

L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes

Hervé Brunon

► **To cite this version:**

Hervé Brunon. L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes. Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, Paris: Somogy éditions d'art, 2006, pp.261-290. halshs-00137894

HAL Id: halshs-00137894

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00137894>

Submitted on 22 Mar 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Article paru dans

Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, n° 4, 2006, p. 261-290.

L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes

Hervé Brunon

À T.L.P.

Ces dernières années ont vu se multiplier en Italie les sommes volumineuses consacrées à l'histoire de la peinture de paysage. En 2003, Francesca Castria Marchetti et Gabriele Crepaldi proposaient ainsi – sous un titre faisant écho à celui de l'essai fondateur de Kenneth Clark : *Il paesaggio nell'arte*¹ – un double parcours, la première s'attachant à retracer l'évolution du genre depuis la fin du Moyen Âge jusqu'au XX^e siècle, tandis que le second évoquait le traitement de certains thèmes iconographiques². L'année précédente, Pierluigi De Vecchi et Graziano Alfredo Vergani avaient dirigé un travail plus analytique, *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, composé d'une série d'essais sur des aires chronologiques et géographiques entrecoupés de présentations détaillées d'œuvres majeures³. Enfin, apparaissaient les résultats d'un vaste projet collectif : *La pittura di paesaggio in Italia*, mis en chantier par Anna Ottani Cavina au côté de Federico Zeri⁴ avant qu'il ne disparaisse en 1998. C'est en 2004 que parut le volume initiant la collection, intitulé *Il Seicento* mais incluant en réalité des chapitres introductifs couvrant les périodes antérieures ; celui sur l'*Ottocento* l'avait précédé en 2003 tandis qu'en 2005 fut publié le

Cette chronique bibliographique s'appuie sur des recherches en cours dans le cadre du programme « Historiographie et épistémologie du paysage dans les sciences de l'homme et de la société », que je conduis au Centre André Chastel (UMR 8150). Ce travail a bénéficié d'un séjour au Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Villa I Tatti, Florence), pour des recherches sur le paysage à la Renaissance, et tire parti de comptes rendus d'ouvrages précédemment publiés dans la revue *Les Carnets du paysage*. Outre ces institutions, je tiens à remercier Luigi Gallo, Monique Mosser et Denis Ribouillault de leur concours amical.

¹. CLARK, 1949 (1994).

². CASTRIA MARCHETTI, CREPALDI, 2003.

³. DE VECCHI, VERGANI, 2002. Ce volume a été suivi d'un second, très complémentaire, sur la représentation des villes, qui aborde par conséquent la problématique du paysage urbain : DE VECCHI, VERGANI, 2003.

⁴. Les recherches du *maestro* sur l'histoire de la peinture de paysage sont notamment condensées dans ZERI, 1976 (1986).

volume *Il Settecento*⁵. Deux objectifs caractérisent cette entreprise : offrir un panorama des œuvres et des peintres de paysage, une sorte d'atlas des protagonistes et des découvertes récentes, centré sur l'Italie mais tenant compte de la forte « internationalisation » du genre, mais aussi, « *situare questa catalogazione nel solco di una riflessione sulle relazioni fra uomo e natura, e sulla percezione mutevole della natura che scaturisce dalle conoscenze allargate dell'uomo* »⁶.

Si le rythme soutenu de cette activité éditoriale reflète sans doute un degré d'attente du public, il n'est pas interdit de supposer que cette série de publications, en particulier la dernière dont l'ambition scientifique est la plus affirmée, intervient finalement à un moment où la « masse critique » des études spécifiques semble devenue suffisante pour que l'on procède à des opérations de synthèse⁷. Il serait dès lors temps de faire le point et de revenir sur l'itinéraire que suppose un tel aboutissement, de mesurer ainsi le chemin parcouru depuis le livre pionnier de Clark (1949) – à moins de remonter encore en amont, par exemple aux pages du grand géographe Alexandre de Humboldt sur l'histoire de la peinture de paysage dans *Cosmos* (1845), nous y reviendrons⁸ –, chemin ponctué d'autres étapes de synthèse comme l'article d'Eugenio Battisti (1968) – qui vient d'être réédité avec de nombreux autres textes sur le paysage⁹ –, les volumes de Götz Pochat (1973)¹⁰ et de Matthias Eberle (1980)¹¹, ou l'essai de Lionello Puppi (1980)¹², et balisé par des enquêtes approfondies telles que la grande exposition de Bologne sur l'idéal classique (1962)¹³, la recherche de Richard Turner sur la Renaissance (1966)¹⁴, les *Studi sul paesaggio* de Giovanni Romano (1978)¹⁵, le livre de Peter Galassi (1981) sur les techniques de représentation et la question du cadrage des vues¹⁶ ou encore le colloque tenu au Louvre en

5. TREZZANI, 2004 ; SISI, 2003 ; OTTANI CAVINA, CALBI, 2005. La série devrait se conclure par un dernier volume : *Il Novecento*.

6. OTTANI CAVINA, 2004, p. 9-10.

7. La multiplication des travaux monographiques dans ces dernières années est indéniable, mais sa quantification nécessiterait des dépouillements systématiques. A titre d'exemple, on peut citer *Studi Giorgioneschi...*, 1998 (1999) sur Giorgione ou BARONTI, 2004 sur le Pérugin. De même, les études à l'échelle régionale approfondissent la diversité italienne. Voir ainsi, pour la Toscane, MANGIAVACCHI, PACINI, 2002, tentative intéressante d'un traitement par thèmes figuratifs plutôt que par artistes, ainsi que BONELLI CONENNA, BRILLI, CANTELLI, 2004, volume remarquable pour la multiplicité des points de vue au-delà du seul domaine de l'histoire de l'art.

8. Voir ci-dessous, note 90.

9. BATTISTI, 1968 (2004). L'ouvrage de CARLI, 1979 (1980), qui « n'a pas la prétention d'être une histoire complète du paysage dans la peinture », mais « rassemble seulement, de façon cohérente, les moments les plus significatifs de cette histoire, à travers les époques et les civilisations » (p. 9), représente également une tentative de mise à plat des connaissances acquises.

10. POCHAT, 1973. La compilation d'un bon millier de références bibliographiques n'est pas le moindre des mérites de l'ouvrage, qui n'a pourtant eu que de peu d'échos (voir TURNER, 1981).

11. EBERLE, 1980.

12. PUPPI, 1980 : il s'agit d'une importante synthèse, y compris sur le plan méthodologique.

13. *L'ideale classico...*, 1962 ; le sujet a été notamment approfondi par LAGERLÖF, 1990.

14. TURNER, 1966.

15. ROMANO, 1978 (1991).

16. GALASSI, 1981 (1989).

1990¹⁷ – pour ne citer rapidement que quelques repères parmi une aventure historiographique qu'il reste, en grande partie, à raconter.

Ce récit, à dire vrai, dépasserait de loin l'ambition bien plus modeste de mon propos. Il s'agira seulement ici d'ébaucher dans un premier temps, avec les gros traits du croquis, plusieurs éléments que devrait prendre en charge un tel projet, autrement dit d'en formuler quelques prolégomènes à partir d'observations très générales. Je souhaite ensuite examiner plus en particulier un thème historiographique qui a connu une certaine fortune depuis une quinzaine d'année, celui de la découverte du paysage à la Renaissance, et considérer, en les prolongeant, les remises en question qu'il a suscitées ces derniers temps. Cette revue critique sera l'occasion enfin d'avancer une hypothèse alternative, stimulée par une série de travaux récents, en soulevant différents points qui ne fourniront pas tant des arguments que des pistes de recherche à explorer ultérieurement.

Une historiographie à entreprendre : le paysage en histoire de l'art

La vogue actuelle pour la peinture de paysage en histoire de l'art n'est certainement pas étrangère à un phénomène de fond que l'on aurait tort de réduire à une simple mode. La prolifération des beaux livres qu'illustre les publications citées au début comme le succès des expositions témoignent de l'intérêt grandissant du public pour ce domaine, qu'il faudrait relier à un état des attentes, des inquiétudes et des aspirations du corps social, bref ce « désir de paysage », comme l'appelle Pierre Donadieu¹⁸, si pressant dans nos sociétés post-industrielles et technologiques, de plus en plus soucieuses d'environnement et obsédées de loisirs depuis les années 1970. Les articulations du phénomène en question avec la recherche en histoire de l'art restent à élucider ; celles qui concernent plus précisément le marché des œuvres, pour évidentes qu'elles apparaissent globalement, ne sont pas forcément les plus simples à mettre en lumière.

Entreprendre l'historiographie du traitement du paysage en histoire de l'art ne saurait faire non plus l'économie d'une prise en compte, nécessairement complexe, de l'extraordinaire développement qu'a connu durant un demi-siècle la notion même de paysage dans les sciences

¹⁷. *Le Paysage en Europe...*, 1994. Parmi les ouvrages généraux, citons encore l'anthologie documentaire procurée par BUSCH, 1997.

¹⁸. DONADIEU, 2002.

humaines et sociales, avec des discussions, parfois vives, sur le contenu, objectif ou subjectif, à donner au terme¹⁹ : une véritable inflation marquée par des tensions mais aussi des échanges entre différents champs de recherche – géographie, sociologie, anthropologie, philosophie, etc., la liste est longue et les sous-catégories multiples –, en d'autres termes une dynamique d'accroissement qui, jusque dans les années 1990, s'est moins apparentée à un bassin fluvial où viendraient s'amalgamer les eaux des affluents qu'à un système arborescent se déployant en de nombreux rameaux²⁰, avant de s'infléchir semble-t-il, dans la période la plus récente, selon une tendance au croisement et à l'hybridation, dans le sens d'une certaine « ouverture des cloisons interdisciplinaires²¹ ». Il s'agirait par conséquent de situer la place et le rôle de l'histoire de l'art dans ce mouvement d'ensemble : quels apports propres à la discipline pourrait-on mettre en lumière ? Comment a-t-elle réagi aux avancées et aux hypothèses formulées dans d'autres domaines ?

Pour ce faire, il y aurait grand intérêt à tirer parti des réflexions avancées depuis peu par certains historiens qui se sont livré à une revue critique des théories disponibles sur le paysage, afin d'en dégager des points saillants et de mieux circonscrire leur propre position méthodologique. C'est le cas des travaux de deux auteurs francophones²². Annie Antoine, étudiant dans *Le Paysage de l'historien* (2002) le maillage parcellaire et les usages de l'espace rural qui caractérisent le bocage de l'Ouest de la France au XVIII^e siècle, définit ainsi le paysage comme « un objet et un regard »²³ : le principal matériau de son enquête est fourni par la documentation cartographique des archives seigneuriales, dont elle met précisément en évidence les codes et les fonctions de représentation en soulignant, pour les plans terriers les plus élaborés, leur statut esthétique et non pas seulement utilitaire. François Walter s'attache quant à lui, dans *Les Figures paysagères de la nation* (2004), à montrer les stratégies idéologiques et politiques qui ont permis au paysage, dans toute l'Europe du XVIII^e au milieu du XX^e siècle, d'inscrire dans le territoire l'appartenance identitaire à la nation, instance abstraite et distante, de lui donner une forme

¹⁹. Pour un premier aperçu des questions impliquées, voir FILLERON, 2004 et BRUNON, 2004a.

²⁰. Voir à ce sujet MUIR, 1999 (auquel j'emprunte ces métaphores évoquées dans les premières lignes, p. XIII), axé sur la littérature anglophone. Pour les travaux francophones antérieurs à 1999, on consultera avec profit les chroniques bibliographiques de CLOAREC, 1984 et de DUBOST, 1991, et la bibliographie établie par RAULIN, 2000 ; un bon aperçu de la diversité des approches formulées de 1974 à 1994 est fourni par l'anthologie de ROGER, 1995. Diverses publications plus récentes sont passées en revue dans *Jardins et paysages*, 1998.

²¹. Pour reprendre l'expression de SAINT GIRONS, 1998, à propos de COLLOT, 1997. Ce dernier ouvrage, issu d'un colloque tenu en 1996, est l'un des nombreux exemples de rencontres autour du paysage entre spécialistes venus de différents horizons, parmi lesquels on peut également citer CHENET, COLLOT, SAINT GIRONS, 2001, ainsi que ZORZI, 1999 pour l'Italie.

²². On rencontre le même souci de mise au point théorique, à partir de la littérature anglophone, chez WHYTE, 2002, p. 7-26.

²³. ANTOINE, 2002, p. 11-70. Les références discutées sont presque exclusivement francophones (voir à ce sujet BRUNON, 2005a).

sensible, aboutissant à l'élaboration de stéréotypes comme la montagne suisse, la forêt germanique, la lande scandinave, la plaine hongroise, etc. Il s'agit d'aborder le paysage en tant que production sociale et culturelle, et d'explicitier ses liens avec les processus de construction des identités nationales. L'auteur recourt fréquemment à des peintures, interrogées, à l'instar d'autres sources comme les relations de voyage ou les descriptions topographiques, en fonction de leur contexte précis²⁴. On notera au passage que chez ces deux historiens, l'analyse et l'interprétation des images occupent donc une place tout autre que négligeable²⁵... Enfin, chacun s'accorde, dès les premières lignes, à reconnaître que jusqu'ici, le paysage n'a guère retenu l'attention de leur discipline : « Le paysage n'est pas un objet d'étude pour les historiens »²⁶ ; l'histoire est demeurée « quelque peu marginale » au débat qui a animé les sciences humaines et sociales²⁷ – l'une des exceptions les plus notables provenant d'Alain Corbin, dont le travail sur l'histoire du sensible a connu un certain retentissement²⁸. Il est clair par ailleurs qu'il n'existe pas une seule manière de pratiquer l'histoire du paysage, mais plutôt un ensemble, très hétérogène, de démarches et de méthodes²⁹.

Les perspectives apportées par ces auteurs permettent de mesurer à quel point l'évolution très active de la géographie, « science » par excellence du paysage empirique et tangible depuis l'école de Vidal de la Blache, a joué un rôle moteur par rapport à d'autres approches en mettant de plus en plus l'accent sur la dimension subjective de l'espace, « perçu », « vécu » et non pas simplement donné ou aménagé. Sans entrer dans le détail, on doit relever le poids qu'ont eu certains courants comme la géographie dite culturelle, avec notamment la *humanistic geography* anglo-saxonne, plus ou moins marquée par la phénoménologie³⁰, dans une réévaluation complète

24. WALTER, 2004, p. 12. Si l'examen des théories en cours sur le paysage, dense et efficace, occupe toute l'introduction (p. 7-19), l'auteur revient régulièrement sur les problèmes de méthode au fil de l'ouvrage (voir BESSE, 2005 et BRUNON, 2006a).

25. C'était déjà le cas dans l'ouvrage pionnier de SERENI, 1961 (2001), qui envisageait les œuvres d'art comme documents historiques, indicateurs des modes de mise en valeur rurale mais aussi des conceptions culturelles rattachées au paysage.

26. ANTOINE, 2002, p. 7.

27. WALTER, 2004, p. 7, qui remarque que l'un des livres les plus cités sur l'histoire du paysage français est l'œuvre... d'un géographe (PITTE, 1983 [2001]).

28. Voir notamment CORBIN, 1988, et la mise en perspective offerte par CORBIN, 2001.

29. Voir à ce sujet BRUNON, 2006b. La question posée par cet article, celle du statut heuristique d'un certain type de source, les textes littéraires, dans les différentes approches méthodologiques qui pratiquent l'histoire des paysages, pourrait être abordée de la même manière à propos des œuvres d'art.

30. TUAN, 1974 apparaît comme l'un des livres fondateurs de ce courant anglophone, qui s'apparente à l'approche développée postérieurement en France par BERQUE, 1990 (2000), dont les théories seront évoquées plus loin. Sur les rapports entre géographie et phénoménologie, notamment dans le travail d'Éric Dardel, voir en outre BESSE, 2000, p. 115-145. Il convient de citer ici la « théorie de l'habitat » développée par le géographe Jay Appleton, qui suggère que l'appréciation du plaisir esthétique produit par un paysage soit conditionnée par des réflexes instinctifs : la tendance à préférer des vues dégagées serait par exemple tributaire d'un mode d'évaluation territoriale remontant aux sociétés de chasseurs-cueilleurs (APPLETON, 1975 et APPLETON, 1990). Sur la postérité limitée de cette thèse et sur ses apories, voir les observations d'ANDREWS, 1999, p. 18-20.

de la notion de paysage, que certains spécialistes avaient eu la tentation d'évacuer en raison de sa polysémie, considérée comme problématique, au profit de concepts jugés plus opératoires car strictement objectifs, tels le « géosystème »³¹. Ce renouvellement a conduit par exemple à mettre en avant l'idée de « paysage symbolique », développée par Denis Cosgrove dans un livre souvent cité, *Social formation and symbolic landscape* (1984)³². Ce géographe y définit le paysage comme « manière de voir » ou « modalité visuelle » (*way of seeing*) : il s'agit selon lui d'un concept essentiellement idéologique, dont il entend retracer l'histoire à partir de la Renaissance, et qui représente une modalité par laquelle des groupes dominants ont signifié leur propre monde à travers une relation imaginaire à la nature. La genèse de l'idée de paysage serait, en dernière analyse, le fruit d'un changement dans l'appropriation sociale de l'espace inhérent à la transition du féodalisme au capitalisme. On doit noter dès à présent que Cosgrove alimente son argumentation en recourant à de nombreuses œuvres d'art. Plus généralement, il est l'un des inspirateurs, avec le géographe Stephen Daniels, d'une série de travaux interdisciplinaires regroupée sous la bannière d'une « iconographie du paysage », qui entend appliquer les leçons méthodologiques de l'iconologie héritée de Warburg et de Panofsky, c'est-à-dire mettre en évidence les valeurs culturelles et sociales portées par le « paysage symbolique »³³.

De telles approches interrogent donc un point capital : le paysage n'est pas le monde que nous voyons, mais une construction de ce monde ; il dérive d'une production sociale et culturelle. C'est ce que montre aussi l'enquête de l'historien Simon Schama, dans *Le Paysage et la Mémoire* (1995), qui retrace la généalogie de certains archétypes fondamentaux dans l'imaginaire occidental de la nature. Pour l'auteur, les paysages apparaissent avant tout comme des constructions que l'imaginaire projette sur l'univers matériel, au travers de processus qui relèvent de la mémoire collective et dont il décrit la mise en œuvre en distribuant ses exemples en fonction de trois grands ensembles thématiques : le bois, l'eau et le rocher. Tout au long de cet ouvrage touffu, Schama répète que « les paysages sont culturels avant d'être naturels »³⁴. On rencontre d'ailleurs fréquemment l'appellation « culturaliste » à propos des théories qui, d'une manière ou d'une autre,

³¹. La bibliographie sur le sujet est très vaste. Voir entre autres le bilan critique de ROUGERIE, BEROUTCHACHVILI, 1991, ainsi que les présentations synthétiques de BURGEL, 1997, WAERBEKE, 1997, et plus récemment FERRATA, 2005. Sur la place du paysage dans la géographie culturelle, voir également CLAVAL, 2003, p. 187-190.

³². COSGROVE, 1984 (1990). Ce grand classique n'a toujours pas été traduit en français, à l'exception de la préface à la seconde édition : COSGROVE, 1998 (2002). Sur l'importance du concept de paysage symbolique dans la géographie anglo-saxonne, voir notamment MUIR, 1999, p. 212-243. Un autre représentant important de ce courant, dont l'œuvre commence à être introduite en France, est John Brinckerhoff Jackson : voir JACKSON, 1980 (2005) et JACKSON, 1984 (2003).

³³. COSGROVE, DANIELS, 1988. L'introduction du recueil s'ouvre sur cette assertion : « *Landscape is a cultural image, a pictorial way of representing, structuring or symbolising surroundings* » (p. 1).

