



DENIS RIBOULLAULT

Artiste ou espion ? Dessiner le paysage dans l'Italie du XVI^e siècle

Nombreuses sont les anecdotes racontant comment des artistes en train de dessiner le paysage furent inopinément accusés d'être des espions. Certaines sont passées à la postérité : Goethe arrêté près de pittoresques ruines médiévales au-dessus du lac de Garde, William Hogarth surpris à Calais en train de dessiner la porte de la ville, ou encore Auguste Renoir menacé en 1871 par une foule inquiète, voyant sur la toile du maître un code secret militaire plutôt qu'un nouveau style de peinture¹. Des histoires de ce type existaient déjà à la Renaissance et révèlent un aspect peu exploré de la pratique du dessin "en plein air" qui commençait alors à se développer. Elles soulignent la complexité d'un paysage qui est simultanément l'enjeu de nouveaux intérêts esthétiques et la source de perpétuelles tensions d'ordre stratégique et militaire.

La figure du dessinateur espion à la Renaissance appelle à réfléchir sur la manière dont le dessin militaire et le dessin d'art, disciplines en réalité difficilement séparables, ont contribué conjointement à l'élaboration d'une certaine vision du paysage. Elle pose la question des rapports entre *visible* et *visable*, entre l'œil, le crayon et le compas du paysagiste qui *trace* ou *tire* des lignes, et le projectile (le *trait*) propulsé par une arme sur une cible, au sein du paysage².

MARCHES TOSCANES, 1^{ER} MAI 1566

Il est environ onze heures du matin quand Livio del Riccio, peintre de profession, s'installe en haut d'une colline dominant la forteresse médicéenne de Castrocaro.

Denis Ribouillault est professeur d'histoire de l'art à l'Université de Montréal.

PAGE PRÉCÉDENTE

Lucantonio degli Uberti, d'après Francesco Rosselli, *Vue de Florence à la chaîne*, vers 1500-1510 (détail).

1. Voir Ulrike Boskamp, "Kunst oder Spionage ? Kippbilder zwischen Ästhetik und Militär", in *Aufmerksamkeiten*, Aleida et Jan Assmann (dir.), Munich, Fink, "Archäologie der literarischen Kommunikation, VII", 2001, p. 151-169.
2. Voir Yves Lacoste, *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*, Paris, Maspero, 1976. Et sur cette problématique à la Renaissance : Denis Cosgrove, "Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea", *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 10, n° 1, 1985, p. 45-62 ; Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, Munich, Hanser, 1992, chap. IV (traduit en français par Claire Lecointre dans *Les Carnets du paysage*, n° 5, 2000, p. 44-61).

Confortablement appuyé à un arbre et s'étant débarrassé de sa cape de voyage, il commence à dessiner le paysage pittoresque qui s'offre à sa vue. Peu de temps après, un passant s'arrête et s'enquiert de son travail. Livio lui répond qu'il fait le "portrait" du château avec la forteresse ; après quoi, l'homme parti, Livio interrompt son ouvrage et se dirige vers le bourg fortifié où il est attendu pour le déjeuner. Arrivé près de la croix, à la porte dite de Forlì, un groupe en armes l'arrête, lui confisque ses croquis et, sans autre explication, il est mis aux fers dans un cachot du palais de justice. Les minutes de l'interrogatoire auquel il est soumis dès le lendemain sont préservées dans les archives de Castrocaro et de Florence ; en voici un extrait³ :

- *Commissaire* : Depuis combien de temps êtes-vous en prison ?

- *Livio* : Hier matin après la messe.

- *C.* : Qui vous a arrêté et à quel endroit ?

- *L.* : Pour autant que je sache, je pense que ce sont les gens de la cour [*gente della corte*], et j'ai été arrêté en dehors de Castrocaro près de la porte qui va à Forlì à environ une demi-*balestrata* [la distance d'un tir d'arbalète] de la croix.

- *C.* : Connaissez-vous la raison de votre arrestation ?

- *L.* : Je me le suis figuré quand ils m'ont d'emblée confisqué certaines feuilles que j'avais en main, où j'avais commencé à esquisser au crayon noir le portrait [*ritrarre*] d'une partie du château avec la forteresse.

- *C.* : Quand avez-vous commencé ce dessin et sur l'ordre de qui ?

- *L.* : Hier matin tout de suite après la messe, et sur l'ordre de personne.

- *C.* : À quoi devait servir ce dessin ?

- *L.* : Monsieur, je voulais m'en servir comme il est d'usage chez les peintres dans une histoire [*hystoria*], autrement dit pour un arrière-plan paysager [*o altro per fare il naturale*].

[...]

- *C.* : Êtes-vous allé ailleurs pour dessiner [*ritrarre*] des villes et d'autres lieux ?

- *L.* : J'ai fait le portrait de Forlì, et à Florence j'ai dessiné séparément des édifices et des églises.

- *C.* : À nouveau, quelle raison vous a poussé à faire un tel dessin sachant que c'était interdit et que de telles choses ne se font pas sans une autorisation officielle [*licentia de superiorj*] ?

- *L.* : Je ne savais pas que c'était interdit, et je voulais m'en servir parce qu'un prêtre, dont je ne connais pas le nom, qui dirige [l'église de] Montecalvario, m'a

3. Voir Margaret Daly-Davis,
"Precisazioni sulla vita di Livio Agresti
da Forlì « vittima di equivoci »",
Antichità viva, vol. 33, n° 5, 1994,
p. 29-35. (Sauf mention contraire,
les citations sont traduites de l'italien
par l'auteur.)

demandé de peindre un Christ sur le mont au milieu des deux larrons et, en y pensant, j'ai jugé opportun de faire ce dessin pour disposer d'un côté Jérusalem et de l'autre ce mont avec Castrocaro, de manière à ce que les paysans allant à confesse soient heureux de voir leur pays [ainsi représenté].

[...]

- C. : Pourquoi n'avez-vous pas raconté tout cela au premier commissaire qui vous a interrogé ?

- L. : Je n'ai pas tout dit parce que je ne voulais pas, comme il est d'usage chez les peintres, que l'on vienne à le savoir, c'est-à-dire l'invention [*inventione*], avant qu'elle ne soit terminée, parce que ce n'est pas bien que [ce genre de] chose se sache.

L'argument artistique n'ayant pas su convaincre, les autorités, décidément suspicieuses, menacent notre artiste de torture et le renvoient au cachot. Dans un autre document, le peintre clame à nouveau son innocence, expliquant qu'il pensait la chose autorisée puisqu'"un autre peintre de Forlì, venu pour peindre des blasons, avait également dessiné le château"⁴. Heureusement, l'affaire finit bien. Le prêtre fut trouvé et confirma la version de Livio, qui échappait ainsi à la peine capitale réservée aux espions. Le cas fut néanmoins présenté à Cosme et François de Médicis⁵, et de Florence arrivèrent des confirmations que Livio était effectivement peintre au service des deux artistes les plus éminents de la cour, Giorgio Vasari et Bartolomeo Ammannati.

