

DENIS RIBOULLAULT

PAESAGGIO DIPINTO, PAESAGGIO REALE:  
NOTES SUR UNE FENÊTRE DE LA VILLA D'ESTE À TIVOLI

Dans une des salles du *piano nobile* de la Villa d'Este à Tivoli, on peut admirer un paysage remarquable, pourtant totalement ignoré des historiens et des visiteurs (Tav. II). À première vue, rien n'autorise en effet à le considérer autrement que comme un très banal paysage, dont la fonction, comme tant d'autres paysages qui décorent les palais de la Renaissance, est avant tout décorative. Le paysage passe d'autant plus inaperçu qu'il se trouve placé en hauteur, au-dessus de l'unique fenêtre de la salle. La pièce, n'a, elle non plus, rien de remarquable. Elle jouxte le Salon du premier étage, qui constitue la pièce principale de l'appartement du cardinal Hippolyte d'Este, pour qui la villa fut remaniée, décorée et pourvue de jardins magnifiques entre 1550 et 1572. La petite salle servait probablement d'antichambre à l'autre appartement du *piano nobile*, constitué d'une suite de pièces orientée vers le nord-est qui, selon David Coffin, «ne reçut aucune décoration d'importance au XVI<sup>e</sup> siècle».<sup>1</sup> D'un point de vue stylistique, rien non plus qui ne semble justifier notre intérêt. Le paysage se compose d'une vue de collines dans la campagne romaine agrémentée de quelques personnages: de gauche à droite, on y voit un arbre, deux pèlerins avec un âne et un chasseur sur un chemin menant à quelques bâtisses. Le style est typique du maniérisme tardif et rappelle plus précisément celui des paysagistes flamands, généralement employés pour peindre les paysages dans les chantiers romains de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Le paysage fut très probablement peint par un membre de l'atelier de Livio Agresti da Forlì, principal responsable de la décoration du *piano nobile* en 1568.<sup>2</sup>

---

J'ai bénéficié pour l'élaboration et la rédaction de cet article des conseils précieux de Marcello Fagiolo et de Hervé Brunon que je tiens à remercier vivement.

<sup>1</sup> Cf. D.R. COFFIN, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, Princeton University Press, 1960, p. 41. La salle est notée 7 sur le plan de la villa fourni par COFFIN, *The Villa d'Este*, cit., p. 42.

<sup>2</sup> Voir *ivi*, pp. 41-45. D. Coffin mentionne plusieurs peintres flamands qui furent actifs dans

Ce petit paysage prend pourtant une tout autre dimension si on le confronte à la «vue» qu'il surmonte, à savoir le splendide panorama de la campagne romaine visible depuis la fenêtre. En effet, placé en face de la fenêtre dans la salle, le visiteur s'apercevra que le peintre a représenté dans sa fresque la portion de paysage cadrée par la fenêtre (Tav. I). Plus de quatre siècles plus tard, le paysage a peu changé et la ressemblance est frappante. Les profils des deux Monts Corniculani (S. Angelo Romano à gauche (400 m.) et Montecelio et Poggio Cesi à droite (413 m.), encadrent une troisième montagne plus éloignée, le fameux Mont Soratte (691 m.), chanté par Virgile et Horace, qui domine majestueusement les plaines au nord du Latium (Tav. III).<sup>3</sup> La vue est ainsi décrite par Antonio Del Re en 1611:

... si vede la montagna di Viterbo, con quella di Santo Oreste anticamente detto Soratte con tutte montagne, et luoghi fraposti; et dal lato destro ha vaghi monti, et colli vicini, et sotto a lei si scorgono verdure d'altissime olive, giardini di mele granate, et altri frutti, con una pianura di prati e terreni da seminare, et il fiume Aniene, che fra mezzo serpendo a guisa di biscia fra loro se ne descende verso il Tevere.<sup>4</sup>

Mise à part la partie basse de l'image, le paysage est d'une grande précision topographique, le fruit d'un travail attentif d'observation de l'ondulation picturale des collines. On reconnaît ainsi le sanctuaire de S. Maria in Quintiliolo sur la droite de l'image. L'arbre, au premier plan à gauche, a été ajouté afin de servir de repoussoir. L'ajout des figures achève d'égayer un paysage qui eût été, sans cela, peu avenant.

Ce détail amusant de la décoration de la Villa d'Este n'est pas étranger à l'esprit facétieux qui caractérisait l'art et la vie des villas à la Renaissance, lieux dédiés à l'*Otium*, entendu à la fois comme divertissement et plaisir et comme activité intellectuelle, philosophique et littéraire; un lieu où l'on pouvait à la fois s'amuser et penser. Les jeux d'eaux, les fameux *scherzi*

la décoration du *piano nobile*, «Cornelio Fiammingo» et «Dionisio Fiammingo», peut-être le peintre Denis Calvaert.

<sup>3</sup> Les Monts Corniculani sont situés à 10 km au nord-ouest de Tivoli et le Mont Soratte ou Soracte à 40 km dans la même direction. Le profil enneigé de cette montagne isolée, la plus haute éminence de la Tuscia romaine, autrefois visible de Rome, est évoqué plusieurs fois dans les écrits de Virgile (*En.*, 7.696; 11.785) et d'Horace (*Ode* 1.9). Sur le rapport entre ces monts dans le paysage et la Villa d'Este voir les remarques de Marcello Fagiolo et Maria Luisa Madonna dans *Villa d'Este*, a cura di I. Barisi - M. Fagiolo - M.L. Madonna, Roma, De Luca, 2003, p. 18 et Fig. 12, pp. 22-23. Voir aussi F. ESCHINARDI, *Descrizione di Roma e dell'Agro romano*, Roma, G. Salomonì, 1750, p. 223.

<sup>4</sup> A. DEL RE, *Delle antichità Tiburtine. Capitolo V*, Roma, Giacomo Mascardi, 1611, pp. 13-14.

*d'acqua*, prompts à surprendre et à mouiller les promeneurs dans les jardins, rivalisaient avec les trompe-l'œil et les jeux de miroirs qui ponctuaient les décors peints à l'intérieur des villas. À la Villa d'Agostino Chigi à Rome, de tels jeux illusionnistes étaient particulièrement appréciés. En témoigne l'anecdote célèbre du banquet donné par le riche siennois dans les étables de la villa, transformées pour l'occasion en un magnifique hall d'apparat, artifice révélé à la fin du repas à la stupeur des invités.<sup>5</sup> Dans la Sala delle Prospettive, que Baldassare Peruzzi conçut et peint vers 1516, l'illusionnisme avait été poussé à son comble. La pièce s'apparente à une vaste loggia ouverte sur le paysage alentour, la ville de Rome vers l'est et la campagne vers l'ouest, si bien que vues réelles et vues peintes devaient véritablement se confondre. Cependant, l'illusion était suspendue si le visiteur notait, dans le coin sud-ouest de la salle, que la villa elle-même, dans laquelle il se trouvait, avait été peinte dans le paysage et qu'il pouvait l'admirer comme s'il s'en trouvait soudainement éloigné.<sup>6</sup> Ce jeu de «mise en abîme» est récurrent dans les villas de la Renaissance où les images de «la villa dans la villa» se multiplièrent au XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>7</sup> Un des exemples les plus célèbres de ce type d'«autoportraits topographiques» se trouve dans le Salone principal de la Villa d'Este à Tivoli.<sup>8</sup> À la Villa du Belvédère construite pour le pape Innocent VIII à Rome (vers 1489), un fragment du décor de paysage qui ornait la loggia au nord montre clairement la façade de la villa.<sup>9</sup> À la Villa Barbaro à Maser (vers 1560-1562), Paolo Véronèse a lui aussi inséré, au sein des splendides paysages *all'antica* qui décorent les parois, le portrait minuscule de la villa palladienne, oublié depuis longtemps par les historiens de l'art pour sa trop grande discrétion.<sup>10</sup> À la Villa Impe-

<sup>5</sup> Cf. R. TURNER, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 203.