³⁴. SCHAMA, 1995 (1999), p. 73. Le livre s'appuie notamment sur le livre fondateur de GLACKEN, 1967 à propos des relations entre nature et culture.

partagent cette conviction, bien au-delà de la géographie culturelle, tout en se démarquant les unes des autres par de nombreuses nuances, lesquelles débouchent sur des différences de terminologie. On l'observe bien chez les philosophes qui ont réfléchi sur le paysage d'un point de vue esthétique. Ainsi Rosario Assunto, dont l'œuvre a beaucoup compté en Italie, parlait-il déjà en 1973 d'*institutionnalisation* pour désigner le phénomène qui permet, dans le paysage, à la culture de se projeter sur la nature et à la nature de s'identifier à la culture³⁵. Plus récemment, Anne Cauquelin nomme *invention* du paysage les processus discursifs d'esthétisation informés par la pratique picturale³⁶. Nous évoquerons plus loin le concept d'*artialisation* mis en avant par Alain Roger. On rencontre encore l'expression *schématisation* de la nature chez le sociologue Michel Conan³⁷, ou encore le terme *émergence* chez Michael Jakob, pour qui le paysage apparaît, à partir du moment où un « seuil » est franchi, dans différents champs (culturel, imaginaire, artistique, littéraire, ontologique, phénoménologique), et donc dans diverses aires et à des dates plurielles³⁸. Pour se référer à cette idée commune de production ou de dynamique culturelle, au-delà des divergences qu'elle suscite, on pourrait employer, comme le font entre autres Philippe Nys et Françoise Chenet³⁹, le mot *fabrique*, qui permet d'insister, par sa dénotation latine (atelier), sur la dimension du paysage comme artéfact au sens anthropologique.

Il serait dès lors souhaitable de s'interroger sur la portée éventuelle que cette tendance polyvalente, au sein du vaste renouvellement des approches du paysage, a pu avoir sur les recherches en histoire de l'art. Plusieurs travaux anglo-saxons indiquent en tout cas que des répercussions existent, et qu'elles ont été fécondes. C'est le cas de l'essai de Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art* (1999), qui constitue l'une des tentatives les plus audacieuses de reprise complète, en fonction de telles avancées, du dossier ouvert par Kenneth Clark dans *Landscape into Art* (1949). Par exemple, l'auteur relève judicieusement chez son prédécesseur une contradiction, entre essentialisme et relativisme, lorsque ce dernier affirmait : « L'amour excepté, rien ne

³⁵. ASSUNTO, 1973 (1994), en particulier p. 301-336. Sur la portée de l'œuvre d'Assunto, à laquelle le public francophone commence seulement à avoir accès, voir les commentaires rassemblés dans ASSUNTO, 2003.

³⁶. CAUQUELIN, 1989 (2000).

³⁷. CONAN, 1991.

³⁸. JAKOB, 2004. L'hypothèse qui sous-tend cette réflexion, délibérément pluridisciplinaire, est toutefois discutable, car elle tend à poser le paysage comme une instance abstraite, idéelle au sens platonicien, à laquelle la conscience accéderait plus ou moins tôt, plus ou moins vite.

³⁹. Le philosophe Philippe Nys a ainsi organisé en 2001-2002 un séminaire, *Le moment contemporain de la fabrique du paysage*, au Collège international de philosophie et à la Maison franco-japonaise de Tokyo. Spécialiste de littérature, Françoise Chenet reprend l'expression dans une rubrique en ligne, en renvoyant au « paysage considéré dans son processus interactif entre l'homme et son milieu naturel ou social », et en se référant notamment à *La Fabrique du « Pré »* (1971) de Francis Ponge (voir <http://www.hpaysage.levillage.org/fabrique.htm>). La locution « fabrique du paysage » est également employée par LAROQUE, SAINT GIRONS, 2005. Le mot apparaissait déjà chez CAUQUELIN, 1989 (2000), notamment p. 18 : « Piégés innocemment, nous contemplions non pas une extériorité, comme nous le croyions, mais nos propres fabriques intellectuelles ».

rassemble mieux, peut-être, des gens de toutes sortes, que leur plaisir devant un bon tableau [*a good view*]⁴⁰ », au seuil d'un chapitre sur « La vision naturaliste » qui entendait démontrer à l'inverse que l'œuvre d'un grand maître tel que Constable avait provoqué des changements révolutionnaires dans le goût pour les paysages. Or, Andrews tire quant à lui les leçons des théories culturalistes du paysage, auxquelles il adjoint celles du « constructivisme » en histoire de l'art, apportées notamment par le livre de Gombrich sur *L'Art et l'Illusion*⁴¹, qui ont établi que l'innocence du regard était un mythe : « *Such relativist, constructionist beliefs insist that the aesthetic value of landscape is not inherent in the spectacle – not a part of its 'essence' – but 'constructed' by the perceiver. A landscape, then, is what the viewer has selected from the land, edited and modified in accordance with certain conventional ideas about what constitutes a 'good view'* »⁴². D'où l'importance accordée, dans la suite des analyses, aux « facteurs » qui, dans la représentation artistique, donnent au paysage une organisation signifiante : le cadre, délimitant et donc définissant le paysage ; le sujet, légitimant la présence du paysage et lui conférant une valeur symbolique⁴³. Il s'agit en définitive d'interroger un double processus : « *land into landscape ; landscape into art* »⁴⁴.

Un secteur de recherche s'est montré, semble-t-il, particulièrement sensible aux propositions de géographes tels que Cosgrove et de la mouvance de ce que l'on nomme outre-Atlantique les *cultural landscape studies*. Il s'agit des études sur le *landscape design*, locution difficile à traduire, en d'autres termes non plus sur la représentation picturale – corpus auquel la synthèse d'Andrews ne se réduit d'ailleurs pas –, mais sur les aménagements dessinés : jardins, parcs, voire urbanisme⁴⁵... On en trouve ainsi des échos dans la manière d'aborder l'histoire des villas, ce qui n'étonne guère. En raison d'abord de la forte attention, encouragée depuis les années 1970, de ce champ d'étude pour les dimensions idéologiques de cette typologie architecturale, aboutissant notamment au livre de James Ackerman (1990)⁴⁶. En raison ensuite de la propre implication de Cosgrove dans ce domaine, avec son ouvrage publié en 1993, *The Palladian Landscape*⁴⁷, qui se

40. CLARK, 1949 (1994), p. 101, cité (en anglais) par ANDREWS, 1999, p. 7.

41. GOMBRICH, 1960 (1987).

42. ANDREWS, 1999, p. 4.

43. Ces facteurs, évoqués dans l'introduction (*ibid.*, p. 5), sont analysés respectivement au chapitre 5 (« Framing the View », p. 107-127) et au chapitre 3 (« Subject or Setting », p. 25-51), focalisé sur la peinture de la Renaissance.

44. *Ibid.*, p. 3. L'importance accordée à de tels phénomènes s'explique aussi par une précédente recherche de l'auteur sur l'esthétique du pittoresque dans la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle (ANDREWS, 1989), qui montrait bien que la représentation picturale ne saurait être isolée des critères d'appréciation du paysage élaborés par une culture.

45. Parmi les synthèses qui tentent de couvrir l'ensemble des domaines impliqués, on peut citer ROGERS, 2001. Sur cet ouvrage et l'historiographie du *landscape design*, voir BRUNON, 2004b.

46. ACKERMAN, 1990. L'un des modèles est constitué par BENTMANN, MÜLLER, 1970, revendiquant un point de vue marxiste. Cette orientation de l'historiographie des villas est soulignée par HARRIS, 1999. Voir également BRUNON, 1996-1997. Pour l'état actuel des recherches sur ce domaine abondamment étudié, on se reportera à BELTRAMINI, BURNS, 2005, en particulier pour la Vénétie, et à FROMMEL, BARDATI, 2005, pour l'Italie centrale.

47. COSGROVE, 1993 (2000). Cette recherche était déjà amorcée dans un chapitre de *Social formation and symbolic landscape* (COSGROVE, 1984 (1990), p. 105-136) et par divers articles préparatoires.

proposait de replacer les créations du grand architecte dans le contexte social et culturel de la colonisation de la *terraferma* au XVI^e siècle. On citera, parmi les exemples récents, la thèse de Tracy Ehrlich sur les propriétés de la famille Borghèse dans la région de Frascati au début du XVII^e siècle, publiée en 2002 sous le titre *Landscape and Identity*⁴⁸. L'ouvrage se rattache à la lignée de l'iconographie du paysage évoquée plus haut⁴⁹, et explore les valeurs impliquées par les aménagements du cardinal Scipion Borghèse dans sa villa Mondragone. L'auteur montre ainsi comment le paysage a été instrumentalisé au sein d'une stratégie familiale d'affirmation dynastique et de construction d'identité, typique de la nouvelle aristocratie papale.

Une telle recherche s'inscrit dans une orientation de plus en plus pratiquée en histoire de l'art depuis les années 1990 : enquêter sur la dimension idéologique et politique du paysage⁵⁰. C'est le sens de l'ouvrage de Martin Warnke : *Politische Landschaft* (1992), qui s'intéresse notamment aux signes de propriété et d'autorité territoriale (démarcation des frontières, valeur symbolique des fortifications érigées sur des positions dominantes) ou encore à la représentation des champs de bataille⁵¹. De même, dans l'ouvrage collectif qu'il a dirigé sur les rapports entre *Landscape and Power*, le paysage y étant conçu moins comme un substantif que comme un verbe – en interrogeant ce qu'il « fait » plutôt que ce qu'il « signifie »⁵² –, W. J. Thomas Mitchell va même jusqu'à formuler l'hypothèse stimulante du « paysage impérial ». Le discours majoritaire en histoire de l'art repose selon lui sur trois assertions : le paysage serait une pure forme occidentale ; il correspondrait à une invention post-médiévale, de nature révolutionnaire, caractéristique de la modernité ; il serait originellement constitué par un nouveau genre pictural, associé à un nouveau mode de vision, représentation et perception étant fortement interdépendantes. En remettant en cause ces postulats, Mitchell propose de considérer le problème du paysage à l'échelle globale, comme « *medium* », moyen d'échange entre l'humain et le naturel qui, à l'instar de la monnaie, n'a pas de valeur en soi mais s'avère potentiellement sans limites d'évaluation, et qui transcende en réalité la peinture. Aussi la réduction de ce *medium* au genre pictural, érigé en modèle universalisant, peut-elle être considérée comme une opération impérialiste. Il s'agit par

⁴⁸. EHRlich, 2002. La thèse de HARRIS, 2003 sur les villas lombardes au XVIII^e siècle se situe dans une perspective proche. Sur la complémentarité et les différences entre ces deux recherches, voir BRUNON, 2005b.

⁴⁹. Voir les références citées par EHRlich, 2002, p. 8, qui incluent notamment les travaux de Schama, de Cosgrove et de Mitchell (sur ce dernier, voir ci-dessous) ; l'auteur affirme de même : « *Land becomes landscape when it is perceived as an artistic or cultural structure* » (p. 242).

⁵⁰. Les recherches britanniques d'inclination marxiste ont sans conteste eu un rôle moteur dans cette tendance, encouragée notamment par des travaux comme BARRELL, 1980 et BERMINGHAM, 1986, nourris en amont par l'analyse sociale de l'idéal pastoral anglais qu'avait fournie WILLIAMS, 1973.

⁵¹. WARNKE, 1992 (1996). Voir également ANDREWS, 1999, p. 151-175.

⁵². MITCHELL, 1994a. Issu de la critique littéraire, l'auteur n'est pas historien de l'art de formation mais s'intéresse de longue date aux problèmes de l'image et aux théories de la représentation. Voir notamment MITCHELL, 1986.

contrecoup de s'interroger sur les liens entre la promotion du paysage et l'affirmation des empires coloniaux, notamment dans l'Europe du XIX^e siècle⁵³.

Une idée reçue à remettre en question : la découverte du paysage à la Renaissance

Le point de départ du discours consensuel que Mitchell invite à dépasser tient dans un certain récit de l'émergence, à partir de la Renaissance, d'une catégorie picturale où l'accent est mis sur la représentation du cadre naturel. Ce n'est pas l'idée que le paysage s'impose à cette période dans les images⁵⁴, de même qu'il se fait présent dans les textes⁵⁵, qui pose fondamentalement problème, mais la manière dont on en rend compte. L'essai d'Ernst Gombrich sur *La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage* – cette dernière locution traduisant « *rise of landscape* » –, qui fut publié pour la première fois en 1953, a eu à ce titre une influence déterminante, non seulement sur les recherches en histoire de l'art mais dans d'autres disciplines. Rappelons brièvement la proposition centrale de cet article : l'essor de la peinture de paysage constitue non pas une évolution graduelle, mais un événement de nature révolutionnaire, fondamentalement lié au développement du marché de l'art, la production, essentiellement nordique, étant stimulée par la demande, essentiellement italienne, elle-même favorisée par le cadre théorique instauré par l'humanisme (reconnaissance du statut esthétique de l'art, notion de peintre spécialisé dans le paysage empruntée à l'Antiquité). « Cette demande fut le cadeau qu'offrit le Sud renaissant au Nord gothique »⁵⁶ – Gombrich répondant par là au débat sur l'origine, nordique ou italienne, du paysage occidental⁵⁷. L'avènement d'un nouveau genre détermine en aval un changement dans les perceptions : « Ainsi, alors qu'on considère d'habitude

⁵³. MITCHELL, 1994b. Parmi les points évoqués, la remise en cause du postulat selon lequel l'essence du paysage serait d'ordre visuel se rencontre chez d'autres auteurs, tels AUGOYARD, 1991.

⁵⁴. Sur la constitution du paysage comme genre pictural à la Renaissance, outre les contributions spécifiques des recueils déjà cités de DE VECCHI, VERGANI, 2002, et de TREZZANI, 2004, voir récemment les études rassemblées dans DUDZIK, ŻUCHOWSKI, 2004. Je remercie Catherine Monbeig Goguel de l'avoir signalé cette dernière référence.

⁵⁵. Centrée sur l'histoire de l'art et sur la question des images, cette chronique bibliographique ne peut prétendre à analyser les recherches, de plus en plus actives, sur cet aspect. Rappelons au moins le colloque fondamental publié par GIRAUD, 1988. Sur les modalités de perception de l'environnement dans l'Italie du XVI^e siècle, il faut renvoyer au beau livre de CAMPORESI, 1992 (1995). Le sujet est abordé plus récemment dans le recueil dirigé par SCANU, 2004. Sur l'interdépendance des évocations picturales et littéraires de la nature au XV^e siècle, voir COLE, 1998. Plus généralement, pour la question du paysage en littérature, voir récemment JAKOB, 2005.

⁵⁶. GOMBRICH, 1953 (1983), p. 20.

⁵⁷. Question notamment soulevée par PÄCHT, 1950 (1991), dont les conclusions sont reprises par ROGER, 1997, p. 67. Les échanges artistiques entre Italie et Europe du Nord aux XV^e et XVI^e siècles et la place qu'y occupe le paysage ont depuis lors fait l'objet de nombreux travaux, parmi lesquels on peut citer COCKE, 1980 ; CASTELFRANCHI VEGAS, 1983 (1995) ; *Fiamminghi a Roma...*, 1995 ; LIMENTANI VIRDIS, 1997 ; AIKEMA, BROWN, NEPI SCIRÈ, 1999 ; NUTTALL, 2004.

que la “découverte du monde” est le principal motif qui explique l’essor de la peinture de paysage, nous avons presque envie de renverser la formule et d’affirmer l’antériorité de la peinture de paysage sur le “sentiment” du paysage »⁵⁸. Ce n’est qu’à une date récente que cet exposé, devenu canonique, a été sérieusement remis en question, notamment par Mitchell qui en a isolé les principaux postulats, lesquels renvoient au paradigme déjà cité du « paysage impérial »⁵⁹. Enfermée dans une vision progressiste de l’art et concevant les échanges entre Nord et Midi suivant le modèle géopolitique de son temps – celui du plan Marshall et de la construction du Marché commun en Europe –, l’analyse de Gombrich repose sur une recherche des origines et sur l’axiome qu’il puisse exister un paysage « pur », dont on saisirait l’émergence à travers les expériences de Patinir, Altdorfer ou encore Giorgione et Lotto⁶⁰ (**fig. 1**). Le caractère révolutionnaire de l’essor du paysage n’est pas tant démontré par Gombrich que supposé au départ, permettant d’associer indissolublement paysage et modernité.

Or, le récit de cet avènement révolutionnaire a notamment débouché sur ce que l’on peut appeler la thèse de la découverte du paysage à la Renaissance. Deux auteurs proches l’un de l’autre, le géographe Augustin Berque et le philosophe Alain Roger, s’en sont faits les champions en France au cours des années 1990, dans des essais qui ont trouvé de nombreux échos⁶¹. Le premier à l’exposer complètement fut Augustin Berque dans *Les Raisons du paysage* (1995), où il développe un point de vue influencé par la phénoménologie. L’auteur, spécialiste du Japon et friand de néologismes, recourt à la notion de « médiance » pour désigner la relation qu’entretient une société à son environnement, produit d’un processus historique, la « trajection »⁶². Selon lui, le paysage constitue l’une des catégories possibles de la médiance, celle où la réalité géographique est associée à sa représentation, et qui n’apparaît que lorsque sont réunis quatre critères : l’existence de représentations linguistiques, littéraires, picturales et jardinières⁶³. L’auteur ajoutera même, dans un ouvrage postérieur, un cinquième critère : que le paysage fasse l’objet d’une réflexion⁶⁴. Si l’un fait défaut, l’on ne saurait parler que de « proto-paysage », défini comme « le

⁵⁸. GOMBRICH, 1953 (1983), p. 33. L’allusion au thème de la « découverte du monde » renvoie à une tradition instaurée par Burckhardt, comme on le verra plus loin.

⁵⁹. MITCHELL, 1995. Pour l’auteur, la conception du paysage comme « révolution » introduite par Gombrich s’oppose à l’approche « évolutionniste » développée par FRIEDLÄNDER, 1947 (1949).

⁶⁰. Sur cette question de l’apparition d’un paysage « indépendant », en particulier chez Altdorfer, voir les recherches de WOOD, 1993.

⁶¹. Cette diffusion est en partie liée à leur activité pédagogique au sein du DEA « Jardins, Paysages, Territoires » associé à l’École d’architecture de Paris-La Villette et à l’École des hautes études en sciences sociales. Leurs idées sont aussi exposées dans un glossaire collectif, à l’attention des étudiants (BERQUE, 1999). Il faut signaler que d’autres auteurs considèrent que l’avènement culturel du paysage est plus tardif et ne s’instaure vraiment qu’au XVIII^e siècle : voir notamment LUGINBÜHL, 1989.

⁶². La théorie de la médiance avait fait l’objet d’un précédent ouvrage : voir BERQUE, 1990 (2000).

⁶³. BERQUE, 1995, p. 24 et suiv.

⁶⁴. BERQUE, 2000, p. 160-161.

rapport visuel qui existe nécessairement entre les êtres humains et leur environnement »⁶⁵. Alors que la civilisation chinoise réunit ces critères dès les premiers siècles de notre ère, il faudrait attendre les XV^e et XVI^e siècles pour que l'Occident les remplisse pleinement, au moment où la « représentation de l'environnement » devient le sujet principal de tableaux, puis où voit le jour des dénominations spécifiques, dans les principales langues européennes (la première occurrence repérée dans un dictionnaire français date par exemple de 1549), pour dire à la fois l'environnement et son image⁶⁶. Cette « découverte du paysage » suppose deux conditions, identifiées par Alain Roger dans un article de 1991. La première consiste dans la « laïcisation » des éléments naturels, qui n'étaient jusqu'ici « que des signes, distribués, ordonnés dans un espace sacré »⁶⁷. La seconde, sur laquelle Anne Cauquelin avait déjà attiré l'attention⁶⁸, tient à une mise à distance de la nature, une opération de « retrait du sujet » dont on saisit la mise en œuvre dans l'invention de la perspective linéaire selon la démonstration de Panofsky⁶⁹. En résumé, « la découverte du paysage, qui est contemporaine de la *révolution* copernicienne, lui est en vérité homologue : elle a été la *forme symbolique* de l'émergence du monde moderne, ce monde objectivé dont – au prix d'un décentrement à la fois cosmologique et ontologique – s'est abstraite la conscience du sujet »⁷⁰.

