

Gilles CHAMBON

LE PAYSAGE URBAIN DANS LA PEINTURE au moyen-âge et à la Renaissance

L'EMERGENCE
D'UNE ESTHETIQUE FRACTALE



Centre de Recherche de l'Ecole d'Architecture et de Paysage de Bordeaux
- avec le concours du Bureau de la Recherche Architecturale -

Gilles CHAMBON

**LE PAYSAGE URBAIN DANS LA PEINTURE
au moyen-âge et à la Renaissance :
L'EMERGENCE
D'UNE ESTHETIQUE FRACTALE**

Centre de Recherche
de l'Ecole d'Architecture et du Paysage de Bordeaux
- avec le concours du Bureau de la Recherche Architecturale -
1994-1995

introduction

L'essai présenté ici se voudrait plus qu'une simple investigation historique et iconographique sur la genèse de la représentation du paysage urbain dans la peinture occidentale.

Si nous souhaitons explorer les origines de ce genre pictural qui n'acquerra de véritable autonomie qu'au milieu du XVI^e siècle (comme d'ailleurs la nature morte et le paysage naturel), c'est parce qu'on peut y lire la manifestation privilégiée d'une dimension particulière de la sensibilité esthétique. Cette dimension, dont l'importance aujourd'hui ne cesse de croître, nous l'appellerons, faute de mieux, esthétique "fractale". Il faudra bien entendu revenir sur le choix de cet adjectif, forgé il y a vingt-cinq ans par le mathématicien B. Mandelbrot, non pour parler d'esthétique, mais pour désigner la géométrie qui modélise les êtres mathématiques pourvus d'une homothétie interne (le spécimen le plus connu est la courbe en "flocon de neige", qui présente une symétrie hexagonale; mais la plupart des courbes engendrées par des fonctions fractales n'ont pas de symétrie globale; elles se caractérisent plutôt par leurs contours, infinis à force d'échancures). Il faudra préciser aussi quels sont les phénomènes que nous envisageons de subsumer sous le concept fractal¹ : tout cela fera l'objet de la dernière partie de cette recherche (chapitre III).

¹ Rappelons la définition que B. Mandelbrot donne d'un phénomène à caractère fractal:

Pour l'instant, contentons nous de remarquer qu'il a existé dans toutes les formes d'art, à des degrés divers, et qu'il existe aussi en chacun de nous - sans doute également à des degrés divers - une attirance spécifique pour certaines formes d'irrégularités : non celles issues de l'absence de règles, qui sont plutôt désordre et chaos, ni celles provoquées par un dérèglement, qui sont difformités ; mais celles issues d'un "hasard organisé", ou mieux, d'une "multiplicité régulée". Beaucoup d'artistes ont ainsi pris plaisir, quelque part dans leur oeuvre, à composer des morphologies irrégulières et plurielles (c'est le cas par exemple pour les paysages urbains lointains qu'ont introduits les primitifs flamands dans leurs peintures); mais ce plaisir a le plus souvent été, depuis la Renaissance, ignoré ou refoulé par les théories classiques de l'art, trop dépendantes des règles strictes de la poétique de l'antiquité, et trop accaparées par les concepts d'*ordre géométrique*, d'origine platonicienne.

Seule l'esthétique pittoresque formulée à la fin du XVIII^e siècle en Angleterre par William Gilpin, Uvedale Price, et Richard Payne Knight, a tenté, essentiellement sur les bases de la philosophie sensualiste, d'élucider le goût pour l'irrégularité des paysages naturels, pour ces morphologies riches en contraste et en variété, si fréquentes dans la nature, et dont le paradigme leur semblait être la "roughness", opposée à la "smoothness" caractéristique de la beauté classique. Mais si le mouvement pittoresque a connu un vif succès dans l'art des jardins, et s'il n'est pas étranger à la redécouverte de l'architecture médiévale qui s'est opérée au XIX^e siècle, il n'en a pas moins été beaucoup attaqué, et les efforts de théorisation auxquels s'étaient livrés ses créateurs n'ont pas connu les développements ultérieurs qu'on aurait pu en attendre.

"dont la forme est soit extrêmement irrégulière, soit extrêmement interrompue ou fragmentée, et le reste quelle que soit l'échelle d'examen. Qui contient des éléments distinctifs dont les échelles sont très variées et couvrent une très large gamme [...] la nature regorge d'objets dont les meilleures représentations mathématiques sont des ensembles fractals" (Mandelbrot, op. cit. p 154).

Nous nous baserons sur cette définition, de type conceptuel, et non sur la définition mathématique qui n'a aucun sens dans un travail sur l'esthétique, dans lequel il n'est pas question de plaquer quelque méthode mathématique que ce soit.

En réalité, les tenants du pittoresque se trouvaient confrontés à une véritable aporie : le sens esthétique est bel et bien touché par l'aspect irrégulier des configurations naturelles, dues au hasard et à l'action des différentes forces agissant au cours du temps sur le paysage; mais peut-on éprouver le même plaisir dans une recreation artificielle de ces irrégularités? Deux choses semblent s'y opposer irréfragablement : d'une part le caractère forcément factice et parfois même carrément mensonger de l'irrégularité créée artificiellement (comme, par exemple, la pratique avérée au XVIII^e siècle en Angleterre, qui consistait à construire dans certains parcs de fausses ruines médiévales pour affirmer une lignée remontant à l'âge féodal); d'autre part l'absence de raison morale ou théorique suffisante pour justifier une telle recreation. Il a en effet de tout temps fallu à l'art quelque chose d'authentique, une quête impérative de sens, pour qu'il ne soit pas considéré comme une frivolité et emporte l'adhésion des élites.

L'art classique est pourtant lui aussi fondé sur l'imitation de la nature. Mais l'imitation telle qu'elle est recommandée par Vitruve et Alberti n'apparaît pas comme un pastiche parce qu'elle recourt à la compréhension et à l'application rigoureuse de lois et de principes dont on croit qu'ils régissent aussi le monde réel : ainsi, pour la peinture classique, l'imitation se fondait sur la perspective linéaire (appelée justement à la Renaissance "construction légitime"), qui apparaissait comme une loi structurelle du monde visible; sur l'anatomie, aussi, qui analysait l'action des muscles sous l'expression du visage et du corps; et sur la théorie des proportions, qui tentait de retrouver, par delà la corruption de la matière, les modèles humains idéaux résultant de la part divine des lois naturelles. A contrario l'esthétique pittoresque semblait incapable de découvrir les lois fondamentales mises en jeu dans la création naturelle et hasardeuse des beautés irrégulières; elle ne pouvait alors qu'en recopier superficiellement les effets.

Mais, en cette fin du XX^e siècle, beaucoup de choses ont changé; les sciences dures se sont confrontées depuis trente ans à la modélisation des formes complexes, aux caractéristiques des systèmes loin de

l'équilibre, aux phénomènes stochastiques. Le désordre est revenu massivement occuper le devant de la scène scientifique, jusqu'à remettre en question la régularité même des orbites planétaires, symbole traditionnel de l'ordre immuable universel.

Aussi les morphologies irrégulières et les "multiplicités régulées" produites par l'art sont aujourd'hui justiciables d'un regard nouveau; elles s'avèrent révélatrices d'une compréhension profonde de certaines lois de la nature, inimaginables il y a seulement cinquante ans; elles n'ont donc plus de raison d'être reléguées par la théorie artistique à un rôle anecdotique. D'autant qu'elles sont également porteuses d'une signification morale nouvelle dans la société postmoderne où la nécessité de gérer les pluralismes devient un problème central.

Il n'est donc pas inutile de revisiter certains secteurs de l'histoire de l'art avec ce regard nouveau et le bagage conceptuel qui l'accompagne.

Le paysage urbain a, de façon plus évidente encore que le paysage naturel, une morphologie de type fractal, et nous verrons que cet aspect particulier a d'emblée intéressé les peintres.

Nous essaierons, chaque fois que cela sera possible au fil de l'investigation historique, de mettre en évidence les processus de *généralité morphologique* de type fractal à l'oeuvre dans le travail des peintres : fragmentation multiple, collage, superposition d'échelles (caractère scalant), processus de densification, analogie de motifs à différents niveaux (self-similarité). Cependant, pour plus de clarté du propos, c'est surtout au dernier chapitre que ces problèmes seront traités dans le détail. La recherche historique qui constitue la partie la plus importante du travail présenté ici s'attachera en premier lieu à repérer et interpréter les principaux types de représentation picturale du paysage urbain pour la période considérée; elle s'efforcera aussi de mettre en évidence les éléments polarisants autour desquels s'est peu à peu structuré l'imaginaire urbain lié à l'irrégularité.

**I la représentation du paysage urbain dans
l'art médiéval**

la représentation du paysage urbain dans l'art médiéval

A l'héritage de l'antiquité gréco-romaine

Le réalisme dans la représentation picturale de l'espace et des objets qui s'y trouvent est considéré comme une conquête de la Renaissance. Pourtant, on sait par de nombreux écrits descriptifs (*ekphrasis*) de l'antiquité que la civilisation grecque avait largement exploré la représentation réaliste². On sait aussi que cette première

² Pline rapporte la fable suivante, significative de l'engouement antique pour l'effet réaliste: Parrhasios, "dit-on, offrit une confrontation à Zeuxis. Zeuxis apporta des raisins peints avec tant de bonheur que des oiseaux vinrent les becqueter sur la scène. L'autre apporta un rideau peint avec tant de vérité que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tira enfin le rideau pour faire voir le tableau. Puis, reconnaissant son erreur, il céda la palme avec franchise et modestie, disant qu'il n'avait trompé que des oiseaux tandis que Parrhasios l'avait trompé lui, un artiste. On dit encore que Zeuxis peignit plus tard un enfant portant des raisins. Des oiseaux étant venus les becqueter, avec la même franchise il se mit aussitôt à se déclarer mécontent de son oeuvre: «j'ai mieux peint les raisins que l'enfant; car si j'avais rendu l'enfant avec la même perfection, les oiseaux auraient dû avoir peur.» " Pline, XXXV, 64.

peinture réaliste, si elle s'est intéressée surtout aux portraits et aux scènes mythologiques, n'a pas dédaigné pas pour autant les paysages. Il y eu notamment beaucoup de vues de villes. Celles-ci procédaient d'une technique de représentation de la troisième dimension³ assez élaborée, basée sur deux procédés:

- la σκιαγραφία (skiagraphie) - méthode qui utilise l'ombre, la lumière, et la dégradation des couleurs pour rendre des volumes ou des paysages échelonnant plusieurs plans successifs

- la σκηνογραφία (scénographie) - ancêtre de la perspective linéaire, qui permettait, par une convergence approximative des lignes fuyantes, de représenter "tels qu'ils nous apparaissent"⁴ des bâtiments ou des fragments de ville, notamment dans les décors des tragédies⁵.

