de Gand) ou par un bouleversement chaotique universel (*Tentation de saint Antoine* du musée de Lisbonne). Sa vision « moralisée » de la nature, comme dans son *Chemin de la vie* (Prado), paysage semé de périls parcouru par un pèlerin terrorisé, se prolonge durant le xv^e siècle à travers les illustrations de proverbes et de paraboles flamandes.

Vers le milieu du xv^e siècle, Pierre Brueghel embrasse une large variété d'approches du paysage : dessins sur le motif, notamment lors de son voyage italien en 1553 (Tivoli, Messine, Alpes), dessins pour séries de vues gravées locales (une cinquantaine de paysages ruraux, coins de villages, chemins, lisières de bois, canaux, animés de figures paysannes, gravés et édités six fois entre 1559 et 1612, les *Petits Paysages de Brabant et de Campine*), paysages peints animés des activités

paysage italien durant la Renaissance », *Les Arts plastiques*, août-septembre 1951, p. 105-120 ; Alison Cole, « The perception of beauty in landscape in the Quattrocento », dans *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Francis Ames-Lewis et Mary Rogers ed., Ashgate, 1998.

¹⁰ Manuscrit à la Pierpont Morgan Library, New York. Sur Jean Poyer, voir le catalogue de l'exposition *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, Musée du Louvre, RMN, 2004, par Dominique Thiébaud et Philippe Lorentz, p. 162-172.

rurales saisonnières (les douze mois pour Nicolas Jonghelinck, cinq tableaux aujourd'hui conservés à Vienne, Prague, New York), paysages qui abritent des scènes bibliques ou des saints pénitents, paysages moralisés montrant l'insignifiance et l'outrecuidance humaine (*Paysage avec Icare s'abîmant dans les flots*, Bruxelles)¹¹.

On a baptisé improprement « École du Danube » les tendances communes à divers artistes travaillant en Allemagne méridionale et dans les pays danubiens au tout début du xvi^e siècle, avec des prolongements jusque vers le milieu du siècle. Bien qu'il soit difficile de comprendre précisément et discursivement la conception philosophique qui sous-tend leur approche de la nature, elle se caractérise par un lyrisme subjectif, un graphisme rythmé qui stylise les formes et une imagination qui recherche dans/projette sur la nature des analogies et des affinités secrètes, peut-être en relation avec les conceptions de la magie naturelle : prolifération végétale, arbres anthropomorphes, ciels flamboyants, frémissements et pulsations sensibles dans toutes les composantes, petites figures immergées. Albrecht Altdorfer en apparaît comme la figure la plus inventive et influente ; son frère Erhard Altdorfer, Lukas Cranach l'ancien, le suisse Wolf Huber, et d'autres dessinateurs et graveurs comme Hans Leu, Augustin Hirschvogel (Nuremberg, 1503-1553), Hans Lautensack (vers 1520-vers 1565) possèdent des caractéristiques communes¹².

Dürer, qui a été sensible à ce courant, s'en détache dans son observation minutieuse de la nature, restituée à la manière flamande. Ses trente-quatre aquarelles aujourd'hui connues de paysages, notes personnelles, initiatives sans commande, et feuilles conservées par l'artiste, prolongent le souvenir de touffes d'herbe ou d'arbres, de paysages alpins panoramiques, de vues d'Innsbruck, du val d'Arco ou de Trente, de hameaux, de clairières et d'étangs proches de Nuremberg, de carrières ou de pans de roches¹³. Leur limpidité et minutie descriptive comme émerveillée, leur aspect souvent inachevé en font des œuvres pionnières, sans postérité alors.

Parmi les foyers artistiques italiens, le plus sensible et impliqué dans la représentation de la nature durant le xvi^e siècle est assurément Venise. L'empreinte des Bellini fut déterminante et durable. Le père, Jacopo, avait accumulé vers le milieu du xv^e siècle un important ensemble de dessins faisant une large place au paysage soit naturel (rochers, collines, pâturages), soit urbain (places, rues et cours

11 Jacques Lavalleye, *Lucas van Leyden. Peter Bruegel l'ancien. Gravures, œuvre complet*, Arts et métiers graphiques, 1966.

12 Fedja Anzelewski, *Altdorfer et le réalisme fantastique dans l'art allemand*, catalogue d'exposition, Centre culturel du Marais, Paris, 1984 ; Karl Schwarz, *Augustin Hirschvogel* (1917), Collectors Editions, New York, 1971, 2 vol.

13 Sur ces dessins abondamment étudiés, la dernière parution, qui récapitule les débats critiques est Kristina Herrmann-Fiore, « Dürers neue Kunst der Landschaftsaquarelle », dans le catalogue de l'exposition *Albrecht Dürer*, Vienne, Albertina, par Klaus Albrecht Schroder et Maria Luise Sternath, Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 27-43.

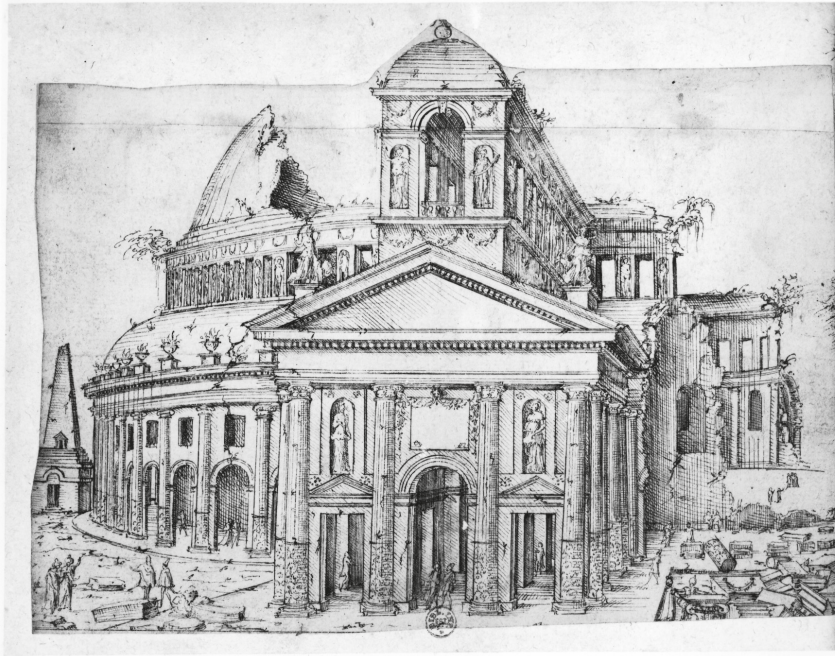
de palais en perspective) ; ses fils, Gentile et Giovanni, peignirent de nombreuses scénographies urbaines, vénitiennes ou pseudo-orientales, situant des épisodes historiques ou hagiographiques (cycles de toiles pour les confréries de saint Jean et de saint Marc) ; Vittore Carpaccio les suivra dans cette voie qui associe des éléments caractéristiques du paysage urbain vénitien à des emprunts aux cosmographies gravées du temps et à des inventions architecturales et topographiques riches en couleurs et matières (Légende de sainte Ursule à l'Accademia de Venise, cycle de San Giorgio degli Schiavoni). Mais c'est Giovanni qui devait transfigurer ces vues composées de réel et d'imaginaire en les baignant dans une atmosphère lumineuse spécifique, modifiant toutes les couleurs propres des objets pour leur conférer une unité harmonieuse. Ce « luminisme » a pour particularité de concilier des effets observés (embrasement des teintes au coucher du soleil) à la suggestion de la grâce divine opérant dans le monde (*Transfiguration, Stigmatisation miraculeuse de saint François, saint Jérôme méditant* en diverses versions). À la suite des Bellini, Giorgione sera le premier Italien dont les œuvres auront un sujet imprécis et seront baptisées *Il tramonto*, le coucher de soleil (Londres, National Gallery), *La tempesta* (Venise, Accademia) sans tenir compte de personnages pour le moins énigmatiques. Titien reprendra, en leur conférant une vitalité et une présence inédites, les fonds de paysage de certains tableaux mythologiques de Giovanni Bellini (*La Fête des dieux*, Washington, National Gallery) et de Giorgione (*La Vénus endormie* de Dresde) et prolongera cette veine pastorale marquée par la poésie contemporaine, amplifiant la luxuriance de la végétation, la sensualité des thèmes (nus dans des paysages, bacchanales)¹⁴. La présence d'œuvres et d'artistes allemands et néerlandais encouragea le développement des paysages dans les scènes sacrées et profanes à Venise (Cima da Conegliano, Lorenzo Lotto)¹⁵.