Castrocaro était un site hautement stratégique du duché de Toscane. Le dominicain Serafino Rizzi explique dans son journal de 1572 que la forteresse, auparavant appelée Salsubio, avait été achetée au prix fort aux Milanais. Elle était chère [*caro*] aux Florentins non seulement par son prix, mais surtout parce qu'elle marquait la frontière entre la Romagne toscane et les États pontificaux ; construite sur une haute colline rocheuse, elle était réputée imprenable et garantissait la frontière du duché contre les menaces extérieures⁶. L'importance militaire de Castrocaro dans l'économie territoriale et politique toscane était, en outre, attestée par le fait qu'elle fut représentée en de nombreuses occasions dans les décors médicéens au XVI^e siècle⁷. En 1565, Niccolò Paganelli fut envoyé par Marco da Faenza à Castrocaro avec pour mission de faire le portrait du château et de la place-forte⁸. Les deux peintres travaillaient pour Giorgio Vasari,

4. Antonio Zaccaria, "Un caso di presunto spionaggio militare e nuovi elementi per la biografia del pittore forlivese Livio Modigliani", *Studi romagnoli*, n° LVIII, 2007, p. 531.

5. Voir Elio et Elisabetta Caruso, *Castrocaro nel Rinascimento. Il capoluogo della Romagna toscana tra Quattrocento e Cinquecento*, Cesena, Il ponte vecchio, 2007, p. 286.

6. Voir Serafino Rizzi, *Diario di viaggio di un ricercatore [1572]*, introduction et notes de Guglielmo di Agresti, Pistoia, Centro riviste padri domenicani, "Memorie domenicane, n° 2", 1971.

7. Voir Philippe Morel, "L'État médicéen au XVI^e siècle : de l'allégorie à la cartographie", *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 105, n° 1, 1993, p. 93-131.

8. Source : Archivio di Stato, Florence (ASF), Carteggio Mediceo 515, fol. 527 (lettre de Marco Marchetti da Faenza à Niccolò Paganelli, 18 avril 1565).



Giorgio Vasari et atelier (Niccolò Paganelli ?), *Vue de Castrocaro*, vers 1565. Plafond de la salle des Cinq-Cents, Palazzo Vecchio, Florence (détail).

9. Source : ASF, Carteggio Mediceo 515a, fol. 1010 (lettre d'Antonio Cocchi à Francesco de' Medici, 27 mai 1565).

10. Voir P. Morel, *op. cit.*, p. 111-118 ; Ettore Allegri et Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio. Guida storica*, Florence, Studio per edizioni scelte, 1980, p. 238.

11. Voir A. Zaccaria, *op. cit.*

12. Voir M. Daly-Davis, *op. cit.*, p. 34.

13. Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* [1845-1847], Florence, Studio per edizioni scelte, 1974, p. 75-76. Voir Thomas Frangenberg, "Chorographies of Florence: The Use of City Views and City Plans in the Sixteenth Century", *Imago Mundi*, n° 46, 1994, p. 41-64.

alors en charge des décors réalisés à l'occasion des célébrations imminentes du mariage du prince régent François de Médicis avec Jeanne d'Autriche. Mais le *commissario* de Castrocaro refusa à Paganelli la permission de dessiner la place, malgré les lettres dont il était porteur, et l'on dû faire appel au duc lui-même afin de lever l'interdit⁹. Dans l'un des tableaux du plafond de la salle des Cinq-Cents au Palazzo Vecchio, une vue de Castrocaro figure parmi les principales cités et places-fortes du *dominio* florentin¹⁰.

Notre infortuné peintre a d'abord été identifié à Livio Agresti, qui fut un habile paysagiste. Mais il est probable qu'il s'agisse en réalité de Livio Modigliani, un peintre mineur également originaire de Forlì, contemporain d'Agresti¹¹. Le talent

de l'artiste, cependant, n'explique rien dans ce cas précis. Il était tout simplement interdit de dessiner des forteresses, pittoresques ou non, au sein d'un paysage, et les gouverneurs locaux s'assuraient avec zèle que la loi fût respectée. Le passant qui interpella Livio n'était autre que Lorenzo Perini, le gouverneur médicéen de Castrocaro ; il alerta les autorités et prévint le jour même François de Médicis de l'arrestation de l'espion potentiel¹².

De l'autre côté de la frontière, dans les Marches pontificales, les dessinateurs en voyage étaient considérés avec la même dose de suspicion. Dans ses *Notizie de' professori* (1681), Filippo Baldinucci raconte l'arrestation près de Macerata, dans des circonstances pratiquement identiques, du peintre florentin Andrea Boscoli (1560-1607), lequel "avait parmi d'autres extravagances, lorsqu'il entreprenait un voyage, d'emporter sous son bras une de ses arbalètes, et un livre à sa ceinture, et lorsqu'il arrivait à quelque beau paysage ou autre curiosité, il se mettait à le dessiner¹³". Boscoli échappa lui aussi de peu à la peine de mort et fut remis en liberté lorsque des lettres de Florence vinrent rassurer les juges sur son identité et sa profession.

DU DESSIN MILITAIRE AUX DÉCORS PEINTS

Les mésaventures de Livio del Riccio et de Boscoli soulèvent un certain nombre de questions concernant la fonction du dessin “en plein air” à la Renaissance. Si nous n’avons aucune raison de douter de l’innocence de ces peintres, on pourrait s’étonner de la réaction si vive des habitants et des officiers locaux. C’est que le pouvoir des images topographiques avait été reconnu de longue date. À Rome, l’empereur Domitien avait fait condamner à mort un certain Mettius Pompusianus, accusé de “crime de cartographie”, lequel avait fait peindre dans sa chambre une grande carte du monde : le regard qui embrasse tout était alors réservé aux seuls dieux, à l’empereur et au général vainqueur¹⁴. À la Renaissance, princes et seigneurs contrôlaient étroitement la pratique de l’arpentage et des relevés topographiques sur leurs territoires, tandis que le dessin était devenu pour eux une arme indispensable dans la conduite de la guerre. Les archives médicéennes de Florence abondent, par exemple, de lettres dans lesquelles le duc Côme I^{er} de Médicis et ses lieutenants font mention de dessins de places fortes, de fortifications et de sites à partir desquels étaient planifiées les attaques ou élaborées les stratégies de sièges¹⁵. Ces dessins permettaient de transmettre des informations difficilement compréhensibles autrement et complétaient les rapports écrits ; ils étaient souvent réalisés dans des conditions fort dangereuses, au nez de l’ennemi. Ainsi, durant la guerre de Sienne, le premier ingénieur militaire du duc, Giovanni Battista Belluzzi, fut gravement blessé, le 8 juin 1553, par un tir d’arquebuse alors qu’il exécutait un croquis de la forteresse de Montalcino¹⁶. Peu de ces documents militaires nous sont parvenus. Un des rares dessins d’espionnage connu de cette période, attribué à Belluzzi, concerne justement le siège de Sienne et l’opération de sabotage de l’aqueduc qui approvisionnait la ville en eau¹⁷.