La peinture de paysage est semble-t-il devenue assez vite une spécialité: Diodore de Sicile emploie l'expression τοπογραφος (*topographos*) qui signifie sans doute peintre de paysages⁶, pour désigner un peintre du milieu du II^e siècle avant J.-C., nommé Démétrios, et pour le distinguer d'un collègue qui était *anthrôpographos*, c'est-à-dire peintre de figures⁷; on voit donc que ce genre pictural avait acquis une autonomie dès cette époque.

Malheureusement rien ne subsiste aujourd'hui de la peinture grecque proprement dite; mais on en a malgré tout une idée assez précise par les répliques romaines qui nous sont parvenues. Jusqu'au premier siècle avant J.-C., elles sont souvent exécutées par des artistes d'origine alexandrine, donc appartenant à la culture hellénistique.

³ Voir Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, 1975, éd. Minuit, p. 68 sq.

⁴ Vitruve, livre VII, dans un passage cité et traduit par Panofsky, op. cit., p.72

⁵ Sur la σκιαγραφία et sur la σκηνογραφία, on peut consulter Adolphe Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Macula, 1985, pp. 176-178, sur AGATHARCHOS DE SAMOS, considéré comme l'inventeur de la σκηνογραφία, et pp. 184-188, sur APOLLODOROS D'ATHENES, inventeur de la σκιαγραφία.

⁶ Ibid, p. 405, infra.

⁷ Voir T.B.L. Webster, *Le monde hellénistique*, Albin Michel, 1969, p. 38, infra.

Plusieurs paysages datant de cette période sont visibles au Musée National de Naples et à l'Antiquarium de Pompéi (fig 1); ils font une place importante à l'architecture; les bâtiments y sont représentés en vue cavalière, et offrent une certaine complexité volumétrique, qui semble témoigner d'un intérêt déjà marqué pour la valeur "pittoresque" des édifices insérés dans un contexte rural.

Plus intéressant pour notre propos est l'ensemble de fresques du premier siècle après J.-C. qui décorait le Cubiculum de la villa de P. Fannius Synistor à Boscoreale - et qui se trouve maintenant reconstitué au Metropolitan Museum de New York. Il présente des paysages inspirés des décors scéniques hellénistiques: on y découvre notamment la scène-type de la *comédie*, où, entre deux pilastres peints en trompe l'œil, se développe une composition irrégulière faite de maisons et palais superposés (fig 2) ; il s'agit bien d'un paysage urbain, et qui plus est d'un paysage où la ville n'est pas idéalisée et "symétrisée"- comme cela est souvent le cas lorsqu'il y a simplification du paysage réel - mais où au contraire est mis en évidence l'assemblage chaotique des édifices; c'est sans doute la première vision pluraliste qui nous soit parvenue du paysage urbain.

Une autre fresque de la même époque, une vue de *Ville avec port maritime*, issue de l'une des deux maisons romaines ensevelies de Stabies (Museo Nazionale, Naples), présente en vue cavalière la rade d'un port où sont à l'ancre quatre vaisseaux (fig 3). Caractéristiques de ces peintures romaines *topographiques*, on y admire l'aisance et la vivacité des tracés juste esquissés, où les touches du pinceau, bien rythmées, donnent une qualité presque calligraphique à la fresque. L'apparente rapidité d'exécution n'empêche pas une composition équilibrée de la structure spatiale, qui démontre que les peintres pompéiens, s'ils ne maîtrisaient pas les lois rigoureuses de la perspective optique, savaient néanmoins suggérer l'espace et sa profondeur de façon cohérente, même à une échelle importante comme celle de la ville représentée ici⁸.

⁸ Panofsky refuse aux gréco-romains une appréhension homogène de l'espace; se basant surtout sur l'analyse des "Paysages de l'Odyssée" (fresques d'une demeure sur l'Esquilin), il remarque qu'"au lieu de donner l'impression du monde stable et cohérent, qui frémit et vibre selon la manière dont il est "vu", ils donnent l'impression d'un monde instable et incohérent en lui-même.[...] l'espace et les objets ne se fondent pas en un tout unifié et

Mais la peinture topographique est peu à peu passée de mode dans l'empire romain, au profit de sujets plus strictement décoratifs. A partir de la fin du troisième siècle de notre ère, toute la peinture murale à fresque régresse, et, avec elle, la curiosité inhérente à la recherche d'une vision naturaliste du monde. Les peintures paléochrétiennes, ainsi que les mosaïques qui tendent à les supplanter, se plient à un goût pour la stylisation décorative, riche en couleurs, avec des formules conventionnelles et un symbolisme codé. On voit cependant encore à Rome, au début du V^e siècle, une belle mosaïque (abside de l'église de Sainte Pudentielle) représentant un Christ en majesté trônant devant un portique au-dessus duquel se déploie un décor urbain (fig 4). Ce décor représente Jérusalem : on y reconnaît la rotonde du St Sépulcre et la basilique du Martyrium, édifiées sous Constantin. Il est traité dans la tradition naturaliste de la peinture classique⁹: ombre et lumière, détail et variété des architectures, cohérence du rétrécissement perspectif, qui se fait vers les extrémités latérales du paysage, rappelant certains essais

l'espace ne semble pas s'étendre au delà de la portée de notre vision. [...] En bref, l'espace présupposé et présenté dans les peintures hellénistiques et romaines manque des deux qualités qui caractérisent l'espace présupposé et présenté dans l'art "moderne" jusqu'à la venue de Picasso: la continuité (d'où la mesurabilité) et l'impression d'infini. Il était conçu comme un agrégat ou un ensemble composite de corps solides et de vides, tous limités, et non comme un système homogène" (*La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'occident*, Flammarion, 1976, pp. 129-130). Tout en reconnaissant l'intérêt de son argumentation (développée surtout dans *La perspective comme forme symbolique*), notamment concernant les conceptions philosophiques et mathématiques de la réalité qu'avaient les Grecs, il nous semble difficile, vu le peu d'oeuvres qui nous sont parvenues, de formuler un jugement si catégorique; la *Ville avec port maritime* est, à notre avis, bien supérieure dans la cohérence spatiale à beaucoup de vues cavalières des XVI^e et XVII^e siècles. Analysant une peinture du III^e style, *Thétis dans l'atelier d'Hephaïstos*, John White est également en désaccord avec les conclusions de Panofsky; il déclare que "Des compositions comme celle-ci prouvent qu'il est faux de dire, comme on le fait souvent, que les artistes de l'antiquité ne parvinrent jamais à coordonner dans l'espace des objets solides isolés. Les oeuvres d'art qui subsistent et les témoignages littéraires montrent qu'ils y parviennent souvent" J. White, *Naissance et Renaissance de l'espace pictural*, Adam Biro, 1992, p. 294.

⁹ Cette tradition a été d'abord transposée dans le décor de mosaïque, sur les murs des premiers édifices chrétiens de Syrie et de Palestine; la mosaïque de Sainte Pudentielle est d'inspiration palestinienne.

empiriques de perspective synthétique des III^e et IV^e styles (par exemple la fresque du mur de l'atrium de la maison l'Ara Massima, à Pompéi) ; l'effet de diminution des édifices est accentué par le contraste avec la toiture du portique d'avant-plan qui suit la courbe concave de l'abside, et donc semble, lui, grandir sur les côtés.

Avec la venue des barbares à Rome, et avec l'empire chrétien de Byzance, le désintérêt pour le réalisme pictural va croissant. Il se double d'un désintérêt pour tout ce qui n'est pas directement lié aux personnages représentés: le paysage est réduit à sa plus simple expression, et la profondeur spatiale est annulée. Pourtant la ville ne disparaît pas des représentations: on trouve d'assez nombreuses images de Jérusalem sur les mosaïques qui ornent les églises, et sur les pages des bibles, évangéliaires, et psautiers. Mais ces images deviennent ce qu'elles resteront dans l'art byzantin et dans l'art d'occident jusqu'au XIV^e siècle: une représentation symbolique "compactée" à l'extrême, une sorte de pictogramme, intermédiaire entre la représentation qu'on pourrait dire "naturaliste" d'objets réels de petites dimensions, comme des maquettes ou des décors stylisés, et le dessin d'idéogrammes conventionnels, analogues à ceux du guide Michelin (ils étaient employés couramment dans la représentation cartographique du monde romain¹⁰).

¹⁰ Ce type de représentation, où le nombre de tours symbolise l'importance de l'agglomération, n'a jamais disparu au cours de l'histoire de la cartographie; il est particulièrement dense sur les mappemondes fantaisistes des monastères du XIII^e siècle (par exemple la carte d'Ebtorf - détruite en 1943, et la mappemonde de la cathédrale de Hereford); dans le monde romain, on le trouve employé dans les traités d'arpentage, les *Gromatici* (nous les connaissons par des copies du XVI^e siècle); dans les cartes appelées itinéraires (là aussi les originaux ont disparu: le plus célèbre itinéraire romain, la Tabula Peutingeriana, datant du IV^e siècle, nous est connu par une copie du XII^e siècle conservée à la Nationalbibliothek de Vienne); et dans les documents administratifs, tels la *Notitia Dignitarum*, du V^e siècle; c'est un tableau administratif et militaire de l'Empire où les provinces sont schématisées par des vignettes carrées à l'intérieur desquelles les cités sont symbolisées par une enceinte généralement hexagonale, en vue cavalière, et au centre de laquelle se trouve parfois fichée une colonne. Voir *Cartes et figures de la Terre*, catalogue d'exposition du CCI, Paris, 1980, notamment l'article de Christian Jacob, pp. 104-119.

B les villes schématiques du moyen âge

L'art pictural médiéval, dominé par la représentation symbolique et conventionnelle, couvre une période de neuf siècles (V^e - XIII^e s.) ; il est donc naturel qu'il soit loin de constituer un champ homogène. Dans la représentation des villes, des différences existent selon les périodes et les lieux; mais on observe aussi une variation continue d'un artiste - ou d'un atelier - à l'autre, variation due à l'incertitude des procédés de figuration¹¹ et à l'hétérogénéité des modèles qui circulent dans les abbayes. Il nous a semblé cependant qu'il était possible de les regrouper en quatre catégories: les représentations pseudo-géométrales ; les pictogrammes¹² de type "maquette" ; les enceintes vues en surplomb ; les assemblages en bandes.

1 les représentations pseudo-géométrales

Ces représentations ne sont pas très nombreuses; les plus anciennes figurent sur la mosaïque palestinienne découverte en 1896 à Madaba (fig 5), sur le sol de l'église Saint Georges, et qui remonte au milieu du VI^e

¹¹ Des règles précises existent cependant pour la représentation des personnages, notamment le canon byzantin; voir Panofsky, *L'oeuvre d'art et ses significations*, Gallimard, 1969, p. 72 sq.

¹² Lavedan parle d'"idéogrammes urbains"; voir Lavedan, *Représentation des villes dans l'art du Moyen Age*, éd. Vanoest, 1954

siècle; cette mosaïque représente une carte de la Palestine et de l'Égypte, où l'on voit Ascalon, Gaza, Eleuthéropolis, Nicopolis, et surtout Jérusalem. La Ville Sainte est représentée schématiquement, mais non sans quelques indications exactes¹³. Le principe de représentation est celui d'un plan réduit aux éléments signifiants essentiels, avec un rabattement des façades, vers le haut, le bas, ou vers les côtés de l'image; un tel procédé est très archaïque et très répandu - on le trouve par exemple employé en Égypte au XV^e siècle avant J.-C. pour une représentation de jardin¹⁴, et on en verra encore des exemples longtemps après le moyen âge, dans certaines représentations cartographiques, aussi bien dans le monde chrétien que dans le monde musulman ; mais ces représentations tiendront alors plus du plan illustré que de la vue figurative.

