

Les paysages à l'époque moderne

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



PUPS

LES PAYSAGES À L'ÉPOQUE MODERNE

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

Les paysages
à l'époque moderne



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

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008

© Sorbonne Université Presses, 2022

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

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

Tirés à part :

Préface – 979-10-231-2185-8

Introduction – 979-10-231-2186-5

Florent Quellier – 979-10-231-2187-2

Paul Delsalle – 979-10-231-2188-9

Youri Carbonnier – 979-10-231-2189-6

Martine Vasselin – 979-10-231-2190-2

Claude Reichler – 979-10-231-2191-9

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

d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

Adaptation numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

PRÉFACE

Jean-Marie Constant

*Président de l'Association des Historiens modernistes
des universités françaises*

Un colloque sur l'histoire des paysages s'imposait à une époque où non seulement on glorifie la nature, mais on l'exalte et on milite pour sa protection. De plus, l'engouement, qui caractérise les jardins, les forêts, les rivières, le littoral, la montagne, les animaux sauvages et domestiques, est un véritable phénomène de société. Le colloque sur les paysages à l'époque moderne, qui a eu lieu les 16 et 17 janvier 2004, s'inscrit dans ce courant et s'interroge sur la réalité de ce qu'ils pouvaient représenter dans les périodes anciennes.

Certes, la publication des actes, en 2007, pourrait être considérée comme trop tardive. Néanmoins, trois années de délai, entre la tenue d'une réunion scientifique et sa traduction éditoriale, sont dans les normes de ce qui se fait habituellement dans les universités, mais en contradiction avec les règles, que nous nous efforçons, avec plus ou moins de succès, de respecter.

Le bureau de l'Association des historiens modernistes (AHMUF) présente toutes ses excuses à celles et à ceux qui attendaient ce livre avec impatience et nous l'ont fait savoir. Il faut cependant rappeler que, depuis cette date, l'Association a publié dans des délais très rapides, les actes de deux colloques qui concernent les questions mises aux concours d'agrégation et de CAPES :
– *Révoltes et révolutions en Amérique et en Europe (1773/1802)*, en février 2005.
– *Les Sociétés, anglaise, espagnole et française, au xvii^e siècle*, en décembre 2006.

Ces deux ouvrages devaient impérativement paraître avant la date des concours et nous remercions l'éditeur, les PUPS, d'avoir compris le sens de nos demandes de priorité. Il faut aussi rendre hommage aux conférenciers qui ont fourni leurs textes rapidement, malgré leur emploi du temps très chargé. Il faut louer également la rapidité et la dextérité avec lesquelles Lucien Bély, secrétaire général et Françoise Dartois, secrétaire adjointe, chargée des publications, ont préparé l'édition des *Sociétés européennes*, qui ont pu paraître en décembre, soit deux mois après la tenue du colloque de Bordeaux. Il me revient en tant que président et au nom de tous nos membres, de relever cette performance et de féliciter tous les acteurs qui ont contribué à cette réalisation.

En conséquence, il nous est difficile d'invoquer la même urgence, auprès de l'éditeur, pour les colloques ne concernant pas les concours, même si leur intérêt scientifique est largement aussi grand.

Une autre raison explique également ce retard. Certains de nos conférenciers, très occupés, ont éprouvé quelques difficultés à respecter le calendrier. Je reconnais que, sans nos amicales pressions, ils n'auraient peut-être pas accepté de communiquer, mais leurs travaux nous semblaient indispensables pour le succès de cette publication.

8 Néanmoins, ce colloque sur l'histoire des paysages, demeure particulièrement novateur dans ses thématiques comme dans ses problématiques. Jean-Robert Pitte, Président de l'Université Paris-Sorbonne, géographe et éminent spécialiste de la question, nous a fait l'honneur d'introduire le colloque et de recevoir les membres de l'association, présents à l'issue de l'assemblée générale. Nous le remercions pour ces gestes, alors que chacun connaît les lourdes fonctions d'un Président d'université. Florent Quellier, spécialiste de l'arboriculture fruitière, nous a sensibilisé aux spectacles, que pouvaient dérouler les paysages d'Ile-de-France, où les arbres et les fruits étaient non seulement des ressources agricoles, mais participaient aux décors de la région parisienne. Il revenait à Claude Reichler, de l'université de Lausanne, de faire vivre les Alpes suisses, sous le regard des voyageurs de l'époque moderne.

Il était aussi nécessaire d'élargir la notion de « paysage » et d'évoquer les recherches nouvelles qui correspondent à des thèmes porteurs, comme le patrimoine industriel ou urbain. Paul Delsalle, à travers les exemples de Tourcoing et de Salins, a fait surgir devant nous, les images et les réalités des paysages industriels des XVI^e et XVII^e siècles. Youri Carbonnier a confronté l'iconographie urbaine avec d'autres sources. De ces comparaisons, il ressort que les gravures et les tableaux, représentant les villes, n'ont pas toujours comme impératif une vérité historique, mais obéissent à d'autres objectifs.

Enfin, il n'était pas possible, dans une telle rencontre, de parler des paysages sans consacrer au moins une communication à leur place dans le patrimoine artistique. Martine Vasselin traite d'une question centrale des problématiques de l'époque moderne : la naissance du paysage comme forme artistique dans l'Europe du XVI^e siècle.

Ce colloque symbolise l'émergence de nouvelles thématiques dans l'historiographie de l'histoire moderne. Elles ont été développées par une nouvelle génération de chercheurs qui s'inscrivent dans une tradition et savent innover. Donner à ces historiens modernistes l'occasion de faire connaître leurs travaux est l'un des objectifs de l'AHMUF.

En même temps, l'Association des historiens modernistes sait mettre en relation, grâce à l'outil informatique, les chercheurs entre eux en publiant,

grâce à AHMUF, les annonces de colloques, de séminaires, de publications, et tout ce qui intéresse les collègues en matière de recherche et d'enseignement, le tout grâce au dévouement et à l'action inlassable du secrétaire adjoint, chargé de la communication interne, Denis Lieppe. Qu'il en soit remercié en votre nom à tous.

Les historiens modernistes prennent de plus en plus conscience que leurs recherches sont d'une grande importance, pour le devenir de nos sociétés parce qu'elles servent de base à des réflexions concernant l'avenir du monde contemporain. L'histoire des paysages, présentée ici, répond à cette interrogation et à ce besoin, car là encore, les polémiques ne sont pas rares et les arguments, que se jettent à la figure nombre d'associations, montrent à quel point l'arbitrage de l'histoire est une œuvre nécessaire. Ce colloque pourra apparaître comme une contribution efficace à des clarifications, qui s'imposent.

INTRODUCTION

Jean-Robert Pitte

Vers la fin du xv^e siècle, le mot *paysage* fait son apparition dans une langue européenne, le français. C'est le poète Jean Molinet qui semble l'utiliser pour la première fois en 1493. Il vit à Valenciennes, travaille pour la cour de Bourgogne et laisse son nom à la postérité pour avoir adapté en prose *Le Roman de la Rose*. S'il a fallu inventer un mot, c'est qu'un manque cruel se faisait sentir pour désigner un genre pictural qui avait déjà plus d'un siècle et demi d'existence. En effet, la fresque *del buono e del cattivo governo de la cosa pubblica* du Palazzo pubblico de Sienne a été peinte par Ambrogio Lorenzetti entre 1338 et 1340 et elle est probablement la première renaissance d'un genre de peinture qui avait existé dans l'Antiquité romaine puis avait disparu pendant tout le haut Moyen Âge. En Chine, l'esthétique paysagère connaît un brillant essor dans la peinture et l'art des jardins dès l'époque de la dynastie Han (206 av. J.-C.-220 ap. J.-C.) et un mot existe pour désigner le paysage : *fengshui*, littéralement montagne-eau, également utilisé pour la géomancie.

Paysage entre dans le dictionnaire de Robert Estienne en 1549 avec la précision suivante qui trahit son origine : « *mot commun entre les painctres* ». Il se diffuse ensuite dans toutes les langues d'Europe : *paesaggio*, *paisaje*, *landscape*, *landshaft*, etc., tandis qu'un joli mot italien passe tel quel vers le français : *belvedere* qui deviendra dans la toponymie le très répandu Bellevue, désignant un lieu privilégié d'admiration du paysage. En 1573, Robert Garnier dans son *Hippolyte* évoque à propos du paysage l'« *étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble* ». On est donc passé au fil de la Renaissance du désir de représenter le réel visible sur des tableaux, au mot pour le dire, puis à la réalité que représentent ces derniers. C'est justement le moment où architectes, ingénieurs, urbanistes, jardiniers rivalisent d'imagination pour transformer l'espace dans le but de le rendre plus joli à voir. Cette révolution est celle que l'époque moderne accomplira. Comme en bien d'autres domaines, l'Italie et les Flandres auront été pionnières et la France fera fructifier l'idée et la transmettra à l'Europe et au reste du monde.

C'est ce passage de l'espace de vie médiéval à un espace de vue qui caractérise certains aménagements des xvi^e-xviii^e siècles français. Il y a là une volonté que

les Valois et les Bourbons illustrent avec ardeur parce qu'elle sert la nouvelle conception de la monarchie qu'ils veulent imposer. Le paysage doit rendre gloire au prince éclairé et, ce faisant, servir l'unité nationale et l'État. Les façades médiévales des châteaux sont percées de fenêtres qui, comme dans les tableaux flamands, font entrer la lumière à flots et permettent de voir le paysage depuis l'intérieur. Puis viennent les architectures civiles dans lesquelles les ouvertures tiennent autant voire plus de place que les murs, achevant une révolution commencée dans l'architecture sacrée avec la révolution de l'art français, qualifié plus tard de gothique.

12

En ville, des rues droites sont percées, les ponts perdent leurs constructions, comme le Pont-Neuf à Paris, des places ordonnées sont taillées à vif dans le tissu urbain médiéval. La plupart seront royales, dédiées à la gloire du monarque. Entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, Paris en verra s'ouvrir plusieurs depuis l'est jusqu'à l'ouest de la rive droite : Royale (des Vosges), des Victoires, Vendôme, de la Concorde, prolongée par cette extraordinaire mise en scène urbaine des Champs-Élysées. Ces modèles seront imités dans toutes les métropoles provinciales, surtout lorsqu'elles sont le siège d'un Parlement, puis dans toutes les capitales européennes, jusqu'à Saint-Petersbourg. Des villes nouvelles sont bâties sur le modèle italien qui devient français (Charleville, Henrichemeont, Versailles, Vitry-le-François, etc.) et sera repris par toutes les monarchies européennes au XVIII^e siècle.

Les jardins enclos de murs pendant des siècles, qu'ils soient abbaciaux ou seigneuriaux, imposaient le regard tourné vers le Ciel ou la contemplation, les yeux dans les yeux, de l'objet chéri l'amour courtois. Désormais, les murs tombent et le jardin devient le premier plan d'un plus vaste paysage à admirer du haut vers le bas. Les arbres et les arbustes se plient aux caprices des jardiniers qui vont jusqu'à façonner des buis ou des ifs en forme de figures géométrique, voire dérisoirement d'animaux. Le val de Loire en offre maints exemples, tout comme l'Île-de-France, Versailles constituant l'achèvement de cette esthétique de « l'orgueilleux plaisir de commander à la nature », selon le mot de Saint-Simon.

La révolution paysagère reflète celle des mentalités. L'humanisme a placé l'Homme au centre d'un monde désenchanté et sécularisé. Le paysage est la partie visible d'une organisation de l'espace totalement renouvelée. C'est l'ordre social et politique que doit exprimer l'aménagement du territoire. Aux temps antiques, tous les chemins menaient à Rome, capitale spirituelle et politique de l'Empire. Au Moyen Âge, tous menaient encore à Rome, capitale de la Chrétienté, mais aussi à Jérusalem ou à Saint-Jacques, portes du Ciel. La France des Bourbons est sillonnée de routes royales qui mènent toutes au cœur de l'État, Paris, et plus précisément à ce symbole de la continuité dynastique qu'est le lit du Roi, au centre de sa chambre de Versailles. Le monarque peut y

commencer sa journée en contemplant le soleil levant, tandis qu'il la termine dans la galerie des Glaces, décor d'or et de lumière qui prolonge infiniment les feux du soleil couchant.

C'est ce changement majeur qu'aborde le volume que l'Association des Historiens modernistes des universités françaises (AHMUF) consacre aux paysages. Il mêle le réel et sa perception, le façonnement de l'espace et la représentation que l'on s'en fait, dans la littérature ou la peinture. On ne peut plus aujourd'hui sur une telle question séparer l'art de l'aménagement du territoire. Les deux s'éclairent mutuellement. Les artistes sont les éclaireurs des révolutions urbanistiques ou territoriales. Le programme de Versailles est contenu dans le décor palladien du *Teatro Olimpico* de Vicence, réalisé un siècle auparavant. Claude Gellée peint des décors de ruines noyées dans une végétation retournée à l'état sauvage presque un siècle avant que le jardin à la française ne laisse place au jardin anglo-chinois, sombre et peuplé de fabriques. Ce dernier lui-même préfigure le temps des révolutions. Il est paradoxal qu'il voie le jour alors que la philosophie des Lumières fonde un nouvel ordre politique et social.

« LE SPECTACLE DE L'ARBORICULTURE FRUITIÈRE » :
UN ORDONNANCEMENT DU MONDE.
L'EXEMPLE DES CAMPAGNES PARISIENNES
AUX XVII^e-XVIII^e SIÈCLES

Florent Quellier

Université Rennes 2 (Cerbio-Crbisco)

Dans l'histoire de la cartographie, le XVIII^e siècle offre une époque charnière entre deux regards : un regard horizontal qui triomphera dans les cartes d'état-major du XIX^e siècle¹ et un autre, vertical, qui dessine une vue. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, ces deux regards coexistent dans des cartes « hybrides »², mais le second tend progressivement à s'effacer pour se fondre dans le plan à l'exception, notamment, des arbres qui, même si le choix d'un figuré unique pour toutes les espèces témoigne d'une progression vers l'abstraction, continuent à dresser fièrement leur silhouette familière³ le long des voiries seigneuriales, autour des emblavures, dans les parcs et les jardins, à travers champs et vignes... Il faut attendre le cadastre par masse de culture du Consulat pour que l'arbre fruitier soit enfin représenté par un figuré abstrait et en plan. L'explication de cette résistance de l'arbre en élévation dans des cartes levées en plan pourrait tenir à sa capacité médiatrice de transformer une carte en paysage : en reconnaissant le figuré réaliste de l'arbre, le regard transforme une carte qui aurait pu n'être qu'une abstraction en une réalité paysagère sensible. Au-delà d'un indéniable souci esthétique, le soin apporté par le pinceau du cartographe « au spectacle de l'arboriculture » sanctionne bien évidemment le rôle structurant de l'arbre dans un paysage. Cependant, derrière ce simple constat paysager, il y a aussi des regards contemporains que les questionnements de l'histoire culturelle

1 Catherine Bousquet-Bressolier, « L'idée de nature des Classiques et la cartographie des côtes (fin XVII^e-fin du XVIII^e siècle) », *Bulletin du Comité français de cartographie*, n° 130, déc. 1991, p. 11-16.

2 Annie Antoine, *Le Paysage de l'historien. Archéologie des bocages de l'Ouest de la France à l'époque moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 122.

3 Les arbres sont dessinés en élévation, avec une échelle qui leur est propre, le tronc bien droit tracé à l'encre de Chine, la feuillée peinte en vert, et leur ombre portée à droite, la lumière venant de gauche.

permettent de saisir : les paysages de l'arboriculture fruitière inscrivent, tant pour les paysans que pour les élites de la naissance et de la fortune, tant pour l'utilisateur d'une carte que pour le viager d'un finage, l'ordonnement d'un monde réel ou idéal, vécu ou espéré. La représentation cartographique de l'arbre me semble entériner cet ordonnancement d'un paysage compris comme scène de pouvoir⁴. En effet, l'arbre cultivé indique avant tout la propriété et l'appartenance. Pour les élites, « le spectacle de l'arboriculture » s'entend aussi comme l'affirmation paysagère d'une distinction sociale réelle ou ambitionnée, alors que la paysannerie pourrait percevoir les paysages arborés comme un paysage compensatoire, comme un ordonnancement souhaité du monde.

L'ARBRE FRUITIER INSCRIT DANS LE PAYSAGE LA PROPRIÉTÉ, L'APPARTENANCE

16

L'expropriation paysanne est un fait bien connu pour les campagnes parisiennes de l'Ancien Régime. Les difficultés économiques, l'endettement, les arriérés de loyers et de rentes se soldent bien souvent par la vente de parcelles de terre. Or, lorsque ces dernières sont plantées d'arbres fruitiers, elles donnent lieu à des délits révélateurs d'une lecture contemporaine des paysages arborés : le refus de la dépossesion en coupant *ses* arbres ou en continuant de cueillir *ses* fruits. Ainsi le 24 juillet 1697, un sergent de la prévôté de Sarcelles⁵, nommé commissaire au régime et gouvernement de trois pièces d'héritages saisies, porte plainte contre les anciens propriétaires car on y a coupé les « gros et vertueux » pommiers et arraché presque tous les ceps de vigne⁶. Le 23 juin 1701, le rapport de visite d'une maison qui vient d'être saisie par des créanciers note que « dans la basse cour [...] il a été coupé deux sceps de treille et un poirier » et au milieu de la cour un pommier de Rambour a été abattu⁷. Pour l'année 1775, enfin, quatre rapports du garde-chasse(s) de la seigneurie de Piscop⁸ permettent de suivre une famille de manouvriers qui s'obstine à aller ostensiblement cueillir des fruits sur des parcelles de terre qui ne lui appartiennent plus⁹ ; ils révèlent un refus de l'expropriation paysanne exacerbé par les arbres fruitiers qui maintiennent le souvenir de l'ancienne possession.

4 Significativement, Dupain de Montesson a intitulé son traité de cartographie *Le Spectacle de la campagne* (1776).

5 Sarcelles, dépt. 95, arr. Montmorency, ch. l. de cant.

6 Plainte du 24/07/1697, Arch. dép. Val-d'Oise, B95/1191.

7 Plainte du 23/06/1701, Arch. dép. Val-d'Oise, B95/1197.

8 Piscop, dépt. 95, arr. Montmorency, cant. Domont.

9 Rapports du 06/08/1775, 19/08/1775, 20/08/1775 et 07/09/1775, Arch. dép. Val-d'Oise, B95/1362.

Plusieurs raisons transforment l'arbre fruitier en héraut de la propriété individuelle. L'arbre étant une culture permanente dépassant largement l'espérance de vie humaine, on le plante aussi pour ses enfants et pour ses petits-enfants ; « comme un bon père de famille » précisent les baux. De surcroît, son fort développement ligneux l'inscrit visiblement dans un paysage pour des décennies et ce, quelles que soient les saisons : l'arbre est donc tout indiqué pour jouer le rôle d'une borne, d'armature dans une haie ou de ceinture autour d'une pièce de terre et ainsi marquer une propriété. L'arbre fruitier peut d'autant plus affirmer la propriété qu'il échappe, à l'exception de l'échenillage, aux contraintes collectives. Et en plus, grâce à son association à d'autres cultures en plein champ, il n'est pas soumis à la dîme selon le principe que l'on ne dîme pas le haut et le bas. Enfin, l'arbre fruitier est intimement lié au jardin or la parcelle portant l'habitation est bien souvent le dernier bien possédé par la paysannerie d'Île-de-France et circonscrit l'espace par excellence où l'individualisme agraire est possible ; vu quotidiennement, objet de soins attentifs, l'arbre fruitier enracine le sentiment de propriété.

Ainsi le regard porté sur l'arbre peut être affectif car il marque une possession voire une appartenance à une communauté. En effet, l'arbre offre des points de repères parfois pérennisés dans l'appellation des lieux-dits, et, localement, il a pu jouer, pour une communauté d'habitants, un rôle identitaire fort. Au début du XIX^e siècle, la Société d'Horticulture du département de la Seine-et-Oise dresse le portrait suivant des célèbres cerisiers de la vallée de Montmorency : « ces arbres séculaires [...] qui avaient leurs noms [?], *qui servaient de point de rendez-vous, et de limites aux habitants* »¹⁰. Cent cinquante ans plus tôt, la deuxième « conférence de deux paysans de Saint-Ouen et de Montmorency sur les affaires du temps » témoigne de ce rôle identitaire joué par l'arbre au sein d'une communauté : après huit jours d'absence, Janin revient de Paris et « dans un moment tout le village s'assemble sous l'orme »¹¹ ; dans le Sud-Ouest étudié par Anne Zink, l'orme du village joue aussi ce rôle pour la communauté d'habitants¹².

Si pour la paysannerie l'ordre affiché par l'arbre cultivé est avant tout celui de la propriété individuelle et, peut-être, de l'appartenance à une communauté, cette perception n'est pas étrangère aux élites. Symboliquement, l'arboriculture fruitière inscrit dans le paysage pouvoir et prestige social. Regardons les

10 Silvain Caubert, « Rapport sur les cultures de Cerisiers de la vallée de Montmorency », *Mémoires de la société d'horticulture du département de Seine-et-Oise*, t. V, 1846, p. 137-138.

11 Frédéric Deloffre, éd., *Agréables conférences de deux paysans de Saint-Ouen et de Montmorency sur les affaires du temps (1649-1651)*, 1961, rééd. 1999, p. 61.

12 Anne Zink, *Clochers et troupeaux. Les communautés rurales des Landes et du Sud-Ouest avant la Révolution*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, p. 234.

cartes et plans d'Ancien Régime, les allées d'arbres deviennent doubles, voire triples aux abords des maisons des champs, témoignant d'une utilisation ostentatoire et politique du paysage. Quand le seigneur de Baillet-en-France¹³ fait proclamer que « les fruits qui sont à récolter cette présente année sur tous les arbres de *voiries, avenues et enceintes* des terres de la seigneurie »¹⁴ sont à vendre, le vocabulaire employé transmute les arbres fruitiers de simples végétaux plantés au bord d'un chemin, ou autour d'une pièce de terre, en manifestation d'une souveraineté non seulement inscrite dans le paysage mais qui en plus le domine. Les baux nous renseignent sur l'attention portée par les représentants de l'autorité seigneuriale à l'entretien des avenues fruitières. Dès l'année 1710, le régisseur du duché-pairie d'Enghien fait massivement regarnir d'arbres les avenues fruitières qui ont souffert du grand hiver 1709¹⁵. Et à la veille de la Révolution, les adjudications des fruits des voiries du duché ne manquent pas de développer les clauses protégeant les arbres¹⁶. On comprend derrière ces clauses le souci économique d'une bonne gestion du domaine, cependant une préoccupation politique, l'affirmation de l'ordre seigneurial, n'est pas à exclure, surtout dans le contexte de la réaction seigneuriale. En effet, l'alignement d'arbres formant ces « avenues fruitières », seigneuriales ou royales, trace de belles perspectives et offre au regard une allure de régularité qui sont autant de manifestations d'un ordre social triomphant parfaitement saisi par la cartographie de l'Ancien Régime. D'ailleurs, les premières décisions révolutionnaires ne s'y trompent pas quand, dès 1790, arguant de la suppression du régime féodal, elles interdisent tous droits de propriété ou de voiries sur les chemins publics¹⁷.

Cartes, baux et affaires de justice témoignent d'une structuration de l'espace rural qui renvoie à un triple investissement social, économique et culturel ;

13 Baillet-en-France, dépt 95, arr. Montmorency, cant. Viarmes.

14 16/06/1743, Arch. dép. Val-d'Oise, B95/271.

15 Entre le 11 juin et le 25 juillet 1710, l'exploitation et l'entretien de « la voirie des arbres cerisiers et bigarotiers scittué sur le terroir de Saint-Brice dépendante du duché-pairie d'Enghien » donnent lieu à huit baux de neuf années conclus par le fondé de procuration du prince de Condé ; dans les neuf années à venir quatre cent cinquante merisiers devront être plantés aux « endroits où il en manquera », Archives départementales du Val-d'Oise, 2E7/143 ; Saint-Brice-sous-forêt, dépt 95, arr. Montmorency, cant. Domont.

16 « de ne pouvoir faire sur les arbres dependants desdittes voiries aucun bois vert ny secs, ny commettre aucun délit à peine de tous dépend dommages et interest », adjudication du 05/06/1780, Arch. dép. Val-d'Oise, B95/1276.

17 « [...] abolissant le droit de planter des arbres [...] sur les lieux publics, rues et places des villages, bourgs et villes où il était attribué que ci-devant seigneur par les coutumes, statuts et usages », extrait d'une lettre patente du roi sur un décret de l'Assemblée nationale retranscrit le 15/08/1790 dans le registre de délibération de la municipalité de Saint-Brice, Madeleine Héry, *Saint-Brice vu au travers de son conseil municipal, 1769-1795*, Sarcelles, 1987, p. 65.

social car les voiries plantées traduisent une propriété au sens fort du terme, une quasi-souveraineté à l'image des pavés du roi, économique car les arbres fruitiers des voiries, notamment les cerisiers, offrent une source de revenu non négligeable à proximité du marché parisien, culturel, enfin, car elles montrent un ordonnancement du monde unissant privilège seigneurial et nature domestiquée.

Nul doute que le regard des élites, sensible à l'ordonnance des colonnades d'un bâtiment, à l'ordonnance d'un parterre – deux emplois du mot « ordonnance » significativement donnés par Furetière –, prennent aussi plaisir à la vue d'une avenue fruitière. Les affaires de justice révèlent que la paysannerie n'est pas non plus insensible à la vue de ces allées fruitières. L'enjeu du questionnement culturel est ici d'importance car la lecture d'un paysage par des contemporains autres que les élites constitue un des aspects qui a été le moins travaillé par les historiens du paysage ; « Il faudra probablement se résigner à ne rien savoir de ce que pensaient de leur paysage agraire les paysans de l'Ouest qui vivaient avant la Révolution »¹⁸, ce propos tiré du compte rendu que Jean-Robert Pitte a consacré au livre d'Annie Antoine, *Le Paysage de l'historien*, est bien révélateur de cette actuelle part d'ombre. Pourtant, les délits contre des arbres cultivés peuvent être interprétés comme le refus d'un ordonnancement du monde et donc comme une lecture paysanne d'un paysage : l'arbre cultivé donnant un sens politique et social à l'espace, le toucher intentionnellement revient à vouloir détourner une signification comprise par tous. Pour la décennie pré-révolutionnaire, le bailliage du duché-pairie d'Enghien conserve plusieurs affaires similaires concernant des voiries seigneuriales : là des arbres ont été rompus et laissés ostensiblement à terre, ici ce sont des greffes qui ont été brisées et laissées, pitoyablement pendantes, le long des troncs¹⁹. Il s'agit bien évidemment d'actes symboliques révélateurs d'une perception du paysage comme scène de pouvoir. Non seulement la coupe d'un arbre laissé sur place renvoie à la destruction d'un ordre voulu, au refus de l'affirmation d'une possession mais en plus, mis à terre, l'arbre devient un affront, un déshonneur public. En effet la noblesse de l'arbre tient à son élan aérien et à son éloignement de la dangereuse nature corruptrice du sol. Or l'arbre laissé par terre souligne fortement l'honorabilité brisée de la verticalité. Dans la canne jetée à terre²⁰, dans le chapeau que l'on fait tomber²¹ et dans le tronc de l'arbre gisant à même le sol, le geste qui déshonore

18 *Histoire et sociétés rurales*, n° 20, 2^e semestre 2003, p. 233.