Si d’innocents croquis étaient confondus avec l’œuvre d’espions, l’inverse aussi était vrai : l’efficacité militaire du dessin topographique avait eu comme conséquence un nouvel intérêt pour ce genre dans le champ artistique. Dans le décor du Palazzo Vecchio supervisé par Giorgio Vasari et le flamand Giovanni Stradano, le duc est figuré à deux reprises en train d’étudier des dessins : au plafond de la salle des Cinq-Cents, on le voit occupé à planifier le siège de Sienne à partir de modèles et de plans et, dans la salle de Côme I^{er}, il apparaît entouré des artistes et ingénieurs qui les lui fournissaient¹⁸. En outre, de nombreux plans et vues de

14. Voir Pascal Arnaud, “L’affaire Mettius Pompusianus ou le crime de cartographie”, *Mélanges de l’École française de Rome. Antiquité*, vol. 95, n° 2, p. 677-699.

15. Voir Nicholas Adams, Daniela Lamberini et Simon Pepper, “Un disegno di spionaggio cinquecentesco. Giovanni Battista Belluzzi e il rilievo delle difese di Siena ai tempi dell’assedio”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 32, n° 3, 1988, p. 558-579.

16. Voir Daniela Lamberini, *Il Sanmarino. Giovan Battista Belluzzi, militare e trattatista del Cinquecento*, Florence, Olschki, 2007, vol. I, p. 99-124.

17. Voir N. Adams, D. Lamberini, S. Pepper, *op. cit.*

18. Voir Randolph Starn et Loren Partridge, *Arts of Power: Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 182-184, 191.

fortifications réalisés par Belluzzi furent utilisés comme modèles pour les vues peintes qui composent la frise de la salle de Côme I^{er}¹⁹. Lorsque des dessins d'origine militaire n'étaient pas disponibles, des artistes étaient envoyés directement sur les lieux pour faire le "portrait" des forteresses²⁰. Ce glissement du dessin de paysage d'une fonction pratique et stratégique à une fonction artistique et symbolique traverse toute l'histoire de l'art de la Renaissance.

L'ESPIONNAGE COURTISAN : LE VOYAGE ITALIEN DE FRANCISCO DE HOLANDA

Le prestige de l'art de la guerre devait convaincre de nombreux peintres, habiles dans le dessin de paysage, à pratiquer l'espionnage. On conserve, par exemple, des lettres éloquentes du peintre mantouan Lorenzo Leonbruno, ayant levé le plan de plusieurs forteresses pour plaire à son ancien maître Federico Gonzaga²¹. En pleine guerre de Sienne, on retrouve le peintre et architecte florentin Bernardo Buontalenti, envoyé à Lucques pour réaliser une "perspective" dans un décor de scène, occupé à recopier pour le duc de Toscane des dessins secrets des fortifications de Montalcino, où s'étaient réfugiés les républicains après la chute de Sienne en 1555²². Ainsi, se fait jour la relation fortement courtisane de l'artiste au prince, à travers laquelle semble poindre un désir non pas tant de rétribution pécuniaire que d'ascension sociale. L'art de la guerre, depuis toujours associé à la noblesse, devait en effet renforcer considérablement l'image de ces artistes dans la hiérarchie de la cour²³. L'ambition sociale transparait clairement chez un autre artiste, sur lequel il faut nous attarder : le peintre, architecte et théoricien portugais Francisco de Holanda, qui voyagea en Italie entre 1538 et 1542. Dans son *Dialogue sur la peinture*, Holanda fait parler son ami Michel-Ange, auquel il attribue les plus grands mérites militaires lors du siège de Florence de 1529. Il commente ainsi la dimension stratégique du dessin de paysage :

"Outre cela le dessin est d'une extrême utilité en temps de guerre, pour décrire la situation des lieux retirés, la configuration des montagnes et des ports, dans les chaînes de montagne aussi bien que dans les baies et les golfes ; pour fixer l'image des villes et des forteresses hautes et basses, des murs et remparts, des portes, et l'emplacement de ces dernières ; pour indiquer les voies et les fleuves, les plages, les lacs, les marais qu'il faut fuir ou traverser, la direction et la longueur des déserts

19. Sur l'album réalisé par Belluzzi pour Côme I^{er} entre 1544-1549 et 1552, voir D. Lamberini, *op. cit.*, vol. I, p. 147-285.

20. Voir E. Allegri, A. Cecchi, *op. cit.*, p. 153, 250.

21. Voir Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, con facsimile*, Florence, Giuseppe Molini, 1839, vol. III, p. 572 ; Leandro Ventura, *Lorenzo Leonbruno, un pittore a corte nella Mantova di primo Cinquecento*, Rome, Bulzoni Editore, 1995.

22. Voir G. Gaye, *op. cit.*, p. 574-575.

23. Voir Martin Warnke, *L'Artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, traduit de l'allemand par Sabine Bollack, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1989.

de sable, des mauvais chemins et des forêts et des épais maquis ; tout ceci serait d'une autre façon malaisé à comprendre, et par le dessin au contraire cela devient clair et intelligible, or ce sont toutes choses importantes dans les entreprises de guerre, et les dessins des peintres aident grandement les propos et les devisements du capitaine. [...] Et je crois bien en vérité qu'Alexandre le Grand, dans ses grandes entreprises, eut recours à plusieurs reprises au génie d'Apelle, si lui-même ne savait pas dessiner. Et dans l'œuvre dite les *Commentaires* de Jules César, monarque, nous pouvons considérer à quel point il mit à profit le dessin par l'entremise de certains hommes de valeur qui suivaient son armée²⁴."

En insistant sur la dimension militaire du dessin de paysage, Holanda masque et révèle tout à la fois le véritable but de son voyage en Italie. Dans *Da fabrica que falece ha Cidade De' Lysboa*, en 1571, il rappelle qu'à l'automne 1537, alors qu'il avait vingt ans, il fut envoyé par le roi Jean III "en Italie pour voir et dessiner les forteresses et les choses les plus célèbres et notables de ce pays"²⁵. Dans la préface des *Dialogues*, il n'hésite pas à se décrire comme un soldat héroïque, et compare ses crayons et pinceaux à des "armes". Sur l'art de la peinture, il écrit : "Depuis peu rentré d'Italie, les yeux encore remplis de ses hauts mérites, et les oreilles résonnant de ses louanges, sachant à quel point cette noble science est traitée dans ma patrie de façon toute différente, j'ai pris une ferme résolution. Et comme le fit César en franchissant le fleuve Rubicon, chose alors interdite à des Romains en armes, ainsi (s'il m'est permis de me comparer, moi si petit à un homme si grand) me suis-je décerné moi-même le titre d'authentique paladin et défenseur de la Très-Haute Princesse Peinture, prêt à encourir tous les risques pour défendre son nom par mes modestes armes et possibilités²⁶." Un peu plus loin, il élabore de manière éloquente un discours sur les pouvoirs du dessin topographique, capable de remplacer la chose représentée : "Ce qui m'occupait l'esprit en permanence, c'était de savoir comment je pouvais servir par mon art notre Sire le Roi, qui m'avait envoyé là-bas, cherchant toujours en moi-même de quelle façon je pourrais dérober pour les emporter au Portugal les premières et plus nobles œuvres d'Italie, pour la gloire du Roi, des Infants, et du Sérénissime Sire et Infant don Luis. Je me disais : quelles forteresses ou cités étrangères n'ai-je pas dans mon livre ? Quels édifices éternels, quelles lourdes statues n'ai-je pas dérobées et emportées, sans besoin de chars ni flotilles, sur mes légers feuillets²⁷ ?" Insistant sur le caractère hors-la-loi des dessins qu'il venait de rapporter, Holanda avoue ses talents d'espion en parlant de "dérober" les villes et les forteresses grâce

24. Francisco de Holanda, *De la peinture. Dialogues avec Michel-Ange*, traduit de l'italien par Simone Matarasso-Gervais, Aix-en-Provence, Alinea, 1984, p. 60-61.