Pour la période médiévale, les principales représentations pseudo-géométrales sont des enluminures. Les plus nombreuses ne partent pas du plan au sol mais sont des élévations schématiques; c'est surtout dans l'Espagne wisigothique que domine ce procédé: on peut citer en exemple un folio (142) du Codex Vigilanus ou Albeldense (X^e siècle), et un folio du codex Amaliensis, conservés à la Bibliothèque Saint Laurent de l'Escorial, et qui représentent tous deux *la tenue d'un concile* (fig 6 et 7); les villes sont symbolisées par un rempart en élévation géométrale; il est percé de portes, et agrémenté d'un remplissage décoratif évoquant tantôt un cloisonné géométrique, tantôt un appareillage de pierres. Ces illustrations se réfèrent à des villes contemporaines réelles¹⁵. Mais les plus nombreuses représentent les villes *archétypales* de la Bible : Jérusalem et Babylone. Autour de l'an mille, l'angoisse de fin du monde développe une très nette prédilection pour l'illustration des scènes de l'apocalypse; ainsi

¹³ Voir les identifications topographiques de la mosaïque rapportées par Lavedan, op. cit., p. 10.

¹⁴ Peinture murale provenant d'une tombe de Thèbes. XVIII^e dynastie. British Museum, Londres.

¹⁵ On trouve aussi de beaux exemples d'élévations schématiques de villes légendaires dans un manuscrit des Commentaires de l'Apocalypse de Béatus, provenant d'Espagne et conservé à la Bibliothèque Nationale (Cf. Histoire de la France urbaine, sous la Direction de G. Duby, Seuil, 1980, pp. 116-117)

les enluminures du commentaire de l'Apocalypse de Beatus Liebana, faites à l'abbaye de Saint Sever (milieu du XI^e siècle, conservé à la Bibliothèque Nationale - ms. lat. 8878). Les représentations de villes y sont soit des élévations schématiques (ex: Folio 155, où l'on voit l'antechrist détruire une cité - fig 8), soit des plans à façades couchées, pour la Jérusalem céleste (Folio 207 v. et 208) et pour Babylone (Folio 217). Toutes deux procèdent d'un plan carré à façades rabattues; l'image de Babylone (fig 9) est davantage cohérente, dans la mesure où le rabattement n'est effectué que pour les tours et les murs vus frontalement, les murailles latérales disparaissant derrière une enfilade de tours superposées verticalement. Par ailleurs, il y a conservation, pour tous les éléments représentés, de l'orientation normale du haut et du bas. L'image de la Jérusalem céleste (fig 10) offre un parti davantage décoratif : les quatre rabattements sont effectués de manière analogue, perpendiculairement aux côtés d'un carré symbolique¹⁶ où figure l'agneau crucifère entouré de St Jean et de l'ange. Aux angles, la jonction des rabattements est résolue de façon astucieuse par l'emboîtement de deux arcades qui forment ainsi quatre motifs en coeur, rehaussés par un traitement réticulé du fond¹⁷.

¹⁶ La représentation suit d'assez près le texte de l'Apocalypse (21, 11-21): "Elle resplendit telle une pierre très précieuse, comme une pierre de jaspe cristallin. Elle est munie d'un rempart de grande hauteur pourvu de douze portes près desquelles il y a douze Anges et des noms inscrits, ceux des douze tribus des enfants d'Israël; à l'orient, trois portes; au nord, trois portes; au midi, trois portes; à l'occident, trois portes. Le rempart de la ville repose sur douze assises portant chacune le nom des douze Apôtres de l'Agneau. Celui qui me parlait tenait une mesure, un roseau d'or, pour mesurer la ville, ses portes, et son rempart; cette ville dessine un carré, sa longueur égale sa largeur. Il la mesura donc à l'aide du roseau, et trouva douze mille stades; longueur, largeur, et hauteur y sont égales. Puis il mesura le rempart, soit cent quarante quatre coudées. - L'ange mesurait d'après une mesure humaine. - Ce rempart est construit en jaspe, et la ville est de l'or pur, comme du cristal bien pur. Les assises de son rempart sont rehaussées de pierreries de toute sorte: la première assise est de jaspe, la deuxième de saphir, la troisième de calcédoine, la quatrième d'émeraude, la cinquième de sardoine, la sixième de cornaline, la septième de chrysolite, la huitième de béryl, la neuvième de topaze, la dixième de chrysoprase, la onzième d'hyacinthe, la douzième d'améthyste. Et les douze portes sont douze perles, chaque porte formée d'une seule perle; et la place de la ville est de l'or pur, transparent comme du cristal."

¹⁷ Il existe beaucoup d'autres manuscrits du commentaire de Beatus de l'apocalypse dont les représentations de Jérusalem sont comparables, notamment à la Biblioteca Nacional de Madrid.

2 les pictogrammes de type "maquette"

Ce sont de loin les solutions les plus répandues ; le prototype en est constitué par les représentations de Jérusalem et de Bethléem qui figurent sur la mosaïque de l'arc triomphal de Sainte Marie Majeure à Rome (432-440 ap. J.-C.) aux deux derniers registres¹⁸ (fig 11): la ville semble réduite à un petit objet de base hexagonale, où l'élément dominant est le mur d'enceinte flanqué de tours aux six angles, et traité symétriquement; une porte, qui prend toute la hauteur, est placée au centre. L'effet de maquette est renforcé par le traitement décoratif des murs divisés en quatre bandes où semblent serties de grosses gemmes¹⁹. Quelques profils de bâtiments dépassant du rempart, et pour Jérusalem, l'esquisse d'une colonnade apparaît dans l'ouverture de la porte. La coupole du Saint Sépulcre est un des éléments significatifs qui permettront toujours de désigner la Ville Sainte. On peut supposer qu'il s'agit bien de la représentation d'une maquette, l'existence de tels modèles réduits étant avérée dès cette époque et durant tout le Moyen Age; on en trouve des représentations par exemple sur la mosaïque placée au-dessus de la porte méridionale de Sainte-Sophie de Constantinople (fig 12), où l'on voit les empereurs Constantin et Justinien présentant à la vierge des maquettes de la ville et de l'église, ou

¹⁸ Un autre pictogramme représentant Bethléem, plus petit, est aussi intégré à une scène d'adoration des mages, qui figure à gauche, au deuxième registre. On trouve également deux représentations de ce type pour Jérusalem et Bethléem, de part et d'autre de la mosaïque de l'arc triomphal à Saint Vital de Ravenne (526-547).

¹⁹ Sans doute une référence au texte de l'Apocalypse; voir note 16

sur une mosaïque de l'église de la Chora, également à Constantinople, où le donateur offre une maquette de l'église au Christ.

Pour les plus simples de ces pictogrammes, la base est ramenée sur une ligne horizontale : ainsi la fresque représentant l'empereur Constantin accordant la souveraineté de Rome au pape Sylvestre - église Santi quattro Coronati, chapelle St-Sylvestre, XIII^e siècle (fig 13) ; mais la représentation diffère toujours du type *élévation géométrale schématique* en ce qu'elle présente certains éléments superposés ou vus en biais et inclinés, de façon à donner une illusion de profondeur. La plupart du temps la base du pictogramme urbain suit les vagues ondulations des rochers stylisés au bas de l'image; mais il est des exemples où cette ligne d'accroche devient un motif essentiel dans la plastique de l'enluminure: c'est le cas dans de nombreuses pages²⁰ de l'*évangélaire d'Otton III* dû au moine Liuthar, de l'atelier de Reichenau (fin du X^e siècle, conservé dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle) : les villes représentées occupent le haut de l'image et semblent flotter sur un invisible relief de nuages dorés aux courbures irrégulières et au rythme harmonieux (fig 14 à 17) ; une poésie particulière et un effet d'espace sont obtenus par cette mystérieuse découpe sur un fond doré uniforme - dont c'est, à notre connaissance, la première apparition connue dans la peinture.

L'aspect d'"objet rigide" de ces figures de ville est dans certains cas très flagrant ; ainsi, sur un feuillet de l'*Apocalypse de Bamberg* (an 1000, conservé à la Staatsbibliothek, Bamberg) représentant la chute de Babylone (fig 18), la ville, dont le contour hexagonal reste très raide, est simplement dessinée le haut en bas, pour indiquer la chute.

Ces pictogrammes se rapprochent parfois de la représentation d'un bâtiment unique, symbolisant la cité ; c'est le cas sur quelques feuillets de

²⁰ Parmi les plus significatives: "le possédé de Gerasa"; "les trois tentations du Christ"; "la décollation du Baptiste"; "les fils de Zébédée"; "la guérison du jeune homme épileptique". Cf. *Das Evangeliar Kaiser Otto III im Domschatz zu Aachen*, Fribourg-en-Brisgau, 1984. Au début du XI^e siècle, on trouve des représentations analogues dans les *Evangiles de Limbourg* de Reichenau (par exemple le feuillet de la guérison du lépreux ; Cologne, Erzbischöfliche, Diözesanbibliothek).

l'Apocalypse de Trèves (première moitié du IX^e siècle, conservée à la Stadtsbibliothek) : ainsi *l'ange précipitant la pierre dans la mer* (fig 19) et *la vision du fils de l'homme entre les chandeliers* (fig 20). Ou encore sur les illustrations de la *parabole du bon Samaritain* (fig 21), dans l'évangélaire de l'empereur Henri III (1036, conservé à la bibliothèque de l'Escorial). On trouve aussi sur les peintures murales des exemples témoignant de cette collusion bâtiment-ville en un pictogramme compact; parmi les plus belles et les mieux conservées de l'époque romane, les fresques de San Isidoro de León - second ensemble par la dimension après Saint-Savin - comportent, encadrant une voûte où le Christ préside une scène de l'Apocalypse, une représentation pictogrammique des sept églises d'Asie: Ephèse, Smyrne, Pergame, Thyatire, Sardes, Philadelphie, Laodicée (fig 22).