19 Rapport du 05/09/1789, Archives départementales du Val-d'Oise, B95/1362.

20 Arlette Farge, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard/Éditions Julliard, 1979, rééd. 1992, p. 102.

21 Robert Muchembled, « Pour une histoire des gestes (XV^e-XVIII^e siècle) », *RHMC*, vol. XXXIV, n° 1, janvier-mars, 1987, p. 92-93.

est identique : dans les trois cas, un symbole de la respectabilité, un marqueur social, est renversé.

20 Ces affaires sont essentielles car, loin des clichés condescendants sur un monde rural trop longtemps déprécié, elles prouvent que non seulement la paysannerie regarde le paysage mais en plus qu'elle est capable d'en faire une lecture politique. Comme les élites, elle sait lire l'affirmation quotidienne d'un pouvoir dans un alignement d'arbres, et elle manie parfaitement la signification politique d'un arbre rompu laissé à même le sol : le message est clair, ce n'est pas le vol de bois qui guide ce délit mais bien le refus d'un ordre social et politique. Dès lors, il n'est guère surprenant que dès 1790, dans la mouvance du droit révolutionnaire naissant, les villageois participent à des prises de possessions communautaires des voiries ci-devant seigneuriales. L'arbre reste un symbole identitaire mais la commune remplace la seigneurie. Ainsi dans le village de Maffliers²², en plein jour, avec force échelles et paniers, et devant un garde-chasse(s) médusé, des hommes de la communauté d'habitants cueillent ostensiblement les fruits des cerisiers plantés le long des routes afin de sanctionner concrètement l'appropriation communautaire des voiries publiques. Là encore, la mise en scène de la cueille est bien révélatrice d'une lecture politique du paysage, même si l'enjeu pour ces villageois est aussi, bien évidemment, économique²³.

L'attention particulière portée par la justice d'Ancien Régime aux délits concernant les arbres des voiries, les arbres clôturant un héritage, les baliveaux et les nouvelles variétés fruitières introduites dans les campagnes par les propriétaires privilégiés ne s'explique pas uniquement par des raisons économiques et par la peur, bien réelle, d'une disette de bois, mais aussi par des raisons politiques, l'atteinte à un ordonnancement du monde. D'ailleurs, pour les rapports d'expertise comme pour les traités de jardinage, un arbre fruitier violemment ébranché est un arbre déshonoré, mot à très forte connotation péjorative à l'époque moderne s'il en est. L'atteinte à un arbre fruitier cultivé est perçue comme une insulte lancée à son propriétaire.

L'ARBRE FRUITIER CULTIVÉ INSCRIT DANS LE PAYSAGE LA DISTINCTION SOCIALE DES ÉLITES DE LA FORTUNE ET DE LA NAISSANCE

Là encore, les affaires de justice nous renseignent sur un regard contemporain porté sur les arbres fruitiers cultivés dans les jardins des maisons des champs. En 1727, le procureur fiscal de Domont²⁴ porte plainte en son nom et celui de

22 Maffliers, dépt 93, arr. Montmorency, cant. Viarmes.

23 Rapport d'un garde chasse(s) du 05/07/1790, Arch. dép. Val-d'Oise, B95/1362.

24 Domont, dépt 95, arr. Montmorency, cant. Domont.

ses neveux contre Jean Berlay et son épouse lesquels « menacent actuellement de tuer les suppl(ian)ts » et de leur

faire tous les tords imaginables sur ce qui luy appartient [...] lad. femme Berlay ne sortant jamais tant de nuit que de jour, qu'avec fusils ou pistolets chargés [et le] déclare publiquement [...] et mesme depuis lesd. menaces l'on a cassé dans deux jardins du supp(lian)t une grande quantité d'arbres fruitier²⁵.

Dans l'esprit du procureur, comme dans l'attitude des agresseurs, l'atteinte contre l'individu se projette dans la destruction volontaire des arbres fruitiers. Berlay et son épouse menacent publiquement le procureur fiscal et ses neveux, les arbres fruitiers cassés renvoient au même registre d'agression publique. Le motif n'est pas le vol de bois mais bien une destruction qui se veut symbolique. Derrière l'acte de vandalisme, c'est l'individu qui est visé ; on détruit dans un jardin, l'espace le plus évocateur d'une propriété et d'une intimité ; on brise l'arbre fruitier qui a été soigneusement élevé, dressé et gouverné par la main de l'homme.

En effet pour la noblesse, comme pour la bourgeoisie parisienne, « le spectacle de l'arboriculture » s'inscrit avant tout dans le potager-fruitier des maisons des champs. La civilité classique offre un prisme culturel au travers duquel les élites lisent ce jardin pour dresser le portrait du propriétaire et, éventuellement, lui octroyer son brevet d'honnête homme. Le jardin potager-fruitier offre à la sociabilité de la civilité classique un théâtre prisé ; dans cet espace de promenades, de réceptions et de collations, le maître des lieux donne à voir son bon goût à travers le bel ordonnancement d'une nature domestiquée ; en un mot, le jardin potager-fruitier est digne de la curiosité de l'amateur. D'ailleurs il semble bien que certains jardins autour de Paris et dans Paris *intra-muros* aient appartenu à la thématique des cabinets de curiosités. *A priori* le coquillage rapporté de Madagascar, la monnaie antique, la corne de licorne et la rose de Jéricho semblent appartenir à un tout autre monde qu'une poire d'une grosseur admirable, qu'une pêche d'un velouté jusqu'alors inconnu ou qu'un bel alignement d'espaliers, en tout cas pour un homme du XXI^e siècle. Pourtant la définition de la collection proposée par Krzysztof Pomian – « un ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet et exposés au regard »²⁶ – s'applique parfaitement au jardin fruitier-potager « aristocratique » du XVII^e siècle.

25 Plainte du 14/05/1727, Archives départementales du Val-d'Oise, B95/834.

26 Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise : XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1987, p. 18.

En effet les arbres fruitiers forment bien « un ensemble d'objets naturels ou artificiels ». Le terme objet est bien évidemment utilisé faute de mieux, en réalité il faudrait le remplacer par curiosité. Or, les arbres fruitiers peuvent être des curiosités naturelles, hors du commun : un fruit précoce ou tardif est un fruit extraordinaire à l'époque moderne, une poire particulièrement goûteuse, une pêche à la grosseur monstrueuse, une pomme rouge du côté de l'insolation et blanche de l'autre, une nouvelle variété fruitière sont des fruits à proprement parler curieux. De même l'art de la taille et de la conduite des arbres, domaine où l'arboriste établit sa réputation au xvii^e siècle, transforme l'arbre fruitier en une curiosité artificielle. Le potager-fruitier, à l'image de ses espaliers, offre au regard cette synthèse entre nature et artifice que recherchent nombre de cabinets de curiosités²⁷. Pour Sauval, le jardin parisien de Thevenyn, au bout de la rue de Richelieu, « mérite d'être décrit autant à cause de sa figure bizarre et galante, que pour la qualité, la grosseur et la rareté de ses fruits »²⁸. De même, dans le *Spectacle de la nature* de l'abbé Antoine Pluche, le jeune chevalier Du Breuil, saisi par la beauté d'un fruitier-potager visité en compagnie de son hôte, le comte de Jonval, et du prieur du lieu, échange les propos suivants :

Le chevalier. Je remarque [...] effectivement que ces espaliers qui couvrent le haut et le bas des murailles, sont exactement arrêtés à une même hauteur : une feuille n'y passe pas l'autre.

Le Prieur. On les prendroit pour des tapisseries proprement tendues.

Le chevalier. Les buissons qui bordent les quarrés semblent faits au tour.

Le Prieur. Ce sont autant de vases naturels qui embellissent ces allées, et qui me paroissent incomparablement plus beaux que ceux qu'on fait de marbre et de métal bronzé...²⁹

« Ce sont autant de vases naturels », ici la nature imite l'art, elle devient artifice et offre une merveille au regard des visiteurs. Le spectacle du potager-fruitier sous la plume de l'abbé Pluche appartient bien à l'univers des cabinets de curiosités.

Une fois plantés, les arbres fruitiers sont « maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques », seuls les arbres des pépinières sont vendus. De plus les arbres fruitiers sont bien « soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet ». Il ne saurait y avoir un jardin potager-fruitier sans clôture, tous les traités de jardinage et tous les

²⁷ Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998. Patrick Mauriès, *Cabinets des curiosités*, Paris, Gallimard, 2002.

²⁸ Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724, t. II, rééd. Minkoff Reprint, Genève, 1973, p. 224-225.

²⁹ Antoine Pluche, *Le Spectacle de la Nature ou Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle*, Paris, 1735, t. 2, p. 105-106.

actes de la pratique confirment ce fait. Le mur permet de dresser des espaliers, de multiplier les microclimats et de protéger les fruits des poches des voleurs et des dents des animaux.

« Exposé au regard », le potager-fruitier, à proximité de la maison des champs, se doit d'être structuré et fortement architecturé selon les canons du jardin à la française. Et, à l'image du potager du Roi à Versailles ou de celui des La Rochefoucauld à La Roche-Guyon³⁰, une terrasse offre parfois une vue sur ce jardin, alors que peintres et graveurs acceptent de dresser le paysage de ce lieu utile et plaisant³¹. De plus, le potager-fruitier se visite. On y reçoit des hôtes de passage, lesquels devront goûter quelques fruits et autres friandises préparés par l'officier de fruiterie, regarder les nouvelles variétés plantées, admirer les fruits les plus rares et les plus curieux, écouter les principes de la taille des espaliers et des buissons, louer l'habileté du jardinier... Ainsi Hurtaut et Magny conseillent la visite des jardins de M. Cachin un « amateur distingué » qui, à Châtillon³², « a soin d'entretenir de tout ce qu'il y a de plus curieux en arbustes étrangers, en plantes et en fleurs » et ce d'autant plus que « tous les honnêtes gens y sont reçus avec ses manières polies et aimables qui caractérisent un citoyen bienfaisant, qui ne cherchent qu'à obliger »³³.

La définition proposée par Krzysztof Pomian convient donc totalement aux jardins fruitiers-potagers des élites. Néanmoins, l'analogie avec le cabinet de curiosités peut encore être approfondie. L'accumulation d'espèces et de variétés fruitières différentes, caractéristique de la gestion des potagers-fruitiers de l'époque moderne, répond à la logique aristocratique de la collection³⁴ parfaitement saisie par l'œil ironique d'un Tallemant des Réaux ou par l'agacement d'un La Quintinie : l'auteur des *Historiettes* se moque d'Arnauld d'Andilly qui « par une curiosité ridicule [...] avoit à Andilly jusqu'à trois cens sortes de poires dont on ne mangeoit point »³⁵ alors que le créateur du potager du Roi à Versailles constate amèrement que « la demangeaison d'en [des fruits] avoit de toutes les sortes est une maladie d'autant plus difficile à guérir

30 La Roche-Guyon, dépt 95, arr. Pontoise, cant. Magny-en-Vexin.

31 Pérelle, *Plan du potager du Roy à Versailles*, fin XVII^e siècle ; *Veüe du chasteau de la Roche Guyon du costé de la rivière*, aquarelle anonyme de 1741 insérée dans le plan du potager-fruitier du château, document non coté, Arch. dép. Val-d'Oise ; *Vue panoramique du couvent des Feuillants*, gravure anonyme, XVIII^e siècle, Paris, musée Carnavalet.

32 Châtillon, dépt 92, arr. Antony, ch. l. cant.

33 Hurtaut et Magny, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, 1779, t. II, p. 313.

34 Antoine Schnapper, *Le Géant, la Licorne, la Tulipe. Collections françaises au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980.

35 Tallemant des Reaux, *Historiettes*, Paris, Gallimard, coll. bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1960, p. 513.

que bien loin d'être regardée sur ce pied-là, elle paraît avoir les charmes et les attraits d'une perfection singulière »³⁶.

Écrin d'une collection, le jardin fruitier est aussi, comme le cabinet de curiosités, un microcosme, un univers en miniature. Les quatre expositions, le levant, le couchant, le septentrion et le midi, sont habilement utilisées pour créer des microclimats avançant ou retardant la période de maturité des fruits et pour acclimater des espèces et des variétés étrangères. Reprenons la description du jardin de Thevenyn écrite par Sauval : ce jardin recèle « quantité d'arbres fruitiers de trois pieds de haut seulement, mais chargés les uns de fruits hâtifs ; les autres de tardifs ; les uns d'été, les autres d'hiver, que la Provence, la Touraine et le reste des Provinces du Royaume produisent séparément »³⁷. Et, à l'instar du catalogue de Le Lectier³⁸ ou du plan du potager de La Roche-Guyon³⁹, il existe, comme pour les collections, des inventaires notant précisément le nom des espèces et des variétés fruitières plantées dans les pépinières, les potagers et les fruitiers.

24

Enfin, tout comme pour les cabinets de curiosités, il existe un réseau de jardins fruitiers de curiosités dont quelques guides des curiosités parisiennes, des traités de jardinage⁴⁰ et des correspondances nous ont conservé quelques adresses et de trop rapides descriptions. Les honnêtes gens y sont reçus, dès lors il n'est guère surprenant de retrouver dans les jardins fruitiers parisiens renommés les voyageurs étrangers qui visitent aussi les cabinets de curiosités comme l'Anglais John Evelyn dans les années 1640⁴¹.

Le regard porté par les élites sur le spectacle du potager-fruitier peut donc être proche de celui porté sur la collection d'un cabinet de curiosités : un regard sensible à l'ordonnancement d'un monde et à une appartenance sociale. La distinction s'affirme alors dans la diversité des espèces, dans le respect des bonnes variétés fruitières cultivées et dans la conduite des espaliers, comme elle se retrouvera au XIX^e siècle dans l'entretien des arbres ornementaux des parcs paysagers⁴² et des plantes exotiques des serres.

36 La Quintinie, *Instruction pour les jardins fruitiers et potagers*, 1690, rééd., Arles, Actes Sud-ENSP, 1999, p. 295.

37 Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, op. cit., p. 283.

38 Le Lectier, *Catalogue des arbres cultivez dans le verger, et plan du sieur Le Lectier*, s.l., 1628.

39 Archives départementales du Val-d'Oise, document non coté.

40 Pour certaines poires rares en Île-de-France, René Triquel précise le nom du propriétaire et parfois la localisation du jardin comme autant d'invitations au lecteur curieux ; René Triquel, *Instruction pour les arbres fruitiers*, Paris, 1653.

41 *The Diary of John Evelyn, 1620 to 1706*, Londres, 1908.

42 Philippe Grandcoing, « Paysage et distinction sociale. Les mutations de l'environnement châtelain au XIX^e siècle : l'exemple de la Haute-Vienne », *Histoire et sociétés rurales*, n° 12, 2^e semestre 1999, p. 119-123.

Les traités horticoles du Grand Siècle s'intéressent aux formes nobles que sont l'arbre en buisson et surtout l'espalier. Si les arboristes du xvii^e siècle connaissent les effets de la taille sur la fructification des arbres, ils reconnaissent aussi que la taille rend les arbres « en tout temps plus agréables à la vue »⁴³. D'ailleurs, c'est bien la taille, et non la greffe, que les aristocratiques traités horticoles proclament chef-d'œuvre du jardinage. Les élites du xvii^e siècle et de la première moitié du xviii^e siècle préfèrent voir un arbre taillé, forcé, artificiel – dans le sens de transformé par la main d'un habile jardinier – à un arbre en plein vent qui sent sa rotture. Pour évoquer les plaisirs que procure l'arboriculture fruitière, l'abbé de la Châtaigneraye, dans un traité publié en 1692, commence par évoquer la vue :

mes yeux sont bien plus réjouis, lors qu'ils aperçoivent cette symétrie d'arbres, où la nature et l'art ont joué de leur reste pour les perfectionner, et où cette étendue et cette diversité envoient des espèces capables de remplir nos puissances⁴⁴.

En attendant la mode physiocratique, « le spectacle de l'arboriculture fruitière » pour les élites françaises du xvii^e siècle et de la première moitié du xviii^e siècle se résume à l'esthétisme du jardin à la française : un regard qui recherche l'ordre, la symétrie et la rigueur. L'engouement pour les espaliers à partir du règne de Louis XIII répond au goût des élites pour des fruits hâtifs et/ou fragiles, mais aussi à une sensibilité paysagère : le goût pour un paysage fortement architecturé, pour une domination bien visible de la nature par l'homme. Avancer ou prolonger la période de maturité des fruits, tout comme tailler et dresser un arbre en espalier, décline la même relation idéale entre l'Homme et une nature domestiquée qui préside à l'ordonnement de Versailles ou au creusement du canal du Midi. Le plaisir de la vue d'un espalier bien dressé renvoie à une vision « absolutiste » d'un monde artificiellement ordonné, bien réglé, obéissant à la volonté du maître des lieux, que ce soit le monarque sur son royaume ou un bourgeois sur le potager-fruitier de sa maison des champs.

Et il est tentant de faire le rapprochement entre le contrôle du corps lié au processus de civilité des Temps modernes et l'engouement pour l'espalier, ce « corps » dressé symbole de la mode aristocratique de l'arboriculture, comme procédant de la même dimension culturelle. Notons, d'ailleurs, l'anthropomorphisation d'arbres fruitiers élevés, dressés, gouvernés. Tout comme les traités de civilité dressent, depuis *La Civilité puérile* d'Érasme, la

⁴³ La Quintinie, *op. cit.*, 1690, rééd. 1999, p. 66.

⁴⁴ La Châtaigneraye, *La Connaissance parfaite des arbres fruitiers*, Paris, 1692, p. 4.

liste des comportements licites⁴⁵, les traités de jardinage du xvii^e siècle élaborent une norme, non pas pour les gestes, les regards ou la position du corps, mais pour l'ordonnancement d'un jardin, la conduite d'un arbre et le choix des espèces fruitières à cultiver. Tout comme les postures du corps sont censées révéler l'homme, un jardin potager-fruitier bien ordonné doit refléter le bon goût. Cette lecture s'impose d'autant plus que le jardin appartient au monde de l'intime. Pour les élites, le paysage de l'arboriculture fruitière marque donc une appartenance sociale réelle ou ambitionnée ; même les fermiers généraux peuvent, par un bel alignement d'espaliers, faire oublier, l'espace d'un instant, l'origine de leur fortune⁴⁶.

POUR LA PAYSANNERIE, L'ARBRE FRUITIER INSCRIT DANS LE PAYSAGE UNE RATIONALITÉ DE PAYS DE COCAGNE

26

À l'image des potagers-fruitiers des élites, les jardins paysans sont aussi le lieu de la diversité variétale mais pour répondre à un ordre souhaité qui n'est pas celui de la collection et de la distinction sociale. Quotidiennement, à proximité du foyer, du cœur nourricier de la famille, l'arbre fruitier participe à inscrire dans le paysage une rationalité de l'abondance et de la profusion. En effet, en réponse à la peur ancestrale de la disette et de la cherté des denrées alimentaires constitutive d'une « culture de la faim »⁴⁷, mais aussi en réponse à la fiscalité puisque le jardin de subsistances n'est pas soumis à la dîme, les fortes densités de plantation du jardin paysan procède d'une rationalité compensatrice de pays de Cocagne. Face à la pénurie toujours possible, le jardin doit être le lieu de la diversité, de la profusion salutaire, au même titre que les fêtes compensent l'angoisse et les soucis quotidiens⁴⁸. L'arbre fruitier, omniprésent dans les jardins paysans, est particulièrement bien adapté à cette rationalité car son développement aérien permet l'utilisation du sol pour d'autres cultures. La gestion des espaliers traduit parfaitement cette logique paysanne de l'occupation maximale, mais pas forcément optimale, du jardin : le mur, moins consommateur d'espace qu'une haie, sert à palisser les arbres fruitiers au-dessus desquels court, bien souvent, une treille de muscat ou de chasselas, alors que la plate-bande accueille des semis de légumes, des fraisiers voire des fleurs. Associé à d'autres cultures,

45 Jacques Revel, « Les Usages de la civilité », dans *Histoire de la vie privée*, vol. III, 1985, rééd. Paris, Le Seuil, coll. Points-Histoire, 1999, p. 167-208.

46 Florent Quellier, *Des fruits et des hommes. L'arboriculture fruitière en île-de-France (vers 1600-vers 1800)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 49-50.

47 Alain Croix, Jean Quéniart, *Histoire culturelle de la France*, Paris, Le Seuil, t. II, 1997, p. 32.

48 Robert Muchembled, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (xv^e-xviii^e siècles)*, Paris, Flammarion, 1978, rééd. 1991, p. 64-79.

l'arbre fruitier fournit lui-même plusieurs productions : fruits bien sûr, mais aussi greffons et porte-greffe, fatrouillettes⁴⁹ et une feuillée qui, nécessaire au transport et à la vente des fruits, peut occasionnellement pallier une disette fourragère. De surcroît, l'arbre fruitier représente un élément incontournable du pays de Cocagne car le fruit appartient au règne du sucré, du dessert ; un aliment qui vient enrichir un régime alimentaire dominé par les céréales, mais surtout un aliment « festif » car sucré, superflu et peu roboratif.

L'arbre fruitier exporte cette rationalité hors du jardin dans un paysage qui, aux portes de Paris, s'apparente à la *coltura promiscua*⁵⁰. En effet, dans les campagnes parisiennes, l'arbre fruitier n'est jamais seul sur sa parcelle, mais accompagné de ceps de vigne, de céréales, de légumineuses, de foin, de luzerne ou de sainfoin ; d'ailleurs pour les contemporains ces paysages complantés sont qualifiés de « jardin » sanctionnant ainsi la diversité des productions. Pour la paysannerie, « le spectacle de l'arboriculture fruitière » me semble donc être celui d'un paysage qui pourrait être qualifié de compensatoire, d'un paysage perçu comme l'ordonnancement d'un monde rêvé, celui de l'abondance, de la profusion alimentaire et de la propriété individuelle.

Dessiné sur les cartes et plans « hybrides » de l'Ancien Régime, inscrit dans le paysage, révélé par les affaires de justice, « le spectacle de l'arboriculture fruitière » se lit comme la marque d'un ordonnancement du monde, à la fois réel et idéal, tant pour la paysannerie que pour les élites. Du jardin paysan aux stricts alignements des voiries, des espaliers rigoureusement dressés des potagers-fruitiers aux pieds corniers d'une haie, il inscrit dans le paysage la propriété individuelle, l'affirmation de la seigneurie et l'appartenance sociale. Tenant de l'ordre, il s'en fait aussi le manifeste. Dans une « culture de la faim », il inscrit dans les jardins et les clos, dans les vignes et les emblavures, une rationalité de pays de Cocagne rassurante, un ordre souhaité, un paysage compensatoire. Dans une « culture des apparences », l'arbre fruitier dûment sélectionné et dressé donne à voir le bon goût, la distinction sociale dans un jardin potager-fruitier de curiosités décrypté par le jeu de la civilité comme le reflet d'une intimité. Ces deux cultures transforment les paysages arborés « en scènes de pouvoir et donc de conflits »⁵¹, il revient alors à l'historien de transformer ces conflits en autant de regards contemporains.

49 Fatrouillettes : petit bois provenant du nettoyage de l'arbre.

50 Florent Quellier, *op. cit.*, 2003, p. 257-299.

51 Alain Croix et Patrick Harismendy dir., *Espaces et histoire*, colloque franco-québécois, Université Rennes 2-Haute-Bretagne, 20-21 mai 2003, *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, t. CX, année 2003, n° 4, p. 9.

IMAGES ET RÉALITÉS DU PAYSAGE INDUSTRIEL AUX XVI^e ET XVII^e SIÈCLES

Paul Delsalle

Université de Franche-Comté, Besançon

Il y a mille façons de parler du paysage industriel à l'époque moderne. On pourrait présenter les grandes manufactures, comme la verrerie de Saint-Gobain ou la forge de Montbard qui sont de véritables usines, employant des centaines d'ouvriers. Il serait possible aussi de souligner l'abondance des ateliers dans une ville, par exemple les dizaines de fabriques textiles regroupées à Louviers, à Elbeuf, à Carcassonne ou à Nîmes. D'autres possibilités nous seraient offertes par les mines de charbon du côté de Liège¹, ou d'argent dans des Vosges (Plancher-les-Mines, Giromagny, Sainte-Marie-aux-Mines), par la juxtaposition des tanneries (Annonay), des coutelleries (Thiers, Langres), des clouteries (Morez) ou encore des arsenaux (Toulon, Rochefort, Lorient, Brest)². On pourrait enfin utiliser les méthodes géographiques et archéologiques, en allant sur le terrain à la recherche des activités économiques disparues : entre Poitiers et Châtelleraut, le paysage garde la trace de 20 000 carrières exploitées pour les meules de moulins³.

En la circonstance, j'aimerais présenter le paysage industriel sous un angle un peu particulier. Il me semble que l'activité économique, notamment l'industrie, est souvent dissimulée par les artistes, les auteurs de gravures ou d'aquarelles, qui ont représenté les villes de la période moderne. Je travaille sur la Franche-Comté aux xvi^e-xvii^e siècles et plus spécialement sur les liens entre cette province et les anciens Pays-Bas dont elle dépendait alors. J'ai donc choisi d'évoquer le paysage de deux villes typiquement industrielles, l'une en Flandre, Tourcoing,

1 Un témoignage a été publié récemment, celui du Grec Nicandre de Corcyre, qui décrit les mines de charbon proches de Liège, vers 1545 : *Le Voyage d'Occident*, Toulouse, Anacharsis Éditions, 2002, p. 96-98.

2 Le lecteur intéressé par ces approches pourra se reporter à Paul Delsalle, « Paisaje industrial y region industrial en Europa en los siglos XVI, XVII y XVIII », *Revista de Historia Industrial*, Barcelona, n° 14, Año 1998, p. 173-187 ; *La France industrielle aux XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, Ophrys, 1993.

3 Ma gratitude s'adresse à Alain Belmont pour les informations sur l'exploitation des meulières.

qui est un centre textile, et l'autre dans le comté de Bourgogne (autrement dit en Franche-Comté) : Salins, ville exploitant, comme son nom l'indique, des sources d'eau salée. Mon choix de ces deux villes s'explique surtout parce que leur paysage industriel est bien spécifique, singulier et original : dans les deux cas, l'eau et les arbres constituent des composantes fondamentales du paysage de l'industrie⁴. Dans les deux cas aussi, le paysage industriel est absent des représentations iconographiques, aquarelles ou gravures. L'observateur extérieur qui ignore l'histoire de ces localités ne peut pas soupçonner l'activité économique sous-jacente. L'artiste a occulté l'industrie, volontairement ou involontairement, pour n'offrir qu'une représentation conventionnelle.

UNE INDUSTRIE DISSIMULÉE DANS LA VERDURE

30

En Flandre wallonne, Tourcoing est le type-même de la ville-atelier, du centre purement industriel qui peut passer totalement inaperçu, à cause de la perte des archives locales, mais aussi et surtout, véritable paradoxe, en raison de son paysage industriel⁵.



1. *Vue de Tourcoing*, vers 1603.

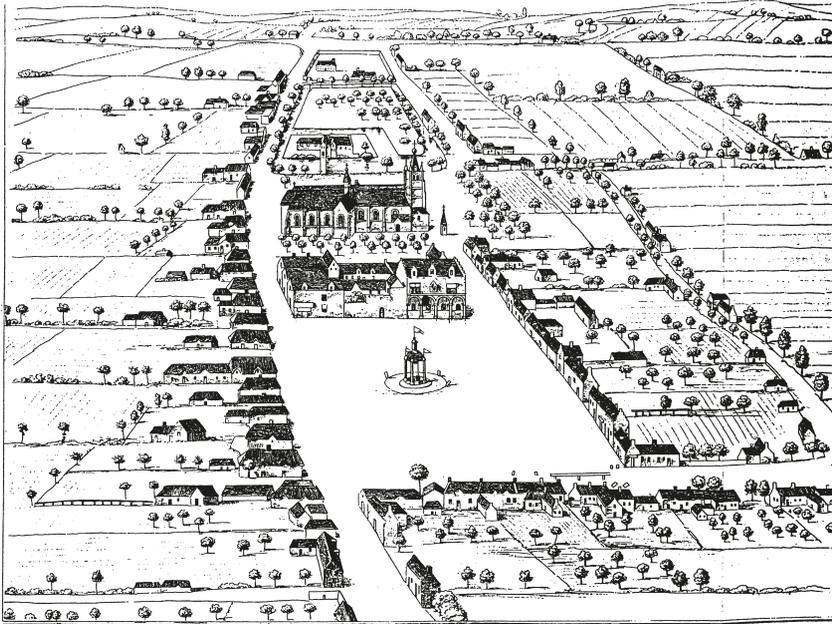
Album de Croÿ (détail), Bibliothèque nationale, Prague.