25. Francisco d'Ollanda, *Da fabrica que falece ha Cidade De' Lysboa* [1571], fac-similé dans Jorge Segurado, *Francisco d'Ollanda*, Lisbonne, Excelsior, 1970, p. 67-130.

26. Francisco de Holanda, *De la peinture, op. cit.*, p. 19.

27. *Ibid.*, p. 21.

28. Francisco de Holanda, *Álbum dos Desenhos das Antigualhas*, introduction et notes de José da Felicidade Alves, Lisbonne, Livros Horizonte, 1989. Voir aussi John Bury, "Francisco de Holanda: A Little Known Source for the History of Fortification in the XVIth Century", *Arquivos do centro cultural Portugues*, n° 14, 1979, p. 163-220, et "The Italian Contribution to Sixteenth-Century Portuguese Architecture, Military and Civil", in *Cultural Links Between Portugal and Italy in the Renaissance*, K. J. P. Lowe (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 77-108 ; Fernando Cobos, "Dessins de fortifications dans *Os Desenhos das Antigualhas* du Portugais Francisco de Holanda (1538-1540)", in *Atlas militaires manuscrits européens (XVI^e-XVIII^e siècles)*. *Forme, contenu, contexte de réalisation et vocations*, Isabelle Warmoes et Émilie d'Orgeix (dir.), Paris, musée des Plans-Reliefs, 2003, p. 117-132.
29. Francisco de Holanda, *Da sciencia do desegno* [1571], fac-similé dans J. Segurado, *op. cit.*, chap. V, p. 149-156.

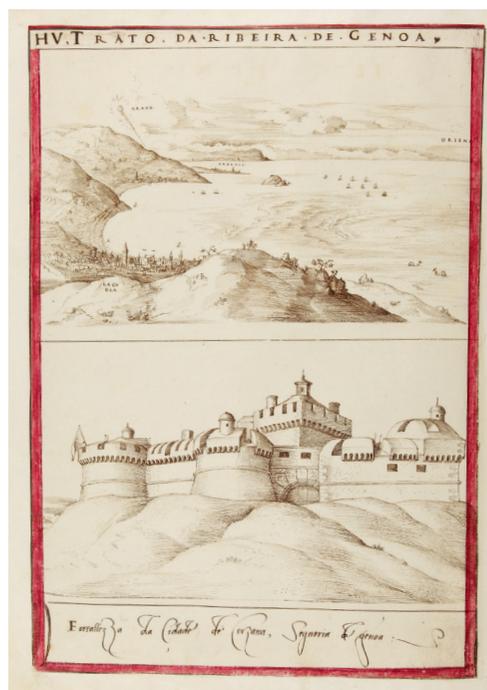
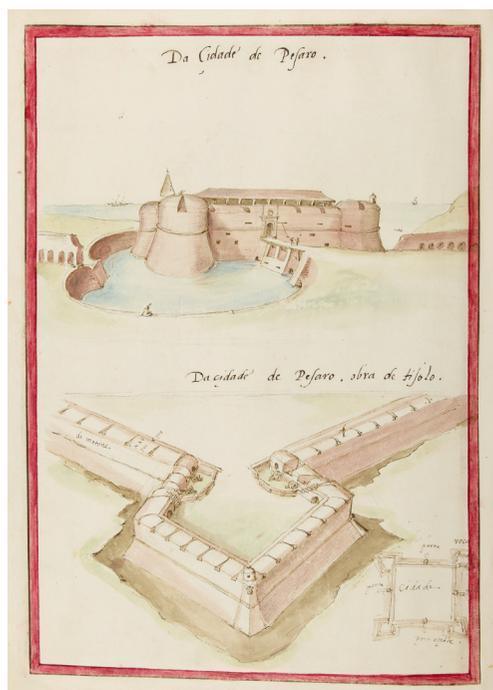
au dessin topographique ; ce "double" possède ici une légèreté que son modèle n'a pas. L'immortalité des monuments, le poids des statues important peu : le dessin permet à son détenteur d'emporter ce qui est intransportable.

À son retour au Portugal au début de l'année 1541, Holanda avait en effet accumulé une importante collection de dessins et d'aquarelles, dont cinquante-quatre feuilles comportant des dessins au recto et au verso ont été conservées dans un volume intitulé *Desenhos das Antigualhas*. Neuf pages complètes et cinq demi-pages du codex sont dédiées à l'architecture

militaire. Elles constituent une source très précieuse pour l'histoire des fortifications dans l'Europe du XVI^e siècle²⁸. L'ordre des images ne reflète pas les étapes du voyage du jeune Portugais. À l'origine, les dessins devaient illustrer les différents lieux que l'artiste avait vus et visités. L'importance accordée aux ponts ou aux gués mais aussi aux costumes locaux le confirme, de même que les titres de certains dessins qui nous renseignent sur la portion de route qu'il était en train de parcourir.

Les édifices militaires sont la raison majeure de nombre de ses déplacements : à la frontière franco-espagnole, où il dessine les forteresses de Salses en Catalogne et de Fontarrabie en Guipuzcoa, ou lors de ses incursions vers Naples, Ancône et Pesaro. Dans *Da sciencia do desegno*, composé en 1571, Holanda consacre un chapitre entier à l'usage du dessin dans l'art militaire et l'espionnage, en ajoutant certains détails biographiques intéressants²⁹. On apprend ainsi qu'à Pesaro, alors qu'il dessinait la forteresse, il fut arrêté, accusé d'espionnage et condamné à mort. On ignore comment il échappa à la peine capitale, mais le fait qu'il rappelle l'événement dans son traité prouve bien qu'il considérait qu'une telle aventure allait rehausser son statut aux yeux de ses maîtres, et ce alors même que l'espionnage était considéré à la Renaissance comme une activité des plus viles, suscitant





DE GAUCHE À DROITE
Francisco de Holanda,
*Álbum dos Desenhos das
Antigualhas*, vers 1538-1542.
Dessins à la plume, 39 x 27 cm.
Madrid, Bibliothèque de l'Escorial.
“Vue de San Sebastian de Lepuzca
et de la forteresse de
Fuenterrabia”, fol. 42r.
“Vue de la forteresse de Pesaro
avec un dessinateur”, fol. 36v.
“Vue de la baie de Gênes et de la
forteresse de Sarzanello”, fol. 37v.

“l’opprobre, l’infamie et la honte³⁰”. Dans la vue de Pesaro, Holanda va jusqu’à inclure la figure d’un dessinateur assis au bord de l’énorme fossé du château, probablement en référence à son arrestation regrettable. Au-delà de l’allusion biographique, ceci atteste de la vraie présence de l’artiste sur les lieux et renforce l’idée de “vérité” de l’image³¹. Dans ses écrits, il insiste souvent sur le fait que les vues ont toutes été réalisées “de ses propres mains³²”.

