

constructione et usu partium corporis humanis, defensio (1559) by Alonso Rodríguez de Guevara; later on and in the New World, *Summa y recopilación de cirugía* (1578) by Alonso López de Hinojosos and *Tratado breve de anothomía y cirugía* (1579) by Agustín Farfán.

Finally, it would be necessary to discuss other issues affecting the context or contexts of production of this “image du corps”, such as the important theological or eschatological debates on the Incarnation of Christ or the resurrection of the flesh; or the “style” of individual artists, a concept neglected by art historians themselves despite it may be the only one that characterizes the History of Art in demarcation to other humanistic disciplines. In that sense, the book by Portmann poses a dilemma that will need to be studied in the

near future: whether it is possible to speak of the conception of diverse “images du corps” during the XVIth and XVIIth centuries, rather than of a single “image du corps”. Perhaps this argument may shed new light on what anatomists and artists of the time shared and also what differentiated them, following the controversial and still discussed “Vesalian revolution”, and maybe we will be able to know much more about the role of the artist in the construction of a new, modern conception of the body.

DR. JOSÉ RIELLO

Pratiques paysagères, logiques discursives et stratégies de domination dans les jardins romains

Denis Ribouillault
Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVI^e siècle. Paris, CTHS/INHA 2013. 377 p., ill. ISBN 978-2-7355-0794-8. € 38,00

Ce beau livre traite de l'image de Rome, de la perception des lieux et de la construction culturelle du paysage à la Renaissance. Partant d'une thèse de doctorat dont le texte semble avoir été entièrement refondu pour la publication, Denis Ribouillault nous offre la synthèse de plusieurs années de réflexion sur les relations entre paysage et pouvoir dans la culture des élites romaines au XVI^e siècle. L'en-

semble de l'ouvrage repose sur une analyse approfondie des nombreux décors topographiques qui constituent, dans le cas romain, l'un des éléments distinctifs de la décoration des demeures aristocratiques à cette époque. Les vues de bâtiments, de localités, de villes ou de territoires entiers ne sont pas seulement étudiées pour elles-mêmes, soit en leur qualité de paysages habilement insérés dans la décoration d'un vestibule, d'une salle de réception, d'un *studiolo* ou d'une loggia.

Ces grands cycles topographiques, dont les vues peintes dialoguent souvent avec l'environnement immédiat du palais ou de la villa, sont surtout appréciés pour leurs qualités discursives qui mettent généralement en jeu, à travers la description picturale, le statut social du commanditaire, ses intérêts économiques, les aspects variés d'une pensée politique ou religieuse qui se trouve ainsi rapportée et pour ainsi dire *ancrée* dans l'histoire lo-

cale, la topographie réelle et les prestigieux paysages du Latium.

Il ne faudra donc pas chercher dans ce livre de Denis Ribouillault, qui ne présente aucune forme d'inventaire ou de catalogue artistique, une histoire de l'art du paysage, ni même une histoire du genre topographique tel qu'il fut pratiqué dans la peinture monumentale au XVI^e siècle à Rome. Son travail, qui s'inscrit délibérément «en dehors des schémas traditionnels de l'art», relève beaucoup plus de l'iconologie du paysage ainsi que d'une histoire sociale et culturelle du XVI^e siècle romain qui tend sur certains points à l'anthropologie. L'ensemble constitue un texte passionnant, richement documenté et remarquablement écrit, qui devrait ouvrir de nouvelles perspectives mais qui pose aussi quelques problèmes d'interprétation ou de méthode sur lesquels nous souhaitons revenir.

LE PAYSAGE COMME CONSTRUCTION HISTORIQUE

Soulignons d'emblée, pour éviter toute méprise, que la notion de paysage est ici entendue dans un sens très large, hérité de la géographie humaine et fortement marqué par les travaux de spécialistes allemands ou anglo-saxons tels que Reinhard Bentmann et Michael Müller, Denis Cosgrove et surtout W. J. T. Mitchell. Le «paysage», pour ces historiens et géographes, ne désigne pas seulement un genre pictural, une pratique artistique codifiée qui trouve son expression privilégiée dans la décoration des palais et des villas. Il correspond beaucoup plus généralement à des manières de voir, d'appréhender et d'aménager les lieux qui relèvent directement des rapports de force entre les individus et les groupes et qui trouvent de nombreuses applications dans les différents domaines de la vie sociale.