L'École de Fontainebleau, grâce à l'apport des Émiliens comme Primatice et Nicolo dell'Abate, connaîtra un essor du paysage évocateur, aux visions plus oniriques que descriptives, cadre de fables cosmogoniques (*Enlèvement de Proserpine* du Louvre), de métamorphoses, de chasses (Diane) ou d'actions épiques (*Galerie d'Ulysse* au château de Fontainebleau). La production de gravures à l'eau-forte de paysages par les artistes bellifontains comme Antonio Fantuzzi, Jean Mignon, le maître L. D., dans les années 1535-1570, est à certains égards pionnière¹⁶.

14 Voir la récente mise au point de David Jaffé, « The 1530s : Landscapes », dans le catalogue de l'exposition de Londres, National Gallery, *Titian*, 2003, Yale University Press, p. 112-123.

15 Les répercussions des œuvres de Jérôme Bosch, Dürer et autres artistes nordiques sur l'école vénitienne de la fin du xv^e et du xvi^e siècle ont été explorées dans le catalogue de l'exposition *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Palazzo Grassi, Venise, 1999, a cura di Bernard Aikema et Beverly Louise Brown.

16 Une première approche, très pertinente mais très rapide, en est donnée par Lucile Golson, « Landscape prints and landscapists of the school of Fontainebleau », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1969, p. 95-110.



1. Anonyme néerlandais du xvi^e siècle, *Monument composite imaginaire en ruine*, dessin à la plume, BnF, Département des Estampes, cliché BnF.
Le dessin est typique des paysages d'antiques, réinventant une scénographie fantastique à partir de notations prises sur d'authentiques vestiges.

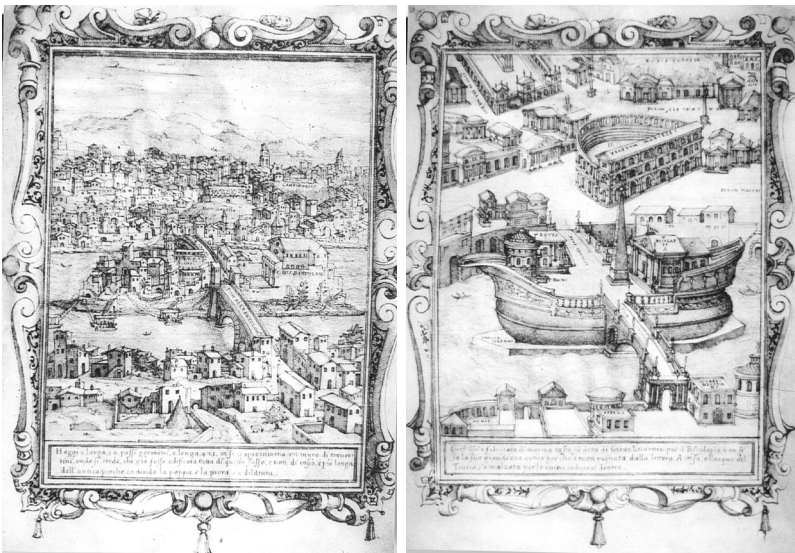
Tout au long du xvi^e siècle, l'Europe entière est marquée par la vogue des paysages d'antiques, qui vont du relevé topographique fidèle, aux reconstitutions « archéologiques », aux puzzles de monuments à caractère scénographique, aux projections imaginaires inspirées par les descriptions écrites. À partir des dessins réalisés à Rome, Tivoli, Vérone, etc., les artistes néerlandais et flamands (Marten van Heemskerck, Mathijs Cock, Cornelis Cort, Mathijs et Paul Bril, Hendrick van Cleve¹⁷), portugais (Francisco de Holanda), français (Étienne Dupérac) vont graver ou faire graver des recueils de vues et composer des « histoires » enrichies de ces sites et monuments spectaculaires transformés capricieusement comme autant d'ornements rhétoriques montrant leur culture et leur imagination¹⁸. Quelques dessins anonymes (néerlandais ?, vers

17 Les dessins de Hendrick van Cleve (Anvers, vers 1525-1589) représentant le Forum Romanum et le Colisée, appartenant à la Bibliothèque Nationale sont étudiés dans le catalogue de l'exposition *Dessins de la Renaissance. Collection de la Bibliothèque nationale de France*, 2004, par Gisèle Lambert, notices 17 à 23.

18 Christian Hulsén, Hermann Egger, *Die Römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, reprint de l'édition de Berlin, 1913-16, 2 vol. Matthias Winner, *Zeichner sehen die Antike. Europäische Handzeichnungen 1450-1800*, catalogue d'exposition, Berlin-Dahlem, 1967.

1575) conservés à la Bibliothèque Nationale de France (ill. 1) offrent des scénographies et des « collages » de monuments antiques célèbres et de formes typiques (colonnades, cryptoportiques, obélisques, etc.). Étienne Dupérac (Paris, vers 1525-1604), présent à Rome de 1554 jusque vers 1578 ou 82, travaille pour le *Speculum Romanae Magnificentiae*, ensemble de gravures de monuments antiques éditées par Antoine Lafréry ; en 1574 il réalise le plan de la Rome antique en quatre planches dédié à Henri III. Un très bel album de dessins de sa main (ill. 2 et 3) présente en diptyques l'état actuel des monuments et sites de Rome et leur reconstitution imaginée à partir des vestiges et des connaissances de l'auteur¹⁹. Les deux « vues » de l'Isola Tiberina sont ainsi éloquents : image pittoresque de la ville moderne et imagination de cette île sous la forme d'un navire de pierre sur la foi de vestiges et de témoignages livresques.

78



2. et 3. Étienne Dupérac (vers 1524-1604), deux dessins en diptyque de l'île du Tibre à Rome, dans son état de conservation au XVI^e siècle et tel qu'il se la figure à travers les légendes de sa forme et de ses édifices dans l'antiquité, recueil de dessins à la plume, cliché M. V.

Voir mes propres études : Martine Vasselin, « L'antique dans le paysage de l'École de Fontainebleau », dans *Le Paysage à la Renaissance*, colloque de l'Association d'Études sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance, Cannes, 1985, Éditions universitaires de Fribourg, Suisse, sous la direction de Yves Giraud, p. 281-290 ; « Les monuments antiques dans les œuvres de sujet biblique de Marten van Heemskerck », dans *Les Représentations du monument*, colloque Aix-en-Provence, 2003, à paraître aux Presses de l'Université de Provence.

¹⁹ Rudolf Wittkower, édition critique d'Étienne Dupérac, *Disegni de la ruine di Roma e come anticamente erano*, par Étienne Dupérac, 1583, édition fac-simile, par Arti Grafiche, Amilcare Pizzi, Milano, 1970.

À partir du milieu du siècle, les peintres du nord de l'Europe trouvent des emplois comme spécialistes du paysage en Italie, notamment pour des cycles muraux ; ce que pratiquent aussi dans le Veneto des peintres comme Paolo Veronese ou Gian Battista Zelotti (1526-1578) son émule. À Torrechiara ou à San Secondo, autour de 1575, dans deux châteaux de seigneurs vassaux des Farnèse, les Rossi et les Sforza, dans le duché de Parme, des paysages fantastiques sont ponctués de fabriques antiques imaginaires, plus ou moins ruiniformes : les teintes délavées et la touche suggestive, imposant son rythme et sa calligraphie nous transposent ostensiblement dans un univers onirique²⁰. À Torrechiara (ill. 4), comme dans la villa Godi à Lonedo, villa palladienne décorée par Zelotti, les murs semblent tomber en ruine et au-delà de leurs pans éboulés se profilent des paysages tout aussi fictifs. Les amples vues maritimes de la Salle de Noé à la villa d'Este à Tivoli, peintes en 1570 par Matteo Neroni de Sienne (ill. 5) nous entraînent dans des paysages improbables et vertigineux qui évoquent les paysages muraux, elliptiques et embrumés, accidentés et pittoresques silhouettés dans la peinture romaine antique.



4. Cesare Baglione et atelier, paysage de ruines imaginaires, détail d'une fresque dans le château de Torrechiara, province de Parme, château des Sforza di Santa Fiore, années 1580. Les grotesques qui entourent les diverses vues paysagères accentuent encore leur caractère fantastique, cliché M. V.