Ses dessins combinent un souci de représentation réaliste et pittoresque des monuments, des sites et des paysages, ce qui le rapproche de la grande tradition du paysage flamand, et l’élaboration de détails, de signes codés et d’annotations à destination essentiellement militaire, que l’on retrouve sur d’autres croquis d’espionnage. L’information est toujours liée à ce qui était alors considéré comme “moderne” et “innovant” en termes d’architecture militaire. Les annotations permettent en outre de désigner les différentes parties des fortifications et, aspect particulièrement important, les matériaux employés. Pour un certain nombre de forteresses, il privilégie une vue artificielle en hauteur, quitte à rendre le dessin maladroit. Il s’agit, en bref, d’un remarquable travail d’espionnage habilement déguisé à l’intérieur d’un carnet aux allures d’innocent souvenir de voyage.

30. Cesare Ripa, *Iconologia*, Venise, C. Tomasini, 1645, p. 592.

31. Voir Bruno Weber, “Die Figur des Zeichners in der Landschaft”, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, n° 34, 1977, p. 44-82 ; Michael Thimann (dir.), *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2007.

32. Francisco de Holanda, *Da sciencia do desegno*, op. cit., fol. 3v, p. 72.

PAYSAGE ET SECRET MILITAIRE

PAGE SUIVANTE

Egnazio Danti, *Castelfranco et son territoire*, 1578. Dessin à la plume (détail). Bologne, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (MS Gozzadini 171, n° 32).

33. Voir, parmi de nombreux exemples, Filippo Camerota, "Il disegno del Territorio e la difesa dello stato. I rilievi di Vincenzo Civitali per una mappa delle fortificazioni lucchesi", *Nuncius. Annali di storia della scienza*, vol. 14, n° 2, 1999, p. 455-470.

34. Voir Juergen Schulz, "New Maps and Landscape Drawings by Cristoforo Sorte", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 20, n° 1, 1976, p. 107-126 ; Cristoforo Sorte, "Osservazioni sulla pittura", in *Trattati d'arte del Cinquecento*, Paola Barocchi (dir.), Bari, G. Laterza, 1960, vol. I, p. 271-301, 526-539.

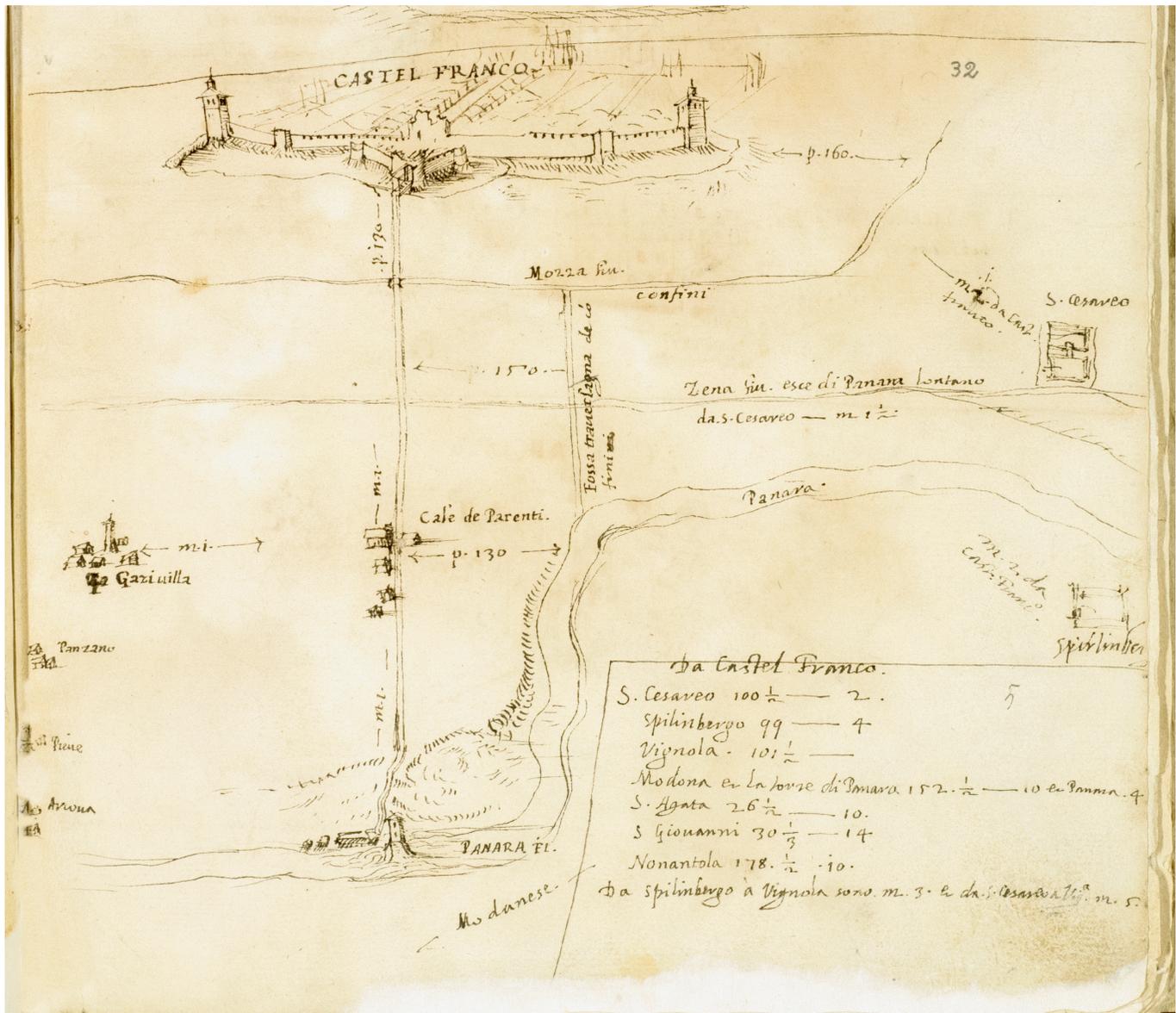
35. Voir Lucia Nuti, "Le peintre et le chorographe : deux regards différents sur le monde", in *Le Peintre et l'arpenteur. Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, Véronique Van De Kerckhof (dir.), Tournai-Bruxelles, La Renaissance du livre / Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2000, p. 21-27.

36. Voir notamment Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps: Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2005, p. 17-93.

37. Pascal Dubourg-Glatigny, "Egnazio Danti O. P. (1536-1586). Itinéraire d'un mathématicien parmi les artistes", *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 114, n° 2, 2002, p. 543-605.

38. Voir Egnazio Danti, *Trattato del radio latino*, Rome, M. A. Moretti et J. Brianzi, 1583, p. 107 ; P. Dubourg-Glatigny, *op. cit.*, p. 582 ; F. Fiorani, *op. cit.*, p. 159-170.