<sup>6</sup> À la Farnesina, la vue de la villa, pratiquement imperceptible à côté de la toute proche Porta Settimiana, se trouve entre deux colonnes au sud-ouest de la pièce. Sur la Sala delle Prospettive, voir TURNER, *The Vision*, cit., pp. 202-203 et *La Villa Farnesina a Roma*, a cura di C.L. Frommel, Modena, Franco Panini Editore, 2003, pp. 126-133.

<sup>7</sup> D.R. COFFIN, *The Self-Image of the Roman Villa during the Renaissance*, «Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst», XXVIII (1998), 3, pp. 181-203.

<sup>8</sup> La vue de la Villa d'Este occupe toute la paroi sud-ouest du Salone.

<sup>9</sup> Cf. COFFIN, *The Self-Image*, cit., pp. 182-183.

<sup>10</sup> Sur le détail de la villa dans les fresques de la Villa Barbaro à Maser, voir L. COLETTI, *Paesi di Paolo Veronese*, «Dedalo», VI (1924-1925), 1, pp. 377-410, pp. 390-392. Il existe, pour Rome et sa région seule, et pour le seul XVI<sup>e</sup> siècle, d'innombrables exemples de «villa dans la villa» dans les décors peints des palais et des villas. On mentionnera les plus intéressants dans les Palais Colonna de Marino, de Palestrina et de Zagarolo, le Castello Orsini de Bracciano, le Palazzo Giustiniani de Bassano Romano, la demeure du cardinal Prospero Santacroce à San Gregorio da Sassola, la Palazzina Gambarà de Bagnaia, le Palazzo Te à Mantoue, la Villa Montalto de

riale de Pesaro, au lieu des architectures illusionnistes «solides» de Maser ou de Tivoli, une architecture végétale et fantastique transforme la petite *Camera delle Cariatide*, peinte vers 1530 par les frères Dosso et Battista Dosso, en un pavillon entièrement ouvert sur le panorama de la nature. Les caryatides, qui supportent la voûte végétale, curieuses femmes – troncs d'arbres sortant de terre, expriment le caractère ludique de l'illusionnisme de l'art des villas: jeu entre intérieur et extérieur, entre le naturel et l'humain, entre l'univers construit du palais et de la villa et la nature qui lui sert de cadre, entre l'historique et le mythique. Dans un des paysages, représentation idéale de la vallée de Pesaro, on trouve aussi la vue de la villa encore en construction.<sup>11</sup> Jacopo Zucchi, dans le *Discorso sopra li Dei de' Gentili*, a introduit un motif semblable dans la description de son programme du Palazzo Ruspoli à Rome.<sup>12</sup> Au XVII<sup>e</sup> siècle, le Casino Ludovisi, représenté par Le Guerchin en 1621 sur la voûte de la Stanza dell'Aurora est un autre exemple de ce jeu amusant et déconcertant entre intérieur et extérieur.

En observant ces exemples, on notera un élément peu évident mais néanmoins crucial: le portrait de la villa ne doit pas apparaître de manière trop ostentatoire au visiteur; il doit être découvert par chance, comme une surprise, par ceux qui scrutent l'espace peint avec attention. C'est un travail de détail dont le rôle théorique est considérable.<sup>13</sup> Pour ceux qui le repèrent, ou à qui on le montre, l'illusionnisme du décor se trouve un instant suspendu. Au spectateur qui sait regarder, l'artifice est dévoilé, l'illusionnisme mis à distance. Révélée, l'illusion ne s'adresse plus aux sens mais à l'intellect. Dans la Sala delle Prospettive, l'image de la villa visible depuis la villa elle-même fait écho à d'autres jeux subtils de ce genre, comme le

---

Rome, la Villa Lante, le Palazzo dei Conservatori, la Villa Giulia, etc. Sur ces décors, voir D. RIBOULLAULT, *Paysage et Pouvoir. Les décors topographiques à Rome au XVI<sup>e</sup> siècle*, Thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006. Sur le thème de «la villa dans la villa», cf. vol. 1, pp. 473-478.

<sup>11</sup> TURNER, *The Vision*, cit., p. 204: «We may imagine this landscape as the broad valley which actually lies below the castle, and in one panel Genga's new villa appears under construction». L'auteur fait probablement allusion à l'un des paysages de la Sala del Giuramento, décorée par Camillo Mantovano, Girolamo Genga e Pierino del Vaga, qui évoquent le territoire du Duc Francesco Maria I Della Rovere, reconquis après la mort du pape Léon X.

<sup>12</sup> «Nella facciata adunque, che fa spalle alle camere, sotto il Saturno è finta una gran nicchia, la quale vien messa in mezzo a due porte, una delle quali entra nelle dette camere l'altra si è finta dentro a modo di un paese, nel quale si vede il Palazzo ritratto dove è dipinta detta opera». Voir F. SAXL, *Antike Götter in der Spätrenaissance: ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi*, Leipzig, Teubner, 1927, p. 71.

<sup>13</sup> Voir à propos de la perception des détails dans la peinture de paysage les remarques fondamentales de D. ARASSE, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, «parenthèse sur le paysage et les promenades du regard», pp. 163-166.

motif, également minuscule, de la colonnade peinte et des fenêtres qui se reflètent dans le bouclier métallique de *Bellone* représentée dans la frise: un clin d'œil du peintre et un tour de force qu'Agostino Chigi et ses invités ne devaient pas manquer d'apprécier.

Notre paysage est pourtant différent à bien des égards de ces portraits de monuments. Certes, il s'agissait là aussi de surprendre, d'étonner et d'amuser le visiteur; l'identité entre le paysage peint et le paysage réel cadré par la fenêtre n'apparaît qu'à ceux qui ont bien regardé. Pourtant, il ne s'agit pas ici d'une mise en abîme, mais plutôt d'un jeu de miroirs entre intérieur et extérieur, une confrontation directe entre le paysage peint et son modèle. Un des rares exemples de ce type se trouve au Palazzo Farnese de Caprarola et anticipe de quelques années le paysage de la Villa d'Este. Dans la salle des Fastes Farnésiens, un petit paysage peint dans les retraits d'une des fenêtres représente très précisément le jardin d'été, tel qu'on pouvait le voir sur la gauche en se penchant à la fenêtre.<sup>14</sup> Déjà parfaitement reconnaissable, le jardin était pourtant à cette époque encore en construction. La vue du chantier décrivait l'activité intense qui animait le site du palais de Caprarola et renvoyait au concept de la Magnificence de son propriétaire, le cardinal Alexandre Farnèse. Pour les visiteurs, ce jeu de miroirs devait surtout surprendre et amuser.