²⁰ Voir Germano Mulazzani dans *Corti del Rinascimento nella provincia di Parma*, Istituto bancario San Paolo di Torino, 1981 ; et G. Cirillo et G. Godi dans *La Rocca dei Rossi a San Secondo. Un cantiere della grande decorazione bolognese del Cinquecento*, PPS, 1995. Les paysages peints dans des cartouches ou des frises à Torrechiara (Salon des acrobates, salle des paysages, oratoire de saint Nicomède, salle de la pergola) et à San Secondo (Salon des Fastes des Rossi) sont attribués, sans documents à Cesare Baglione.



5. Matteo Neroni de Sienne, détail d'une fresque de la salle de Noé, Tivoli, villa d'Este, 1570, cliché M. V. Les paysages, amples, ne sont pas bien conservés ; ils évoquent les escarpements de Tivoli mais semblent s'inspirer aussi des peintures murales romaines antiques.



6. Divers peintres flamands et italiens d'après les cartes dessinées par Egnazio Danti de Pérouse (1536-1586), détail du territoire d'Ascoli Piceno, montrant un personnage à une source dans des collines boisées, commande du pape Grégoire XIII Boncompagni, Galerie des cartes géographiques, palais du Vatican, 1580-81, cliché M. V.

Des vues cartographiques sont commandées pour les cours d'honneur de palais (principales villes gouvernées par la Maison d'Autriche peintes en 1565, à l'occasion des noces de Francesco Ier de Médicis avec Jeanne d'Autriche au Palazzo Vecchio de Florence), les galeries comme celle du Vatican, 1580-81, sur les cartons du cosmographe Egnazio Danti, traduits par les frères Bril et des Italiens (ill. 6) ou les cabinets (Garde-robe du duc aux armoires peintes de 53 cartes géographiques par les frères Danti et Stefano Buonsignori, au Palazzo Vecchio de Florence, 1563-1584). Les peintres y collaborent avec des géographes et le paysage se trouve ainsi lié à la culture savante qu'elle soit littéraire et poétique, antique ou cosmographique : il exhibe un savoir en cours de constitution et une volonté de domination.

Compte tenu de ce contexte, je propose de repenser la notion de paysage en fonction de dix facteurs qui se manifestent dans cette complexe culture du XVI^e siècle.

Une modification, préalable à toute étude systématique, qu'il convient d'adopter dans notre approche du paysage dans l'art, est d'abandonner une conception orientée par les réalisations postérieures à la Renaissance, le développement du « paysage pur », où la présence humaine est soit déficiente, soit insignifiante ; c'est-à-dire de considérer que la curiosité pour le paysage est inversement proportionnelle à la place occupée dans l'œuvre par les personnages, comme si personnages et nature étaient antagonistes ou concurrents et se disputaient l'intérêt du spectateur. Il convient en fait de penser le tableau, la fresque ou la représentation graphique comme une entité supérieure qui englobe, unit logiquement et indissolublement les deux composantes, composantes entre lesquelles se tissent de multiples relations, tant sur le plan formel (équilibre des vides et des pleins, des lignes de force, rimes plastiques et échos chromatiques), que sur le plan sémantique (analogies d'« humeur », paysages-états d'âme dont les rythmes, les éléments sélectionnés traduisent, commentent, renforcent, métaphoriquement l'identité, les actions et les passions des figures qu'ils abritent, paysages allégoriques figurant des conceptions religieuses et philosophiques). Ne considérer que les œuvres où la nature est seule donnée à voir aboutirait à une double mutilation ; d'une part, on se priverait d'un corpus considérable de vues paysagères admirables qui entrent significativement dans la composition de multiples œuvres religieuses, mythologiques, historiques, de portraits ou de scènes de la vie quotidienne qui apparaissent alors et l'on ne considérerait finalement qu'un aspect marginal de l'art du paysage de la Renaissance, le plus souvent des travaux préparatoires ; d'autre part, on commettrait un faux sens sur les rares vues de paysage « pur » que nous a léguées le XVI^e siècle qui ne possédaient

nullement les caractères de description « objective », respectueuse des données concrètes de la nature observée, mais, symptomatiquement, étaient d'autant plus « lyriques », expressives, filtrées par une vision subjective, qu'elles avaient éliminé ou marginalisé la figure humaine. Comme si, finalement, la présence d'un ou plusieurs personnages dont le peintre se dissocie en tant que créateur, aidait de façon concomitante à l'objectivation de leur environnement et que, sans cet indice de distanciation, la nature devenait l'effusion de la sensibilité du peintre, la libre projection de son admiration pour son ampleur majestueuse, pour les mystères de ce théâtre infini, voire de ses frayeurs, de son besoin d'intimité, de ses rêveries fantastiques. Les dessins et gravures de « l'école du Danube » semblent bien aller dans le sens de cette lecture avec leurs arbres démesurés, vrillés convulsivement, charnus, ébouriffés ou pleureurs.

82

1 – Le premier facteur de l'émergence du paysage dans l'art est la multiplication des dessins de paysage. Elle va de pair avec l'intensification, la généralisation de la pratique du dessin, tant au stade de l'apprentissage que dans l'exercice permanent de la profession ; accroissement considérable donc des dessins conservés et sans doute encore bien plus, du fait qu'ils n'étaient plus considérés comme des raretés précieuses, démultiplication des dessins effectués et perdus, dessins qui concernent tous les types de motifs, thèmes et études. Parmi ces feuilles de notations prises sur le motif naturel, on peut tenter de distinguer (ce qui n'est pas toujours si évident dans l'intention et les faits) les études de paysage faites en vue d'une utilisation pour les fonds de retables ou de tout autre type de peinture et les vues faites à plaisir, en quelque sorte gratuitement. D'autres distinctions peuvent être expérimentées (avec le même risque de rencontrer nombre de situations complexes et ambiguës) entre les sites familiers et vus quotidiennement par le peintre ou dessinateur et les lieux vus « en touriste », les paysages parcourus lors des voyages lointains, les sites exceptionnels, villes et ports célèbres, champs de monuments antiques, cols et belvédères. De même entre les paysages « topographiques » où le site peut être identifié, le point de vue reconstitué, les éléments retrouvés par confrontation, et les paysages « composés », à forte proportion d'imaginaire mêlé à des détails vraisemblables, relevant de l'expérience quotidienne. Mais il semble plus pertinent de classer les vues paysagères selon une sorte d'échelle continue allant de l'imagination pure au quasi enregistrement d'un motif respecté dans sa vérité, car on y rencontre tous les degrés et formes de tricherie, distorsion, combinaison, association, transposition, la fidélité à la perception n'étant jamais un but ni une valeur reconnue dans l'art de la Renaissance : la peinture, dès ses phases préparatoires, est une appropriation de la réalité pour la sublimer

en harmonie vraisemblable et lui faire transmettre un message. Les dessins de paysage de la Renaissance peuvent donc nous induire en erreur si nous les prenons pour des témoignages véridiques des lieux naturels ou urbains, alors qu'ils élaguent dans la donnée perceptive, ordonnent, synthétisent divers angles de vue incompatibles simultanément ; ils sont la première étape d'un filtrage, d'une mise en valeur et d'une construction formelle qui se poursuivra lors de l'élaboration du tableau ou de la fresque. Dans sa pratique, le peintre est déterminé par un héritage de formes apprises, reçues en héritage ou simplement appréciées par ses contemporains et ce répertoire s'impose à lui de façon souvent involontaire, non préméditée. Parmi les dessinateurs de paysages, on peut distinguer quelques Florentins comme Léonard de Vinci, Piero di Cosimo, le dominicain Fra Bartolommeo de San Marco dont plus de cent études de paysages sont aujourd'hui repérées²¹. À Venise, tout un groupe de dessins de lisières de bois, de vues de collines et de hameaux à chaumières massées démontre une convergence de goûts et de pratiques, sans doute sous l'influence de Giorgione. Ces études attribuées à Giorgione lui-même, à Titien jeune, à Giulio Campagnola (c.1482-c.1516) et à son fils adoptif Domenico Campagnola (c. 1500-1564) sont en relation étroite avec les gravures des deux derniers (ill. 7) et avec les fonds paysagers de peintures comme la *Vénus* de Dresde ; s'ils n'incluent pas déjà des voyageurs, des musiciens, des moines méditant ou des couples d'amoureux, ils seront ensuite considérés comme parfaitement en consonance avec des nus féminins, des philosophes ou des astrologues s'interrogeant sur les arcanes de l'univers qui seront ajoutés au stade de la gravure ou dans les compositions peintes²². Mais les chasses ou les sujets pastoraux se développent aussi en Allemagne et aux Pays-Bas, les dessins servant de modèles aux fonds paysagers des tapisseries, à des vitraux de forme circulaire, ou à des motifs ornant des objets d'art somptueux (ill. 9 et 10).