Pour les seigneurs européens, envoyer des artistes mesurer et dessiner les territoires (possédés ou ennemis) était devenu une pratique courante au milieu du XVI^e siècle³³. Au-delà des dangers dus aux voyages et aux relevés *in situ*, le travail de ces derniers était rendu parfois extrêmement compliqué par les conflits territoriaux opposant leurs différents commanditaires. Cristoforo Sorte, un important chorographe vénitien de la fin du XVI^e siècle, auteur d'un traité sur la peinture et habile paysagiste, fut le sujet de nombreuses tracasseries de ce type³⁴. Il incarne pleinement le caractère polyvalent de l'artiste paysagiste à la Renaissance, dont les compétences trouvaient à s'exprimer dans les champs artistiques et techniques, bien souvent les deux à la fois³⁵. La vie du mathématicien et chorographe dominicain Egnazio Danti illustre également le caractère hautement sensible de l'activité des paysagistes de la Renaissance, lorsqu'ils ne restaient pas confortablement installés dans leurs ateliers. Alors qu'il travaillait aux cartes géographiques de la Guardaroba de Côme I^{er} de Médicis au Palazzo Vecchio, Danti avait cherché à se rapprocher du nouveau pape Grégoire XIII³⁶. Une lettre de septembre 1574 nous apprend que, pour rentrer dans ses bonnes grâces, il avait prévu d'offrir au pontife une chorographie incluant notamment la frontière de la légation de Bologne et du Grand-Duché de Toscane "avec le dessin au naturel de toutes les villes et châteaux³⁷". Cette question ne devait pas manquer d'intéresser le pape, à une période où le renforcement des frontières de la Toscane aux confins des légations d'Émilie et de Romagne éveillait l'inquiétude des États ecclésiastiques. Côme I^{er} avait notamment fait construire, à partir de 1564, la forteresse de Terra del Sole, à la pointe de l'architecture militaire, juste à côté de celle de Castrocaro où avait été arrêté Livio del Riccio en 1566. La chorographie de Danti, réalisée à partir de relevés effectués sur le terrain, différait complètement du travail de géographie essentiellement théorique que ce dernier avait conduit jusqu'alors. Au début de l'année 1578, Grégoire XIII ordonne à Danti la réalisation d'une autre chorographie de l'ensemble de l'État ecclésiastique, travail qui l'occupera pendant plusieurs années³⁸. Dans une lettre du 8 mars 1578, Danti communique prudemment la nouvelle de sa mission au duc François de Médicis afin de le rassurer sur le danger potentiel que représentait une telle commande d'un point de vue stratégique et géopolitique, le priant même de lui transmettre ses instructions



diplomatiques pour la représentation de la frontière entre les deux États. Dans l'espoir de le tranquilliser, il indique que l'échelle des cartes est trop grande pour compromettre la sécurité du territoire. La lettre témoigne de la position difficile de Danti, qui voudrait pouvoir continuer à circuler librement dans le Grand-Duché sans que son appartenance à son nouveau maître, le pape, le rende suspect d'espionnage. Dans sa réponse, le duc prend note du projet mais l'avertit sèchement : "que chacun reste chez soi"³⁹.

La question du secret était fort d'actualité au milieu du XVI^e siècle. Dans son édition du *De Architectura* de Vitruve publiée en 1556, Daniele Barbaro écrit un chapitre entier sur le sujet ; dans un discours virulent contre le secret militaire, il défend sa décision d'intégrer dans l'ouvrage deux dessins de fortifications réalisés par Andrea Palladio : le plan d'un bastion et d'une ville fortifiée. Les généraux de la république de Venise avaient censuré ces images de peur que les ennemis, en particulier les Turcs, puissent en tirer avantage. Pour Barbaro, les nouveaux systèmes de fortification ne pouvaient demeurer secrets pour la simple raison qu'ils étaient visibles dans toute l'Italie et pouvaient être vus et étudiés par n'importe quel voyageur curieux et intelligent⁴⁰. L'analyse des dessins de Holanda lui donne amplement raison. La paranoïa de l'espionnage étant forte, les éditeurs comme les artistes tentaient de prévenir les critiques et la censure. Ainsi, Georg Braun, dans son introduction au premier livre du célèbre atlas de vues de villes, le *Civitates Orbis Terrarum* publié en 1572, n'hésite pas à écrire que l'usage de figures dans les vues servait à empêcher les Turcs de les utiliser à des fins militaires, puisque leur religion leur interdisait de regarder des représentations humaines⁴¹. La chaîne ajoutée autour de la célèbre vue de Florence conservée à Berlin aurait-elle joué un rôle rhétorique semblable, comme un talisman protégeant l'image de la ville des regards mal intentionnés ? On l'a souvent liée à l'idée d'inviolabilité, que viendrait renforcer l'importance accordée aux murailles dans l'image. À cet égard, le fait que les chaînes aient été traditionnellement associées aux frontières des États est significatif⁴². Pourtant, le dessinateur qui, dans l'angle inférieur droit de la gravure, fait écho au cadenas projetant son ombre sur la surface de la feuille, rend une telle lecture paradoxale. Capable de "dérober" l'image de la ville à des fins potentiellement funestes, n'était-il pas en soi une menace que viendrait symboliquement conjurer la chaîne cadénassée ?

39. Jodoco del Badia, *Egnazio Danti, cosmografo e matematico e le sue opere in Firenze*, Florence, M. Cellini, 1881, p. 22-23.

40. Voir M. Vitruvio, *I Dieci Libri dell'architettura tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, Venise, F. Marcolini, 1556, livre I, chap. 6, p. 39-40 ; Margaret Muther D'Evelyn, *Word and Image in Architectural Treatises of the Italian Renaissance*, Ph.D. diss., Princeton, Princeton University, 1994, p. 427-435.

41. Voir Georg Braun et Franz Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum* [1572], Luigi Chiodi (dir.), Bergame, ICIS di Mozzo, 1977.

42. Voir T. Frangenberg, *op. cit.*, p. 44.

Cette figure dans l'image ne serait donc pas seulement la métaphore d'un point de vue, attestant de la "vérité" de l'image de la ville, mais aussi un potentiel regard espion. Ami ou ennemi, le dessinateur, que l'on voit – détail révélateur – tracer sur sa feuille les murailles de la ville, possédait en tous les cas un pouvoir amplement reconnu, que l'on pouvait admirer ou craindre⁴³.

Lucantonio degli Uberti, d'après Francesco Rosselli, *Vue de Florence à la chaîne*, vers 1500-1510. Gravure, 57,8 x 131,6 cm. Berlin, Kupferstichkabinett (inv. 899-100).



ARS APODEMICA, OU COMMENT APPRENDRE À ESPIONNER EN PAYS ÉTRANGER

La paranoïa était sans doute alimentée par un type de littérature de plus en plus populaire au XVI^e siècle : les manuels de voyage. On y trouvait de nombreux conseils sur la meilleure manière d'espionner sans éveiller les soupçons. Ainsi, on comprend mieux les réticences de François de Médicis vis-à-vis de la chorographie de Danti en lisant certains passages du livre que ce dernier venait tout juste de publier lors de son séjour à Bologne en 1577. Dans *Le Scienze matematiche ridotte in tavole*, le voyageur est encouragé à "observer, sans être suspecté et avec

43. Voir notamment Hein-Th. Schulze Altcapenberg, "Disegno / Ich Zeichne. Zur Großen Ansicht von Florenz, zum Bild des Zeichners", in M. Thimann (dir.), *Disegno, op. cit.*, p. 7-14 et cat. 1, p. 156-159.