Si l'on s'interroge sur la genèse de tels paysages, il est facile d'imaginer que les artistes aient décidé de peindre ce qu'ils avaient sous les yeux par simple commodité: quiconque a essayé de peindre un paysage sait combien il est difficile de s'émanciper d'un modèle direct. Le «portrait» du jardin d'été à Caprarola est d'ailleurs situé sur le rentrant gauche de la fenêtre, c'est-à-dire en direction du jardin d'été: il a donc suffi au peintre de se pencher légèrement sur la droite pour observer le jardin et peindre sa vue. De même, à Tivoli, le Mont Soratte est plus proéminent dans la vue peinte qu'il ne l'est depuis la fenêtre, ce qui indique que le peintre a observé le paysage

---

<sup>14</sup> La fresque a été signalée pour la première fois dans L. PASSINI, *Caprarola: il paese e la sua storia*, Roma, Manfredi, 2002, p. 106 et analysée plus en détail par R. CANTONE, *I giardini della Villa Farnese di Caprarola: loro evoluzione, fortuna critica e prospettive di recupero*, in *Vignola e i Farnese*, a cura di C.L. Frommel - M. Ricci - R.J. Tuttle, Milano, Electa, 2003, pp. 118-143, p. 124. On peut dater le paysage autour de 1562-1565. Un précédent pour ce type d'échos visuels se trouve à Trento dans le décor de la célèbre Tour des Mois (Torre Aquila), daté autour de 1400. Voir E. CASTELNUOVO, *Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila a Trento*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, Museo Provinciale d'Arte, 1987, p. 41: «Maîtrisant une technique parfaite d'illusionniste, il semble que le peintre ait voulu représenter le château exactement comme il devait être vu de la tour».

depuis un point de vue plus élevé que celui du spectateur, vraisemblablement depuis l'échafaudage sur lequel il se trouvait pour réaliser la fresque.<sup>15</sup>

Cela signifie-t-il que l'on faisait peu de cas de tels paysages, et que, sans directives précises du chef d'atelier, le choix de la forme et des sujets de ces paysages «décoratifs» étaient laissés au caprice des artistes? En l'absence de documents supplémentaires, on peut, tout au plus, noter que de tels paysages s'insèrent dans une logique interne propre à l'ensemble de la décoration des villas: à savoir, celle de la représentation du «lieu». <sup>16</sup> À Caprarola, les représentations topographiques et mythiques du territoire farnésien dans la salle d'Hercule, du palais et du bourg dans la salle des Gardes ou encore des jardins supérieurs dans la Palazzina, indiquent bien que l'artiste de la salle des Fastes se conformait à une mode bien établie.<sup>17</sup>

À Tivoli, les paysages peints, qu'ils soient de nature topographique ou toposésique, sont aussi des représentations du territoire.<sup>18</sup> Dans le Salon du premier étage, deux paysages *all'antica*, réalisés dans les mêmes années que le paysage avec le Mont Soratte, ornent la frise et alternent avec des personnifications de vertus. Sans être des représentations réalistes du territoire, ils évoquent à n'en pas douter le paysage local; l'un figure le fameux temple d'Hercule, l'autre celui de la Sybille près de la cascade.<sup>19</sup> Dans les salles du *piano di rappresentanza*, où le cardinal recevait ses invités, bien des paysages ont été peints en trompe-l'œil, comme s'il s'agissait de vues véritables de la campagne tiburtine. Quant aux paysages de la salle d'Hercule, ils rappellent que le héros est le Dieu tutélaire de Tivoli et de sa région avant d'être l'ancêtre de la famille d'Este.

<sup>15</sup> Le Mont Soratte est aujourd'hui beaucoup moins perceptible qu'il ne devait l'être à l'époque, à cause de la pollution atmosphérique, mais il est néanmoins clairement visible. De nombreuses descriptions et représentations prouvent que l'on pouvait, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, apercevoir Rome et la mer méditerranée depuis les hauteurs de Tivoli. Voir par exemple DEL RE, *Delle antichità tiburtine*, cit.

<sup>16</sup> Sur la notion de lieu, voir les remarques de E.S. CASEY, *Representing place: landscape painting and maps*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002 et W.J.T. MITCHELL, «Preface to the Second Edition of *Landscape and Power: Space, Place, and Landscape*», in *Landscape and Power*, a cura di W.J.T. Mitchell, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2002, pp. VII-XII.

<sup>17</sup> Pour une analyse des paysages topographiques du Palais Farnèse de Caprarola, voir RIBOULLAULT, *Paysage et Pouvoir*, cit., pp. 407-426.

<sup>18</sup> La topographie (*topographia*) signifie la description de lieux réels (*rei verae descriptio*) tandis que la toposésie (*topothesia*) désigne la description de lieux imaginaires (*id est fictus secundum poeticam licentiam locus*). Voir SERVIUS, *Ad Aeneid*, I, 159. Sur les concepts de *topografia* et de *topothesia*, voir H. LAVAGNE, *Operosa Antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, École Française de Rome, Palais Farnèse, 1988, p. 5 et sq. et P. GRIMAL, *Les jardins romains*, Paris, P.U.F., 1969, pp. 88-97.

<sup>19</sup> Voir COFFIN, *The Villa d'Este*, cit., p. 43.

L'iconographie territoriale a été poussée à son comble dans le *Salone* principal, au rez-de-chaussée de la villa, qui, comme pour la Sala delle Prospettive d'Agostino Chigi à Rome, a été transformée en une vaste loggia ouverte sur le paysage au moyen d'une double colonnade peinte en trompe-l'œil. Les historiens ont depuis longtemps reconnu, parmi les paysages visibles entre les colonnes, la vue de la villa elle-même, les splendides fontaines du jardin ou encore la Villa de Montecavallo, la résidence du cardinal à Rome. En outre, dans un article récent, nous avons pu identifier tous les autres paysages, considérés jusqu'alors comme des paysages de fantaisie. Parmi les villas du cardinal représentées dans les fresques, il faut désormais ajouter la villa de Belfiore, possession du cardinal dans sa ville natale de Ferrare, tandis que les autres paysages se rapportent au thème du fleuve Aniene (Ponte Cornuto, Ponte Lucano et Ponte dell'Acquoria) et à celui des villas de l'antique Tibur étudiées par Pirro Ligorio dans les années 1550 pour son *Libro delle antiche ville tiburtine* (Villa de Manlius Vopiscus, Villa de Horace, Villa d'Auguste, Temple de la Sybille / Villa Geliana).<sup>20</sup> Dans le *Salone*, la villa du cardinal à Tivoli est donc présentée comme l'héritière des célèbres villas de l'antique Tibur qui, comme elles, surplombe les gorges de l'Aniene et jouit du panorama de la plaine tiburtine. L'aspect le plus remarquable de la décoration du *Salone* réside cependant dans le fait que toutes les vues sont, comme les fontaines du jardin, orientées en direction des lieux véritables qu'elles représentent: la Villa de Manlius Vopiscus, située au nord de la ville, a été peinte dans l'angle nord du *Salone*; la villa d'Horace à l'est de la ville, à l'est de la salle, etc... Saisies dans leur ensemble, elles constituent une représentation véritablement homothétique du territoire de Tivoli, au centre duquel se trouvent la villa du cardinal et le *Salone*, pièce principale où étaient reçus les invités.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Voir D. RIBOULLAULT, *Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli: un théâtre des jardins et du territoire*, «Studiolo. Revue d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome», III (2005), pp. 65-94. Pour l'identification de la Villa de Belfiore, voir ID., *Le Ville dipinte del cardinale Ippolito d'Este a Tivoli. Nuovi documenti per la storia delle Delizie ferraresi*, in *Delizie estensi e architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ferrara, Castello Estense, 29-31 maggio 2006), a cura di F. Ceccarelli - M. Folini, à paraître. D. DERNIE, *The Villa d'Este at Tivoli*, London, Academy Edition, 1996, propose également une intéressante interprétation territoriale du programme de la villa en rapport avec les divinités locales de Tivoli et les sites archéologiques de la ville.

