

LE PAYSAGE ET LA GENÈSE DE L'HISTOIRE DE L'ART

Bruno Klein

L'art ainsi que le paysage, plus précisément le paysage aménagé par l'homme, ont tous deux leur propre histoire. Pourtant l'historiographie du paysage et celle des arts n'ont pas connu la même évolution. Selon une interprétation très répandue dès l'Antiquité, le paysage idéal fut détruit par la civilisation et les arts mécaniques. Ainsi, l'Éden biblique ou les idylles de Virgile appartenaient à un monde "avant" l'histoire. Toujours est-il que cet état idéal devint inaccessible aux générations ultérieures. D'après cette interprétation, chaque jardin était dès l'Antiquité non seulement un endroit aménagé, mais un rappel du paradis perdu. Ce fut le cas entre autres à Tivoli, où l'empereur Hadrien conçut un jardin dont les aspects historiques et géographiques étaient rendus grâce à l'art.

Le paysage composé du jardin est donc traditionnellement lié aux notions du sentiment et de l'histoire. Bien qu'ils fussent indispensables pour la mise en scène romantique des jardins, les arts, en revanche, étaient jugés inférieurs. Le jardin était donc chargé d'histoire, alors que l'art des jardins restait curieusement privé d'histoire. Aux XV^e et XVI^e siècles, cette situation évolua grâce à l'émancipation des arts qui obtinrent alors leurs "lettres de noblesse", c'est-à-dire le droit d'avoir une histoire et une historiographie. Paradoxalement l'art des jardins, quoique fortement lié à l'histoire, fut une des dernières disciplines dont l'histoire fut écrite¹.

La notion d'histoire eut donc longtemps un sens très différent selon qu'il s'agissait de paysage ou d'art. Un rapprochement ne s'opéra qu'au XVIII^e siècle, avec un certain parallélisme entre les deux domaines: à ses débuts l'historiographie des jardins regorge de motifs historicisants et bénéficie de l'apport de véritables méthodes scientifiques. Ces phénomènes trouvent leurs équivalents en l'histoire de l'art. Les relations entre paysage et jardin d'une part, et histoire de l'art d'autre part, sont principalement visibles dans les trois domaines historiographique, méthodologique et conceptuel.

L'historiographie de l'art présentait alors des fortes ressemblances avec les tendances contemporaines de l'art des jardins. Ensuite on observe des convergences des rapports entre la méthodologie en histoire de l'art et celle en sciences naturelles. Enfin se dégage une conception commune et du paysage et des arts. Malheureusement, dans la réalité, il n'y eut pas de distinction aussi nette entre ces phénomènes plutôt complexes. Ainsi, les remarques suivantes n'en seront qu'une esquisse très abrégée.

1. La première histoire écrite du jardinage se trouve sous le titre "The History of Modern Taste in Gardening", dans le dernier volume des *Anecdotes of Painting in England*, de Horace Walpole, publié à Strawberry Hill Press, 1782 (réédition New York, 1995). L'auteur avait l'intention d'écrire, par le moyen de ce texte, l'apologie du jardin anglais contemporain et de ses protagonistes, William Kent et Lancelot "Capability" Brown.



1°. Dans le jardin anglais ou paysager, les fabriques et ruines constituaient un des motifs principaux. Elles présentaient des styles différents, antiquisant ou gothique, chinois ou arabe. Ces monuments avaient pour objectif de susciter des sentiments. Dans les jardins, la sensation était donc liée à l'expérience de l'histoire et de la géographie évoquées par différentes oeuvres d'art. Il n'y avait pourtant pas encore de connaissance poussée en histoire de l'art. De plus, la succession des styles était largement inconnue, les moyens de datation n'existaient pas. Par conséquent, dans les jardins, seule la nature pouvait servir à une mise en scène évidente de l'histoire. Ceci apparaît très nettement dans une description de la fin du XVIII^e siècle du jardin de Wilhelmsbad en Allemagne:

Afin de paraître plus ancien, cette tour fut placée au milieu de deux chênes fort âgés qui ont résisté pendant des siècles aux intempéries. On n'a pas touché ces arbres situés à proximité immédiate de cette tour, une idée qui fait grand honneur à son inventeur, car on croit facilement que ces arbres étaient très gênants lors de la construction.²

Le spectateur était donc amené à croire que la tour, en réalité d'une date récente, était plus ancienne que les chênes. Il apparaît donc que des monuments situés hors des musées et dont on pouvait cerner l'âge, n'étaient datables que par comparaison avec la nature environnante.