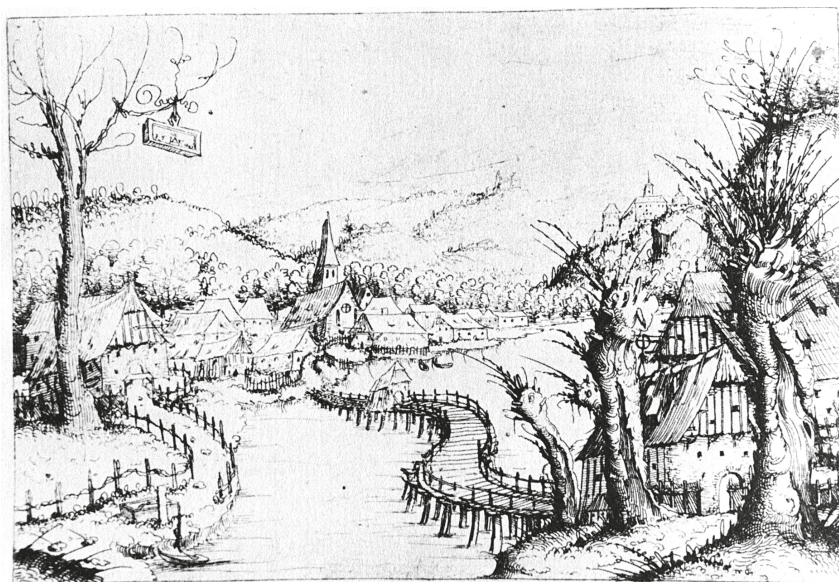
21 Voir G. Dillon, « Il Paesaggio », dans *Il Disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, a cura di Annamaria Petrioli Tofani, Silvana editoriale, catalogue d'exposition, Uffizi, Florence, 1992, p. 207 sqq. ; et Chris Fischer, *Fra Bartolommeo et son atelier. Dessins et peintures des collections françaises*, catalogue d'exposition, Louvre, 1994-95, RMN, coll. Paysages, p. 24-28.

22 Voir le catalogue de l'exposition *Le Siècle de Titien*, Paris, Grand Palais, sous la direction de Michel Laclotte et Giovanna Nepi Scirè, où une trentaine de paysages dessinés, presque tous à la plume, qui furent attribués à Giorgione, à Titien et aux deux Campagnola, Giulio et son fils adoptif Domenico, sont présentés : motifs de collines, bosquets, hameaux, avec troupeaux et figures diverses. La discussion des attributions y est faite par Konrad Oberhuber.



84

7. Giulio (vers 1482-vers 1516) et Domenico Campagnola (vers 1500-1564), *Deux musiciens dans un paysage*, gravure au burin, vers 1515 ?, BnF, Département des Estampes, cliché BnF. Giulio laissa inachevée cette planche, complétée par son fils adoptif. Les deux dessinateurs et graveurs ont participé à la diffusion du courant giorgionesque, associant à des paysages ruraux ou boisés des Préalpes des personnages de la pastorale, des savants ou des monstres inspirés de ceux de Jérôme Bosch.



8. Augustin Hirschvogel de Nuremberg (1503-1553), *Paysage fluvial avec chaussée sur pilotis*, gravure à l'eau-forte, monogrammée et datée 1546, cliché M. V. Cette estampe appartient à une série de paysages où les mêmes éléments reviennent selon divers points de vue et combinaisons, le cartouche suspendu à l'arbre témoignant clairement de leur caractère fantaisiste et décoratif.



9. Anonyme allemand du *xvi^e* siècle, *L'empereur Maximilien à la chasse à l'ours dans un paysage montagneux*, dessin à la plume, BnF, Département des Estampes, cliché BnF. Ces compositions circulaires servaient fréquemment de cartons pour des pièces de vitrerie civile peintes en grisaille.



10. Cornelis Massys (Anvers, 1510-1556), *paysage rural avec un château*, dessin à la plume, BnF, Département des Estampes, cliché BnF. Cette description méticuleuse, à petits traits de plume interrompus et plus légers dans les lointains se voit aussi dans les dessins de Pierre Breughel vers le milieu du *xvi^e* siècle, dans la même ville.

2 – Le second phénomène qui change radicalement les conditions de la création des paysages dans les arts (et dialectiquement de la perception des paysages « réels ») est l'invention des paysages modèles que propose la gravure. Parallèlement à la démultiplication vertigineuse des modèles et notes dessinés, la diffusion de l'estampe bouleverse la pratique artistique européenne à partir du dernier quart du xv^e siècle : par exemple, un Cornelis Cort (Horn, 1533-1578) fait connaître aux Pays-Bas les paysages dessinés de Titien ou de Girolamo Muziano qu'il a gravés. Là encore, il faudrait prendre en compte non seulement la naissance de la gravure de paysages purs, sans autre prétexte ni sujet, mais aussi la subtilité et la variété des paysages figurant dans les estampes de divers thèmes, surtout dans la gravure allemande et néerlandaise. Si le dessin reste en effet largement confiné dans les portefeuilles des ateliers et ne servent qu'au maître, à ses apprentis et collaborateurs, la gravure se vend et se transporte à travers toute l'Europe et le nombre incalculable d'emprunts et de citations que l'on peut observer dans toutes les formes d'art recourant à la figuration ou à l'ornement le prouve de façon éloquente. Vu son faible prix, la gravure est accessible aux peintres comme aux amateurs et elle apparaît souvent sous forme de séries, de recueils, fournissant un répertoire riche d'inventions, pendants et variations possibles, pour orner les trumeaux d'une galerie, le manteau d'une cheminée (château d'Écouen), les lambris d'un cabinet, les compartiments d'une frise murale. Il se produit alors une sorte de renversement dont témoigne un groupe d'eaux-fortes de l'École de Fontainebleau, celles d'Antonio Fantuzzi, qui combinent paysage et reproduction des stucs de la galerie François I^{er} : le paysage, d'accompagnement secondaire se glissant dans les interstices d'une histoire, devient le centre d'un cartouche richement orné, le motif principal, comme un *emblema* de la peinture romaine antique, un *quadro riportato*, un joyau serti d'ornements dont le caractère hybride et fantaisiste contraste avec le « naturel » prétendu et, conséquemment, en fait douter. Mais le paysage peut être présenté aussi sans nul accompagnement, ce qui démontre qu'il apparaît désormais autosuffisant. Il s'offre soit en vues panoramiques, cavalières, embrassant un espace vaste et varié, comme un résumé de l'univers : montagnes et collines, promontoires et contreforts, falaises et pentes, fleuve et mer, lac et torrent, forêts et bosquets, champs et prairies, hameaux et villes, châteaux-forts et ermitages ; soit en vues pittoresques rapprochées, s'attardant sur une haie, la silhouette d'un moulin, enchaînant les lignes incertaines des lourds toits de chaume d'un coin de village ou faisant converger les ornières fangeuses d'une route rurale, saisissant le geste de scieurs de long ou de chasseurs tirant à l'arc, le passage des nuages, la migration des oies sauvages. Ces images imitent et renouvellent le pittoresque rustique des calendriers des manuscrits enluminés, dont l'existence se prolonge d'ailleurs parallèlement pour les

amateurs fortunés avec un vif succès jusque vers le milieu du xvi^e siècle. Le raffinement des paysages des gravures historiées de Lucas de Leyde, de Dürer (voir son *Saint Jérôme pénitent*, son *Fils prodigue gardant les porcs*) a été bien perçu par les peintres italiens qui en ont repris des motifs. Certaines aquarelles de Dürer ont servi de préparation à certaines de ses gravures (la *Petite Maison de l'étang* pour la *Vierge au singe*, une *Carrière* pour *Le Chevalier, la Mort et le Diable*). Augustin Hirschvogel de Nuremberg s'est fait une spécialité de paysages gravés réinventés et calligraphiques (ill. 8). C'est dans le courant du xvi^e siècle qu'apparaît aussi la gravure en couleur imitant les dessins rehaussés de lavis et de gouache blanche, dite clair-obscur sur bois. Hendrick Goltzius (1558-1617, actif à Haarlem) fut un des plus fameux interprètes de cette veine « arcadienne »²³.