Photographie Jean-Marie Duvosquel, reproduite avec son aimable autorisation

⁴ J'ai retenu aussi ces deux exemples parce que les villes de Tourcoing et Salins ne sont pas mentionnées dans la récente *Histoire de l'Europe urbaine*, dirigée par Jean-Luc Pinol, t. 1, *De l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2003 ; Olivier Zeller y a pourtant conçu un excellent sous-chapitre intitulé : « Une constitution d'identité : la ville industrielle », p. 671-673.

⁵ Cette destruction du fonds municipal des archives anciennes, dont il ne subsiste qu'un reliquat, est heureusement compensée par la richesse des actes notariés.

Les trop rares illustrations datant du xvii^e siècle révèlent en effet une petite localité champêtre, disons un village, environné de verdure⁶. L'aquarelle contenue dans un des Albums de Croÿ, peinte en 1603, montre quelques dizaines de maisons et de chaumières, et deux ou trois rues aux alentours d'une église, le tout au milieu des arbres : une image bucolique⁷. De même, la gravure d'Antoine Sanderus, vers 1640, présente aussi quelques dizaines de maisons autour d'une vaste place, près d'une grosse église, d'un château et, au-delà, des jardins, des arbres, des vergers, des champs⁸.



2. Vue de Tourcoing, vers 1640.
Gravure de Sandérus. Photographie Paul Delsalle

Or, à l'époque exacte de la confection de ces illustrations, cette bourgade est en réalité peuplée d'environ 12 000 habitants et constitue un des grands centres européens du peignage de la laine. Toutefois, il n'y a pas forcément de décalage entre la réalité et la représentation artistique⁹.

6 Les documents iconographiques mentionnés ici sont reproduits dans l'article important de Jean-Marie Duvosquel, « La seigneurie des Poutrains, un domaine de Charles de Croÿ à Tourcoing, d'après les cadastres et Albums du duc (1593-1597) », *Bulletin de la Commission historique du département du Nord*, t. XLVII, 1993, p. 19-64. Je remercie mon collègue et ami Jean-Marie Duvosquel, qui m'a autorisé à reproduire ici deux de ces documents.

7 Bibliothèque nationale, Prague.

8 Bibliothèque royale Albert I^{er}, Bruxelles : Ms 16.823 ; Antoine Sanderus, *Icones urbium, villarum, castellarum et coenobiorum Gallo-Flandriae*, planche n° 15, f° 33 v°-34 r°.

9 Paul Delsalle, « Une Ville textile sous les vergers », *De Franse Nederlanden*, p. 125-144.

Pour comprendre ce paradoxe, il faut remonter à la fin du Moyen Âge. Dans la vallée de la Lys se développe un artisanat puis une industrie de la draperie, produite dans les villages, et exportée au loin en Europe, à Marseille, aux îles Baléares, en Égypte, en Syrie, à Venise et surtout autour de la mer Baltique et jusqu'à Novgorod¹⁰. Lille s'octroie le monopole de la draperie. La croissance économique s'accompagne d'un essor démographique dans toute la région, surtout à Tourcoing qui se spécialise dans le peignage, phase méprisable mais libre de toute contrainte¹¹. Au milieu du xv^e siècle, on dénombre 1 300 âmes. Dès le milieu du xvi^e siècle, il y a environ 7000 habitants. Un document, non daté mais datable entre 1535 et 1585, avance même le chiffre de 3 000 familles soit 15 000 habitants, mais il est peu crédible et sûrement exagéré¹². Vers 1600, on compte au moins 12 000 habitants, ce que confirme le très grand nombre de baptêmes, plus de 400 par an vers 1620. En un siècle et demi, la population a donc été multipliée par dix¹³. Avec un tel seuil démographique, on pourrait parler de ville.

32

On y trouve en effet des institutions, un hôtel de ville, un siège d'inspection des étoffes, un chef-lieu de doyenné, des foires et marchés, une franche foire instituée en 1491, un hospice-hôpital, puis trois couvents et un collège. Toutefois, la localité n'est pas fortifiée. Tout au plus y a-t-il une sorte de clôture, quelques murs, et des portes, mais rien qui ressemblerait à des murailles. De ce fait, son paysage, qui n'est pas monumental, la rend indigne des représentations urbaines classiques. Pour qualifier Tourcoing, le terme de « ville » est d'ailleurs de moins en moins utilisé au cours du xvii^e siècle et surtout du xviii^e siècle ; on ne parle plus que de « bourg », bien que la localité ait presque toujours plus de 10 000 habitants.

Un centre industriel se distingue d'un centre artisanal par une main-d'œuvre abondante¹⁴. Le nombre d'ouvriers et d'ouvrières varie ici entre 6 000 et 10 000, du début du xvii^e siècle à la fin du xviii^e siècle. La variation du nombre d'ouvriers

10 Denis Clauzel et Sylvain Calonne, « Artisanat rural et marché urbain : la draperie à Lille et dans ses campagnes à la fin du Moyen Âge », *Revue du Nord*, t. LXXII, n° 287, 1990, p. 531-573. Voir la carte p. 569.

11 Paul Delsalle, « De Tourcoing à Roubaix (xiii^e-xvi^e siècles) : note sur le décalage de l'essor industriel textile », *Revue du Nord*, t. LXXII, n° 287, 1990, p. 531 ; *Tourcoing sous l'Ancien Régime*, Tourcoing, Archives municipales, 1987 ; *La Vie quotidienne à Tourcoing autrefois*, t. I : *Les gens du textile, xvi^e-xviii^e siècles* ; t. II, *Paysage et société, xvi^e-xviii^e siècles*, Lille, 1988 et 1989 ; « Paysage urbain et spécialisation textile », *L'information historique*, 1989, n° 2, p. 81-89.

12 Archives départementales du Nord : B 1631 (3).

13 Pour les détails et les références, Paul Delsalle, *Douze mille Tourquennois au temps des Archiducs, 1598-1633*, Tourcoing, Archives municipales, 1990.

14 Le cas le plus comparable à Tourcoing serait sans doute celui d'Hondschoote, admirablement étudié par Émile Coornaert, *Un centre industriel d'autrefois. La draperie-sayetterie d'Hondschoote (xvi^e-xviii^e siècles)*, Paris, PUF, 1930.

s'explique par les aléas de la conjoncture économique, politique et même religieuse. Au XVI^e siècle, le protestantisme a reçu un bon écho dans les milieux populaires et s'est développé jusqu'à la crise iconoclaste de l'été 1566, suivie de la répression menée par le duc d'Albe. Une émigration d'ouvriers s'en est suivie, vers Canterbury puis vers Leyde, devenue aussi cité du peignage de la laine¹⁵. À Tourcoing, soixante-dix pour cent de la population, hommes, femmes et enfants travaillent dans des conditions extrêmement pénibles, constituant un véritable prolétariat ouvrier. Dès 1622, on évoque « un peuple qui est en si grand nombre et merveilleusement appauvri » et en 1775 « une imperméable et irraisonnable petite populace qui se trouve en ce lieu »¹⁶ ! Les registres du vingtième denier en 1601 prouvent qu'une famille sur trois n'est ni propriétaire, ni locataire, simplement sous-locataire. Au total, une ville pleine de pauvres gens.

Le paysage industriel offre ici une atmosphère singulière. Le peignage est la phase primaire du travail textile, consistant à préparer les fibres pour la filature. Le peignage de la laine nécessite de l'eau. Or, le centre de Tourcoing se situe exactement sur la ligne de partage des eaux entre le bassin de la Lys et le bassin de l'Escaut, au point le plus haut, là où l'eau est la plus pure, comme cela sera encore l'argument de qualité avancé par les industriels au milieu du XX^e siècle¹⁷.

Tout le peignage de la laine s'effectue à domicile. Il n'y a pas de manufacture, de gros ateliers, mais des centaines ou des milliers de tout petits ateliers, à la maison. La laine en suint (c'est-à-dire brute, avec du crottin et autres impuretés) est lavée dans des fossés, le long des rues, comme à Beauvais¹⁸, et dans des fosses qui se trouvent derrière les maisons, dans les jardins, et qui ont été des lieux d'accidents et de noyade de petits enfants¹⁹.

- 15 Gemeentearchief Leiden : fichier des habitants ; N.W. Posthumus, *De Geschiedenis van de Leidsche Lakenindustrie*, La Haye, Nijhoff, 1933 ; Paul Delsalle, « L'apport des réfugiés wallons en matière de technique du peignage manuel de la laine, en Angleterre et en Hollande à la fin du XVI^e siècle et au XVII^e siècle : une note de recherche », *Revue du Nord*, hors-série, collection Histoire, n° 12, 1996, p. 61-70.
- 16 J'ai développé ces aspects dans un article « trans-frontalier » : Paul Delsalle, « Aux origines du développement industriel de la région de Roubaix-Tourcoing-Mouscron (XVI^e-XIX^e siècles) », *Mémoires de la Société d'histoire de Mouscron et de la région*, t. XIII, fascicule 2, 1991, p. 13-28.
- 17 Paul Delsalle, « Archives et patrimoine technique, un exemple méthodologique : le peignage manuel de la laine (XVI^e-XIX^e siècles) », *Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse*, 1992, n° 825, p. 79-86.
- 18 « La nature marécageuse du sol urbain accroissait l'insalubrité de la ville. Les ruisseaux qui la sillonnaient, qui servaient à la fois au lavage des laines (...) », Pierre Goubert, *Cent mille provinciaux au XVII^e siècle, Beauvais et le Beauvaisis de 1600 à 1730*, Paris, Flammarion, 1968, p. 263.
- 19 Archives municipales de Tourcoing : FF 11 ; 1 S 4 ; Archives départementales du Nord : tabellion n° 7174, n° 7187, n° 7209, n° 7210, n° 7212, n° 8522.



3. *Vergers et fosses pour le travail textile*, vers 1603.
Album de Croÿ (détail), Bibliothèque nationale, Prague.
Photographie Jean-Marie Duvosquel, reproduite avec son aimable autorisation

L'eau de pluie, fréquente, est aussi soigneusement recueillie²⁰. La laine lavée est ensuite séchée sur des « toupioles », sorte de tréteaux disposés dans les jardins. De nombreux actes notariés comportent des mentions de cette utilisation des espaces extérieurs : « un héritage situé au Bocquet audit Tourcoing avec droit d'aller curer et seicher linges, laines et sayettes sur la pature »²¹.

Les arbres fruitiers joignent l'utile à l'agréable : ils contribuent à freiner le vent pour protéger les toupioles et les écheveaux de laine. En 1737, Antoine Prus est victime d'un vol de laine : « on lui a volé quatre livres ou environ de fil de sayette qu'il avait mis sécher sur des toupioles » dans son jardin²². Au total, on compte plus de 500 hectares de jardins et de vergers utilisés par les peigneurs.

Le reste du travail s'accomplit dans la maison de chaque peigneur. Le peignage de la laine se fait à l'aide de grands peignes, très lourds, dont les longues dents sont graissées avec du beurre. Les ouvriers font donc chauffer des récipients remplis de beurre pour y tremper les dents du peigne. La consommation de cette

20 Archives de l'État, à Tournai : fonds de la seigneurie de Comines, n° 15 : une fosse est bien représentée sur le cartulaire de la seigneurie des Poutrains, en 1593.

21 Archives départementales du Nord : tabellion, n° 8504 (en 1773).

22 Archives municipales de Tourcoing : FF 14.

matière grasse (venant d'Irlande au xvii^e siècle et plus tard de Russie) est, selon une enquête réalisée en 1693, de deux à quatre tonnes par semaine ! L'odeur qui se dégage du chauffage de ces beurres rances participe du paysage industriel. Il y a bien dans ce cas, qui représente celui de toutes les localités pratiquant le peignage, un véritable paysage olfactif, probablement désagréable pour la population²³.

Le charbon de bois utilisé pour le chauffage est aussi considérable, estimé à 6 millions de kg par an. Il y a un marché au charbon de bois sur une place de la ville. Des attelages considérables, en provenance de la forêt de Mormal, viennent y déverser leur contenu, dans d'immenses nuages de poussière²⁴. En 1702, l'octroi sur les marchandises qui entrent en ville réserve une mention au « chariot de charbon de bois attelé de dix bœufs »²⁵. Voilà encore un élément caractéristique de ce paysage industriel.

Les peigneurs doivent ensuite dégraisser les écheveaux à l'eau puis les faire sécher sur les toupioles. À Leyde, cela se fait sur tous les espaces disponibles même sur les parapets des ponts comme on le voit sur un tableau d'Isaac Van Swanenburgh exposé à l'ancienne halle aux draps.



4. *Le travail textile à Leyde.*

Tableau de Isaac van Swanenburgh (détail).

Musée de la Halle aux draps, Leiden (NL). Photographie Paul Delsalle

²³ On trouvera des points de comparaison utiles, mais pour la période postérieure, dans l'ouvrage d'Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, xviii^e-xix^e siècles*, Paris, Flammarion, 1982.

²⁴ *Discours à la séance solennelle de la Société des Sciences de Lille*, Lille, 1864.

²⁵ Archives départementales du Nord : C int. 3486.

Ce paysage tourquennois a subsisté jusqu'à la Révolution française. Placée au milieu du front, la ville a été saccagée par les armées, a perdu une bonne partie de ses habitants et de son activité. Au début du XIX^e siècle, une nouvelle industrialisation s'est produite, mais cette fois avec des ateliers puis des usines.

LES TROIS PAYSAGES INDUSTRIELS DE SALINS

36

Le cas de Salins est très différent. Plusieurs sources d'eau très fortement salée sont exploitées depuis la Préhistoire, très exactement en 3334 avant Jésus-Christ selon les derniers résultats des études archéologiques menées sur place. Au Moyen Âge, Salins est devenu « un complexe industriel parmi les plus imposants d'Europe »²⁶, produisant environ 7 000 tonnes de sel par an (en 1467), soit 20 tonnes par jour²⁷ ! Les chiffres du début du XVII^e siècle sont plus modestes : 2047 tonnes en 1632, soit environ 5,6 tonnes par jour. La baisse s'expliquerait par la chute de la salinité (20 % au XV^e siècle contre 10 % au XVIII^e siècle), ce qui nécessite aussi beaucoup plus de chauffage et donc de bois.

Trois entreprises se partagent l'exploitation, en théorie. En réalité, il n'y en a qu'une seule. La première est la Grande Saunerie ou saunerie du Bourg-Dessus. Depuis le XIII^e siècle, elle appartient à la famille de Chalon. Par héritage et confiscation, elle passe ensuite aux Habsbourg, devenus comtes de Bourgogne, jusqu'en 1678 lorsque Louis XIV s'en empare. Cette entreprise forme une source de profit considérable. La comptabilité du comté de Bourgogne, pour l'année 1590, inscrit le profit de 114 000 livres pour les salines, ce qui représente 60 % des recettes domaniales²⁸. La deuxième entreprise, appelée la chaudière de Rosières, n'est qu'une annexe de la Grande Saunerie. Enfin, la troisième s'appelle la Saunerie du Bourg-Dessous ou puits à muire, et elle appartient collectivement à un groupe de rentiers (ecclésiastiques, nobles, bourgeois) mais techniquement elle est aussi une dépendance de la Grande Saunerie²⁹.

26 Jean-François Bergier, *Une histoire du sel*, Paris, PUF, 1982, p. 82. Que Jean-François Bergier accepte ma reconnaissance pour la conversation que nous avons eue sur ce sujet, à Prato.

27 *Les Salines de Salins au XIII^e siècle, cartulaire et livre des rentiers*, édité par René Locatelli, Denis Brun, Henri Dubois, Besançon, Annales littéraires de l'Université, 1991, p. 28-48.

28 Denis Grisel, Patricia Guyard, *Trésor des chartes des comtes de Bourgogne et chambre des comptes de Dole ; documents sur l'administration du domaine et la féodalité du comté de Bourgogne (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Besançon, Archives départementales du Doubs, 2000, p. 20-30.

29 Archivo General de Simancas : Estado 528 (1), 1253 (18), 2167 (33) ; Secretarias provinciales 2558 (74-128), 2562 (13), 2567 (5) ; Archives départementales du Jura : série A, fonds des salines de Salins.

Trois paysages industriels différents peuvent être mis en évidence. Le premier est souterrain, et n'est donc visible que des employés, sinon des visiteurs de marque. Les sources sont en effet captées par des puits, creusés au Moyen Âge³⁰, afin d'obtenir une plus forte salinité. Une immense galerie, véritable cathédrale souterraine, permet la communication entre toutes les installations³¹. Des machines permettent ensuite de remonter l'eau salée (appelée muire) en surface, à l'aide de chaînes sans fin de barils ou de tonnelets, appelées « noria », « signole » ou encore « paternoster » puisque ce système rappelle celui d'un chapelet³². Une de ces roues est bien représentée sur une tapisserie (début XVI^e siècle) de la vie de saint Anatoile³³. Les roues sont actionnées par des manèges à chevaux, comme on le voit sur une gravure de 1593³⁴ et une autre du début du XVII^e siècle³⁵, puis, vers 1750, par la force hydraulique, malheureusement moins efficace en période d'étiage car le torrent (la Furieuse) qui longe l'usine à un débit très irrégulier.

Le deuxième paysage se présente en surface. La saline (ensemble formé par les trois salines) a donné naissance à une vraie ville, peuplée de 1235 feux³⁶ en 1614, soit 6 000 à 7 000 habitants, et très fortifiée. Les deux anciens bourgs médiévaux ont été réunis. Il y a quatre églises paroissiales, trois collégiales, plusieurs hôpitaux et de nombreux couvents. Comme dans le cas de Tourcoing, les représentations iconographiques ne retiennent pas les éléments caractéristiques d'un paysage industriel. Par exemple, le « portrait » de Salins publié à Bâle dans la *Cosmographie* de Sebastian Münster en 1544 montre les murailles, les églises et les maisons. Aucun symbole graphique (pour la fumée ou la vapeur) n'attire l'attention sur un éventuel établissement industriel. Or la saline y est bien représentée, et au premier plan. Ce qui est figuré pourrait passer pour un clos abbatial dominé par de puissantes tours³⁷.

30 Ces puits ont malheureusement été comblés en 1846 !

31 Bibliothèque d'étude et de conservation, Besançon : collection Chifflet, Ms 44, f^o 71 ; dessin d'A. Chastel.

32 Hauptstaatsarchiv Stuttgart : N 220, T LIX ; le dessin est reproduit par André Bouvard, « Un ingénieur à Montbéliard, Henrich Schickhardt, dessins et réalisations techniques (1593-1608) », *Société d'émulation de Montbéliard, Bulletin et mémoires*, n^o 123, p. 7-98 ; voir la reproduction p. 20.

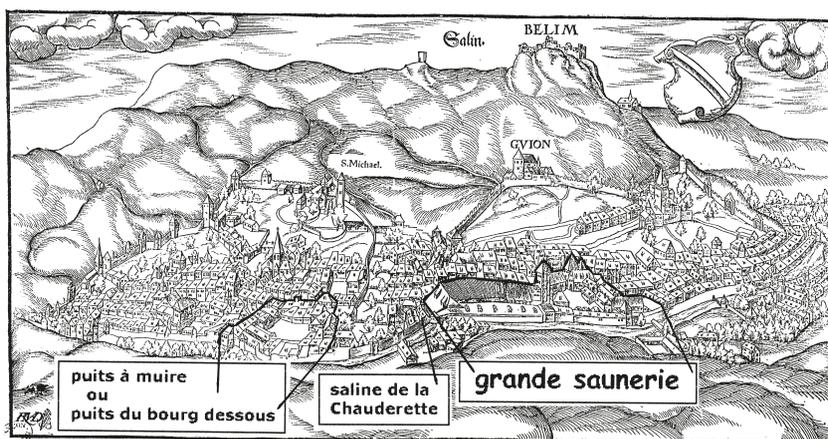
33 Musée du Louvre, Paris.

34 Hauptstaatsarchiv Stuttgart : N 220, T LIX ; voir ci-dessus.

35 Bibliothèque d'étude et de conservation, Besançon : collection Chifflet, Ms 44, f^o 71.

36 Archives départementales du Doubs : 2 B 270.

37 L'étude archéologique d'un tel site est difficile ; cf. Olivier Simonin, « Entre sel et terre : la Grande Saunerie de Salins-les-Bains, archéologie et histoire », dans *Éclats d'histoire*, Besançon, Cêtre, 1995, p. 87-90.



5. La ville et les salines de Salins.

Gravure tirée de «La cosmographie universelle» de Sebastien Munster, e 1544

Photographie Paul Delsalle

38

Cette saline est elle-même une petite ville dans la ville, avec ses propres murailles, sévèrement gardées. On y trouve toutes les installations, les ateliers appelés « bernés » avec les chaudières pour l'évaporation de l'eau salée remontée à la surface, mais aussi des forges et de grands entrepôts pour le bois et le sel. Sur les sommets voisins, des forteresses surveillent et protègent la saline. Du haut de ces forts, sans doute voit-on en permanence la vapeur d'eau qui s'élève, et sûrement aussi la fumée. Dans cet ensemble monumental, la main-d'œuvre est plus nombreuse qu'on ne l'a dit. Un document du début du XVII^e siècle parle d'environ 800 personnes³⁸. Toutefois, j'ai retrouvé récemment un autre texte de la même époque qui donne un relevé détaillé de la main-d'œuvre employée dans chaque atelier et aboutit au nombre de 1040 personnes³⁹. Encore ne s'agit-il là que du personnel interne. En effet, la saline utilise encore les services d'une abondante main-d'œuvre à l'extérieur.

Le troisième paysage industriel est en effet externe à la ville⁴⁰. Toute la région est marquée par l'industrie de Salins, très xylophage⁴¹. Pour chauffer l'eau, il faut du bois, beaucoup de bois : « tant de bois, que l'on ameigne tous les jours, que c'est chose merveilleuze », écrit Philippe de Vigneulles, bourgeois

38 Bibliothèque d'étude et de conservation, Besançon : collection Chifflet, Ms 44, f° 67 et f° 114.

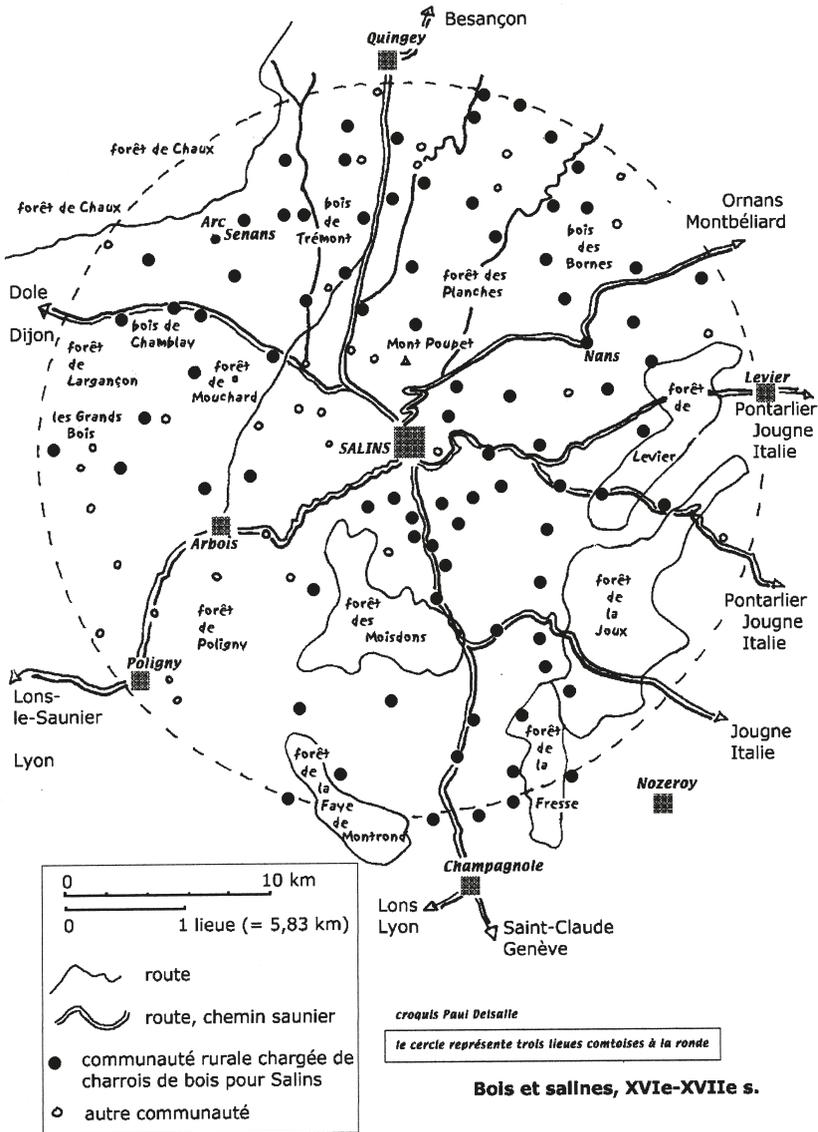
39 *Ibid.*, f° 68 et f° 115.

40 Archives départementales du Doubs : 1 Fi 1454 ; belle carte du ressort de Salins, datant de la fin XVI^e siècle ou du début XVII^e siècle.

41 Le cas de Salins n'est pas unique. « Toutes les recherches le montrent, le XVI^e siècle est un siècle charnière durant lequel les politiques de préservation des bois accèdent au statut d'enjeu général », Marie-Christine Bailly-Maître, « Matières premières, artisanats et paysages », dans *L'Homme et la nature au Moyen Âge*, Actes du Congrès archéologique, Grenoble, 1993, dir. Michel Colardelle, Paris, Errance, 1996, p. 217-221.

de Metz, pèlerin se rendant à Saint-Claude en 1512⁴². On consomme 10 à 12 millions de « chevasses » ou fagots en 1529⁴³. Un contrat est signé pour la fourniture de quatre-vingt millions de fagots en 1624, ou plus exactement « de 79 465 850 chevasses et fascines »⁴⁴. Les essences les plus appréciées sont le hêtre et le charme, puis, dans une moindre mesure, le chêne⁴⁵, le tremble et le sapin⁴⁶. On estime la consommation à 35 000 stères au XVII^e siècle (cinq fois plus qu'une verrerie au XVIII^e siècle), ce qui suppose en permanence l'exploitation forestière de 6 000 hectares, dans un système à très courte révolution, donc en taillis⁴⁷. Pour cela, tous les bois situés à trois lieues à la ronde sont réservés à Salins. Il s'agit de la lieue comtoise, longue de 5,86 km soit un paysage transformé par les bûcherons à 18 km à la ronde. Des dizaines de communautés rurales sont mobilisées pour le transport du bois⁴⁸. Plusieurs forêts, comme celles de Levier, Joux, des Moidons et de la Faye de Montrond, sont entièrement gérées pour les salines. En réalité, les bois peuvent venir de quatre, cinq et même parfois de six lieues⁴⁹.

