

INTRODUCTION

PAYSAGE SACRÉ, LIVRE DE LA NATURE ET EXÉGÈSE : POUR UNE RECONCEPTION DU PAYSAGE DANS L'EUROPE DE LA PREMIÈRE MODERNITÉ

On s'accorde aujourd'hui à reconnaître à la pensée chrétienne un rôle majeur dans l'élaboration du rapport de l'homme au paysage. Prisonniers d'une lecture formelle de la peinture de paysage appréhendée en tant que genre artistique, les historiens ont pourtant trop longtemps lu l'inversion progressive du rapport entre figure et paysage dans la peinture religieuse comme le signe indiscutable d'une sécularisation du « sentiment de la nature ». Si le saint ou l'ermite occupaient moins de place dans le tableau, c'est qu'ils devaient désormais apparaître comme subalternes aux yeux de ceux qui l'accrochaient sur leurs murs pour le seul plaisir d'y admirer les arbres, les prairies, les montagnes et leurs lointains horizons.¹

Cette conception « goethéenne » où le rapport d'échelle de la figure au paysage permettrait de quantifier l'importance de leurs significations respectives a pour corollaire l'idée qu'une telle sécularisation du rapport de l'homme à la nature et le développement d'un paysage dit « indépendant » seraient les marques par excellence de la modernité. Débarrassée de l'irrationalité de la pensée chrétienne, la peinture de paysage entrerait ainsi dans l'ère du « réalisme », entendu comme marque première d'une modernité lavée de toute superstition. Pour les tenants d'une telle approche, cette « découverte du paysage », généralement située en Europe au XVI^e siècle, suppose la « laïcisation » des éléments naturels, qui n'étaient jusqu'ici « que des signes, distribués, ordonnés dans un espace sacré » ;² « [...] contemporaine de la révolution

¹ Comme l'affirmait Goethe dans son *Essai sur la peinture de paysage* (1832). Cfr. J.W. VON GOETHE, 1961, pp. 563-564 ; sur la conception goethéenne du paysage et son analyse critique, voir R.L. FALKENBURG, 1988, pp. 1-9 ; E. BUIJSSEN, 2001, pp. 43-64 ; ainsi que la contribution d'A. Witte dans ce volume.

² A. ROGER, 1991, p. 16 ; cité par A. BERQUE, 1995, p. 107. Ce rapport entre développement du

copernicienne, [la « découverte du paysage »] lui est en vérité homologue : elle a été la forme symbolique de l'émergence du monde moderne, ce monde objectivé dont – au prix d'un décentrement à la fois cosmologique et ontologique – s'est abstraite la conscience du sujet».³

Une très large part de la littérature sur le paysage porte sur le moment de cette « invention », de cette « naissance » du paysage moderne, que l'on qualifie alors d'« indépendant » ou de « pur », termes pourtant ô combien chargés idéologiquement ; pureté qui signifierait un paysage peint « pour lui-même », libre de l'altération imposée par l'histoire, par l'allégorie, par l'exégèse, par le drame, ou par tout autre élément textuel ; libre de la figure humaine, libre de tout élément qui puisse suggérer une interprétation au-delà de la présentation pure de ses formes plastiques. Depuis le *Cosmos* d'Alexandre de Humbolt (1846-51) et *Die Kultur der Renaissance in Italien* de Jacob Burckhardt (1860), on a souvent fait de Pétrarque l'apôtre de cette modernité qui considère « la jouissance des spectacles de la Nature » plus importante que « toute occupation spirituelle ».⁴ Encore aujourd'hui, à en croire les titres d'expositions ou d'ouvrages les plus divers portant sur la « naissance » du paysage, on peinerait à savoir quand précisément l'homme s'est vraiment fait « moderne »...⁵

Kenneth Clark et Ernst Gombrich, dont les travaux ont eu une influence profonde sur ce secteur de l'histoire de l'art, ont tous les deux une ample responsabilité dans cette quête que W.J.T. Mitchell a, avec une juste ironie, comparée à la quête du Saint Graal.⁶ Si le premier chercha dans son essai *Landscape into art* (1949) à resituer les représentations paysagères dans leur contexte historique et philosophique – entreprise louable qui signe le succès phénoménal de l'ouvrage –, il n'en demeure pas moins qu'il présente l'ensemble de la production paysagère avant le XIX^e siècle comme une préparation, un tâtonnement vers ce qu'il qualifie d'emblée comme l'art le plus symptomatique de la modernité de son temps, s'inscrivant dans les pas d'un John Ruskin pour qui cette « invention » du paysage démontrerait « le simple fait que nous sommes, de manière étrange, différents de toutes les grandes races

paysage et sécularisation du « sentiment de la nature » est encore suggéré dans A. ROGER, 1997, en particulier pp. 69-70. Sur ce mythe de l'« invention » du paysage et l'historiographie, voir surtout S. BRIFFAUD, 1998, pp. 35-55 ; D. HARRIS, 1999 ; F. WALTER, 2004 et H. BRUNON, 2006 et 2011.

³ A. BERQUE, 1995, p. 109.

⁴ J. BURCKHARDT, 1986 ; A. DE HUMBOLT, 2000. L'idée est reprise par J. RITTER, 1997 et K. CLARK, 1994. Sur Pétrarque et le paysage, voir désormais D. LUCIANI – M. MOSSER, 2009.

⁵ À cet égard, les travaux de Bruno Latour mériteraient d'être versés au débat historiographique sur la « naissance du paysage » en histoire de l'art. Voir B. LATOUR, 1991.

⁶ W.J.T. MITCHELL, 1995, p. 104.

qui ont existé avant nous».⁷ Chez Gombrich, point de téléologie à la Hegel pour expliquer «l'essor» du paysage à la Renaissance, mais plutôt une vision restreinte au domaine de la théorie de l'art et du cabinet de collection qui fait abstraction de toute contingence politique, économique ou, précisément, religieuse, lors même que son texte d'ouverture – tiré du *Miniatura* d'Edward Norgate – signale la peinture de paysage comme «de tous les types de peinture, le plus innocent, et que le diable lui-même ne pourrait jamais accuser d'idolâtrie».⁸

Si Gombrich fit l'impasse sur la pensée humaniste chrétienne dans son analyse de l'essor du paysage, presque tous les historiens de l'art ou critiques avant lui considéraient la dimension religieuse dans la peinture de paysage comme un élément secondaire, voire un «archaïsme». Ces préjugés, on l'a dit, remontent aux premières études consacrées, au XIX^e siècle, à l'histoire de la peinture de paysage et à la redécouverte de ses peintres pionniers. Prenons l'exemple symptomatique du premier essai de catalogue des paysages de Herri met de Bles, publié en 1863-64 par Alfred Bequet, désireux d'établir le peintre en «inventeur» du «paysage moderne» aux côtés de Patinir. Nombre des préjugés qui vont longtemps dominer les études sur le paysage y sont énoncés,⁹ à commencer par l'interprétation excessivement littérale des tropes humanistes de la «*natura sola magistra*» – l'idée du peintre de paysage n'ayant eu d'autre maître que la nature – et du «*naer het leven*»¹⁰ – la création d'après le vif. Ces deux aspects fournissent les arguments de base à l'auteur, qui se soucie moins d'inscrire les tableaux de Bles dans le paysage intellectuel qui liait le peintre aux *rederijkers* et aux auteurs humanistes chrétiens, que de reconnaître dans tel ou tel tableau un «cachet de nature locale», un détour de la Meuse ou un rocher pittoresque de sa région natale.¹¹ Ce qui amène l'auteur à juger comme l'une des principales faiblesses de Bles la «bizarrerie» de ses rochers¹² (une particularité pourtant importante des paysages de Patinir et de Bles dont la fonction précisément religieuse ou exégétique est analysée

⁷ K. CLARK, 1994, introduction.

⁸ «Of all kinds of painting the most innocent, and which the Devil himself could never accuse of or infect with idolatry». E. NORGATE, 1648 cité dans E.H. GOMBRICH, 1953, 1966, 1983, p. 15 ; voir la critique de Gombrich par MITCHELL, 1995, pp. 107-109.

⁹ A. BEQUET, 1863-1864, pp. 54-88 ; 1865-1866, pp. 60-69.

¹⁰ Énoncés à propos des peintres de paysage par Lampsonius, Ortelius, Hoefnagel, et notamment par Van Mander dans ses biographies de Patinir, de Bruegel et de Bles. Cf. K. VAN MANDER, 1604 (1884-1885), I, pp. 197-202. Il s'agit de tropes que Van Mander emprunte à Vasari à propos de Giotto ou de Léonard de Vinci. Voir J. MUYLLE, 1983.