D'autres pictogrammes de type maquette essaient au contraire de donner une plus forte impression de multiplicité des édifices; ils sont alors en général situés dans un angle de la scène représentée, la ville étant coupée par le bord de l'image et laissant supposer au spectateur un plus grand développement; on en trouve de beaux exemples au début de l'époque carolingienne, dans les *scènes de la vie de Saint Jérôme* de la Bible de Charles le Chauve (fig 23 et 24), aussi bien dans celle conservée à la Bibliothèque Nationale (845, Ms lat. I., folio 3v), que dans celle de Saint-Paul-hors-les-Murs (870, conservée dans la Basilique St-Paul-hors-les-Murs, Rome, folio 2v). Cette façon de faire va se fixer en particulier pour les représentations de l'Entrée du Christ à Jérusalem. On peut ainsi comparer quatre exemples de cet épisode des Ecritures, dont la scénographie est très proche : l'*Entrée à Jérusalem* du manuscrit des *Homélies de Grégoire de Nazianze* (fig25) - 880-883, conservé à la Bibliothèque Nationale réf. gr. 510; celle qui figure sur une mosaïque du sanctuaire, dans la chapelle palatine de Palerme - 1143 (fig.26); la grande fresque qui décore la voûte de l'église de la Pantanassa, à Mistra - 1340 (fig.27); et enfin l'*Entrée à Jérusalem* des *Très Riches Heures du Duc de Berry*, due aux frères Limbourg - folio 173v, vers 1415 (fig 28); cette dernière, bien qu'elle soit considérée comme l'une des plus archaïques

parmi les magnifiques planches des *Très Riches Heures*, n'appartient plus à la sphère des représentations urbaines pictogrammiques; son examen en parallèle avec les précédentes permet cependant de mieux comprendre comment s'opère la transition de l'espace symbolique médiéval à l'espace réaliste de la Renaissance.

La plus élémentaire est sans conteste celle de Palerme; la ville y est réduite au décor de la porte d'entrée par où passent les personnages qui vont au devant du Christ ; simple couronnement symétrique au-dessus de l'huis²¹. C'est peut-être l'occasion de souligner, dans ce renvoi permanent des images non au réel directement mais à des modèles réduits, l'importance que de telles réductions occupent dans la vie quotidienne; outre le cas des maquettes votives, la stylisation architecturale est appliquée dans les sculptures qui ornent monuments, mobilier, ou objets usuels historiés²², et dont les déformations sont codifiées - en particulier les dais²³ et les sièges comportent la plupart du temps un décor architectural réduit. On doit aussi rappeler l'analogie des représentations picturales avec les mansions, ces accessoires traditionnels constituant une véritable panoplie conventionnelle pour les décors des spectacles médiévaux: maisons, tours, châteaux stylisés, mais aussi rochers et arbres en bois peint²⁴. Dans ce décor symbolique, le paysage est un cadre rapproché qui entoure les personnages et se plie à leur échelle.

²¹ L'entrée à Jérusalem de l'atelier de Giotto (Chapelle Scrovegni, Padoue), bien qu'infiniment plus moderne sur le plan de la représentation des personnages, reprend pour signifier la ville une simple porte flanquée de deux tours.

²² Par exemple les sceaux circulaires représentant des villes sont courants au moyen âge; celui de Vienne en Dauphiné (1343) en est un exemple significatif. Lavedan note que les représentations urbaines "sont sculptées en pierre, en bronze, en ivoire ; on en trouve sur des monuments, églises où mosquées, aux chapiteaux, aux tympans, aux stalles de chœur, sur des plaques funéraires et des tombeaux. Il y en a sur des sceaux, des monnaies, des plaques gravées"; op. cit., p. 7 .

²³ Par exemple la Vierge du portail Sainte Anne (fig 30), à N.D. de Paris, ainsi que la frise du registre juste au-dessous, qui sert de couronnement à une Nativité.

²⁴ Voir Francastel, *La réalité figurative*, Denoel Gonthier, 1965, pp. 206 sq.: "... le château et la tour, le trône, le temple, le pavillon, l'arc et la porte, la colonne, la montagne, la grotte, le navire, l'arbre, la fontaine, le char, le monstre. Ces accessoires matériels sont empruntés on n'en saurait douter, à la figuration plastique et théâtrale du Moyen Age. Et, par delà, dans bien des cas, à un fonds commun de symboles qui nous conduit jusqu'au

Dans l'illustration des *Homélies de Grégoire de Nazienze* représentant l'entrée du Christ, si la composition suit la même disposition générale avec Jérusalem sur la droite, des personnages qui passent le seuil pour venir au devant du Seigneur monté sur un ânon blanc, et des enfants (un seul ici) qui retirent leurs vêtements pour les étendre sur le chemin (Matthieu, 21,8), le rempart de la ville est cependant moins haut (les personnages qui en sortent sont aussi plus petits que le Christ et ses disciples); et les édifices qui dépassent au-dessus sont moins schématiques et moins stéréotypés. A gauche un bâtiment à deux tours carrées couvertes en tuiles rouges rappelle les sanctuaires chrétiens de Syrie ; à droite, deux bâtiments aux toits bleus s'inspirent de représentations plus anciennes du Saint Sépulcre et du Martyrium.

La fresque de la Pantanassa est de loin la plus complexe ; et même si son espace a moins de "perspective" et d'unité que celui des Limbourg, il a davantage d'ampleur: c'est véritablement une foule, et non quelques personnages, qui sort de Jérusalem, et l'image montre la globalité de l'épisode relaté par les Evangiles : au fond, le village rose de Bethphagé, où se trouvent l'ânesse et son ânon ; l'épisode des manteaux, étendus ici aussi par des enfants ; les personnages dans l'arbre qui coupent des branches pour en joncher la route. Mais ce qui nous importe surtout est la ville elle-même : contrairement à la miniature des *Très Riches Heures* où la porte reste dominante et où la cité, hérissée de hautes et fines tours à la manière des villes de Toscane, longe jusqu'à l'horizon la colline qu'elle

théâtre hellénistique et même au-delà. Certains accessoires - comme le château ou le temple, l'arc ou le trône - possèdent d'ailleurs, au XV^e siècle des valeurs complexes où se superposent et s'amalgament des significations presque contradictoires. Le christianisme a imprimé sa marque sur la plupart de ces thèmes dont l'origine a sans doute été d'abord païenne." On peut aussi citer B. Chevalier, *Le paysage urbain à la fin du Moyen Age, imagination et réalité*, p. 13 : "Quand ce théâtre en rond se met en place, mêlant acteurs et spectateurs, tout y prend un sens nouveau. La loge de Dieu, le Paradis se trouve toujours à l'est, la gueule d'enfer à l'ouest et au centre, là même où se déroule l'action, Jérusalem signifié par l'édicule rond du Temple. Pendant les quelques journées que dure le spectacle, c'est l'image même de la Jérusalem céleste, le "cercle magique" qui sort des livres pour se matérialiser à l'intérieur des murs de la bonne ville." in LE PAYSAGE URBAIN AU MOYEN AGE, Actes du IX^e colloque de l'association des historiens médiévistes de l'Enseignement Supérieur, Lyon, 1981.

borde, fusionnant ainsi avec le paysage, la Jérusalem de Pantanassa reste un pictogramme, un objet posé sur la scène. Mais cet objet s'est démultiplié et a pris une envergure qui laisse deviner l'espace intérieur des ruelles; le nombre et la diversité des bâtiments représentés donnent une impression de prolifération, symptomatique du "tournant" amorcé au XIV^e siècle dans l'espace pictural²⁵.

3 les enceintes vues en surplomb

Cette catégorie de représentations, également très répandue, se rapproche de la précédente, à cela près que le polygone de l'enceinte s'est élargi et individualisé ; la ville est devenue un simple enclos, laissant apparaître l'espace intérieur. Cet espace reste évidemment très abstrait, les personnages étant toujours représentés à une échelle beaucoup plus grande que le reste; mais contrairement aux pictogrammes compacts où l'on voyait

²⁵ On peut rapprocher de cette fresque "l'entrée à Jérusalem" de la voûte du transept gauche de l'église inférieure Saint-François à Assise, due à Pietro Lorenzetti, et antérieure de deux décennies (fig 29) ; même effet de foule, mais le parti concernant la représentation de la ville sainte est assez différent: Pietro Lorenzetti sacrifie l'effet de superposition dense d'un grand nombre de petits bâtiments anonymes, pour nous livrer les détails d'architecture raffinés, précis, et personnalisés, de quatre édifices seulement: la porte, au premier plan, couronnée par une succession d'encorbellements (merlons, mâchicoulis, et denticules) et dont l'effet de perspective laisse voir la croisée d'ogive peinte d'un ciel étoilé; ensuite un palais rose où s'ouvre une grande loggia, avec de nombreux détails pittoresques: une série d'écus suspendus, une tenture jetée sur une tringle, une série de petites consoles en bois ou en métal, destinées sans doute à recevoir des bannières; derrière le palais, un édifice centré, qui rappelle une abside d'église, symbolise le Saint Sépulcre; on y voit sur l'axe central une rosace et une grande baie gothique au remplage trèflé, qui ressemble à celle du palais; enfin une tour quadrangulaire agrémentée de frises dorées et de colonnes torsadées.

parfois dépasser une tête ou un buste par dessus les merlons, les personnages apparaissent ici presque toujours dans leur intégralité ; ils reposent sur l'aire circonscrite par le mur. Sur le Folio 2v de la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs (fig 24), la différence avec le pictogramme type maquette est très nette: le premier registre de la page montre un tel pictogramme, et les deux registres inférieurs des enceintes vues en surplomb ; l'enlumineur a délibérément dégagé tout l'intérieur, qui devient une sorte de socle réservé à l'action des personnages (Saint Jérôme entouré de ses clercs, en train de discuter de l'interprétation du texte hébreu de la bible, auquel il avait fait retour). Dans la même bible, la très belle enluminure qui représente *la Pentecôte et l'Ascension* (fig 31) développe au maximum le schéma: l'enceinte s'est enflée pour devenir un octogone, et quatre petites tours ont été rajoutées au milieu des côtés vus à 45°.

La ville en surplomb n'est cependant pas toujours réduite à son enclos ; l'artiste y intègre parfois des édifices, qu'il pose séparément, comme les personnages, sur l'aire intérieure. Leur échelle est celle de la muraille. La bible de Charles le Chauve de la B. N. (voir plus haut) comprend un feuillet intéressant relatant la guérison de Saint Paul (fig 32) : l'"enclos" urbain, en vue plongeante, est représenté par le traditionnel hexagone du rempart ponctué de six tours. Mais ce rempart a pris une certaine épaisseur, et surtout, à l'intérieur, s'y rajoute un groupe de maisons avec une vague ombre portée sur le sol, ce qui est rare au IX^e siècle. Cela vient donner une certaine matérialité à la surface abstraite définie par la fortification. Quant aux protagonistes - Saint Paul, et le Christ qui le guérit - ils semblent participer d'un espace différent, rappelant les "raccourcis" des pictogrammes de type maquette: ils sont en effet masqués jusqu'à la taille par le rempart, et si l'on prolonge mentalement leur corps vers le bas, on voit que leurs pieds ne peuvent correspondre avec le plan du sol. Il y a davantage de cohérence spatiale dans d'autres exemples carolingiens, comme ceux liés à l'école de Reims, dessinés généralement au trait ; la différence d'échelle personnages / muraille y est moins accusée, et les édifices représentés dans l'enclos s'articulent mieux avec lui - ainsi la *Guérison du lépreux*, sur un feuillet détaché des Evangiles de Saint-Flurin

de Coblençe , vers 830 , conservé à la Landes und Stadtbibliothek de Düsseldorf (fig 33), ou encore les nombreuses enceintes urbaines qui figurent sur les pages enluminées du célèbre Psautier d'Utrecht.