Le paysage, ainsi perçu comme une construction historique, elle-même dominée par les élites, exige en effet d'être étudié dans tous ses aspects: dans son étendue spatiale et ses propriétés physiques autant que dans les formes et les processus d'une «réalité» socio-culturelle qui tend elle-même à s'*incarner* en faisant appel à de nombreux médiums.

Dans le cas romain, au XVI^e siècle, l'urbanisme et la création architecturale, mais aussi l'art des jardins et l'aménagement des grands domaines sont les principales pratiques paysagères par lesquelles la papauté, les autorités publiques et les aristocraties locales sont souvent entrées en rivalité en même temps qu'elles forgeaient, ou réaffirmaient, leurs identités sociales. Tous ces aspects de la relation entre pouvoir et paysage sont étudiés par Denis Ribouillault qui s'attache à démontrer, à partir d'exemples fortement contextualisés, la cohérence des systèmes de représentation et la complémentarité des dynamiques qui ont pu contribuer à structurer l'espace, à redéfinir le caractère des lieux, à façonner ou à recomposer cette étonnante mosaïque spatiale, historique et culturelle que constitue le «paysage» romain au XVI^e siècle. L'auteur donne tout son sens à la notion d'«intermédialité» lorsqu'il étudie les cycles topographiques en relation avec l'espace architectural, la topographie, l'aménagement et l'iconographie du jardin. Sa réflexion s'appuie naturellement sur les résultats de nombreuses études monographiques, mais elle propose souvent de nouvelles lectures qui s'accompagnent toujours d'un effort tout à fait remarquable de synthèse et de conceptualisation.

Le livre suit un plan thématique, qui respecte la chronologie générale des bâtiments et des œuvres, mais vise surtout à présenter dans toute sa complexité le «langage topographique» des élites romaines au XVI^e siècle. Les deux premiers chapitres sont centrés sur la référence au passé dans la peinture monumentale, l'aménagement des domaines et la construction des premières grandes villas «à l'antique» du Latium. A Rome, plus que partout ailleurs, les lieux sont chargés d'une mémoire prestigieuse que l'oligarchie romaine, en rivalité avec la papauté qui utilise les mêmes modèles, cherche à s'approprier à des fins de légitimation ou de glorification. L'analyse de plusieurs décors réalisés dans les palais romains, à la Villa Giulia et à la Villa d'Este, à laquelle s'ajoute une relecture du nymphée de Genazzano et de plusieurs parcs de chasse du Latium s'avère particulièrement

productive. Elle montre à quel point le goût des antiquités et l'intérêt général pour la civilisation romaine, qui poussent artistes et commanditaires à des formes de restitutions archéologiques, s'articulent aussi, dans bien des cas, à des stratégies d'ascension sociale, des rivalités politiques ou des ambitions personnelles qui conditionnent, en retour, la manière dont les élites perçoivent, décrivent, aménagent et «re-présentent» leur environnement.

DISCOURS ET POINTS DE VUE

Le troisième chapitre explore une autre dimension fondamentale du «paysage» à Rome: la présence matérielle et immatérielle du sacré qui ne se limite pas, dans le contexte de la Contre-Réforme, à la vie des religieux ou à la fréquentation des lieux saints, mais engage l'ensemble du territoire, son administration et de nombreux aspects de la vie sociale dans une cité-sainte qui est placée sous le bon ministère du pape. Le livre souligne l'émergence, dans le décor monumental et la peinture de chevalet, d'une nouvelle forme de paysage sacré, propice à la méditation, mais il met surtout l'accent sur les cycles topographiques qui furent réalisés dans les résidences pontificales sous les règnes de Pie IV, Grégoire XIII et Sixte V. Fidèle à son approche initiale qui vise à déceler, derrière les pratiques paysagères, des logiques discursives liées à des stratégies de domination, l'auteur analyse tous ces décors en relation directe avec les chantiers urbanistiques et les créations architecturales des papes avec, pour toile de fond, leur politique d'hégémonie, les réformes économiques et les orientations spirituelles du temps. L'aménagement par Felice Peretti, futur Sixte V, de la Villa Montalto ou encore l'achèvement sous Grégoire XIII, à la troisième loge du Vatican, d'un très important cycle peint, constituent autant d'exemples qui entrent parfaitement dans la démonstration.