Publié deux ans plus tard, le *Court traité du paysage* d'Alain Roger (1997) répète que ces deux conditions ont été nécessaires à la « naissance du paysage en Occident »⁷¹, qu'il situe au XV^e siècle. L'auteur développe l'argumentation en analysant l'évolution de la peinture de paysage à partir d'exemples et en soulignant le rôle, chez Van Eyck et le maître de Flémalle (**fig. 2-3**), de « l'apparition de la fenêtre, cette *veduta* intérieure au tableau, mais qui s'ouvre sur l'extérieur. Cette trouvaille est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet le cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage »⁷². Car la théorie du paysage proposée auparavant par l'ouvrage repose sur l'articulation pays/paysage : le « pays », degré zéro, ne devient « paysage » que grâce à l'*artialisation*, opération par laquelle la création artistique lui

⁶⁵. BERQUE, 1995, p. 39.

⁶⁶. *Ibidem*, 1995, p. 105-107, argumentation reprise dans BERQUE, 1998. La chronologie de l'apparition du vocable paysage (en français, allemand, néerlandais, anglais, italien et espagnol) a été ultérieurement précisée par les dépouillements lexicographiques de FRANCESCHI, 1997, dans le cadre d'un doctorat dirigé par Augustin Berque. Voir également OCCHIPINTI, 2003, *ad vocem* (je remercie Michel Hochmann de m'avoir signalé cette dernière référence).

⁶⁷. ROGER, 1991, p. 16, cité par BERQUE, 1995, p. 107.

⁶⁸. CAUQUELIN, 1989 (2000), p. 27 et suiv.

⁶⁹. PANOFSKY, 1924-1925 (1975). Sur la relation entre genèse du concept « moderne » de paysage et développement de la perspective linéaire, voir également les analyses de BEK, 2004.

⁷⁰. BERQUE, 1995, p. 109 (je souligne).

⁷¹. ROGER, 1997, p. 69-70. Berque n'est pas cité dans ces lignes, mais sa contribution est célébrée dès l'avant-propos : « Personne, sauf peut-être Augustin Berque, n'a tenté d'élaborer une doctrine du paysage » (p. 7). Voir également ci-dessous.

⁷². *Ibid.*, p. 73. De même ROGER, 1991, p. 17.

confère une valeur esthétique en élaborant des modèles qui conditionnent l'expérience perceptive, suivant deux modalités possibles : soit directe, sur le terrain, *in situ* (le jardin, le Land Art), soit indirecte, par la médiation du regard, *in visu* (le tableau, la photographie, le texte littéraire)⁷³. En outre, Roger emprunte à Berque sa notion de proto-paysage et les critères qui la définissent. Sa position se présente cependant comme plus nuancée. « J'ai longtemps soutenu cette thèse radicale », écrit l'auteur, pour préciser plus loin : « J'incline aujourd'hui à penser que la concision pourrait être le mode d'expression de la sensibilité paysagère dans les sociétés qui n'ont pas, comme la nôtre, une vision panoramique – en largeur et en profondeur – du paysage »⁷⁴. Il n'est pas non plus certain que la civilisation romaine ait ignoré des mots pour dire le paysage (*topia* et *topiaria opera*)⁷⁵.

Les idées de ces auteurs ont été récemment remises en cause. L'historien Gérard Chouquer a notamment dénoncé les excès de cette théorie culturaliste française, qui repose sur une définition exclusive du paysage et tend à le réduire au seul registre de la représentation, en laissant de côté les implications sous-tendues par sa réalité objective⁷⁶. Le critère lexical employé par Berque, selon lequel le concept de paysage n'existerait pas dans une culture qui ne dispose pas de mot spécifique pour le désigner, ne lui semble pas pertinent⁷⁷. Chouquer suggère en outre que la distinction entre pays et paysage chez Alain Roger consiste avant tout à opposer la nature, laide

⁷³. ROGER, 1997, p. 16-18. Cette théorie de l'artialisation a d'abord été ébauchée dans ROGER, 1978.

⁷⁴. ROGER, 1997, p. 48 et 55.

⁷⁵. *Ibid.*, p. 56-57. De même ROGER, 1996. Ce point est également évoqué dans ROGER, 1999, qui cite de plus le terme *topothesia* employé par Cicéron.

⁷⁶. CHOUQUER, 2001. Pour l'auteur, le paysage devrait au contraire être défini par sa polysémie ambivalente, selon l'expression « collectif à bords flous » (p. 247). Il s'agit de proposer une théorie alternative, dont les bases sont jetées dans CHOUQUER, 2000. La présente observation vaut surtout pour Roger et sa conception « esthétisante », car Berque, s'inscrivant dans une perspective phénoménologique, définit plus largement le paysage comme « la médiation par laquelle notre subjectivité peut avoir prise sur la réalité objective des choses de l'environnement » (BERQUE, 1995, p. 16). Il convient de rappeler sur ce point la position de Rosario Assunto, qui part d'un point de vue esthétique mais aboutit à un résultat bien différent de Roger : « *considerare il rapporto estetico che con la natura noi intratteniamo nella esperienza del paesaggio, come la modalità fondamentale, paradigmatica, del rapporto uomo-natura in quanto è sempre un rapporto estetico, e non è mai un rapporto solamente estetico* » (ASSUNTO, 1973 (1994), p. 226). De même, au début de l'ouvrage, évacuant après quelques pages l'aspect lexicographique considéré comme préliminaire mais périphérique, Assunto écrit : « *Si tratta però, per noi, di prender coscienza del paesaggio prima della pittura (o dopo la pittura), anzi indipendentemente dalla pittura. Il paesaggio in sé, e non la semplice immagine del paesaggio* » (*ibid.*, p. 22).

⁷⁷. CHOUQUER, 2001, p. 244-245. Il faut noter (comme le relève TIBERGHIEU, 1998, p. 299, n. 18) que Roger se démarque de Berque sur ce point, recommandant de « ne pas avoir l'obsession du lexique, comme si l'absence des mots signifiait toujours celle des choses et de toute émotion » (ROGER, 1997, p. 57). À vrai dire, la crispation sur ce critère lexical peut déconcerter de la part d'un auteur qui pratique si volontiers le néologisme pour expliciter son outillage conceptuel : si Berque invente l'appellation « médiance » à partir du terme *fidosei* introduit par le philosophe japonais Watsuji Tetsurō en 1935, il entend ainsi « prendre en compte la relation de toute société à son environnement, quelle qu'elle soit, sans réduire ethnocentriquement cette relation à celle qui nous est propre (et que caractérise une vive conscience du paysage) » (BERQUE, 1995, p. 35) : un mot nouveau désigne ici une relation qui existe nécessairement et universellement et dont l'apparition ne date pas de 1935...

et banale par essence, à l'image artistique, seule capable de lui conférer beauté et intérêt⁷⁸. Pour le philosophe Jacques Dewitte, cette assimilation du « pays » au « socle naturel » constitue par ailleurs un contresens puisque, comme l'indique Heidegger, « nous ne rencontrons jamais d'abord une nature nue et brute qui, ensuite seulement, serait revêtue de certaines qualités affectives : nous rencontrons et nous percevons des choses et un monde toujours visés et éprouvés selon une certaine *Stimmung* (une 'tonalité affective') (...) une *disposition* qui nous rend plus ou moins réceptifs à ce que nous pouvons rencontrer dans la réalité, qui fait que nous sommes plus ou moins bien 'disposés' (notre 'indisposition' étant donc encore une forme de 'disposition') »⁷⁹.

En ce qui concerne spécifiquement la thèse de la découverte du paysage, l'une des critiques les plus argumentées provient de Serge Briffaud. « L'idée d'une 'invention' du paysage à la Renaissance, écrit-il, se fonde ainsi sur un double postulat : celui du rôle privilégié de la peinture, à la fois comme source et expression des sensibilités paysagères, et celui de la naissance d'un art pictural du paysage à l'aube de l'époque moderne »⁸⁰. On notera que les observations formulées par l'auteur convergent en grande partie avec celles de Mitchell au sujet de Gombrich. Selon Briffaud, la thèse soutenue par Berque et Roger repose entièrement sur un discours des origines et donc sur une certaine vision de l'histoire, et consiste par ailleurs à radicaliser l'opposition entre Moyen Âge et Renaissance. Ces remarques méritent d'être prolongées, en particulier pour ces deux derniers points. Comme le fait Briffaud en recourant, dans la lignée de Duby et de Corbin⁸¹, à la notion de « sensibilité paysagère », il est entendu que cet examen critique doit situer la discussion sur le même terrain que celui investi par Berque et Roger⁸², en privilégiant par conséquent les champs de la représentation.

Tout d'abord, le schéma explicatif agencé par Berque enchevêtre en un seul nœud paysage, modernité, perspective et émergence du sujet⁸³. L'articulation supposée entre la « découverte » du paysage et la mise en place du modèle cosmologique « copernicien » permet de leur accorder la même nature, celle de l'événement traduisant un bouleversement radical, de la

⁷⁸. CHOUQUER, 2002. Il faut ici préciser que la position de Roger se veut polémique par rapport au « naturalisme » de la *Landscape Ecology* et de la biogéographie : le paysage, notion « d'origine artistique », s'oppose selon lui au concept d'environnement, « d'inspiration scientifique » (ROGER, 1997, p. 133). Sur les limites et les dangers de cette « antinomie du naturalisme et de l'artificialisme », voir aussi DEWITTE, 1998.

⁷⁹. DEWITTE, 2001, p. 428.

⁸⁰. BRIFFAUD, 1998, p. 38.

⁸¹. DUBY, 1991 ; CORBIN, 2001.

⁸². BRIFFAUD, 1998, p. 37.

⁸³. LEGRAND, 1997 pose également « l'hypothèse d'un rapport de cause à effet, ou du moins d'une simultanéité, entre "émergence du sujet" et "essor du paysage" à la Renaissance (p. 113-114), argumentée pour la littérature française. BESSE, 2000, p. 53 parle plutôt de l'instauration d'une « structure paradoxale du sujet et de l'objet » à propos des liens entre cartographie et peinture de paysage au XVI^e siècle. Le débat nous entraînerait loin...

« révolution ». Or, les deux phénomènes en question sont-ils suffisamment « contemporains » pour apparaître comme « homologues » ? Est-il possible de superposer aussi facilement deux processus dont l'épanouissement ne se saisit vraiment que sur la longue durée, l'un s'amorçant dès le XV^e siècle, l'autre ne s'épanouissant vraiment qu'au XVII^e siècle ? Cette homologie s'opère en empruntant à la thèse de Panofsky, à laquelle l'auteur se réfère rapidement comme à un acquis indiscutable et définitif, son substrat conceptuel, autrement dit la philosophie des « formes symboliques » de Cassirer⁸⁴. C'est du même coup poser le problème en termes de *Weltanschauung*, de représentation du monde transcendante dont la vision de l'espace associée à la perspective serait l'expression⁸⁵. La clef de la découverte du paysage à la Renaissance tiendrait dans l'instauration d'un nouveau rapport à la nature. Le terme même d'*invention* revendiqué par Roger renvoie à une préoccupation typique de l'historiographie « post-moderne »⁸⁶, celle de déconstruire une notion, une idée, une croyance qui peut paraître évidente au sens commun, aller de soi, mais qui constitue bel et bien un produit de l'histoire⁸⁷. Cependant, le cœur de l'argumentation de ces auteurs est-il vraiment différent du vieux thème de la « découverte de l'homme et du monde », selon la formule de Michelet rendue fameuse par Burckhardt ? Déjà, en 1860, l'historien bâlois affirmait que les Italiens « 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 »⁸⁸, commentant à ce propos la lettre où Pétrarque décrit son ascension du mont Ventoux ainsi que de nombreux passages des *Commentaires* de Pie II. Et il renvoyait sur le sujet « au passage célèbre où Humboldt traite de cette question »⁸⁹ au deuxième tome de *Cosmos* (1845). On y lit en effet, dans le chapitre intitulé « Influence de la peinture de paysage sur l'étude de la nature », cette idée que la jouissance esthétique de la nature est un trait fondamentalement moderne, perçu selon une conception téléologique du progrès :

« L'histoire de l'art nous apprend par quel progrès l'accessoire est devenu peu à peu l'objet principal de la représentation ; comment la peinture de paysage dégagée de l'élément historique a pris rang et est devenue un genre à

⁸⁴ CASSIRER, 1923-1929 (1972).

⁸⁵ Sur la philosophie de l'histoire sous-tendue par la thèse de Panofsky, voir DAMISCH, 1987 (1993), en particulier p. 39-40.

⁸⁶ L'adjectif est à prendre dans l'un des sens retenus par HARRIS, 1999, p. 434 : « *relativism and its emphasis on the acknowledgment of situated knowledge* ».

⁸⁷ Si Alain Roger et Augustin Berque emploient tous deux le terme *naissance* à propos du paysage occidental à la Renaissance, le premier parle volontiers d'*invention* tandis que le second précise qu'il dit « bien *découverte* et non pas *invention* à la mode constructiviste » (BERQUE, 2000, p. 159, n. 34). On ne compte plus, en effet, les titres d'ouvrages publiés depuis les années 1980 qui emploient le mot dans ce sens : voir, parmi tant d'autres, HOBBSAWM, RANGER, 1983. Pour le domaine spécifique du paysage, outre CAUQUELIN, 1989 (2000), on peut citer BERTRAND, 2004. C'est dans le même sens que Jacques Le Goff a voulu décrire la *naissance* du Purgatoire, en montrant que « la naissance d'une telle croyance est reliée à des modifications profondes de la société en qui elle se produit » (LE GOFF, 1981 (1999), p. 776).

⁸⁸ BURCKHARDT, 1860 (1986), II, p. 192.

⁸⁹ *Ibid.*, II, p. 417, n. 1. Sur les observations de l'historien suisse à propos des *Commentaires* de Pie II, voir ci-dessous, note 160.

part ; comment les figures humaines n'ont plus servi qu'à animer une contrée couverte de montagnes ou de forêts, les allées d'un jardin ou le bord de la mer. Ainsi s'est préparée peu à peu la séparation des tableaux d'histoire et de paysage, séparation qui a favorisé le progrès général de l'art aux différentes époques de son développement. Pour les anciens, on a remarqué avec raison que, si la peinture ne put rivaliser chez eux avec l'art plastique, le sentiment du charme particulier qui s'attache à la reproduction par le pinceau des scènes de la nature leur fut surtout étranger. Cette jouissance était réservée aux modernes. »⁹⁰

Ces lignes du grand savant suggèrent combien la thèse actuelle de la découverte du paysage à la Renaissance se nourrit en réalité d'une caractérisation de la modernité, en tant que nouveau rapport à la nature, héritée du XIX^e siècle. De plus, le schéma explicatif proposé par la théorie culturaliste française reconduit tous les phénomènes considérés à un même principe : le modèle qui se profile à l'arrière-plan n'est autre que celui qui réglait déjà la *Kulturgeschichte* à la Burckhardt, autrement dit le *Zeitgeist* hégélien ! Ne s'agit-il pas finalement de « postuler que tous les aspects d'une culture peuvent être ramenés à une seule cause fondamentale dont ils sont les manifestations », pour reprendre les termes de Gombrich à propos de Huizinga⁹¹ ? Ni Berque ni Roger ne soulèvent d'ailleurs le problème des dimensions sociales, idéologiques, économiques et politiques du développement du paysage à la Renaissance, contrairement à des auteurs comme Cosgrove⁹², voire Gombrich lui-même qui, dans l'article de 1953, faisait un facteur essentiel de la « demande » en œuvres d'art, notamment évoquée à travers les notions de marché et de collectionnisme. Significativement, la manière dont Alain Roger analyse l'essor de la peinture de paysage à la Renaissance est presque purement « qualitative » : elle repère des jalons, des étapes, des sauts tels que la « trouvaille » de la fenêtre ou l'apparition de peintres spécialisés avec Dürer et Patinir⁹³. Seules les innovations des maîtres comptent vraiment. L'auteur ne prend pas en considération les phénomènes de diffusion, de réception, de commande, etc. qui permettraient davantage de « quantifier » le développement du paysage pictural aux XV^e et XVI^e siècles.

Il convient ensuite de s'interroger avec Serge Briffaud sur la « cécité médiévale » à l'égard du paysage dont parle Alain Roger⁹⁴. Les hommes du Moyen Âge étaient-ils donc incapables de voir le monde qui les entourait ? Là encore, l'historiographie du XIX^e siècle pèse trop lourdement sur le débat : on a souvent voulu répondre en maniant le concept de « sentiment de la nature », hérité en réalité du *Naturgefühl* théorisé par des auteurs comme Alfred Biese suivant le modèle

⁹⁰. HUMBOLDT, 1846-1851 (2000), I, p. 408. Sur la question du paysage chez Humboldt, voir récemment BRIFFAUD, 2006.

⁹¹. GOMBRICH, 1969 (1992), p. 50.

⁹². Voir COSGROVE, 1984 (1990), p. 38 et suiv., ainsi que COSGROVE, 1985, qui analyse la relation entre perspective linéaire et développement de l'idée de paysage en termes de hiérarchie spatiale et d'expression de l'ordre social. Sur les relations entre peinture de paysage et pouvoir à la Renaissance, voir également les recherches de RIBOUILLAULT, 2000.

⁹³. ROGER, 1997, p. 76-79.

⁹⁴. *Ibid.*, p. 58.

romantique⁹⁵, dont on risquait d'emblée de ne trouver guère de traces dans la culture médiévale⁹⁶ ! Ce préjugé tend à être heureusement dépassé par les recherches actuelles, qui enquêtent notamment sur les valeurs associées à l'aménagement de l'environnement⁹⁷. On a également pu montrer combien des modes de pensée profondément ancrés dans la culture médiévale, comme l'approche encyclopédique du savoir, ont pu donner lieu à une attention soutenue pour la représentation topographique, présente par exemple dans une série de miniatures illustrant le traité *De proprietatibus rerum* du franciscain Barthélemy l'Anglais⁹⁸. Il faut aussi rappeler que le corpus des images qui nous sont parvenues reste lacunaire. « L'histoire de l'art est énigmatique. Pourquoi la peinture italienne, si novatrice au Trecento, n'a-t-elle pas inventé le paysage ? Pourquoi l'audace d'un Lorenzetti reste-t-elle sans lendemain ? », s'interroge Alain Roger⁹⁹ (**fig. 4**). La naïveté de la question peut surprendre, si l'on songe que presque toutes les décorations profanes de cette époque ont disparu¹⁰⁰ : l'apparente exception ne pourrait être qu'un témoin rescapé, dont du reste toute une partie n'est qu'à peine visible... Quant à l'apparente nouveauté des fresques du palais communal de Sienne, elle n'est évidemment pas réductible à l'éventuel amour du peintre pour la nature : il s'agissait avant tout d'exalter le « bon gouvernement » patricien des Neuf¹⁰¹. On présume d'ailleurs que dans les deux petites vues attribuées à Lorenzetti et conservées à la Pinacothèque de Sienne, la figuration topographique possédait aussi une fonction politique, puisque ces panneaux devaient servir de porte à une armoire où étaient déposés des documents relatifs aux territoires représentés¹⁰².