3 – Un troisième facteur de promotion de la peinture paysagère est la mode des décors de paysages dans la peinture murale. Elle prend souvent la forme de compartiments barlongs de dimensions modestes, rectangles, ovales, cartouches divers, lunettes, insérés dans les frises peintes qui surmontent les murs des salles d'apparat, placées au-dessus de tentures de cuir, d'étoffe ou de tapisserie. Mais ils peuvent aussi s'insérer au milieu de grotesques atectoniques ou s'inscrire dans une architecture fictive, comme découpés par des baies, des arcades en trompe-l'œil (Villa Barbaro à Maser, paysages de Paolo Veronese, vers 1562), des colonnades (Salle des perspectives de Baldassare Peruzzi à la Farnesina à Rome, vers 1515) ; parfois c'est la nature qui devient architecture, ornant de festons de feuillages, fruits, légumes et fleurs de fausses pergolas, voûtes et pavillons de verdure qui semblent s'ouvrir sur le ciel (*Sala delle Asse* de Léonard de Vinci au château Sforza de Milan vers 1490-98 ; chambre de l'abbesse Giovanna Piacenza au monastère bénédictin de San Paolo de Parme par le Corrège en 1519 ; *stufa* de Paola Gonzaga au château de Fontanellato par Parmigianino en 1524 ; portique de l'hémicycle de la villa Giulia à Rome par Pietro Venale, années 1550). Cette introduction du paysage là où autrefois s'étaient des compositions répétitives d'ornements géométriques, de blasons, d'imitations d'étoffes et de matériaux, répond, avec un important décalage chronologique, aux suggestions de Léon Baptiste Alberti qui, dans son traité d'architecture (vers 1436-51), recommandait de tels motifs récréatifs et apaisants dans les villas patriciennes. Cette intrusion est conforme au principe de la *convenienza* : à un lieu destiné à l'*otium*, contrepoids du négoce urbain ou des exigences de

23 Huigen Leeftang, Ger Luijten ed., *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings*, catalogue d'exposition, Rijksmuseum, Amsterdam, 2003, Waanders Publishers. Voir en particulier le chapitre rédigé par Michiel Plomp, « The Beauty or the different guises of Nature. Studies of the natural world and landscapes », p. 169-202.

la politique, correspondent adéquatement des images permettant à l'esprit de se reposer et de s'évader. Le paysage simulé convient encore mieux aux grottes artificielles et soubassements rustiques des villas, la peinture se mêlant aux pierres ponces et stalactites rapportés, aux incrustations de pierres colorées et de coquillages. D'où de multiples expérimentations de paysages composites et artificieux, aux arbres pétrifiés, fontaines et bassins ornés de figures d'animaux ou de divinités rustiques et de systèmes hydrauliques actionnant « pissures d'eau » et automates animés ou musicaux (Grotte de Bernardo Buontalenti aux jardins Boboli, grottes des villas médicéennes de Castello et Pratolino et tant d'autres à Gênes, Mantoue, Tivoli, Fontainebleau, Meudon, La Bâtie d'Urfé, les Tuileries, Saint-Germain-en-Laye, Wideville).

88

4 – La promotion de ces paysages n'aurait peut-être pas suscité autant d'enthousiasme sans l'engouement simultané pour les monuments et ruines antiques : le paysage y trouvait un ennoblissement, se chargeait d'histoire, de grandeur et de magnificence, tout autant que de nostalgie et de méditation philosophique sur la fragilité des accomplissements humains et des civilisations les plus glorieuses. Les paysages d'antiques semblent compenser l'absence de scène narrative par un sens plus diffus, moins discursif, associant temps et espace, vestiges humains et forces naturelles. Là encore, on observe tout un éventail depuis le relevé architectural assez sec et plus ou moins privé de son contexte (Francisco de Holanda, Giovanni Antonio Dosio de Florence), les restitutions de sites urbains (Giuliano da Sangallo, recueil de Heemskerck à Berlin) et les vues pittoresques qui privilégient l'apparent désordre du site, la végétation, le relief, les effets de lumière et d'ombre, la « peau » de l'édifice ruiné, au détriment des mesures exactes et de l'effort de compréhension de la structure de l'édifice (Jan Brueghel l'ancien). De même, toute une gamme, depuis la vue en l'état jusqu'aux projections d'une archéologie plus ou moins imaginative cherchant à reconstituer l'apparence initiale ou inventant des monuments improbables par amplification rhétorique. Les paysages d'antiques, issus de l'expérience directe des artistes italiens et des étrangers qui sont venus dans la péninsule apparaissent d'abord, vers le milieu du XVI^e siècle, dans les albums de dessins (Codex Escorialensis, recueils d'architectes comme Palladio, Pirro Ligorio, etc.) et dans les recueils de gravures et, grâce à ces vecteurs, se diffusent dans la peinture murale de la deuxième partie du siècle. Les monuments tissent à eux seuls, par leur réunion imaginaire, des espaces scénographiques, au sein desquels le peintre peut situer des scènes mythologiques ou bibliques (chez Lambert Lombard de Liège, Étienne Delaune ou Antoine Caron). Le monument colossal étant perçu comme « merveille », nul étonnement à voir le thème des « merveilles du monde » hellénistique et romain hanter l'imaginaire des peintres (gravures de Philips Galle d'après les dessins de Marten van Heemskerck) ; ou de constater le

succès de la tour de Babel (dessin de Jan Gossaert, tableaux de Pierre Brueghel, de Lucas van Valckenborch, etc.)

5 – Je viens de faire allusion à un cinquième facteur essentiel : les migrations temporaires ou définitives de peintres, dessinateurs et graveurs « nordiques » en Italie. C'est grâce à ce phénomène que put se produire la « fertilisation croisée », pour reprendre une formule d'Erwin Panofsky, comme déjà, au xv^e siècle, l'enrichissement mutuel dû à la conjonction des moyens mathématiques d'unification de l'espace mis au point par les Italiens et des observations atmosphériques des Flamands. Dans leur ferveur pour dessiner et engranger le souvenir des sites romains, Flamands, Hollandais, Français, artistes de la péninsule ibérique, ont éveillé le regard de leurs homologues italiens et des amateurs de l'Europe entière. Leurs dessins ont été gravés à Rome même, à Anvers, à Lyon ou Paris, et leur influence s'est ainsi démultipliée. Ernst Gombrich et Kenneth Clark ont tous deux mis en exergue la nécessité de deux conditions pour que le paysage devienne objet artistique : un savoir faire, une habitude de représenter avec compétence les formes de la nature ; et un regard, une interprétation esthétique de ces images, une façon de les voir, non pas au premier degré comme des imitations de l'environnement quotidien, mais comme des énoncés poétiques en quelque sorte, l'équivalent des descriptions littéraires de la nature. Il semble bien que ce soit les amateurs italiens qui aient les premiers saisi la beauté des paysages peints au nord des Alpes, chargés pour eux d'un caractère plus « exotique », à la fois par les vues elles-mêmes, par la technique des glacis à l'huile autorisant de merveilleuses finesses, transparences et luminosités, et par la vision miniaturisée d'un univers à la fois immense et détaillé, la conjonction de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, que Panofsky relevait dans la peinture de Jan van Eyck et de ses suivants. Dans ses *Dialogues avec Michel-Ange*, rédigés à la suite de conversations romaines dans les années 1538-39, Francisco de Holanda fait dire au maître que la peinture italienne se distingue radicalement de la flamande en ce que la première concentre ses efforts sur le corps humain comme forme la plus parfaite et image de la perfection divine, tandis que la seconde vise à l'universalité et se présente comme miroir « sans choix ni discernement » de la nature²⁴.