L'avant-dernier chapitre traite des décors topographiques qui furent réalisés à la fin du siècle dans de nombreux palais du Latium. Les grands cycles peints de Caprarola et de Bagnaia font ici l'objet d'une lecture approfondie et particulièrement subtile, dans le cas du palais Farnèse, où les vues topographiques suivent une distribution très

cohérente, en relation étroite avec le bâtiment dont elles soulignent la fonction symbolique à différents niveaux de lecture du paysage. Cette nouvelle vague de commandes artistiques marquerait, selon Ribouillault, l'apogée d'un genre topographique qui donne par ailleurs ses premiers signes d'essoufflement. Les images topographiques n'ont pas perdu leur fonction idéologique, loin s'en faut, comme le montre l'attachement des familles montantes à faire portraiturer dans leur demeure leurs différentes possessions. Mais la peinture monumentale subit de plein fouet la concurrence des tableaux de chevalet au moment même où le collectionnisme et l'évolution des genres artistiques orientent la production des peintres vers d'autres formes de paysages.

Le livre s'achève par un chapitre plus général, qui ne correspond pas exactement à la synthèse théorique annoncée par l'auteur, mais qui ouvre malgré tout à une réflexion beaucoup plus large sur les rapports entre vision et représentation, ainsi que sur les fonctions cognitives, mémorielles et rhétoriques des images topographiques. La relation entre les vues peintes et la pratique de l'*ekphrasis* classique, évidemment pertinente, aurait pu être développée plus tôt. On retiendra surtout les observations très judicieuses sur le rôle de «fenêtres» qui peut être joué par les vues peintes, mais aussi par les ouvertures des loggias, des galeries ou encore des murs-écrans qui bornent et encadrent la vue sur le paysage réel depuis le jardin. Toutes ces dispositions qui mettent en scène le regard du «spectateur-promeneur» dans l'espace en partie réel, en partie fictif d'un paysage construit posent une question essentielle, que l'on retrouve dans de nombreux documents, écrits ou figurés, à cette époque: celle du point de vue.

QUELQUES REMARQUES METHODOLOGIQUES

On nous permettra d'ajouter quelques remarques et, avec elles, un certain nombre de critiques que nous espérons constructives, même si elles doivent inciter le lecteur à la vigilance. Notre principal regret, qui sera sans doute aussi celui de tout historien, concerne la composition générale du livre qui

ne laisse pas assez de place à la présentation du corpus ni à l'analyse critique des décors. Les vues topographiques ne sont sans doute qu'une manière d'entrer dans le «paysage» des élites romaines que l'auteur explore par ailleurs dans ses multiples dimensions et à travers de nombreux médiums. Elles constituent néanmoins un corpus artistique et documentaire à part entière, d'une grande cohérence, dont il fallait retracer l'histoire en même temps que l'on replaçait ces décors dans une histoire générale du paysage et des mouvements culturels qui excèdent, très largement, les entreprises ou les seules aspirations des élites à Rome. On est évidemment déçu par l'absence de catalogue, mais aussi gêné à la lecture du livre par le manque d'informations précises sur l'étendue du corpus, la chronologie des chantiers, la nature et la variété des décors. A cela s'ajoute un manque général d'illustrations, dont l'auteur n'est évidemment pas responsable, mais qui limite souvent l'appréciation et parfois la compréhension de son propos.

Au risque de surprendre le lecteur, le second regret que l'on est en droit d'émettre, sur le plan de la méthode, concerne la délimitation du corpus qui nous paraît encore trop limité si l'on tient compte des ambitions épistémologiques du livre, mais aussi et d'abord de l'ampleur des phénomènes et de la transversalité des questions qui y sont abordés. Une «archéologie du regard», s'il s'agit bien de réfléchir en historien sur les modalités de perception et de construction du paysage dans les sociétés si diverses de la Renaissance, ne peut pas reposer principalement sur l'analyse des décors topographiques et de l'architecture palatiale – sauf à considérer que le «regard des hommes de la Renaissance» est avant tout celui des classes dominantes. Par ses excellents travaux, Denis Ribouillault a su libérer notre compréhension des décors topographiques de la tyrannie d'une histoire de l'art encore trop esthétisante. Mais pour aller au bout de sa recherche et éviter de tomber à son tour dans une conception très élitiste de la culture et des arts, il lui faudra encore élargir son champ d'étude qui devrait s'étendre aux autres formes historiques de représentation du paysage à la Renaissance, ce qui aura nécessairement des conséquences sur son propos.