¹¹ BEQUET, 1865-1866, pp. 59-74.

¹² BEQUET, 1863-1864, pp. 71, 74, 85 ; 1865-66, p. 68.

dans plusieurs textes de ce volume).¹³ Dans ce texte, ces préjugés se conjuguent avec la conception « goethéenne » définissant le paysage en termes d'autonomie et d'appréhension purement esthétique, laquelle, on l'a dit, ne se limite pas à l'hypothèse d'un processus de renversement formel, mais suppose encore une disparition de tout contenu religieux : le paysage incarnant une expérience novatrice opposée à la conception religieuse médiévale. Le raisonnement de Bequet culmine avec la proposition de diviser l'œuvre du peintre en deux périodes. La première, au contact direct avec la nature de sa région natale, correspondrait à l'invention par Bles du paysage moderne ; la seconde, liée à la nécessité de fuir une région frappée par la guerre et le pillage pour s'établir en Flandres et après un séjour en Italie « sans aucune influence favorable sur son art », refléterait une régression « gothique » que Bequet explique par le caractère trop novateur de ses paysages confrontés à la peinture religieuse flamande.¹⁴ Enfin, pour Bequet, qui écrit avant l'élaboration par Bodenhausen et Baldass de la notion de *Weltlandschaft* désignant la spécificité panoptique du paysage flamand et reste attaché à une conception chorographique,¹⁵ le principal défaut des paysages de Bles réside dans « le manque d'unité, la multiplicité des scènes, des détails, sans lien entre eux ». Il semble en effet – conclut-il à propos de *La parabole du Bon samaritain*, léguée au musée de Namur dont Bequet était alors directeur – « que l'on trouverait trois ou quatre jolis paysages en découpant ce grand panneau ».¹⁶

On retrouve chez les historiens d'art allemands du début du XX^e siècle, le privilège accordé à la dimension esthétique et réaliste du paysage au détriment de leur dimension religieuse ou encore l'argument selon lequel l'invention par Patinir du paysage autonome se heurta à un public non préparé pour ce type d'images, habitué qu'il était aux œuvres religieuses traditionnelles.¹⁷ Jusqu'à une période récente, pour de nombreux auteurs, les figures et les sujets religieux des œuvres de Patinir et des peintres de paysage du XVI^e siècle constituaient un aspect négligeable, voire insignifiant. L'autonomie que Goethe voyait dans la forme et dans le contenu des paysages de Patinir et de ses contemporains continue à trouver un écho dans l'étude monographique sur

¹³ Voir les textes de R.L. Falkenburg, M. Weemans et T. Richardson dans ce volume.

¹⁴ BEQUET, 1865-1866, p. 68.

¹⁵ Sur l'opposition schématique entre la tradition du *Weltlandschaft* et la conception chorographique du paysage hollandais du XVII^e siècle, voir W. GIBSON, 1989 et, plus récemment, J.-M. BESSE, 2000, pp. 35-68 à propos de Pieter Bruegel.

¹⁶ BEQUET, 1864-1865, p. 74.

¹⁷ Voir F. VON BODENHAUSEN, 1905; L. VON BALDASS, 1918.

Patinir que R. Koch publie en 1968¹⁸ ou dans l'important ouvrage consacré au paysage néerlandais du XVI^e siècle que G.H. Franz publie l'année suivante.¹⁹

DE PATINIR À LA CONTRE-RÉFORME : QUELQUES JALONS HISTORIOGRAPHIQUES

C'est contre cette approche traditionnelle que Reindert Falkenburg a réagi dans son livre *Joachim Patinir. Landscape as Pilgrimage of Life* (1988). D'une part, en élargissant l'étude des objets artistiques que sont les tableaux de paysages à une réflexion de nature anthropologique sur la culture religieuse, les représentations mentales et les fonctions sociales et culturelles de ces objets.²⁰ D'autre part, en envisageant le paysage à la fois dans sa structure d'ensemble et dans ses détails infimes, révélant ainsi le lien fondamental qui existe entre les figures religieuses et les motifs du paysage : les chemins, les voyageurs, l'opposition entre les régions contrastées de villes ou de montagnes et de forêts, font écho aux métaphores chrétiennes du pèlerinage de vie ou du double chemin présentes dans la littérature dévote contemporaine. En écartant à propos de Patinir le voile du préjugé qui suppose une scission entre paysage et sujet religieux, le livre de Falkenburg a aussi renouvelé la réflexion sur le phénomène d'émergence de la peinture de paysage en montrant que celui-ci résulte d'un processus complexe dans lequel sont intervenues des formes de pensées artistique, théologique, cosmologique et littéraire concernant la conception de la nature.²¹ En mettant en évidence le rôle des métaphores

¹⁸ « Joachim Patinir apparently never created a landscape painting without an identifiable religious subject that was planned from the beginning and determined the mode of the setting. This was only partly the result of a continuing demand for a pictorial adventure with the cachet of a sanctified theme. [...] Even in the late compositions of Patinir the viewer is routed through the picture from detail to detail and from scene to scene [...] he wished to involve the viewer as much as possible with details that were descriptive, that told a story if possible, that made an intellectual game of disguised symbolism when appropriate, and that expressed, quite simply, the virtuosity of the painter as a technician » : R.A. KOCH, 1968, pp. 66-68 ; cité par FALKENBURG, 1988, p. 7 qui ajoute que ce point de vue persiste dans les études postérieures consacrées à Patinir comme chez D. Zinke qui, à la suite de Gombrich, accorde une importance excessive à la place du paysage dans la théorie de l'art italien du XVI^e siècle (D. ZINKE, 1977) ; sans parler des auteurs qui, de Kenneth Clark à aujourd'hui, ne mentionnent pas ou citent à peine les paysages religieux de Patinir ou de Bles dans l'histoire du paysage.

¹⁹ Franz envisage les paysages de Patinir et de ses contemporains en termes essentiellement formels de « *Raumkomposition* » et de « *landschaftlicher Freiraum* ». Voir H.G. FRANZ, 1969, pp. 13-20.

²⁰ Il faudrait mettre en rapport ce développement avec l'approche critique des enjeux idéologiques et sociaux du paysage de la Renaissance qui s'est développée depuis deux à trois décennies. Voir notamment L. SILVER, 1983 ; J. ACKERMAN, 1990 ; D. COSGROVE, 1993 ; C. WOOD, 1993. Sur ce sujet, voir également R. BALDWIN, 2000 (URL : www.socialhistoryofart.com) ; D. RIBOULLAULT, 2006.

²¹ Depuis deux décennies environ les études sur le paysage néerlandais ont accordé une large

sous-jacentes du pèlerinage de vie et du double chemin, cette approche a aussi ouvert la voie aux études qui, par la suite, ont pris en compte un éventail plus large de métaphores chrétiennes – le jardin de l’âme, la *visio Dei*, le livre de la nature – structurant à la fois les œuvres littéraires et religieuses et les paysages du XVI^e siècle. L’insistance sur les structures formelles et les motifs du paysage qui visent à stimuler la vision et la méditation du spectateur est aussi au cœur de l’ouvrage de Walter Melion sur Karel van Mander, *Shaping the Netherlandish Canon* (1991), paru peu après et largement consacré au paysage. À rebours du préjugé subordonnant le paysage au genre supérieur de la peinture d’histoire ou de la peinture religieuse, Melion a montré comment le *Schilderboeck* (1604) – le premier écrit théorique sur l’art qui consacre un chapitre au paysage²² – non seulement affirme la spécificité néerlandaise du paysage, mais promeut le paysage, de simple arrière-fond, au rang de modèle pour toute représentation visuelle, par la capacité de celui-ci à mobiliser le regard et à impliquer le spectateur dans l’image.