- 42 Chronique publiée par Jules Gauthier, *Annuaire du Doubs*, 1898, p. 40-44.
- 43 Archives départementales du Doubs : B 2108 ; voir l'étude très neuve de Patricia Guyard, « Exploitation et réglementation des forêts autour de la grande saunerie de Salins. Contribution à l'histoire forestière comtoise (1470-1570) », dans Paul Delsalle et Laurence Delobette, *La Franche-Comté à la charnière du Moyen Âge et de la Renaissance*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2004, p. 267-312 ; voir aussi André Bouvard, « Les économies de bois de chauffage dans les salines européennes à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle », *Bulletin de la Société d'émulation de Montbéliard*, n° 111, 1989, p. 255-307.
- 44 Archives départementales du Doubs : B 2112. Pour la terminologie, cf. Paul Delsalle, *Lexique pour l'étude de la Franche-Comté à l'époque des Habsbourg (1493-1674)*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2004.
- 45 Archives départementales du Jura : A 18 ; nombreuses mentions de chêne.
- 46 Heinrich Schickhardt évoque l'utilisation du hêtre ; cf. André Bouvard, « Heinrich Schickhardt, technicien des salines. Les techniques de fabrication du sel vers 1600. Les salines de Salins et de Saulnot à la fin du XVI^e siècle », *Bulletin de la Société d'émulation de Montbéliard*, n° 106, 1983, p. 55-115.
- 47 Archives départementales du Doubs : B 1812 ; 35 000 stères selon *Les Hommes et la forêt en Franche-Comté*, Paris, Bonneton, 1990, p. 92.
- 48 Archives générales du royaume de Belgique, Bruxelles : Conseil des finances, n° 429.
- 49 Archives départementales du Jura : A 18 : « pour le fait de contraindre les charretiers tant dudit Salins que a quatre lieues alentour dudit lieu de charroier bois en ladite saunerie quatre jours la sepmaine si plus ne peuvent » (Salins, 1577) ; Archives départementales du Doubs : B 239 à B 444 ; « quatre à cinq lieues à la ronde » (en 1601) d'après André Hammerer, *Sur les chemins du sel. Activité commerciale des sauneries de Salins du XIV^e au XVII^e siècle*, Besançon, Cêtre, 1984, p. 190 ; la place nous manque ici pour détailler la législation concernant l'usage des bois autour de Salins à six lieues à la ronde, cf. le *Recueil des ordonnances et edictz de la Franche-Comté de Bourgogne*, publié par Jean Petremand, Dole, 1619, p. 311.



6. Carte des bois pour les salines de Salins. Carte Paul Delsalle

Ce paysage est donc marqué, parcouru, par les convois, les charrois incessants. Bien entendu, ce sont les chariots de sel qui quittent la ville mais il y a surtout les chariots de bois qui convergent vers la saline. Le site, très encaissé, de Salins, dans les gorges de la Furieuse, ne facilite pas les croisements des chars ou des charrettes. Les embouteillages sont permanents et il y a parfois huit jours d'attente pour entrer ou pour sortir⁵⁰.

⁵⁰ Hammerer, *op. cit.*, p. 98.

Cela se traduit aussi par des animaux tractants et par des portefaix. Un document daté de 1570 prétend que « le nombre des coppans, chargeans et enlevans lesdictz bois (...) est si grant qu'il exede a plus de trois a quatre mil personnes », tant hommes que femmes puisqu'il ajoute : « si fort addonnees ausdictz coppaiges et vendaiges de bois qu'ilz en delaisent toutes aultres entreprises si avant que oultre l'interest de Sa Majesté [Philippe II] et du publicque a la cuytte que dessus l'on ne peult retrouver audict lieu de Salins ouvriers et ouvrieres a journees pour besongner es vignes »⁵¹. Il y a effectivement un important vignoble à Salins, occupant plus de 500 hectares⁵².

Une multitude de chevaux est donc aussi nécessaire, les puissants chevaux comtois capables de débarder en forêt montagneuse et de tracter une tonne. Au début du XVII^e siècle, un texte l'affirme : « environ 3000 chevaux et bien huict vingt [= 160] mulets que ne sont employer a aultre usaige que au charroy des bois »⁵³. Une enquête réalisée en 1629 met en évidence la nécessité de « se résoudre a faire achapt d'une quantité de chevaulx pour atteler cent charriotz et de quelques deux cens muletz pour servir ordinairement a la conduite dudit bois »⁵⁴. Cependant, un autre document du début du XVII^e siècle donne un chiffre plus précis et deux fois plus important : « 6 833 chevaux, mulets et ânes »⁵⁵. Sans doute y a-t-il là aussi les animaux utilisés pour le transport du sel. On utilise des chariots portant souvent 6 à 8 « charges » de sel, soit environ 600 à 800 kg, mais parfois jusqu'à 20 « charges » de sel, soit environ deux tonnes. Un char nécessite ainsi entre deux et sept chevaux.

Qui dit chevaux, dit avoine ou herbe. On estime qu'il y a en permanence dans la ville de Salins, entre soixante et cent attelages vers 1502-1515, et environ 200 vers 1631-1632, rien que pour le transport du sel⁵⁶. Ajoutons-y ces 3 000 chevaux dans les environs. Un cheval consomme 40 à 50 kg d'herbe, ou 25 kg d'avoine ou d'orge⁵⁷, sans oublier 50 litres d'eau, par jour. Cela donne une idée des entrepôts d'avoine ou d'herbe nécessaires, en ville et dans le voisinage. L'avoine est l'une des

51 Archives départementales du Doubs : 2 B 2247, f° 27 ; « ilz se y retrouvent et assemblent par quatre vingt cent et quelques fois plus ».

52 On dénombre 563 hectares plantés en vignes à la fin du XVIII^e siècle, soit 23% du finage ; Jean-Claude Voisin, « Le domaine viticole du chapitre Saint-Anatoile de Salins à la fin du XVIII^e siècle », *Mémoires de la Société pour l'histoire du droit et des institutions des anciens pays bourguignons, comtois et romands*, 1977, p. 273-280.

53 Bibliothèque d'étude et de conservation, Besançon : collection Chifflet, Ms 44.

54 Archives départementales du Doubs : 2 B 624.

55 Bibliothèque d'étude et de conservation, Besançon : collection Chifflet, Ms 44, f° 68 ou 115. Des historiens ruralistes ont mis en évidence l'absence des ânes en Franche-Comté à la fin du XVIII^e siècle ; en tout cas les ânes sont bien présents aux XVI^e et XVII^e siècles.

56 Hammerer, *op. cit.*, p. 239.

57 Bibliothèque de l'Arsenal, Paris : Ms 7236 et Ms 7238 ; à Courlaoux, les chevaux mangent de l'avoine (en 1625-1635) et « tant orge qu'avoine » (en 1652).

cultures principales dans la région. On peut imaginer aussi sans peine une autre conséquence, la quantité considérable de fumier récupérable pour enrichir les terres voisines, mais à vrai dire tout cela reste à étudier⁵⁸.

L'hiver est très enneigé dans le Jura à cette époque. Pour franchir le col de Jougne en janvier 1591, on utilise aussi des grandes luges, chargées chacune de 200 kg de sel, tirées par les chevaux et les juments⁵⁹.

Tout le réseau routier est sous le contrôle des salines, qui s'occupent des « chemins », c'est-à-dire des routes, mais aussi des ponts, afin de servir le plus efficacement possible la clientèle en Franche-Comté et ailleurs : Bourgogne, Bresse, cantons suisses. Les chemins pavés sont inspectés « pour plus grande facilité et commodité de l'abondance des charriotz qui conduysent journellement bois pour le service et usage desdites saulneries »⁶⁰.

*

* *

42

Tout change au milieu du XVIII^e siècle. L'approvisionnement en bois, le coût du transport et, donc, le prix de revient du combustible posent de plus en plus de problèmes. La décision est prise en 1760 de transférer les installations de la saline royale en bordure de l'immense massif de la forêt de Chaux, réserve inépuisable de combustible. Pour cela, on construit une canalisation double, de deux fois 21 km de long, d'abord en bois puis en fonte, pour conduire la saumure jusqu'à la nouvelle saline⁶¹. Cette usine nouvelle est conçue par Claude-Nicolas Ledoux. L'architecte visionnaire l'imagine dans une cité idéale, futuriste, appelée Chaux, édifiée entre les deux villages d'Arc et de Senans. La seule partie construite, à peine un quart du projet initial, est désormais inscrite par l'UNESCO au Patrimoine mondial de l'Humanité, malheureusement sans la ville de Salins, dont elle est pourtant la fille naturelle⁶². Cette saline d'Arc-et-Senans témoigne d'une autre histoire et d'un autre paysage industriel de l'époque moderne finissante.

58 À titre comparatif, on peut lire la description de la saline de Hall, près d'Innsbruck, donnée par Heinrich Schickhardt, *Voyage en Italie, novembre 1599-mai 1600*, Société d'émulation de Montbéliard, 2002, p. 233-234, traduite par Geneviève Carrez et commentée par André Bouvard. Tout compris, cette saline emploie environ mille personnes.

59 Hammerer, *op. cit.*, p. 68 et p. 165.

60 Archives générales du royaume de Belgique, Bruxelles : Conseil privé, n° 173-25 ; Paul Delsalle, *La Franche-Comté au temps des Archiducs Albert et Isabelle, 1598-1633, documents choisis et présentés*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2002, p. 268.

61 Albert Hahling, « La technique des canalisations en bois », dans Jean-François Bergier, *Une histoire du sel*, *op. cit.*, p. 221.

62 Le classement d'Arc-et-Senans sans prendre en compte le patrimoine monumental de Salins me semble une aberration puisqu'il porte préjudice à une heureuse mise en valeur de la cité du sel et à son histoire bi-millénaire.

IMAGES DU PAYSAGE URBAIN : DES SOURCES POUR CONNAÎTRE LA VILLE MODERNE

Youri Carbonnier

Université d'Artois

Si le paysage est au cœur des préoccupations contemporaines, la notion de paysage urbain n'est pas toujours comprise avec clarté. Aujourd'hui encore, beaucoup la limitent à la présence d'espaces verts au sein des villes. Or, rien n'interdit, *a priori*, de considérer la ville elle-même comme élément de paysage ou comme paysage en soi. La meilleure définition de cette notion de paysage urbain me semble être celle proposée par *A Dictionary of Landscape* pour le terme *townscape*¹ : « les formes physiques et la façon dont espaces et bâtiments composent le décor de la ville »². L'emploi du mot « décor », tout comme les difficultés de certains de nos contemporains à considérer les agencements urbains comme des paysages, nous rapproche de la position des hommes de l'époque moderne. En aucun cas, en effet, ils n'auraient, dans le domaine de la ville, prononcé le mot « paysage ». En revanche, ils n'étaient pas insensibles à l'harmonie des façades qui composaient le décor de la ville.

Si l'on s'en tient aux dictionnaires du temps, le paysage urbain est une notion totalement inconnue. Le paysage apparaît alors surtout comme un genre pictural, dans lequel la nature, domestiquée ou pas, occupe une place primordiale. Le XVII^e siècle français suit encore sans changement la définition de Robert Estienne, établie en 1549 : « C'est un tableau qui représente quelque campagne ». Furetière modifie bien la définition, en lui apportant quelques précisions, mais ne semble pas prendre en compte la ville comme paysage. Il élargit toutefois le propos hors du champ artistique et pictural : le paysage y devient l'« aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter » ; mais il ajoute aussitôt : « les bois, les collines et les rivières font les beaux

1 Notons au passage que les langues germaniques disposent d'un substantif unique pour désigner une réalité que le français doit exprimer en deux mots. Ainsi, l'allemand utilise *Stadtschaft*, tandis que le néerlandais dispose de *Stadschap*. En anglais, on trouve également *cityscape*.

2 « The physical forms and arrangements of the spaces and buildings that compose the urban scene » dans G. Gouly, *A Dictionary of Landscape*, Aldershot, Avebury Technical, 1991, p. 279.

paysages ». L'*Encyclopédie* renchérit en affirmant que le paysage est « le genre de peinture qui représente les campagnes et les objets qui s'y rencontrent »³. La difficulté d'étendre la définition au monde urbain s'explique peut-être par l'impossibilité, pour un observateur placé dans la ville, de « porter sa vue » au loin. Arrêté par les bâtiments ou les remparts, le regard se retrouve comme enfermé dans la ville et ne parvient jamais à s'épanouir dans la contemplation d'un vaste panorama aux perspectives lointaines.

44

Néanmoins, mon propos n'étant pas d'ordre sémantique, j'interromprai ici ces réflexions linguistiques⁴. Dans la suite, le paysage urbain sera donc considéré selon la définition donnée plus haut qui me paraît répondre de la façon la plus exacte à la façon dont j'aborderai la question du paysage urbain. Ma présentation aurait pu prendre un aspect descriptif, détailler un cas ou décrire un type de paysage urbain, un modèle. Or, la plupart des ouvrages publiés sur l'histoire des villes à l'époque moderne contiennent un chapitre qui s'attache à décrire le paysage : l'étroitesse des rues, la hauteur des maisons, les impressions des voyageurs et, souvent, les règlements qui régissent l'urbanisme. On peut donc affirmer que les paysages des villes modernes sont connus⁵. Aurais-je choisi une étude de cas (Paris), qu'elle aurait été surtout descriptive. J'aurais sans doute pu confirmer ou infirmer certains aspects, mais il m'aurait nécessairement fallu modéliser, donc simplifier, écarter les détails qui font la spécificité d'un paysage urbain par rapport à un autre. Enfin, si j'avais choisi au contraire de brosser un tour d'horizon des connaissances, j'aurais pris le risque d'aboutir à un « catalogue » de paysages urbains, dans la mesure où leurs caractères sont en grande partie figés au cours de la période. Les changements importants dans ce domaine se trouvent surtout dans les ouvrages des théoriciens de l'urbanisme ; ils n'apparaissent que très ponctuellement dans la réalité.

Plutôt que d'offrir une approche descriptive, il m'a semblé préférable d'aborder les sources de notre connaissance du paysage urbain de l'époque moderne, ainsi que la façon dont on peut les utiliser pour améliorer cette connaissance du visage des villes. Dans la mesure où, comme nous l'avons vu, les premières occurrences du mot « paysage » s'inscrivent nettement dans le champ de la représentation picturale et où, en outre, le paysage urbain du

3 *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des techniques*, t. XII, Neufchâtel, 1765, p. 212.

4 À ce propos, on lira avec profit C. Franceschi, « Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes », dans M. Collot (dir.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 75-111.

5 Cette approche est également celle de J.-R. Pitte, *Histoire du paysage français*, Paris, Tallandier, 1989.

passé nous est avant tout rendu sensible par ses représentations, je m'attacherai plus particulièrement aux sources graphiques. Elles demeurent sans conteste plus efficaces que les descriptions rédigées, qu'elles soient issues de la plume des architectes ou de celle des écrivains-voyageurs. Les descriptions des villes traversées par ces derniers sont en effet des plus succinctes. Si la première vision de la ville, depuis le lointain, est un passage obligé de ce genre littéraire, elle est souvent suivie de la description de l'espace urbain proprement dit. L'écrivain y présente ce qui le frappe le plus : la largeur des rues ou leur étroitesse, la saleté (et parfois les odeurs), la hauteur des maisons (toujours exprimée en nombre d'étages), plus rarement les matériaux utilisés pour les bâtir. Enfin, il s'attarde inmanquablement sur les monuments principaux. Dans tous ces éléments, il n'est rien qui ne puisse être connu par ailleurs par des représentations graphiques contemporaines. Les descriptions des voyageurs me paraissent avant tout devoir être utilisées comme des compléments aux documents figurés⁶, qui s'avèrent plus parlants, plus précis surtout. En effet, ils permettent de multiplier les angles de vue, de s'attacher à tel détail ou à tel aspect, là où la description littéraire dirige le regard.

Dans un premier temps, j'essaierai de présenter les principaux types de représentations de la ville à l'époque moderne. J'insisterai ensuite sur la fiabilité de ces représentations ou la méfiance avec laquelle il convient de les aborder. Enfin, à partir de quelques exemples, je m'attacherai à la façon dont l'historien peut les utiliser au profit d'une meilleure connaissance du paysage urbain. Les exemples choisis seront particulièrement pris à Paris⁷ et dans les anciens Pays-Bas (au sens large : nord de la France, Belgique et Royaume des Pays-Bas actuels), région à l'urbanisation dense et précoce, qui a donné lieu à de nombreuses représentations des paysages urbains, de toutes sortes, ainsi qu'à des études tout à fait éclairantes⁸.

6 Excellent exemple de confrontation de ces deux types de sources pour la connaissance de Vienne au XVIII^e siècle dans M. Knofler, *Das Theresianische Wien : der Alltag in den Bildern Canalettos*, Vienne-Cologne-Graz, H. Böhlau Nachf., 1979.

7 Voir Y. Carbonnier, *Maisons parisiennes des Lumières*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, version remaniée d'une thèse de doctorat soutenue à l'université Paris-Sorbonne en 2001, intitulée *Le Bâti et l'habitat dans le centre de Paris à la fin de l'Ancien Régime*.

8 Voir en particulier le catalogue d'une exposition des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles : *Le Peintre et l'arpenteur. Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000. On peut y ajouter, sans être exhaustif, R. Tijs, « Pour embellir la Ville ». *Maisons et rues d'Anvers du Moyen Âge à nos jours*, Anvers, Fonds Mercator, 1993, ainsi qu'un remarquable mémoire de maîtrise, récent : L. Coudrier, *Représenter l'espace de la ville. Étude des cartes, plans et vues cavalières de Cambrai sous l'Ancien Régime*, sous la direction de G. Deregnacourt, Université d'Artois, 2002.

1. REPRÉSENTER LA VILLE À L'ÉPOQUE MODERNE : DES IMAGES DU PAYSAGE URBAIN

46

Sans être totalement absente des représentations, et ce dès le Moyen Âge, la ville n'est pas elle-même paysage. Les architectures imaginaires à la perspective rigoureuse qui forment l'arrière-plan de maints tableaux de la Renaissance sont des architectures, pas des paysages. En revanche, la ville apparaît très tôt comme élément du paysage, en particulier chez les peintres flamands. Il s'agit le plus souvent de fragments de villes. L'un des exemples les plus fameux se glisse dans l'encadrement de la fenêtre de la *Vierge au chancelier Rolin* de Van Eyck⁹. Certains ont d'ailleurs cru y reconnaître un quartier de Maastricht¹⁰, version largement contestée depuis. Hormis un double portrait de bourgeois de Leyde, dans lequel on découvre un point de vue restreint de cette cité, les portions de villes qui émaillent ce type de tableaux sont imaginaires. Elles constituent une sorte de synthèse de la ville telle qu'elle se présente à cette époque et, à ce titre, peuvent apparaître comme des paysages urbains réalistes. L'un des plus beaux exemples du genre s'étend au pied de la tour de Babel peinte par Bruegel l'ancien en 1563¹¹.

Il est symptomatique que ces images de villes, plus ou moins fidèles à la réalité, éclosent dans une civilisation fortement urbanisée comme l'est celle de la Flandre. C'est d'ailleurs dans les Pays-Bas, au sens large, que se développent aussi les premières vues de villes.

On peut distinguer dans ce domaine trois types principaux (d'autres viendront en renfort un peu plus tard) qui sont autant de sources possibles. Les vues générales de villes qui visent à représenter la totalité du paysage urbain, sous forme de plans ou de « profils » de villes, forment le premier type. Viennent ensuite les représentations dans lesquelles la ville fait office de cadre, de décor pour un événement, le plus souvent festif : la vision de la ville peut y être globale ou partielle. La troisième catégorie se compose de vues partielles, dans lesquelles le sujet principal est le lieu : il n'est certes pas vide de son activité, mais celle-ci n'est qu'un élément du tableau, comme une animation du paysage. Cette dernière catégorie regroupe les *vedute* (romaines, vénitiennes surtout, ou parisiennes), ainsi que les nombreuses vues de ville que produisent les Pays-Bas au cours des xvii^e et xviii^e siècles.

La ville en plan et en portrait

À partir du xvi^e siècle¹², les plans de ville gravés se multiplient. Bien que leurs auteurs les nomment plus volontiers « portraits de villes », il s'agit bien de plans.

9 Paris, musée du Louvre.

10 B. Bakker, « Maps, Books and Prints » dans *The Dutch Cityscape in the 17th Century and its Sources*, Amsterdam et Toronto, Historisch Museum et Art Gallery of Ontario, 1977, p. 66.

11 Vienne, Kunsthistorisches Museum.

12 Après une amorce au siècle précédent qui concerne surtout des villes italiennes : Florence à vol d'oiseau par Francesco Rosselli, vers 1485, Venise vers 1500 par Jacopo de'Barbari.

Ces représentations, assimilées, selon la distinction de Ptolémée, à la chorographie plutôt qu'à la géographie, insistent en effet sur l'exactitude du tracé des murailles, des rues et des places. Par ailleurs, elles laissent voir les caractéristiques architectoniques des principaux édifices et leurs rapports de volume avec les constructions communes. En ce sens, et malgré les récriminations des géographes qui refusent alors de reconnaître la qualité topographique de ces représentations, celles-ci se recommandent de la *ratio geometrica* – qui permet de voir la forme de la ville et de distinguer les vides et les pleins – autant que de la *ratio perspectiva* – celle qui décrit les volumes, considérée alors du domaine des peintres¹³. Ce double objectif implique le choix d'un angle de vue assez élevé (30 à 60 degrés) qui permette de saisir l'ensemble du territoire de la ville. Il s'agit généralement d'une vue endoscopique, plus communément appelée vue à vol d'oiseau. Ce type de plan ne prétend pas être un miroir de la vérité mais, selon les termes de Lucia Nuti, « une simulation vraisemblable du monde vu, construite artificiellement »¹⁴. Néanmoins, leurs auteurs n'hésitent pas à présenter l'observation de ces plans comme un succédané des voyages. Ils mettent en avant la sécurité et le moindre coût de ces « voyages en chambre », argument commercial, certes, mais qui trahit également une certaine fierté face à un ouvrage qui se prétend le plus réaliste possible¹⁵. Les éditeurs anversois de la *Cosmographie* d'Apianus (1529) utilisent cet argument, insistant également sur le gain de temps et sur l'absence de fatigue que procurent ces périple immobiles¹⁶, tout comme Georg Braun dans la préface de son *Civitates orbis terrarum*, publié entre 1572 et 1617.

D'ailleurs, les « portraits de villes » de ce recueil fameux n'adoptent pas tous la vue endoscopique : certains sont proposés en perspective cavalière, c'est-à-dire sous un angle plus bas, qui ne permet donc pas de distinguer le réseau stradal¹⁷. Elles ne ressortissent donc plus à la catégorie des plans et on peut les rapprocher des profils de villes qui présentent les cités telles qu'elles apparaissent aux voyageurs qui en approchent. La notion de voyage immobile est ainsi accentuée. Il est à noter par ailleurs que plusieurs planches gravées et commercialisées associent le profil et le plan d'une même ville¹⁸, voire le plan avec des vues partielles, véritables coups de projecteurs sur les principaux monuments.

13 L. Nuti, « Le langage de la peinture dans la cartographie topographique », dans C. Bousquet-Bressolier (dir.), *L'Œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen Âge à nos jours*, Paris, CTHS, 1995, p. 53-70.

14 *Ibid.*, p. 68.

15 Le plan parisien de la Gouache prétend présenter « le tout sans avoir rins obmis », cité dans J. Boutier, *Les Plans de Paris : des origines (1493) à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, BnF, 2002, p. 35.

16 S. Hautekeete, « De la ville à la campagne. L'image du Brabant dans les dessins topographiques du XVI^e siècle », dans *Le Peintre et l'arpenteur*, *op. cit.*, p. 54.

17 Pour une analyse précise des différents angles de vue, voir L. Coudrier, *op. cit.*, p. 16 *sqq.*

18 Gravures de Visscher, par exemple, vers 1610.

Le succès de ces recueils ou de gravures isolées, ainsi que l'ambivalence de ces représentations, entre construction mathématique et travail artistique, ne pouvaient pas laisser la peinture sur le bord du chemin. Celle-ci, souvent exécutée par les mêmes artistes, s'attaque donc à des représentations semblables, qu'elle rend plus vraisemblables encore par l'utilisation de la couleur¹⁹.

Comme le graveur, le peintre favorise les édifices publics, églises, hôtel de ville, château, portes de villes... Les maisons particulières sont traitées de façon beaucoup moins précise. Une vue de Bruxelles, datée de 1665 environ, peinte par Jan Baptist Bonnecroy²⁰ montre de manière très détaillée les remparts, les églises, l'hôtel de ville, le château de Coudenberg. En revanche, le reste du bâti constitue une véritable forêt de pignons exagérément effilés, de cheminées et de lucarnes. Il ne s'agit évidemment pas d'une représentation réaliste – non seulement l'élévation des bâtiments officiels semble exagérée, mais surtout le point de vue est une hauteur imaginaire, située au nord-ouest de la ville –, mais de l'évocation d'une réalité ressentie par l'artiste, ainsi que, sans doute, par ses contemporains. On retrouve, dans ce genre pictural, ce que produisaient les peintres actifs à la charnière entre le Moyen Âge et les Temps modernes, lorsqu'ils représentaient des fragments de villes imaginaires : il fallait que ce décor fût réaliste, pas nécessairement véridique.

La ville comme décor des événements

Dans bien des représentations, quelle que soit l'époque, le paysage urbain fait office de décor pour un événement festif ou historique. Il n'est alors que le faire-valoir de l'événement, la caution qui permet de le localiser. Quelques exemples permettront de clarifier mon propos.

Trois tableaux représentent la prise de Lierre par les Espagnols, les Anversois et les Malinois, contre les troupes des Provinces Unies, en 1595. L'un des trois est particulièrement évocateur²¹. La ville y est vue à vol d'oiseau, les deux enceintes, grossièrement circulaires, les rues principales et les cours d'eaux y sont très marqués. Les églises et les portes bénéficient d'un traitement particulier, tandis que les maisons sont toutes stéréotypées. D'ailleurs, la plupart des îlots paraissent vides de toutes constructions, ce qui ne correspond pas à la réalité. Nous sommes là en présence d'un hybride un peu maladroit entre le plan en vue endoscopique alors à la mode et le tableau de bataille : les furieux mouvements de troupes sont singulièrement appuyés.

19 L. Nuti, « Le Peintre et le chorographe : deux regards différents sur le monde », dans *Le Peintre et l'arpenteur*, *op. cit.*, p. 26-27.

20 Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts, dépôt de la Fondation Roi Baudouin ; reproduction dans *Le Peintre et l'arpenteur*, *op. cit.*, p. 95.

21 Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts, inv. 1311 ; reproduction dans *ibid.*, p. 83.

Les dessins du recueil de François Casimir Pourchez, qui décrivent les *Rejouissances qui se sont faites en la ville de Lille le 29 septembre 1729 pour la naissance de Monseigneur le Dauphin*²², présentent de façon simplifiée les bâtiments qui entourent les fabriques des feux d'artifices ou les défilés. Certes, la réalité topographique y est quelque peu simplifiée, mais les couleurs sont utiles à notre connaissance du paysage lillois de l'époque²³.