Depuis la fin du XV^e siècle, les arts graphiques, et *a fortiori* la gravure qui connaît alors un développement exponentiel, sont les médiums privilégiés d'une expression artistique et culturelle du paysage, et ce bien avant la peinture. C'est particulièrement le cas dans la société romaine où la production et l'utilisation des estampes, qui répondent aux fonctions les plus diverses, débordent très largement les seules préoccupations de la papauté ou de l'oligarchie romaine, qu'elles recourent par leur iconographie bien entendu. On peut même voir dans la multiplication des vues gravées de sites et de monuments à Rome, dans le dernier quart du XVI^e siècle, l'une des raisons de l'affaiblissement du genre topographique dans la peinture monumentale: l'estampe accompagne, dans un premier temps, la production de ces décors qui y font très souvent référence; invasive, comme toutes les images multiples, elle contribue aussi à l'extinction progressive du genre ou plus exactement au détournement de cette iconographie topographique comme le montre le témoignage de Michel de Montaigne qui se dispense, dans son *Journal de voyage*, de décrire les jardins de la Villa d'Este dans la mesure, explique-t-il, où les gravures que l'on peut acheter à Rome en donnent déjà une excellente description.

LA RECEPTION DE L'ANTIQUITE

La référence à l'héritage classique, et plus précisément à la littérature latine, à l'*opus topiarium* et à la peinture de paysage dans le monde antique, constitue un autre aspect majeur de cette étude qui vise souvent à dévoiler, dans les pratiques paysagères de la Renaissance, l'ampleur, la cohérence et la subtilité des phénomènes de récupération. De ce point de vue, la description du domaine de la Villa Giulia dont le paysage dialogue, grâce à ses nombreuses annexes, avec la topographie antique et la mémoire encore vivante de la Rome impériale, constitue selon nous l'un des passages les plus réussis du livre. On regrette d'autant plus une certaine négligence dans l'utilisation des sources (les textes latins, rarement traduits, sont cités avec de très nombreuses erreurs), mais aussi un manque de précision ou de rigueur dans certains passages où

l'auteur file la comparaison entre les formes et concepts de la culture latine et les productions originales de la Renaissance.

L'enjeu est vraiment de taille dans le cadre d'une histoire de la peinture de paysage à Rome. Il en va tout à la fois de la connaissance par les artistes de la représentation du paysage dans la peinture murale antique, de ses procédés techniques et de son iconographie (problème majeur qui est signalé, mais souvent contourné par l'auteur lorsqu'il raisonne sur les décors); de la familiarité des principaux acteurs de la commande artistique au XVI^e siècle avec les différentes conceptions de la nature, de l'espace et du «paysage» chez les auteurs anciens; mais aussi des relations que l'on peut établir, dans chacune des civilisations qui sont trop souvent mises en miroir, entre paysage «vu» et paysage «peint», d'une part, entre peinture de paysage et art des jardins, d'autre part. Faut-il rappeler ici que la peinture de paysage, dans la Rome antique, ne comporte pas de «vue» topographique et qu'elle ne se réduit pas non plus à l'art des *topia*? Faut-il aussi rappeler que les peintres de l'Antiquité n'ont jamais représenté, sur les murs des maisons et des villas romaines, ni les riches domaines de Campanie ou du Latium, ni les vues réelles sur le jardin de la villa, ni même la nature sauvage des poètes, le Mons Soracte si cher à Horace, l'étendue et la splendeur de la Rome impériale?

Notons enfin que la présentation par l'auteur de l'*opus topiarium* est assez confuse: on finit par perdre le sens des choses à trop insister verbalement sur les similitudes entre les différentes formes de représentation du «lieu» (*topos*) qui ressortissent en vérité à des pratiques, des disciplines et surtout des iconographies différentes. On lira donc avec beaucoup d'intérêt, mais aussi avec toute la distance critique qui s'impose, sur des questions aussi délicates, les nombreux passages où Denis Ribouillault dresse un parallèle à notre avis trop rapide, ou trop étroit, entre les pratiques paysagères, leur signification et leurs fonctions dans les sociétés de l'antiquité classique et de la Renaissance.

PAYSAGE ET POESIE DU LIEU

La relation entre le paysage topographique et ce qu'on peut appeler le paysage imaginaire (ou d'invention) est un autre aspect du sujet que l'auteur assez curieusement néglige dans son étude des décors. La question est nullement marginale dans la mesure où les deux grandes types de paysages ont souvent été associés au XVI^e siècle dans les mêmes ensembles décoratifs (et exposés plus tard, sous la forme de gravures ou de tableaux de chevalet, dans les mêmes cabinets d'art ou de curiosité), mais aussi et d'abord parce que la peinture topographique, même si elle regarde vers la cartographie pour la représentation mesurée de l'espace, ne s'est jamais départie d'un langage strictement pictural qui est aussi celui du paysage d'invention. Ce sont souvent les mêmes hommes, ne l'oublions pas, qui depuis le Moyen Age pouvaient peindre les cartes, dessiner de petits paysages ou concevoir de grandes compositions murales.