Concernant l’Italie, les travaux de Pamela Jones ont beaucoup fait pour réhabiliter la complexité du regard porté sur la peinture de paysage au début du XVII^e siècle. Analysant les nombreuses lettres du cardinal Federico Borromeo, l’un des penseurs les plus importants de la Réforme catholique et un grand amateur de peinture de paysage et de natures mortes, elle montra combien son goût pour le paysage, et en particulier le paysage flamand, était indissociable de la conception chrétienne de la Nature comme Création divine. Ses écrits ont inspiré un certain nombre de travaux récents, comme ceux d’Arnold Witte, qui permettent désormais de mieux comprendre le succès de la peinture de paysage auprès des élites ecclésiastiques et religieuses à partir de la fin du XVI^e siècle, un genre pourtant situé au bas de l’échelle dans la théorie des genres.²³ Dans ce contexte de la pensée de la Réforme catholique, le réalisme, la précision parfois quasi-scientifique des représentations de la nature, surtout chez les peintres flamands, n’étaient nullement le signe d’une perte de valeurs religieuses mais, au contraire, la marque d’une célébration de la perfection de la Création de Dieu.²⁴

place à la dimension à la fois idéologique et religieuse. Voir notamment, J. BRUYN, 1994 ; E. DE BRUYN, 2001 ; L. GOEDDE, 1989 ; B. BAKKER, 2004 ; E. BUIJSEN, 2001 ; A. CHONG, 1998 ; J. DECKER, 2007 ; FALKENBURG, 1989, 1990, 1998, 1999, 2007, 2011 ; GIBSON, 1989, 2000 ; C. GÖTTLER, 2010 ; C. LEVESQUE, 1994 ; W. MELION, 1991 ; L. PROSPERETTI, 2007, 2008 ; T. RICHARDSON, 2011 ; L. SILVER, 2006 ; P. VANDENBROECK, 1994, 2004, pp. 33-53 ; M. WEEMANS, 2004, 2006, 2009.

²² « Van het landschap », chapitre 8 du *Grondt der Edel vrij Schilderconst* qui constitue la première partie du *Schilderboeck*. Voir K. VAN MANDER, 1604, fol. 34-38 ; 1973, pp. 202-219.

²³ P.M. JONES, 1988, 1993, 2004 ; A. WITTE, 2008.

²⁴ Paul Philippot avait noté sensiblement la même chose à propos du paysage flamand de la

La relation dévotionnelle avec la Nature, qui marquera l'iconographie du paysage sacré à l'époque de la Contre-Réforme, fut, en ce sens, très certainement influencée par le développement de la sensibilité franciscaine à partir du XIV^e siècle. On pourrait, sans trop de risques, proposer de voir dans les représentations de Saint François ou de Saint Jérôme de Giovanni Bellini et de certains de ses contemporains, comme le célèbre tableau de la Frick Collection de New-York (vers 1480), les prototypes des tableaux et gravures figurant des saints dans le paysage. Plus tard, sous le pinceau du Titien d'abord, puis de Girolamo Muziano et des peintres flamands présents à Rome comme Bartholomeus Spranger ou Paul Bril, ce type iconographique fera l'objet d'un engouement renouvelé.²⁵ La peinture de paysage et le goût pour le paysage flamand en Italie, ne se diffusent donc pas seulement pour des raisons esthétiques mais peut-être surtout, et ce, dès le XV^e siècle, « parce que son contenu narratif s'était révélé en harmonie avec le type de ferveur religieuse qui caractérisait l'Italie d'alors ».²⁶

Le succès de la peinture de paysage d'origine flamande en Italie a fait l'objet d'intéressantes mises au point dans les travaux désormais souvent cités de Nicola Courtright sur la Tour des Vents du Vatican, construite pour le pape Grégoire XIII et entièrement décorée par les peintres flamands Matthijs et Paul Bril de paysages à sujets bibliques. Courtright insiste à juste titre sur l'idée que le nouvel appartement du pape s'apparentait à une « villa chrétienne » idéale et explore la tradition de la villégiature en mettant en relief son rapport intime au sacré. À partir de ses analyses, on peut comprendre que l'adoption pour la décoration des villas et des palais de la peinture de paysage d'origine flamande participait d'une « rhétorique visuelle » apte à exalter les valeurs d'humilité et de simplicité prônées par la Réforme catholique, comme une traduction dans le langage de la peinture religieuse du « *stilus humilis* » de la littérature pastorale.²⁷ À sa suite, des travaux récents ont ouvert un nouveau et

génération précédente : « les études iconographiques ont montré toute l'importance de cette orientation, où s'affirme un développement solidaire de la valeur émotive et de la précision concrète de la représentation », laquelle « tend à conférer au contenu signifié une présence de plus en plus semblable à celle de la réalité visible. Mais ce rapprochement n'a d'autre but que d'exprimer un contact de plus en plus intime et personnel du sujet avec ce contenu auquel la représentation l'unit par une participation intérieure ». P. PHILIPPOT, 1994, p. 19 ; cité dans BRUNON, 2006.

²⁵ Sur le paysage et le sacré dans la peinture de paysage en Europe au XV^e siècle, voir par exemple M. ANDREWS, 1999 ; E. BATTISTI, 1991 (réédité dans E. BATTISTI, 2004). Sur Bellini et le paysage, la littérature est vaste. On verra par exemple A.F. JANSON, 1994 ; A. GENTILI, 2004. Sur Muziano et le paysage sacré voir HOCHMANN, 2004, pp. 363-401 ainsi que sa contribution dans ce volume. On mentionnera aussi les études sur la peinture des Bassano en Vénétie qu'ont analysées Bernard Aikema puis Paolo Berdini à l'aune de l'idée d'exégèse visuelle : B. AIKEMA, 1996 ; P. BERDINI, 1997.

²⁶ B.L. BROWN, 1999, p. 424.

²⁷ COURTRIGHT, 2003, pp. 142-144 ; AKSAMİJA, 2008, pp. 39-45.

vaste champ de recherche sur les rapports entre villégiature et dévotion : notons surtout ceux d'Amanda Lillie sur Fiesole au Quattrocento, paysage compris à la fois comme *locus amoenus* inspiré de la tradition humaniste mais aussi comme « paysage pénitentiel », et ceux de Nadja Aksamija sur les villas des prélats de l'Église autour de Bologne durant le pontificat de Grégoire XIII.²⁸

Parmi les nombreuses remarques importantes de Courtright, on retiendra une brève suggestion, qui nous paraît particulièrement stimulante, selon laquelle l'utilisation d'un peintre paysagiste flamand à la Tour des Vents devait montrer le pouvoir de l'Église sur les artistes venant de pays particulièrement menacés par la réforme protestante.²⁹ L'argument est intéressant en ce qu'il présuppose une récupération de la part des Catholiques romains de certaines valeurs attachées à la peinture transalpine et tout particulièrement à la peinture de paysage. La peinture de paysage, essentiellement non narrative, privée de figures sur lesquelles peut s'attacher la dévotion populaire et se développer le culte des images, en d'autres termes privée d'images et de messages symboliques forts, représentait sans doute, comme le pensait peut-être Edward Norgate, le genre parfait pour les cultures iconoclastes protestantes du Nord de l'Europe durant la Réforme. Rappelons à ce propos que, selon l'historien de l'art hollandais Maarten De Klijn, le calvinisme au XVI^e et au XVII^e siècle, considérait la nature, c'est-à-dire la Création, comme le « second livre » de Dieu après la Bible, une conception proche de celle prônée par le cardinal Borromeo ou, à la même époque, par le jésuite Louis Richeome. Elle signifiait l'omnipotence, la sagesse, la bonté et la grâce de Dieu. La Nature devait donc être étudiée et célébrée comme la manifestation de la beauté et la réflexion d'un ordre divin. Calvin lui-même, dans son *Institution de la Religion Chrestienne* publiée à Genève en 1545, avait recommandé la représentation du paysage comme un sujet innocent et approprié : « Quant à ce qui est licite de peindre ou engraver, il y a les histoires pour en avoir mémorial, ou bien figures, ou médalles de bestes, ou villes, ou pais. Les histoires peuvent profiter de quelque advertissement ou souvenance qu'on en prend ; touchant du reste, ie ne voy point à quoy il serve, sinon à plaisir ».³⁰ Le développement parallèle d'une peinture de paysage de plus en plus « réaliste » dans la Hollande du XVII^e siècle et la conception théocentrique de la nature qui qualifie la culture calviniste de la Hollande du Nord est donc, pour De Klijn, l'indice

²⁸ LILLIE, 2007 ; AKSAMIJA, 2008, 2011. Sur la dimension sacrée de la villégiature, voir l'article de D. Ribouillault dans ce volume.

²⁹ N. COURTRIGHT, 2000, p. 141, note 23.