<sup>21</sup> L'homothétie désigne la propriété de deux figures qui sont telles que chacun de leurs points se correspondent deux à deux sur des droites qui passent par un point fixe (le centre d'homothétie). Le rapport des distances du centre d'homothétie à deux points correspondants appelés points homologues est toujours le même.

L'importance des vues sur le paysage à la Villa d'Este est donc une donnée fondamentale pour comprendre la signification profonde de la villa.<sup>22</sup> Dans le jardin, d'autres vues sur la campagne et le panorama ont fait l'objet d'une attention particulière car elles recouvraient une signification spéciale au sein du programme iconographique. C'est le cas du Belvédère qui conclut, au sud-ouest, la fameuse promenade du cardinal (Fig. 1). Avec sa forme caractéristique d'arc de triomphe, il ne sert pas seulement à cadrer la vue sur le paysage, mais lui ajoute une dimension éminemment symbolique. Comme l'a noté Maurice Brock, cette seconde allée transversale qui aboutit au Belvédère conduit aussi à une grotte dédiée au «*piacere onesto*», dans laquelle se trouvait une statue d'Hippolyte. Depuis le Belvédère on pouvait non seulement admirer le panorama vers la ville de Rome au loin, mais l'on dominait aussi du regard la Fontaine de Rome avec la *Rometta*, la célèbre représentation miniaturisée de la Rome antique (Fig. 2).<sup>23</sup> Les ambitions déçues du cardinal (il ne réussit pas à être élu pape) s'étaient reportées sur l'expression artistique du pouvoir. Un triomphe non pas physique ou politique mais visuel et conceptuel sur Rome était ainsi constamment rejoué dans les jardins de Tivoli.

La vue des Monts Cornicolani et du Mont Soratte depuis la villa, paradoxalement «redoublée» dans le paysage de la petite salle du premier étage, pourrait elle aussi recouvrir une signification précise au sein de l'iconographie de la villa. Comme l'ont démontré David Coffin et Marcello Fagiolo, les jardins ont été construits à partir de deux axes principaux, à la fois symboliques et géographiques, qui se superposent au tracé orthogonal de la ville antique de Tibur, tels le *cardus* et le *decumanus* romains. L'axe géographique Tivoli-Rome (*decumanus*) relie les Fontaines de Rome et de Tivoli tandis que l'axe mythique d'Hercule (*cardus*), qui aboutit, à l'inté-

<sup>22</sup> L'importance des vues sur le paysage à la villa d'Este a été soulignée par tous les auteurs anciens ayant décrit la villa, par exemple UBERTI FOLIETAE, *Tyburinum Hippolyti Est Il cardinalis Ferrariensis ad Flavium Ursinum Car. Amplissimum, 1569* (Tivoli, 1569), trad. F.S. SENI, *La Villa d'Este in Tivoli: memorie storiche*, Roma, Scuola Tip. «Tata Giovanni», 1902, p. 63: «Due pregi devono avere generalmente gli edificij, una bella prospettiva, ed essere in bella posizione. Questo edificio è posto sulla sommità di un colle donde la vista è bellissima d'ogni parte, in modo che si può spingere lo sguardo pel territorio del Lazio, e così è la vista di Roma nei giorni sereni, che si distinguono i pubblici edifici e i luoghi più elevati». Voir aussi note 3.

<sup>23</sup> Dans la description de la villa qui accompagne la gravure de Dupérac, on lit en effet au n° 55 que «il nicchio che riguarda verso Roma è sfondato per dar aria alla grotta». Voir M. BROCK, *La villa romana del Cinquecento in quanto recupero della topografia antica*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1985, pp. 339-355, pp. 354-355.





Tav. I. *Le paysage peint* (Tav. II) *figure la vue depuis la fenêtre*, Tivoli, Villa d'Este, salle 7, premier étage (photo: auteur).



II



III

Tav. II. ANONYME, *Paysage de la campagne romaine vu depuis la Villa d'Este avec les Monts Corniculani et le Mont Soratte*, vers 1568, fresque, Tivoli, Villa d'Este, salle 7, premier étage (photo: auteur).  
 Tav. III. *Panorama depuis la Villa d'Este avec les Monts Corniculani et le Mont Soratte* (photo: auteur).



Fig. 1. Belvédère dans les jardins de la Villa d'Este (photo: auteur).

rieur de la villa, dans le *Salone* et la salle d'Hercule, illustre le parcours du héros: son triomphe contre le Dragon (Fontaine du Dragon), son choix entre vertu et vice (vers la grotte de Vénus et du «plaisir voluptueux» ou la grotte de Diane «dédiée au plaisir honnête et à la chasteté») et son ascension à l'immortalité (scène d'*Hercule au banquet des Dieux sur l'Olympe*, au plafond du *Salone*).<sup>24</sup>

Or, l'axe d'Hercule pointe précisément vers les Monts Corniculani et le Mont Soratte. Comme les deux *Metae sudantes*, qui devaient, à l'origine, être disposées de part et d'autre de l'axe d'Hercule dans les grands bassins

<sup>24</sup> Sur le symbolisme des jardins, voir COFFIN, *The Villa d'Este*, cit., pp. 78-92 et RIBOULLAULT, *Le Salone de la Villa d'Este*, cit., pp. 68-69. Pour une interprétation de la Villa d'Este comme *castrum* antique, avec la bâisse en hauteur analogue au *praetorium* romain et le plan des jardins qui se superpose à la grille orthogonale de l'ancienne cité, voir M. FAGIOLO, *Il significato dell'acqua e la dialettica del giardino: Pirro Ligorio e la 'filosofia' della villa cinquecentesca*, in *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Officina Edizioni, 1979, p. 186, Fig. 85, 92-95 et *Villa d'Este*, cit., pp. 18-23.