Même dans le cas des vues topographiques du XVI^e siècle, qui ne sont pas les *vedute* des siècles suivants, il est souvent difficile de distinguer entre ce qui relève plutôt de l'inventaire et de la description objective, d'une mise en scène artistique du regard ou d'une interprétation poétique des lieux. On regrette vraiment l'absence dans ce livre d'une typologie historico-artistique qui aurait permis à l'auteur d'établir des distinctions entre les différentes formes de représentations «topographiques», de clarifier parfois sa conception du «lieu», mais aussi de mieux saisir l'ambiguïté profonde de toutes ces images qui jouent constamment de la complémentarité des genres, des systèmes de référence et des procédés de description. Les décors de Véronèse à la Villa Barbaro de Maser, que l'auteur considère comme une expression «topique» du territoire vénète, conçue dans la tradition des *topia* latines (qui désignent pourtant, à l'époque de Vitruve, un répertoire strictement codifié et très répétitif de lieux imaginaires), aurait sans doute été analysés différemment: à la lumière d'une tradition locale du paysage «à l'antique», alors très active en gravure, et d'un art essentiellement pittoresque de la description des lieux qui est celui des peintres et graveurs flamands.

De même, l'œuvre de Paul Bril, dont l'auteur exagère un peu la vocation topographique, aurait été apprécié à sa juste valeur: celle d'un peintre de paysage, formé par son frère au dessin d'après nature, qui conçoit ses «vues» topographiques comme des paysages aussi souvent qu'il donne à ses paysages «poétiques» l'apparence de vues véritables. C'est dans cet accord, souvent précaire, entre plusieurs registres artistiques et différentes modalités de description du lieu, accord né-

cessaire dans une tradition artistique qui assigne une fonction essentiellement mimétique à l'image, que se situe tout l'intérêt et toute la difficulté d'une «écriture» du paysage topographique en Occident.

DR. EMMANUEL LURIN

Gar nicht so esoterisch: Hieroglyphik im 18. Jahrhundert

Annette Graczyk
Die Hieroglyphe im 18. Jahrhundert. Theorien zwischen Aufklärung und Esoterik (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 51).
Berlin/München/Boston,
De Gruyter 2015. 333 S., 20 Abb.
ISBN 978-3-11-040251-3. € 99,95

schätzender Reflexionsgegenstand für die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts: Autoren wie Noël-Antoine Pluche oder Nicolas Fréret erklärten etwa die ägyptische Bilderschrift zum Ursprung der Malerei. Dass Graczyk diese Autoren in den Blick nimmt, kann dabei helfen, den Rahmen und Kanon dessen zu erweitern, was in der Nachfolge Julius von Schlossers weithin als „Kunstliteratur“ definiert wird.

VICO, WARBURTON UND LAVATER

Die ersten drei Kapitel von Graczyks Studie widmen sich mit Giambattista Vico, William Warburton und Johann Gottfried Herder drei der meistdiskutierten Hieroglyphentheoretiker der Aufklärung, welche alle die Hieroglyphe als einen Ausdrucksmodus primitiver, frühzeitlicher Völker interpretierten, also als Dokument der ältesten Denkformen der Menschheit betrachteten. Obwohl diese drei Autoren nicht gerade als ‚untersucht‘ gelten dürfen, gelingt es Graczyk immer wieder, treffende Beobachtungen und Neubewertungen vorzunehmen. Beeindruckend ist vor allem, wie präzise für Warburtons meist isoliert gele-

Das Thema des hier zu besprechenden Buches der Komparatistin Annette Graczyk dürfte für Kunsthistoriker aus mindestens zwei Gründen von Interesse sein: Zum einen war die Idee einer ‚natürlichen‘ Bilderschrift, wie sie mit dem Begriff der Hieroglyphe verbunden ist, vor allem für die Kunst der Romantik von zentraler Bedeutung – man denke nur an Friedrich Overbeck und die Nazarener. Zum anderen sind Hieroglyphen ein kaum zu über-