Les grandes toiles de Van der Meulen qui dépeignent les événements marquants du règne de Louis XIV occupent dans ce domaine une place un peu à part. Exemples types de peinture historique, ces tableaux s'attachent souvent à des sièges. Les villes y apparaissent sur l'horizon, sous forme de profils, parfois simplifiés, toujours cachées derrière leurs remparts et hérissées de clochers. Il est donc hasardeux de s'y fier. En revanche, les dessins préparatoires sont beaucoup plus précis, car ils sont le résultat de recompositions à partir de plusieurs dessins pris sur le vif, s'attachant chacun à un point de vue particulier²⁴. Malheureusement, la majorité de ces dessins semble avoir péri dans l'incendie qui ravagea en 1720 la maison de Charles André Boullée, qui s'en était rendu acquéreur²⁵. Le souci de réalisme et, plus encore, de fidélité à la réalité semble très présent chez Van der Meulen, au moins dans ses dessins. Il l'est plus encore chez certains artistes hollandais du XVII^e siècle et chez les védutistes qui donnent une égale importance à la description de l'événement et à celle du cadre architectural.

Dans ce domaine, on peut évoquer le *Défilé de l'Ommegang au Sablon*, peint par Van Alsloot en 1615²⁶, qui propose une belle représentation des maisons de la place bruxelloise du Sablon, sur laquelle les nuances d'enduits sur les façades sont admirablement rendues. Cette belle toile, élément d'un ensemble de cinq, est l'un des chefs-d'œuvre d'un genre qui se développe au cours du XVI^e siècle, dans les Pays-Bas méridionaux. En Hollande, le premier exemple du genre est probablement un tableau de Hans Bol, daté de 1586, qui représente une fête nautique à La Haye, sur le Hofvijver²⁷. En France, plus d'un siècle et demi plus tard, la plus fameuse des toiles de Raguenet prend également prétexte d'une fête

22 Lille, Bibliothèque municipale, ms. E 16.

23 Plusieurs reproductions dans *Lille au XVII^e siècle*, catalogue d'exposition, Lille, Paris, RMN, 2000.

24 Pour tout ceci, voir L. Starcky, *Dessins de Van der Meulen et de son atelier*, Paris, RMN, 1988 et E. Starcky et al., *À la gloire du roi : Van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, Paris, Imprimerie nationale, 1998.

25 E. Starcky et al., *op. cit.*, p. 167-168.

26 Londres, Victoria and Albert Museum.

27 Réfugié originaire d'Anvers, Bol avait déjà dessiné, en 1580, le Grote Markt de Bergen op Zoom en arrière plan d'une illustration pour le mois de janvier d'un calendrier. Voir B. Bakker, *art. cit.*, p. 67-68.

nautique (la *Joute des mariniers*)²⁸, de même que bien des *vedute* vénitiennes²⁹. Lorsque, en 1707, Luca Carlevarijs reçoit commande d'un tableau représentant l'entrée au palais des Doges de son commanditaire, l'ambassadeur anglais, comte de Manchester, il peint au naturel, avec un grand luxe de détails, les immeubles qui bordent la piazzetta³⁰. Il est vrai que Carlevarijs s'était rendu célèbre grâce à son recueil d'eaux fortes, destinées à faire connaître aux étrangers les splendeurs (*magnificenze*) de la Sérénissime. En fait, Carlevarijs et Raguenet sont les représentants d'un nouveau genre pictural qui se développe au cours du XVII^e siècle et atteint son apogée en Italie (particulièrement à Venise) au siècle suivant, pays d'où il tire son nom : la *veduta*.

La vues partielles de ville

50 Sans entrer dans le débat épineux qui consiste à déterminer la part des peintres des Pays-Bas dans la naissance du genre particulier qu'est la *veduta*, je rappellerai l'importance des vues partielles de villes dans la Hollande du XVII^e siècle, surtout après 1650, à Delft – que l'on pense à la *Vue de Delft* de Vermeer, aux scènes de rue de Jacobus Vrel ou, surtout, aux vues de Jan van der Heyden³¹ – et le rôle de Gaspar van Wittel³² dans la création de la *veduta* qui fleurit en Italie au siècle suivant³³. Entre ces deux pôles, il existe, dans le domaine de la vue de ville³⁴, une excroissance française, plutôt parisienne, représentée par Nicolas Jean-Baptiste Raguenet. Celui-ci se situe en quelque sorte à mi-chemin entre la Hollande et les védutistes italiens. Le rôle de l'une ou des autres dans l'éclosion de ces vues de Paris n'est pas évident : études en Italie, influence des gravures hollandaises ou du passage de J. Matham à Paris³⁵, demande d'une clientèle qui connaît les védutistes vénitiens ou romains ? En revanche, l'influence italienne est certaine chez Hubert Robert – dont

28 Paris, musée Carnavalet, inv. P. 543.

29 Par exemple, *Régates sur le Grand Canal* ou *Le Bucentaure au Môle le jour de l'Ascension*, par Canaletto, aujourd'hui dans les Collections de la reine d'Angleterre.

30 Tableau conservé à Birmingham.

31 Cette éclosion des vues de villes peintes correspond à une demande des riches amateurs, qui ne veulent plus se contenter des gravures ; voir B. Haak, « The City portrayed », dans *The Dutch Cityscape*, *op. cit.*, p. 190-196, ici p. 195.

32 Italianisé en Vanvitello, actif surtout à Rome, guère à Venise.

33 Sur ce sujet, voir R. J. Wattenmaker, dans *ibid.*, p. 34-38 ; J. G. Links, *Canaletto*, Londres, Phaidon, 1994, p. 12-16 ; Sophie Harent, « Peindre la ville au XVIII^e siècle », dans *De l'esprit des villes. Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières, 1720-1770*, catalogue de l'exposition de Nancy, Versailles, Artlys, 2005, p. 206-215.

34 Les *vedute* saxonnes, viennoises ou polonaises de Bernardo Bellotto sont bien évidemment à rattacher à l'école vénitienne, de même que les vues de Londres par Canaletto.

35 Vue des îles de la Cité et Saint-Louis depuis le pont de la Tournelle, au musée Carnavalet de Paris.

on peut discuter le caractère proprement védutiste – ou chez Louis-Nicolas de Lespinasse³⁶. L'une des caractéristiques des védutistes est la production de toiles en plusieurs exemplaires représentant un même point de vue, semblables sans être tout à fait identiques, ce qui donne à chacune sa singularité. Cette pratique témoigne du succès de certains « points de vue », dignes de nos guides touristiques contemporains. Le catalogue de l'œuvre de Gaspar van Wittel³⁷ nous en donne plusieurs exemples. Les deux versions de la *Joute des mariniers* ou les vues du pont Neuf (même point de vue mais à des époques différentes)³⁸, peintes par Raguenet, témoignent également de cette tendance, de même que les versions de la démolition des maisons du pont Notre-Dame, par Hubert Robert³⁹. Il est remarquable que les points de vue choisis se situent presque exclusivement au bord de l'eau : l'artiste peint les façades qu'il observe par-delà un cours d'eau ou un canal. Il bénéficie ainsi du recul indispensable pour embrasser son sujet d'un seul regard, mais l'étendue d'eau placée au premier plan sert également une volonté esthétique, illustrée dès le xvi^e siècle par des vues d'Anvers.

Les *vedute* s'opposent donc exactement à la bataille de Lierre : là, le détail donne toute sa saveur à la composition, ici, il se limite aux mouvements de troupes, tandis que la ville est réduite à une évocation. Toutefois, le choix des éléments est tout à fait parlant et suffit à lui seul à représenter la ville aux yeux des contemporains.

Il est donc essentiel de connaître l'usage auquel est destinée une représentation du paysage urbain, ou tout du moins son commanditaire, avant de l'utiliser à titre de documentation. Chaque représentation constitue un enjeu pour celui qui la demande. Une autorité politique peut ainsi souhaiter mettre en valeur sa ville, rejoignant ainsi l'image idéale qu'elle souhaite en donner, à défaut de pouvoir immédiatement réaliser ses projets.

2. LE PAYSAGE URBAIN COMME ENJEU : QUELLE FIABILITÉ POUR LES REPRÉSENTATIONS ?

La représentation complète de la ville, par les difficultés techniques insurmontables qu'elle impose, entraîne nécessairement des simplifications.

36 Son morceau de réception à l'académie fut une vue panoramique de Paris ; voir K. Boschma, « Quelques considérations sur les *vedute* au xviii^e siècle », dans C. Legrand, J.-F. Méjanès et E. Starcky (dir.), *Le Paysage en Europe du xvi^e au xviii^e siècle*, Paris, RMN, 1995, p. 159.

37 G. Briganti, *Gaspar van Wittel*, Milan, Electa, 1996.

38 Paris, musée Carnavalet et musée Nissim de Camondo.

39 Une version au musée Carnavalet, une autre au musée du Louvre, une troisième à Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Néanmoins, celles-ci ne sont jamais le fruit du hasard. L'artiste dessine ou peint évidemment ce qu'il est possible de voir, mais surtout ce que l'on souhaite montrer. Il se place dans l'optique d'une représentation : il donne une image, une identité à la ville, une « idée de la ville que le commanditaire souhaite matérialiser »⁴⁰. L'observateur doit garder à l'esprit la finalité de la représentation, afin de ne pas y chercher plus qu'il ne peut y trouver.

Représenter une réalité de la ville

52 L'identité de la ville réside en premier lieu dans ce qui fonde son caractère urbain. Or les dictionnaires du temps, et l'*Encyclopédie* n'y fait pas exception, décrivent toujours la ville d'abord comme un espace clos de murailles, dans lequel les maisons sont nombreuses, puis à partir des activités, considérées comme spécifiquement urbaines, qui y prennent place. Le rempart apparaît logiquement comme le marqueur essentiel de l'espace urbain. Parfois, il suffit même à définir la ville : c'est le cas pour la représentation de Lierre déjà évoquée.

Dans les représentations d'une ville complète, les marqueurs des caractères urbains (les remparts et leurs portes, les églises et leurs clochers, le beffroi et la maison de ville, les monuments) sont toujours mis en valeur. Leur traitement est généralement plus soigné que celui des maisons particulières. C'est particulièrement marqué sur les profils et les vues cavalières. On a pu comparer les profils aux relevés de repérage destinés au cabotage dans les ouvrages de navigation (les clochers et autres tours sont des repères classiques)⁴¹, mais les fréquentes déformations (toujours dans le sens de l'exagération) qui marquent ces éléments récurrents constituent à n'en pas douter un indice de la volonté de l'artiste d'accentuer l'aspect proprement urbain de son sujet⁴². Même les plans qui se prétendent les plus précis répondent à des objectifs qui ne sont pas uniquement topographiques. Selon Louis Marin, « une carte de la ville est la représentation et la production d'un discours sur la ville »⁴³.

Ainsi, les premiers plans de Paris répondent tous au même schéma de symétrie parfaite, et donc totalement artificielle, entre les deux parties de la ville. La Seine, verticale, semble ainsi séparer en deux parties égales une ville symboliquement circulaire, donc parfaite. Jean Boutier remarque que même Bullet, en 1675,

40 T. Coomans, « Les vues de ville sur les portraits, expression de la "topographie sociale" des commanditaires », dans *Le Peintre et l'arpenteur, op. cit.*, p. 173.

41 S. Alpers, *L'Art de dépeindre : la peinture hollandaise au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990, p. 244.

42 Voir les lignes de Louis Marin à propos de l'importance de la flèche de la cathédrale dans les images de Strasbourg : L. Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, p. 213. – La flèche de la cathédrale d'Anvers joue un rôle semblable pour le grand port de l'Escaut.

43 *Ibid.*, p. 205-206.

accentue la forme arrondie de Paris, en soulignant le tracé des boulevards qui pourtant ne sont pas achevés. Ce choix est efficace puisque certains observateurs étrangers, qui n'ont guère de moyen de vérifier leurs dires, présentent Paris comme une ville parfaite dans le tracé idéal de ses remparts⁴⁴.

L'utilisation des plans comme instruments politiques, permettant de montrer une ville sous son meilleur jour et, donc, d'exalter sa puissance, transparait clairement lors de la signature du contrat par lequel, en 1734, la municipalité parisienne passe commande à Louis Bretez, spécialiste de la perspective⁴⁵, d'un plan de Paris à vol d'oiseau qu'on appelle communément le « plan de Turgot », en hommage à son commanditaire le prévôt des marchands⁴⁶. On y lit en particulier que les plans « quelque exacts qu'ils puissent être dans les proportions et justes dans les mesures, ne sont absolument pas capables de satisfaire la curiosité des sujets du Roy et des étrangers, et que pour y parvenir, il serait à propos de représenter [la ville de Paris] en vue perspective et d'élévation, et avec cette régularité qui fasse reconnaître particulièrement les édifices monuments publics ». La volonté de frapper les esprits s'incarne à la fois par la taille de l'ouvrage et par le choix de la représentation en perspective des immeubles, tombée en désuétude, avec une insistance particulière, mais moins originale, sur les monuments qui devront être traités avec plus de soin.

En Hollande, la vogue des vues de villes répond également à l'éclosion d'une fierté civique de la bourgeoisie marchande qui dirige les Provinces-Unies⁴⁷. Ainsi, il est symptomatique que l'*Atlas* de Blaeu distingue nettement, en 1649, les villes des provinces du nord de celles du sud des Pays-Bas, marquant ainsi le partage entériné à Münster l'année précédente. De même, il est possible de lire un message politique et patriotique dans la fameuse *Vue de Delft* de Vermeer (1660) : l'emphase avec laquelle le clocher de la *Nieuwe kerk*, sur la droite, est mis en valeur – d'une largeur exagérée, il est éclairé d'une lumière plus forte que le reste de la ville – rappelle que dans cette église gît le corps de Guillaume le Taciturne, héros symbolique de la jeune république des Provinces-Unies⁴⁸. Enfin, le titre d'un ouvrage en neuf volumes, parus à

44 Sur tout ceci, J. Boutier, *Les Plans de Paris*, op. cit., p. 13-15.

45 Il est l'auteur d'un traité intitulé *La Perspective pratique de l'architecture*, Paris, 1706 ; voir *Paris 1730 d'après le plan de Turgot*, livret de l'exposition du Centre historique des archives nationales, Paris, 2005, p. 22-23 ; A. Fierro et J.-Y. Sarazin, *Le Paris des Lumières d'après le plan de Turgot (1734-1739)*, Paris, RMN, 2005, p. 7.

46 J. Boutier, *Les Plans de Paris*, op. cit., p. 18 et 41. Transcription partielle du contrat par B. Rouleau, « Le Plan de Turgot », dans M. Le Moël (dir.), *Paris à vol d'oiseau*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1995, p. 95-109.

47 S. Alpers, op. cit., p. 265-267.

48 M. Kersten et D. Lokin, *Delft Masters, Vermeer's Contemporaries*, Zwolle et Delft, Waanders Publishers et Stedelyk Museum het Prinsenhof, 1996, p. 124.

Amsterdam entre 1745 et 1774, regroupant environ mille gravures, ne permet aucun doute quant à son objectif : *Het verheerlijkt Nederland (les Pays-Bas glorifiés)*⁴⁹. Pour autant, ce sont ces mêmes artistes qui, pour répondre au goût de leur clientèle pour les représentations « d'après nature » (*naer t'leven*), s'efforcent les premiers de respecter le plus fidèlement possible la réalité topographique⁵⁰.

L'évolution des XVII^e et XVIII^e siècles donne naissance à un souci du réalisme de plus en plus poussé, annonciateur de la photographie. Les védutistes, de quelque nationalité qu'ils soient, nous proposent souvent des images qui sont d'exactes reflets de la réalité. On peut encore juger sur place aujourd'hui de la qualité des vues de Venise peintes par Canaletto⁵¹. La multiplicité des versions de plusieurs tableaux évoque les conditions de production de cette peinture destinée à une clientèle fortunée qui souhaite à la fois acquérir un tableau de qualité et une reproduction fidèle d'un lieu visité jadis. La clientèle semble en effet faire preuve d'un grand attachement à la fidélité topographique. Le cas de Joseph Smith, consul d'Angleterre à Venise à partir de 1744, est typique, bien qu'extrême : après avoir fait rebâtir son palais au bord du Grand Canal, il demande à Canaletto de retoucher en conséquence la *veduta* qu'il avait acquise du peintre vénitien plusieurs années auparavant⁵². John Strange, résident britannique à Venise, se méfie quant à lui du style « inspiré » de Guardi, qu'il considère comme peu fiable dans sa représentation de la réalité. Chez tous les védutistes, l'usage probable de la *camera oscura* (chambre optique) est souvent invoqué pour expliquer la précision extraordinaire de ces toiles⁵³, qui répond donc à la demande d'une clientèle exigeante.

54

À Paris, les œuvres de Raguenet et de Lespinasse semblent répondre aux mêmes préoccupations et usent peut-être des mêmes techniques. Robert paraît moins intéressé par l'exactitude topographique, que par l'exaltation de l'architecture. Ses personnages semblent souvent minuscules, écrasés par des bâtiments disproportionnés. C'est très net sur la toile intitulée *La Démolition des maisons du pont au Change*, où les ouvriers évoluent au milieu de montagnes de gravats⁵⁴. Par ailleurs, la comparaison de deux versions d'une même toile révèle des différences qui dépassent de loin le détail. Ainsi, en confrontant *La Démolition des maisons du pont Notre-Dame* du Louvre à celle du musée

49 K. Boschma, art. cit., p. 160.

50 P. Schatborn, « La Naissance du paysage naturaliste aux Pays-Bas et l'influence de la topographie aux environs de 1600 », dans C. Legrand, J.-F. Méjanès et E. Starcky (dir.), *op. cit.*, p. 52 sqq.

51 Voir à ce propos des parallèles entre des dessins de Canaletto et des photographies, prises depuis des points de vue semblables, dans J. G. Links, *op. cit.*, p. 110-111.

52 *Ibid.*, p. 177-180.

53 G. Briganti, *Les Peintres de « vedute »*, Milan, Electa, 1971, p. 18 sqq.

54 Paris, musée Carnavalet.

Carnalet, on peut remarquer, entre autres, qu'il y a trois maisons de moins sur la gauche (7 au lieu de 10), parce qu'il manque une arche au pont !

Enfin, il faut être méfiant face à certaines vues de villes qui intègrent des projets et les placent à côté des réalités observables. Les gravures qui représentent le carrousel de 1662⁵⁵, font apparaître l'aile septentrionale formant la jonction du Louvre et des Tuileries, alors qu'elle n'est édiflée que deux siècles plus tard. C'est une façon habile de présenter les projets qui doivent réaliser la ville, complètement et idéalement.

La ville rénovée : des images pour un embellissement

L'appellation générique donnée, au XVIII^e siècle, à ces projets, parfois réalisés, qui tendent à la naissance d'un nouveau paysage urbain, est tout à fait symptomatique de leur charge esthétique : on n'évoque alors que les « embellissements ». En fait, le souci d'améliorer l'image de la ville n'est pas spécifique du siècle des Lumières, pas plus qu'il n'est une nouveauté. Néanmoins, on ne saurait réduire les projets de « l'urbanisme des Lumières »⁵⁶ aux seules préoccupations hygiénistes et fonctionnalistes. D'ailleurs, la véritable obsession de la circulation (de l'air, de l'eau, des marchandises, des habitants...) qui caractérise cet urbanisme rejoint en grande partie la recherche esthétique. En effet, la régularité des tracés viaires participe autant de l'une que de l'autre.

Dans ce domaine, les autorités compétentes – municipalité dans la plupart des cas, pouvoir royal et municipalité en concurrence dans le cas de Paris – utilisent les représentations graphiques pour imposer leurs vues dans la transformation du paysage. Par ce biais, nous disposons de documents supplémentaires, qui peuvent prétendre à l'objectivité. Les principaux sont les plans d'aménagement et les élévations de façades.

Dans la première catégorie, les plans généraux qui tardent le plus souvent à éclore, au grand dam des autorités (... et des historiens), sont d'un intérêt inégal. La réalité qui y est cartographiée est plus intéressante que les projets qui, une fois couchés sur le papier, ne connaissent parfois aucune réalisation. Un plan parisien comme celui d'Edme Verniquet, prévu à cet effet et d'ailleurs largement utilisé dans ce sens par la suite, apporte une dimension horizontale non négligeable à la connaissance du paysage. Certes, les bâtiments n'y apparaissent pas en volumes, mais les coudes, les décrochements, les irrégularités des rues sont autant de composantes d'un paysage urbain chaotique. Ce sont aussi les indices

55 Le recueil colorié de la bibliothèque de Versailles a été publié par S. Castelluccio, *Les Carrousels en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, L'Insulaire-Les éditions de l'amateur, 2002.

56 J.-L. Harouel, *L'Embellissement des villes. L'urbanisme français au siècle des Lumières*, Paris, Picard, 1993.

de la formation progressive de ce paysage : ils racontent un paysage disparu ou hérité. En ce sens, l'une des principales actions concrètes de l'urbanisme parisien des Lumières est lisible sur le plan de Verniquet. À défaut de pouvoir imposer des percées, faute de fonds suffisants, les autorités ordonnent un alignement général pour toutes les rues. L'espoir, évoqué d'ailleurs par Voltaire⁵⁷, est que progressivement, au fur et à mesure de la reconstruction de maisons affaiblies par le temps, les façades s'alignent sagement selon les plans. Or, le plan de Verniquet montre clairement l'échec de cette politique, encore patent de nos jours dans des rues comme celle de la Huchette, où les redents que forment les façades en retrait sont autant de maisons alignées ponctuellement lors d'une reconstruction. Leur rareté témoigne à quel point les hommes du XVIII^e siècle avaient sous-estimé la solidité des immeubles de Paris.

56

Le sacro-saint principe de propriété privée impose aux autorités de borner leur action aux façades qui marquent la frontière entre la maison et la rue. Dans les villes du nord du royaume de France, les municipalités imposent par le moyen de l'autorisation préalable de bâtir⁵⁸ – toujours au coup par coup, comme pour les alignements parisiens – une harmonisation stylistique des façades. Elles changent le visage de leur ville et, de cette façon, le paysage urbain affiche une volonté collective. Ainsi, Aire-sur-la-Lys choisit, en 1722, une esthétique qui semble indiquer une fidélité sans faille à la France : les toits à la française remplacent les pignons⁵⁹. La même année, Arras confirme son attachement, au moins culturel, aux Pays-Bas en adoptant un règlement qui permet au Magistrat de généraliser l'orgueilleux pignon chantourné qui donne aujourd'hui encore son cachet aux deux places de la ville⁶⁰.

L'élévation, instrument de la justice en matière de voirie lorsqu'elle est jointe à la demande d'autorisation de bâtir, apparaît également sur des documents graphiques plus inattendus.

57 Lettre à Mercier Dupaty, datée du 27 mars 1769, citée par J.-L. Harouel, « Les fonctions de l'alignement dans l'organisme urbain », *Dix-huitième siècle*, n° 9, 1977, p. 139.

58 On trouve également de telles autorisations à Nantes ou à Dijon, ainsi que, à partir de juillet 1779, à Versailles : voir *ibid.*, p. 136.

59 A. Maillard-Delbende, « La politique de reconstruction urbaine à Aire au XVIII^e siècle », *Revue du Nord*, t. LXXVIII, n° 314, janvier-mars 1996, p. 49-70. Voir également, pour la ville de Valenciennes : L. Baudoux-Rousseau, « Le choix de la modernité : les règlements d'urbanisme à Valenciennes, 1766-1790 », *Revue du Nord*, t. LXXIX, n° 320-321, 1997, p. 593-614 ; *id.*, « L'architecture domestique à Valenciennes au XVIII^e siècle », dans P. Guignet (éd.), *Le Peuple des villes dans l'Europe du Nord-Ouest (fin du Moyen Âge-1945)*, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, vol. 1, 2001, p. 395-416.

60 H. Forgeois, *Les Pouvoirs de police de l'échevinage de la ville d'Arras en matière de voirie et de construction d'habitation*, Lille, 1938.

La ville des juristes : le cas particulier des plans de censive

Dès le Moyen Âge, la cartographie est associée aux contestations entre seigneurs ou entre propriétaires. Toutes sortes de plans, de dessins, de croquis rejoignent les pièces écrites à l'appui des prétentions des parties⁶¹. Les arpenteurs chargés de la réalisation de ces documents les enrichissent parfois de détails topographiques qui permettent un meilleur repérage sur les lieux. En ville, il est ainsi possible de rencontrer des élévations des façades qui bordent les rues. La plupart ne sont pas d'une fidélité absolue, puisque l'objectif est avant tout de permettre de reconnaître les lieux.

Observons quelques exemples parisiens. Un plan de la censive de Saint-Merry, du milieu du XVI^e siècle, offre un visage un peu naïf au petit quartier autour de l'église, qui présente elle-même un aspect écartelé⁶². L'arpenteur semble en effet avoir eu pour objectif la représentation de tous les éléments visibles depuis la rue. Ainsi, si les façades des maisons sont simplifiées, les tours intérieures qui surplombent les toitures sont représentées et le nombre de maisons est sans doute exact. À peu près à la même époque, sur un plan de la censive du chapitre de Saint-Germain l'Auxerrois⁶³, l'arpenteur a dessiné les hôtels particuliers et les maisons. Le traitement est moins fruste et s'apparente à la vue endoscopique. De ce fait, il s'intéresse également aux cours et aux jardins, mais cache une grande partie des façades. Il permet néanmoins de placer correctement des galeries à jours, des tours d'angles, des échauguettes, bref un ensemble qui fournit des informations précises pour le seigneur et, pour l'historien, les éléments de connaissance d'un paysage, simplifié, mais crédible. En 1646, lorsqu'il s'agit de marquer la limite entre les censives de Saint-Victor et de Sainte-Geneviève, l'arpenteur fait le même choix, mais l'échelle lui impose des figurés plus stylisés⁶⁴.

L'évolution logique de ce type de représentations, qui mélangent la topographie horizontale et les élévations, est bien évidemment la réalisation en trois dimensions. Il est intéressant de noter que ce sont des spécialistes, ingénieurs du génie, qui franchissent le pas à la fin du XVII^e siècle.

La ville des ingénieurs militaires : les plans-reliefs⁶⁵

On ne saurait réduire les représentations urbaines dessinées par les ingénieurs militaires aux plans-reliefs : leurs plans, leurs coupes et leurs élévations

61 F. de Dainville, « Cartes et contestations au XVI^e siècle », *Imago mundi*, XXIV, 1970, p. 99-121.

62 Paris, Centre historique des archives nationales (désormais CHAN), Cartes et plans, N III Seine 11, reproduit dans M. Le Moël (dir.), *op. cit.*, p. 80.

63 CHAN, N III Seine 63, reproduit dans *ibid.*, p. 81.

64 CHAN, N II Seine 33, reproduit dans *ibid.*, p. 84-86.

65 Le terme qui sert à désigner ces maquettes n'est pas fixé : on rencontre également « plan en relief ».

allient beauté et précision. Néanmoins, par sa minutie, pas son aspect de maquette en trois dimensions, le plan-relief de ville présente l'avantage de paraître immédiatement lisible au profane. Il est d'ailleurs utilisé, à ce titre, pour impressionner les visiteurs de marque⁶⁶ et, peut-être Vauban s'en sert-il pour mieux faire saisir à Louis XIV la réalité des villes conquises. On présente également ces maquettes comme des moyens, pour les ingénieurs militaires, de préparer la défense ou l'attaque d'une ville. Les mises à jour successives apportées à la représentation des campagnes alentour, voire de certains éléments de fortifications⁶⁷, en témoignent jusqu'au-delà de la période moderne⁶⁸. Les clochers, les beffrois, dont le rôle dans le réglage des tirs de l'artillerie n'est plus à démontrer⁶⁹, ne sont pas oubliés. Les musées qui conservent des plans-reliefs s'accordent par ailleurs à les présenter à leurs visiteurs comme des instantanés de la ville. Or, s'ils ont été largement mis à profit comme documents de connaissance des fortifications, les plans-reliefs ont jusqu'alors peu servi à l'étude du paysage urbain.