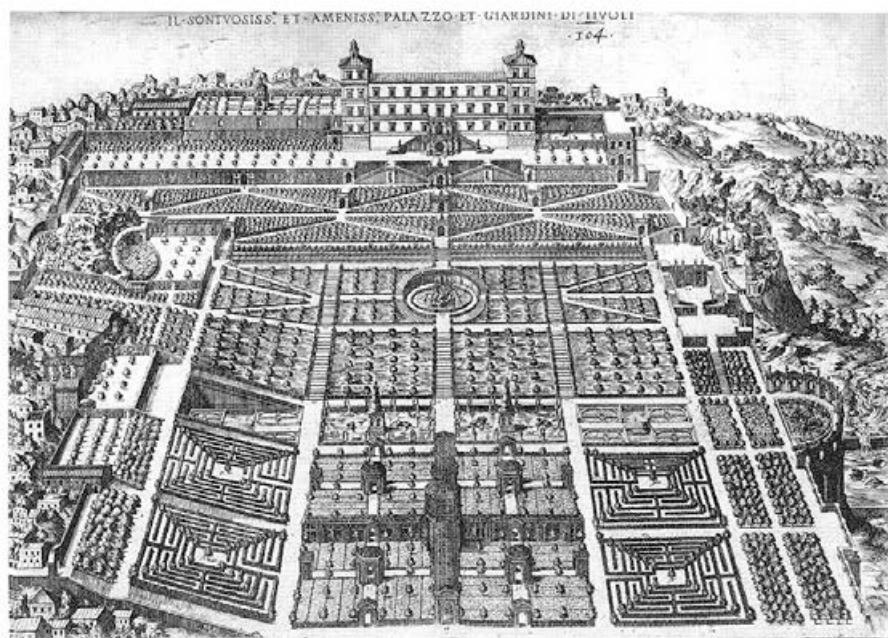


Fig. 2. ÉTIENNE DUPÉrac, *Villa d'Este a Tivoli*, 1573, gravure.

à poissons visibles sur la gravure de la villa de 1573, les deux Monts Corniculani, avec leur forme caractéristique, devaient certainement rappeler la légende des colonnes d'Hercule, nom donné par les Grecs aux deux grands rochers dressés par le héros pour marquer l'entrée du détroit de Gibraltar et les limites du monde (Tav. I et Fig. 2).<sup>25</sup> Les *mete*, que Pirro Ligorio avait conçues pour orner les grandes *peschiere*, de chaque côté de l'axe d'Hercule, figureraient ainsi, sous forme idéogrammatique, ces deux monts herculéens, visibles au loin dans le paysage, tout comme la Fontaine de Rome avec la fameuse *Rometta* ou la Fontaine de Tivoli fonctionnaient comme les idéogrammes des lieux réels vers lesquels ils étaient orientés.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Pour une interprétation des *mete* de la Villa d'Este comme représentation symbolique des colonnes d'Hercule, voir *Villa d'Este*, cit., pp. 88-89: «A Villa d'Este le "colonne d'Ercole" potevano significare la permeabilità dell'asse maggiore sia per chi salisse verso il Palazzo sia per chi scendesse verso il basso. I due segni del "plus ultra" erano per di più collocati lungo l'asse acquatico trasversale che metteva in comunicazione le acque dell'armonia e della natura generante (Fontana dell'organo) con l'approdo finale al Mare e all'Oceano».

<sup>26</sup> Rappelons en effet que la Fontaine de Rome est orientée vers Rome et la Fontaine de Tivoli vers Tivoli.

Ainsi, le jardin constituait, lui aussi, comme le *Salone* avec ses paysages peints, une représentation homothétique du territoire. Depuis les hauteurs de la villa, on pouvait retracer le parcours d'Hercule depuis les confins du monde, jusqu'au jardin de la villa, nouveau jardin des Hespérides, et à l'Olympe, séjour des dieux. L'histoire mythique était visible dans le paysage, la chronologie dans la géographie.<sup>27</sup> La présence des deux monts représentés dans le paysage, encadrant la montagne sacrée du Soratte en face de Tivoli, pourrait donc avoir joué un rôle déterminant dans la genèse du plan des jardins, de leur orientation et de leur signification.

L'iconographie des colonnes d'Hercule est récurrente dans les jardins de la Renaissance. On la retrouvera plus tard dans les jardins de la Villa Mattei à Rome et, à une échelle plus monumentale, à la Villa Aldobrandini de Frascati, construite pour le cardinal Pietro Aldobrandini, neveu du pape Clément VIII.<sup>28</sup> À la Villa Aldobrandini, les jardins et la villa toute entière s'articulaient sur les coordonnées géographiques et symboliques du paysage: vers la plaine, à l'ouest, Rome, visible au loin et vers l'est, la montagne sacrée du Tusculum.<sup>29</sup> À la Villa d'Este, l'axe Tivoli-Rome établissait un lien symbolique entre le temple païen de Tivoli et la Rome célébrée de l'Antiquité, entre la Sybille tiburtine, qui prédit à l'Empereur Auguste la venue du Christ et la Rome chrétienne des papes.<sup>30</sup> L'autre axe, celui

<sup>27</sup> Selon les anciens, rappelle Abraham Ortelius dans son *Theatrum Orbis Terrarum*, «La géographie est l'œil de l'histoire».

<sup>28</sup> Sur les colonnes d'Hercule à la Villa Mattei de Rome et Aldobrandini de Frascati, voir R.M. STEINBERG, *The Iconography of the Teatro dell'Acqua at the Villa Aldobrandini*, «The Art Bulletin», XLVII (1965), 4, pp. 453-463, pp. 456 et sq.

<sup>29</sup> Sur l'orientation des villas de Frascati entre le Monte Tusculum et Rome, voir les remarques fondamentales de C.L. FRANK, *The Villas of Frascati 1550-1750*, London, Alec Tiranti, 1966 (1<sup>re</sup> éd. München, 1956) et de M. FAGIOLO, *Roman Gardens, Villas of the Countryside*, New York, Monacelli Press, 1997, pp. 20-22.

<sup>30</sup> Bien que l'épisode de la prophétie de la Sybille à Auguste n'ait pas été représenté dans les fresques de la villa, toutes les représentations de la Sybille de Tibur à la Villa d'Este font référence à cet épisode et pourraient autoriser une lecture chrétienne du programme général. En effet, la Sybille représentée avec son fils Mécicerte renverrait à l'iconographie chrétienne de la Vierge à l'enfant, à la fois dans la fresque de la première salle tiburtine et dans la monumentale Fontaine de Tivoli, dans les jardins. Le choix de représenter la Sybille en Vierge chrétienne est une allusion à sa fameuse prophétie: Auguste, ayant interrogé la Sybille de Tibur pour savoir s'il y aurait un homme plus grand que lui, une vierge lui apparut alors dans une grande splendeur sur l'autel du temple de Junon, tenant en ses bras un enfant, et une voix venant du ciel lui disant: «Voici la vierge qui va concevoir le sauveur du monde». Hercule lui aussi peut être interprété comme une figure chrétienne, comme l'a récemment appelé David Coffin: D.R. COFFIN, *Pirro Ligorio: a biography of the sixteenth-century Italian artist and antiquarian*, Pennsylvania University Press, University Park, Pa, 2003, p. 99, Fig. 70 et 83.