³⁰ J. CALVIN, 1957, p. 135.

d'un rapport causal déterminant, même s'il reste à préciser de quelle manière et sur quelle échelle cette influence s'est véritablement manifestée dans les œuvres des artistes protestants.³¹

Dans le même ordre d'idée, le développement de la gravure pour la diffusion de l'enseignement religieux, encouragé par les réformistes catholiques, fut également marqué par la production intense et profondément anticatholique des Luthériens dans ce domaine.³² Or, les paysages de nombreux cycles religieux réalisés pour Grégoire XIII ou son entourage proche étaient basés sur des gravures nordiques.³³ De même, la géographie et la cartographie sacrées firent leur apparition dans la Rome de la Contre-Réforme, en particulier dans les grands cycles de Pie IV et de Grégoire XIII au Vatican, à une époque où elles étaient déjà puissamment implantées dans les Bibles protestantes.³⁴ La Galerie des cartes géographiques du Vatican, réalisée pour Grégoire XIII, est ainsi clairement inspirée de la *Cosmographie* de Sebastian Münster. Dans la galerie, l'ambitieux système de correspondance entre les représentations géographiques des paroisses et les représentations historiques et sacrées de la voûte – où le paysage joue un rôle non négligeable – fut appliqué sur la base de ce modèle. Comme l'a suggéré Paola Sereno, les décorations de la voûte « permettent, grâce au recours aux vies des saints, d'inverser le sens du modèle de description réformiste du monde de Münster, en utilisant les mêmes ingrédients, c'est-à-dire, la construction mathématique, la description des caractéristiques naturelles et historiques, la prosopographie, pour arriver ainsi à redéfinir dans un sens contre-réformiste cette unité entre théologie et géographie qui est le fondement de la pensée de Münster et plus généralement de la pensée géographique luthérienne, à partir de Melancthon ».³⁵

Même si de nombreuses questions restent en chantier et appellent de nouvelles études, il semble en tous les cas apparent que la « révolution esthé-

³¹ M. DE KLIJN, 1982. Les positions de De Klijn ont fait l'objet de révisions critiques qui en nuancent le contenu et qui ouvrent de nouvelles perspectives de recherches. Voir R.L. FALKENBURG, 1999 (avec bibliographie) et GIBSON, 2002, chap. 3 : « Scriptural Reading: its use and abuses », pp. 50-65.

³² Sur l'usage des gravures pour la diffusion des valeurs de la Réforme protestante et la propagande anticatholique, voir en particulier R.W. SCRIBNER, 1981.

³³ C'est le cas, par exemple, dans les cycles de paysages de la Tour des Vents au Vatican et de l'église de Santa Cecilia in Trastevere, tous deux peints par Matthieu et Paul Bril. C'est aussi le cas des fresques contemporaines de la Sala della Penitenza du palais Boncompagni d'Isola del Liri, résidence de Giacomo Boncompagni, fils de Grégoire XIII.

³⁴ Sur ce sujet, voir F. FIORANI, 1996 et Z. SHALEV, 2005.

³⁵ P. SERENO, 1994, p. 163. Sur la pensée géographique luthérienne, voir M. BÜTTNER, 1977 (Version anglaise, 1979).

tique» dont parlait Ernst Gombrich dans son célèbre article sur la peinture de paysage à la Renaissance, si elle demeure valide, est peut-être moins fondamentale pour expliquer l'essor du genre du paysage, que la révolution des images religieuses qui caractérisait cette époque. C'est aussi à partir des contextes fondamentaux de la Réforme et de la Contre-Réforme que doivent être repensés les dialogues entre Nord et Sud qui contribuèrent tant au développement de la peinture de paysage en Occident.

Le titre de cet ouvrage, « Paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité », nécessite sans doute quelques brefs commentaires. D'abord, pourquoi parler du paysage comme exégèse ? Considérer la dimension religieuse et sacrée du paysage à cette époque implique, on l'a dit, la prise en compte de la métaphore chrétienne fondamentale du *livre de la nature*, écrit par le doigt du créateur et reflétant sa grandeur. Cette métaphore structure toute la pensée chrétienne, tant catholique que protestante et elle parcourt presque tous les articles réunis dans cet ouvrage. Pour les auteurs et les artistes oeuvrant dans le contexte de la culture humaniste chrétienne du premier âge moderne, la nature requiert une contemplation qui ne se réduise pas au regard charnel mais fasse appel à l'activité mentale et spirituelle d'interprétation. L'un des instruments les plus efficaces pour rendre compte de l'appréhension de la nature où se lit la gloire de Dieu, est l'exégèse visuelle.³⁶ D'une manière générale, l'expression d'exégèse visuelle désigne des catégories d'images variées : diagrammes, Bibles illustrées, images typologiques comparant les récits de l'Ancien et du Nouveau Testament, gravures éditées séparément ou en séries accompagnées d'exégèse textuelle, etc. Mais, dans le cas du paysage, elle renvoie spécifiquement à l'articulation signifiante des « deux livres » : du livre de la nature et du livre des écritures, soit, dans une œuvre d'art, des éléments du paysage et des figures bibliques mises en scène. Le paysage est donc lui-même signifiant et implique un processus d'interaction dynamique avec les figures du récit. Appliquée au paysage, l'idée d'exégèse visuelle implique donc une remise en cause du rapport de la « figure » et du « fond », mais elle possède aussi une dimension critique qui s'adresse à la manière dont l'histoire de l'art a traditionnellement posé les relations entre texte et image en termes de subordination de la seconde par rapport au premier. En effet, l'image exégétique ne se contente pas d'« illustrer » un texte, mais, selon l'expression de Paolo Berdini, en « visualise une interprétation ». Elle suppose également – c'est ce que désigne le second terme de

³⁶ Sur cette notion, voir notamment E. ESMEIJER, 1978 ; P. BERDINI, 1997 ; M. WEEMANS, 2004.

l'expression d'exégèse *visuelle* – la prise en compte des procédés spécifiquement visuels élaborés par les artistes. C'est à ces enjeux variés du paysage comme exégèse que s'attachent maintes études de ce recueil qui invitent à de nouvelles manières de concevoir et d'interpréter le paysage comme un lieu de contemplation, de méditation et de conversion.

L'intérêt pour les liens existant entre le paysage et le sacré, deux notions centrales des sciences humaines, est aujourd'hui indéniable. La multiplication des manifestations scientifiques sur le sujet en témoigne.³⁷ Même si, comme l'indique bien Hervé Brunon dans ce volume, la définition du terme « sacré » est pavée de difficultés. S'agit-il d'une sacralité universelle du paysage ? Nous parlerions alors de « paysage sacré ». S'agit-il d'une sacralité liée à des pratiques religieuses ? Et, en ce sens, ne devrait-on pas plutôt parler de paysage religieux ? Le choix d'intituler ce recueil « Paysage sacré » renvoie toutefois – et c'est ce que suggèrent les nombreuses analyses portant ici sur les liens entre le paysage et la pratique de l'exégèse ou de la méditation – à une conception du sacré compris moins en termes stricts de consécration, ou de part de sacralité que posséderait l'image, qu'au sens plus large et plus nuancé où le paysage est le lieu d'une « performance » qui vise à la « production du sacré ».³⁸

Cette idée que la signification spirituelle ou sacrée du paysage n'est pas donnée en soi, mais naît d'une « rencontre » entre la nature et le regard, compris dans toute sa complexité subjective et culturelle, nous invite enfin à dire quelques mots sur les objets analysés dans cet ouvrage. Reconsidérer le rôle du spirituel et du sacré dans le développement de l'art du paysage dans l'Europe de la première modernité implique avant tout de comprendre quel regard – ou « manière de voir » (*way of seeing*) –, à la fois charnel et spirituel, était porté sur la nature et le paysage. Parce que cette enquête suppose d'abord de travailler sur l'histoire des mentalités et sur la culture visuelle, restreindre l'attention à la seule peinture de paysage ne ferait que reprendre le chemin déjà tracé d'une histoire du genre préoccupée avant tout par ses artistes-héros et par des usages esthétiques délicats à dépasser. Au contraire, pour la plupart des auteurs réunis ici, le paysage est d'abord compris comme « fabrique culturelle ». Cette notion centrale, qui s'est récemment développée dans l'historiographie, implique un élargissement disciplinaire et autorise à

³⁷ Voir notamment M. CONAN (éd.), 2007 ; *Qu'est-ce qu'un « paysage religieux » ?*, 2010 ; G. BLUM (éd.), 2011 et le colloque en cours de publication *Il sacro e il luogo* (Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche, 3-4 février 2006).