Autant d'écoles et d'ateliers, autant d'adaptations de la solution de base. Dans certains cas, le rempart se contente d'être une simple allusion à la ville, et il s'approche alors d'une bordure décorative stylisée qui suit le contour de l'image - par exemple le folio 115 de la *Vie de Saint Denis* (fig 34), représentant *l'Envoi des messagers à Rome*, manuscrit parisien antérieur à 1317 (conservé à la B.N., Ms. lat. 18014) ; ou encore la forme bizarre de l'enceinte de la Jérusalem céleste représentée sur la voûte médiane du portique de l'église abbatiale de Civate (fig 35), qui semble épouser la courbure des arcs formerets qui délimitent la fresque²⁶. Dans d'autres cas, on pressent au contraire une véritable volonté topographique, malgré une utilisation - incontournable au moyen âge - des raccourcis symboliques et des transpositions géographiques : ainsi une curieuse représentation de Constantinople sur une enluminure anglaise de 1340 - Psautier Lutterell, British Museum; la capitale byzantine y est représentée comme une ville anglaise plus que comme une ville orientale (fig 36). Cette attention descriptive annonce déjà les nombreux portraits de villes des atlas de la Renaissance.

²⁶ La forme en zigzag du mur latéral d'enceinte permet d'éviter l'effet de superposition difficilement lisible d'un mur fuyant perpendiculairement au plan frontal. Cette solution archaïque sera reprise au XIV^e siècle par Ambrogio Lorenzetti, dans sa célèbre fresque des "effets du bon gouvernement"(fig 49); elle y contraste d'ailleurs avec le reste de l'oeuvre qui représente pour l'époque une avancée considérable dans le rendu de l'espace.

4 les assemblages en bandes

Cette dernière catégorie, beaucoup moins fréquente que les deux précédentes, est particulièrement intéressante parce qu'elle montre non pas une ville-objet vue de l'extérieur, mais un fond imaginé depuis l'intérieur de la ville (peut-être un souvenir de certaines mosaïques du bas Empire) ; une sorte de paysage urbain schématique où apparaît la préfiguration du *lointain urbain*, c'est-à-dire cette frange mouvementée, hérissée, et sans ordre, que le profil des maisons agglutinées découpe sur l'horizon, et qui fera la délectation des peintres et miniaturistes du début du XV^e siècle, au moment du réalisme naissant. L'exemple le plus ancien apparaît en partie haute d'une miniature (fig 37) illustrant le célèbre manuscrit du *Pentateuque Ashburnham*, attribué à l'atelier d'Isidore de Séville (VII^e siècle) : on y voit une scène de cour ; un premier décor est constitué par les édifices du palais ; par-dessus leurs toits, apparaît la ville, en l'occurrence une rangée d'une douzaine de petits bâtiments aux formes diverses et juxtaposés sans symétrie. On retrouve à peu près le même effet sur certaines des fresques romanes de Saint-Savin et du Liget, où les scènes représentées s'allongent le long des parois. Ainsi dans *l'ivresse de Noé* (fig 38), sur le mur sud de Saint-Savin, en partie haute, l'artiste a surmonté le registre principal d'une bande où se succèdent, en un joyeux chaos, une vingtaine d'édifices schématisés dont certains évoquent des pagodes orientales. Même chose à l'oratoire Saint-Jean du Liget (Indre-et-Loire), au-dessus d'une scène représentant la *Visite des Saintes Femmes au*

tombeau (fig 39) ; une frise faite d'une alternance de larges coupoles et de pavillons aux arêtières retroussés sert de couronnement à la scène. La suture entre le lointain urbain et le premier plan se fait ici par le truchement de trois arcades, un peu à la manière des dais qui couronnent les bas reliefs des églises²⁷. On retrouve toujours cette ambiguïté de la peinture médiévale qui oscille entre une référence schématique à l'espace réel, et une reproduction plus fidèle d'objets sculptés où le réel a déjà été stylisé.

Un exemple particulièrement significatif est l'illustration du *Christ chez Marthe et Marie* (fig 40) de l'Evangélaire d'Otton III : la scène est encadrée par un double diaphragme architectural constitué d'un fronton à l'antique supporté par deux colonnes, entre lesquelles s'inscrit l'ouverture proprement dite - deux colonnes plus petites soutenant un arc en plein-cintre ; enfin terminant cet emboîtement et symbolisant la maison de Marthe, dans le même plan que les personnages, un majestueux portique à trois arcades forme un décor symétrique. La ville qui paraît au-dessus (sans doute la Jérusalem céleste) offre un ensemble tout à fait remarquable: par sa situation et son échelle dans l'image, elle traduit bien un lointain, mais en même temps sa composition symétrique épousant fidèlement la courbure du portique, l'enceinte formant acrotère, et les créneaux faisant écho aux denticules de la corniche, donnent l'impression qu'il s'agit d'une sorte de sculpture intégrée au portique, dont elle constitue effectivement le couronnement. L'agencement des édifices de la ville doit aussi retenir notre attention : il ne s'agit pas d'une classique composition symétrique s'ordonnant autour d'un axe central, et privilégiant le monument situé sur cet axe ; au contraire, on voit ici que la composition symétrique est née artificiellement de la duplication par effet miroir d'un ensemble latéral asymétrique. Celui-ci est irrégulier et articulé autour d'un bâtiment vu en oblique. On a donc une pseudo-bande, intermédiaire entre une composition centrée unitaire et une simple séquence additive hétérogène.

²⁷ Voir note 23.

On comprend bien les différentes étapes possibles de ce procédé en regardant une autre page du manuscrit, celle représentant *les fils de Zébédée* (fig 14) : nous ne sommes plus ici en présence d'un assemblage d'édifices en bande ; c'est la ville elle-même qui est dédoublée pour occuper tout le lointain. Surplombant la scène dont le Christ occupe le centre, deux cités-pictogrammes apparemment semblables sont disposées symétriquement. Cependant quand on regarde plus attentivement, on s'aperçoit que si leurs remparts et leurs tours sont bien inversés par la duplication de type miroir, l'édifice tripartite qui forme le coeur des deux villes n'a subi qu'une translation et garde le même sens dans l'une et l'autre cité. Et on voit aussi que cet édifice lui-même n'est qu'un astucieux assemblage d'un seul élément vu de biais, répété trois fois: une fois par symétrie miroir, une fois par translation oblique. Ainsi on surprend à l'oeuvre un procédé de composition riche de possibilités, parce que capable de produire un effet de pluralité à partir d'un très petit nombre d'éléments de base, et capable de jouer habilement d'une dialectique entre symétrie et irrégularité, produisant un effet de complexité régulée qui n'est pas sans rapport avec certaines caractéristiques du paysage urbain réel.

Bien sûr toutes ces représentations médiévales restent extrêmement limitées par le schématisme pictural et par l'absence de connaissances en perspective, propre à cette longue période historique.

C progrès de l'espace perspectif et déploiement des lointains au trecento

Il faut bien sûr se tourner vers l'Italie du trecento pour découvrir le creuset du réalisme pictural moderne. A la charnière du XIII^e et du XIV^e siècles, Pietro Cavallini à Rome, Giotto et son atelier dans de multiples villes - Florence, Padoue, Assise, Rome, ou même Naples, Duccio à Sienne, opèrent une synthèse entre le rendu volumétrique des figures, dérivé de la sculpture gothique, et une certaine sensibilité spatiale, propre à la fresque, issue de la tradition byzantine; ce que Vasari nommait la "maniera greca"²⁸. Ces premières avancées du réalisme se limitent cependant au rendu des personnages et des objets du premier plan, qui acquièrent davantage de "corps" grâce à un travail inconnu auparavant sur le modelé, les couleurs, et, pour les bâtiments, grâce au recours à la vue oblique. Mais la vision de la ville proprement dite progresse peu, même si quelques rares exemples offrent, avec un fond d'architectures rapprochées,

²⁸ Panofsky montre bien cette rencontre fructueuse entre gothique du nord et survivance byzantine propre à l'Italie à l'aube du trecento : "On peut donc comparer l'art italien et l'art gothique du XIII^e siècle aux deux frères du conte de fées, dont l'un possédait une lunette magique, et l'autre, une escopette magique : le premier pouvait découvrir le dragon, mais n'avait rien pour l'abattre, alors que le second pouvait tuer le monstre, mais ne savait pas où il se cachait. Dans une peinture, et plus encore dans un relief, du haut gothique, il y a un grand sens du volume et une parfaite cohérence, mais pas de perspective; dans une oeuvre de la maniera greca, il y a de la perspective - ou du moins des rudiments de ses procédés -, mais peu de volume et nulle cohérence. Dans l'Italie des alentours de l'an 1300, dominée en architecture et en sculpture par un style roman inclinant vers le gothique, et, en peinture, par un byzantinisme plus ou moins rigoureux, les deux frères allaient pouvoir mettre leurs ressources en commun." LES PRIMITIFS FLAMANDS, Hazan, 1992 (1971, H.U.P. pour l'édition originale), p. 42.

la préfiguration de ce que sera la scène urbaine à la Renaissance : ainsi *La résurrection de Druisiana* (fig 41) - Santa Croce, Florence, vers 1317 - de Giotto, où l'échelle et la perspective volumétrique du rempart présentent une cohérence sans égale à cette époque ; ou encore *La guérison de l'aveugle* (fig 42) - National Gallery, Londres - de Duccio, qui, malgré la maladresse des lignes fuyantes, inscrit les personnages dans un véritable espace urbain²⁹. Mais ce sont là des exceptions, et les représentations de villes - en particulier de villes lointaines, sont encore largement tributaires, dans leur concept, des pictogrammes médiévaux : elles restent des *villes-maquettes*. Ainsi le panneau de prédelle de la "Maesta" représentant la *Tentation du Christ* (fig 43), peint par Duccio entre 1308 et 1311 - the Frick Collection, New York - dans lequel les cités miniatures présentées au Christ par Satan sont semblables à de petites maquettes votives. On trouve aussi, dans le cycle de l'église supérieure de Saint François à Assise, peint par l'atelier de Giotto, les recettes iconographiques qui s'appliquaient aux villes-pictogrammes des siècles précédents : dans *les démons chassés d'Arezzo* (fig 44), la ville se résume à une enceinte crénelée, surmontée de quelques maisons et tours serrées comme dans une boîte, et à peine plus haute que les personnages qui en occupent le seuil; les décors de petites rosaces, et le bossage en "tablette de chocolat" rehaussé par un cordon rose, accusent encore l'effet "maison de poupées"³⁰. Dans *Le don du manteau* (fig 45), la ville est déportée sur le côté gauche de la fresque et on n'en voit qu'une petite partie, laissant ainsi supposer hors de l'image un développement plus important; formule qui a déjà été notée dans les bibles de Charles le Chauve au IX^e siècle (fig 23 et 24), et qui n'a pas cessée d'être employée pendant tout le moyen âge. Mais il y a tout de même une grande nouveauté dans ce décor représenté

²⁹ Duccio "parvient à donner de la ville une idée de vérité jamais atteinte avant lui. [...] le choix d'une construction frontale en raccourci a largement contribué à l'obtention de ce résultat." John White, NAISSANCE ET RENAISSANCE DE L'ESPACE PICTURAL, Adam Biro, Paris, 1992, p 77.