Parmi les fabriques des jardins anglais, les ruines forment un cas particulier, en créant des rapports extrêmement étroits entre nature, paysage, et monument. C'est la ruine envahie et gagnée à nouveau par la nature. En outre, la ruine est toujours un monument historicisant, puisqu'elle doit appartenir à une certaine époque plus ou moins lointaine de l'histoire architecturale. Elle met aussi en scène l'histoire à travers sa destruction partielle. La ruine est donc à plus d'un titre liée aux notions d'art, d'histoire et de nature.

Le théoricien allemand Hirschfeld jette un regard particulier sur les ruines dans ses écrits³. Dans le premier volume de son ouvrage sur l'art des jardins, il privilégie les ruines gothiques, car les autres, surtout celles dans le style de l'Antiquité classique, lui paraissaient invraisemblables en Europe du nord, restée étrangère à la civilisation romaine.

Mais ce n'était pas la seule raison de préférer le gothique dans les jardins, car ce style était aussi le plus proche de la nature. Le gothique et la nature étaient donc souvent rapprochés, soit dans la théorie, soit dans l'architecture réelle. L'intérieur de l'église Saint-Nicolas à Leipzig en Allemagne avec ses piliers-palmiers en fournit une preuve parmi d'autres, et l'idée de la croissance du gothique selon les lois de la nature s'exprime ultérieurement dans la description et l'analyse de la cathédrale de Strasbourg livrées par le jeune Goethe dans son essai "Von deutscher Baukunst" (1773). Les allusions aux ressemblances entre bâtiment gothique et forêt sont

2. Traduit d'après: Günter Hartmann, *Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik*, Worms 1981, p. 149.

3. Carl Cay Laurenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, 5 vols., Leipzig, 1779-85.



innombrables. Hirschfeld quant à lui établissait une comparaison plus concrète entre allées d'arbres et rangées de piliers gothiques. "Les allées n'ont pas seulement quelque chose de serein, mais de sublime et de solennel, que nous ressentons sous les voûtes élevées et dans les longs vaisseaux obscurs des cathédrales et des anciennes abbayes."⁴ Il s'agit donc chez Hirschfeld du parallèle non seulement entre art et nature, mais aussi entre art et paysage.

La "maison gothique", située dans le jardin paysager à Wörlitz au cour de la Saxe en Allemagne, mêle tous les éléments mentionnés : paysage et art, nostalgie et histoire de l'art, croissance naturelle et croissance dans l'art, car la maison gothique n'est pas seulement une fabrique parmi d'autres dans le jardin de Wörlitz, elle est en plus le musée de la peinture médiévale⁵. On pourrait continuer cette énumération, mais les exemples mentionnés suffisent à montrer combien la mise en scène de l'histoire de l'art fut un élément constitutif dans les jardins à l'anglaise.

D'autres relations entre paysage et histoire de l'art s'établirent vers 1800 sur des questions de méthodologie : les procédés de classification des phénomènes dans ces domaines suivent alors des orientations parallèles⁶. Il semble que les tentatives de classification en sciences naturelles précèdent celles en histoire de l'art. Aux XV^e et XVI^e siècles, les produits de la nature et de la civilisation - dont les œuvres d'art - étaient collectionnés et présentés ensemble dans les cabinets de curiosités des princes, ils étaient tous considérés comme des objets plus ou moins évolués sur une seule et même échelle qui partait de la nature pure pour aboutir à la civilisation. La situation changea au XVIII^e siècle, quand le suédois Carl Linné inventa un nouveau système de classification des plantes, qui fut ensuite adapté aux autres produits de la nature. Cette manière de systématiser connut un tel succès qu'elle finit par être appliquée aux collections artistiques. Il est possible de préciser ce phénomène étudié par Michel Foucault⁷ dans le cadre de notre sujet, c'est-à-dire les relations entre paysage et histoire de l'art.