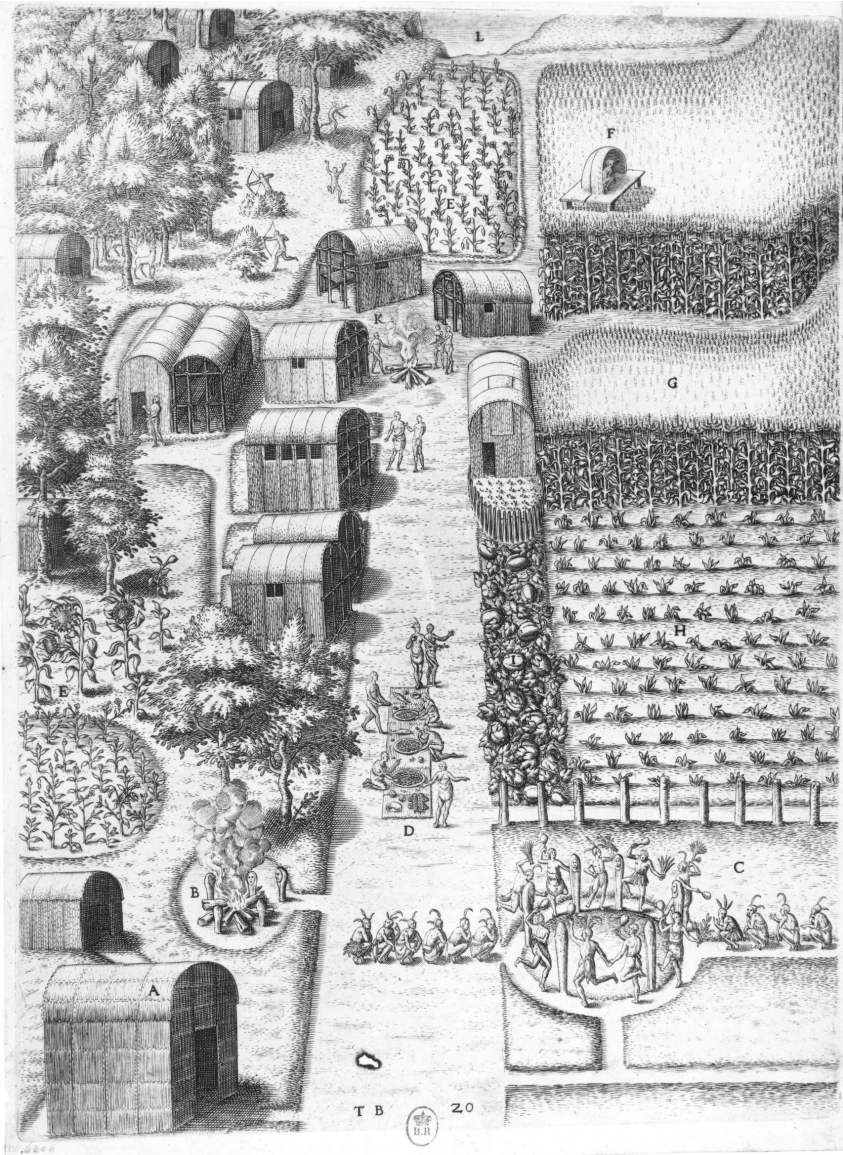
24 François de Hollande, *De la peinture : dialogues avec Michel-Ange*, éd. par Simone Matarasso-Gervais, Alinéa, Aix-en-Provence, 1984, p. 32 : « On peint dans les Flandres, justement pour tromper la vue, des choses plaisantes pleines d'agrément, ou des choses dont on ne puisse parler en mal, comme des saints ou des prophètes. Cette peinture se compose de draperies, de masures, verdure champêtres, ombres d'arbres, ponts et ruisseaux, ce qu'ils appellent paysage, avec quelques figurines çà et là. Et tout ceci qui passe pour bon aux yeux de certains est en réalité sans art ni raison, sans symétrie ni proportion, sans choix ni discernement, ni dessin, en un mot sans substance et sans nerf ».

6 – C'est ainsi que l'on peut avancer, comme sixième facteur dans l'invention du paysage à la Renaissance, le courant humaniste et, en particulier, le *revival* de la poésie pastorale dans les milieux littéraires italiens, un mouvement pluriséculaire qui fait ses premiers pas avec Pétrarque (lequel commande à Simone Martini une enluminure destinée à suggérer le thème des trois grands poèmes de Virgile, les *Bucoliques*, les *Géorgiques* et l'*Enéide*) et s'épanouit à Venise à l'aube du xvi^e siècle avec la publication en 1514 de l'*Arcadia* de Jacopo Sannazaro. Embellissement poétique de la vie champêtre, comme un déguisement masquant le repli sur la Terra Ferma des patriciens de la Sérénissime, lésés dans leurs intérêts commerciaux par la domination ottomane en Méditerranée ? Imitation docte de Pline le jeune écrivant dans ses villas ou des Stoïciens recherchant la tranquillité de l'âme, loin du *broglia* et des affaires politiques incertaines de la cité, dans le calme, l'ordonnance classique et l'organisation rythmée par les saisons des grands domaines agraires ? Expression de la passion amoureuse par le détour de la fiction, des mythes de l'âge d'or et de la simplicité primitive ? Tout cela concourt à promouvoir à Venise un certain type de peintures qui, dans les inventaires des grandes familles ou le « guide » manuscrit des collections patriciennes de Marcantonio Michiel, vers 1525, sont dénommées pour la première fois, et comme indifféremment *paesi* ou *poesie*, images adoucies, *sfumate*, énigmatiques et suspendues, d'une nature à la fois mystérieuse et accueillante, inventées par Giorgione et reprises par tout un groupe de suiveurs. Des visions du paysage où l'analogie entre la terre et le corps féminin, Vénus ou Nymphe, endormies pour mieux perdre leur identité close et la laisser se dissoudre, infuser dans la nature, est traduite par les cadences en écho de ces corps-paysages érotiques et de ces collines et vallons, bosquets et clairières ; le thème est ainsi traité par Giorgione, Titien, Palma Vecchio, Paris Bordone, Lambert Sustris.

7 – Un autre enjeu a incité aussi à la maîtrise de la représentation paysagère et à des formes d'exhibition parfois ostentatoires : l'usage décoratif, emblématique et politique de la cartographie. Déjà, vers le milieu du xv^e siècle, dans la Chambre d'or de son château de Torrechiara, dans la région de Parme, Pier Maria de' Rossi avait fait peindre à Benedetto Bembo les images de ses territoires et de ses forteresses, associées à celle de sa maîtresse Bianca Pellegrini, pérégrinant, conformément à son patronyme, d'une de ses résidences à une autre. Et le paysage peint à l'arrière-plan du portrait de Federico da Montefeltro par Piero della Francesca déroulait le territoire au-delà des Apennins sur lequel s'exerçait son autorité seigneuriale. Cosimo I^{er} de Médicis fait orner la cour d'honneur du palazzo Vecchio de Florence de vues de villes du duché de Toscane et dans l'une des pièces du même palais, de belles cartes géographiques occupent les lambris. Dans la villa médicéenne d'Artimino, une série de lunettes peintes

en 1599 par Juste Utens offrait des *vedute* précises de toutes les autres villas ducales, de leurs jardins et environs. Ces représentations doivent concilier la précision et l'exactitude avec le pittoresque et certaines formes de decorum (cartouches ornés, figures allégoriques). La pratique cartographique développée à la suite des voyages d'exploration des continents lointains avec ses évocations quasi picturales des habitations, populations, faune et flore indigènes va de même inciter à la création d'images complexes associant des conventions diverses, des échelles disparates et des jeux de trompe-l'œil comme celui d'un plan ou d'une vue de ville épinglée sur un territoire. Pittoresque et didactisme se conjuguent dans les illustrations gravées de certains livres, comme dans les planches gravées par Théodore de Bry (Liège, 1528-Francfort, 1598) développant les *Vengeances indigènes sur les Espagnols* : la vision panoramique, cavalière, permet d'appréhender plantations et champs, villages de cases, bois et natifs dans leurs activités (ill. 11). Dans l'usage de propagande politique des fresques de territoires et de cités, il est possible qu'ait joué également la mémoire retrouvée des images peintes de pays et cités vaincues attachées à des hampes comme des trophées lors des triomphes des généraux et empereurs romains : les neuf toiles du *Triomphe de César* qu'Andrea Mantegna avait peintes pour les Gonzaga à Mantoue illustraient clairement cette pratique. D'autres images de ce type figurèrent aussi sur des arcs triomphaux éphémères lors des entrées solennelles de souverains dans l'Europe de la Renaissance. Ces vues « documentaires » peuvent se trouver dans des contextes variés : ainsi la fresque de Bernardino Lanzani qui montre une ample vue de Pavie au jour de la bataille de François I^{er} contre les troupes impériales de Charles Quint en février 1525 dans l'église San Teodoro de Pavie ; ou les lunettes peintes dans la cour du château de Viso del Marquès au cœur de la Nouvelle Castille pour don Alvaro de Basan, marquis de Santa Cruz, par Gian Francesco Peroli de Gênes (après 1564).

8 – Conçu parfois comme un abrégé ordonnancé de la variété des formes de la nature, le jardin a sûrement eu un rôle incitatif très fort dans le développement des représentations artistiques du paysage. Les jardins européens du XVI^e siècle connaissent alors des transformations essentielles : de dimensions bien plus vastes, ils s'ouvrent sur la campagne environnante. Le goût des perspectives incite à tracer de longues allées pour les promenades ou les courses équestres, à créer des berceaux couverts, des étendues herbeuses, des labyrinthes de verdure, des parterres de broderies dont les dessins complexes peuvent être appréciés depuis les fenêtres, loggias, coursives et belvédères. Dans les jardins de plaine, à la française, les canaux découpent des îles entre lesquelles les promeneurs peuvent se déplacer en barque, comme à Fontainebleau ou à Anet ; dans les jardins de pente, à l'italienne, les terrasses, les escaliers et les rampes s'étagent, proposent



11. Théodore de Bry (Liège, 1528-Francfort, 1598), gravure illustrant *les Vengeances indigènes sur les Espagnols*, 1^{re} partie, pl. 20, BnF, Département des Estampes, cliché BnF.

Les planches de T. de Bry, graveur, éditeur et libraire, montrent un autre type de paysage, recréé et ordonné à des fins didactiques, juxtaposant des champs et des plantations, des habitations villageoises et des scènes de la vie des indigènes américains.

des parcours divergents et convergents, animés de sculptures, de bassins, de jets et de cascades (Villa d'Este à Tivoli dessinée par Pirro Ligorio pour le cardinal Ippolito d'Este, villa Lante à Bagnaia, patrimoine des évêques de Viterbe). Salles de verdure, grottes rustiques, cryptoportiques, pavillons à l'antique proposent des haltes et des lieux de collation, de musique, de galanterie. Les images dessinées, gravées, peintes et tissées de jardins connaissent un essor important, qu'elles illustrent les saisons, les sens, les travaux d'horticulture, le royaume de Flore et Vertumne, ou qu'elles diffusent des modèles d'ordonnement et d'embellissement à destination des seigneurs. Jacques Androuet du Cerceau, Jean Liébault, Olivier de Serres proposent ainsi de nombreux modèles de parterres, de fontaines, de puits. Le jardin est la réalisation dont l'esprit correspond le plus étroitement à la peinture de paysage de la Renaissance : associant nature et artifice, géométrie et croissance organique, ordre et hasard, regard et mouvement, parcours parfois initiatique comme à Bomarzo (jardin de Vicino Orsini) et surprises plaisantes, il marie savamment les éléments premiers, terre et roches, eau, végétal, fait alterner les refuges ombrés et les éclats ou reflets de lumière. Se plaçant sous la protection des dieux païens, il rappelle parfois leurs métamorphoses : l'Apennin de Giambologna, accroupi, arrondit son dos en forme de montagne dans le parc de Pratolino pour divertir Francesco I^{er} de Médicis.

9 – Le paysage a bénéficié d'un contexte artistique très favorable dans l'Europe du XVI^e siècle. Le courant esthétique qui se diffusa de cour en cour, que l'on a appelé maniérisme, ne pouvait qu'apprécier la liberté d'inspiration que laissait au peintre la représentation de la nature à des fins de délectation. Dans ces milieux cultivés et raffinés, se disputant les services des grands maîtres, aimant rassembler leurs œuvres et comparer leurs manières respectives, les peintres se sentaient encouragés à affirmer leur propre style et vision du monde, entrant volontiers eux-mêmes dans ce jeu d'émulation, de *paragone* ou distinction comparative des talents et des styles. Les demandes des princes et de leurs épouses ne comportaient pas toujours des exigences précises quant au sujet à traiter, du moment qu'il s'agissait d'une œuvre sortie de l'imagination et de la main d'un peintre célèbre. Dans les cours et les familles patriciennes italiennes qui collectionnaient parfois les œuvres flamandes (les Gonzaga, les Della Rovere par exemple), le goût du paysage était déjà présent et toute variation originale par rapport à des habitudes ou à des modèles familiers était appréciée, comme l'étaient, en matière de littérature, les références et les écarts dans les poésies néo-pétrarquistes, les comédies néo-latines ou les épopées néo-courtoises de l'Arioste ou du Tasse, de la part de cercles académiques aristocratiques qui rééditaient, traduisaient, commentaient et imitaient les classiques et étaient par ailleurs mécènes et collectionneurs d'œuvres d'art antiques et modernes.

À la suite d'un siècle caractérisé, selon Giorgio Vasari, par la mise en œuvre de règles, de normes et de savoirs en peinture (perspective, anatomie, proportions harmonieuses, etc.), le xvi^e siècle lui paraissait ouvrir aux peintres une vaste carrière où déployer d'autres qualités, la quête d'une beauté sublime, le caprice et la bizarrerie, la *licenza* imaginative, la *maniera* ou subjectivité personnelle, la *grazia* ou moyen de suggérer une âme, d'induire des émotions à travers les formes, les couleurs et les rythmes d'une composition figurative. On percevait aisément cela dans le paysage figuré du xvi^e siècle à la condition de ne pas se borner en ce domaine à la recherche d'images « réalistes » ou topographiques, mais d'y inclure les transfigurations oniriques et lyriques de la nature, qui en sont sans doute les expressions les plus congéniales alors.

94

10 – Le dernier point que je voudrais mentionner parmi ces facteurs propices à l'éclosion de la peinture de paysage est le *revival* ou *survival* de la pensée symbolique durant la Renaissance. Vieilles habitudes intellectuelles, interprétatives de tout fait ou de toute réalité sur plusieurs plans savamment articulés, comme dans l'exégèse biblique approfondissant le sens littéral en significations associées, allégoriques, éthiques, mystiques, voyant dans les phénomènes de la nature comme un ensemble de signes à déchiffrer ? Ou mode nouvelle des « figures hiéroglyphiques », des emblèmes et des rébus ? La pensée analogique prévalant alors dans l'*épistémè*, de même qu'elle explorait sur le corps humain, comme sur un paysage, les signes et les marques du caractère, des passions ou du destin (physiognomonie, météoposcopia, chiromancie), recherchait dans les formes de la nature, fossiles, taches et veinures des bois, formations rocheuses, traces d'érosion, minerais et cristaux, voire dans les métamorphoses des nuages et les anamorphoses suggestives de la végétation, des correspondances, des indices de sympathies ou d'antipathies occultes. De même que chez un Giuseppe Arcimboldo, une tête peut devenir un paysage composé de végétaux ou d'animaux, chez un Joos de Momper (Anvers, 1564-1635), un paysage de colline ou de falaise hérissé d'herbes ou de branchages, dégoulinant de cascades, peut prendre l'allure troublante d'une tête de géant (ill. 12). De la même façon que les esprits curieux rassemblaient dans les *Kunst und Wunderkammern*, qui apparaissent alors dans toute l'Europe, des échantillons de la plus grande variété possible de graines et de semences, de résines et de bois pétrifiés, de plantes d'herbier, de pierres et de métaux bruts, d'animaux naturalisés, *naturalia* associés aux *artefacta*, souvent des sculptures miniatures en matières étranges comme de l'ambre, du corail, des bézoards, de la nacre, de l'ivoire, des noix exotiques, des pierres stratifiées, ocellées, « herborisées », et à des *scientifica*, instruments d'observation, de mesure et de calcul ; de même, le paysage est à la fois l'objet d'une curiosité scientifique non encore dissociée de ses prestiges mystérieux, de ses peurs et de ses fascinations, de ses valences magiques, l'objet d'une appropriation par la représentation graphique ou picturale miniaturisée et

encyclopédique, et le prétexte à des projections mentales. Le peintre comme le savant naturaliste semblent parfois y voir une peinture divine (illusion, piège des sens ou révélation), une bigarrure plaisante, un palimpseste à décoder, un réseau de correspondances, un champ de forces à comprendre et capter. Plus qu'un paysage vu et concret, le paysage peint de la Renaissance est à lire comme un analogon du cabinet de curiosités et peut comme lui inclure des trophées humains (fabriques et monuments, images et objets ethnographiques), des témoignages d'un passé lointain et grandiose (ruines et fragments antiques), des légendes et des héros (mythes cosmogoniques ou fables amoureuses, hommes illustres, *exempla* vertueux), des curiosités et des monstruosités.