d'Hercule, relie deux montagnes sacrées: dominant la petite ville au nord-ouest, le Monte Sant'Angelo, siège du temple de la Bona Dea, déesse romaine de la fertilité et de l'abondance et, au loin, le Mont Soratte, montagne sacrée d'Apollon, dieu du Soleil.<sup>31</sup> Bien plus tard, la légende rapportée par Dante dans la *Divine Comédie* raconte que c'est sur cette montagne, la plus haute de la Tuscia romaine, que le pape Sylvestre trouva refuge face aux persécutions de l'empereur Constantin. Rongé par la lèpre, ce dernier aurait ensuite effectué un pèlerinage au Mont Soratte et, miraculeusement guéri, aurait demandé le baptême et offert au pape l'exercice du pouvoir temporel sur «toutes les provinces, lieux et villes d'Italie et de l'Ouest».<sup>32</sup> Le jardin de la Villa d'Este se trouve donc, physiquement et symboliquement, au centre d'un réseau puissant de mythes religieux, païens et chrétiens qui en faisait une retraite spirituelle tout autant qu'un lieu de plaisirs et de divertissements.<sup>33</sup>

Cette manière de considérer le paysage dans sa dimension historique et culturelle et d'associer des sites locaux avec des sites prestigieux, réels ou mythiques, sur la base de ressemblances morphologiques, est directement

<sup>31</sup> Le temple de la Bona Dea au sommet du Monte Sant'Angelo se trouve sur l'axe d'Hercule mais n'est pas visible depuis la villa. Selon Antonio Del Re, une statue de la Bona Dea se trouvait dans le *Salone* sous la mosaïque de la *Fontanina* qui figure le temple de la Sybille. La Bona Dea était principalement associée à l'Acqua Albula et surtout à l'Acqua Rivellesse qui descend du Monte Sant'Angelo, où se trouvait le temple de la déesse (l'antique Mons Aeflanus), pour alimenter une partie des fontaines du jardin. Sur la Bona Dea à la Villa d'Este, voir DERNIE, *The Villa d'Este*, cit., p. 106. Voir également la carte archéologique de Tivoli, L. QUILICI, *La carta archeologica e monumentale del territorio del comune di Tivoli*, «Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e Arte», XL (1967), pp. 181-205, p. 191, n. 110. On trouve une représentation du Dieu Apollon au plafond de la seconde salle tiburtine. La présence de cette fresque dans la salle fait référence à la relation spéciale qu'entretenait la Sybille avec le Dieu du soleil. Sur Apollon et la Sybille tiburtine, voir DERNIE, *The Villa d'Este*, cit., p. 55. Selon Virgile, *En.*, 11, 785 Apollon était le dieu tutélaire du Mont Soratte (*sancti custos Soractis*). Voir aussi Pirro Ligorio, *Taur. 16, Libro o vero Trattato dell'Antichità XXII di Pyrrho Ligorio...*, voce "Soratte".

<sup>32</sup> Cf. «Donatio Costantini», in *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, a cura di F.L. Cross, Oxford, Oxford University Press, 1997. La légende est évoquée par Dante dans le chant XVII de l'Enfer dans la *Divine Comédie*.

<sup>33</sup> On mentionnera ici un autre exemple fascinant de représentation d'une montagne sacrée visible depuis un palais, de telle manière que l'image et son modèle se superposent si on les regarde depuis un endroit donné. Il se trouve au Pérou sur le Machu Picchu, la fameuse ville inca, abandonnée au XVI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une pierre sacrée servant d'autel, dont le profil découpé évoque celui de la montagne visible derrière elle dans le paysage, le Mont Yanantin. Les sites incas, comme les villas de la Renaissance, étaient situés et orientés avec attention en rapport avec les montagnes et lieux sacrés du paysage. Cf. *Machu Picchu: Unveiling the mystery of the Incas*, a cura di R.L. Burger - L.C. Salazar, New Haven-London, Yale University Press, 2004, pp. 40-42, Fig. 3.24.

inspirée de la conception romaine des lieux et du paysage.<sup>34</sup> Les historiens ont ainsi pu noter que le symbolisme géographique de la Villa d'Este doit beaucoup à la présence de la toute proche Villa d'Hadrien, que Pirro Ligorio, l'architecte de la Villa d'Este, fut le premier à étudier de manière approfondie. Selon Spartianus (*Hadr.*, 26. 5), Hadrien systématisa dans sa villa un penchant que les architectes paysagistes romains, dès l'époque de Cicéron, manifestaient pour la réunion éclectique en des lieux privés de copies réduites des sites et monuments célèbres de la Grèce:

Il fit bâtir sa merveilleuse villa de Tibur, conçue de telle sorte que les noms des provinces et des lieux les plus célèbres s'y trouvaient attribués; c'est ainsi qu'il donna par exemple, les dénominations de Lycée, d'Académie, de Prytanée, de Canope, de Poecile, de Tempé; et, pour ne rien laisser de côté, il représenta même les Enfers.

Pirro Ligorio fut le premier archéologue à tenter d'identifier ces lieux parmi les ruines de la villa antique.<sup>35</sup>

Une autre source bien connue du cercle d'artistes et d'hommes de lettres à l'origine du programme de la Villa d'Este est le fameux poème du Stace décrivant la Villa de Manlius Vopiscus à Tivoli, représentée parmi les paysages du *Salone* (*Sylv.* 1, 3).<sup>36</sup> La villa était composée de deux *casini* situés de part et d'autre de la rivière Aniene et reliés par un pont. Dans le poème, cette disposition fait l'objet de multiples comparaisons avec des lieux célèbres de l'Antiquité: le détroit des Dardanelles qui sépare l'Europe de l'Asie reliés par un pont de navires jeté sur l'Hellespont, le détroit de Negroponte ou encore, l'embouchure du Tibre avec la Calabre et la Sicile séparés par le détroit de Sicile, *Fretum Siculum*.<sup>37</sup>

Au-delà de ce réseau possible de significations qui viendraient enrichir notre compréhension de la villa et de son rapport intime au paysage, la représentation du panorama vu depuis la fenêtre de la Villa d'Este renvoie à

<sup>34</sup> Sur la conception romaine du lieu et du paysage, voir E.W. LEACH, *The Rhetoric of Space: literary and artistic representations of landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1988, chap. 2, «*Loci et Imagines: The Development of Topographical Systems in Roman Landscape*», pp. 73-143. Voir aussi LAVAGNE, *Operosa Antra*, cit., pp. 19-25.

<sup>35</sup> COFFIN, *Pirro Ligorio*, cit., pp. 104-105.

<sup>36</sup> Sur la représentation de la Villa de Manlius Vopiscus dans le *Salone* de la Villa d'Este, cf. RIBOULLAULT, *Le Salone de la Villa d'Este*, cit., p. 73.

<sup>37</sup> Voir en particulier le commentaire du poème de Stace de G.R. VOLPI, *Della Villa di Manlio Vopisco... Commentario*, in A. CALGIERÀ, *Raccolta d'Opuscoli*, etc. Tom. 26. 1728, etc. 12., pp. 31-43 (London, British Library).

d'autres sources antiques bien connues à la Renaissance, auxquelles notre peintre anonyme aurait pu vouloir faire allusion.