58

Dans ce domaine, les plus anciens s'avèrent difficilement utilisables, puisque, à l'instar des plans à vol d'oiseau, ils simplifient la représentation du bâti autant dans ses formes que dans le nombre des maisons⁷⁰. Au XVIII^e siècle, le plan au sol se révèle souvent exact – c'est le cas de Lille, où la comparaison est possible avec un plan parcellaire contemporain⁷¹, ou d'Arras⁷² –, mais c'est l'élévation, élément primordial du paysage urbain qui pose problème. Les élévations sont souvent amplifiées, surtout celles des monuments principaux. D'ailleurs, il n'est pas certain que la minutie, le soin apparent

66 I. Warmoes, *Le Musée des plans-reliefs. Maquettes historiques des villes fortifiées*, Paris, Éditions du patrimoine, 1997, p. 10.

67 Voir par exemple les retouches à la porte de Ronville, sur le plan-relief d'Arras, repérées par Honoré Bernard lors de la restauration : H. Bernard, *Arras, ville fortifiée*, Arras, 1993.

68 La superficie des plans-reliefs augmente sous l'influence de l'accroissement des portées de tir de l'artillerie.

69 L. Janssens, « "Cibles pour baliser les tirs". Dégâts causés aux institutions religieuses par le bombardement du 13 au 15 août 1695 », dans A. Smolar-Meynard (dir.), *Autour du bombardement de Bruxelles de 1695. Désastre et relèvement*, *Bulletin du Crédit communal*, Bruxelles, LI, 199, 1997, p. 41-50.

70 Voir les travaux d'Antoine de Roux sur Perpignan et ses réflexions sur le recours à des types figés de maisons, en relativement petit nombre pour d'autres villes, comme Tournai : A. de Roux, « Les plans en relief. Une source capitale d'information pour l'histoire des villes et de l'équipement des campagnes », dans A. Corvisier (dir.), *Actes du colloque international sur les plans-reliefs au passé et au présent*, Paris, SEDES, 1993, p. 23-32.

71 Lille, Archives municipales, 17.468. Il s'agit peut-être, malgré quelques différences, du plan préparatoire au plan-relief : C. Lesage, « Le plan en relief de Lille », dans *Plans en relief. Villes fortes des anciens Pays-Bas français au XVIII^e siècle*, Lille, Musée des Beaux-Arts, 1989, p. 73-77.

72 H. Bernard, « La restauration du plan en relief d'Arras », *Bulletin archéologique du CTHS*, Nouvelle série, 12-13, années 1976-1977, Paris, 1978, p. 79-112.

du détail, reflètent fidèlement une réalité dont se soucient peu les ingénieurs militaires⁷³. Comme les chorographes, ils peuvent céder à l'attrait du détail esthétique : n'oublions pas que la volonté de donner une image positive d'une ville par une représentation qui émeut les sens est un objectif commun au plan endoscopique et au plan-relief. Ainsi, en 1769, Ramsault, directeur des fortifications et des places de Flandre, précise à propos d'un plan de Gravelines, qu'il a été « dessiné par M. Rallier qui fait voir du gout »⁷⁴. Ce « goût » souligné avec plaisir se retrouve sans aucun doute dans la réalisation du plan-relief. Il explique à la fois certaines libertés dans la représentation du bâti de la ville – le détail n'est pas essentiel dans l'optique utilitaire des hommes de la direction des fortifications – et le luxe de détails de la maquette. Le plan-relief apparaît donc comme un auxiliaire plutôt que comme une source fiable d'informations pour connaître le paysage urbain.

La plupart des vues de villes, quel que soit le moyen de représentation employé, se présentent donc plus comme des images, comme des évocations de la réalité, que comme des portraits fidèles. Dans la majorité des cas, la clientèle potentielle de ces représentations ne s'en formalise guère puisqu'elle est incapable de vérifier la correspondance avec la réalité du terrain. Ainsi en est-il d'une vue endoscopique ou cavalière : sauf dans le cas des villes surplombées par des montagnes, le point de vue choisi ne peut pas être expérimenté par les contemporains. Pour Paris, par exemple, les nombreuses vues de la ville prises depuis l'ouest ou le nord-ouest échappent totalement à la vérification : aucun point haut ne permet de renouveler cette expérience visuelle sur le terrain. Certaines vues endoscopiques exagèrent d'ailleurs cet aspect. Une vue d'Amsterdam à vol d'oiseau, peinte par Jan Christiaensz. Micker⁷⁵ et sans doute inspirée d'un plan de 1540 environ (gravé en 1544), projette sur la ville les ombres de nuages qui sont censés surplomber l'observateur, lui-même suspendu dans les airs. On peut imaginer l'impact d'une telle représentation sur les contemporains : le peintre leur offre une image à la fois incroyable et totalement réaliste.

⁷³ Il ne reste aucun relevé de façade préparatoire du XVIII^e siècle, mais ceux du siècle suivant permettent de se rendre compte de leur sobriété. Par ailleurs, il y a probablement une déperdition d'informations entre les relevés et la réalisation. Voir A. de Roux, art. cit., p. 25. En comparant le plan en relief de Namur avec d'autres documents, en vue de restaurations du patrimoine bâti de la ville, Philippe Bragard a pu constater que certaines maisons étaient très mal représentées, tandis que d'autres étaient un « croquis fidèle » de la réalité.

⁷⁴ Vincennes, Service historique de la Défense (jadis SHAT), Archives du Génie, article 8, section 1, Gravelines carton 2, n° 23.

⁷⁵ Amsterdam, Historisch Museum.

3. CONNAÎTRE LE VISAGE DE LA VILLE MODERNE, QUELQUES ÉLÉMENTS DE MÉTHODE

Malgré les doutes sur leur fiabilité, les sources iconographiques, ou plutôt les documents figurés puisqu'il faut y inclure les plans-reliefs, demeurent le fondement de toute étude du paysage urbain. Il faudrait en établir un classement en fonction de leur proximité avec la réalité, mais également en fonction du niveau de précision recherché.

60 Les plans anciens, montrant des vues en perspective cavalière ou endoscopique, sont les sources les moins fidèles, à la fois dans les formes générales et, surtout, dans les détails : les immeubles d'habitation y sont toujours stéréotypés, sans progrès réellement visibles au fil du temps. Ainsi, le plan de Toulouse établi par Berrey, en 1663⁷⁶, utilise un seul type de représentation pour les maisons particulières, classique depuis plus d'un siècle : une porte au centre de la façade, avec deux fenêtres disposées un peu plus en hauteur de chaque côté. C'était déjà le cas sur le plan de Paris vers 1535, dit plan de Bâle, mais la porte y était surmontée d'une rangée de fenêtres supplémentaire pour souligner l'élévation importante des maisons de la capitale. Au début du XVII^e siècle, le plan de Vassalieu ne s'embarrasse pas toujours de cette précision – la plupart des maisons sont simplifiées comme sur le plan toulousain de Berrey – ; il est vrai qu'il donne à la place Dauphine un plan en fer à cheval des plus fantaisistes.

Pour retrouver un paysage urbain qui aille au-delà de l'idée d'une ville aux rues étroites, assombrie par un tissu bâti extrêmement dense, c'est-à-dire au-delà des généralités qui parsèment aussi les descriptions littéraires, il est donc indispensable de pratiquer des confrontations entre documents figurés, mais aussi avec des documents écrits. En fait, tout dépend de la précision souhaitée. On omet trop souvent cette étape, en se contentant d'utiliser des gravures ou des tableaux de l'époque pour illustrer un aspect du propos. Or, ces documents, les gravures surtout, sont rarement fidèles à la réalité. Pour cette raison, les restitutions parisiennes dessinées par Fédor Hoffbauer au XIX^e siècle, bien que remarquablement suggestives, présentent bien souvent un visage inexact. Par exemple, sa proposition du pont au Change chargé de maisons, au XVIII^e siècle, se plie, à tort, à la représentation un peu trop lisse du plan de Turgot. En effet, si celui-ci peut servir de point de départ pour connaître les grandes lignes d'un paysage, il ne saurait suffire à une reconstitution plus précise. Dans ce cas particulier, les procès-verbaux de visites⁷⁷ menés à la veille de la démolition des maisons décrivent des édifices qui ont perdu leur belle

76 Toulouse, musée Dupuy, reproduit dans G. Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine*, t. III, Paris, Le Seuil, 1981, p. 34.

77 CHAN, Z^o 1159 à 1164.

ordonnance d'origine, qui sont surchargés de saillies, de surélévations, de cheminées. Malgré ses défauts, la vision fugace qu'en donne Hubert Robert à l'arrière-plan de sa *Démolition des maisons du pont Notre-Dame* correspond mieux à la réalité du XVIII^e siècle.

Pour connaître les grandes lignes qui construisent un paysage (profils de rues, aspect général des façades, définies par leur largeur et leur hauteur, par la présence ou l'absence de pignons), les vues endoscopiques sont pour la plupart inutiles, du fait de leur manque de précision. Toutefois, les plus récentes d'entre elles, qui prétendent coller à la réalité, peuvent s'avérer très utiles : il s'agit du plan de Bretez pour Paris, daté de 1739, ou du plan de Huber qui montre le visage de Vienne en 1774. Le plan de Bretez est établi à partir de relevés sur le terrain, reportés ensuite sur des calques, dont partie est conservée à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris⁷⁸. La simplification, en vue de la gravure, n'altère pas complètement la qualité documentaire des relevés. Même si les hauteurs des étages sont quelque peu stéréotypées⁷⁹, les subtiles différences entre deux immeubles comptant le même nombre d'étages plaident en faveur du respect de la réalité. La comparaison avec des représentations contemporaines confirme la qualité du travail de Bretez. Ce plan s'avère également fiable dans le rendu des baies qui percent les façades, du moins pour qui se contente de leur nombre et de leur emplacement approximatif. Au-delà de ces premières constatations, qui constituent la trame du paysage urbain, il faut recourir aux autres sources.

Pour aller plus loin dans la connaissance d'un paysage, il est indispensable de vérifier chaque source par de nombreuses confrontations, ce qui n'est réalisable efficacement qu'à partir du XVIII^e siècle. Avant, en effet, il faut le plus souvent se contenter des gravures et des tableaux, avec tous les problèmes de réalisme que cela pose. La comparaison de plusieurs représentations du même lieu peut alors permettre une certaine forme d'assurance. Toutefois, les vues les plus séduisantes ne sont pas toujours les plus fiables : qu'il suffise de souligner les déformations nombreuses qui affectent la *Vue de Delft* de Vermeer⁸⁰, à côté de détails d'une extraordinaire véracité. Ainsi, l'absence de cloches dans la tour de la *Nieuwe kerk* n'est pas un oubli : elles avaient bien été enlevées

78 B. Rouleau, introduction à l'édition du plan de Bretez, Nördlingen, Verlag Dr Alfons Uhl, 1989, p. 8.

79 *Id.*, « Le plan de Turgot », dans *Les Plans de Paris du XVI^e au XVIII^e siècle*, Cahiers du CREPIF, n° 50, mars 1995, p. 133.

80 M. Kersten et D. Lokin, *op. cit.*, p. 122.

pour restauration lors de l'été 1660⁸¹. L'avantage du XVIII^e siècle ne réside pas uniquement dans l'attachement des artistes à la fidélité topographique, mais surtout dans la multiplication des documents normatifs, souvent figurés. Ainsi, à Arras, sur les 617 élévations de façades attachées aux demandes d'autorisation de bâtir conservées aux archives municipales, quatre seulement ne datent pas du XVIII^e siècle. À Paris, dans la sous-série Z^{1J} des archives nationales, qui regroupe les procès-verbaux de visites des experts jurés des bâtiments, les plans, les coupes et les élévations se multiplient au cours du XVIII^e siècle⁸², alors qu'ils sont rares auparavant⁸³. Ces documents sont parfois les seules représentations qui nous restent, dans la mesure où tous les quartiers ne sont pas également favorisés par les peintres. Pour des raisons pratiques évidentes, les védutistes privilégient les points de vue suffisamment dégagés : au grand canal ou aux *campi* vénitiens, répondent, à Paris, les bords de la Seine de Raguenet. C'est justement sur quelques exemples parisiens que s'appuiera la suite. J'essaierai d'y montrer les enseignements que la confrontation des *vedute* et d'autres sources peut apporter à la connaissance d'un paysage urbain disparu.

L'existence, sur les berges de la Seine en amont du pont au Double, de jardinets en terrasse maladroitement bordés de palissades en planches destinées à lutter contre les inondations m'a été révélée par la lecture de documents d'archives⁸⁴, puisque ces empiètements sur le domaine public exigent une autorisation municipale. Or, un tableau de Nicolle, qui représente précisément les lieux au début du XIX^e siècle, est venu illustrer et confirmer ce fait. On y distingue les frondaisons qui surplombent l'une de ces barrières de fortune⁸⁵. Ici, la représentation vient illustrer l'archive qui, en retour, confirme la véracité du tableau.

Raguenet a peint la place de Grève à plusieurs reprises, dans son entier ou en partie. La comparaison de ces tableaux permet de distinguer des similitudes et des différences, en particulier en ce qui concerne les maisons sises au coin du quai de Grève, à l'est de la place. Les similitudes permettent de repérer les éléments probablement les plus conformes à la réalité. Quant aux différences, elles sont des indices sur la façon de travailler du peintre, avec des finitions en atelier, même si certaines résultent de l'évolution réelle du paysage entre les deux

⁸¹ Travaux de Kees Kaldenbach.

⁸² Surtout pour les visites préalables aux constructions neuves, après 1766.

⁸³ M. Antoine *et al.*, *Guide des recherches dans les fonds judiciaires de l'Ancien Régime*, Paris, Imprimerie nationale, 1958, p. 352.

⁸⁴ Plusieurs exemples : CHAN, H² 2131 à 2133.

⁸⁵ *Le Petit Bras vu d'amont*, musée Carnavalet. Dans le même musée, on peut admirer une palissade semblable sur un tableau de Martin, représentant un jardin de ce type, situé plus en amont sur la rive droite.

tableaux. C'est le cas dans le remplacement de la maison d'angle par un corps de garde, sans doute vers 1751 ou 1752, si l'on s'appuie sur les datations des tableaux⁸⁶. La confrontation avec d'autres représentations confirme l'exactitude relative du paysage proposé par Raguenet. Comme Canaletto, le peintre parisien est soumis à la pression de ses commanditaires, qui attendent de lui une image fidèle. On peut aussi vérifier l'exactitude des façades qui encadrent le coin nord-ouest de la place de Grève, bien visibles à l'arrière-plan de la *Fête sur la place de Grève*, grâce à un dessin de Louis Goblain, daté de 1830⁸⁷, mais surtout grâce aux relevés effectués par l'architecte Davioud entre 1852 et 1854, à la demande de la Ville⁸⁸. Si les aquarelles définitives sont irrémédiablement perdues depuis l'incendie de 1871, les croquis préparatoires sont conservés à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris⁸⁹ et leur précision infaillible – il s'agit de garder une trace fidèle d'édifices condamnés à disparaître lors de l'ouverture de la rue de Rivoli – témoigne de celle de Raguenet⁹⁰.

Enfin, le paysage formé par les façades des maisons du pont Notre-Dame du côté de la Seine est un des archétypes du paysage parisien, grâce au célèbre tableau de Raguenet, représentant une joute de mariniers entre le pont Notre-Dame et le pont au Change. En fait, il existe deux versions de ce tableau, toutes deux au musée Carnavalet – la version la plus célèbre et la plus reproduite est celle qui est exposée en permanence dans la galerie des Raguenet ; l'autre a été présentée lors d'une exposition sur les ponts de Paris, à la Monnaie en 1999⁹¹. La comparaison des deux permet d'insister sur leur similitude, malgré quelques menues différences, au coin du quai de Gesvres, dans la forme du balcon à droite des bâtiments de la pompe ou dans la maladresse d'une des toitures. Par ailleurs, la fiabilité de la représentation est corroborée par d'autres documents. L'aspect clos du quai de Gesvres est expliqué par les documents d'archives⁹² : les propriétaires ont construit au-dessus de ce quai piétonnier des étages en saillie qui s'avancent jusqu'au parapet, transformant le quai en galerie

86 À ce sujet, voir l'intéressante étude de J. Wilhelm, « Un tableau de Raguenet » dans M. Le Moël et J. Dérens (dir.), *La Place de Grève*, Paris, DAAVP, s.d., p. 132-145. L'ouvrage propose en outre des reproductions des toiles concernées.

87 Paris, BnF, Estampes, Rés Ve 53 f, n° 715.

88 Pour une bonne présentation de ces relevés, voir J.-P. Babelon, « Les relevés d'architecture du quartier des Halles avant les destructions de 1852-1854. Une source inédite sur l'iconographie parisienne entre le Louvre et l'Hôtel de Ville », *Gazette des beaux-arts*, 1967, II, p. 1-90.

89 Paris, BHVP, ms CP 3369-3370.

90 Les façades de la place de l'Hôtel de Ville sont reproduites dans M. Le Moël et J. Dérens (dir.), *La Place de Grève*, op. cit., p. 168-169.

91 Reproduction dans G. Lambert (dir.), *Les Ponts de Paris*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1999, p. 69.

92 Plusieurs exemples de procès-verbaux d'estimation de maisons du quai de Gesvres : CHAN, Z¹ 1167 et 1171.

couverte, fermée vers la Seine. De même, une série d'autorisations municipales vient expliquer la régularité des façades des maisons du pont, toutes établies en encorbellement sur la Seine, transformation qui s'est généralisée durant le premier quart du siècle⁹³. Seule une maison semble oubliée par ce phénomène. Un relevé conservé en Italie⁹⁴ vient à l'appui de cette constatation. Enfin, les trois balcons reliés par des escaliers qui servent à manœuvrer le dideau, sorte de nasse destinée à la pêche, sont représentés exactement à leur place, comme en témoigne un plan relevé avant la démolition des maisons⁹⁵. Les décalages avec les piles du pont correspondent tout à fait. Tout au plus peut-on s'interroger sur l'inégalité des deux balcons extrêmes et sur le décalage différent de celui de gauche. L'expérience en ce domaine m'a toutefois prouvé que les plans du XVIII^e siècle, à quelque précision puissent-ils prétendre, ne sont eux-mêmes pas toujours exacts.

64

Enfin, les tableaux de Raguenet se distinguent également par des nuances de coloris entre les maisons. Sans doute s'agit-il avant tout d'une interprétation de l'artiste. Mais, dans ce domaine qui joue un rôle majeur dans la personnalité d'un paysage urbain⁹⁶ – ne surnomme-t-on pas Toulouse « la ville rose » ? –, le recours aux tableaux peints est indispensable, car les archives écrites sont assez peu loquaces à ce propos⁹⁷. D'ailleurs, les façades multicolores des vues de Raguenet déclinent les subtiles nuances des enduits, résultats du dosage irrégulier entre le plâtre, la chaux, le sable, la tuile ou la pierre pilée. Elles montrent aussi de surprenantes bichromies sur les bois des fenêtres. D'abord considérées comme des libertés prises par l'artistes, elles ont été corroborées depuis par des recherches archéologiques⁹⁸. En revanche, la couleur des toitures, visibles sur les vues à vol d'oiseau, n'est pas toujours reproduite avec fidélité, du fait même de l'angle de vue. D'ailleurs, elle échappe généralement aux

93 CHAN, H² 2014 à 2018.

94 D. M. Federici, *Convito Borgiano*, 1792, Trévise, Biblioteca Comunale, ms. 164, vol. II ; élévation reproduite dans D. Calabi et C. Conforti (dir.), *I Ponti delle capitali d'Europa dal Corno d'Oro alla Senna*, Milan, Electa, 2002, p. 158 – la légende qui l'accompagne indique, à tort, qu'il s'agit d'une restitution du projet de fra Giocondo. C'est bien l'état à la veille de la démolition qui y est représenté.

95 CHAN, H² 2167, « Plan des maisons du pont Notre-Dame, côté d'aval », 1786.

96 Sur ce sujet, voir les ouvrages de J.-P. Lenclos : *Les Couleurs de la France : maisons et paysages*, Paris, Le Moniteur, 1990 ; *Les Couleurs de l'Europe : géographie de la couleur*, Paris, Le Moniteur, 1995.

97 Dans les archives municipales d'Arras (série DD), on trouve des demandes d'autorisation pour blanchir et rougir les façades qui montrent que la bichromie brique-pierre calcaire est renforcée par l'application de couleurs.

98 Communications d'O. Meslay, de C. Landes et de F. Vouvé au colloque de Versailles sur la couleur en architecture, tenu en 2002.

contemporains, surtout dans des villes comme Paris où les rues étroites et les façades élevées se conjuguent pour soustraire les toits à la vue des passants. Quelques observatoires privilégiés offrent toutefois un panorama sur les toits de Paris : les clochers des églises, parfois indiqués comme points de vue par les guides dès le XVII^e siècle⁹⁹, ou encore ce belvédère de M. Fournel, rue des Boulangers, d'où Lespinasse a brossé la vaste étendue rouge brunâtre des toits du quartier latin¹⁰⁰. L'une des ruptures les plus marquantes du paysage de la capitale est constituée par l'abandon de la tuile : les couvertures se déclinent aujourd'hui plutôt en une symphonie de tons de gris, depuis la pâleur du zinc jusqu'aux reflets bleutés de l'ardoise. Avant le XIX^e siècle, seuls les toits du Louvre, de quelques hôtels et des églises¹⁰¹ ponctuent d'une note gris bleuté, l'harmonie rouge des toitures parisiennes. Même certains brisis de mansardes se couvrent d'un manteau de tuiles plates, au mépris des règles de sécurité qui imposent plutôt l'ardoise, clouée sur le lattis du comble, alors que la tuile, qui y est simplement accrochée, peut glisser et blesser des passants. Les plans-reliefs témoignent, à destination d'un public restreint, de cette uniformité des coloris et donc des matériaux des toitures. Pour qui observe celui de Namur, le gris des toits d'ardoises accroche immédiatement le regard. Néanmoins, l'effet est parfois trompeur : l'ingénieur du génie et les maquettistes qui œuvrent à leur réalisation ne s'embarrassent pas toujours de précision. Ainsi, pour eux, brique et tuile se doivent d'être rouges, c'est pourquoi ils donnent aux murs de Gravelines une tonalité bien différente de celle des « briques de sable », jaunâtres, qui caractérisent les maisons de cette ville¹⁰².

En définitive, la connaissance précise des paysages des villes modernes ne saurait se limiter à l'observation de gravures ou de quelques tableaux. Elle implique de recourir à des sources variées (représentations graphiques de toutes sortes, archives, littérature) qui doivent être recoupées avec soin. Qu'elles se complètent, se répondent ou s'opposent, elles nourrissent toujours la connaissance et font naître les interrogations qui permettent de continuer à avancer. Loin d'anéantir l'imagination nécessaire à ce type d'étude, elles la stimulent tout en la structurant

99 Sauval recommande celui de Saint-Jacques de la Boucherie : C. Mignot, « La ville classique. Des inventions constructives pour une plus grande perfection », dans F. Leclerc et P. Simon (dir.), *De toits en toits. Les toits de Paris*, Paris, Hazan-Éditions du Pavillon de l'Arsenal, 1994, p. 47.

100 Paris, musée Carnavalet, inv. D 5367.

101 Toutefois, certaines églises sont elles aussi recouvertes de tuiles. C'est le cas de Sainte-Opportune et de Saint-Benoît (CHAN, Z¹ 940², 26 juillet 1770, visite et état des travaux à faire) ou de Saint-Côme (Archives de la ville de Paris, DQ¹⁰ 102, dossier 1736, état des lieux, s.d.).

102 Sur les nuances des tuiles et des briques dans les Pays-Bas, on lira avec profit J. Hollestelle, *De Steenbakkerij in de Nederlanden tot omstreeks 1560*, Assen, Van Gorcum, s.d.

et en lui évitant de divaguer. Une imagination débridée, fondée sur des clichés, non fondés mais largement ancrés dans les esprits, a hélas présidé à certaines opérations de restitutions de centres-villes anciens.

66 De nos jours, la volonté de préserver un paysage urbain « typique », pittoresque, porteur d'histoire est en effet au cœur des politiques patrimoniales des villes. C'est le principe même des secteurs sauvegardés. Leur création, en 1962¹⁰³, pour protéger de la démolition et réhabiliter les îlots insalubres du Marais, à Paris, faisait suite aux décennies du « tout patrimoine monumental » : on découvrit le charme du bâti le plus ordinaire, susceptible de constituer un ensemble harmonieux. En ce sens, l'histoire du paysage urbain, fondée sur une meilleure connaissance de son aspect d'hier, mais aussi sur la connaissance de son évolution, peut être considérée comme « utile » (et même utilitariste), ce qui, aux yeux des décideurs et des financeurs de politiques de recherches, est primordial. Toutefois, les études historiques dans ce domaine ne sont pas toujours utilisées de la meilleure façon. Le « façadisme » qui touche les immeubles anciens de bien des centres urbains n'est finalement qu'un pis-aller, même s'il permet de garder intact le paysage de la ville. L'historien, qui s'attache au paysage pour comprendre le cadre de vie des hommes du passé, ainsi que les interactions entre ces hommes et ce paysage, entre ces hommes et leur ville, ne peut s'en contenter. En effet, s'il est vrai qu'en préservant les façades on préserve ce qui, aux yeux des magistrats de jadis, était l'essentiel, on oublie qu'à leur construction ces façades étaient l'expression d'une forme de logique intérieure. Ce lien est aujourd'hui brisé. On en prend mieux conscience en montant au beffroi de l'hôtel de ville de Gdańsk, parfaitement restauré après la dernière guerre mondiale. Sa structure en béton – elle rappelle celle du beffroi d'Arras, réédifié après la Grande Guerre – surprend le visiteur qui en gravit les marches. Depuis le sommet, la supercherie des îlots bâtis aux alentours se dévoile : les belles façades reconstituées cachent des immeubles fonctionnels et sans charme réel, dont les cours sont encadrées de façades strictes et froides. Certes, il s'agit toujours d'un paysage : celui de Strasbourg en 1548, vue depuis la flèche de la cathédrale, s'offrait de même au regard, mais à Gdańsk, le foisonnement des cœurs d'îlots a laissé la place à une symétrie rationnelle étrangère à l'esprit des lieux. Le visage de certaines rues « historiques » est restitué avec soin, grâce aux façades, mais il s'insère dans un ensemble qui a changé de nature : fidèle dans ses parties, il est infidèle dans sa globalité.

Dans l'optique des reconstitutions ou de conservation de paysages urbains, il est évident que l'impression générale dégagée par les bâtiments prime. Or ce sont parfois les détails qui donnent toute leur saveur à un paysage.

103 Loi Malraux sur la protection du patrimoine historique, 4 août 1962.

Ce sont surtout ces détails qui fondent la qualité de l'ensemble. Ainsi, si le *Zwinger* de Dresde reconstitué semble, au premier regard, restituer l'aspect originel, peint par Bellotto, la raideur de ses statues écorche l'harmonie globale. Toute la difficulté de ces reconstitutions¹⁰⁴ réside dans le fait qu'il faut concilier la souplesse et le savoir-faire des ouvriers du bâtiment de l'époque avec la nécessaire rapidité de construction et les techniques mécaniques d'aujourd'hui. La reconstruction, mais aussi la restauration, sont fatalement marquées par leur époque. Ainsi, plus que la véracité des représentations de jadis, c'est bien notre propre regard, posé sur ces représentations, qui est le prisme principal au travers duquel nous percevons un paysage urbain disparu. Le chantier récemment achevé de la *Frauenkirche* de Dresde, qui affiche comme référence un tableau de Bellotto représentant le bâtiment, en apporte une preuve supplémentaire. Il fut déjà, lors de son lancement, l'objet de polémiques que l'inauguration n'a pas effacées, même si le concert de louanges¹⁰⁵ a étouffé les récriminations de quelques architectes un peu vite ramenés au rang de grincheux malveillants. L'un des rôles de l'historien du paysage urbain peut être de participer à préciser les limites ténues entre la restauration, la restitution historique et le pastiche.