Néanmoins, il est clair que dans l'ensemble, les textes et les images du Moyen Âge ne manifestent pas un intérêt pour la description du monde extérieur aussi fortement qu'aux époques successives. Qu'en penser ? Selon Briffaud, « il semble que l'on puisse considérer cette défiance, bien réelle, à l'égard d'une attirance pour les spectacles de la terre, non comme un

⁹⁵. BIESE, 1882-1884 et BIESE, 1888. Le terme *Naturgefühl* est défini comme « *expression of emotions derived from the contemplation of the sensible world external to man, especially when this is conceived as a source of moral teaching or as a manifestation of, or as means of contact with, some pervasive spiritual Presence* » par LOVEJOY, 1927, p. 449 (je remercie Denis Ribouillault d'avoir attiré mon attention sur cette référence). On peut citer, dans la lignée de Biese, les travaux de LAPRADE, 1866, LAPRADE, 1868 et DAUZAT, 1914, notamment cités (certes avec des réserves) par ROGER, 1997, p. 50-51 à propos de l'Antiquité. Le poids du concept de « sentiment de la nature » dans l'historiographie du paysage mériterait une enquête détaillée.

⁹⁶. Voir a contrario les recherches de PEARSALL, SALTER, 1973, très utiles par l'abondance des matériaux rassemblés.

⁹⁷. Voir par exemple HOWE, WOLFE, 2002.

⁹⁸. CAHN, 1991.

⁹⁹. ROGER, 1997, p. 66. Voir également CLARK, 1949 (1994), p. 13.

¹⁰⁰. Comme le souligne entre autres BATTISTI, 1975a (2004), p. 111. C'est aussi un argument pris en compte par DUBY, 1991, p. 12.

¹⁰¹. La signification politique du cycle de Lorenzetti a été amplement étudiée et discutée : voir notamment RUBINSTEIN, 1958 ; FELDGES-HENNING, 1972 ; FRUGONI, 1983 ; STARN, PARTRIDGE, 1992 ; STARN, 1994 (1996) ; SKINNER, 1999 ; CROUZET-PAVAN, 2001 (2004), p. 291 et suiv.

¹⁰². Voir récemment FRUGONI, 2004, p. 86.

obstacle au développement d'un 'sentiment' du paysage, mais bien plutôt comme ce qui détermine ce sentiment dans toute sa complexité, ou, en d'autres termes, ce par quoi une perception élaborée du paysage se construit »¹⁰³. En témoigne la lettre abondamment citée que Pétrarque rédigea après son ascension du mont Ventoux : si le poète y décrit le panorama qu'il contemple au sommet, son récit met surtout en scène la prise de conscience de la faute ainsi commise. Ce texte, généralement considéré depuis Burckhardt comme la formulation inaugurale de l'expérience moderne du paysage, renvoie tout autant à la dénonciation par les clercs médiévaux de l'avidité du regard attiré par les beautés illusives et suspectes du monde¹⁰⁴. La lecture proposée par Briffaud rejoint d'ailleurs celles d'autres commentateurs. Joachim Ritter avait montré qu'afin d'attribuer une signification à son entreprise et de lui assurer une exemplarité spirituelle, Pétrarque s'était appuyé sur la tradition philosophique antique de la *theoria* ou contemplation du cosmos¹⁰⁵. Plus récemment, Jean-Marc Besse a établi que le poète met en jeu dans son récit une réflexion éthique sur la curiosité, où l'approche théologique héritée de saint Augustin, qui condamne la « convoitise des yeux » (*concupiscentia oculorum*), se trouve confrontée au problème psychologique de l'expérience de l'errance : « L'espace n'est rien d'autre, finalement, que l'effet de cette impuissance où se trouve l'âme à rester auprès de soi »¹⁰⁶. La conscience du sujet que manifeste la lettre reste donc pensée à travers « les catégories les plus anciennes de l'ascèse spirituelle »¹⁰⁷, et de ce point de vue, la modernité de Pétrarque apparaît ambiguë. Enfin, Nathalie Bouloux a mis en évidence chez l'écrivain une méthode de construction intellectuelle du paysage que partagent d'autres humanistes du XIV^e siècle, et qui consiste à rechercher les traces de l'Antiquité, selon un principe philologique de vérification des textes classiques¹⁰⁸.

Le cas de Pétrarque est emblématique : on aurait tort d'associer systématiquement l'épanouissement de la sensibilité pour le paysage avec la sécularisation de la culture. Dès les XI^e-XIII^e siècles, observe Serge Briffaud, on peut repérer de véritables évocations paysagères dans les textes, fondés sur « un nombre limité d'images de références, auxquelles les paysages décrits sont systématiquement rapportés ». « Dans ce retour permanent à l'archétypal, à l'image universelle chargée de significations préétablies, l'observateur semble trouver la source première de son

¹⁰³. BRIFFAUD, 1998, p. 39.

¹⁰⁴. *Ibid.*

¹⁰⁵. RITTER, 1963 (1997), p. 43 et suiv.

¹⁰⁶. BESSE, 2000, p. 31.

¹⁰⁷. *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁸. BOULOUX, 1994-1995. Pour les nombreuses interprétations de cette lettre, voir PETRARCA, *Lettere*. Sur l'approche du paysage chez Pétrarque, voir également *Petrarca e i suoi luoghi...*, 2005.

émotion »¹⁰⁹. Isaac de l'Étoile, décrivant au XII^e siècle le site de Clairvaux, témoigne par exemple d'une telle approche : la contemplation s'apparente à la prière et offre « une jouissance spirituelle, par l'intermédiaire d'un décryptage symbolique qui reconduit le paysage vers la Légende sacrée ». On peut parler de « paysage cistercien », qui « exprime l'association intime de la mise en valeur de la terre et de la révélation du sens du monde »¹¹⁰.

Cette attitude médiévale, dans laquelle la célébration des beautés extérieures n'est plus condamnée comme tentation coupable mais s'inscrit au contraire dans une appréhension dévotionnelle de la Création où se lit la gloire de Dieu, ne cessera pas avec la Renaissance et sa prétendue « laïcisation » de la nature, tout au contraire. Car une telle attitude fut sans doute l'un des facteurs essentiels de l'irruption du paysage dans l'univers des images. Une continuité se dessine ainsi si l'on considère un certain type de mentalité, d'essence religieuse, à l'égard du monde extérieur, tandis que la rupture effectivement repérable dans la peinture à l'aube du XV^e siècle, avec les innovations d'un Van Eyck, tiendrait davantage à un changement dans le statut de la représentation iconique. Les spécialistes de l'art flamand nous en convainquent. Comme le résume Paul Philippot, « l'évolution de la sensibilité religieuse à partir du XIV^e siècle se détourne des spéculations théoriques et favorise une concentration sur les images, en particulier celles de la vie du Christ et de la Vierge, dont la charge émotive constitue un appel direct à l'imagination du sujet, qui y trouve la *materia meditandi* d'un recueillement personnel. Les études iconographiques ont montré toute l'importance de cette orientation, où s'affirme un développement solidaire de la valeur émotive et de la précision concrète de la représentation », laquelle « tend à conférer au contenu signifié une présence de plus en plus semblable à celle de la réalité visible. Mais ce rapprochement n'a d'autre but que d'exprimer un contact de plus en plus intime et personnel du sujet avec ce contenu auquel la représentation l'unit par une participation intérieure »¹¹¹. En d'autres termes, c'est la fonction dévotionnelle de l'image, fondamentalement structurée par un « schéma liturgique », qui semble déterminer non seulement l'exigence d'adhésion aux apparences phénoménales – bien plus qu'un quelconque « goût réaliste » –, mais aussi le « symbolisme caché », lequel, comme l'a exposé Panofsky¹¹², conditionne la description minutieuse des détails en fonction de la « tendance inhérente des choses à désigner une réalité transcendante dont elles tiennent leur être »¹¹³. Certains auteurs n'hésitent pas à mettre en parallèle cette nouvelle approche

¹⁰⁹. BRIFFAUD, 1998, p. 40-41.

¹¹⁰. *Ibid.*, p. 42.

¹¹¹. PHILIPPOT, 1994, p. 19.

¹¹². PANOFSKY, 1953 (2003). Sur la distinction chez Panofsky entre « *concealed symbolism* » et « paysage moralisé », voir EMISON, 1995.

¹¹³. PHILIPPOT, 1994, p. 29.

picturale et l'emprise du nominalisme de Guillaume d'Ockham, selon lequel les hommes ne peuvent connaître avec certitude que les choses directement perceptibles par les sens¹¹⁴. En outre, ce schéma liturgique, reposant sur l'empathie et encouragé par le mouvement de piété populaire de la *Devotio Moderna*, contribue à expliquer les formules de composition, en particulier le « recours généralisé à un horizon haut qui suscite un effet de vue plongeante (...). C'est là l'un des instruments les plus efficaces de l'espace-ambiance » de la peinture flamande – distinct de l'espace perspectif de la peinture italienne –, « qui fait planer en esprit le spectateur au milieu de la scène, supprimant entre elle et lui toute conscience d'une intersection, si bien que l'image comme telle disparaît, absorbée dans la présence concrète, presque tangible de ce qu'elle figure »¹¹⁵. Tel est le procédé qui accompagne l'épanouissement du paysage panoramique, vu « à vol d'oiseau », que les peintres italiens puiseront chez les Flamands.

Ajoutons que la fonction votive semble souvent justifier la représentation de sites réels. C'est le cas par exemple pour la vue de Ravenne qu'Ercole de' Roberti, dans le retable réalisé à l'huile en 1479-1481 pour l'autel de Santa Maria in Porto Fuori, inclut sous le trône de la Vierge, dans une scène de tempête se référant au vœu que le fondateur de l'ordre, Pietro degli Onesti, fit à Marie après avoir miraculeusement échappé à un naufrage¹¹⁶ (**fig. 5**). Le critère d'exactitude topographique possède aussi des motivations politiques, comme on l'a montré pour la vue du lac de Genève dans *La Pêche miraculeuse* de Conrad Witz (1444), certainement voulue par le commanditaire, François de Mies, pour évoquer le rôle directeur sur l'église (le navire) de l'antipape élu en 1439 par le Concile de Bâle, Félix V (saint Pierre, figuré deux fois), ancien duc de Savoie dont la bannière flotte dans la cavalcade à l'arrière-plan¹¹⁷ (**fig. 6**).

Considérer la destination religieuse de l'image aide ainsi à comprendre la fonction du paysage dans la représentation picturale au lieu de l'isoler exagérément¹¹⁸. Nadeïje Laneyrie-Dagen relève par exemple, dans la *Stigmatisation de saint François* attribuée à Van Eyck (**fig. 7**), combien les

¹¹⁴. Voir HARBISON, 1984.

¹¹⁵. PHILIPPOT, 1994, p. 26.

¹¹⁶. BRUNON, 2002.

¹¹⁷. TEASDALE SMITH, 1970. D'autres exemples analogues dans la peinture nordique sont mentionnés par HARBISON, 1995, p. 135-136. De même, RIBOUILLAUD, 2000 et VILLATA, 2004, en particulier p. 110-112, soulignent les motivations politiques des représentations topographiques dans la peinture italienne du XV^e siècle.

¹¹⁸. Ce point de méthode est essentiel : en cherchant dans la peinture de la Renaissance les « origines » du paysage moderne, on a eu tendance à pratiquer un regard sélectif, qui déviait l'attention du contenu principal (en particulier l'*istoria* incarnée par les figures) pour se concentrer sur l'arrière-plan, significativement isolé par la reproduction photographique de détails (par exemple dans l'ouvrage de CARLI, 1979 (1980)). C'est une inclination que relève avec justesse le philosophe Maurizio Vitta à propos des travaux des historiens de l'art sur le paysage à la Renaissance, précisant plus loin : « *più che di autonomia del paesaggio bisognerebbe parlare di autonomia della pittura, all'interno della quale la rappresentazione dello spazio fisico è chiamata a esprimere gli stessi valori di quella dell'evento storico* » (VITTA, 2005, p. 107 et 117-118).

éléments naturels « sont chargés de signification : la pelouse fleurie symbole du paradis, le rocher, ‘pierre angulaire’ de la Bible ou emblème du Christ (*lapis Christi*), et le ruisseau, eau lustrale du baptême et de la vie chrétienne, signe de Vie et de Résurrection »¹¹⁹. La manière dont Van Eyck et ses continuateurs peignent la déclinaison des formes naturelles, faisant l’inventaire de l’harmonie de la Création, pourrait être mise en rapport avec la sensibilité franciscaine, qui connaît un nouvel essor dans l’Europe du Nord au XV^e siècle, et sa doctrine de l’amour du monde¹²⁰. Commentant le *Saint François en extase* de Giovanni Bellini (**fig. 8**), Anthony Janson n’hésite pas à écrire : « *Landscape painting in Italy would have been unthinkable without St. Francis’ reverence for God’s creation to justify it* »¹²¹. La conception de l’image développée dans les anciens Pays-Bas retrouve d’ailleurs des équivalents en Italie. Eugenio Battisti a ainsi attiré l’attention sur la valeur dévotionnelle du paysage chez Bellini, notamment dans *La Vierge à la prairie* de Londres (**fig. 9**), en mettant en relation avec les attributs mariaux des hymnes liturgiques les éléments dépeints à l’arrière-plan, qui sont distribués selon une logique proche des manuels de l’*ars memoriae* et contribuent à produire une ambiance de quiétude propre à inspirer le recueillement¹²². On peut citer enfin le cas de Patinir, longtemps considéré comme le fondateur du paysage « autonome », sécularisé, dans lequel la figuration du monde prendrait le pas sur le sujet religieux qui ne serait plus qu’un prétexte. Les recherches de Reindert Falkenburg insistent au contraire sur les liens de l’artiste avec la tradition médiévale de la peinture dévotionnelle et ses structures narratives. La composition en pôles antithétiques, comme dans le *Paysage avec saint Jérôme* du Prado (**fig. 10**), oppose deux types géographiques : d’un côté des escarpements rocheux, où se découpe un sentier étroit en pente, de l’autre une campagne plus civilisée. Le paysage semble ainsi acquérir une forte connotation allégorique, et, en renvoyant à la métaphore du « pèlerinage de la vie », évoquer deux choix possibles d’existence, l’âpre cheminement qui conduit à la vie éternelle ou la voie mondaine, plus aisée mais menant à l’égarement, ici symbolisé par le marcheur aveugle en bas à droite¹²³. Selon Beverly Louise Brown, la diffusion du collectionnisme de paysages nordiques en Italie au début du XVI^e siècle, notamment à Venise, s’explique même en partie par l’adéquation de leur contenu narratif à la ferveur religieuse qui caractérisait la péninsule¹²⁴. On le voit à travers ces divers exemples : l’idée qu’une « laïcisation » générale des éléments naturels soit la condition de l’apparition du paysage à la Renaissance et en particulier de son avènement sur la scène artistique de chaque côté des Alpes résiste mal à l’analyse.

¹¹⁹. LANEYRIE-DAGEN, 1998, p. 72

¹²⁰. *Ibid.*, p. 75.

¹²¹. JANSON, 1994, p. 65, qui se réfère à THODE, 1885 (1993).

¹²². BATTISTI, 1980 (2004).

¹²³. FALKENBURG, 1988 ; FALKENBURG, 1990. Sur la tradition du *Weltlandschaft* ou paysage cosmique de Patinir à Bruegel, voir par ailleurs GIBSON, 1989.

¹²⁴ BROWN, 1999.

Une hypothèse à poursuivre : un phénomène de résurgence, ou le paysage *all'antica*

De leur côté, les spécialistes de l'Antiquité, notamment dans les années 1990, se sont de plus en plus intéressés à la question du paysage¹²⁵, en apportant dès lors des éléments importants au débat. Si, en France, certains auteurs, comme Michèle Brunet qui exclut la Grèce classique des sociétés paysagères¹²⁶, alimentent les thèses de la théorie culturaliste, d'autres, telle l'historienne de l'art Agnès Rouveret, s'inscrivent en faux contre ses certitudes¹²⁷. Reprenant un abondant dossier archéologique – dont nous ne savons que trop bien qu'il se réduit pourtant à d'infimes reliques en comparaison des trésors perdus – et un corpus textuel plus limité mais consistant, qui compte notamment les fameux passages de Vitruve (*Architecture*, VII, 5) et de Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*, XXXV, 116), cette dernière suggère que les termes *topia* et *topiaria opera* furent de véritables équivalents du mot paysage, désignant des représentations picturales et des aménagements de jardin¹²⁸. Le premier en particulier, défini selon une conception stoïcienne de la particularité propre (« représentant les images tirées des caractères propres et bien définis de (certains) sites »¹²⁹), renvoie à des vues panoramiques qui se rattachent à la tradition cartographique issue de l'hellénisme accordant une grande importance aux cartes territoriales peintes, utilisées tant par les géographes que les historiens dans le cadre de la « chorographie », selon la notion ptoléméenne d'analyse régionale. La mosaïque nilotique de Palestrina (**fig. 11**) constitue l'un des exemples les plus significatifs de cette tradition très implantée à Alexandrie et importée à Rome, comme l'atteste entre autres, avec sa topographie urbaine, le fragment de fresque d'époque flavienne récemment découvert sous les Thermes de Trajan du mont Oppius¹³⁰. De la tombe de Philippe II à Vergina et de Polybe jusqu'à Pline le Jeune, entre le IV^e siècle avant J.-C. et les débuts de l'Empire, la genèse de la notion de paysage s'avère étroitement parallèle à

¹²⁵. En témoignent l'organisation de colloques et la publication de recueils d'essais spécifiques : voir par exemple SHIPLEY, SALMON, 1996, SIEBERT, 1996 et MAUDIT, LUCCIONI, 1998.

¹²⁶. BRUNET, 2001 : l'un des arguments réside dans le fait que le *kepos* serait moins un jardin d'agrément qu'une parcelle agraire irriguée.

¹²⁷. ROUVERET, 2004.

¹²⁸. Il faut rappeler sur ce point les analyses pionnières de GRIMAL, 1944 (1984), p. 90 et suiv.

¹²⁹. Selon la traduction de Vitruve proposée par Grimal (*ibid.*, p. 94).

¹³⁰. Voir également LA ROCCA, 2004, p. 27-29, qui souligne lui aussi de tels liens entre représentation paysagère et savoir géographique, distinguant par ailleurs cette notion de *chorographia* de la *topothesia*, description ou représentation de lieux imaginaires.

« l'affirmation progressive de l'expression du moi »¹³¹. Il n'y a donc pas de raison, comme l'on a eu si souvent tendance à le faire au moins depuis Humboldt et Burckhardt, de refuser à la Rome des I^{ers} siècles avant et après J.-C. le qualificatif de civilisation paysagère : de nombreux témoignages montrent à l'œuvre une fabrique culturelle du paysage, avec des convergences précises entre les images et les textes, fondés sur les schémas analogues de visualisation et de spatialisation¹³².