En effet, l'identité conceptuelle entre paysage peint et paysage réel avait été exprimée avec beaucoup de clarté par Pline le Jeune dans une lettre célèbre décrivant sa villa de Toscane:

Vous aurez le plus vif plaisir à apercevoir l'ensemble du pays depuis la montagne, car ce que vous verrez ne vous semblera pas une campagne, mais bien un tableau de paysage d'une grande beauté.<sup>38</sup>

Au sein de la théorie de l'art de la Renaissance, l'équation demeure valable. Chez Alberti, Scamozzi ou Palladio, les théoriciens recommandent de peindre, sur les murs de la villa, le paysage visible à l'extérieur de celle-ci.<sup>39</sup> Dans ses *Quattro libri d'architettura*, Palladio, lecteur attentif de Pline et de Vitruve, explique ainsi comment l'on pourra décorer les loggias et les cours autour des jardins:

Ma se dentro a gli edifici si vorrà ornar con la pittura di diversi colori; si potranno con buon giudicio, mosso dalla ragione, e ne i parieti de loggie intorno a giardini & a i cortili fingere alcune aperture, & in quelle far paesi da presso e di lontano, aere, casamenti, figure, animali, e cio che si vuole, tutte cose colorite, perche cosi si finge il vero, che guardando fuori degli edifici si possono vedere tutte le sopradette cose.<sup>40</sup>

Pour Palladio, le paysage peint dans les villas est donc de nature essentiellement topographique et implique un va-et-vient du regard entre vues peintes et vues réelles. Cette conception est parfaitement explicite dans le paysage anonyme de la Villa d'Este. Pour Alberto Lollio aussi, les vues sur le paysage étaient d'une telle efficacité qu'elles agissaient sur l'esprit et sur l'œil aussi bien sous leur forme peinte que sous leur forme réelle:

<sup>38</sup> PLINE LE JEUNE, *Ep.* 5, 6, 7-13. Sur l'influence des lettres de Pline le Jeune sur la conception des villas de la Renaissance voir P. DE LA RUFFINIÈRE DU PREY, *The Villas of Pliny, from Antiquity to Posterity*, Chicago-London, 1994. Sur l'influence de ces lettres sur la conception de la Villa Madama à Rome, voir D.R. COFFIN, *The Plans of the Villa Madama*, «The Art Bulletin», XLIX (1967), pp. 111-122, pp. 119-120.

<sup>39</sup> ALBERTI, *De Re Aed.*, 9, 2 et 9, 4, 805-807; V. SCAMOZZI, *L'Idea dell'architettura universale*, Venezia, per Giorgio Valentino, 1615, 2, 6, p. 119: «La bellezza de' siti [...] consiste nel vedere le belle prospettive de' Colli, e Monti terminate, & anco indeterminate, con piante di belle verdure, le quali cose, non si possono havere ne' piani [...] essendochè la vista nostra gode, e partecipa grandemente all'animo di queste varietà, e bellezze».

<sup>40</sup> A. PALLADIO, *Quattro libri dell'architettura*, Venezia, appresso Domenico de' Franceschi, 1570, chap. II.



... hanno tanta efficacia, che non per vive o vere fatte per le mani della Natura, ma morte e finte dall'arte, rallegrano gli spiriti e confortano gli occhi mirabilmente.<sup>41</sup>

En 1548, Paolo Pino avait construit sa critique du paysage flamand, sur la base de cette identité entre vision et représentation. Il exprimait, là encore, une vision proprement «topographique» de la peinture de paysage :

Les nordiques ont un don particulier pour peindre les paysages car ils décrivent le paysage de leur patrie, lequel présente, en raison de sa sauvagerie, des motifs convenant parfaitement, tandis que nous vivons, nous autres Italiens, dans le jardin du monde, dont la vue est plus délicieuse dans la réalité que dans une peinture.<sup>42</sup>

Le paysage du Mont Soratte illustre donc de manière remarquable ces conceptions théoriques dont les historiens de l'art auraient tendance à sous-estimer l'importance dans leurs analyses des villas et de leurs décorations.<sup>43</sup> D'un point de vue théorique, il semble clair que l'on reconnaissait, dans les paysages peints à l'intérieur de la villa, le paysage vrai visible à l'extérieur.

En dernier ressort, tant ces traités que le paysage pris ici en examen illustrent l'importance de la villa et de son rapport au paysage pour la construction du concept de «paysage» à la Renaissance: un paysage qui serait perçu et considéré en premier lieu pour ses qualités esthétiques et sa valeur culturelle et non plus seulement «du point de vue de ses caractéristiques physiques, à la lumière de ses formes de peuplement humain et de ses ressources économiques».<sup>44</sup> Au sein des villas et des jardins de la Renaissance,

<sup>41</sup> A. LOLLIO, «Lettera in Lode della Villa», in *Lettere di XIII buomini illustri nelle quali sono due libri di diversi altri autori [...]*, Venezia, per Comin da Trino di Monferrato, 1564, p. 449; cité dans V. MANCINI, *Lambert Sustris a Padova: la villa Bigolin a Selvazzano*, Biblioteca pubblica comunale, Selvazzano Dentro, 1993, p. 40. La lettre fut publiée de manière autonome dès 1544.

<sup>42</sup> P. PINO, *Dialogo di pittura nuovamente dato in luce*, Venezia, per Pavolo Gherardo, 1548, cité dans E.H. GOMBRICH, *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, p. 28.

<sup>43</sup> Voir sur le sujet D. RIBOULLAULT, *Espace, lieu, paysage: la représentation du paysage dans les décors italiens de la Renaissance*, in *Art et espace: perception et représentation*, «Ligeia. Dossiers sur l'art», LXXIII-LXXVI (2007), pp. 34-45. On signalera la tentative heureuse mais isolée de Bruno Toscano de soulever la question en s'attachant à la représentation du paysage dans l'œuvre de Pietro Perugino: B. TOSCANO, *Una nota su paesaggio dipinto e paesaggio reale (rileggendo la prima annata di Paragone)*, «Paragone», XLII (1991), pp. 20-34.

<sup>44</sup> P. CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992, trad. fr. B. Pérol, *Les belles contrées: naissance du paysage italien*, Paris, Le Promeneur-Gallimard, 1995, p. 21. Contrairement à l'opinion reçue, cette seconde définition prévalait encore à la Renaissance.

c'est la «fenêtre» en tant que cadre, équivalent architectonique des limites du champ de vision, qui va permettre de négocier progressivement le passage de la notion de «pays» à celle de «paysage», de *paese* à *paesaggio*.<sup>45</sup> Les nombreuses fenêtres ouvertes sur le paysage dans les murs d'enceinte des jardins de la Renaissance, sont, à cet égard, fondamentales.

Parmi les exemples les plus précoces de ce type de cadrage, on mentionnera le jardin du Palazzo Piccolomini à Pienza, réalisé pour le pape Pie II par Bernardo Rossellino dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Fermé par trois murs au pied de la façade sud du palais, le jardin ouvre sur le splendide panorama de la vallée d'Orcia et le Mont Amiata par trois arcades ménagées dans le mur sud. Le panorama se distingue par sa beauté mais aussi par sa symétrie, qui naît d'un point de fuite naturel situé sur le sommet du mont Amiata et sur lequel semble orientée l'architecture de la place, du Duomo et du palais lui-même. Comme à la Villa d'Este de Tivoli, les valeurs architectoniques du relief paysager ont, semble-t-il, été prises en compte dans la conception et l'orientation même du palais et du jardin.<sup>46</sup> Des ouvertures semblables figuraient dans le jardin attenant au palais de Caterina Cornaro à Asolo dans la description qu'en donna Pietro Bembo dans *Gli Asolani* (1505). Le mur d'enceinte du jardin, sur le côté est, devait en effet être percé de deux fenêtres en marbre formant ainsi des pavillons-belvédères ouvrant sur la campagne qui s'étendait au-delà de la scène du jardin. Comme l'écrit Bembo, de là, on pouvait «*mandare la vista sopra il piano, a cui elle d'altro riguardano*». <sup>47</sup>