Au milieu du XVIII^e siècle, sous la direction de Bernard de Jussieu, des plantes et d'autres produits de la nature furent pour la première fois présentés, dans le contexte de leur paysage, au Jardin des Plantes à Paris, c'est-à-dire qu'ils furent placés dans une reconstitution de leur environnement d'origine. Le travail scientifique de l'équipe de Jussieu avait ainsi transformé le Jardin des Plantes en microcosme. On avait même envisagé d'aménager de la sorte l'ensemble du "Museum d'histoire naturelle", nom officiel du Jardin des Plantes. Le paysage artificiel devait ainsi culminer dans un Musée de l'histoire naturelle, dont la disposition intérieure était comparable à celle des musées d'art. La parenté indéniable de ces deux types de musées s'exprime

4. Hirschfeld, t. 2.

5. Reinhard Alex, *Das gotische Haus*, Wörlitz, 1989.

6. Voir à ce sujet: Horst Bredekamp, *La nostalgie de l'antiquité: Statues, machines et curiosités*, Paris, 1996. (Traduction du titre original allemand: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, 1993.)

7. Michel Foucault, *Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966.



clairement au XIX^e siècle à travers l'exemple du Musée du Prado à Madrid. Commencé au XVIII^e siècle comme musée d'histoire naturelle, il fut finalement inauguré comme musée d'art. A Vienne, les musées nommés officiellement "Musée de l'histoire naturelle" et "Musée de l'histoire de l'art", conçus par un seul architecte dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, se font face de part et d'autre de la même place. Mais retournons au projet de musée dans le Jardin des Plantes à Paris: (fig. 1) son auteur, l'architecte Charles-François Viel souhaitait en faire un établissement d'enseignement pour les artistes: "C'est-là enfin que l'artiste lui-même trouveroit des ressources qui manquent ordinairement à ses études; il y apprendroit à perfectionner son talent, en rapprochant l'art à la nature, dont il saisiroit l'esprit avec plus de facilité dans des êtres pleins de vie et d'expressions".⁸ L'idée de l'art imitant la nature était à l'époque déjà ancienne, mais elle gagna dans ce contexte un sens nouveau: la nature, qui s'offre là comme modèle à l'artiste, se divise entre nature "naturelle" et nature "artificielle". Le paysage du Jardin des Plantes, inspirant l'artiste, n'est plus un paysage naturel, mais un paysage artificiel, modelé sur les conseils du naturaliste. Sans être formulées explicitement, les exigences des sciences naturelles sont très fortes. L'auteur du projet propose par conséquent d'élever son musée comme pendant au Louvre: "Une galerie immense du Palais de nos Rois est destinée à exposer ces chefs-d'œuvre de Peinture et de Sculpture avec ceux des grands Maîtres qui ont honoré la France par leurs talents. Si ce Ministre dont le goût est si propre à encourager les Arts, daigne jeter un coup d'œil sur ce plan, nous avons l'espérance qu'il en saisira l'utilité..."⁹

2^o. La méthodologie de l'histoire de l'art doit beaucoup aux sciences naturelles, surtout à la biologie, ainsi que le prouve l'usage commun de certains termes comme développement, évolution, genèse, naissance, croissance, mort etc. Nous pouvons analyser plus concrètement ces relations, au moins en partie, en évoquant, comme l'exige notre sujet, des correspondances entre paysage et histoire de l'art. Une conception assez "paysagiste" transparait dès 1830 chez Arcisse de Caumont, archéologue mais aussi géologue de formation, un des fondateurs de la "Société Linnéenne du Calvados" (1823). Il compara l'évolution des arts au cours d'un fleuve grossi de divers affluents (fig. 2). N'oublions pas que ses publications en histoire de l'architecture connurent un énorme succès au XIX^e siècle¹⁰.

Un autre exemple de rapprochement méthodologique des sciences naturelles avec la notion du paysage et l'histoire de l'art concerne le type de classification des œuvres par écoles, nationales ou régionales. Ce procédé remonte à Vasari, qui essaya par ce moyen d'établir la prééminence de l'art florentin. Le système de Vasari était adapté au cadre politique de son époque. A la fin du XVIII^e siècle, celui qui fut choisi pour la présentation dans les musées était évidemment différent.

8. Charles-François Viel, *Projet d'un monument consacré à l'histoire naturelle, dédié à monsieur le comte de Buffon, intendant du jardin du roi, de l'académie française, de celle de sciences, &c., par Charles-François Viel, Architecte*, Paris, 1779, p. 4.

9. Viel (voir note précédente), pp. 7-8.

10. Arcisse de Caumont, *Histoire de l'architecture religieuse au Moyen Âge*, Caen, 1841.



Au Louvre, par exemple, les écoles régionales reflétaient l'état de l'empire napoléonien. Le musée d'histoire naturelle se trouve alors, selon un catalogue de 1807, "prodigieusement enrichi d'objets uniques et curieux, fruit des conquêtes des Français en Hollande, en Allemagne et en Italie"¹¹, parce que c'était d'abord les jardins botaniques qui, en Hollande ou en Angleterre, avaient illustré la diversité et la richesse des colonies de ces empires, principal moyen pour que le spectateur en perçût les dimensions. Ce n'est que par la suite que les musées d'art furent investis de cette mission, car le musée fut d'abord un musée de la nature.

3°. Un autre aspect du rapprochement entre paysage et histoire de l'art est illustré par la publication des "Voyages pittoresques" dans la France du XIX^e siècle¹². Les volumes présentaient surtout des monuments médiévaux dans leur paysage. Les objets artistiques y sont ainsi classés par régions géographiques, et la priorité de la nature est soulignée en permanence. Selon les auteurs des "Voyages pittoresques", les données naturelles furent à l'origine de la production artistique, comme l'expriment les illustrations qui intègrent les monuments dans leur paysage. Ces "Voyages pittoresques" figurent parmi les premiers projets de l'histoire de l'art du Moyen Age en France, qui ont certainement forgé l'image de l'art de cette époque grâce à leurs illustrations impressionnantes, surtout des paysages.

Les liens entre paysage et histoire de l'art sont devenus de plus en plus ténus au cours du XIX^e siècle, pour être enfin remplacés par les instruments méthodologiques d'autres sciences, comme l'ethnologie, la psychologie ou la linguistique. Ce phénomène est apparemment typique d'une science culturelle assez jeune et qui ne possède qu'un répertoire limité de méthodes propres. Une bonne partie du travail de l'historien de l'art consiste donc à rechercher des analogies ou des métaphores adéquates, qu'il emprunte souvent à la science qui est alors le plus en vogue. Il n'est donc pas surprenant d'observer, à l'époque de la genèse de l'histoire de l'art, comment cette nouvelle science humaine chercha le soutien des sciences naturelles plus affirmées, la physique, la géographie, la géologie, la botanique et la biologie. Ce choix était d'autant moins accidentel que ces sciences avaient une affinité à l'art des jardins, traditionnellement lié à la mise en scène de l'histoire, composante essentielle de l'histoire de l'art.

Les relations entre l'histoire de l'art et les différentes manières de la description, de l'analyse et de la formation du paysage sont donc un reflet d'une certaine phase de l'histoire de notre science. Ou bien, pour emprunter une métaphore à une autre science, actuellement très en vogue : les relations mentionnées sont des gènes archaïques de l'histoire de l'art.

11. *Vues du Jardin du Muséum d'histoire naturelle de Paris, dessinées par N. Huet, peintre dudit Muséum et de la Ménagerie de l'Impératrice et Reine, accompagnées d'un texte explicatif*, Paris, 1807, sans numéros de pages.

12. *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, par Isidore-Justin-Séverin baron de Taylor, Charles Nodier et Alphonse de Cailleux, Paris, à partir de 1835.