Certes, le paysage n'en constitua pas pour autant un genre à part entière dans l'Antiquité, comme le supposait déjà le peintre Edward Norgate, écrivant dans son traité manuscrit sur les miniatures (1627-1628) que « faire de cette partie de la peinture un art absolu et complet, et limiter le travail d'un homme, sa vie durant, uniquement à cela, c'est une invention, j'imagine, toute récente »¹³³ – oubliant au passage le fameux cas de Studius évoqué par Pline l'Ancien, essentiel comme on va le voir. Cité par Gombrich en tant que témoignage de la nouveauté révolutionnaire du paysage moderne, cette assertion, assez tardive, apparaît néanmoins comme une exception¹³⁴ : on ne trouve guère, sous la plume des hommes de la Renaissance pourtant si enclins à démarquer leur propre époque des âges antérieurs¹³⁵, d'expression d'une telle conviction. Si l'on songe qu'à l'inverse, la culture rassemblée sous la bannière de l'humanisme fut tout entière portée par l'inclination à faire de la *renovatio antiquitatis* le ressort de sa propre modernité – l'Arétin ne louait-il pas chez Jules Romain ses « *concetti anticamente moderni e modernamente antichi* »¹³⁶ ? –, une hypothèse vient alors à l'esprit. Il n'est pas interdit de penser que dans l'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage qui caractérisent la Renaissance, les modèles antiques eurent un rôle déterminant¹³⁷. Pour le dire autrement, la notion d'*invention* serait à mobiliser dans une toute autre acception, celle que lui donne la rhétorique en tant que recherche des arguments qui puise dans une réserve de lieux communs, de thèmes et de motifs déjà disponibles.

Il s'agirait alors d'explorer les modalités, mais aussi les motivations, d'un phénomène assez général de *revival* que divers travaux récents, sur des points spécifiques, aident à appréhender. C'est sur un certain nombre de pistes de recherche allant dans cette direction que je

¹³¹. ROUVERET, 2004, p. 325. Point de vue différent suggéré chez VIDEAU, 1997, p. 53 : dans la littérature latine, « on n'a pas de paysage particulier découpé par l'œil et projeté par l'imagination d'un sujet individualisé », l'auteur reconnaissant toutefois que la problématique mériterait des développements solides.

¹³². Voir les recherches de LEACH, 1988. Sur la question du mythe dans l'approche du paysage dans l'Antiquité, voir VENTURI FERRIOLO, 1999.

¹³³. Cité par GOMBRICH, 1953 (1983), p. 16.

¹³⁴. Comme le remarque MITCHELL, 1995, p. 106.

¹³⁵. Voir les travaux classiques de GARIN, 1954 (1969), PANOFKY, 1960 (1993) et CHASTEL, 1968-1969 (1989).

¹³⁶. ARÉTINO, 1990, I, p. 489.

¹³⁷. J'ai également esquissé cette hypothèse dans BRUNON, 2006c.

voudrais conclure. Il conviendrait en effet de traiter la question non pas en bloc, mais à partir de cas précis, rapportés chaque fois à leur contexte, et en différenciant les secteurs, qu'il s'agisse des médiums, des facteurs ou des aires culturels, afin de mettre en évidence et de comprendre comment, plus particulièrement, le paradigme pictural et visuel du paysage qui semble s'instaurer avec la Renaissance dérive, en partie au moins, d'une réception des modèles antiques. Si l'Italie fournirait à ce titre un terrain d'observation privilégié, on pourrait sans doute montrer aussi comment le phénomène a pu jouer ailleurs en Europe.

Cette hypothèse, à vrai dire, était déjà en germe dans l'essai de Gombrich, puisque ce dernier accordait une importance primordiale au rôle de la théorie artistique, où justement la marque classique est facilement repérable. L'historien avait ainsi montré que c'est à Plin, et à son éloge de Studius (ou Ludius) comme premier peintre spécialisé dans le paysage¹³⁸, qu'eurent recours des intellectuels comme Paolo Giovio célébrant l'œuvre de Dosso Dossi (**fig. 12**), pour rendre compte de cette nouvelle peinture¹³⁹. Des travaux postérieurs ont multiplié les exemples du même ordre. Dès 1456, Bartolomeo Fazio, dans son *De viris illustribus*, non seulement prétendait que Van Eyck devait ses innovations dans l'usage des couleurs à ses lectures de l'*Histoire naturelle*, mais suggérait, à travers l'énumération des éléments du paysage d'une œuvre perdue, *Les Femmes au bain*, que les fonds du peintre flamand étaient également appréciés par leur conformité au modèle de Studius¹⁴⁰. Rédigé dans les mêmes années, le *De re aedificatoria* d'Alberti donne, pour les décorations murales des jardins avec des motifs paysagers, des recommandations directement reprises de Vitruve¹⁴¹. Un siècle et demi plus tard, Karel van Mander invoquera la figure de Ludius dans son poème didactique, pour inciter les peintres de paysage à multiplier les détails¹⁴².

Cependant, la question déborde largement le domaine de la théorie et intéresse notamment la pratique picturale. Plusieurs cas désormais bien documentés méritent d'être cités. Ainsi les fresques, mal conservées, que Pinturicchio exécuta vers 1487 pour Innocent VIII dans la loggia de la villa du Belvédère au Vatican, l'actuelle galerie des Statues du Museo Pio-Clementino, où six cités italiennes étaient figurées « *alla maniera de' Fiamminghi* » selon Vasari (**fig. 13**), auraient été inspirées par l'éloge de Studius et les prescriptions de Vitruve pour les promenades couvertes (*ambulationes*) : selon Jürgen Schulz, on peut supposer que les mêmes textes ont guidé aussi bien

¹³⁸. Sur Studius, voir l'article fondamental de LING, 1977.

¹³⁹. GOMBRICH, 1953 (1983), p. 24-26. Sur le paysage chez Dossi, voir récemment PROFUMO, 2002, p. 202-205.

¹⁴⁰. Voir NUTTALL, 2004, p. 37. Le texte de Fazio est traduit en français dans BAXANDALL, 1971 (1989), p. 133-134.

¹⁴¹. BRUNON, 2001, III, p. 773 et suiv.

¹⁴². MICHEL, 1997, p. 216-218.

Mantegna à la *Camera picta* de Mantoue (1465-1474), que Véronèse dans le décor de la villa à Maser de Daniele Barbaro, traducteur de Vitruve (1560-1561)¹⁴³. Il s'agirait donc d'un *revival* récurrent de la peinture topographique antique : Maurizio Calvesi suppose même que dans le cas de la villa d'Innocent VIII, Pinturicchio ait eu connaissance de la mosaïque de Palestrina, dont Claudia La Malfa vient d'établir qu'elle était en tout cas bien visible à cette époque, d'après un manuscrit la décrivant, que l'on peut dater entre 1477 et 1507¹⁴⁴. Cette « réinvention » s'inscrit d'ailleurs dans un contexte architectural correspondant à la première villa classique construite à Rome depuis la chute de l'Empire¹⁴⁵. En outre, un fragment conservé figure la villa Belvédère elle-même, selon un procédé de « mise en abyme » qui semble constituer le point de départ d'une tradition richement illustrée dans le décor des villas du *Cinquecento*¹⁴⁶. La lecture des textes classiques puis la redécouverte de la peinture ancienne à partir de la fin du XV^e siècle, dont on connaît l'importance pour le cercle de Raphaël explorant les restes de la Domus Aurea¹⁴⁷, auraient donc eu une influence déterminante pour l'affirmation du paysage illusionniste dans les décors pariétaux à la Renaissance, particulièrement dans espaces que l'on pouvait assimiler aux *ambulationes* antiques (loggias, galeries).

Les deux paysages peints, autour de 1525, par Polidoro da Caravaggio à San Silvestro al Quirinale, fournissent un exemple remarquable, dans le milieu romain d'avant le sac de 1527, de l'interaction entre plusieurs facteurs susceptibles d'être pris en compte (**fig. 14**). Illustrant les vies de sainte Marie-Madeleine et de sainte Catherine de Sienne, ils réduisent les figures humaines pour accorder toute la place à l'environnement : falaises, végétation, eau, constructions à l'antique : le paysage se fait monumental et fortement chargé de valeur religieuse, aussi y reconnaît-on une étape essentielle de son autonomisation¹⁴⁸. Si Polidoro a sans conteste puisé dans des sources antiques, d'autres éléments ont pu jouer comme le suggère Cynthia Stollhans. Le commanditaire, Fra Mariano Fetti, résidait dans l'église en tant que membre de l'ordre dominicain mais avait également reçu l'office de *Piombatore*, réservé aux cisterciens, grâce à la protection de Léon X. Du fait de cette fonction, il travaillait au Vatican dans les anciens quartiers d'Innocent

¹⁴³. SCHULZ, 1962, en particulier p. 39-42, dont l'hypothèse est prolongée par OLIVETTI, 1987. Pour le cycle de Véronèse, voir TURNER, 1966, p. 205 et suiv. (qui suggère le poids des sources textuelles antiques mais montre aussi la dérivation de gravures de Hieronymus Cock); et récemment MARIUZ, 2004, p. 151.

¹⁴⁴. CALVESI, 1988, p. 31 ; pour le manuscrit cité, voir l'article de LA MALFA, 2003a, qui a consacré sa thèse à ce cycle de Pinturicchio (LA MALFA, 2003b).

¹⁴⁵. Voir ACKERMAN, 1963 (1991). L'importance du cycle de Pinturicchio comme prototype du « paysage topiaire à l'antique », soulignée par BEK, 1993, fait actuellement l'objet des recherches de Denis Ribouillault, que je remercie pour m'en avoir communiqué la teneur.

¹⁴⁶. Voir la synthèse de COFFIN, 1998.

¹⁴⁷. Traditionnellement invoqué à propos des grotesques, le rôle de la Domus Aurea est de plus en plus suggéré par les travaux récents pour les recherches de Raphaël et de ses élèves sur le paysage : voir par exemple PROFUMO, 2002, p. 198.

¹⁴⁸. TURNER, 1961 ; condensé dans TURNER, 1966, p. 153 et suiv. ; voir également RAVELLI, 1987.

VIII, et devait donc bien connaître les fresques topographiques de Pinturicchio qui purent l'encourager à commander des paysages « à l'antique ». À sa demande, Baldassare Peruzzi – auteur des fameuses vues illusionnistes de la villa Farnésine – exécuta dans les mêmes années, sur le mur du jardin attenant à l'église dont le frère appréciait les « *boschetti ed ornamenti silvestri* », une fresque monochrome représentant saint Bernard contemplant l'apparition de la Vierge, plus tard repeinte par Paul Brill ; aujourd'hui détruite, elle est néanmoins connue par une gravure, où le cadre naturel occupe une place essentielle¹⁴⁹. Nous retrouverions donc un écho à la tradition médiévale du paysage « cistercien » évoquée plus haut, qui, pour le commanditaire, ne semblait pas incompatible avec la *restitutio antiquitatis*. Enfin, dans les peintures murales de Polidoro, les modèles antiques sont réinterprétés avec des moyens formels que l'on a envie de qualifier de nordiques, fondés sur une technique à l'huile ou à la tempera et non à la fresque : unité de l'atmosphère, jeu de la lumière, attention au détail. Selon Nicole Dacos, il faut supposer qu'ait joué ici la fréquentation de Jan Van Scorel, présent à Rome au début des années 1520¹⁵⁰.

L'historienne de l'art belge a d'ailleurs attiré l'attention sur la genèse du « paysage de ruines », genre cultivé, à la suite de Scorel et de Polidoro, par trois peintres flamands : Posthumus, Marten van Heemskerck et Lambert Sustris – qui s'établira à Padoue –, lesquels avaient étudié les vestiges de la Domus Aurea, en retenant aussi bien un répertoire iconographique qu'une touche caractéristique, la manière *compendiaria* dont parle Vitruve, aux coups de pinceau larges et rapides. Cette veine sera poursuivie par Michiel Gast, qui systématise la formule des paysages dans les grotesques, par exemple au palais des Conservateurs, ou encore Cornelis Loots, auteur en 1545 des paysages du « corridor pompéien » de l'appartement de Paul III au château Saint-Ange¹⁵¹ (**fig. 15**). Le courant « archéologique » auquel se rattachent ces artistes nordiques rencontra un formidable succès à Rome durant le XVI^e siècle. On pourrait le confronter à d'autres domaines où la restitution du paysage « à l'antique » est bien attestée, en particulier celui des jardins¹⁵². Il est significatif que pour représenter la cour du Belvédère de Bramante, inspiré du sanctuaire de Palestrina et des cirques antiques, la fresque du château Saint-Ange datant de Paul III et attribuée à Perin del Vaga ait choisi de figurer le site en ruines, animé d'une naumachie, exaltant ainsi sa valeur d'*opus topiarium* par une sorte de « pastiche » en recourant à des techniques picturales (palette, silhouettes des personnages) typiques des *topia* que les artistes pouvait connaître par les

¹⁴⁹. STOLLHANS, 1992, en particulier p. 522, n. 33 pour la citation de la lettre de Fra Mariano au marquis de Mantoue sur son jardin du Quirinal.

¹⁵⁰ DACOS, 1995 (2004), p. 201-202 ; de même DACOS, 2004, p. 158.

¹⁵¹. DACOS, 1995 (2004), en particulier p. 193 et suiv. ; TURNER, 1966, p. 166 et suiv. avait déjà attiré l'attention sur un tel courant. Sur ces artistes, voir en outre *Fiamminghi a Roma...*, 1995. L'intérêt de la culture de la Renaissance pour les ruines est examiné par le livre récent de FORERO-MENDOZA, 2002.

¹⁵². Parmi les nombreux travaux sur ce sujet, voir notamment COFFIN, 1991, p. 58 et suiv.

décors néroniens¹⁵³ (**fig. 16**). Il est d'ailleurs à noter que de nombreuses réalisations du XVI^e siècle, comme la *grotticina* de Boboli à Florence qui, dans les années 1550, semble s'inspirer du thème de l'*Amaltheion* évoqué par Cicéron, laissent présumer une récupération très consciente de la conception latine des dispositifs de jardin comme *opera topiaria*, c'est-à-dire représentations de sites réels ou imaginaires¹⁵⁴.

Dans de tels domaines, il apparaît indispensable d'enquêter sérieusement sur les valeurs idéologiques éventuellement associées à une telle réinterprétation de l'approche antique du paysage. Telle est l'orientation suivie par la thèse soutenue en 1990 et récemment publiée par Nicola Courtright sur la Tour des Vents du Vatican, où les vues de Rome peintes par Matthijs Brill et achevées avant 1583, qui s'intègrent dans un programme visant à célébrer la réforme du calendrier par Grégoire XIII, s'appuient sur la tradition des paysages antiques pour définir un idéal spirituel de la retraite, tel qu'il fut alors codifié par la Contre-Réforme¹⁵⁵. Les recherches en cours de Denis Ribouillault, dans le cadre d'un doctorat sur les représentations topographiques dans le décor des demeures du Latium au XVI^e siècle, par exemple dans le *Salone* de la villa d'Este à Tivoli¹⁵⁶, devraient approfondir cette problématique. Elle a également été abordée par la thèse déjà citée de Tracy Ehrlich, laquelle montre combien le choix de Frascati, site prestigieux de villas antiques, et les transformations territoriales qu'y entreprit Scipion Borghèse autour de sa villa de Mondragone (plantations d'arbres, gestion agraire), ont pu être guidés par le désir de puiser dans des modèles antiques une dimension identitaire du paysage, synonyme de romanité et de prospérité, qui nourrissait la stratégie d'affirmation dynastique du neveu de Paul V¹⁵⁷.

En dehors du milieu romain, d'autres aires culturelles pourraient fournir des terrains féconds d'investigation. Je pense en particulier à la Toscane à partir du milieu du XV^e siècle et au cercle des Médicis. Réalisée pour Giovanni di Cosimo au début des années 1450, la villa Médicis de Fiesole apparaît comme l'un des premiers exemples de demeure moderne entièrement ouverte sur le paysage, dépourvue de cour intérieure et entourée d'un jardin en terrasses qui surplombe Florence et la vallée de l'Arno (**fig. 17**). James Ackerman a souligné combien cette innovation « *consists in the replacement of the economic values of the earlier Medici properties – income, security, the*

¹⁵³. Voir ACKERMAN, 1951 (1991), de même ACKERMAN, 1954, p. 126 et suiv. ; sur cette peinture, voir en dernier lieu BELTRAMINI, BURNS, 2005, cat. 32,

¹⁵⁴. BRUNON, 2001, III, p. 777 et suiv. ; BRUNON, 2005c. Sur cette conception latine, voir les recherches récentes de COTTINI, 2004 et de VISCOGLIOSI, 2004.

¹⁵⁵. COURTRIGHT, 2003, p. 147 et suiv. ; ces analyses ont également donné lieu à un article spécifique : COURTRIGHT, 1995 (2000).

¹⁵⁶. Voir d'ores et déjà RIBOULLAULT, 2005.

¹⁵⁷. EHRLICH, 2002, en particulier p. 242 et suiv.

provisioning of the city palace – by ideological values that made an image of the landscape, exalting it as something other than natural environment, the theater of daily life »¹⁵⁸. Le père du commanditaire, Cosme l'Ancien, se montrait d'ailleurs conscient d'un tel changement puisqu'il avait l'habitude de dire qu'il préférerait la vue depuis Cafaggiolo, dans une vaste propriété familiale du Mugello, à celle de la nouvelle villa de Fiesole, « *perchè ciò che quella vedera era loro, il che di Fiesole non arrevia* »¹⁵⁹. Or cette ouverture panoramique sur le paysage contemplé depuis une position dominante, mis en valeur par l'architecture et le jardin selon une formule que l'on retrouvera un peu plus tard au palais Piccolomini de Pienza – dont la vue plaisait tant à Pie II comme le notait Burckhardt¹⁶⁰ – et au palais ducal d'Urbino¹⁶¹, mérite d'être confrontée à un fameux passage de Pline le Jeune. Car le commanditaire possédait un manuscrit de cette correspondance¹⁶², où apparaît d'ailleurs, de manière récurrente, le motif du panorama cadré par la fenêtre – identifié par Alain Roger comme fondateur du paysage pictural à la Renaissance... L'écrivain déclare ainsi : « Tu auras grand plaisir à voir cette situation du pays, du haut de la montagne car tu n'auras pas l'impression de voir une campagne mais bien quelque tableau (ou carte peinte) d'une remarquable beauté »¹⁶³. Cette valeur picturale accordée au paysage réel vu depuis la villa sera justement célébrée dans l'*Annonciation* d'Antonio et Piero Pollaiuolo (**fig. 18**), peinte vers 1470, probablement sur commande médicéenne pour la chapelle de Careggi¹⁶⁴, où la représentation de Florence et de la vallée de l'Arno aperçus à travers les deux baies correspond au panorama depuis Fiesole¹⁶⁵. Cet arrière-plan du panneau, avec son horizon élevé et son rendu soigné des détails, reprend un principe de composition emprunté à Van Eyck, dont la fortune à Florence, entre 1460 et 1475, a été mise en relation avec l'intérêt pour les sources antiques sur la peinture de paysage, dont les tableaux flamands étaient sans doute perçus comme les équivalents modernes¹⁶⁶. Ajoutons que c'est pour deux autres membres de la famille Médicis, les papes Léon X et Clément VII, que sera mis en chantier le monumental projet de la villa Madame à Rome, sur les hauteurs du mont Mario ; Lise

¹⁵⁸. ACKERMAN, 1990, p. 78. Sur la prise en compte du paysage dans la conception des jardins et des villas dans l'Italie des XV^e et XVI^e siècles, voir en outre AZZI VISENTINI, 1995 (1996) ; LAZZARO, 1999 ; AZZI VISENTINI, 2005.

¹⁵⁹. Cité par FOSTER, 1976 (1992), p. 49, n. 56.

¹⁶⁰. PICCOLOMINI, 2001, p. 349-350 : la description soignée de la variété des panoramas observables dans les différentes directions rappelle nettement l'instance et l'orgueil avec lesquels Pline le Jeune mentionne la multiplicité des vues depuis les fenêtres de sa villa des Laurentes (*Lettres*, II, 17). Ce rapprochement est notamment opéré par BEK, 2004, p. 169. Aussi faudrait-il remettre sérieusement en question l'affirmation de Burckhardt à propos de l'intérêt pour le paysage dans les *Commentaires* de Pie II : « Ce sont là des jouissances essentiellement modernes, et l'antiquité n'y est pour rien » (BURCKHARDT, 1860 (1986), II, p. 205).