³⁸ Pour reprendre les termes de Jean-Claude Schmitt appliqués à l'image sacrée. Voir J.-C. SCHMITT, 2010.

analyser les projections des mentalités non seulement sur les représentations peintes du paysage, mais aussi sur les paysages « construits » que sont les jardins et les campagnes, l'architecture ou la microarchitecture, ou les paysages intérieurs de la poésie. Pour reprendre un terme employé par François Walter, il s'agit désormais plutôt que d'étudier des images du paysage, d'étudier des « figures paysagères », « constructions culturelles » articulant un rapport précis entre l'homme et la nature et trouvant à s'incarner dans une variété de *media* : environnement naturel ou territoire, mais le plus souvent artéfacts, architecture, peinture, gravure, dessins, sculpture, jardins, cartes, poésie, etc.³⁹ Les quatorze articles réunis dans ce volume reflètent la diversité des approches méthodologiques qui caractérise aujourd'hui l'étude du paysage et de ses représentations. Ils mettent un soin particulier à analyser non pas tant ou pas seulement les paysages eux-mêmes que la manière dont ces paysages étaient vecteurs de messages moraux, spirituels ou idéologiques.

PRÉSENTATION DES TEXTES

I. L'essai de Reindert Falkenburg apporte un éclairage inédit sur le rôle et l'impact de l'œuvre de Jérôme Bosch sur le développement du paysage en Flandres au début du XVI^e siècle. Falkenburg s'intéresse à un type d'imagerie phantasmatique que les paysages de Bosch mettent en œuvre, largement négligé par l'histoire de l'art : en l'occurrence, la présence de rochers anthropomorphes ou tératomorphes (d'aspect monstrueux) qui se distinguent des figures diaboliques qui peuplent les paysages de Bosch par leur apparence incertaine et leur principe de « double *mimesis* ». Ces zones illusoires – particulièrement frappantes dans le Saint Jérôme pénitent du musée de Gand – se rattachent à la tradition iconographique de la Bouche d'Enfer et suggèrent l'idée d'une perversion diabolique du « livre de la nature ». Elles constituent – avec les procédés picturaux récurrents chez Bosch et Patinir, tels que les détails minuscules, l'iconographie antithétique renvoyant au thème du double choix et les sujets bibliques faisant allusion à la vision – les composantes structurales d'une rhétorique picturale qui vise à stimuler l'imagination et la « vision spéculative » du spectateur.

³⁹ F. WALTER, 2004.

II. Le concept d'image dynamique – l'image comme *machina speculatio* – élaboré par Falkenburg à propos des paysages de Bosch et de Patinir opère dans les paysages de Herri met de Bles que Michel Weemans envisage en termes d'exégèse visuelle. L'exégèse visuelle de Bles est rapportée à la conception érasmiennne de l'exégèse qui accorde un rôle fondamental et médiateur à l'allégorie. Cette dernière désigne pour Érasme, non seulement tout ce qui renvoie au Christ, mais aussi les tropes, le langage voilé et énigmatique des Écritures : « pierre d'achoppement » (Origène) ou « ruses sacrées » (Érasme) dont la fonction est de susciter l'attention, de départager les lecteurs selon leur degré de discernement et de provoquer l'interprétation. Envisagés à l'aune de ce modèle, les deux paysages de Bles avec la *Vocation de saint Pierre* et la *Conversion de saint Paul* révèlent la présence d'énigmatiques rochers zoomorphes et anthropomorphes. Ce procédé pictural, fréquent chez ce peintre et toujours lié à la thématization de la vision (où l'aveuglement s'oppose au discernement, où voir rime avec croire), participe activement à la logique exégétique de l'image à l'intérieur de laquelle il agit comme opérateur de conversion.

III. Ce dispositif pictural, qui joue sur la tension entre vision extérieure et vision intérieure et fait appel à la capacité du spectateur à repérer des détails minuscules et marginaux ou des figures ambiguës et anthropomorphes visant à stimuler la « vision spéculative », est à l'œuvre dans une série de paysages flamands du XVI^e siècle analysés par Todd Richardson. À rebours des interprétations traditionnelles de la *Conversion de saint Paul* de Pieter Bruegel, qui ont privilégié la valeur esthétique du paysage de montagne et la référence historique à la traversée des Alpes par le Duc d'Albe en 1567 au détriment de sa dimension religieuse et exégétique, Richardson met l'accent sur la pensée chrétienne oculo-centriste qui, sans cesse, oppose l'apparence illusoire du monde (le monde de la chute) à la réalité invisible et spirituelle du divin, et exhorte à une *conversion*, de l'aveuglement au discernement spirituel.

IV. Les scènes de forêts et de montagnes peuplées de saints et d'ermite qui se sont multipliées dans l'art néerlandais de la fin du XVI^e et du XVII^e siècle véhiculent les valeurs chrétiennes d'examen de soi, de proximité avec le divin, de pèlerinage. Au-delà de ces valeurs chrétiennes générales, Catherine Levesque s'intéresse à un type précis de paysage de montagnes et de grottes développé par Joos de Momper, montrant des pèlerins assistant en foule à des messes en plein air célébrées par des moines capucins. Le parallèle avec l'imagerie centrale des grottes et de la montagne dans la littérature dévotionnelle et capucine, le lien de nombreux commanditaires de ces paysages avec la

Congregatio Germanica, l'évocation de paysages de grottes et de lieux de pèlerinages spécifiques, lient ces œuvres aux enjeux politiques et dévotionnels de la *mission germanique* instituée par le pape Grégoire XIII afin de défendre la foi catholique dans l'Europe du Nord, en particulier dans les régions de Suisse et de Savoie qu'évoquent directement ces paysages. Le texte de Levesque apporte un éclairage inédit sur le rôle du paysage érémitique dans le mouvement artistique et les visées politiques de la Contre-Réforme.

V. Quelle a été l'influence de l'éducation religieuse sur la perception de la nature aux XVI^e et XVII^e siècles, et quel effet a pu avoir sur l'émergence du paysage la diffusion et la répétition massive dans les manuels d'éducation religieuse, tant catholiques que protestants, de la métaphore du livre de la nature ? Arnold Witte répond à ces deux questions dans une enquête qui porte non pas sur les représentations de paysages mais sur la conception religieuse de la nature dans la pensée éducative et édificatrice de l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles. Il souligne la propagation de cette conception à travers la prolifération de manuels de catéchisme qui déferlent sur l'Europe chrétienne, tant protestante que catholique. La conception de la nature comme second livre de Dieu, largement diffusée par les pratiques éducatives, a dû profondément enraciner l'habitude de percevoir la nature comme chargée de signification. Ceci, conclut Witte, tend à miner le préjugé goethéen qui a longtemps dominé les études sur le paysage des XVI^e et XVII^e siècles.

VI. Xavier Salomon s'attache à l'un des plus célèbres paysages à sujet sacré de l'histoire de l'art, la *Fuite en Égypte* d'Annibal Carrache, œuvre exposée dès 1613 avec cinq autres « lunettes » dans la chapelle privée du Palais Aldobrandini sur le Corso, à Rome. Or, depuis au moins Bellori et le déplacement de l'œuvre dans de prestigieuses « galeries de peintures », c'est la dimension paysagère du tableau beaucoup plus que son iconographie religieuse qui a frappé les commentateurs et a contribué à en faire l'un des incontournables de l'histoire de la peinture de paysage. Sans vouloir briser le mythe historiographique – sans doute justifié – qui auréole le chef-d'œuvre, l'auteur s'attache cependant à restituer le cadre originel, la chapelle du palais Aldobrandini, et les modèles artistiques qui en illumineraient la genèse. Le goût pour la peinture de paysage nordique dans les collections romaines contemporaines et son usage pour les décors religieux, comme à San Silvestro al Quirinale ou Santa Cecilia in Trastevere, eurent en ce sens un impact déterminant. De même, l'intérêt croissant pour ce nouveau genre de compositions dans les cercles les plus influents de la Curie romaine, auxquels appartenaient

les cardinaux Sfondrati, Sannesio et Aldobrandini, contribue à expliquer le succès de l'« invention » du Carrache.

VII. C'est sous l'angle du paysage que Nadia Aksamija envisage le remarquable traité emblématique de Principio Fabricii – *Delle allusioni, imprese, et emblemi* – qui déploie 230 emblèmes autour du dragon, le motif héraldique du pape Grégoire XIII. Les six chapitres du livre, correspondant aux six jours de la Création, reflètent une structure propre à la littérature paysagère chrétienne fortement marquée par la perspective sotériologique et la symbolique numérolgique. Aksamija envisage plusieurs modalités de paysages : paysages historico-allégoriques célébrant les victoires de Grégoire XIII contre les hérétiques, paysages symboliques reliant typologiquement le dragon-pape et le serpent d'airain, paysages de pénitence où le dragon-pape remplace le Christ sur la croix, paysages agricoles célébrant la fertilité à travers les figures de Cérès et Bacchus, paysages « lexicaux » où les dragons formant les initiales du Pape renvoient au symbolisme numérolgique des dix commandements et de la Trinité. Les paysages gravés du recueil de Fabricii glorifiant Grégoire XIII comme la personnification allégorique du Prince chrétien, participent de l'instrumentalisation idéologique du paysage sous la Contre-Réforme. L'analyse d'Aksamija apporte un éclairage important sur la participation active du paysage à la signification de l'image emblématique.