44. Egnazio Danti, *Le Scienze matematiche ridotte in tavole*, Bologne, Compagnia della Stampa, 1577, p. 50, tav. 39 ; voir T. Frangenberg, *op. cit.*, p. 56-58.
45. *Le Parfait Courtisan du comte Baltasar Castillonnois*, traduit en français par Gabriel Chapuis, Lyon, Jean Huguetan, 1585, p. 131-133.
46. Voir Philippe Richardot, "La réception de Végèce dans l'Italie de la Renaissance : entre humanisme et culture technique", *Studi umanistici Piceni*, n° 15, 1995, p. 195-214.
47. Voir notamment Justin Stagl, *A History of Curiosity: The Theory of Travel, 1550-1800*, Londres, Harwood Academic Publishers, 1995.
48. Francis Bacon, *Of Travel* [1597], cité dans John Hale, *The Civilisation of Europe in the Renaissance*, Londres, Harper Collins, 1993, p. 183.
49. Thomas Elyot, *The Governour* [1530], New York, Burt Franklin, 1967, p. 43 et sq.
50. Voir Thomas Palmer, *An Essay of the Meanes How to Make our Trauailes, Into Forraine Countries, the More Profitable and Honourable*, Londres, Mathew Lownes, 1606. Sur ces traités, voir Joan-Pau Rubiés, "Instructions for Travellers: Teaching the Eye to See", *History and Anthropology*, vol. 9, n° 2-3, 1996, p. 139-190.
51. Voir J. B. Harley, "Maps, Knowledge and Power", in *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Denis Cosgrove et Stephen Daniels (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 277-312.

soin, le plan des villes et des forteresses en en faisant le dessin, avec les mesures des courtines, des bastions [*baluardi*], des cavaliers et des fossés, avec les collines avoisinantes ; si le lieu peut être approché à pied [*battuto*], et si la qualité du terrain permet de le miner, si l'on peut l'assécher et l'assiéger facilement, ou l'inonder par le moyen de quelque rivière⁴⁴". Ce type d'informations coïncide pleinement avec celles qu'avait collectées Francisco de Holanda dans ses nombreux dessins et qu'il énumère dans ses écrits de retour au pays. En réalité, Danti et Holanda s'étaient inspirés d'auteurs plus anciens : Machiavel qui publia *l'Art de la guerre* en 1521, et surtout Baldassare Castiglione, dont *Le Courtisan*, paru pour la première fois en 1528, fut un véritable best-seller européen. Selon Castiglione, il était très important pour le courtisan de "scauoir deseigner, pourtraire, & auoir congnoissance de l'art propre de peinture [...] principalement en la guerre, & principalement pour traire [*disegnar*] les pays, situations, riuieres, ponts, chasteaux, forteresses, & semblables choses lesquelles se peuuent monstrier à autruy, si on les a bien imprimee en la memoire, qui est chose difficiles⁴⁵". À leur tour, Machiavel et Castiglione avaient largement puisé dans le traité d'art militaire de Végèce, *Epitoma rei militaris* – en particulier le chapitre LXXVI –, composé entre la fin du IV^e et le début du V^e siècle⁴⁶. La pratique de "l'espionnage courtisan" se diffusa ensuite dans l'Europe entière, grâce notamment aux manuels d'*ars apodemica* ou "art du voyage", lesquels pouvaient théoriquement transformer n'importe quel voyageur en un redoutable espion⁴⁷. Dans son essai *Of Travel* de 1597, Francis Bacon résume les choses qu'un voyageur éclairé doit voir et observer ; elles correspondent là encore de manière extrêmement fidèle à ce que Holanda avait dessiné durant son voyage italien – soit ce qui intéresse avant tout l'ostentation et l'exercice du pouvoir par la noblesse⁴⁸. Un autre manuel adressé aux futurs dirigeants anglais, *The Governour* de sir Thomas Elyot, paru en 1530 et dédié à Henri VIII, comporte un chapitre entier consacré au dessin et à la réalisation de modèles militaires⁴⁹. Dans la même veine, Thomas Palmer publie en 1606 un essai comportant des discussions approfondies sur différents types de voyageurs, aristocrates, marchands, soldats, ambassadeurs, exilés religieux ou espions⁵⁰. Pour ces auteurs, observer, dessiner et cartographier – ce qu'Elyot appelle "*the description of the world*" – faisait partie d'un large programme d'éducation destiné à la noblesse, où le regard devait conduire au savoir et le savoir engendrer le pouvoir – la formule de Bacon est restée célèbre : "*Knowledge is power*⁵¹".

DESSINER, MESURER, TIRER : L'AMBIVALENCE DU TRAIT

Pour explorer cette relation dialectique entre l'art et la guerre, le crayon et les armes, dessiner et tirer, autrement dit entre le *visible* et le *visable*, il est intéressant de jeter un coup d'œil à l'histoire des objets techniques, et plus précisément des outils utilisés à la Renaissance pour mesurer et dessiner paysages, villes et forteresses. En effet, la plupart des dessinateurs s'aidaient d'instruments de mesure pour réaliser leurs vues ; le crayon et la boussole travaillaient souvent de concert⁵². Or nombre d'entre eux étaient assimilés à des armes.

Le *radio latino*, par exemple, inventé par le célèbre capitaine Latino Orsini et décrit par Egnazio Danti dans un traité en 1583, possède cinq bras gradués que l'on pouvait arranger selon différentes configurations en fonction de l'usage désiré. Ses applications étaient variées, de l'arpentage classique au calcul de trajectoires d'artillerie. Sa forme fait explicitement allusion à son usage militaire ; replié, il ressemble à un poignard que l'on peut porter à la ceinture. C'est avec cet instrument que Danti a réalisé une partie de sa chorographie des États pontificaux, dont de nombreux dessins de la province de Bologne ont été conservés ; ils attestent de l'attention portée au calcul des distances, mais aussi de l'exceptionnel talent de dessinateur paysagiste de Danti dans sa recherche d'une imitation exacte de la réalité⁵³. Le *proteo militare* est un autre instrument de mesure en forme de dague, décrit par Bartolomeo Crescenzi dans un traité publié à Naples en 1595. L'un des premiers de ce type est un compas en forme de poignard attribué à l'atelier de Benvenuto della Volpaia, qui l'utilisa peut-être pour réaliser son modèle secret de Florence en 1530⁵⁴.

Dans la mesure où faire des croquis et des relevés de villes ou de forteresses était un exercice fort dangereux, ces instruments étaient aussi appréciés pour leur discrétion. Comme l'explique l'ingénieur militaire Giovanni Francesco Fiammelli, ils ne trahissaient pas les véritables intentions de leurs utilisateurs si ces derniers venaient à être capturés par l'ennemi. Fiammelli propose en outre une nouvelle méthode de calcul permettant d'utiliser une simple lame d'épée ou un poignard pour réaliser les mêmes mesures⁵⁵.



Benvenuto della Volpaia, *Compas en forme de poignard*, XVI^e siècle (vers 1530 ?). Acier, 39 cm de long. Florence, Museo Galileo (inv. 2515).

52. Voir L. Nuti, *op. cit.*, p. 22 et sq.

53. Voir E. Danti, *Trattato del radio latino*, *op. cit.* Sur les dessins pour la chorographie de la province de Bologne, voir Mario Fanti, *Ville, castelli e chiese bolognesi da un libro di disegni del Cinquecento*, Bologne, A. Forni, 1967 ; F. Fiorani, *op. cit.*, p. 166.