¹⁶¹. Sur la conception du paysage dans le palais ducal d'Urbino, voir BEK, 1993.

¹⁶². DU PREY, 1994, p. 42-43.

¹⁶³. Pline le Jeune, *Lettres*, V, 6, 13, selon la traduction proposée par ROUVERET, 2004, p. 342.

¹⁶⁴. Voir DONATI, TIBILETTI, 2002, p. 92-93 ; la commande n'est cependant pas documentée et pourrait également provenir des Salutati.

¹⁶⁵. Comme le relève GALLETI, 1996, p. 61.

¹⁶⁶. Voir les suggestions de NUTTALL, 2004, p. 202-203.

Bek a récemment suggéré combien les lettres de Pline avait pu guider le principal concepteur, Raphaël, dans la mise au point d'un système complexe de vues en plongée et contre-plongée tirant parti de ce site d'où l'on pouvait, comme l'écrit le peintre dans une lettre de 1519 environ, « *dominare tutto il paese* »¹⁶⁷...

D'autres secteurs pourraient être explorés avec profit. Des travaux récents tels que ceux de Jean-Marc Besse ont attiré l'attention sur le rôle de la chorographie en tant que catégorie constitutive d'une appréhension du paysage fondée sur l'inventaire des réalités d'une région, l'accumulation des détails, caractéristique des attitudes cognitives du XVI^e siècle : elle informe non seulement la méthode géographique, nourrie par la rhétorique de l'éloge et la théorie des lieux issue de la topique, mais aussi la représentation picturale. Provenant également de Ptolémée, la catégorie de la cosmographie trouve quant à elle des échos dans la tradition flamande du *Weltlandschaft* et particulièrement chez Bruegel, dont la série gravée des *Grands paysages* « montre ce dont il s'agit dans la géographie, c'est-à-dire l'expérience sensible de la Terre comme espace ouvert, espace à parcourir et à découvrir »¹⁶⁸.

Enfin, à côté de telles problématiques relevant des rapports entre art et savoir scientifique, les questions relatives aux modalités poétiques de l'imaginaire de la nature, où la littérature joue un rôle primordial, doivent être soulevées. L'imposant dossier du « paysage pastoral » a été abondamment traité : on sait combien le triomphe de la restauration humaniste de la bucolique, consacré par l'*Arcadie* de Sannazar, a pu orienter la peinture de la Renaissance, notamment à Venise¹⁶⁹ : l'Antiquité offre ici non seulement un réservoir de lieux communs, de structures de représentation du paysage (procédés combinés de projection subjective et de mise à distance par exemple), mais aussi, plus profondément, un idéal culturel qui innerve, entre autres, toute l'apologie de la vie rustique associée au XVI^e siècle à l'idéologie de la villégiature¹⁷⁰.

¹⁶⁷. Voir BEK, 2004, p. 170 et suiv. Le mot *paese* comprend, au moins dès la fin du XV^e siècle, les deux acceptions principales de « paysage » : portion de territoire et représentation visuelle (FRANCESCHI, 1997, p. 88).

¹⁶⁸. BESSE, 2000, p. 65. Les analyses stimulantes de l'auteur reposent notamment sur l'étude par GIBSON, 1989, des rapports entre peinture et cartographie dans la tradition flamande du « paysage de monde », et sur la lecture des modes de sensibilité au terroir chez les intellectuels du XVI^e siècle proposée par CAMPORESI, 1992 (1995). Sur la méthode descriptive des géographes du XVI^e siècle, consulter également BESSE, 2003, en particulier p. 209 et suiv. Ajoutons que le poids de la rhétorique classique de l'éloge dans les modes de description du paysage à la Renaissance ne se limite pas au discours géographique : voir BRUNON, 1999.

¹⁶⁹. La bibliographie sur le sujet, initiée notamment par l'article de WITTKOWER, 1963, se révèle *sterminata*. Voir par exemple la synthèse de ROSAND, 1992 ; pour le paysage pastoral dans la peinture romaine ancienne, BERGMANN, 1992.

¹⁷⁰. BRUNON, 1996-1997, p. 65-68.

Une problématique connexe et cependant moins étudiée tient à ce que l'on pourrait appeler l'esthétisation du monde sauvage¹⁷¹. Elle se rencontre déjà chez Pétrarque, affirmant goûter le « *solitario horrore* » qu'il trouvait parmi les « *boschi inhospiti et selvaggi* » d'Ardenne traversée en 1333 (*Canzoniere*, CLXXVI). On peut même se demander si son choix de s'installer à Fontaine-de-Vaucluse, – où il aménagea deux jardins dont l'un, dédié à Apollon, s'insérait dans le paysage tourmenté où s'élançait la grande cascade de la Sorgue –, n'est pas lié à la valeur sacrée que les Anciens, rapporte Sénèque (*Lettres à Lucilius*, IV, 41, 3), attribuaient aux endroits où jaillit une rivière souterraine (« *subita ex abdito vasti amnis eruptio aras habet* ») et plus généralement à l'ombre mystérieuse des forêts et aux antres creusés dans les escarpements. Cette poétique « païenne » de l'aura du site et du génie du lieu aurait pu se greffer sur la tradition paléochrétienne de la retraite dans le désert, auxquels l'Occident avait donné pour équivalents la forêt et la montagne¹⁷². De même, ce sont des sources classiques, en particulier Lucrèce, qui informeront la vision d'un monde « primitif » dans les paysages de Piero di Cosimo¹⁷³ (**fig. 19**). La valeur poétique attribuée au *locus horridus*, le *topos* antagoniste du *locus amoenus* avec lequel il constitue un couple duel à fonction narrative comme dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), se retrouvera au cœur des jardins italiens du XVI^e siècle avec leurs représentations de cavernes et de montagnes¹⁷⁴.

Cesser d'aborder le paysage comme une pure invention moderne permettrait de mieux comprendre les raisons et les significations de son développement à la Renaissance. Réfléchir sur le rôle – moteur ou catalyseur plutôt que fondateur – qu'on pu jouer les modèles antiques irait dans ce sens. Quitte à choisir Pétrarque comme figure inaugurale du rapport complexe à la nature qui caractérisera la culture des XV^e et XVI^e siècles, nous pourrions préférer, aux notations ambiguës de la découverte du panorama dans la lettre sur le mont Ventoux, l'image du poète interrompant un temps son errance pour méditer à Fontaine-de-Vaucluse. Car cette image offre une métaphore hydrogéologique pour qualifier provisoirement le phénomène de *revival* dont ces pistes de recherche pourraient aider à rendre compte et à mesurer plus précisément la chronologie et la géographie. Telle l'eau souterraine qui réapparaît à l'air libre, ce paysage *all'antica* aurait été une résurgence.

¹⁷¹. La question du rapport à l'espace sauvage (la « *wilderness* » de la littérature anglophone) dans les cultures antiques suscite actuellement de nombreuses recherches : voir notamment CHARPENTIER, 2004. Des pistes stimulantes sont également lancées par l'étude de FEDELI, 1990 (2005).

¹⁷². Voir les perspectives ouvertes par *Petrarca e i suoi luoghi...*, 2005. Permises récemment par une équipe de spéléologues, la découverte archéologique de très nombreuses pièces de monnaie antiques révèle que la résurgence de la Sorgue fut un site d'offrandes votives au moins durant les premiers siècles de notre ère... Sur Fontaine-de-Vaucluse, il faut rappeler le bel essai de BATTISTI, 1975b (2004) ; sur le paysage dans l'œuvre poétique de Pétrarque, voir récemment STIERLE, 1999. Pour l'assimilation médiévale de la forêt au désert, lire LE GOFF, 1980 (1999). BESSE, 2000, p. 15 écrit justement que « la montagne est une figure du désert » à propos de l'ascension du Ventoux.

¹⁷³. Voir la monographie de FERMOR, 1993, p. 163 et suiv.

¹⁷⁴. BRUNON, 2001, I, p. 288 et suiv.; BRUNON, 2004c.

Bibliographie

- ACKERMAN, 1951 (1991) : James S. Ackerman, *The Belvedere as a Classical Villa*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, p. 70-91, repris in ACKERMAN, 1991, p. 325-359.
- ACKERMAN, 1954 : James S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano, 1954.
- ACKERMAN, 1963 (1991) : James S. Ackerman, *Sources of the Renaissance Villa*, in Millard Meiss (éd.), *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, 2 vol., Princeton, 1963, II, p. 6-18, repris in ACKERMAN, 1991, p. 303-324.
- ACKERMAN, 1990 : James S. Ackerman, *The Villa : Form and Ideology of Country Houses*, Princeton, 1990, (trad. fr. *La Villa de la Rome antique à Le Corbusier*, Paris, 1997).
- ACKERMAN, 1991 : James S. Ackerman, *Distance Points : Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge/London, 1991.
- AIKEMA, BROWN, NEPI SCIRÈ, 1999 : Bernard Aikema, Beverly Louise Brown, Giovanna Nepi Scirè (éd.), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Tiziano, Dürer*, (catalogue d'exposition, Venezia, 1999), Milano, 1999.
- ANDREWS, 1989 : Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque : Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Aldershot/Stanford, 1989.
- ANDREWS, 1999 : Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford/New York, 1999.
- ANTOINE, 2002 : Annie Antoine, *Le Paysage de l'historien. Archéologie des bocages de l'Ouest de la France à l'époque moderne*, Rennes, 2002.
- APPLETON, 1975 : Jay Appleton, *The Experience of Landscape*, London, 1975.
- APPLETON, 1990 : Jay Appleton, *The Symbolism of Habitat : An Interpretation of Landscape and the Arts*, Seattle, 1990.
- ARETINO, 1990 : Pietro Aretino, *Lettere*, éd. Paolo Procaccioli, 2 vol., Milano, 1990.
- ASSUNTO, 1973 (1994) : Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, 2 vol., Naples, 1973, 2^e éd., Palerme, 1994.
- ASSUNTO, 2003 : Rosario Assunto, *Retour au jardin. Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*, textes réunis, traduits de l'italien et présentés par Hervé Brunon, Besançon/Paris, 2003.
- Au-delà du paysage moderne*, 1991 : *Au-delà du paysage moderne*, dossier in *Le Débat*, 65, mai-août 1991.
- AUGOYARD, 1991 : Jean-François Augoyard, *La vue est-elle souveraine dans l'esthétique paysagère ?*, in *Au-delà du paysage moderne*, 1991, p. 51-59, également repris in ROGER, 1995, p. 334-345.
- AZZI VISENTINI, 1995 (1996) : Margherita Azzi Visentini, *La Villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento*, Milano, 1995, trad. fr. *Histoire de la villa en Italie, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, 1996.

AZZI VISENTINI, 2004 : Margherita Azzi Visentini (éd.), *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, Treviso, 2004.

AZZI VISENTINI, 2005 : Margherita Azzi Visentini, *Alle origini dell'architettura del paesaggio : considerazioni in margine al rapporto tra gli edifici, i giardini e il loro sito nelle ville laziali del Cinquecento*, in FROMMEL, BARDATI, 2005, p. 190-205.

BARONTI, 2004 : Giancarlo Baronti (*et alii*) (éd.), *Perugino e il paesaggio*, (catalogue d'exposition, Città della Pieve (Perugia), 2004), Cinisello Balsamo, 2004.

BARRELL, 1980 : John Barrell, *The Dark Side of the Landscape : The Rural Poor in English Painting (1730-1840)*, Cambridge, 1980.

BATTISTI, 1968 (2004) : Eugenio Battisti, *Paysage*, in *Encyclopaedia universalis*, XII, Paris, 1968, 2^e éd., XIV, Paris, 1985, p. 42-47, trad. it. *Il paesaggio. Complessità e storia di un 'genere'*, in BATTISTI, 2004, p. 51-69.

BATTISTI, 1975a (2004) : Eugenio Battisti, *Boccaccio e le sue esperienze visive*, communication au *Symposium Commemorating the Sixth Centennial of the Death of Giovanni Boccaccio*, (colloque, Los Angeles, 1975), publiée in BATTISTI, 2004, p. 107-144.

BATTISTI, 1975b (2004) : Eugenio Battisti, *Non chiare acque*, in Aldo Scaglione (éd.), *Francis Petrarch, Six Centuries Later*, (actes de colloque, Chicago, 1974), Chapel Hill/Chicago, 1975, p. 305-339, repris in BATTISTI, 2004, p. 71-106.

BATTISTI, 1980 (2004) : Eugenio Battisti, *Le origini religiose del paesaggio veneto*, in Marco M. Olivetti (éd.), *Esistenza, mito, ermeneutica. Scritti per Enrico Castelli*, 2 vol., Roma, 1980, I, p. 227-246, nouvelle version in *Venezia Cinquecento*, I, 2, 1991, p. 9-25, repris in BATTISTI, 2004, p. 187-208.

BATTISTI, 2004 : Eugenio Battisti, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, éd. Giuseppa Saccaro Del Buffa, Firenze, 2004.

BAXANDALL, 1971 (1989) : Michael Baxandall, *Giotto and the Orators : Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Oxford, 1971, trad. fr. *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, 1989.

BEK, 1993 : Lise Bek, *Il potere e la gloria. Il significato del paesaggio nell'iconografia del Palazzo ducale di Urbino : proposta di interpretazione suppletiva*, in Ranieri Varese (éd.), *Studi per Pietro Zampetti*, Ancona, 1993, p. 163-174.

BEK, 2004 : Lise Bek, *Lo sguardo ampio : le lettere pliniane, la prospettiva e Raffaello inventore del vedere paesaggistico*, in *Analecta Romana Instituti Danici*, XXX, 2004, p. 161-179.

BELTRAMINI, BURNS, 2005 : Guido Beltramini, Howard Burns (éd.), *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, (catalogue d'exposition, Vicenza, 2005), Venezia, 2005.

- BENTMANN, MÜLLER, 1970 : Reinhard Bentmann, Michael Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur : Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt/Main, 1970, trad. fr. *La villa, architecture de domination*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, s.d.
- BERGMANN, 1992 : Bettina Bergmann, *Exploring the Grove : Pastoral Space on Roman Walls*, in HUNT, 1992, p. 21-46.
- BERMINGHAM, 1986 : Ann Bermingham, *Landscape and Ideology : The English Rustic Tradition, 1740-1860*, London, 1986.
- BERQUE, 1990 (2000) : Augustin Berque, *Médiance. De milieux en paysages*, (Montpellier, 1990), 2^e édition, Paris, 2000.
- BERQUE, 1995 : Augustin Berque, *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, 1995.
- BERQUE, 1998 : Augustin Berque, *À l'origine du paysage*, in *Les Carnets du paysage*, 1, printemps 1998, p. 128-139.
- BERQUE, 1999 : Augustin Berque (et alii), *La Mouvance : du jardin au territoire. Cinquante mots pour le paysage*, Paris, 1999.
- BERQUE, 2000 : Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, 2000.
- BERTRAND, 2004 : Dominique Bertrand (éd.), *L'Invention du paysage volcanique*, Clermont-Ferrand, 2004.
- BESSE, 2000 : Jean-Marc Besse, *Voir la Terre : six essais sur le paysage et la géographie*, Arles/Versailles, 2000.
- BESSE, 2003 : Jean-Marc Besse, *Les Grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, 2003.
- BESSE, 2005 : Jean-Marc Besse, (compte rendu de WALTER, 2004), in *Les Carnets du paysage*, 12, été/automne 2005, p. 269-271.
- BIESE, 1882-1884 : Alfred Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*, 2 vol., Kiel, 1882-1884.
- BIESE, 1888 : Alfred Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*, Leipzig, 1888.
- BONELLI CONENNA, BRILLI, CANTELLI, 2004 : Lucia Bonelli Conenna, Attilio Brilli, Giuseppe Cantelli (éd.), *Il paesaggio toscano. L'opera dell'uomo e la nascita di un mito*, Siena, 2004.
- BOULOUX, 1994-1995 : Nathalie Bouloux, *À propos de l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque : réflexions sur la perception du paysage chez les humanistes italiens du XIV^e siècle*, in *Pages paysages*, 5, 1994-1995, p. 126-137.

- BRIFFAUD, 1998 : Serge Briffaud, *De l'« invention » du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe*, in *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature*, II, 1998, p. 35-55.
- BRIFFAUD, 2006 : Serge Briffaud, *Le temps du paysage. Alexandre de Humboldt et la géobistoire du sentiment de la nature*, in Hélène Blais, Isabelle Laboulais-Lesage (éd.), *La Géographie au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, à paraître en 2006.
- BROWN, 1999 : Beverly Louise Brown, *Dall'inferno al paradiso : paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo*, in AIKEMA, BROWN, NEPI SCIRÈ, 1999, p. 425-431.
- BRUNET, 2001 : Michèle Brunet, *Le courtil et le paradis*, in Jean-Pierre Brun, Philippe Jockey (éd.), *Techniques et sociétés en Méditerranée*, Paris, 2001, p. 157-168.
- BRUNON, 1996-1997 : Hervé Brunon, *Imaginaire du paysage et villeggiatura dans l'Italie du XVI^e siècle*, in *Ligeia. Dossiers sur l'art*, 19-20, octobre 1996-juin 1997, p. 59-77.
- BRUNON, 1999 : Hervé Brunon, *(D)écrire le paysage : un éloge du lac de Garde au XVI^e siècle*, in *Les Carnets du paysage*, 4, automne/hiver 1999, p. 114-129.
- BRUNON, 2001 : Hervé Brunon, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, thèse de doctorat, Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, 5 vol., 2001.
- BRUNON, 2002 : Hervé Brunon, *Figurer le tumulte du monde : peinture et météorologie à la Renaissance*, in Philippe Morel (éd.), *L'Art de la Renaissance entre science et magie*, (actes de colloque, Paris, 2002), à paraître.
- BRUNON, 2004a : Hervé Brunon, *Paysage, arts et architecture*, in *Notionnaires. Volume 1, Notions*, Paris, 2004, p. 758-760.
- BRUNON, 2004b : Hervé Brunon, (compte rendu de ROGERS, 2001), in *Les Carnets du paysage*, 11, automne/hiver 2004, p. 214-217.
- BRUNON, 2004c : Hervé Brunon, *Du Songe de Poliphile à la Grande Grotte de Boboli : la dualité dramatique du paysage*, in *Polia, Revue de l'art des jardins*, 2, automne 2004, p. 7-26.
- BRUNON, 2005a : Hervé Brunon, (compte rendu d'ANTOINE, 2002), in *Les Carnets du paysage*, 12, été/automne 2005, p. 267-269.
- BRUNON, 2005b : Hervé Brunon, *Le paysage dans la civilisation des villas italiennes : identité et représentation*, (compte rendu de EHRLICH, 2002 et de HARRIS, 2003), in *Les Carnets du paysage*, 12, été/automne 2005, p. 263-266.
- BRUNON, 2005c : Hervé Brunon, *Ut poesis hortus : l'imaginaire littéraire dans les jardins italiens du XVI^e siècle*, in Henriette Levillain (éd.), *Poétique de la maison. La Chambre romanesque, le Festin théâtral, le Jardin littéraire*, Paris, 2005, p. 155-175.

BRUNON, 2006a : Hervé Brunon, *Les figures paysagères de la nation*, (compte rendu de WALTER, 2004), in *Universalia*, 2006, sous presse.

BRUNON, 2006b : Hervé Brunon, *Documents ou monuments ? Les textes littéraires dans la panoplie méthodologique des histoires du paysage*, in Giuseppe Sangirardi (éd.), *Écritures du paysage : poétiques, rhétoriques*, (actes du séminaire, Caen, 2004), Caen, à paraître en 2006.

BRUNON, 2006c : Hervé Brunon, *Architecture, urbanisme, jardins et paysages : l'art d'édifier*, in Francesco Furlan, Yves Hersant (éd.), *Renaissance(s)*, Paris, à paraître en 2006.

BURCKHARDT, 1860 (1986) : Jacob Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Basel, 1860, trad. fr. *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, 3 vol., Paris, 1986.

BURGEL, 1997 : Guy Burgel, *Une géographie trahie par ses paysages*, in COLLOT, 1997, p. 297-306.

BUSCH, 1997 : Werner Bursch (éd.), *Landschaftsmalerei*, Berlin, 1997.

CAHN, 1991 : Walter Cahn, *Medieval Landscape and the Encyclopedic Tradition*, in *Yale French Studies*, 80, *Contexts : Style and Values in Medieval Art and Literature*, 1991, p. 11-24.

CALVESI, 1988 : Maurizio Calvesi, *Il mito dell'Egitto nel Rinascimento. Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna*, in *Art e Dossier*, 24, maggio 1988.

CAMPORESI, 1992 (1995) : Piero Camporesi, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, 1992, trad. fr. *Les Belles Contrées. Naissance du paysage italien*, Paris, 1995.

CARLI, 1979 (1980) : Enzo Carli, *Il paesaggio : l'ambiente naturale nella rappresentazione artistica*, Milano, 1979, trad. fr. *Le Paysage dans l'art*, Paris, 1980.

CASSIRER, 1923-1929 (1972) : Ernst Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, 3 vol., Berlin, 1923-1929, trad. fr. *La Philosophie des formes symboliques*, 3 vol., Paris, 1972.

CASTELFRANCHI VEGAS, 1983 (1995) : Liana Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano, 1983, trad. fr. *Italie et Flandres : primitifs flamands et Renaissance italienne*, Paris, 1995.

CASTRIA MARCHETTI, CREPALDI, 2003 : Francesca Castria Marchetti, Gabriele Crepaldi, *Il paesaggio nell'arte*, Milano, 2003.

CAUQUELIN, 1989 (2000) : Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, 1989, 2^e éd., Paris, 2000.

CHARPENTIER, 2004 : Marie-Claude Charpentier (éd.), *Les Espaces du sauvage dans le monde antique. Approches et définitions*, (actes de colloque, Besançon, 2000), Besançon, 2004.

CHASTEL, 1968-1969 (1989) : André Chastel, *Le Mythe de la Renaissance (1420-1520), La Crise de la Renaissance (1520-1600)*, 2 vol., Genève, 1968-1969, rééd. *Mythe et Crise de la Renaissance*, Genève, 1989.

- CHENET, COLLOT, SAINT GIRONS, 2001 : Françoise Chenet, Michel Collot, Baldine Saint Girons (éd.), *Le Paysage, état des lieux*, (actes de colloque, Cerisy, 1999), Bruxelles, 2001.
- CHOUQUER, 2000 : Gérard Chouquer, *L'Étude des paysages. Essais sur leurs formes et leur histoire*, Paris, 2000.
- CHOUQUER, 2001 : Gérard Chouquer, *Nature, environnement et paysage au carrefour des théories*, (compte rendu de BERQUE, 2000 et de Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, 1999), in *Études rurales*, 157-158, 2001, p. 235-252.
- CHOUQUER, 2002 : Gérard Chouquer, *À propos d'un contresens partiel sur « pays » et « paysage » dans le Court traité du paysage d'Alain Roger*, in *Études rurales*, 161-162, 2002, p. 275-288.
- CLARK, 1949 (1994) : Kenneth Clark, *Landscape into Art*, London, 1949, trad. it. *Il paesaggio nell'arte*, Milano, 1962, trad. fr. *L'Art du paysage*, Paris, 1994.
- CLAVAL, 2003 : Paul Claval, *Géographie culturelle. Une nouvelle approche des sociétés et des milieux*, Paris, 2003.
- CLOAREC, 1984 : Jacques Cloarec, *Des paysages*, in *Études rurales*, 95-96, 1984, p. 267-290.
- COCKE, 1980 : Richard Cocke, *Piero della Francesca and the Development of Italian Landscape Painting*, in *The Burlington Magazine*, CXXII, 930, September 1980, p. 627-631.
- COFFIN, 1991 : David R. Coffin, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton, 1991.
- COFFIN, 1998 : David R. Coffin, *The Self-Image of the Roman Villa During the Renaissance*, in *Architectura*, XXVIII, 2, 1998, p. 181-203.
- COLE, 1998 : Alison Cole, *The Perception of Beauty in Landscape in the Quattrocento*, in Francis Ames-Lewis, Mary Orgers (éd.), *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot, 1998, p. 28-43.
- COLLOT, 1997 : Michel Collot (éd.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, 1997.
- CONAN, 1991 : Michel Conan, *Généalogie du paysage*, in *Au-delà du paysage moderne*, 1991, p. 29-42, également repris in ROGER, 1995, p. 360-378.
- CORBIN, 1988 : Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, 1988.
- CORBIN, 2001 : Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage* (entretiens avec Jean Lebrun), Paris, 2001.
- COSGROVE, 1984 (1990) : Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, London, 1984, trad. it. *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano, 1990.
- COSGROVE, 1985 : Denis Cosgrove, *Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea*, in *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, X, 1, 1985, p. 45-62.
- COSGROVE, 1993 (2000) : Denis Cosgrove, *The Palladian Landscape : Geographical Change and its Cultural Representation in 16th-century Italy*, London/Leicester, 1993, trad. it. *Il paesaggio palladiano. La trasformazione geografica e le sue rappresentazioni culturali nell'Italia del XVI secolo*, Verona, 2000.

COSGROVE, 1998 (2002) : Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, (préface à la 2^e éd. de COSGROVE, 1984, Madison, 1998), trad. fr. avec présentation de Jean-Marc Besse, in *Les Carnets du paysage*, 8, printemps/été 2002, p. 26-46.

COSGROVE, DANIELS, 1988 : Denis Cosgrove, Stephen Daniels (éd.), *The Iconography of Landscape : Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, 1988.

COTTINI, 2004 : Paolo Cottini, *Le origini. Rilettura delle fonti e ipotesi interpretative*, in AZZI VISENTINI, 2004, p 1-15.

COURTRIGHT, 1995 (2000) : Nicola Courtright, *The Transformation of Ancient Landscape through the Ideology of Christian Reform in Gregory XIII's Tower of the Winds*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LVIII, 4, 1995, p. 526-541, version revue sous le titre *Imitation, Innovation, and Renovation in the Counter-Reformation. Landscapes all'antica in the Vatican Tower of the Winds*, in Alina Payne, Anne Kutter, Rebekah Smick (éd.), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge, 2000, p. 126-142.

COURTRIGHT, 2003 : Nicola Courtright, *The Papacy and the Art of Reform in Sixteenth-Century Rome : Gregory XIII's Tower of the Winds in the Vatican*, Cambridge, 2003.

CROUZET-PAVAN, 2001 (2004) : Élisabeth Crouzet-Pavan, *Enfers et Paradis. L'Italie de Dante et de Giotto*, Paris, 2001, rééd. 2004.

DACOS, 1995 (2004) : Nicole Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma, 1995, éd. fr. *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Paris, 2004.

DACOS, 2004 : Nicole Dacos, *Paesaggisti nordici in Italia*, in TREZZANI, 2004, p. 155-163.

DAMISCH, 1987 (1993) : Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, 1987, éd. revue et corrigée, Paris, 1993.

DAUZAT, 1914 : Albert Dauzat, *Le Sentiment de la nature et son expression artistique*, Paris, 1914.

DE VECCHI, VERGANI, 2002 : Pierluigi De Vecchi, Graziano Alfredo Vergani (éd.), *La natura e il paesaggio nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo, 2002.

DE VECCHI, VERGANI, 2003 : Pierluigi De Vecchi, Graziano Alfredo Vergani (éd.), *La rappresentazione della città nella pittura italiana*, Cinisello Balsamo, 2003.

DEWITTE, 1998 : Jacques Dewitte, *L'artialisation et son autre. Réflexions critiques sur la théorie du paysage d'Alain Roger*, in *Jardins et paysages*, 1998, p. 348-366.

DEWITTE, 2001 : Jacques Dewitte, *Pays et paysage : à propos d'une difficulté de la théorie de l'artialisation*, in CHENET, COLLOT, SAINT GIRONS, 2001, p. 419-440.

DONADIEU, 2002 : Pierre Donadieu, *La Société paysagiste*, Arles/Versailles, 2002.

DONATI, TIBILETTI, 2002 : Maria Teresa Donati, Thea Tibiletti, *Uomo, spazio e natura nella pittura « prospettica » del Quattrocento fiorentino*, in DE VECCHI, VERGANI, 2002, p. 75-99.

- DUBOST, 1991 : Françoise Dubost, *La problématique du paysage. État des lieux*, in *Études rurales*, 121-124, 1991, p. 219-234.
- DUBY, 1991 : Georges Duby, *Quelques notes pour une histoire de la sensibilité au paysage*, in *Études rurales*, 121-124, 1991, p. 11-14.
- DUDZIK, ŻUCHOWSKI, 2004 : Sebastian Dudzik, Tadeusz J. Żuchowski (éd.), *Pejzaż. Narodziny gatunku 1400-1600 [Paysage. Naissance du genre, 1400-1600]*, (actes de colloque, Toruń, 2003), Toruń, 2004.
- DU PREY, 1994 : Pierre de la Ruffinière du Prey, *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity*, Chicago/London, 1994.
- EBERLE, 1980 : Matthias Eberle, *Individuum und Landschaft : zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Giessen, 1980.
- EHRlich, 2002 : Tracy L. Ehrlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome : Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge, 2002.
- EMISON, 1995 : Patricia Emison, *The Paysage Moralisé*, in *Artibus et Historiae*, XVI, 31, 1995, p. 125-137.
- FALKENBURG, 1988 : Reindert L. Falkenburg, *Joachim Patinir : Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam/Philadelphia, 1988.
- FALKENBURG, 1990 : Reindert L. Falkenburg, *Antithetical Iconography in Early Netherlandish Landscape Painting*, in *Bruegel and Netherlandish Landscape Painting : from the National Gallery, Prague*, (catalogue d'exposition, Tokyo, 1990), Tokyo, 1990, p. 25-36.
- FEDELI, 1990 (2005) : Paolo Fedeli, *La natura violata. Ecologia e mondo romano*, Palermo, 1990, trad. fr. *Écologie antique. Milieux et modes de vie dans le monde romain*, Gollion, 2005.
- FELDGES-HENNING, 1972 : Uta Feldges-Henning, *The Pictorial Programme of the Sala della Pace : A New Interpretation*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, p. 145-162.
- FERMOR, 1993 : Sharon Fermor, *Piero di Cosimo : Fiction, Invention and Fantasia*, London, 1993.
- FERRATA, 2005 : Claudio Ferrata, *Éléments pour une géographie paysagiste*, in *Les Carnets du paysage*, 12, été/automne 2005, p. 129-139.
- Fiamminghi a Roma...*, 1995 : *Fiamminghi a Roma, 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, (catalogue d'exposition, Bruxelles/Roma, 1995), Bruxelles/Gand, 1995.
- FILLERON, 2004 : Jean-Charles Filleron, *Paysage, géographie*, in *Notionnaires. Volume 1, Notions*, Paris, 2004, p. 757-758.

FORERO-MENDOZA, 2002 : Sabine Forero-Mendoza, *Le Temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, 2002.

FOSTER, 1976 (1992) : Philip E. Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano*, PhD diss., Yale University, 1976, Ann Arbor, 1978, trad. it. *La Villa di Lorenzo de' Medici a Poggio a Caiano*, Comune di Poggio a Caiano, 1992.

FRANCESCHI, 1997 : Catherine Franceschi, *Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes*, in COLLOT, 1997, p. 75-111.

FRIEDLÄNDER, 1947 (1949) : Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Haag, 1947, trad. angl. *Landscape, Portrait, Still-Life : Their Origin and Development*, Oxford, 1949.

FROMMEL, BARDATI, 2005 : Sabine Frommel, Flaminia Bardati (éd.), *Villa Lante a Bagnaia*, (actes de colloque, Viterbo, 2004), Milano, 2005.

FRUGONI, 1983 : Chiara Frugoni, *Una lontana città : Sentimenti e immagini nel medioevo*, Torino, 1983.

FRUGONI, 2004 : Chiara Frugoni, *La rappresentazione del paesaggio nel Medioevo*, in TREZZANI, 2004, p. 75-87.

GALASSI, 1981 (1989) : Peter Galassi, *Before Photography : Painting and the Invention of Photography*, New York, 1981, trad. it. *Prima della fotografia : la pittura e l'invenzione della fotografia*, Torino, 1989.

GALLETTI, 1996 : Giorgio Galletti, *Una committenza medicea poco nota : Giovanni da Cosimo e il giardino di villa Medici a Fiesole*, in Cristina Acidini Luchinat (éd.), *Giardini medicei: giardini di palazzo e di villa nella Firenze del Quattrocento*, Milano, 1996, p. 60-89 (trad. fr. *Jardins des Médicis. Jardins des palais et des villas dans la Toscane du Quattrocento*, Arles, 1997).

GARIN, 1954 (1969) : Eugenio Garin, *Medioevo e Rinascimento : studi e ricerche*, Bari, 1954, trad. fr. *Moyen Âge et Renaissance*, Paris, 1969.

GIBSON, 1989 : Walter S. Gibson, « *Mirror of the Earth* » : *The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton, 1989.

GIRAUD, 1988 : Yves Giraud (éd.), *Le Paysage à la Renaissance*, Fribourg (Suisse), 1988.

GLACKEN, 1967 : Clarence J. Glacken, *Traces on the Rhodian Shore : Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley/Los Angeles, 1967.

GOMBRICH, 1953 (1983) : Ernst H. Gombrich, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, in *Gazette des Beaux-Arts*, XLI, January-June 1953, p. 335-360, repris sous le titre *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, in *Norm and Form : Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966, p. 107-121, trad. fr. *La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage*, in *L'Écologie des images*, Paris, 1983, p. 15-43.

GOMBRICH, 1960 (1987) : Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, London/New York, 1960, trad. fr. *L'Art et l'Illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, 1987.

GOMBRICH, 1969 (1992) : Ernst H. Gombrich, *In Search of Cultural History*, Oxford, 1969, trad. fr. *En quête de l'histoire culturelle*, Paris, 1992.

GRIMAL, 1944 (1984) : Pierre Grimal, *Les Jardins romains*, Paris, 1944, 3^e éd., Paris, 1984.

HARBISON, 1984 : Craig Harbison, *Realism and Symbolism in Early Flemish Painting*, in *The Art Bulletin*, LXVI, 4, December 1984, p. 588-602.

HARBISON, 1995 : Craig Harbison, *The Art of the Northern Renaissance*, London, 1995, trad. fr. *La Renaissance dans les pays du Nord*, Paris, 1995.

HARRIS, 1999 : Dianne Harris, *The Postmodernization of Landscape : A Critical Historiography*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, LVIII, 3, 1999, p. 434-443.

HARRIS, 2003 : Dianne Harris, *The Nature of Authority : Villa Culture, Landscape, and Representation in Eighteenth-Century Lombardy*, University Park, 2003.

HOBBSAWM, RANGER, 1983 : Eric J. Hobsbawm, Terence Ranger (éd), *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983.

HOWE, WOLFE, 2002 : John Howe, Michael Wolfe (éd.), *Inventing Medieval Landscapes : Senses of Place in Western Europe*, Gainesville, 2002.

HUMBOLDT, 1846-1851 (2000) : Alexandre de Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, (Paris, 1846-1851), préface de Juliette Grange, 2 vol., Paris, 2000.

HUNT, 1992 : John Dixon Hunt (éd.), *The Pastoral Landscape*, Washington, 1992.

JACKSON, 1980 (2005) : John Brinckerhoff Jackson, *The Necessity for Ruins, and Other Topics*, Amherst, 1980, trad. fr. *De la nécessité des ruines et autres sujets*, Paris, 2005.

JACKSON, 1984 (2003) : John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven/London, 1984, trad. fr. *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles/Versailles, 2003.

JAKOB, 2004 : Michael Jakob, *L'Émergence du paysage*, Gollion, 2004.

JAKOB, 2005 : Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, 2005.

JANSON, 1994 : Anthony F. Janson, *The Meaning of the Landscape in Bellini's St. Francis in Ecstasy*, in *Artibus et Historiae*, XV, 30, 1994, p. 41-54.

Jardins et paysages, 1998 : *Jardins et paysages*, dossier in *Critique*, 613-614, juin-juillet 1998, p. 289-414.

LAGERLÖF, 1990 : Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Ideal Landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*, New Haven/London, 1990.

- LA MALFA, 2003a : Claudia La Malfa, *Reassessing the Renaissance of the Palestrina Nile Mosaic*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXVI, 2003, p. 267-271.
- LA MALFA, 2003b : Claudia La Malfa, *Pinturicchio's Roman fresco cycles re-examined, 1478-1494*, PhD diss., London, Warburg Institute, 2003.
- LANEYRIE-DAGEN, 1998 : Nadeije Laneyrie-Dagen, *Les paysages de Léonard, entre « l'innocence du regard » et la récréation de la Genèse*, in *Les Carnets du paysage*, 2, hiver 1998, p. 70-91.
- LAPRADE, 1866 : Victor de Laprade, *Le Sentiment de la nature avant le christianisme*, Paris, 1866.
- LAPRADE, 1868 : Victor de Laprade, *Le Sentiment de la nature chez les modernes*, Paris, 1868.
- LA ROCCA, 2004 : Eugenio La Rocca, *Lo spazio negato. Il paesaggio nella cultura artistica greca e romana*, in TREZZANI, 2004, p. 19-73.
- LAROQUE, SAINT GIRONS, 2005 : Didier Laroque, Baldine Saint Girons, *L'ornement dans la fabrique du paysage. Pour une théorie de l'ornance*, in Didier Laroque, Baldine Saint Girons (éd.), *Paysage et ornement*, Paris, 2005, p. 7-13.
- LAZZARO, 1999 : Claudia Lazzaro, *The Sixteenth-Century Central Italian Villa and the Cultural Landscape*, in Jean Guillaume (éd.), *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, (actes de colloque, Tours, 1992), Paris, 1999, p. 29-44.
- LEACH, 1988 : Eleanor Winsor Leach, *The Rhetoric of Space : Literary and Artistic Representation of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, 1988.
- LE GOFF, 1980 (1999) : Jacques Le Goff, *Le désert-forêt dans l'Occident médiéval*, in *Traverses*, 19, 1980, p. 22-33, repris in *L'Imaginaire médiéval*, Paris, 1985, republié in LE GOFF, 1999, p. 495-510.
- LE GOFF, 1981 (1999) : Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, 1981, republié in LE GOFF, 1999, p. 771-1231.
- LE GOFF, 1999 : Jacques Le Goff, *Un Autre Moyen Âge*, Paris, 1999.
- LEGRAND, 1997 : Marie-Dominique Legrand, *De l'émergence du sujet et de l'essor du paysage dans la littérature de la Renaissance française*, in COLLOT, 1997, p. 112-138.
- Le Paysage en Europe...*, 1994 : *Le Paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, (actes de colloque, Paris, 1990), Paris, 1994.
- L'ideale classico...*, 1962 : *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, (catalogue d'exposition, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1962), saggio introduttivo di Cesare Gnudi, Bologna, 1962.
- LIMENTANI VIRDIS, 1997 : Caterina Limentani Virdis (éd.), *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, Verona, 1997.
- LING, 1977 : Roger Ling, *Studios and the Beginnings of Roman Landscape Painting*, in *The Journal of Roman Studies*, LXVII, 1977, p. 1-16.

LOVEJOY, 1927 : Arthur O. Lovejoy, « *Nature* » as *Aesthetic Norm*, in *Modern Language Notes*, XLII, 7, November 1927, p. 444-450.

LUGINBÜHL, 1989 : Yves Luginbühl, *Paysages : textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, Paris, 1989.

MANGIACVACCHI, PACINI, 2002 : Maria Mangiavacchi, Ettore Pacini, *Arte e natura in Toscana. Gli elementi naturalistici e il paesaggio negli artisti dal Trecento al Cinquecento*, Pisa/Prato, 2002.

MARIUZ, 2004 : Adriano Mariuz, *Il paesaggio veneto del Cinquecento*, in TREZZANI, 2004, p. 145-153.

MAUDIT, LUCCIONI, 1998 : Christine Maudit, Pascal Luccioni (éd.), *Paysages et milieux naturels dans la littérature antique*, (actes de colloque, Lyon, 1997), Paris/Lyon, 1998.

MICHEL, 1997 : Christian Michel, *La peinture de paysage en Hollande au XVII^e siècle : un système de signes polysémiques ?*, in COLLOT, 1997, p. 209-223.

MITCHELL, 1986 : W. J. Thomas Mitchell, *Iconology : Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986.

MITCHELL, 1994a : W. J. Thomas Mitchell (éd.), *Landscape and Power*, Chicago/London, 1994.

MITCHELL, 1994b : W. J. Thomas Mitchell, *Imperial Landscape*, in MITCHELL, 1994a, p. 5-34.

MITCHELL, 1995 : W. J. Thomas Mitchell, *Gombrich and the rise of landscape*, in Ann Bermingham, John Brewer (éd.), *Consumption of Culture, 1600-1800 : Image, Object, Text*, London/New York, 1995, p. 103-118.

MUIR, 1999 : Richard Muir, *Approaches to Landscape*, Basingstoke/London, 1999.

NUTTALL, 2004 : Paula Nuttall, *From Flanders to Florence : The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*, New Haven/London, 2004.

OCCHIPINTI, 2003 : Carmelo Occhipinti, *Il disegno in Francia nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze, 2003.

OLIVETTI, 1987 : Simona Olivetti, *La Historia naturalis (XXXV, 116 - 117) di Plinio il Vecchio, fonte per la decorazione della loggia del Belvedere di Innocenzo VIII*, in *Storia dell'arte*, 59, 1987, p. 5-10.

OTTANI CAVINA, 2004 : Anna Ottani Cavina, *Introduzione*, in TREZZANI, 2004, p. 9-15.

OTTANI CAVINA, CALBI, 2005 : Anna Ottani Cavina, Emilia Calbi (éd.), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, Milano, 2005.

PÄCHT, 1950 (1991) : Otto Pächt, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, p. 13-47, trad. fr. *Le Paysage dans l'art italien*, Paris, 1991.

PANOFSKY, 1924-1925 (1975) : Erwin Panofsky, *Die Perspektive als « Symbolische Form »*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-25*, Leipzig/Berlin, 1927, p. 258-330, trad. fr. in *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, 1975, p. 37-182.

PANOFSKY, 1953 (2003) : Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*, 2 vol., Cambridge, 1953, trad. fr. *Les Primitifs flamands*, Paris, 1992, rééd. 2003.

PANOFSKY, 1960 (1993) : Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, 1960, trad. fr. *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, 1993.

PEARSALL, SALTER, 1973 : Derek Pearsall, Elizabeth Salter, *Landscapes and Seasons of the Medieval World*, Toronto, 1973.

PETRARCA, *Lettere* : Francesco Petrarca, *La lettera sul Ventoso (Familiarum rerum libri IV, 1)*, éd. Maura Formica, Michael Jakob, Verbania, 1996.

Petrarca e i suoi luoghi..., 2005 : *Petrarca e i suoi luoghi. Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino. Giornate di studio 2005 dedicate a Eugenio Battisti (1924-1989)*, colloque organisé par la Fondazione Benetton Studi Ricerche (Treviso, 2005).

PHILIPPOT, 1994 : Paul Philippot, *La Peinture dans les anciens Pays-Bas. XV^e-XVI^e siècles*, Paris, 1994.

PICCOLOMINI, 2001 : Enea Silvio Piccolomini (Pie II), *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*, trad. fr. *Mémoires d'un pape de la Renaissance*, texte abrégé et annoté par Vito Castiglione Minischetti et Ivan Cloulas, Paris, 2001.

Pitte, 1983 (2001) : Jean-Robert Pitte, *Histoire du paysage français, de la préhistoire à nos jours*, 2 vol., Paris, 1983, nouvelle éd. revue et augmentée, 2001.

POCHAT, 1973 : Götz Pochat, *Figur und Landschaft : eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin, 1973.

PROFUMO, 2002 : Rodolfo Profumo, *Il paesaggio nella pittura rinascimentale tra idealizzazione ed emozione : da Raffaello a Dosso Dossi*, in DE VECCHI, VERGANI, 2002, p. 189-205.

PUPPI, 1980 : Lionello Puppi, *L'ambiente, il paesaggio e il territorio*, in *Materiali e problemi : Ricerche spaziali e tecnologiche*, (*Storia dell'arte italiana*, I, IV), Torino, 1980, p. 41-100.

RAULIN, 2000 : Pierre Raulin, *Ouvrages et paysages. Une bibliographie*, in *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, 4, avril 2000, p. 69-91.

RAVELLI, 1987 : Lanfranco Ravelli, *Polidoro a San Silvestro al Quirinale*, Bergamo, 1987.

RIBOUILLAUT, 2000 : Denis Ribouillaut, *Paysage et pouvoir. La genèse du paysage politique dans la peinture italienne de la Renaissance*, mémoire de DEA, Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2 vol., 2000.

- RIBOUILLAULT, 2005 : Denis Ribouillault, *Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli : un théâtre des jardins et du territoire*, in *Studiolo*, 3, 2005, p. 65-94.
- RITTER, 1963 (1997) : Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster, 1963, trad. fr. *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Besançon, 1997.
- ROGER, 1978 : Alain Roger, *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, 1978.
- ROGER, 1991 : Alain Roger, *Le paysage occidental. Rétrospective et prospective*, in *Au-delà du paysage moderne*, 1991, p. 14-28.
- ROGER, 1995 : Alain Roger (éd.), *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, 1995.
- ROGER, 1996 : Alain Roger, *Les proto-paysages*, in SIEBERT, 1996, p. 199-205.
- ROGER, 1997 : Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, 1997.
- ROGER, 1999 : Alain Roger, *Vita e morte dei paesaggi. Life and death of the landscapes*, in *Lotus international*, 129, 1999, p. 83-90.
- ROGERS, 2001 : Elizabeth Barlow Rogers, *Landscape Design : A Cultural and Architectural History*, New York, 2001.
- ROMANO, 1978 (1991) : Giovanni Romano, *Studi sul paesaggio. Storia e immagini*, Torino, 1978, 2^e éd. 1991.
- ROSAND, 1992 : David Rosand, *Pastoral Topoi : On the Construction of Meaning in Landscape*, in HUNT, 1992, p. 161-177.
- ROUGERIE, BEROUTCHACHVILI, 1991 : Gabriel Rougerie, Nicolas Beroutchachvili, *Géosystèmes et paysages. Bilan et méthodes*, Paris, 1991.
- ROUVERET, 2004 : Agnès Rouveret, *Pictos ediscere mundos. Perception et imaginaire du paysage dans la peinture hellénistique et romaine*, in *Ktéma. Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, 29, 2004, p. 325-344.
- RUBINSTEIN, 1958 : Nicolai Rubinstein, *Political Ideas in Sienese Art : The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI, 1958, p. 179-207.
- SAINT GIRONS, 1998 : Baldine Saint Girons, *Le paysage ou l'ouverture des cloisons interdisciplinaires*, (compte rendu de COLLOT, 1997), in *Les Carnets du paysage*, 2, hiver 1998, p. 169-174.
- SCANU, 2004 : Ada Myriam Scanu (éd.), *La percezione del paesaggio nel Rinascimento*, Bologna, 2004.
- SCHAMA, 1995 (1999) : Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York, 1995, trad. fr. *Le Paysage et la Mémoire*, Paris, 1999.

- SCHULZ, 1962 : Jürgen Schulz, *Pinturicchio and the Revival of Antiquity*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 1-2, 1962, p. 35-55.
- SERENI, 1961 (2001) : Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, 1961, rééd. 2001.
- SHIPLEY, SALMON, 1996 : Graham Shipley, John Salmon, (éd.), *Human Landscapes in Classical Antiquity : Environment and Culture*, London/New York, 1996.
- SIEBERT, 1996 : Gérard Siebert (éd.), *Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques*, (actes de colloque, Strasbourg, 1992), Paris, 1996.
- SISI, 2003 : Carlo Sisi (éd.), *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, Milano, 2003.
- SKINNER, 1999 : Quentin Skinner, *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes : Two Old Questions, Two New Answers*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXII, 1999, p. 1-28.
- STARN, 1994 (1996) : Randolph Starn, *The Palazzo Pubblico, Siena*, New York, 1994, trad. it. *Ambrogio Lorenzetti : Palazzo Pubblico a Siena*, Torino, 1996.
- STARN, PARTRIDGE, 1992 : Randolph Starn, Loren Partridge, *Arts of Power : Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley, 1992.
- STIERLE, 1999 : Karlheinz Stierle, *Paesaggi poetici del Petrarca*, in ZORZI, 1999, p. 121-137.
- STOLLHANS, 1992 : Cynthia Stollhans, *Fra Mariano, Peruzzi and Polidoro da Caravaggio : A New Look at Religious Landscapes in Renaissance Rome*, in *Sixteenth Century Journal*, XXIII, 3, Autumn 1992, p. 506-525.
- Studi Giorgioneschi...*, 1998 (1999) : *Il paesaggio*, dossier de *Studi Giorgioneschi. Annuario di ricerche sull'arte del Rinascimento*, II, 1998 (1999).
- TEASDALE SMITH, 1970 : Molly Teasdale Smith, *Conrad Witz's Miraculous Draught of Fishes and the Council of Basel*, in *The Art Bulletin*, LII, 2, June 1970, p. 150-156.
- THODE, 1885 (1993) : Henry Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst des Renaissance in Italien*, Berlin, 1885, trad. it. *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, éd. Luciano Bellosi, Giovanna Ragionieri, Roma, 1993.
- TIBERGHIEU, 1998 : Gilles Tiberghien, *Théories et pratiques du paysage*, (compte rendu de ROGER, 1995 et de BERQUE, 1995), in *Jardins et paysages*, 1998, p. 289-303.
- TREZZANI, 2004 : Ludovica Trezzani (éd.), *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento. Con saggi d'introduzione dall'antichità al Rinascimento*, Milano, 2004.
- TUAN, 1974 : Yi-Fu Tuan, *Topophilia : A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Englewood Cliffs, 1974.
- TURNER, 1961 : A. Richard Turner, *Two Landscapes in Renaissance Rome*, in *The Art Bulletin*, XLIII, 4, December 1961, p. 275-287.

TURNER, 1966 : Richard A. Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966, 2^e éd. 1974.

TURNER, 1981 : Richard A. Turner, (compte rendu de POCHAT, 1973), in *The Art Bulletin*, LVIII, 4, March 1981, p. 140-141.

VENTURI FERRIOLO, 1999 : Massimo Venturi Ferriolo, *Paesaggi antichi*, in Paola Capone, Massimo Venturi Ferriolo (éd.), *Paesaggi. Percorsi tra mito natura e storia*, Milano, 1999, p. 13-22.

VIDEAU, 1997 : Anne Videau, *Fonctions et représentations du paysage dans la littérature latine*, in COLLOT, 1997, p. 32-53.

VILLATA, 2004 : Edoardo Villata, *Il paesaggio nella pittura italiana del Quattrocento. Prolegomeni a una introduzione*, in Trezzani, 2004, p. 89-117.

VISCOGLIOSI, 2004 : Alessandro Viscogliosi, *Topiaria : un'altra proposta di lettura nel mondo romano*, in AZZI VISENTINI, 2004, p. 16-21.

VITTA, 2005 : Maurizio Vitta, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino, 2005.

WAERBEKE, 1997 : Jacques Van Waerbeke, *Le paysage du géographe et ses modèles*, in COLLOT, 1997, p. 307-329.

WALTER, 2004 : François Walter, *Les Figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, 2004.

WARNKE, 1992 (1996) : Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, Munich, 1992, trad. it. *Paesaggio politico. Per una storia delle trasformazioni sociali della natura*, Milano, 1996.

WILLIAMS, 1973 : Raymond Williams, *The Country and the City*, London, 1973.

WITTKOWER, 1963 : Rudolf Wittkower, *L'Arcadia e il giorgionismo*, in Vittore Branca (éd.), *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, (actes du colloque, Venise, 1960), Firenze, 1963, p. 473-484.

WHYTE, 2002 : Ian D. Whyte, *Landscape and History since 1500*, London, 2002.

WOOD, 1993 : Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, London, 1993.

ZERI, 1976 (1986) : Federico Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura*, in Lucio Gambi, Giulio Bollati (éd.), *Atlante*, (*Storia d'Italia*, VI), Torino, 1979, p. 51-214, trad. fr. *Le Mythe visuel de l'Italie*, Paris, 1986.

ZORZI, 1999 : Renato Zorzi (éd.), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia, 1999.

Résumés

Résumé

L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes

Les travaux sur le paysage se sont récemment multipliés dans de nombreuses disciplines, à la faveur d'un intérêt grandissant du public. S'il conviendrait d'analyser en détail la place de l'histoire de l'art dans le renouvellement des recherches, on note en tout cas, dans la littérature anglophone en particulier, une attention de plus en plus forte à la valeur du paysage comme production sociale et culturelle et à ses implications idéologiques. La thèse de la découverte du paysage à la Renaissance, notamment défendue en France par Augustin Berque et Alain Roger, doit être remise en question : elle reconduit certains postulats hérités de l'historiographie du XIX^e siècle, dont Burckhardt, et suppose une « laïcisation » de la nature que dément la dimension religieuse du paysage en peinture. Il faudrait au contraire enquêter sur le rôle des modèles antiques dans le développement artistique et culturel du paysage à cette époque, selon différentes perspectives de recherche ici esquissées.

Abstract

The artistic development and cultural fabric of landscape in the Renaissance. Thoughts on recent research

Increased public interest has undoubtedly abetted the recent multiplication of studies on landscape in a number of fields. If it might be more purposeful to examine in detail the place of art history in the renewal of such research, one can at least note, in English literature in particular, a progressively stronger focus on the value of landscape as a social and cultural product and on its ideological implications. The theory of the invention of landscape in the Renaissance, supported in France by Augustin Berque and Alain Roger among others, must be challenged: it perpetuates a number of claims inherited from nineteenth-century historiography, including the works of Burckhardt, and presupposes a “secularization” of nature in contradiction with the religious dimension of landscape in painting. Rather, one should investigate the role of antique models in the artistic and cultural development of landscape at that period, following the various research perspectives outlined here.

Riassunto

Lo sviluppo artistico e la fabbricazione culturale del paesaggio nel Rinascimento. Riflessioni su alcune recenti ricerche

Gli studi sul paesaggio si sono recentemente moltiplicati in numerose discipline col favore di un maggiore interesse da parte del pubblico. Sarebbe utile analizzare in dettaglio il ruolo della storia dell'arte nel rinnovamento delle ricerche, ma è comunque possibile constatare che soprattutto la letteratura anglosassone rivolge un'attenzione crescente al valore del paesaggio come produzione sociale e culturale e alle sue implicazioni ideologiche. La tesi della scoperta del paesaggio nel Rinascimento, difesa in Francia principalmente da Augustin Berque e da Alain Roger, deve essere rimessa in discussione: essa propone alcuni postulati ereditati dalla storiografia del XIX secolo e da Burckhardt, e suppone una “laicizzazione” della natura che smentisce la dimensione religiosa del paesaggio in pittura. Bisognerebbe invece studiare con attenzione il ruolo svolto a quest'epoca dai modelli antichi nello sviluppo artistico e culturale del paesaggio, secondo le diverse prospettive di ricerca indicate in questo saggio.

Zusammenfassung

Das künstlerische Aufblühen und die kulturelle Erfindung der Landschaft in der Renaissance. Betrachtungen zu neueren Forschungen

Die Studien zur Landschaft haben sich seit Kurzem in den verschiedenen Disziplinen vervielfacht – zugunsten eines steigenden Interesses der Öffentlichkeit. Es empfiehlt sich, im Einzelnen die Rolle der Kunstgeschichte für das Ansteigen der Forschungen zu diesem Thema

zu analysieren. Man bemerkt in jedem Fall, und vor allem in der englischsprachigen Literatur, ein immer größer werdendes Interesse an der Bedeutung der Landschaft als soziale und kulturelle Produktion sowie auch ihren ideologischen Implikationen. Die These von der Entdeckung der Landschaft in der Renaissance, die in Frankreich vor allem von Augustin Berque und Alain Roger verteidigt wird, muss in Frage gestellt werden. Sie stützt sich auf einige Postulate, die von der Historiographie des 19. Jahrhunderts, darunter Burckhardt, übernommen wurden, und geht von einer „Laisierung“ der Natur aus, die die religiöse Dimension der Landschaft in Malerei leugnet. Man müsste hingegen nach der Rolle der antiken Vorbilder für die künstlerische und kulturelle Entwicklung der Landschaftsmalerei in dieser Zeit fragen – entsprechend den verschiedenen Forschungsperspektiven, die hier aufgezeigt werden.

Liste des illustrations

1. Albrecht Altdorfer, *Paysage avec un pont*, v. 1516, Londres, National Gallery.
2. Robert Campin (attribué à), *La Vierge à l'écran d'osier*, v. 1425, Londres, National Gallery.
3. Rogier Van der Weyden, *Saint Luc peignant la Vierge*, v. 1435-1440, Boston, Museum of Fine Arts.
4. Ambrogio Lorenzetti, *Les Effets du Bon gouvernement* (détail), 1338-1339, Sienne, palais communal, salle de la Paix.
5. Ercole de' Roberti, Retable de l'église Santa Maria in Porto Fuori à Ravenne, 1479-1481, Milan, Pinacothèque Brera.
6. Conrad Witz, *La Pêche miraculeuse*, 1444, Genève, musée d'art et d'histoire.
7. Jan Van Eyck (attribué à), *Stigmatisation de saint François*, v. 1432, Turin, Galleria Sabauda.
8. Giovanni Bellini, *Saint François en extase*, v. 1477-1478, New York, Frick Collection.
9. Giovanni Bellini, *Vierge à la prairie*, v. 1505, Londres, National Gallery.
10. Joachim Patinir, *Paysage avec saint Jérôme*, v. 1520-1524, Madrid, Prado.
11. *Mosaïque avec scène nilotique*, fin du II^e siècle avant J.-C., Palestrina, musée.
12. Dosso Dossi, *Melissa (ou Circé)*, 1515-1516, Rome, Galleria Borghese.
13. Pinturicchio, *Vue de cité*, fragment, v. 1487, Vatican, Museo Pio-Clementino, galerie des Statues.
14. Polidoro da Caravaggio, *Paysage avec des scènes de la vie de Marie-Madeleine*, v. 1525, Rome, San Silvestro al Quirinale.
15. Cornelis Loots, *Paysage avec ruines*, 1545, Rome, château Saint-Ange, appartement de Paul III, corridor pompéien.
16. Perin del Vaga ou atelier, *Vue de la cour du Belvédère avec une naumachie*, v. 1540, Rome, château Saint-Ange, salle des Festons.
17. Vue depuis la villa Médicis à Fiesole.
18. Antonio et Piero Pollaiuolo, *Annonciation*, v. 1470, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
19. Piero di Cosimo, *Vulcain et Éole*, fin des années 1490, Ottawa, National Gallery of Canada.