VIII. Walter Melion envisage également le rôle exégétique du paysage et l'idée de la nature comme livre renvoyant au Créateur dans le contexte de la spiritualité de la Contre-Réforme. Son analyse porte sur quatre gravures de Boëtius Adamsz Bolswert illustrant le traité d'Antoine Sucquet : *Via vitae aeternae* (1620), conçu comme un manuel de pratique méditative et imitative et comme un voyage allégorique de l'âme vers la contemplation divine. Les images gravées font partie d'un dispositif complexe où image et texte élaboreront ensemble un exercice de méditation et d'exégèse biblique. Walter Melion privilégie ici les images autoréflexives où sont thématiques la vision et l'acte de produire ou de contempler des images. Tandis que les trois premières gravures mettent en scène l'âme elle-même en train de peindre, la dernière gravure montre un paysage (qui sert de frontispice au chapitre final dédié à la contemplation). Il s'agit cependant encore une fois d'une image de l'âme qui, cette fois, se représente elle-même comme paysage érémitique dans lequel elle s'adonne à la contemplation divine. Le texte de Sucquet et l'image de Boëtius dépeignant la nature verdoyante, la figure dominant l'avant-plan du pélican (*pellicano solitudinis*), les souches mortes opposées aux arbres vigoureux, l'ombre de la forêt opposée à la canopée tachetée de lumière, exhortent à spé-

culer sur la présence de Dieu et du Christ sacrificiel « en toute créature » (*in omnibus creaturis*). L'analyse par Melion de cette image de forêt-miroir de l'âme perfectionnée, apporte ainsi un éclairage précieux sur la place primordiale accordée au paysage dans les programmes méditatifs et exégétiques de cette époque.

IX. Michel Hochmann reconsidère la genèse d'une série de gravures qui marquèrent profondément le développement de la peinture de paysage à sujet sacré dans l'Europe Baroque : soit le cycle d'estampes avec des saints ermites gravé par Cornelis Cort sur des dessins de Girolamo Muziano entre 1573 et 1575. À travers une analyse des gravures, des dessins préparatoires et des documents liés à ce cycle, l'auteur en propose pour la première fois une reconstitution, s'attachant non seulement à identifier les sources et les précédents qui purent en influencer la production, mais aussi à souligner son originalité : l'élaboration – sans doute pour la première fois après le *Saint Pierre Martyr* du Titien –, d'une expressivité de la Nature et de ses éléments – arbres, feuillages, clairières closes – empreinte de ce mélange d'horreur et de fascination, *horridezza* et *amenità* qui fera le succès du genre érémitique et mènera au Sublime.

X. Dans l'article de Denis Ribouillault, l'attention se porte sur un autre type de paysage sacré : non plus le « désert » habité par l'ermite, mais le « désert » transformé en jardin fertile par le labeur humain, acte chrétien par excellence de « restauration », de « Rédemption » de la nature et de l'homme corrompus par le péché originel. La dimension sotériologique de la création des jardins et de la bonification des campagnes dans la Rome des XVI^e et XVII^e siècles est analysée à partir d'une variété de sources : les traités sur la villa qui connaissent un succès grandissant à l'époque de la Contre-Réforme, certains décors peints, comme ceux de la Casina de Pie IV au Vatican, de la Villa Grazioli à Frascati ou encore de la Villa Sacchetti à Castel Fusano, enfin l'histoire sociale et économique de la ville et de ses campagnes. L'auteur montre ainsi que l'imaginaire du paysage biblique marqua profondément le développement urbain de la ville, et en particulier la colonisation des collines hautes sous le pontificat de Pie IV et de Sixte V. C'est sur le modèle du propriétaire idéal de la villa, archétype du souverain chrétien éclairé qui cultive son jardin de ses propres mains, que les papes vont régler leurs comportements et encourager le labeur prôné par la *santa agricultura* pour la Rédemption de la ville, des territoires et des âmes.

XI. La question de la sacralité du paysage abordée à partir de l'étude des jardins dans l'Italie de la Renaissance est pourtant loin d'être simple, comme

le démontre pleinement l'essai d'Hervé Brunon. Si la valeur « sacrale » attribuée aux jardins de l'antiquité gréco-romaine est bien documentée, on pourrait certainement hésiter à accoter le terme de « religieux » aux jardins qui fleurirent dans l'Italie des XVI^e et XVII^e siècles tant la survivance de la mythologie païenne y est forte. À part les célèbres *sacro monti*, les jardins des monastères et autres institutions religieuses, la dimension chrétienne de l'iconographie des jardins demeure relativement rare, à l'exception peut-être de la figure de Moïse. Le jardin illustrerait-il donc plus que tout autre *médium* une certaine « tentation du paganisme poétique », demande l'auteur, tentation contre laquelle se sont clairement érigés les plus ardents défenseurs de la Contre-Réforme ? L'éventuelle valeur religieuse du jardin s'appréhende mieux, au demeurant, à travers la réélaboration dans les jardins du modèle de la retraite érémitique des premiers siècles du christianisme, celui du désert, de la montagne et de la forêt, *locus secretus* propice au recueillement et à la prière.

XII. La contribution de Sylvain Hilaire sur les « paysages sacrés de Port Royal des Champs » – qui vient enrichir l'analyse qu'en donna Louis Marin à partir des œuvres de Philippe de Champaigne – est justement concernée par ce *topos* du désert. L'auteur explore la prégnance visuelle, conceptuelle et historique du *locus horribilis* non pas à travers l'étude d'une « iconographie » du paysage, mais plutôt par l'étude des projections de valeurs sacrées sur le paysage physique qui entoure Port Royal, soit l'exploration d'un « imaginaire » du paysage certes ancré dans une tradition exégétique janséniste nourrie par la pensée cistercienne et cartusienne mais construit à partir d'une réalité vécue. C'est l'échange – et parfois la tension – poétique entre cette tradition religieuse ancrée dans les mentalités du « paysage de l'âme » et la contemplation concrète du lieu qui fonde le mythe paysager de Port-Royal ; une pensée du paysage empreinte de culture sacrée monastique qui se développe en marge de l'académisme monarchique dominant, dans l'ombre de Versailles.

XIII. Rattacher une exégèse littéraire du paysage à son support original, le domaine de Richelieu en Poitou, considéré dans ses dimensions physiques (topographie) et institutionnelles (socioéconomiques) est également l'ambition de l'article de Georges Fahrat et Marie-Claire d'Aligny centré sur les *Promenades de Richelieu ou les vertus chrestiennes* (1653), de Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676), une œuvre informée par un épiscopat catholique articulante, avec une sensualité spirituelle toute poétique, mouvement, méditation et paysage. Chaque promenade, prenant pour support concret le

domaine, est l'occasion d'une méditation orientée par une vertu. Les auteurs mettent l'accent sur l'importance de la déambulation physique sublimée par sa portée en tant que pratique de méditation – les promenades retracent le parcours du Christ – et procédé d'écriture. S'emboîtent et se commandent ainsi « trois modalités du paysage, en tant que construction à la fois matérielle et immatérielle, concrète et représentée », trois sublimations du paysage en somme : la re-présentation du territoire par l'architecture du paysage qui en ordonne l'homogénéité grâce à la technique et sublime les réalités physiques et sociales du site, la spiritualisation de ces nouveaux lieux de production économique et esthétique en lieux méditatifs des vertus chrétiennes, enfin le procédé périégétique de l'écriture poétique.

XIV. Cette sublimation du paysage en tant que re-présentation dans un *medium* concret – poésie, peinture, jardins, territoire ou encore comme ici, microarchitecture – est parfaitement illustrée dans l'essai d'Achim Timmermann sur les *Armsünderkreuz* qui ornaient les routes et les collines de la Souabe dans l'Allemagne du XVI^e siècle. Ces croix sculptées en forme de branches d'arbres entrelacées montraient l'image du Sauveur durant la montée au calvaire et c'est à leur pied que se confessaient les condamnés à mort avant d'être exécutés. Dans la logique rédemptrice qui présidait aux rituels de mise à mort, ces croix servaient de supports à une profonde transformation du regard, par où le paysage contemporain était temporairement substitué au paysage sacré de la Jérusalem biblique et le condamné assimilé à un *alter christus*, tandis que les curieux venus assister à l'exécution participaient à une forme élaborée de « représentation sacrée » : le chemin vers la mort devenait chemin de vie et de Salut.

BIBLIOGRAPHIE

- J. ACKERMAN, *The Villa : Form and Ideology of Country Houses*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- N. AKSAMIJA, *Landscape and Sacredness in Late Renaissance 'Villeggiatura'*, in *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, G. Venturi, F. Ceccarelli (éd.), Firenze, Olschki, 2008, pp. 33-63.
- *Architecture and Poetry in the Making of a Christian Cicero : Giovanni Battista Campeggi's Tuscolano and the Literary Culture of the Villa in Counter-Reformation Bologna*, « I Tatti Studies : Essays in the Renaissance », XIII, 2011, pp. 127-199.
- B. AIKEMA, *Jacopo Bassano and his Public : Moralizing Pictures in an Age of Reform, v. 1535-1600*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- M. ANDREWS, *Landscape and Western Art*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

- B. BAKKER, *Landschap en Wereldbeeld: van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussen, Toth, 2004.
- L. VON BALDASS, *Die Niederländische Landschaftmalerei von Patinir bis Bruegel*, «Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen des Allerhorsten Kaiserhauses», XXXIV, 1918, pp. 111-157.
- R. BALDWIN, *The Culture of Nature in Early Modern Europe*, Paper Discussed at the Yale Agrarian Studies Program Decennial Conference, May 12-13, 2000 (URL : www.socialhistoryofart.com).
- E. BATTISTI, *Le origini religiose del paesaggio veneto*, «Venezia Cinquecento», I, 2, 1991, pp. 9-25 (réédité dans E. BATTISTI, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, G. Saccaro del Buffa (éd.), Firenze, Olschki, 2004).
- A. BEQUET, *Henri Bles, peintre bouvignois*, «Annales de la Société Archéologique de Namur», VIII, 1863-1864, pp. 54-88.
- *Henri Bles, peintre bouvignois. Supplément*, «Annales de la Société Archéologique de Namur», IX, 1865-1866, pp. 60-69.
- P. BERDINI, *The Religious Art of Jacopo Bassano: Painting as Visual Exegesis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- A. BERQUE, *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, 1995.
- J.-M. BESSE, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud, 2000.
- G. BLUM (éd.), *Heilige Landschaft / Heilige Berge. Achter Internationaler Barocksommerkurs*, Einsiedeln, Gta Verlag, 2011.
- E.F. VON BODENHAUSEN, *Gerard David und seine Schule*, München, F. Bruckmann, 1905.
- B.L. BROWN, *Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a Venezia agli inizi del XVI secolo*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, B. Aikema, B. Louise Brown (éd.), catalogue d'exposition (Venezia, 1999), Venezia, Bompiani, 1999, pp. 424-431.
- S. BRIFFAUD, *De l'“invention” du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe*, «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», II, 1998, pp. 35-55.
- H. BRUNON, *L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes*, «Studiolo», IV, 2006, pp. 261-290.
- *Paysage et histoire de l'art: un «geographic turn»?*, «Revue de l'art», CLXXIII, 2011-3.
- J. BRUYN, *Le paysage hollandais du XVII^e siècle comme métaphore religieuse*, in *Le paysage en Europe du XVI^e au XVII^e siècle*, actes du colloque, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, pp. 67-88.
- E. DE BRUYN, *De vergeten Beeldentaal van Jheronimus Bosch: de symboliek van de Hooiwagentriptiek en de Roterдамse Marskramer-tondo verklaard vanuit Middelnederlandse teksten*, 's-Hertogenbosch, A. Heinen, 2001.
- E. BUIJSEN, *De zoektocht naar de betekenis van het geschilderde landschap*, in P.H. JANSSEN (éd.), *Panorama op de Wereld. Het landschap van Bosch tot Rubens*, catalogue d'exposition, Zwolle, Waanders, 2001, pp. 43-64.
- J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel, 1860, trad. fr. *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, 3 vol., Paris, 1986.
- M. BÜTTNER, *Die Bedeutung der Reformation für die Neuausrichtung der Geographie im prote-*

- stantischen Europa und ihre Folgen für die Entfaltung der Providentialehre*, « Archive für Reformationsgeschichte », LXVIII, 1977, pp. 209-225 (Version anglaise, *The Significance of the Reformation for the Reorientation of Geography in Lutheran Germany*, « History of Science », XVII, 1979, pp. 151-169).
- C. CAILLAVET, *Sacralité d'un paysage andin : de la cosmovision préhispanique à la relecture chrétienne (XV^e-XVII^e siècles)*, in D. DE COURCELLES (éd.), *Nature & paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, École des Chartes, 2006, pp. 281-294.
- J. CALVIN, *Institution de la Religion Chrestienne* (Genève, 1545), J.D. Benoit (éd.), Paris, 1957.
- A. CHONG, *Cleveland's Landscape with John the Baptist by Herri Bles : A Landscape with Figures or Figures in a Landscape ?*, in B.L. ROSASCO – N.E. MÜLLER – J.H. MARROY (éd.), *Herri met de Bles. Studies and Explorations on the World Landscape Tradition*, Princeton-Turnhout, Brepols, 1998, pp. 85-94.
- K. CLARK, *Landscape into Art*, London, 1949, trad. fr. *L'art du paysage*, Paris, Gérard Montfort, 1994.
- M. CONAN (éd.), *Sacred Gardens and Landscapes : Rituals and Agency*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection / Harvard University Press, 2007.
- D. COSGROVE, *The Palladian Landscape : Geographical Change and Its Cultural Representations in Sixteenth-Century Italy*, University Park Pa., Pennsylvania State University Press, 1993.
- N. COURTRIGHT, *Imitation, Innovation, and Renovation in the Counter-Reformation. Landscapes all'antica in the Vatican Tower of the Winds*, in A. PAYNE – A. KUTTNER – R. SMICK (éd.), *Antiquity and its Interpreter*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 126-142.
- *The Papacy and the Art of Reform in Sixteenth Century Rome. Gregory XIII's Tower of the Winds in the Vatican*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- J. DECKER, 'Planting Seed of Righteousness', 'Taming the Wilderness of the Soul' : *Geertgen tot Sint Jans's St John the Baptist in the Wilderness*, in R. FALKENBURG – W. MELION – T. RICHARDSON (éd.), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 307-327.
- D. DE COURCELLES, *Mystique et magie naturelle : les paysages mystiques de l'Espagne*, in D. DE COURCELLES (éd.), *Nature & paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, École des Chartes, 2006, pp. 179-209.
- M. DE KLIJN, *De invloed van het Calvinisme op de Noord-Nederlandse landschapschilderkunst. 1570-1630*, Apeldoorn, Willem de Zwijgerstichting, 1982.
- D. DUPORT, *Le Jardin et la nature*, Genève, Droz, 2002.
- D. DUPORT, *De pensée joyeuse ou Le temple de Cupido de Clément Marot*, in D. DE COURCELLES (éd.), *Nature & paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, École des Chartes, 2006, pp. 141-149.
- A. ESMEIJER, *Divina Quaternitas : a Preliminary Study in the Method and Application of Visual Exegesis*, Assen, Van Gorcum, 1978.
- R.L. FALKENBURG, *Joachim Patinir : Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1988.
- *Antithetical Iconography in Early Netherlandish Landscape Painting*, in *Bruegel and Netherlandish Landscape Painting from the National Gallery Prague*, catalogue d'exposition, Tokyo, National Museum of Western Art, 1990, pp. 25-36.
- *Marginal Motifs in Early Flemish Landscape Paintings*, in N.E. MULLER – B.L. ROSASCO –

- J.H. MARROW (éd.), *Herri met de Bles : Studies and Explorations of the World Landscape Tradition*, Princeton-Turnhout, Brepols, 1998, pp. 153-169.
- *Calvinism and the Emergence of Dutch Seventeenth-century Landscape Art – a Critical Evaluation*, in P.C. FINNEY (éd.), *Seeing beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Grand Rapids, MI (u.a.), Eerdmans, 1999, pp. 343-368.
- *Black Holes in Bosch : Visual Typology in the Garden of Earthly Delights*, in R. FALKENBURG – W. MELION – T. RICHARDSON (éd.), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 105-131.
- *The Devil is in the Detail : Ways of Seeing Joachim Patinir's 'World Landscapes'*, in *Patinir*, catalogue d'exposition, A. Vergara (éd.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 61-80.
- *Hieronymus Bosch. The Land of Unlikeness*, Zwolle, Waanders, 2011.
- F. FIORANI, *Post-Tridentine geographia sacra : the Galleria delle carte geografiche in the Vatican Palace*, «Imago Mundi», 48, 1996, pp. 124-148.
- H.G. FRANZ, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1969, 2 vol.
- A. GENTILI, *Bellini and Landscape*, in P. HUMFREY (éd.), *Cambridge Companion to Giovanni Bellini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 167-181.
- W. GIBSON, *Mirror of the Earth : the World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- *Pleasant Places : the Rustic Landscape from Bruegel to Ruysdael*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- L. GOEDDE, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art*, University Park Pa. - London, Pennsylvania State University Press, 1989.
- J.W. VON GOETHE, *Schriften zur Kunst*, I (*Gesamtausgabe der Werke und Schriften*), W. Löhnneysen (éd.), Stuttgart, 1961.
- E.H. GOMBRICH, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, «Gazette des Beaux-Arts», XLI, 1953, pp. 335-360, republié sous le titre de *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*, in *Norm and Form : Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon, 1966, pp. 107-121, trad. fr. A. LÉVÊQUE, *La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage*, in *L'Écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 15-43.
- R. GORRIS CAMOS, *Ses montz trez haultz haulsent notre desir : Marguertie de Navarre, Peletier du Mans poètes de la montagne*, in D. DE COURCELLES (éd.), *Nature & paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, École des Chartes, 2006, pp. 151-175.
- C. GÖTTLER, *Last Things. Art and the Religious Imagination in the Age of Reform*, Turnhout, Brepols, 2010.
- D. HARRIS, *The Postmodernization of Landscape : A Critical Historiography*, «Journal of the Society of Architectural Historians», LVIII, 3, 1999, pp. 434-443.
- M. HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, Droz, 2004.
- A. DE HUMBOLT, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde* (Paris, 1846-1851), 2 vol., Paris, 2000.
- A.F. JANSON, *The Meaning of the Landscape in Bellini's St. Francis in Ecstasy*, «Artibus et historiae», XV, 30, 1994, pp. 41-54.

- P.M. JONES, *Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600*, «The Art Bulletin», LXX, 1988, pp. 261-272.
- *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- *Italian Devotional Paintings and Flemish Landscapes in the Quadrerie of Cardinals Giustiniani, Borromeo, and Del Monte*, «Storia dell'arte», CVII, 2004, pp. 81-104.
- R.A. KOCH, *Joachim Patinir*, Princeton, Princeton University Press, 1968.
- D. LAMPSON, *Effigies, Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, Antwerp, 1572.
- B. LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.
- C. LEVESQUE, *Journey through Landscape in Seventeenth-Century Holland: The Haarlem Print Series and Dutch Identity*, University Park Pa, Pennsylvania State University Press, 1994.
- A. LILLIE, *Fiesole: "locus amoenus" or Penitential Landscape?*, «I Tatti Studies: Essays in the Renaissance», XI, 2007, pp. 11-55.
- D. LUCIANI – M. MOSSER (éd.), *Petrarca e i suoi luoghi. Spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura*, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Canova, 2009.
- L. MARIN, *Philippe de Champagne ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995.
- K. VAN MANDER, *Het Schilderboek*, Haarlem, 1604 (2^e éd. 1618), trad. fr. *Le Livre des peintres*, H. Hymans, Paris, Rouam, 1884-1885.
- *Den grondt der edel vry schilder-const* (1604), H. Miedema (éd.), Utrecht, Dekker & Gumbert, 1973.
- W. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1991.
- W. MELION, *The Meditative Art: Studies in the Northern Devotional Print, 1550-1625*, Philadelphia, Pa., Saint Joseph's University Press, 2009.
- A. MÉROT, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009.
- W.J.T. MITCHELL, *Nature for Sale: Gombrich and the Rise of Landscape*, in A. BERMINGHAM – J. BREWER (éd.), *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*, London, Routledge, 1995, pp. 103-118.
- J. MUYLLE, *'Pier den Drol'-Karel van Mander en Pieter Bruegel: Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels Werk ca. 1600*, in *Wort und Bild in der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, H. Vekeman, J. Müller Hofstede (éd.), Erfstadt, Lukassen, 1983, pp. 137-144.
- E. NORGATE, *Miniatura or the Art of Limning* (1648), J. Murrell et J.M. Muller (éd.), New Haven, Yale University Press, 1997.
- P. PHILIPPOT, *La Peinture dans les anciens Pays-Bas. XV^e-XVI^e siècles*, Paris, Flammarion, 1994.
- L. PROSPERETTI, *Crafting Repose: Aesthetic and Cultural Aspects of the Hermitage Landscape by Jan Brueghel the Elder*, in R. FALKENBURG – W. MELION – T. RICHARDSON (éd.), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 351-378.
- *Landscape and Philosophy in the Art of Jan Brueghel the Elder (1568-1625)*, London, Ashgate, 2008.
- Qu'est-ce qu'un paysage religieux? Représentations culturelles de l'espace dans les sociétés anciennes*, «Revue de l'histoire des religions», CCXXVII, 4, 2010.

- D. RIBOULLAULT, *Paysage et Pouvoir. Les décors topographiques à Rome et dans le Latium au XVI^e siècle*, Thèse de doctorat de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2006.
- T. RICHARDSON, *Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*, London, Ashgate, 2011.
- J. RITTER, *Landschaft. Zur function des Ästhetischen in der moderne Gesellschaft*, Münster, Aschendorff, 1963, trad. fr. *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 1997.
- A. ROGER, *Le paysage occidental. Rétrospective et prospective*, in *Au-delà du paysage moderne*, dossier *Le Débat*, 65, mai-août 1991, pp. 14-28.
- *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- J.-C. SCHMITT, *Les images et le sacré*, in A. DIERKEN – G. BARTHOLEYNS – T. GOLSENNE (éd.), *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2010, pp. 30-46.
- R.W. SCRIBNER, *For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- P. SERENO, *La fortuna del ciclo delle carte geografiche*, in *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano. The Gallery of Maps in the Vatican*, L. GAMBÌ – A. PINELLI (éd.), *Mirabilia Italiae*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1994, 2 vol., I, pp. 155-167.
- Z. SHALEV, *Sacred Geography, Antiquarianism and Visual Erudition : Benito Arias Montano and the Maps in the Antwerp Polyglot Bible*, «Imago Mundi», LV, 2005, pp. 56-80.
- L. SILVER, *Forest Primeval: Albrecht Altdorfer and the German Wilderness Landscape*, «Simiolus», XIII, 1, 1983, pp. 5-43.
- *Peasant Scenes and Landscapes : the Rise of Pictorial Genre in the Antwerp Art Market*, Philadelphia Pa., University of Pennsylvania Press, 2006.
- P. VANDENBROECK (éd.), *Le jardin clos de l'âme. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud depuis le XIII^e siècle*, Bruxelles, Martial et Snoeck, 1994.
- P. VANDENBROECK, *Joachim Patinir en het ontstaan van de Vlaamse landschapkunst*, in *De uitvinding van het landschap : van Patinir tot Rubens 1520-1650*, catalogue d'exposition (Anvers-Vienne, 2004), Antwerpen, Koninklijk museum voor schone kunsten, 2004, pp. 33-53.
- F. WALTER, *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (XVI^e-XX^e s.)*, Paris, éditions de l'E.H.E.S.S., 2004.
- M. WEEMANS, *Les paysages exégétiques et anthropomorphes de Henri Bles*, thèse de doctorat de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004.
- *Herri met de Bles's Sleeping Peddler: an Exegetical and Anthropomorphic Landscape*, «The Art Bulletin», LXXXVIII, 3, sept. 2006, pp. 459-481.
- *Herri met de Bles's Way to Calvary: a Silenic Landscape*, «Art History», XXXII, 2, avril 2009, pp. 307-331.
- *Le paysage extravagant. Herri met de Bles. Le mercier endormi pillé par les singes*, Paris, éditions 1 : 1 (ars), 2009.
- A. WITTE, *The Artful Hermitage : The Palazzetto Farnese as a Counter-reformation 'Diaeta'*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2008.
- C. WOOD, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Chicago, Chicago University Press, 1993.
- D. ZINKE, *Patinirs 'Weltlandschaft'. Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert*, thèse de doctorat, Frankfurt, 1977.