12. Josse de Momper (Anvers, 1564-1635), *Paysage anthropomorphe*, vers 1600-1630, collection particulière, cliché M. V. Le peintre a laissé plusieurs exemples de paysages anamorphiques qui, au-delà du rébus visuel, veulent souligner les analogies entre l'être humain et la nature, les humeurs du corps et leur circulation correspondant aux éléments du macrocosme et à ses cycles.

Le paysage apparaît donc bien comme foncièrement dépendant de curiosités et de goûts culturels, qui sont alors en pleine évolution : la rencontre d'une tradition d'observation et de traduction fidèle de la plus grande variété possible d'objets et de lieux de la peinture flamande et d'un milieu cultivé européen sensibilisé tant par les allusions aux peintures antiques (Pline l'ancien) que par les suggestions littéraires classiques ou modernes a suscité la naissance et l'épanouissement, lors des xv^e et xvi^e siècles, d'un regard nouveau, curieux et esthétique, sur la nature proche et familière ou lointaine dans l'espace ou le temps. Ces paysages figuratifs sont appréciés non seulement pour leur ressemblance et vraisemblance, mais aussi pour leurs divers effets psychologiques : de délasserment rafraîchissant, de récréation plaisante, de dépaysement onirique, de suggestion d'émotions, de mystère, d'harmonie, de nostalgie de grandeurs et splendeurs passées, d'un mythique âge d'or, de sentiment de puissance et de domination, de *terribilità* (les dessins d'ouragans de Léonard de Vinci). Ces lectures et appréciations, dues aux intentions des peintres comme aux attentes de leur clientèle, sont indissociables du paysage figuré dès ses débuts en raison de la priorité des formulations verbales et des cadres rhétoriques sur les images matérielles : le paysage ne pouvait être que perçu à travers les registres de la rhétorique, du plus rustique au plus noble, et des genres littéraires comme la pastorale ou la geste épique.

La génération des dessinateurs et peintres flamands nés autour de 1570, héritière de cette richesse culturelle, allait la ramener à plus de simplicité et créer le paysage rural que l'on associe au siècle d'or néerlandais. Ces peintres, gyrovagues et éclectiques, ressentant un besoin de « ressourcement » dans l'observation des paysages réels, mais pétris également de culture mythologique, furent Abraham Bloemaert (Dordrecht, 1564-Utrecht, 1651) dont les vues paysagères et villageoises furent parfois gravées par Boëtius A. Bolswert, Tobias Verhaecht (Anvers, 1561-1631), Pieter Stevens (Malines, 1567-Prague, après 1624), Jan Brueghel l'ancien (Bruxelles, 1568-Anvers, 1625), Roelandt Savery (Courtrai, 1576-Utrecht, 1639), David Vinckboons (Malines, 1576-Amsterdam, 1632) et bien d'autres « petits maîtres ». Car désormais ce genre, à côté des demandes d'amateurs prestigieux comme Rodolphe II de Habsbourg à Prague ou le cardinal Federico Borromeo à Milan, se pratiquera aussi pour le marché, sans commande préalable, au prix d'une certaine standardisation et répétitivité.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- ANONYME, recueil de gravures : *Medieval Gardens*, 1923, reprinted by Hacker Art Books, New York, 1966 (314 illustrations en noir et blanc).
- ANZELEWSKI Fedja, VAISSE Pierre et al., *Aldorfer et le réalisme fantastique de l'École du Danube*, catalogue de l'exposition au Centre culturel du Marais, Paris, 1984.
- BACOU Roseline, BIANCHI Lidia, VIATTE Françoise, *Il Paesaggio nel disegno del Cinquecento europeo*, catalogue de l'exposition à la Villa Médicis, Rome, 1972.
- BEUTLER Corinne, « L'imprimerie au service de l'agriculture au XVI^e siècle : une Europe sans frontières », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n° 50, hiver 1993, n° spécial « Paysages, paysans », p. 9-18.
- BOGAERT-DAMIN Anne-Marie, PIRON Jacques, *Images de jardins du XVI^e au XX^e s. dans les collections de la bibliothèque universitaire Moretus-Plantin*, Namur, 1996, n° 7.
- BUSCAROLI Rezio, *La Pittura di paesaggio in Italia*, Bologne, 1935.
- CAMPONESI Piero, *Les Belles Contrées. Naissance du paysage italien*, Gallimard, 1995.
- CARLI ENZO, *Le Paysage dans l'art*, Fernand Nathan, Paris, 1980.
- CAUQUELIN Anne, *L'Invention du paysage*, Plon, Paris, 1989.
- CHIARINI Marco, *Vedute romane. Disegni dal XVI al XVIII secolo*, catalogue de l'exposition de Rome, Farnesina, de Luca editore, 1971.
- CLARK Kenneth, *Landscape Into Art*, Londres, 1949.
- COLE Alison, « The perception of beauty in landscape in the Quattrocento », dans *Concepts of beauty in Renaissance art*, Ashgate, USA, 1998.
- DE'VECCHI Pierluigi, VERGANI Graziano A., *La Natura e il paesaggio nella pittura italiana*, Silvana Editoriale, 2002.
- DUPORT Danièle, *Le Jardin et la nature. Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Droz, Genève, 2002.
- FORERO-MENDOZA Sabine, *Le Temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Champ Vallon, Seyssel, 2002.
- FRANDON Véronique, « Iconographie des saisons dans l'Occident médiéval », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n° 50, hiver 1993, n° spécial « Paysages, paysans », p. 2-9.
- GOLSON Lucile, « Landscape prints and landscapists of the school of Fontainebleau c. 1543-c. 1570 », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1969, p. 95-110.
- GOMBRICH Ernst, « Renaissance artistic theory and the development of landscape painting », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1953, p. 117-142.
- HIND C. L., *Landscape Painting from Giotto to the Present Day*, Londres, 1923-24, 2 vol.
- LAURIOL Claude, « Les influences réciproques du paysage flamand et du paysage italien pendant la Renaissance », *Les Arts plastiques*, août-septembre 1951, p. 105-120.
- LEVI D'ANCONA Mirella, *The Garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Firenze, 1977.
- MAGNIN J., *Le Paysage français des enlumineurs à Corot*, Paris, 1928.
- MALAFARINA Gianfrancesco, éd., *La Galleria delle carte geografiche in Vaticano*, Franco Cosimo Panini, Modena, 2006.
- MAURAND Georges, éd., *Le Paysage*, 13^e colloque d'Albi « Langages et signification », Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1994.

MUSSET Victor-Donatien DE dit MUSSET-PATHAY, *Bibliographie agronomique*, Paris, 1810.

PACHT Otto, *Le Paysage dans l'art italien. Les premières études d'après nature dans l'art italien et les premiers paysages de calendriers*, Gérard Monfort, Paris, 1991.

PEARSALL Derek, SALTER Elizabeth, *Landscapes and Seasons of the Medieval World*, Elek Books, 1973.

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997.

TURNER Richard, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton University Press, New Jersey, 1966.

VAN HASSELT Carlos, BLANKERT Albert, *Artisti olandesi e fiamminghi in Italia. Mostra di disegni del Cinque e Seicento della collezione Frits Lugt*, Firenze, 1966.

VARDI Liana, « Imagining the harvest in early modern Europe », *The American Historical Review*, vol. CI, n° 5, décembre 1996, p. 1357-1397.

VASSELIN Martine, « L'antique dans le paysage de l'École de Fontainebleau », dans *Le Paysage à la Renaissance*, études réunies et publiées par Yves Giraud, colloque de l'Association d'études sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance, 1985, Éditions universitaires de Fribourg, Suisse.

98

VASSELIN Martine, « Paysage topographique et paysage composé : quelques observations sur la représentation du réel dans l'art européen du xv^e au xvii^e siècle », *RIVES Nord-Méditerranéennes*, Publication de l'UMR Telemme, 1993.

TABLE DES MATIÈRES

Jean-Marie Constant	
Préface	7
Jean-Robert Pitte	
Introduction	11
Florent Quellier	
« Le spectacle de l'arboriculture fruitière » : un ordonnancement du monde. L'exemple des campagnes parisiennes aux XVII ^e -XVIII ^e siècles	15
Paul Delsalle	
Images et réalités du paysage industriel aux XVI ^e et XVII ^e siècles	29
Youri Carbonnier	
Images du paysage urbain : des sources pour connaître la ville moderne	43
Martine Vasselin	
La naissance du paysage comme forme artistique dans l'Europe du XVI ^e siècle	69
Claude Reichler	
Les Alpes suisses et les voyages dans l'Europe moderne	99