Plus tard, on trouve des exemples particulièrement intéressants dans le *giardino pensile* de la Villa Imperiale de Pesaro, mais aussi dans les vues peintes de Jacopo Zucchi du jardin de la Villa Médicis ou dans celles du jardin de la Villa Giulia dans la Sala dei Sette Colli à Rome.<sup>48</sup> Les

<sup>45</sup> On signalera sur le sujet du paysage et de la fenêtre, les remarques de M. ANDREWS, *Landscape and Western Art*, Oxford, Oxford University Press, 1999, chap. 5, «Framing the View», pp. 107-127 ainsi que A. ROGER, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 73-76 qui écrit p. 73: «Car l'évènement décisif, que les historiens ne me semblent pas avoir assez souligné, est l'apparition de la fenêtre, cette *veduta* intérieure au tableau, mais qui l'ouvre sur l'extérieur. Cette trouvaille est, tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage».

<sup>46</sup> Sur le jardin Piccolomini à Pienza, voir J. PIEPER, *Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Weltsicht*, Stuttgart-London, Axel Menges, 1997, pp. 375-381.

<sup>47</sup> Voir L. BEK, *Lo sguardo ampio: le lettere pliniane, la prospettiva e Raffaello inventore del vedere paesaggistico*, «Analecta Romana Instituti Danici», XXX (2004), pp. 161-179, pp. 169-170.

<sup>48</sup> Voir les illustrations dans S.B. BUTTERS, *Ferdinand et le jardin du Pincio*, in *La Villa Médicis*, vol. 2, *Etudes*, a cura di A. Chastel - P. Morel, Roma, École Française de Rome, 1991, pp. 350-410, pp. 358-359.

fenêtres n'ont aucune autre fonction véritable que celle de cadrer le paysage, qui est ainsi pleinement assimilé à une peinture. Il est, de par ce cadrage, subordonné à l'espace construit du jardin et à l'univers culturel de la villa ou du palais, assujetti à un regard. Le cadre transforme le paysage réel en une représentation. L'exemple donné plus haut de la vue vers Rome depuis le Belvédère de la Villa d'Este est symptomatique de cette «artialisation» du pays en paysage, pour reprendre le terme d'Alain Roger.<sup>49</sup>

À la Villa Médicis à Rome, Bartolomeo Ammannati devait inclure deux versions monumentales de fenêtres extérieures, semblables à celles de la Villa d'Este, aux extrémités de la nouvelle loggia du jardin de Ferdinand, mais le cardinal ne réussit pas à obtenir des Minimes de la Trinité des Monts l'autorisation de percer de telles fenêtres dans le mur qui sépare sa propriété de la leur.<sup>50</sup> Les religieux entendaient bien protéger leur «paysage» de l'intrusion des regards d'autrui.

À la Villa Mondragone de Frascati, certaines des fenêtres ouvrant sur le splendide paysage de la *campagna* sont encore accompagnées d'inscriptions qui nous permettent de comprendre la signification qu'avaient prises les vues réelles depuis la villa pour les propriétaires et leurs invités. Elles étaient considérées comme autant de beautés possédées par le maître, comme autant de peintures de paysage fièrement exposées sur les murs. Le paysage était comparé à la vallée de Tempe, aux jardins mythique d'Adonis, au jardin des Hespérides ou évoquait encore le paysage classique de Caton: «Prospicis hinc Tibur Colles et rura Catonis / Pulchrior aspectu quae tibi scena subit».<sup>51</sup> Le paysage était par conséquent totalement assujetti à un ordre culturel et idéologique, celui du seigneur, du propriétaire. «Son» paysage, «sa» «vision» étaient ainsi exposés et offerts au regard des invités et des visiteurs.

À la Villa d'Este, le paysage a donc fait l'objet d'une double «représentation»: par son cadrage d'une part, qui découpe une portion choisie du panorama de la plaine tiburtine, et par son «double» peint d'autre part, judicieusement placé au-dessus, comme un miroir penché qui en refléterait

<sup>49</sup> ROGER, *Court traité*, cit.

<sup>50</sup> BUTTERS, *Ferdinand et le jardin*, cit.

<sup>51</sup> Le texte des inscriptions est donné dans T.L. EHRLICH, *Landscape and Identity in Early Modern Rome. Villa culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 133, 273. Sur la collection de tableaux de paysage de la Villa Mondragone, cf. pp. 183-186.



Fig. 3. RENÉ MAGRITTE (1898-1967), *La condition humaine*, 1933. Washington DC, National Gallery of Art. Huile sur toile, 100 × 81 cm. © 2008. BI, ADAGP, Paris/Scala, Florence.

le contenu. Il ne s'agit pas là d'illusionnisme à proprement parler mais d'un exposé d'une rare efficacité du processus fondamental de la construction conceptuelle du «paysage» à la Renaissance. L'opération nécessite deux transformations: du pays au paysage, et du paysage au paysage peint, *land into landscape; landscape into art*.<sup>52</sup> Que le paysage soit anonyme est d'autant plus intéressant, car on peut supposer que le peintre a instinctivement choisi ce paysage parce qu'il existait là, en tant que représentation, cadré, prêt à être «consommé». Au «tableau» qui s'offrait à lui depuis la fenêtre, il n'a ajouté qu'un arbre, deux pèlerins et un chasseur.

Le peintre belge René Magritte poussera la réflexion plus loin, dans son tableau *La Condition Humaine* de 1933. Il place une peinture de paysage devant une fenêtre de manière à ce que le paysage peint représente exactement – du moins c'est ce que l'on est tenté de croire – la portion de paysage «réel» qu'il cache (Fig. 3). Mais peut-on parler ici de réel ou d'artificiel, de réalité ou d'apparence? En définitive, les paysages dans le tableau ne sont-ils pas tous les deux des paysages peints? Dans le tableau de Magritte comme à la Villa d'Este, l'illusion de l'identité entre le paysage et son modèle est essentiellement basée sur l'existence d'un point de vue unique, lui aussi artificiel. Tout est subordonné à la position et à la vision du spectateur. Si l'on se décale un peu, cette identité disparaît aussi sûrement qu'elle nous apparaissait acquise dans le tableau ou dans la photographie prise dans l'axe de l'ouverture de la fenêtre à Tivoli (Fig. 1). Magritte, comme le peintre anonyme de la Villa d'Este quatre siècles plus tôt, en confrontant l'objet et son modèle, pose et questionne en même temps la possibilité d'existence du «paysage» en dehors de son cadre, celui posé par l'homme, par la *Condition Humaine*.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Voir le résumé de cette problématique fondamentale dans ANDREWS, *Landscape*, cit., 1999, pp. 2-3.

<sup>53</sup> Pour l'analyse du tableau de MAGRITTE, *La condition humaine*, voir *ivi*, pp. 124-127. Voir aussi les remarques de S. SCHAMA, *Le Paysage et la Mémoire*, trad. J. Kamoun, Paris, Le Seuil, 1999 (*Landscape and Memory*, New York, 1995), p. 18.