104 Certains paysages de la vieille ville de Varsovie ont été restitués, après la guerre, à partir de *vedute* de Bellotto.

105 Concert auquel je me joins volontiers, n'ayant eu l'occasion d'étudier de près ni l'édifice originel ni sa restitution.

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

Martine Vasselin

Université de Provence UMR TELEMME

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

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

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

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

70

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



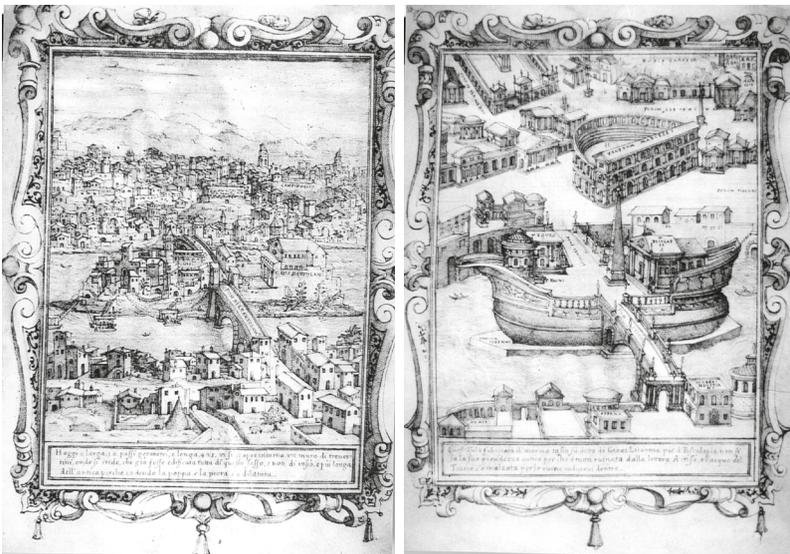
1. Anonyme néerlandais du xvi^e siècle, *Monument composite imaginaire en ruine*, dessin à la plume, BnF, Département des Estampes, cliché BnF.
Le dessin est typique des paysages d'antiques, réinventant une scénographie fantastique à partir de notations prises sur d'authentiques vestiges.

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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



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



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

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

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

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

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

82 1 – Le premier facteur de l'émergence du paysage dans l'art est la multiplication des dessins de paysage. Elle va de pair avec l'intensification, la généralisation de la pratique du dessin, tant au stade de l'apprentissage que dans l'exercice permanent de la profession ; accroissement considérable donc des dessins conservés et sans doute encore bien plus, du fait qu'ils n'étaient plus considérés comme des raretés précieuses, démultiplication des dessins effectués et perdus, dessins qui concernent tous les types de motifs, thèmes et études. Parmi ces feuilles de notations prises sur le motif naturel, on peut tenter de distinguer (ce qui n'est pas toujours si évident dans l'intention et les faits) les études de paysage faites en vue d'une utilisation pour les fonds de retables ou de tout autre type de peinture et les vues faites à plaisir, en quelque sorte gratuitement. D'autres distinctions peuvent être expérimentées (avec le même risque de rencontrer nombre de situations complexes et ambiguës) entre les sites familiers et vus quotidiennement par le peintre ou dessinateur et les lieux vus « en touriste », les paysages parcourus lors des voyages lointains, les sites exceptionnels, villes et ports célèbres, champs de monuments antiques, cols et belvédères. De même entre les paysages « topographiques » où le site peut être identifié, le point de vue reconstitué, les éléments retrouvés par confrontation, et les paysages « composés », à forte proportion d'imaginaire mêlé à des détails vraisemblables, relevant de l'expérience quotidienne. Mais il semble plus pertinent de classer les vues paysagères selon une sorte d'échelle continue allant de l'imagination pure au quasi enregistrement d'un motif respecté dans sa vérité, car on y rencontre tous les degrés et formes de tricherie, distorsion, combinaison, association, transposition, la fidélité à la perception n'étant jamais un but ni une valeur reconnue dans l'art de la Renaissance : la peinture, dès ses phases préparatoires, est une appropriation de la réalité pour la sublimer

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

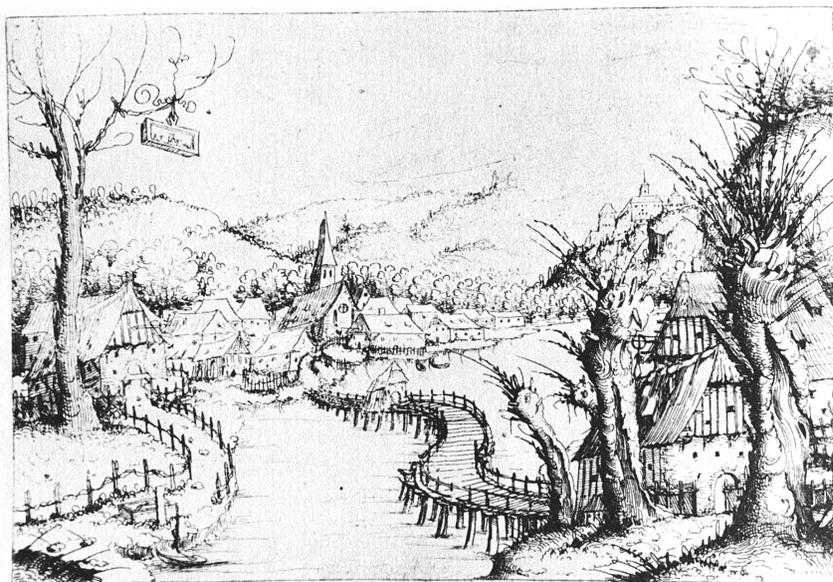
21 Voir G. Dillon, « Il Paesaggio », dans *Il Disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, a cura di Annamaria Petrioli Tofani, Silvana editoriale, catalogue d'exposition, Uffizi, Florence, 1992, p. 207 sqq. ; et Chris Fischer, *Fra Bartolommeo et son atelier. Dessins et peintures des collections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

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



84

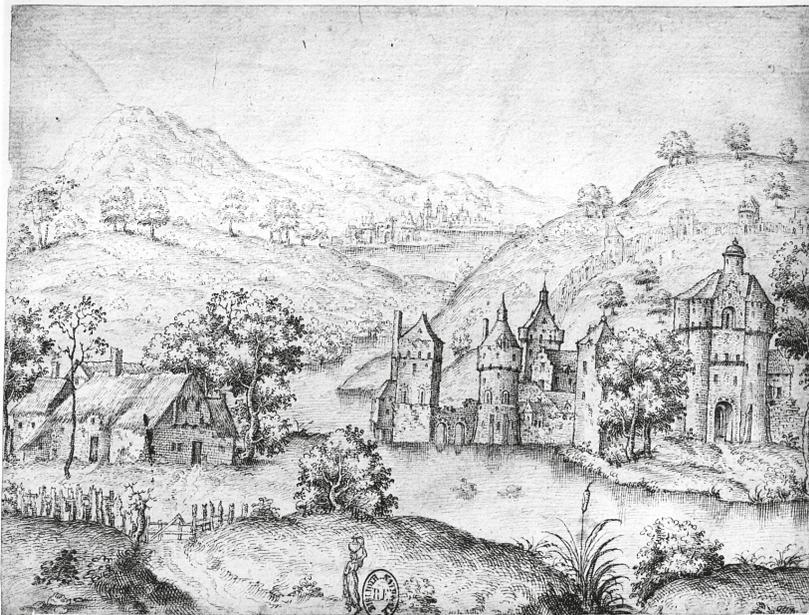
7. Giulio (vers 1482-vers 1516) et Domenico Campagnola (vers 1500-1564), *Deux musiciens dans un paysage*, gravure au burin, vers 1515 ?, BnF, Département des Estampes, cliché BnF. Giulio laissa inachevée cette planche, complétée par son fils adoptif. Les deux dessinateurs et graveurs ont participé à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



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



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



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

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

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

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

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

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

88

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

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

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

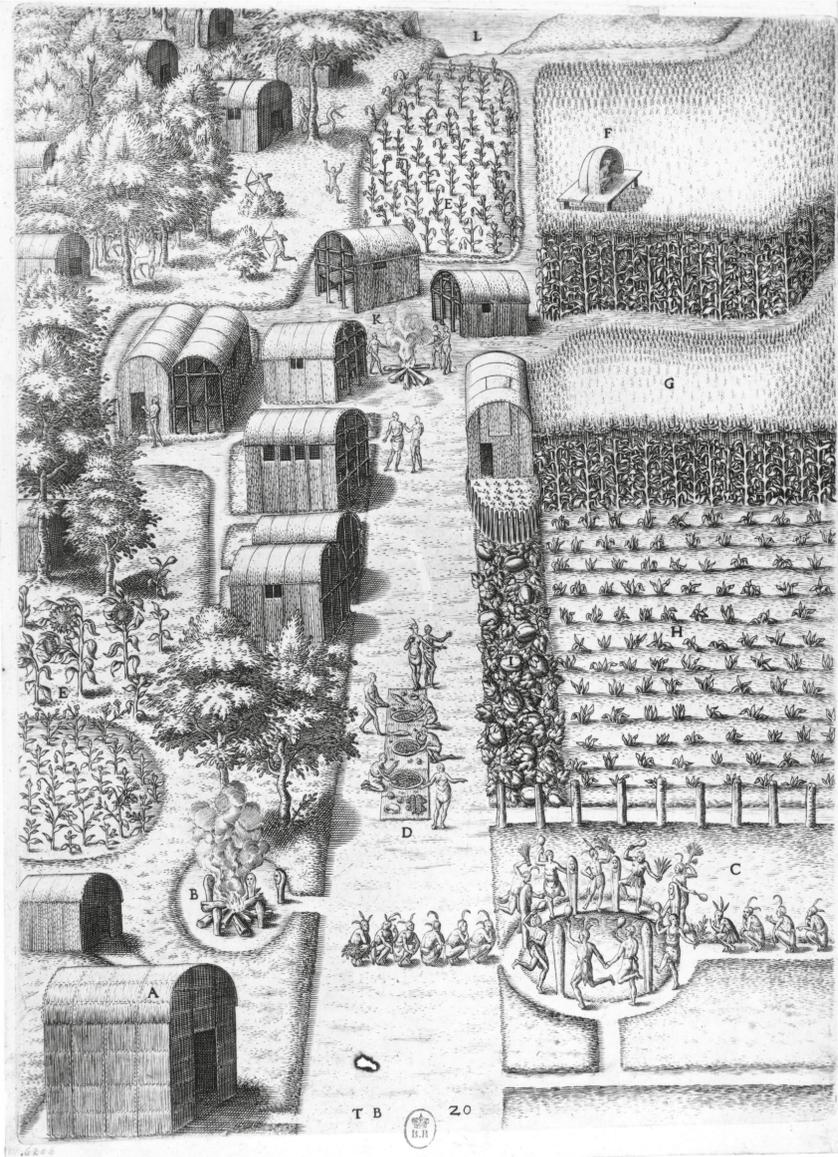
24 François de Hollande, *De la peinture : dialogues avec Michel-Ange*, éd. par Simone Matarasso-Gervais, Alinéa, Aix-en-Provence, 1984, p. 32 : « On peint dans les Flandres, justement pour tromper la vue, des choses plaisantes pleines d'agrément, ou des choses dont on ne puisse parler en mal, comme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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LES ALPES SUISSES ET LES VOYAGES DANS L'EUROPE MODERNE

Claude Reichler
Université de Lausanne

UN PHÉNOMÈNE EUROPÉEN

Dès le Moyen Âge, les marchands, les pèlerins, les soldats, les artisans en quête d'emploi empruntaient les cols alpins pour aller en Italie, ou traversaient les villes situées entre les Alpes et le Jura pour se rendre de l'ouest vers l'est de l'Europe ou inversement. Ces villes avaient une tradition de souveraineté communale, et certaines d'entre elles tinrent une place importante dans le mouvement humaniste et réformé. À la Renaissance, le mouvement s'accrut à la suite de l'intérêt nouveau pour les antiquités romaines et de l'essor culturel et artistique de l'Italie. Les cures thermales devinrent à la mode : ce fut la raison du séjour en Suisse de Montaigne, par exemple, qui prit les eaux à Baden, ville d'eau très fréquentée située non loin de Zurich, en se rendant en Italie. On commença aussi, d'abord de manière assez limitée, à s'intéresser aux montagnes : non pas les voyageurs, qui n'y voyaient généralement qu'un désert affreux, mais quelques humanistes savants, qui étudiaient les plantes, collectaient des fossiles et des minéraux, des histoires de diables et de monstres, et cherchaient à comprendre le climat et le système orologique. Leurs cabinets de curiosités recueillaient, parmi toutes les merveilles, des fragments de corne de licorne, des os de dragons et des crânes d'hommes sauvages¹... Les cantons suisses, au nombre de treize à cette époque, avaient transporté leur ardeur guerrière, à la suite de Marignan, dans le service étranger et fournissaient en hommes d'armes les puissances européennes.

Le XVII^e siècle n'est pas, comme on l'a trop dit, un siècle casanier ; les voyageurs sont nombreux à traverser les Alpes. Les voies commerciales sont en expansion, comme en témoigne, dès les années 1650, le superbe chemin muletier construit par le Valaisan Stockalper, qui relie la France et l'Italie à travers le Simplon.

¹ Voir entre autres Antoine Schnapper, *Le Géant, la licorne et la tulipe : histoire et histoire naturelle*, Flammarion, 1988.

Cependant, à la fin du siècle, un mouvement d'une autre nature se dessine. Commencé, lentement d'abord, par les Anglais du Grand Tour² et les protestants français exilés, puis continué par toutes les nations européennes, ce mouvement s'amplifie au cours du XVIII^e siècle jusqu'à faire des Alpes l'une des régions les plus courues de l'Europe. Dès lors, les voyageurs seront innombrables, qui voudront y voir un lieu privilégié réunissant toutes les promesses de leurs rêves et de leurs lectures³.

100 Comment comprendre ce mouvement dans l'histoire de l'Europe moderne ? L'attention nouvelle donnée aux Alpes (et, comme on l'a dit, leur « découverte ») ne peut pas être expliquée par des considérations portant seulement sur les cols, les routes, les bains, ou la visite des villes et de leurs monuments. L'histoire interne de la Suisse, les enquêtes sur ses relations avec ses voisins, ne fournissent pas non plus d'explication suffisante, car il s'agit d'un phénomène qui fut d'emblée *européen et culturel*. C'est l'intérêt pour la montagne elle-même qui devient de plus en plus grand. Ces voyageurs qui vont en Suisse, c'est à eux-mêmes qu'il faut demander les motifs de leur voyage : que vont-ils chercher là, qu'ils ne trouvent pas chez eux ? Que représentent pour eux les Alpes, qu'aucun autre territoire de l'Europe ne représente ? Le XVIII^e siècle est ici une époque centrale parce que la découverte des Alpes fut l'occasion d'une rencontre entre des modèles culturels en transformation dans la culture européenne et des dispositions favorablement orientées en Suisse même, offrant à ces modèles des prises propices.

À la fin du XVII^e siècle, la Suisse constituait en effet un espace géographique et culturel peu connu en Europe. On le traversait plus qu'on ne le visitait. Il fallut, pour susciter l'intérêt des voyageurs, le concours de circonstances hétérogènes : en France, la politique anti-protestante de Louis XIV et la Révocation de l'Édit

2 Voir Antoine Brilli, *Quand voyager était un art. Le roman du grand tour*, Paris, Gérard de Monfort éditeur, 2001 (éd. ital. 1995). Les jeunes aristocrates anglais accomplissant leur tour d'Europe accompagné de leur mentor, se rendaient souvent en Italie par les Alpes. À partir du début du XVIII^e siècle et de plus en plus, ils firent halte en Suisse pour voir les Alpes elles-mêmes et admirer leurs paysages. Le premier témoignage de ce mouvement se trouve dans le livre de Maximilien Misson paru pour la première fois en 1691, *Nouveau voyage d'Italie*. Misson est un protestant français exilé à Londres, qui avait accompagné le comte d'Arran dans son grand tour. La cinquième édition de son livre, en 1705, comprendra le voyage en Italie de Joseph Addison. C'est là que celui-ci utilise à propos du paysage alpin l'expression qu'on tient pour l'origine du sublime paysager, *an agreeable kind of horror*.

3 Les études sur l'un ou l'autre aspects de cette histoire sont nombreuses. Je me permets de renvoyer ici au travail de collecte de documents et de synthèse que j'ai effectué en collaboration avec un historien : voir Claude Reichler et Roland Ruffieux, *Le Voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens, de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1998, 1760 p. L'introduction générale de cette anthologie, de même que les introductions des chapitres, forment une histoire du voyage en Suisse et dans les Alpes.

de Nantes ; en Angleterre, la recherche d'une esthétique nouvelle, en réaction au classicisme français ; dans la philosophie des Lumières en général, l'attitude empiriste, qui relança l'exploration de zones géographiques marginales en vue de développer les sciences naturelles ; enfin, la recherche d'un modèle politique et humain proche d'une simplicité qu'on croyait primitive, et qu'on pensait dénaturée par la civilisation urbaine et l'organisation étatique. L'espace suisse et alpin se trouva au point de convergence de toutes ces perspectives. Les protestants exilés, en hommage à la solidarité hospitalière qu'ils rencontrèrent, inaugurèrent l'idéalisation du pays dans leurs descriptions. Ils firent connaître à leurs coreligionnaires les villes réformées et les curiosités naturelles. Les Anglais, quant à eux, découvrirent dans les Alpes les paysages violents, faits de ruptures et de contrastes, qu'ils admiraient dans les descriptions de Milton et les tableaux de Salvador Rosa. Ils mirent à la mode Genève et Grindelwald, les lacs, les glaciers, les chutes du Rhin. Une théorie esthétique nouvelle se développa, celle du sublime. Une vision politique, où les références à l'Antiquité avaient toute leur place, trouva à s'affirmer dans l'observation des communautés montagnardes et des gouvernements urbains. Les voyageurs s'enthousiasmèrent et firent des petits États de la Suisse les modèles d'une démocratie rêvée.

Mais qui furent ces voyageurs écrivains ? Au début du XVIII^e siècle, le nombre des récits de voyage en Suisse était en moyenne de deux à quatre par an ; à partir de 1750 environ, l'augmentation devient sensible⁴. C'est à cette époque que Klopstock, qui ouvrit la littérature allemande au sentiment de la nature, rédigea son « Ode au lac de Zurich », à la suite de son séjour chez l'historien et polygraphe zurichois Johann-Jakob Bodmer. Voltaire (qui écrivit, lui, une « Ode au Léman ») et Gibbon se rencontrèrent à Lausanne ; Casanova, dont les *Mémoires* sont un indicateur des modes du siècle, fit des séjours à Einsiedeln, à Soleure, à Berne, à Genève. Après 1770, la Suisse fait partie des lieux qu'on visite et dont on parle. L'attrait pour les Alpes s'affirme de plus en plus. Le roman de Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* (1761), lu dans toute l'Europe, utilise supérieurement cette mode et lui donne une aura immense. Dans le dernier quart du siècle, l'historien anglais Gavin de Beer compte chaque année au moins dix récits de voyage. Certaines années, il y en eut plus de vingt. La bibliothèque du voyage en Suisse est d'ores et déjà considérable.

Les ouvrages publiés que comptabilise de Beer ne forment évidemment que la pointe de l'iceberg : parmi les voyageurs, peu écrivent, et moins encore

4 V. Gavin de Beer, *Travellers in Switzerland*, Oxford University Press, 1949. Voir aussi Adolf Waeber, *Descriptions géographiques et récits de voyages et excursions en Suisse. Contribution à la bibliographie de la littérature suisse des voyages (de 1479-1890)*, Berne, 1899, 440 p.

publient leur récit. Pourtant, la courbe historique de la fréquence des récits de voyage est significative ; elle est notamment en rapport avec la provenance et le statut social de leurs auteurs. Les Anglais viennent au premier rang. L'éducation des jeunes gens fortunés, sous la forme du Grand Tour, amena en Suisse les enfants des grandes familles accompagnés de leurs serviteurs et de leur mentor. Financé par l'aristocratie, le voyage trouvait à se représenter dans les lettres, les journaux, et parfois dans les récits en forme que rédigeaient les précepteurs. John Moore, auteur d'un livre de voyage en France, Suisse et Allemagne, accompagnait le duc de Hamilton⁵. L'équipage du jeune duc de Pembroke, en 1776, comprenait le révérend William Coxe, qui tira de son périple un des récits-guides les plus lus de la fin du siècle. Ministre anglican, auteur de récits de voyage, d'études historiques et d'ouvrages théologiques, Coxe a été précepteur de jeunes aristocrates lors de leur grand tour. Il fit ainsi trois voyages en Suisse : en 1776, 1785 et 1787. Son premier séjour donna lieu à un ouvrage intitulé *Sketches of the Natural, Civil and Political State of Switzerland*, paru en 1779, qui connut au moins sept éditions en langue anglaise, dont la dernière en 1802. À partir de 1789, l'ouvrage, enrichi et modifié, parut sous le titre de *Travels in Switzerland and in the Country of the Grisons* et fut à nouveau traduit, notamment en allemand et en français. La toute première traduction française, due à Louis François Ramond de Carbonnière (*Lettres de M. William Coxe à M. William Melmoth...*), parue en 2 vol., 1781 et 1782, constitue une référence majeure dans l'histoire du voyage en Suisse par sa diffusion et par la qualité littéraire de la traduction⁶. Voyageur curieux de tout, des lieux, des systèmes politiques, de la situation économique, des mœurs, historien érudit et précis, Coxe tient à rendre compte de tous les aspects du pays, à visiter tous les sites et toutes les villes. Mais Coxe est l'un des derniers écrivains du voyage aristocratique. Dès le début du siècle suivant, et surtout après la chute de Napoléon, c'est une classe sociale nouvelle qui vient en Suisse, amenant les bourgeois enrichis dans le commerce colonial et la première industrialisation, sur les traces des nobles anciens. Avec leur nombre augmente le nombre des récits, mais aussi naît l'instrument indispensable au tourisme, le guide de

5 Moore, médecin et écrivain, est à Genève en 1773 ; il visitera de là la vallée de Chamonix. Son livre, où les pages sur Genève et les Alpes sont souvent caustiques, voire parodiques, connaîtra un grand succès ; il fut traduit en français en 1781. Pour les ouvrages cités, voir la bibliographie en fin de chapitre.

6 La traduction de Ramond de Carbonnières, augmentée de nombreux passages dus au traducteur, fut célèbre pour elle-même, rééditée à plusieurs reprises, abondamment utilisée et imitée, au point de donner de l'ombrage à Coxe. Le texte de Ramond, situé à l'intersection d'influences allemandes (Goethe et le *Sturm und Drang*), françaises (Rousseau et la sensibilité nouvelle) et anglaises (le sublime et la théorie politique) est tout à fait passionnant. Il fait de la Suisse un carrefour des thèmes européens à la fin du siècle.

voyage. Ces modifications sociologiques sont contemporaines d'innovations techniques dans les transports et l'accueil qui vont, quelques décennies plus tard, changer radicalement les conditions du voyage⁷.

Dès le XVIII^e siècle, la France elle aussi fournit son lot. Plus que la montagne elle-même, ce furent d'abord les cures thermales qui attirèrent en Suisse les voyageurs français, de même que la célébrité de certains médecins. Le long séjour de Voltaire à Lausanne puis à Genève, son enthousiasme pour le havre de paix qu'il trouva sur les bords du Léman, les nombreux visiteurs qu'il recevait ; la réputation des écrits de Rousseau et les polémiques qu'ils suscitèrent ; l'existence de personnalités suisses de renommée européenne auxquelles il était de mode de rendre visite (de Haller à Saussure et Charles Bonnet, de Lavater et Gessner à M^{me} de Staël) : tout cela fit de la Suisse un lieu de séjour fort couru des personnalités parisiennes. Dans le dernier quart du siècle, la montagne elle-même devint un des attraits du voyage, autant par les spectacles qu'elle offrait que par le goût des âmes sensibles et des amateurs d'exotisme pour le « peuple des bergers », parmi lequel on pensait voir revenus les personnages de Théocrite. Dans la période mêlée qui va de 1780 à 1840 environ (à l'exception des années révolutionnaires durant lesquelles les relations avec les cantons suisses furent douloureuses), ce fut comme un délire. Les écrivains, les peintres, les musiciens, les nobles qui avaient retrouvé leur fortune avec la Restauration, les bourgeois enrichis, tous vinrent en Suisse et écrivirent des lettres, des souvenirs, des livres de voyage.

L'Allemagne elle-même ne fut pas en reste, ou plus exactement les États qui composèrent jusqu'au XIX^e siècle le vaste conglomérat des cultures germaniques. Dans le dernier quart du siècle, jeunes aristocrates, artistes, écrivains se rendirent en Suisse. Goethe fit le voyage à trois reprises. Cet engouement ne toucha pas que les acteurs de la grande culture, atteignant au contraire des couches sociales de plus en plus larges. Les *Lettres sur la Suisse* de Christoph Meiners, parues en 1788 et fort lues, incitèrent au voyage de nombreux étudiants venus de toute l'Allemagne. Hegel et Schopenhauer furent parmi eux. Le livre le plus important du point de vue de l'histoire des voyageurs fut le *Anleitung (Instructions)* de Johann-Gottfried Ebel, paru en 1793 en allemand, plusieurs fois repris et augmenté, et qui est en fait le premier guide du voyage en Suisse, au sens actuel du terme⁸. La deuxième traduction française, en 1810 (la première

7 Voir Laurent Tissot, *Naissance d'une industrie touristique. Les Anglais et la Suisse au XIX^e siècle*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, 2000 ; John Ring, *How the English Made the Alps*, Londres, Murray, 2000.

8 Médecin d'origine silésienne (donc Prussien), Ebel se passionna pour la Révolution et séjourna à Paris au début des années 1790. La Terreur le chassa vers la Suisse, où il séjourna constamment par la suite. Il écrivit un autre ouvrage, où il faisait l'éloge des petits cantons montagnards et pastoraux.

date de 1795), prend pour titre *Manuel du voyageur en Suisse*, indiquant ce que l'ouvrage fut véritablement pour plusieurs générations de voyageurs européens. Aux uns comme aux autres, Ebel vante les bonheurs de la pure nature et de la vie pastorale. Sa vision largement mythique, quoique appuyée sur une connaissance précise et encyclopédique, se maintiendra longtemps.

VOYAGE DANS LES ALPES ET MYTHOGRAPHIE

104

Il y a là un phénomène qui n'a pas été suffisamment étudié avec les instruments de l'historiographie actuelle, et qui revêt pourtant une portée générale : les voyageurs du XVIII^e siècle sont les grands pourvoyeurs des mythes de la modernité. Les récits de voyage de l'époque des Lumières ont été souvent l'occasion d'une réactualisation des mythes antiques, transposés désormais dans des figures qui apparaissent empreintes de rationalité, voire d'empirisme⁹. Les figures du sauvage et de l'âge d'or sont les plus connues ; elles se nourrissent aux récits des voyages en Amérique ou dans les mers australes. Mais elles puisent aussi aux voyages dans les Alpes.

Pour ceux-ci, la littérature, appuyée par l'interrogation scientifique sur la formation de la Terre, fut le déclencheur. D'abord en Angleterre, on l'a dit, mais aussi en Suisse même, où le grand poème épique et descriptif d'Albrecht de Haller, *Die Alpen* (1732), connut un succès considérable, augmentant à chaque réédition et se propageant dans l'Europe entière à partir du milieu du siècle. Il fut traduit en français en 1749. L'écriture poétique n'était pas séparée de la curiosité savante : les grandes œuvres de description alpestre – celle de Gruner, de De Luc, de Saussure – émanent d'hommes de science qui furent aussi des écrivains. En elles se mêlent une culture nourrie de lectures antiques, le sens de la poétique des éléments, le souci de l'observation – certes encore imparfait – et le désir de construire une théorie de la Terre vérifiée sur le terrain. Les sciences elles-mêmes ne sont pas compartimentées : les mêmes voyageurs se passionnent autant pour la géologie que pour la botanique ou les mœurs des montagnards et leur habitat. Mais si la découverte de la haute montagne est importante en elle-même, elle l'est aussi parce qu'elle prend place dans une opposition avec les vallées moyennes qui structure fortement la représentation de l'espace alpin. Même si elles ont acquis un attrait esthétique

⁹ La mythographie est une transposition des données observées dans des canevas anciens revivifiés ; mais elle est aussi une grille de lecture, un diagramme que les voyageurs déposent sur les réalités vues. Le voyage de Bougainville à la « Nouvelle Cythère » en offre un exemple connu. Un ouvrage récent me semble aller dans le sens que j'indique ici trop brièvement : voir François-Xavier Fauvelle-Aymar, *L'Invention du Hottentot. Histoire du regard occidental sur les Khoisan (XIV^e-XIX^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

et scientifique, les hautes Alpes relèvent encore partiellement du *topos horribilis*, et contrastent à ce titre avec le lieu commun opposé du *locus amoenus*, du jardin heureux, de l'espace aimable des vergers et des bergers. Nouvel Eden, région de l'idylle et de l'Arcadie, les Préalpes sont regardées comme un tel espace et font l'objet d'une idéalisation constante. Elles rejoignent, dans la géographie mentale des hommes de ce temps, les modèles constitués par les îles fortunées et les paradis sauvages. Elles deviennent ainsi le support d'une rêverie sur l'état de nature et sur le bonheur préservé de la vie naturelle.

Ainsi les voyageurs des Lumières, ayant sous les yeux en même temps les cimes et les roches, qu'ils tenaient pour les vestiges de la formation de la Terre, et les vallées moyennes où ils pensaient contempler les témoins vivants des sociétés anciennes disparues, parcouraient les Alpes en croyant remonter le temps. Ou mieux encore : en croyant se trouver dans un lieu du monde où le temps était resté miraculeusement immobile. Le nouveau mythe de l'âge d'or qui se cristallisait ainsi répondait à une inquiétude générale devant les changements historiques dont l'époque voyait les premiers effets : croissance des grandes villes ; centralisme dans l'administration des États ; création des manufactures, division du travail, mesure plus rigoureuse du temps ; complexification croissante des sociétés et rupture des solidarités coutumières ; modification du milieu agricole traditionnel... Tous ces phénomènes conjugués induisirent une sorte de quête compensatoire que les voyageurs en pays lointains eurent en somme mission de mettre en scène. Les Alpes, peu lointaines mais découvertes comme un *monde nouveau* (l'expression apparaît fréquemment dans les textes), furent constituées comme un des espaces de projection destinés à recevoir et à préserver les représentations du monde que les sociétés avancées de l'âge des Lumières voyaient disparaître. Le cosmopolitisme des voyageurs européens y donna refuge à la représentation inversée de lui-même. Ce dispositif va trouver son expression dans quelque chose qui est à la fois une abstraction et une pratique : le paysage alpestre, qui dessine dans la culture européenne une configuration vaste, ramifiée, durable.

De la rencontre entre les voyageurs européens et le territoire alpin est née une source féconde d'observations, d'expériences, de plaisirs esthétiques et de développements de la pensée qui a trouvé son lieu dans le paysage. De grandes œuvres apparaissent, qui innovent par rapport aux canons convenus des paysages classiques italiens ou français, qui servaient encore de modèle : Haller, Rousseau, Saussure, Byron ; de moins grandes ont tout autant d'influence : Thomson, Gessner, Ebel, Dumas¹⁰... Se développe ainsi une intense activité

¹⁰ Je ne mentionne ici que quelques écrivains. On sait combien la peinture de paysage est capitale dans cette histoire, de Wolf à Turner, des petits-maîtres bernois à Ruskin.

de représentation paysagère à travers les relations de voyages, lettres, traités scientifiques, guides, albums, tableaux et dessins, séries lithographiées. Se multipliant, se diversifiant, migrant d'un genre à l'autre, d'un pays à l'autre, les descriptions entrent dans des poèmes, des romans, des pièces de théâtre, suscitent la réflexion philosophique et le renouvellement de la peinture. Peu à peu, selon sa logique propre, la représentation tend à prendre la place de ce qu'elle représente, le *représentant* à se confondre avec le *représenté*. Lorsque cela se produit, le paysage n'est plus apparition d'un phénomène mais reconnaissance d'un donné culturel. Les voyageurs découvrent alors les lieux qu'ils visitent et les espaces qu'ils contemplant à travers des images convenues¹¹.

C'est là précisément ce qui se produit à l'époque romantique. Dans leurs périple et dans leurs récits, les voyageurs du XIX^e siècle n'inventent plus guère : ils répètent, vérifient leurs lectures, conforment leurs impressions aux images répandues. D'où ce sentiment de deuxième vue et de variations sur des thèmes connus qui caractérise leurs écrits. Ils s'efforcent pourtant de conférer au mythe alpestre un second souffle. L'esthétisation du paysage donne lieu parfois à un pittoresque complaisant, mais l'effusion du moi dans la nature ouvre sur une sensation d'infini, de perte de soi, de religiosité cosmique. La perception idyllique de la moyenne montagne reste vivace et parfois s'amplifie, mais elle engendre aussi une vision nostalgique qui en révèle le caractère de représentation fictive, d'idéal inaccessible. Dans le domaine politique, la mythographie reste tout aussi active, lorsque la description des coutumes et des contextes se transforme en célébration des anciennes légendes. Le succès européen de Guillaume Tell date des romantiques : du drame publié par Schiller en 1804 et de ses imitateurs certes, mais auparavant déjà de l'intérêt marqué par un William Coxe, qui incorporait le personnage à la visite du lac des Quatre-Cantons. La lutte pour la démocratie et la liberté nationale, moteur de l'histoire européenne au XIX^e siècle, trouve là un symbole efficace.

Lorsqu'on se livre à une recherche sur l'histoire des voyages en Suisse et dans les Alpes, on ne peut qu'être frappé par la masse des documents, dont le flux grandit d'un siècle à l'autre, comme si la curiosité était inépuisable ou le plaisir de redire toujours renouvelé. Ce n'est qu'après 1850 qu'apparaît le sentiment de répétition et la banalisation de l'expérience, avec l'arrivée du premier tourisme au sens contemporain du terme, lorsque des voyageurs désormais standardisés s'approprient les émotions paysagères auparavant réservées aux élites culturelles et sociales. C'est dans cet ensemble de documents que les grandes œuvres, qu'on étudie trop souvent comme des mondes isolés, prennent sens : elles varient et elles transmettent, et quelquefois elles modifient les perceptions reçues.

¹¹ Voir Claude Reichler, *La Découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg éditeurs, 2002.

On voit qu'à tous égards, il y a là un phénomène culturel européen. Lorsqu'on parle de culture européenne, on nomme en général les grands moments esthétiques ou les mouvements philosophiques qui ont marqué l'histoire du continent depuis la double composante constitutive, antique et judéo-chrétienne. On pense au gothique, à la Renaissance, aux Lumières, au romantisme, à la démocratie, aux droits de l'homme... – idées et pratiques dont la présence ou l'absence dans tel pays, aujourd'hui encore, permet d'en mesurer le caractère plus ou moins européen. D'une manière différente, parce qu'il a traversé plusieurs esthétiques, des philosophies politiques opposées, des contextes historiques et nationaux variés, le mythe alpestre et son noyau emblématique qu'est le paysage, constituent aussi un bien commun de la culture européenne : à la fois un réseau de références littéraires et picturales dans différentes cultures nationales, un ensemble de pratiques et de jouissances partagées, un carrefour où ces cultures se sont rencontrées et reconnues, où elles ont communiqué entre elles au moyen de mythes communs, et d'où elles se sont redéployées.

LE VOYAGE ET LES SCIENCES

Un autre domaine où se marque l'importance des voyages dans les Alpes est celui de la constitution des sciences naturelles modernes. Depuis la Renaissance, la montagne n'a cessé d'être un lieu de questionnements scientifiques. Les voyageurs ont trouvé en elle une source de connaissances et une occasion de développer leurs observations en excursionnant sur le terrain ou en effectuant des séjours prolongés, au fur et à mesure qu'évoluaient les exigences de méthode et les contextes sociaux de la pratique scientifique¹². Je ne suivrai pas ici cette histoire de manière linéaire. Je voudrais plutôt présenter deux figures de savants qui tirèrent leurs connaissances de leurs voyages et s'ingénièrent à poser à la montagne de nouvelles questions. Je les choisirai de manière contrastée, aux deux bords du clivage dans la formation de la science moderne, lorsque l'explication par le système des analogies fit place à la recherche de causalités mécaniques et proprement physiques. Ce moment ne s'est pas produit d'un coup, il est le fruit de lentes réflexions et d'observations multipliées. Mais il est arrivé un moment dans l'histoire des voyages où certaines affirmations, voire surtout certaines questions, ne purent plus être posées face à la nature ; ce moment est assez tardif.

¹² Voir *Relations savantes. Voyage et discours scientifique*, Paris, PUPS, coll. Imago Mundi, sous la dir. de Sophie Linon-Chipon et Daniela Vaj, 2006.

Johann Jakob Scheuchzer, historien, naturaliste, géographe, théologien, météorologue et médecin, parcourut les Alpes en compilateur et en collectionneur, au début du XVIII^e siècle. Auteur d'une œuvre considérable, il était fort connu dans l'Europe savante, membre notamment de la Royal Society de Londres, dont le président était alors Isaac Newton. L'un de ses ouvrages, réédité près de vingt ans après sa mort en langue allemande, en 1752, sous le titre de *Natur-Historie des Schweizerlandes*, nous apparaît aujourd'hui comme un immense entassement de matériaux hétéroclites : mesures climatiques, hauteur des montagnes, passages des cols, plantes, minéralogie, bains thermaux, cours des rivières (et notamment spéculations sur leur source), etc. On s'étonne à penser qu'un tel livre ait pu être contemporain de *l'Histoire naturelle* de Buffon : ce sont des savoirs incompatibles, des constructions du monde presque sans point de recoupement. Le second raisonne en termes de modèles, de classes et de transformations historiques ; l'autre charge jusqu'à les faire plier les rayons de son cabinet de curiosités, juxtaposant les éléments de la nature et leurs descriptions anciennes, soucieux de faire se correspondre le texte de la Bible et les réalités physiques observées.

On pourrait dire que Scheuchzer est le dernier représentant d'un savoir baroque, excentrique (au sens étymologique) et proliférant, recherchant l'allégorie autant que la rareté, et mu par le plus vif goût du merveilleux. Rien ne le passionne tant que les fossiles. Il court les montagnes et les collections pour en découvrir. Il a pu voir dans ses voyages des pétrifications de poissons marins, des plantes réduites à leur squelette dessiné dans la roche, et des monstres (des *virunculi*) dont l'image immobile habite pour l'éternité des débris de hêtre aux linéaments tortueux. Il en donne la reproduction dans son livre intitulé *Herbarium diluvianum* (1723), à côté des fabuleuses dendrites, ces cristaux dans lesquels sont enfermées les images des choses : figures de graines, de mouches, d'anguilles minuscules, de feuilles, d'arbres et même de paysages tout entiers, représentant pour l'un un petit lac, avec un chalet et des arbres sur le rivage. Scheuchzer ne doute pas qu'on puisse trouver des dendrites contenant l'image d'une ville entière, ou de vastes montagnes. Il discute les diverses théories sur la formation de ces cristaux, et les explications qui ont pu être données de la présence de représentations ou de figures dans leur transparence. Il tient pour probable que les cristaux furent autrefois matière fluide ; en se durcissant, ils ont capturé l'image qui se reflétait dans leur eau et nous l'ont conservée, comme des miroirs capables de retenir le temps. C'est bien pourquoi d'ailleurs les dendrites et les pétrifications sont si précieuses à ses yeux : elles gardent le témoignage d'un monde d'avant le déluge, tel que Dieu l'avait créé. Car Scheuchzer est un partisan convaincu des théories diluviennes, qui expliquaient la formation des montagnes par le retrait des eaux du déluge. Ainsi dans ses voyages, l'herbier qu'il constitue, fait d'histoires recueillies autant que de plantes assemblées, est une preuve incessante de la toute-puissance du créateur.

Le livre le plus important pour l'histoire du voyage en Suisse est ses *Itinera per Helvetiae alpinas regiones*, publié pour la première fois en 1713, et plusieurs fois réédité dans les années suivantes, en deux beaux volumes remplis de gravures et de cartes, où sont retracées ses excursions de 1702 à 1711¹³. Ce sont véritablement des itinéraires, été après été et jour après jour, contenant la description des villes, leur histoire, des anecdotes sur les personnages rencontrés, la narration minutieuse des chemins empruntés (le passage du Gothard est extraordinaire, et servira de modèle à d'autres guides). Les curiosités ne manquent pas, ni les antiquités, monuments, ruines et inscriptions. L'application de cette forme d'itinéraire à un parcours systématique de la Suisse est tout à fait neuve. Scheuchzer était aussi un grand lecteur ; dans son voyage, il cite autant qu'il observe. Il cite notamment les auteurs suisses des siècles passés, auxquels il emprunte une part de son savoir. Deux chapitres en particulier leur doivent beaucoup, qui portent sur les géants et sur les dragons de la Suisse, et dans lesquels il accumule les témoignages, qui sont la plupart du temps eux-mêmes de seconde main. Le récit d'un paysan de Glaris, daté et certifié par le pasteur du village, peut fort bien avoir été tiré du livre célèbre d'Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, paru en 1678, voire d'un compilateur plus ancien. On se repasse les anecdotes, qui voyagent ainsi de livre en livre. Certaines viennent de plus loin encore, de Pline ou d'Aristote, et elles contribuent grandement à anoblir les itinéraires helvétiques. Scheuchzer pourtant procède en général à l'examen des témoignages recueillis, et il lui arrive de constater que les os d'un Hercule gigantesque qui vivait, selon les histoires locales, dans les montagnes au-dessus de Sargans, proviennent en fait du squelette d'un ours de grande taille, conservé au fond d'une caverne. La paléontologie ne se dégage pas d'un coup de la mythologie populaire... et le souci de vérification n'empêche pas Scheuchzer de croire finalement qu'il y a eu des hommes mesurant près de quatre mètres dans les Alpes, et des dragons vivant dans les cavernes. Portaient-ils une crête ? Avaient-ils des pattes ? des ailes ? une fourrure ou des écailles ? Soufflaient-ils le feu, et leur salive creusait-elle des plaies mortelles sur le corps des malheureux qu'elle touchait ? C'est tout le règne animal, mythe, superstition et folklore compris, qui transite et flamboie dans ces étranges et monstrueuses figures.

13 Johann Jacob Scheuchzer, *Ouresiphaites helveticus, sive Itinera per Helvetiae alpinas regiones*, Leyde, 1723. Scheuchzer a été connu en France par les critiques que lui adressent Buffon dans les *Époques de la nature*, et plus tard Cuvier à propos du prétendu squelette de « *homo diluvii testis* » qu'il avait découvert. Ces critiques elles-mêmes marquent une étape dans l'histoire de la paléontologie. Voir Claudine Cohen, *L'Homme des origines, savoirs et fictions en préhistoire*, Le Seuil, 1999, chap. I. L'ouvrage de référence sur Scheuchzer est aujourd'hui : Michael Kempe, *Wissenschaft, Theologie, Aufklärung. Johann Jakob Scheuchzer (1672-1733) und die Sintfluttheorie*, Bibliotheca academica, Epfendorf, 2003.

Pour le frontispice de son *Herbarium diluvianum*, Scheuchzer a commandé à un artiste zurichois connu, Melchior Füssli, un portrait de lui-même dans lequel sont réunis tous les éléments de sa passion voyageuse (figure 1). L'activité de cet homme dans la force de l'âge est représentée par des attributs contrastés, comme si l'artiste avait voulu faire voir que dans la personne du savant voyageur sont réunis des mondes opposés. Sa perruque et sa toge professorale, aux plis expressifs et dynamiques, indiquent le rang social élevé du personnage et la puissance de son discours ; mais la chemise ouverte, la posture presque martiale, le regard ferme et clair, les traits bien dessinés, la bouche précise et volontaire, montrent l'homme d'extérieur, familier des couchers à la dure et rompu aux fatigues des randonnées. Ce contraste est présent tout autant entre l'arrière-plan et le premier plan de la gravure, entre les rocs abrupts, les chamois bondissant au-dessus des abîmes, la violence des eaux qui dévalent, le chaos des éboulis, et la quiétude du cabinet, représenté par les objets réunis sous les yeux du spectateur. L'artiste a représenté les éléments qui fascinent Scheuchzer, et qui sont pour lui les garants de la théorie diluvienne : une géode, étrange masse pierreuse dont l'intérieur est formé de cristaux, une dendrite, qu'on reconnaît à sa forme octogonale et sur laquelle on devine un dessin, un coquillage marin, un poisson pétrifié, une plante alpestre que le savant naturaliste tient entre ses doigts pour faire voir ses pétales et son étamine (il classe les plantes en trois catégories : pré-diluviennes, diluviennes et post-diluviennes)... Le savant apparaît bien, en tête de son ouvrage, comme ce témoin privilégié pour qui l'étude scientifique, l'émerveillement religieux, l'aventure de la découverte et l'enseignement sont étroitement associés.

Lorsque Scheuchzer meurt en 1733, sa vision et son savoir ont trouvé une audience en dehors des cercles de la république des lettres, puisque des compilateurs et traducteurs les transmettent à ces publics nouveaux que sont les voyageurs découvrant la Suisse et les lecteurs de collections consacrées au voyage. L'éditeur hollandais Peter van der Aa, éditeur de plusieurs ouvrages du savant, publie ainsi une collection de livres de voyage intitulée « Les Délices de... », pour laquelle il commande au pasteur et professeur vaudois Abraham Ruchat des *Délices de la Suisse*. L'ouvrage, qui paraît en 1714, sera repris et augmenté en 1730 par les soins d'un autre pasteur et professeur, bernois celui-là, Johann Georg Altmann. Les deux auteurs, qui sont en fait des compilateurs plus que des voyageurs, doivent beaucoup à Scheuchzer (notamment leurs chapitres sur les géants et les dragons...), de même que le jeune Albrecht de Haller, qui parcourt la Suisse en 1728 et tire de son voyage une sorte de journal rédigé en français, avant d'écrire son poème épique, *Die Alpen*. Mais l'influence de Scheuchzer s'arrête là : aucun savant ne reliaera son œuvre après 1750.



Figure 1

C'est à peu près vers le milieu du siècle en effet que se développent de nouveaux savoirs, dans un contact avec les Alpes qui se révélera fécond. Le Genevois Jean-André De Luc avait rassemblé une collection minéralogique qu'on venait admirer ; il avait classé les minéraux selon des principes nouveaux, clairement distincts des analogies anciennes et des références à l'alchimie. Il s'était intéressé aussi aux changements de l'atmosphère et avait construit des instruments propres à assurer des mesures fiables et objectives, dépassant les capacités de la perception humaine. L'ouvrage qu'il tire de ses voyages, paru en 1778 sous le titre de *Lettres sur quelques parties de la Suisse...*, présente des descriptions remarquables où le plaisir pris au paysage et les émotions du moi s'associent aux connaissances scientifiques.

112

Mais le voyageur savant le plus important du XVIII^e siècle finissant, pour les Alpes, fut Horace-Bénédict de Saussure. Ses *Voyages dans les Alpes*, parus en quatre volumes de 1779 à 1796, constituent un monument de l'histoire du voyage alpin, et de l'histoire du voyage savant en général¹⁴. Dans le dernier quart du siècle, Saussure était admiré comme naturaliste autant que comme explorateur et comme écrivain ; pourtant – signe de la division désormais acquise entre l'ouvrage scientifique et le récit de voyage – on ne retint de son œuvre, pour la réédition de 1834, qu'un choix d'extraits que les éditeurs, on l'a dit, appelèrent « Partie pittoresque »¹⁵. Les listes de pierres et de plantes, le savoir sur les glaciers, les descriptions morphologiques appuyant les spéculations l'histoire de la Terre et la formation de la chaîne alpine, tout cela s'était écroulé avec le développement des nouvelles connaissances géologiques. La partie de l'œuvre qui survit reste pourtant remarquable, par ses qualités d'écriture autant que par le témoignage qu'elle apporte sur les Alpes à la fin du XVIII^e siècle. Car Saussure ne parle pas que de roches, de glaces et de plantes. Tout retient son attention. Il observe avec un sentiment de solidarité profonde la vie paysanne des régions de montagne, attentif à ses aspects sociaux, économiques et culturels. Ses descriptions des paysans de la vallée de Chamonix, des chasseurs de chamois, ou ses enquêtes sur les crétins des Alpes constituent une première ethnologie rurale.

D'autre part, chez lui, la sensibilité aux espaces et aux spectacles de la haute montagne est admirable. Il perçoit avec une émotion presque angoissée un au-delà de la beauté, quelque chose qui dépasse absolument le plaisir esthétique éprouvé dans la contemplation du paysage, et il exprime ce sentiment

14 Les *Voyages dans les Alpes* sont le dernier grand ouvrage savant qui ait pris la forme du récit de voyage. Au XIX^e siècle, l'essai scientifique trouvera une forme autonome, et les récits de voyage ne s'adresseront plus au public savant.

15 H.-B. de Saussure, *Voyages dans les Alpes*, éd. par Julie Boch, Genève, Georg éditeur, 2002. Sur Saussure, on lira : *H.B. de Saussure (1740-1799). Un regard sur la Terre*, sous la direction de René Sigrist, Genève, Georg éditeur, 2001.

en l'accompagnant d'une sorte de lyrisme de l'intelligence, d'un plaisir à conjecturer et à comprendre dans lequel l'imagination se fait science. Les plus beaux passages de son livre montrent l'essor de ce sentiment sublime, alors qu'il éprouve la conscience du néant humain en même temps que le vertige des origines. La volonté de compréhension historique et théorique est un aiguillon constant dans les voyages de Saussure. Son souhait de parvenir au sommet du Mont Blanc répond à un désir de vision totale, panoramique, qui offrirait une maîtrise complète de l'espace, une compréhension sans reste de la structure du monde. Rêve de savant, que Saussure met en scène à plusieurs reprises lorsqu'il raconte ses excursions de cime en balcon, approchant peu à peu du but poursuivi. Les *Voyages dans les Alpes* tout entiers obéissent à cette quête du point idéal. Pourtant, bien qu'il soit parvenu au sommet du Mont Blanc (il en réalisa la seconde ascension, en 1787), sa grande ambition théorique ne se réalisera pas ; il ne découvrira pas le grand système orologique qui puisse expliquer la formation des Alpes.

Avec les *Voyages dans les Alpes* ne se termine pas l'histoire de l'exploration des montagnes et de l'écriture du voyage alpestre. Mais ce livre marque la fin de la phase de découverte, et la fin de la coexistence, dans un même espace de voyage et d'expression, de la recherche scientifique, des émotions esthétiques et des plaisirs du corps. Comme on l'a dit, le XIX^e siècle et l'époque contemporaine engageront une autre histoire, où se sépareront le tourisme, l'exploration savante et la création artistique. On verra se développer une sensibilité et des problèmes sociologiques propres au monde des *foules*, alors que je m'étais proposé de conduire le lecteur vers les voyageurs anciens et de lui ouvrir, à l'aide de ce que les récits peuvent encore nous en dire, leurs horizons intérieurs autant que les espaces qu'ils ont parcourus, en retrouvant les compréhensions et les perceptions oubliées.

ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Je me limite ici à indiquer quelques ouvrages importants du XVIII^e siècle.

Consulter aussi :

REICHLER Claude et RUFFIEUX Roland, *Le Voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens, de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1998.

ADDISON Joseph, *Remarques sur divers endroits de l'Italie*, Utrecht, 1722 (trad. franç. donnée en appendice à l'ouvrage de Misson) [1^{re} éd. 1705].

BORDIER André-César, *Voyage pittoresque [sic] aux glaciers de Savoye, fait en 1772*, Genève, 1773.

BOURRIT Marc-Théodore, *Description des glaciers, glaciers et amas de glace du duché de Savoie*, Genève, 1773. *Description des aspects du Mont-Blanc*, Lausanne, 1776. *Nouvelle description des glaciers, vallées de glace et glaciers qui forment la grande chaîne des Alpes de Savoie, de Suisse et d'Italie*, Genève, 1787, 3 vol.

BRIDEL Philippe Sirice, *Course de Bâle à Bienne*, Bâle, 1789.

BURNET Gilbert, *Voyage de Suisse, d'Italie et de quelques endroits d'Allemagne et de France, fait es années 1685 et 1686*, Rotterdam, 1687 (traduit de l'anglais).

COXE William, *Sketches of the Natural, Civil and Political State of Swisserland ; in a Series of Letters to William Melmoth*, Londres et Dublin, 1779 ; traduction de Ramond de Carbonnières, *Lettres de M. William Coxe à M. W. Melmoth sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse*, Paris, 2 vol., 1781 et 1782.

DE LUC Jean-André, *Lettres physiques et morales sur les montagnes et sur l'histoire de la terre et de l'homme*, La Haye, 1778.

GRUNER Gottlieb Sigmund, *Die Eisgebirge des Schweizerlandes*, 3 vol., Berne, 1760-62. Trad. franç. par le chevalier de Keralio, *Histoire naturelle des glaciers de Suisse*, Paris, 1770.

114

HALLER Albrecht de, *Récit du premier voyage dans les Alpes*, éd. par E. Hintzsche et P. F. Flückiger, Saint-Gall, 1948.

LABRUNE Jean de, *Voyage de Suisse. Relation historique*, La Haye, 1686.

MEINERS Christoph, *Briefe über die Schweiz*, Berlin, 1788.

MISSON Maximilien, *Nouveau voyage d'Italie avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le même voyage*, Utrecht, 1722 [1^{re} éd. 1705].

MOORE John, *Lettres d'un voyageur anglois sur la France, la Suisse et l'Allemagne*, trad. franç. par Henri Rieu, Genève, 1781, 4 vol. [1779].

MURALT Beat Ludwig de, *Lettres sur les Anglais et sur les Français, suivie de la Lettre sur les voyages*, éd. par Charles Gould, Paris, 1933 [1728].

SAUSSURE Horace-Bénédict de, *Voyages dans les Alpes*, Neuchâtel et Genève, 1779-1796, 4 vol. ; nouvelle éd. 1796-1804. Au XIX^e siècle, deux Genevois, Sayouz et Töpffer, en firent une réédition partielle : *Voyages dans les Alpes, Partie pittoresque*, Genève, 1834, 1852 ; c'est cette édition qu'on a reprise plusieurs fois depuis lors, notamment l'édition disponible donnée par Jullie Boch chez Georg éditeurs, Genève, 2002. La *Relation abrégée d'un voyage à la cime du Mont-Blanc*, Genève, 1787, figure au t. IV des *Voyages* ; elle a été traduite en 1788 en allemand et en anglais.

STANYAN Abraham, *L'État de la Suisse, écrit en 1714*, Amsterdam, 1714.

TABLE DES MATIÈRES

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