54. Voir *Epact: Scientific Instruments of Medieval and Renaissance Europe* (URL : <http://www.mhs.ox.ac.uk/epact/>) ; Filippo Camerota, "Dal compasso alla lente. Il rinnovamento delle tecniche di cartografia urbana tra Rinascimento e Barocco", in *Piante di Roma dal Rinascimento ai catasti*, Mario Bevilacqua et Marcello Fagiolo (dir.), Rome, Artemide, 2012, p. 109-115. Sur le modèle en bois de la ville de Florence réalisé en secret par Volpaia et Niccolò Tribolo pendant le siège de Florence en 1530, voir Filippo Camerota, "Tribolo e Benvenuto della Volpaia. Il modello ligneo per l'assedio di Firenze", in *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, Elisabetta Pieri et Luigi Zangheri (dir.), Poggio a Caiano, Il Comune, "Quaderni di ricerche storiche, n° 7", 2001, p. 87-104.

55. Giovanni Francesco Fiammelli, *La Riga matematica*, Rome, Apresso Carlo Vullietti, 1605, p. 7-8.



Virgil Solis, *Dessinateur et arpenteur dessinant et mesurant des architectures et des ruines*, vers 1560. Plume et crayon, 15,8 x 14,7 cm. Berlin, Kupferstichkabinett (inv. KDZ 962).

56. L. Nuti, *op. cit.*, p. 23. Sur le dessin de Virgil Solis, voir M. Thimann (dir.),

Disegno, op. cit., cat. 41, p. 152.

57. Voir Michael Kubovy,

The Psychology of Perspective

and Renaissance Art, Cambridge,

Cambridge University Press, 1986,

p. 1-16 ; Christopher Wood,

“Une perspective oblique”, *Cahiers*

du musée national d'Art moderne,

n° 55, 1996, p. 107-129 ; Hans Belting,

Florence et Bagdad. Une histoire du

regard entre Orient et Occident, Paris,

Gallimard, 2012, p. 273-274. .../...

à la Renaissance qui donna naissance à ce que l'on a appelé la “métaphore de la flèche”, le peintre étant assimilé à un archer⁵⁷ ? Dans le *De pictura*, Alberti écrit à ce propos : “un peintre bande son arc en vain s'il ignore où il doit diriger sa flèche”. Pour Filarete, la perspective devait viser l'œil comme un archer sa cible. Cette idée est reprise plus tard par Léonard de Vinci, et on la retrouve à travers les archers peints sur les murs des hôtels de ville du Nord de l'Europe et les figures d'arbalétriers mettant en garde le spectateur en le “visant”.

Ces images possèdent des significations complexes et la question mériterait de plus amples développements. Contentons-nous ici d'observer que, dans ces exemples, s'opère un glissement métonymique entre le regard du dessinateur, les instruments de mesure qui en constituent le prolongement et les armes qui en symbolisent la nature belliqueuse – ambivalence qui révèle un aspect fascinant de l'*epistémè* guerrière de la Renaissance.

Bien que Livio del Riccio, Boscoli ou Holanda n'utilisèrent pas, semble-t-il, ce type d'instruments de mesure, l'association entre “dessiner” et “tirer” figure dans

Dans les illustrations qui accompagnent ces traités, les *traits* ou lignes mathématiques tracés dans le paysage matérialisent les distances calculées, les trajectoires envisagées des tirs d'artillerie, mais aussi les rayons visuels des dessinateurs militaires, réduits à une seule et même chose : le monde concret des formes irrégulières de la réalité apparente était soumis à l'ordre géométrique de la perspective, la *ratio perspectiva* à la *ratio geometrica*. Dans un dessin de Virgil Solis daté vers 1560, sans doute une étude pour une illustration d'un traité d'optique, les lignes géométriques ne partent pas des instruments de mesure, mais bien de l'œil de l'arpenteur et du dessinateur ; une illustration, en somme, de la formule de Michel-Ange selon laquelle le peintre doit avoir “le compas dans les yeux et non dans la main⁵⁶”.

Est-ce l'importance militaire de la perspective

les documents rapportant leurs arrestations. Baldinucci indique que Boscoli portait toujours à sa ceinture un carnet de croquis mais aussi une arbalète, et dans les minutes du procès de Livio del Riccio, les distances sont toujours données en tirs d'arbalète. S'agit-il d'une simple coïncidence ? Notons que les traces d'une telle association sont perceptibles dans le vocabulaire même qui décrit ces actions. Dans plusieurs langues européennes, tracer signifie dessiner, mais aussi tirer, chasser et suivre une piste (en ancien français *tracier*, en italien *tracciare*, en hollandais *traceren* et *trekken*). Dans la version en français du *Courtisan* de Castiglione, dessiner (*disegnar*) est traduit par *traire*. Traire ou tracer vient du latin *trahere*, qui donne *tractus* et en français *traité* ou *trattato* en italien. Dans le champ artistique, cela donne *ritrarre* en italien, *pourtraire* en vieux français ou *portray* en anglais, signifiant représenter de manière réaliste. Un trait n'est pas seulement une ligne tracée sur une feuille, c'est aussi le nom donné à un projectile pointu, par exemple une flèche ou un trait d'arbalète. On pourrait sans doute continuer cette énumération qui offre un parallèle éloquent, dans le champ linguistique, aux glissements sémantiques observés dans les images entre l'œil, l'instrument de mesure et l'arme. Ces ambivalences ont d'ailleurs survécu après l'invention de l'appareil photographique, avec lequel on peut "mitrailler", notamment dans l'expression anglaise "*to shoot a picture*", mais aussi dans l'idée qu'un regard peut être dit "perçant" ou "pénétrant", ou encore que l'on puisse "fusiller" du regard. Retrouve-t-on encore la même interrogation, le même geste primaire et théorique chez Lucio Fontana lorsqu'il fend sa toile d'un coup de rasoir, d'un "trait" – "attaque" ou "attentat" – qui semble rappeler toute la dangereuse puissance de l'art⁵⁸ ?

Cet article est issu de la communication prononcée lors de la journée d'étude "Treading the Border: Topographical Drawing, Military Sketching and Visual Espionage in Europe from the 16th to the 20th Century", organisée à la Freie Universität Berlin le 3 février 2012 par Ulrike Boskamp, à laquelle j'adresse mes plus vifs remerciements. Il s'inscrit dans une recherche en cours sur la figure du dessinateur dans le paysage dans l'Europe de la première modernité.



Pieter Serwouters, d'après David Vinckboons, publié par Pieter Goos, *L'Arbalétrier*, 1607-1608. Gravure, 26,5 x 19,7 cm. Londres, British Museum (inv. 1899,0120.83).

.../. Sur perspective et art militaire à la Renaissance, voir surtout Kim H. Veltman, *Military Surveying and Topography: The Practical Dimension of Renaissance Linear Perspective*, Lisbonne, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

58. Voir Hubert Damisch, *Traité du trait. Tractatus tractus*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 15-20.

Et Lucio Fontana, *Concept spatial / Attente*, 1966, acrylique blanc sur toile, 164 x 114 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum.