

## CONTEMPLATIO MUNDI. LE PAYSAGE COSMIQUE À LA RENAISSANCE

Dominique Allart

— Au début du XVI<sup>e</sup> siècle est apparu un type de tableau promis à un bel avenir: les personnages y occupaient une place restreinte dans un vaste environnement qui tendait à accaparer l'attention du spectateur. Très vite, le terme "paysage" fut utilisé pour désigner ces réalisations d'un genre nouveau. En 1549, l'acception était reconnue par Charles Estienne qui, dans son *Dictionnaire*, définissait le terme comme un "mot commun entre les paintres"<sup>1</sup>.

Dans le domaine de la peinture de chevalet, les premières manifestations bien caractérisées de l'art du paysage sont dues à l'école anversoise et à l'école dite "du Danube". Cette dernière a connu un essor remarquable mais de courte durée: après la mort de ses quatre célèbres représentants, les frères Altdorfer, Hirschvogel et Wolf Huber, la veine originale qu'ils avaient illustrée s'est tarie définitivement. A Anvers en revanche, des tableaux représentant des paysages furent produits massivement et de manière ininterrompue tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle. La mode ainsi lancée gagna bientôt l'Italie, la France et l'Empire, ainsi que les régions septentrionales, alors en passe de devenir les Provinces-Unies. C'est ainsi que le nouveau genre s'implanta dans la peinture occidentale.

Joachim Patinier (dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle – 1524) est à juste titre considéré comme l'initiateur de cet essor. Il est d'ailleurs le premier à avoir été désigné comme paysagiste. "Der gute Landschafts-Mahler": c'est ainsi qu'Albrecht Dürer, qui sympathisa avec lui lors de son séjour aux Pays-Bas en 1520–21, le mentionne dans son journal de voyage<sup>2</sup>.

Patinier a créé un type particulier de paysage, réunissant tout ce que l'univers pouvait offrir à la vue d'un Européen: des terres cultivées et des forêts, des montagnes, des cités industrielles, des cours d'eau rejoignant la mer. Dans ses tableaux, ces différents aspects du monde connu sont agencés en dépit de toute vraisemblance. Les plans se superposent plutôt qu'ils ne s'échelonnent, portant la ligne d'horizon très haut, comme si le cadrage était effectué depuis un promontoire. En contradiction avec cette apparente vision panoramique, les éléments verticaux, personnages, rochers, maisons, etc., sont représentés de face, à hauteur de regard. Le tout compose donc un espace fictif, où les choses sont montrées sous leur apparence la plus caractéristique, telles que l'esprit les conçoit et non telles que les yeux pourraient les voir. En vertu de cette même logique conceptuelle, des détails situés à distance restent lisibles, comme s'ils étaient saisis à l'aide d'un téléobjectif. L'ensemble s'harmonise par la couleur. De bas en haut se succèdent des tonalités dominées par les bruns-verts, puis progressivement

1. Fr. Joukowsky, *Paysages de la Renaissance*, Paris, 1974, p. 7.

2. Albert Durer, *Journal de voyage aux Pays-Bas*, introduction par M. Hewak, traduction et notes par St. Hugue, Paris, 1993, p. 52.



des verts bleutés, et enfin un azur léger. Ce jeu de dégradés donne une impression de relative unité. Un semblant de perspective s'introduit du même coup, car selon les lois optiques, les tonalités froides paraissent en retrait par rapport aux tonalités chaudes. Cette sorte de perspective chromatique remonte au XVe siècle; les fonds des tableaux des Primitifs flamands en révèlent d'innombrables exemples. Régis par un savant usage d'artifices somme toute archaïques, les paysages de Patinier charment le spectateur d'aujourd'hui. Alliant la multitude et la précision des détails à l'immensité spatiale, ils le fascinent et stimulent son imagination. La critique moderne les a désignés par une expression évocatrice, celle de "paysages cosmiques"<sup>3</sup>.

Comment l'artiste en est-il venu à réaliser de tels tableaux? Si l'on en croit les auteurs anciens, il était originaire de Dinant, petite cité baignée par la Meuse (Belgique)<sup>4</sup>. La vallée mosane offre, aux alentours de cette localité, abondance de sites pittoresques. Il est tentant de penser que Patinier garda en mémoire ses côteaux verdoyants et surtout ses rochers aux formes capricieuses. Accomplit-il son apprentissage chez un peintre de la région ou se rendit-il dans un atelier plus notoire, à Liège, en Flandre ou dans le Brabant? Parmi les diverses hypothèses qui ont été formulées, la plus plausible fait du jeune peintre l'assistant d'un Primitif flamand<sup>5</sup>. Dès le XVe siècle, la division des tâches était coutumière dans les grands ateliers des Pays-Bas; elle permettait d'optimiser le rendement et la qualité des réalisations. A la faveur de cette pratique, il est possible que Patinier se soit spécialisé dans l'exécution des fonds de paysage. L'idée lui serait ensuite venue de traiter en tableaux autonomes ces petits coins de nature que l'on avait jusque là relégués à l'arrière-plan des portraits et des scènes religieuses<sup>6</sup>. Il se serait ainsi acquis une clientèle, non pas auprès des pouvoirs publics, du clergé ou des métiers, trop attachés aux conventions qui régissaient traditionnellement les commandes artistiques, mais plus vraisemblablement dans la bourgeoisie, ouverte, dans une certaine mesure,

3. Le terme fut employé par E. von Bodenhausen dans sa monographie sur Gerard David (*Gerard David und seine Schule*, Munich, 1905), mais c'est L. von Baldass qui le premier l'a utilisé pour décrire les paysages de Patinier. Sa définition est devenue classique: "alles, was dem Auge schön eschien: Wasser und Land, Gebirge und Ebene, Wald und Feld, Burg und Bauernhütte" (*Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinier bis Bruegel*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1918, p. 120). Sur la notion de paysage cosmique, voir D. Zinke, "Patiniers 'Weltlandschaft'", *Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert*, Francfort, 1977. Sur l'évolution de ce type de paysage tout au long du XVIe siècle, voir le remarquable ouvrage de W. S. Gibson, "Mirror of the Earth", *The World Landscape in Sixteenth Century Flemish Painting*, Princeton, 1989.

4. Sur Patinier, la bibliographie est abondante et ne peut être citée *in extenso* ici. Les deux références majeures restent aujourd'hui encore R. Koch, *Joachim Patinier*, Princeton, 1968; et M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, traduction H. Norden, Commentaires et annotations par H. Pauwels et M. Gierts, 9, 2, 1973.

5. A ce sujet, voir W. S. Gibson, *op. cit.*, pp. 4-5.

6. Selon W.S. Gibson, la structure compositionnelle des tableaux supposés les plus anciens de Patinier plaide en ce sens. Le plan où se trouvent les figures s'y oppose à un panorama visible par-delà une barrière rocheuse. Ce serait là un souvenir des tableaux traditionnels au premier plan desquels étaient ménagée une percée ouvrant sur un paysage lointain (*Ibidem*).



aux innovations<sup>7</sup>. La pleine réussite, dans ces conditions, ne pouvait se concevoir qu'à Anvers, l'une des villes les plus prospères du Nord de l'Europe. C'est là qu'affluaient les artistes les plus ambitieux. Patinier s'y installa dès 1515 au plus tard, et il y connut un grand succès, si l'on en juge au nombre des peintres qui s'inscrivirent sur ses traces, avec plus ou moins de talent.

Les paysages de Patinier et ceux de ses émules immédiats sont certes d'un type nouveau pour l'époque, mais ils gardent néanmoins toujours un sujet religieux. Celui-ci est loin d'être dérisoire, il convient de le souligner. Au contraire, l'iconographie en est généralement très fouillée. A la scène principale s'ajoutent des compléments narratifs.

Ainsi les nombreuses versions du Repos de la sainte famille en Egypte, un sujet inspiré de l'évangile apocryphe dit "du pseudo-Matthieu", rassemblent une série d'anecdotes (fig. 1). Au récit d'une halte de la sainte famille à son arrivée en Egypte s'adjoignent divers épisodes traités sous la forme de détails épars dans la composition: le massacre des innocents, la battue organisée par les troupes d'Hérode pour retrouver l'enfant Jésus et la croissance miraculeuse d'un champ de blé en une seule nuit. Il en est de même pour les représentations d'un autre thème très prisé, la pénitence de Saint Jérôme. Autour du saint se multiplient les allusions à des historiettes tirées de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Le Moyen Âge tardif était friand de ce genre de récits imagés, émaillés de digressions pittoresques. Les retables du XVe et du XVIe siècle en témoignent à l'envi: la narration y est morcelée en suites de saynettes distinctes. Patinier, quant à lui, accomplit la démarche inverse: il assemble les épisodes successifs en compositions uniques. Cette formule de la composition synoptique fut en faveur dans l'art flamand, dès l'aube du XVIe siècle. Hans Memling l'a illustrée de manière remarquable dans *La Passion de Turin* et *Les sept joies de la Vierge* de Munich<sup>8</sup>. Patinier, de son côté, en tira des conséquences inédites, saisissant l'occasion qu'elle lui offrait de déployer de vastes paysages. Ceux-ci étaient nécessairement hétérogènes: à l'option d'un récit en phases successives (sans unité de temps) ne pouvait correspondre qu'une scénographie réunissant des tableaux distincts (sans unité de lieu).

Les différents aspects de ces paysages offraient donc autant de décors pour une action en plusieurs actes. Ce n'était pas leur seule fonction. Certaines de leurs composantes étaient sans doute investies d'une signification symbolique, qui venait doubler leur rôle pratique dans la narration. Il devait en être ainsi de la flore et de la

7. M. J. Friedländer expliquait déjà l'apparition du paysage par des facteurs socio-économiques: développement de la spécialisation à l'intérieur des ateliers; émulation provoquée par la loi de l'offre et de la demande sur un marché libre; intérêt latent pour le paysage chez les amateurs d'art (*Landscape, Portrait, Still-Life: their Origin and Development*, traduction R. F. C. Hull, Oxford, 1949, pp. 46 et suivantes).

8. A ce sujet, voir E. Kluckert, "Die Simultanbilder Memlings, ihre Wurzeln und Wirkungen", *Das Münster*, oct., 1974, pp. 284-295. Sur la faveur de cette formule dans la peinture d'Henri Bles, émule de Patinier, voir Akira Kofuku, "Herri met de Bles and Some Considerations on Simultaneous Representation in Early Flemish Painting". In: N. E. Muller, B. J. Rosasco, J. H. Marrow [éd.], *Herri met de Bles. Studies and explorations of the World Landscape Tradition*, Princeton, 1998, pp. 143-151.



faune, détaillées avec un soin manifeste, et peut-être aussi de certains stéréotypes tels que le rocher, le château-fort, la forêt, la rivière et le port<sup>9</sup>. On soupçonne que le décryptage symbolique était alors pratiqué en même temps que le repérage des éléments du récit narratif: dans ces conditions, on peut parler de “paysages moralisés”. Le XVI<sup>e</sup> siècle a vu s’amplifier le goût du décodage systématique, qui fit désormais l’objet d’une littérature spécifique dont les *Emblèmes* d’Alciat, ceux de Joachim Camerarius, de Johannes Sambucus, d’Hadrianus Junius sont les exemples les plus connus. Ces ouvrages attestent la propension à relever une allusion, à dégager un symbolisme, un exemple moral ou une vérité religieuse à travers les apparences de la réalité.

Il est intéressant de noter que certains récits de voyage de l’époque révèlent aussi des réflexes semblables. Ils s’inscrivent à cet égard dans la tradition des guides de pèlerinage médiévaux. C’est ce que soutient Frank Lestringant dans son étude consacrée à la *Cosmographie du Levant* d’André Thevet (1554): “Au hasard du chemin suivi par la description, le *topos* géographique amène à soi, de moment en moment, le *topos* rhétorique ou moral”<sup>10</sup>. D’une certaine façon, les premiers paysages cosmiques offrent la contrepartie visuelle de cette “littérature de voyage”. Comme elle, ils invitent à une pérégrination semée de messages codés.

Ce constat rejoint la proposition émise par Reindert H. Falkenburg de les interpréter comme des métaphores du pèlerinage que le chrétien doit accomplir dans le monde d’ici-bas<sup>11</sup>. L’idée est assez séduisante quand il s’agit des oeuvres de Patinier et de sa suite immédiate<sup>12</sup>. Elle est plus contestable, en revanche, quand elle prétend s’appliquer à la suite de l’évolution<sup>13</sup>.

En effet, celle-ci traduit un changement d’esprit et, dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, une laïcisation progressive. Les sujets profanes et anecdotiques concurrencent désormais les sujets religieux traditionnels. Du reste, peu à peu, la figuration narrative tend à s’amenuiser, au point de devenir parfois insignifiante. Mais le décor ne se simplifie pas pour autant. Certes, le paysage “cosmique” devient visuellement plus crédible. La perspective s’y introduit, et avec elle une impression de plus grande unité, de meilleure cohérence et de véritable récession spatiale. Il n’empêche: le

9. On trouvera quelques réflexions à ce sujet chez R. L. Falkenburg, *Joachim Patinier: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam et Philadelphie, 1988, pp. 27–29 et *passim*. Une recherche systématique en la matière serait assurément la bienvenue.

10. Fr. Lestringant, *L’atelier du cosmographe ou l’image du monde à la Renaissance*, Paris, 1991, pp. 68–69.

11. R. L. Falkenburg, *op. cit.*

12. Certaines réserves ont cependant été formulées par W. S. Gibson (compte rendu de l’ouvrage de R.-H. Falkenburg dans *Oud Holland*, 103/4, 1989, pp. 249–252) et E. Buysen (compte rendu dans *Simiolus*, 19/3, 1989, pp. 209–215). De R.-H. Falkenburg, on consultera aussi “Marginal Motif in Early Flemish Landscape Paintings”. In: N. E. Muller, B. J. Rosasco, J.H. Marrow [éd.], *Herri met de Bles. Studies and explorations of the World Landscape Tradition*, Princeton, 1998, pp. 153–169.

13. Or, c’est ce que laisse entendre R.-H. Falkenburg, par exemple dans Pieter Bruegels Kruisdraging, “Een proeve van ‘close-reading’”, *Oud Holland*, 107, 1993, pp. 17–33.

14. W. S. Gibson, *op. cit.* (*passim*); D. Allart, *La peinture de paysage anversoise dans l’orbite de Pieter Bruegel l’Ancien*, Université de Liège, thèse de Doctorat, 1991–92 (publication en préparation).



goût des grands espaces aux multiples visages subsiste. Il culmine même chez Pieter Bruegel l'Ancien (vers 1525–1569). Sa célèbre suite des *Mois* de 1565 en offre une illustration grandiose, où temps et espace sont évoqués simultanément, dans leur déploiement vertigineux. Le *Paysage avec la pie sur le gibet*, de 1568 en est aussi un exemple fascinant (fig. 2).

Ultérieurement, des avatars du paysage cosmique s'observeront jusqu'au début du XVIIe siècle, avec un spectaculaire regain de faveur aux alentours de 1600. Des formules concurrentes sont pourtant apparues entre-temps, notamment celle du panorama unitaire, ou celle du coin de nature évoqué sur un mode plus intimiste. Mais elles ne se répandront significativement qu'au XVIIe siècle<sup>14</sup>.

L'extraordinaire engouement dont continue à bénéficier le paysage "cosmique" appelle assurément un commentaire. Il montre que ce type de paysage était en adéquation avec une *Weltanschauung* largement partagée durant la Renaissance. La littérature de l'époque révèle des caractéristiques analogues dans les descriptions verbales. Les spécialistes y ont relevé la même tendance à énumérer les divers aspects d'une réalité, la même esthétique de la *varietas*<sup>15</sup>. Les exemples abondent. Parmi les plus significatifs, un extrait du *Microcosme* de Maurice Scève nous intéresse d'autant plus qu'il glorifie l'activité picturale, en évoquant notamment la réalisation de paysages:

(...) estendus païsages  
En costaux esloingnés, metairies, villages,  
Et villes, et chasteaux sur fleuves, et montaignes  
Chemins entrerompus traversant les campagnes,  
Arbres, fruicts, herbes, fleurs, bestes, et gens marchans  
A pié, et à cheval, et remplissant les chams  
Plaisamment abbrevés de courantes rivieres  
Couvertes de vaisseaux de diverses manieres,  
Et divers animaux appercevant deceu  
De tel contentement si vainement receu  
Que le bas apparent plus, qu'au milieu moins feint,  
R'acourcissoit le haut de monts fuyans depeint.  
Ainsi d'un seul regard en bien petit tableau  
Voyoit d'un grand païs le ciel, la terre et l'eau<sup>16</sup>.

L'oeuvre que décrit ici Maurice Scève est de tout évidence un paysage "cosmique" pareil à ceux de Patinier. L'auteur nous invite à suivre son propre parcours visuel au travers de celui-ci. Du même coup, il compose un paysage littéraire qui mérite lui

15. Cette notion a été mise en évidence par plusieurs intervenants au colloque sur *Le Paysage à la Renaissance*, organisé en 1985 par l'Association d'Etudes sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance (Études réunies et publiées par Y. Giraud, Fribourg, 1988). Voir par exemple les communications de P. Galand et Fr. Joukowsky.

16. *Microcosme*, Livre III, Lyon, 1562.



aussi d'être qualifié de "cosmique", trahissant un regard avide et compulsif, presque éperdu face au trop copieux spectacle d'une réalité démesurée et fuyante.

Maurice Scève pensait-il à l'oeuvre d'un paysagiste septentrional? On est tenté de le croire. Une vingtaine d'années plus tard, une épître publiée dans un livre quelque peu oublié aujourd'hui, les *Bigarrures* d'Estienne Tabourot, seigneur des Accords, semble faire écho au passage du *Microcosme* pointé plus haut. Cette fois, il est explicitement fait mention des paysages flamands. L'auteur de l'épître y compare le style littéraire du seigneur des Accords<sup>17</sup> :

Des Accords tes Bigarrures  
Ressemblent les pourtraictures  
Des paysages plaisans  
que font les peintres Flamans  
Dans lesquels d'un traict fertile,  
Là ils peignent une ville,  
Là un champ, là un desert,  
Une forest, un champ verd,  
Des riuieres, des fontaines,  
Et des montagnes lointaines,  
Cà & là de grands troupeaux  
Et d'hommes & d'animaux:  
Le tout par Mathematique,  
Bien reduit selon l'Optique  
Au subiect d'un petit poinct,  
Qui les fait paroistre loing;  
Se monstrant à nostre veue,  
Comme si dans une nue,  
Nous regardions des là haut  
Ce grand terrestre eschaffaut:  
Qui fait que l'oeil se contente  
De varieté plaisante,  
en chasque endroit retreuuant  
Tousiours du contentement<sup>18</sup>.

17. C'est à Philippe Sénéchal, Secrétaire scientifique du Comité international d'Histoire de l'Art, que revient le mérite d'avoir repéré ce texte méconnu des spécialistes de l'art du paysage au XVI<sup>e</sup> siècle. Il m'en a généreusement transmis les références. Qu'il trouve ici l'expression de ma plus sincère reconnaissance.

18. Pièce liminaire du premier livre des *Bigarrures du Seigneur des Accords* d'Estienne Tabourot, par Théodecte Tabourot, pp. 5-6. D'après François Goyet, auteur de l'introduction et des notes accompagnant le fac-simile de l'édition de 1588 (Genève, Droz, 1986), l'édition *princeps* remonterait à 1582 (Introduction, p. L). Selon toute vraisemblance, l'auteur de l'épître qui nous intéresse était soit le frère aîné d'Estienne Tabourot, soit l'un de ses fils, tous deux prénommés Théodecte.



La prétention d'appréhender le monde dans sa profusion et son immensité conduit aussi à un rapprochement avec les ouvrages encyclopédiques et atlas massivement publiés à la même époque: *Cosmographies* comme celles de Sebastian Münster, de Pierre Apian et d'André Thevet; *Theatrum Orbis Terrarum* d'Abraham Ortelius; *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun et Frans Hogenberg, etc. Leur but explicite était de permettre au lecteur de voyager sans danger et sans dépenses, par la magie des mots et des images. *Cognoistre voulez mainte place, ville & citez: Tout ce, en petit livret, au cler veoir pourrez (...)* Aussi pourront les amateurs de cosmographie, estantz a l'hostel en leur estudioir, tout le circuyt de la terre, sans grand coust, ou aulcun dangier, seurement perlustrer & parvoyager; lequel toutesfois, sinon a grosse despence, & grand peril, ne peuvent faire n'accomplir. C'est par ces termes qu'Apian invite le lecteur à faire l'acquisition de sa *Cosmographie*.<sup>19</sup> Dans leur célèbre recueil de vues de villes, Braun et Hogenberg revendiquent la démarche du chorographe qui "décrit chaque secteur du monde individuellement, avec ses villes, villages, îles, rivières, lacs, montagnes, sources etc."<sup>20</sup> La production de ces géographes révèle donc le même irrésistible attrait pour le relevé à grande échelle, portant sur une vaste réalité rassemblant une multitude d'aspects divers, et défiant les limites de la perception. Elle trahit une sorte de boulimie intellectuelle et perceptive dans laquelle semblaient se complaire les milieux lettrés.

C'est dans la mouvance néo-stoïcienne que cette curiosité universelle était surtout valorisée. Elle débouchait inévitablement sur le scepticisme: confronté à l'immensité de l'univers, l'homme prend la mesure de sa petitesse. Des réflexions de ce type ont été relevées dans les écrits scientifiques du temps. Sur la carte du monde de son *Theatrum Orbis terrarum*, par exemple, le géographe anversois Abraham Ortelius, dont Pieter Bruegel l'Ancien fut un des familiers, a inséré des citations de Cicéron et de Sénèque qui témoignent clairement de cet esprit, comme celle-ci, issue des *Tusculanae disputationes* (livre IV, chap. 17, § 37): *Quid ei potest videri magnum in rebus humanis, cui aeternitatis omnis totius que mundi nota sit magnitudo*.<sup>21</sup> Les exemples abondent dans la littérature du temps en général. Citons ce passage de Montaigne:

Mais qui se presente, comme dans un tableau, cette grande image de nostre mere nature en son entiere magesté; qui lit en son visage une si generale et constante varieté; qui se remarque là dedans, et non soy, mais tout un royaume, comme un traict d'une pointe très-delicat: celui-là seul estime les choses selon leur juste grandeur.<sup>22</sup>

19. Anvers, 1544, fol. II v.

20. Cité d'après Sv. Alpers, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle*, traduit de l'anglais par J. Chavy, Paris, 1990, p. 272.

21. Cette citation apparaît dans l'édition de 1570 du *Theatrum Orbis terrarum*. Dans celle de 1579, Ortelius en a ajouté d'autres, dans un esprit comparable. J. Muller-Hofstede en a souligné l'importance pour une meilleure compréhension de l'art du paysage de l'époque. J. Muller-Hofstede, "Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und stoische Weltbetrachtung". In: O. von Simson, M. Winner, *Pieter Bruegel und seine Welt. Ein colloquium*, Berlin, 1979, pp. 73-142. A ce sujet, voir aussi W. S. Gibson, *op. cit.*, pp. 57-59.

22. *Essais*, I, XXXVI.

Dans cet extrait, un tableau apparaît comme le support idéal d'une telle réflexion. Un tableau pourvu des traits qui caractérisent les paysages "cosmiques": variété et immensité. De toute évidence, ces panoramas aux multiples aspects peints par Patinier et ses nombreux émules tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle étaient non seulement en harmonie avec une *Weltanschauung* bien attestée chez les intellectuels de l'époque, mais peut-être même ont-ils contribué à la forger. En d'autres termes: à éduquer le regard que l'homme portait sur le monde ambiant.

---