³⁰ Panofsky emploie cette expression pour désigner les nombreuses représentations où une paroi d'un édifice a été supprimée afin de montrer sur la même image une scène se passant à l'extérieur et une autre se déroulant à l'intérieur (voir par exemple, LA RENAISSANCE ET SES AVANT-COURRIERS DANS L'ART D'OCCIDENT, op. cit., p 142 infra.

par le Maître de la légende de Saint François : la ville, sur son escarpement rocheux, semble loin, beaucoup plus loin que les personnages qui tiennent le devant de la scène. Cette impression de distance, toute nouvelle, est donnée à la fois par le travail de clair-obscur pratiqué sur le rocher, qui rappelle la skiagraphia antique, et à la fois par un groupe de petites maisons qui remplacent devant la porte de la ville les traditionnels personnages hors d'échelle. Il y a ici pour la première fois une dissociation nette entre le premier plan dévolu aux figures et le paysage lointain, sans qu'il y ait pour autant une totale discontinuité spatiale, comme c'était le cas par exemple dans les somptueuses enluminures de l'évangélaire d'Otton III, où quelques cités lointaines semblaient flotter mystérieusement dans un ciel d'or bruni (fig 14 à 17).

Durant le XIV^e siècle - surtout à la fin du siècle et dans les premières décennies du XV^e, ces villes posées sur la crête des collines lointaines, encore schématiques mais déjà attentives aux particularités de l'architecture, vont se multiplier sur les fresques, les panneaux, et les enluminures. Elles vont s'imposer comme l'élément fort, incontournable, d'une peinture de plus en plus attentive au contexte paysager. Les fresques de l'oratoire San Giorgio, à Padoue, peintes en 1378 par Jacopo Avenzo et surtout par le Véronais Altichiero, forment un ensemble dans lequel la représentation urbaine occupe une place de choix et prend une qualité nouvelle. On y voit plusieurs représentations de villes assez élaborées, toutes différentes les unes des autres: "semblant" de ville orientale sur une fresque du cycle de la jeunesse du Christ (mur de la façade d'entrée) ; contextes urbains plus rapprochés, où l'architecture acquiert une présence singulière, dans certaines des représentations des légendes de sainte Catherine et sainte Lucie (mur de droite) ; dans la *Décollation de Saint Georges* (face latérale gauche du choeur - fig 46 -) on voit une scénographie paysagère qui rappelle celle du *Don du manteau* de Giotto : la ville s'accroche au flan d'une colline arborée, et est interrompue par le bord de la fresque. Plus de quatre vingts ans séparent les deux peintures et

la comparaison montre chez Altichiero un net progrès dans la précision³¹ des détails architecturaux (merlons, mâchicoulis, fenêtres, etc.) et dans la cohérence d'échelle plus grande (bien qu'encore largement schématisée) entre ces détails et les bâtiments sur lesquels ils se trouvent ; progrès également dans la direction plus rigoureuse des lignes de fuite, et dans le rétrécissement perspectif.

A la fin du siècle, le courant du gothique international, caractérisé par l'intensité des échanges artistiques³², va répandre les solutions nouvelles à travers l'ensemble de l'Europe. Sans doute l'installation des papes en Avignon, de 1309 à 1377, a favorisé assez tôt la communication entre les artistes d'Italie, de Flandre, de Bourgogne, ou de Paris. Mais si l'on revient à la première moitié du siècle, c'est surtout à Sienne et Florence que les peintres vont perfectionner les scénographies spatiales intégrant ville et architecture ; ainsi le siennois Simone Martini. Cet ami de Pétrarque, travaillant, outre dans sa ville natale, à la cour du roi d'Anjou à Naples, à Assise, et bien sûr à Avignon pour le Pape, réalisa, dans la

³¹ La précision du détail architectural dans les peintures progresse particulièrement au trecento, dans les représentations de scènes se déroulant à l'intérieur ou devant un bâtiment dont on a supprimé à dessein la façade. Pour la première moitié du siècle, les meilleurs exemples sont Taddeo Gaddi (notamment *Refus de l'Offrande de Joachim et Présentation de la Vierge*, Chapelle Baroncelli, Santa Croce, Florence); Ambrogio Lorenzetti (*Présentation du Christ*, Offices, Florence, daté de 1342); son frère Pietro Lorenzetti (*Naissance de la Vierge*, Sienne, Opera del Duomo, daté de 1342); Maso di Banco (*Saint Sylvestre présentant les tableaux des apôtres et baptisant l'empereur*, panneau de droite de la chapelle Saint-Sylvestre, Santa Croce, Florence). Dans la seconde moitié du siècle, l'exactitude des détails et de la perspective progresse encore: perspectives obliques d'Avanzo (*La Présentation au Temple et Saint Georges buvant le poison*, Saint-Georges, Padoue) ou de Nicolo Semitecolo (*Mise au tombeau de Saint Sébastien*, Padoue, 1367); et constructions perspectives géométriques à convergence centrale, de Giovanni da Milano (*Saint Joachim chassé du temple*, fresque de l'église Santa Croce, Florence, 1365), et de Giusto dei Menabuoi (*Annonciation*, fresque du baptistère de Padoue, 1376, ou *Saint Philippe exorcisant un démon*, Saint Antoine, Padoue).

³² Les historiens d'art ont mis en évidence la circulation des modèles. L'exemple du folio 54v des très riches heures du duc de Berry, représentant la "purification", et dû aux frères Limbourg, dont la composition et le décor reprennent presque exactement une fresque de Taddeo Gaddi à Santa Croce, est célèbre; voir Panofsky, LA RENAISSANCE ET SES AVANT-COURRIERS DANS L'ART D'OCCIDENT, p.155, ou encore J. White, op. cit., p.257.

fresque représentant *Guidoriccio da Fogliano* (fig 47) - Sienne, Palais Public, 1328 - ce que l'on peut appeler le premier paysage panoramique (c'est aussi le premier portrait équestre de la peinture occidentale). En comparant cette fresque - comme on l'a fait pour Altichiero - au *don du manteau au pauvre*, de l'église Saint François à Assise, dont elle tire le procédé de mise en rapport spatial entre le sujet de premier plan, se déplaçant sur le bord inférieur de l'image, et le paysage lointain, les innovations sont manifestes : d'abord le format n'est plus déterminé par le sujet (ici le condottiere) mais par le paysage. Et l'étirement horizontal de la scène conditionne la seconde innovation: au lieu que le paysage apparaisse *au-dessus* du sujet de premier plan, comme cela était le cas à Assise, il apparaît *derrière* lui, à droite et à gauche, la ligne d'horizon correspondant avec le poitrail du cheval, c'est-à-dire avec la hauteur réelle des yeux d'un observateur à pied. Il y a là une sérieuse intuition de la perspective (il faudra attendre Jan van Eyck pour réitérer, et bien sûr dépasser - grâce à la maîtrise toute nouvelle de la perspective - de pareilles mises en pages). Enfin la ville fortifiée de gauche retient l'attention car elle est moins conventionnelle que les pictogrammes médiévaux habituels et semble retranscrire un assemblage d'éléments glanés directement sur des sites réels ; sa volumétrie, l'incidence de la lumière et la cohérence globale de sa perspective lui confèrent un réalisme nouveau.

- A Florence, un peu avant le milieu du siècle, on voit Taddeo Gaddi, élève et collaborateur de Giotto, renouveler la représentation lointaine de la ville, sur l'une de ses célèbres fresques de la chapelle Baroncelli, à Santa Croce. Il s'agit de la "Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne devant la porte d'or" (fig 48) : la mise en perspective - notamment le rapport entre les personnages du premier plan et la ville à l'arrière, n'est il est vrai pas très habile ; elle est nettement moins bonne que celle qu'a réalisé quelques années plus tôt Ambrogio Lorenzetti pour la décoration de l'Hôtel de Ville de Sienne (voir paragraphe suivant). Mais l'innovation apportée par Taddeo Gaddi réside en ce que le décor urbain a quelque chose d'exotique : il cherche à évoquer l'Orient par des formes architecturales monumentales inventées. Les bâtiments qui émergent de la fortification ne sont pas de simples maisons comme chez Lorenzetti, mais des fragments

de palais et d'églises recomposés; en particulier au centre apparaît pour la première fois avec un certain réalisme des détails, un bâtiment octogonal couvert par une coupole hémisphérique, qui symbolise de façon générique la ville orientale, sans doute par référence aux récits des voyageurs, et par analogie avec ce que l'on savait de l'église du Saint-Sépulcre (confondue d'ailleurs généralement avec la mosquée du Rocher) à Jérusalem. Les villes orientales fantastiques se multiplieront dans la peinture du XV^e siècle et deviendront un thème de prédilection pour l'imagination et la fantaisie des peintres (voir au chapitre suivant : *villes lointaines, villes fabuleuses*).

L'attention portée au réalisme des détails du paysage urbain, inconnue dans l'iconographie médiévale, va conduire à une nouvelle génération d'*images urbaines panoramiques*³³, encore rares cependant au XIV^e siècle.

Pour la fresque murale, ce sont les célèbres "*Allégories du Bon et du Mauvais Gouvernements*", (fig 49 et 50) décorant le Palais Communal de Sienne et peintes par Ambrogio Lorenzetti entre 1337 et 1339, qui constituent une véritable révolution, tant par l'ampleur des scènes représentées que par la qualité du rendu des architectures et de leur superposition en perspective. Ces fresques donnent à la fois une vue d'ensemble du décor urbain et un condensé significatif de l'animation qui règne dans les rues. Une telle vision synthétique n'était possible qu'en conservant certaines aberrations dans les proportions, en particulier l'exagération de la hauteur des rez-de-chaussée où sont représentés les boutiques et leurs chalands ; mais tout cela est fait très habilement. Ambrogio utilise notamment l'effet d'échelonnement des maisons le long de rues qui partent en pente raide depuis l'espace du premier plan, ce qui

³³ S'ils comportent beaucoup de détails observés sur le site, ces panoramas n'en restent pas moins des recompositions faites en atelier. Il faudra attendre l'extrême fin du XV^e et le XVI^e siècle pour que Dürer, puis les peintres flamands tels que Reeuwich (panoramas de Jérusalem), Hendrick van Cleef (panoramas de Rome), ou Lorichs (panorama d'Istanbul), tracent leurs esquisses de panoramas urbains directement sur le site.

permet de montrer l'épaisseur du tissu urbain en évitant la solution plus schématique de la vue à vol d'oiseau³⁴ ; l'enfilade et le rétrécissement des largeurs de façades sur ces rues montantes sont particulièrement réussis, et semblent pour la première fois prendre en compte l'espace tel qu'il est perçu à grande échelle.

Dans le domaine de l'enluminure, le meilleur exemple d'image urbaine panoramique au XIV^e siècle est une représentation de Venise sur un manuscrit d'Oxford illustrant les voyages de Marco Polo³⁵ (fig 51). Cette peinture est beaucoup plus archaïque - bien que plus tardive d'environ un demi siècle - que les fresques d'Ambrogio ; les bâtiments ont encore une apparence de maquette; le ciel est réduit à un fond décoratif ; l'espace du premier plan, où l'on voit les navires de Marco Polo et une église au bord de la lagune, présente une réduction d'échelle importante qui rapproche toute la moitié inférieure de l'image d'une représentation en vue aérienne. Cependant l'intention iconographique est similaire à celle des fresques du Palais Communal de Sienne : elle vise à donner une vue de grande envergure de la ville, avec suffisamment de détails pour qu'on puisse la reconnaître (on peut facilement repérer sur la vue de Venise les deux colonnes de la Piazzetta, le Palais des Doges, et la basilique saint Marc), si bien que le *portrait de ville* acquiert dans l'image une importance au moins aussi grande que les personnages et la scène représentée.

³⁴ L'effet est plus accentué dans l'Allégorie du Mauvais Gouvernement, mais cette fresque est malheureusement très endommagée.

³⁵ "Liures du Grant Caame" (Livre du Grand Khan), Bodleienne, ms. Bold 264 Folio 218.

D la genèse des villes lointaines dans les miniatures franco-flamandes et l'avènement du réalisme

Comme nous l'avons dit précédemment, il n'est pas possible, avec une restitution perspective satisfaisante pour un oeil moderne, de produire une vision synthétique globale de la ville comparable à celle de ces premières *images urbaines panoramiques* du trecento. C'est pourquoi au XV^e siècle, lorsqu'une meilleure maîtrise de la perspective optique sera acquise, et que les yeux des peintres et des amateurs avertis exigeront un respect minimum de ses règles, on assistera à un éclatement du *type* iconographique initial qu'était l'image urbaine panoramique en trois formules différentes : vues "cartographiques" à vol d'oiseau, décors urbains rapprochés - de type scène théâtrale -, et paysage urbain lointain.

La formule qui aura la plus nombreuse postérité est sans doute la première ; elle n'apparaît que dans la seconde moitié du XV^e siècle et est appliquée aux portraits de villes gravés, destinés aux atlas géographiques imprimés. Si les premiers³⁶ remontent aux années 1480, ils seront surtout

³⁶ Parmi ces premiers atlas, le plus remarquable, les *Peregrinationes ad sepulcrum Christi*, fut réalisé à partir des dessins faits sur place par Reeuwich, un peintre hollandais qui avait accompagné Bernhard de Breydenbach, doyen de l'archevêché de Mayence, dans son voyage en Terre Sainte en 1483. La première édition imprimée du récit de Breydenbach, illustrée de gravures sur bois faites à partir des dessins de Reeuwich, parut à Mayence en 1486 (voir Lavedan, op. cit. p 13).

édités en grand nombre au XVI^e siècle sous les appellations de "cosmographies", "pourtraicts de villes" et "théâtres du monde". Ces publications se voulaient des sommes sur les connaissances géographiques du temps, et, à ce titre donnaient des vues - souvent fantaisistes - des grandes villes d'orient et d'occident³⁷ (fig 52 et 53) ; les plus célèbres sont le *Liber Cronicarum* d'Hartmann Schedel, dont la première édition, qui comportait plus de 2.000 gravures sur bois, parut à Nuremberg en 1493, et la *Cosmographie Universelle* de Sébastien Munster, éditée à Bâle, dont les illustrations ont été fréquemment recopiées dans les recueils français du XVI^e siècle³⁸. Souvent, ces "pourtraicts" s'éloignent volontairement de la perspective optique, parce qu'ils se relient davantage à la cartographie qu'à la peinture ; leur destination est soit d'imager un plan par une élévation schématique des bâtiments - principe de la vue axonométrique, déjà exploré par Ambrogio Lorenzetti vers 1340 dans une "vue de ville portuaire"³⁹ conservée à la Pinacothèque de Sienne (fig 54), le réseau de

³⁷ Voir ce qu'en dit Lavedan, op. cit. pp 16-17; notamment, à propos du *Supplementum Chronicarum* du moine Philippus Foresti, imprimé à Venise en 1486 : "... la difficulté était grande encore pour un éditeur de se procurer des représentations de tant de cités, parfois fort éloignées. Le meilleur moyen est d'inventer et l'imagination du dessinateur ne paraît pas avoir été féconde. Les mêmes planches servent pour plusieurs villes : Epidaure est à la fois Mytilène, Gaète, et Pise. Bergame est aussi Vérone, Tibur, et Spolète" etc...

³⁸ Ces recueils, édités d'abord à Lyon (Guillaume Guérault, 1552; Antoine Du Pinet, 1564) puis à Paris (François de Belleforest, 1575), s'adressaient à un vaste public; Maurice Bouguereau, auteur du "Théâtre Françoys", recueil de 1594, déclarait qu'ils étaient faits "pour le plaisir de voir les particularités et choses remarquables des provinces, pour l'utilité des hommes martiaux, pour les départements des logis des gens des ordonnances, pour les receveurs et trésoriers, qui peuvent asservir leur jugement pour les paroisses, les journées et la conduite des deniers es provinces établies à la recette des finances, qu'aussi pour servir d'adresse à tous les sujets, pour le commerce exercé dans le royaume" (cité par Mireille Pastoureau, in *CARTES ET FIGURES DE LA TERRE*, CCI, Paris 1980, p. 444).

³⁹ Ce petit tableau sur bois, ainsi qu'un autre de mêmes dimensions représentant un château au bord d'un lac, ont fait l'objet de controverses quant à leur destination, leur attribution, et donc leur date. Zeri (1973) les considérait comme fragments d'un retable de la Corporation des Lainiers, exécuté par Sasseta entre 1423 et 1426, donc presque un siècle plus tard; Carli (1962), qui les attribuait à Ambrogio Lorenzetti, y voyait le premier exemple connu en Europe de "paysages purs" (il suggérait une représentation de la ville de Talamone pour le premier et d'un château sur le lac de Chiusi ou de Trasimène pour le second). Des études récentes sur les fibres du bois font penser que ces tableaux étaient alignés verticalement, et pouvaient décorer les portes d'une armoire; l'attribution à Ambrogio est reprise par Chiara Frugoni (Pietro et Ambrogio Lorenzetti, *SCALA*, Florence, 1988).

rues y restant cependant masqué - soit de donner un "profil à vol d'oiseau", intermédiaire entre le pictogramme médiéval et le plan imagé⁴⁰. Dans un cas comme dans l'autre, on se trouve dans la situation d'une perception à distance à caractère descriptif; mais la description est entachée d'un schématisme conventionnel plus ou moins accentué selon le type de représentation et l'époque. Le schématisme s'atténue à la fin du XVI^e siècle, mais il existe toutefois dès 1500 un exemple remarquable : la célèbre vue gravée de Venise due à Jacopo de'Barbari.

La représentation de la scène urbaine proche est en tous cas abandonnée. On trouve cependant encore dans ces vues quelques petits personnages à peine visibles qui rappellent le type initial d'image urbaine panoramique d'où dérive le portrait de ville. Ce principe de portrait de ville, apparenté à la représentation géographique, n'est pas assimilable à un paysage proprement dit, c'est pourquoi nous ne l'étudierons pas ici.

Les deux autres formules qui, elles, se font jour dès la première moitié du XV^e siècle, concernent directement la peinture et vont définir les façons dont le paysage urbain peut s'insérer dans un tableau qui respecte une perspective à peu près correcte :

- la vue rapprochée est typiquement italienne et le grand développement qu'elle connaîtra à la fin du XV^e siècle tient directement à la mise au point par Brunelleschi, vers 1420, de la construction géométrique des perspectives à point de fuite central, la *perspectiva artificialis*⁴¹ ; elle

⁴⁰ Les vues à vol d'oiseau sont aussi fréquentes dans les fresques et peintures sur bois qui ornent palais et villas au XVI^e siècle, lorsqu'il s'agit de représenter le patrimoine immobilier d'une famille aristocratique (ainsi les quatorze tableaux peints en 1598-99 par Giusto Utens, représentant les villas des Médicis, et conservés au Museo Topografico de Florence pour onze d'entre eux - les trois autres étant dans les réserves du Palais Pitti), où lorsqu'il s'agit de représenter une bataille (par exemple la fresque que Vasari peignit en 1561-62 dans la salle de Clément VII au Palazzo Vecchio - fig 138 - et qui montre le siège de Florence par les armées impériales en 1529-30).

⁴¹ La *perspectiva artificialis*, ou *perspectiva pingendi* (appelée aussi en italien *prospettiva pratica*), désignait la méthode mathématique de dessin qui permit aux peintres et aux architectes de construire rationnellement l'image d'un damier vu en profondeur, et d'avoir ainsi un étalonnage précis pour la diminution des dimensions sur les axes convergeant vers le point de fuite central, et correspondant à la pyramide visuelle (voir Panofsky, op. cit. pp 132-133); cette perspective se démarquait de la *perspectiva naturalis* ou

s'applique aussi bien à la représentation architecturale (extérieure et intérieure) qu'à la scène urbaine. Les premiers exemples sont bien sûr les deux tableaux perdus de Brunelleschi (voir infra, note 54) ; parmi les oeuvres qui sont parvenues jusqu'à nous, il en existe peu de la première moitié du siècle ; les plus significatives sont dues à Masaccio (*Résurrection du fils de Théophile*, fresques de la chapelle Brancacci, 1424-27), à Fra Angelico (*L'enterrement de Saint Cosme et de Saint Damien*, 1438-1440, prédelle du retable de S. Marco, Musée de S. Marco, Florence), à Filippo Lippi (*L'Annonciation*, pour l'église de S. Lorenzo, Florence - vers 1440), à Domenico di Bartolo (*Un évêque faisant la charité*, fresque du Pellegrinaio de l'Hôpital de Sienne, 1440), et à Domenico Veneziano (*Un miracle de Saint Zénobie*, prédelle du retable de Santa Lucia dei Magnoli, vers 1445-48, Fitzwilliam Museum, Cambridge). Dans le troisième quart du quattrocento, les représentations de scènes urbaines rapprochées, et en particulier de villes idéales imaginées selon les préceptes d'Alberti, se multiplient, aussi bien comme décor des grandes peintures que comme paysages autonomes sur des panneaux décoratifs⁴² (fig 150, 151, 151b,

communis, qui désignait alors les théories optiques classiques de la vision reprises d'Euclide, d'abord par Alhazen, puis à travers ses écrits, par les philosophes médiévaux Grosseteste ou Peckam. On pense que van Eyck connaissait la perspective de Peckam, basée sur un schéma de vision binoculaire présentant l'équivalent de deux points de fuite (ainsi dans le polyptyque de l'Agneau mystique de van Eyck, les deux points de fuite correspondent aux encensoirs des anges - voir à ce sujet A. Parronchi, *Le misure dell'occhio secondo il Ghiberti*, in "Paragone" n°133, 1961).

⁴² Les plus célèbres de ces panneaux sont les trois vues de *Villes idéales* dues à un (ou trois?) peintre non identifié jusqu'à ce jour : celle d'Urbino, celle de Baltimore, et celle de Berlin (voir à ce sujet : H. Damisch, op. cit. ; R. Krautheimer, *The panels in Urbino, Baltimore and Berlin Reconsidered*, in *THE RENAISSANCE FROM BRUNELLESCHI TO MICHELANGELO, the Representation of Architecture*, op. cit. pp 232-257). Krautheimer relie plus ou moins directement ces oeuvres aux réflexions sur les décors théâtraux comique et tragique selon Vitruve, et dont Serlio grave des modèles vers 1510; d'autres critiques (par exemple Martin Kemp) y voient une illustration directe des préceptes du *De re aedificatoria* d'Alberti. D'un point de vue stylistique, ces panneaux sont proches d'oeuvres de Filippino Lippi (*Scènes de l'histoire d'Esther*, panneaux décoratifs provenant de coffres de mariages, musée du Louvre et musée de Chantilly), mais aussi du Pérugin (*Remise des clefs à Saint Pierre*, chapelle Sixtine), de Domenico Ghirlandaio (fresques de Santa Maria Novella - outre beaucoup d'analogies dans le traitement des perspectives de ces fresques avec les trois *villes idéales*, on voit dans l'une d'elles, la *Naissance de saint Jean Baptiste* une porteuse de fruits qui ressemble beaucoup à la statue de la Prudence, l'une des quatre vertus figurées sur le panneau de Baltimore), et de Fransceco Cossa (*Annonciation* de Dresde) ; leur grande qualité picturale permet

152). On peut même dire que ces panneaux sont les premiers tableaux occidentaux du genre "paysage" (avant les paysages "naturels" dont le genre autonome - en tant que tableau - n'apparaîtra qu'au XVI^e siècle).

Cette formule, dont la postérité est importante dans la peinture des décors théâtraux des XVI^e, XVII^e, et XVIII^e siècles, et dans la peinture de fresques dite *quadraturiste*, ne sera pas développée dans le cadre de notre étude, malgré les superbes paysages urbains auxquels elle a donné naissance; elle est en effet plus reliée à la théorie classique des arts et à la géométrie euclidienne, dont elle constitue une application, qu'à l'émergence d'une sensibilité esthétique propre à la complexité, à l'irrégularité et au pluralisme découverts dans les villes réelles et *retraduits* dans les villes imaginaires.

Cette dernière esthétique se manifeste plutôt dans les paysages lointains, qui constituent la troisième formule de notre nomenclature sommaire. Elle va être développée d'abord par les maîtres franco-flamands, puis se répandra aussi en Italie, dès les années 1450⁴³.

d'ailleurs, à notre avis, d'imaginer que l'un au moins de ces quatre artistes a effectivement participé à leur réalisation. Chastel les rattache directement à l'importante production décorative liée à l'*intarsiatura* (marqueterie) entre 1462 et 1520 (*Marqueterie et perspective au XV^e siècle*, in *Fables, Formes, Figures*, op. cit. pp 317 sqq.) ; beaucoup de panneaux de coffres ou de décors de boiseries marquetés - à commencer par ceux du *Studiolo* du palais d'Urbino (1470-80) - représentent de belles perspectives urbaines, allant de villes rigoureusement ordonnées (fig 151b) à des compositions plus pittoresques (fig 151c).

⁴³ "dès les années quarante, donc assez tôt, bon nombre d'Italiens appréciaient et possédaient des tableaux flamands, soit en Flandre, soit en Italie, donnant ainsi naissance à un collectionnisme d'oeuvres de cette école. Il est plus important encore de remarquer que la classe marchande servit activement de trait d'union entre la nouvelle peinture flamande et la clientèle aristocratique" Liana Castelfranchi Vegas, *ITALIE ET FLANDRES DANS LA PEINTURE DU XV^e SIECLE*, op. cit., p.54. Après 1460, les nouveautés flamandes pénétrèrent à Florence avec les tableaux de Memling, de van der Weyden, et de van der Goes, commandées par les Baroncelli et les Portinari, qui étaient les représentants à Bruges de la banque des Médicis (il y avait aussi à Bruges à la même époque les Tani, les Canigiani, les Cavalcanti, les Tornabuoni, les Frescobaldi, etc.). Mais les artistes flamands ont aussi parfois séjourné dans les cités italiennes: Jan van Eyck, dont on connaît les voyages au Portugal et en Espagne, s'est vraisemblablement rendu aussi en Italie, peut-être vers 1425 (voir C. Sterling, *Jan Van Eyck avant 1432*, in *Revue de l'art* n° 33, 1976) ; Rogier van der Weyden est passé à Rome et a séjourné à la cour d'Este, à Ferrare, en 1450; Jean Fouquet, que l'on peut rattacher à la tradition nordique, se trouve à Rome, où il fait le portrait du pape Eugène IV, entre 1445 et 1447; Petrus Christus s'est

Dans la peinture gothique du XIV^e siècle, le paysage n'était pas vraiment un continuum: il se composait d'un assemblage d'éléments - presque d'objets, pourrait-on dire - distincts les uns des autres, et réunis en un système de coulisses successives ou en une juxtaposition, plus ou moins habile suivant les artistes. Ces éléments, que l'on peut rapprocher des mansions et des accessoires utilisés par le théâtre médiéval⁴⁴, étaient les montagnes, les rochers et les cavernes, l'eau - mer, lac, rivière - l'arbre et la forêt, les édifices - villes, châteaux, églises, ou simples cabanes de paysans - avec les chemins et les ponts qui y conduisaient.

Dans cet assemblage, il est évident que la dernière catégorie (celle des édifices), avait un impact figuratif extrêmement important. La représentation des bâtiments, même très simplifiée, offrait une typologie différentielle facilement reconnaissable, et de fait jouait souvent un rôle de signe déterminant pour situer le contexte et la connotation d'une scène représentée. De même que l'on a commencé, dans la seconde moitié du XIV^e siècle, à chercher une certaine ressemblance dans la physionomie des personnages représentés sur les miniatures⁴⁵ ou les portraits, de même les

sans doute rendu en Italie entre 1453 et 1455; Juste de Gand a fait un voyage à Rome en 1467 et a travaillé à Urbino au service de Frédéric de Montefeltre de 1471 à 1475.

⁴⁴ Voir, pour ce rapprochement : Georges R. Kernodle, *FROM ART TO THEATER. FORM AND CONVENTION INTO THE RENAISSANCE*, Chicago, Londres, 1944; voir aussi Pierre Francastel, *LA REALITE FIGURATIVE*, op. cit., p. 203 sqq.

⁴⁵ Ainsi, sur le folio 2 de la Bible de Charles V de La Haye (musée Meermanno-Westreenianum; exécutée probablement par Jean Bondol en 1371), Charles V et Jean de Vaudetar ont des traits qui ne sont plus anonymes, malgré la petitesse de l'image (voir Panofsky, *LES PRIMITIFS FLAMANDS*, op. cit., 1992, pp 76-77. Panofsky remarque, dans le même ouvrage, que "le portrait indépendant ou autonome fit son apparition, et ne pouvait la faire, que dans la seconde moitié du XIV^e siècle, alors que de nouveaux courants religieux et une philosophie plus nouvelle encore, le nominalisme, affirmait le droit du

peintres vont de plus en plus s'efforcer d'intégrer dans leurs oeuvres des notations architecturales reconnaissables. D'où le développement, dans la période dite du *gothique international*, d'une habileté et d'un plaisir particuliers à dessiner les ensembles d'architecture, qui expliquent le rôle considérable que vont tenir dans la peinture de la Renaissance la ville et les châteaux lointains.

Pendant la dernière décennie du XIV^e siècle et les deux premières décennies du siècle suivant, marquées par les livres d'Heures illustrés réalisés pour le duc de Berry et le maréchal de Boucicaut, les artistes franco-flamands ne disposent pas encore des procédés de mise en perspective de la *construction légitime* brunelleschienne (et jusqu'au XVI^e siècle, les peintres du nord n'y attacheront sans doute pas la même importance théorique que les Italiens). Cependant, leurs peintures, particulièrement celles des frères Limbourg qui illustrent les *Très Riches Heures du duc de Berry*, introduisent une profondeur spatiale, une échelle et une vérité du paysage qui constituent une révolution picturale d'une importance considérable, parfois sous-estimée par les historiens de l'art plus attentifs aux innovations venues de Florence⁴⁶. On pourrait dire que si Brunelleschi a inventé une *méthode* de construction perspective applicable seulement à des objets géométriques suffisamment proches les uns des autres pour que leur plan puisse être tracé préalablement (n'oublions pas que Brunelleschi était architecte), Jacquemart de Hesdin, le Maître de Boucicaut, et les frères Limbourg ont inventé la vision *grand angle* du paysage, c'est-à-dire la démultiplication "à l'infini" des échelles

particulier face aux prétentions de l'universel, et le droit des sens (nécessairement limités au particulier) face aux prétentions de l'intellect." Op. cit. pp 309-310).

⁴⁶ Le livre de Panofsky sur les Primitifs flamands (op. cit., publié en anglais en 1971), et plus récemment l'ouvrage de Liana Castelfranchi Vegas (1983, voir bibliographie) mettent un peu mieux en lumière ce que la Renaissance doit aux artistes flamands.

de représentation au sein d'une même image⁴⁷. Alors que Simone Martini ou les Lorenzetti appliquaient des règles de diminution (encore empiriques et approximatives) à un ensemble d'éléments architecturaux proches du premier plan et en continuité les uns des autres, ou bien se contentaient, pour le lointain, d'insérer des villes ou des châteaux ressemblant à de petits objets soumis aux mêmes déformations approximatives que s'ils étaient au premier plan, les maîtres franco-flamands introduisent une décroissance progressive et continue de l'ensemble des éléments du paysage⁴⁸. Et de plus ils n'appliquent pas aux architectures lointaines les mêmes déformations internes qu'aux architectures proches : ils tiennent compte de l'aplatissement perspectif provoqué par la distance, qui implique une atténuation des angles de fuite, et donc qui donne une vision des bâtiments rappelant une simple élévation géométrale (cas d'un objet situé à l'infini). Cela est particulièrement clair dans l'illustration du mois de mars des Très Riches Heures (fig 56) : les deux enceintes du château de Lusignan et les corps de logis se superposent en longues bandes horizontales à peu près parallèles, sans la distorsion conventionnelle destinée à rendre compte, analogiquement, de la forme du plan (une telle distorsion se rencontre encore sur certaines miniatures du livre, par exemple celle qui illustre le mois d'août (fig 57) : la ville d'Etampes y est représentée à l'horizon, et on voit les bâtiments du château et l'enceinte converger vers deux points de fuite latéraux assez rapprochés, suivant encore la méthode de perspective optique médiévale de Peckam - voir note 41 - et induisant ainsi une courbure anormale pour un lointain). Ce qui est également frappant dans les architectures lointaines des frères Limbourg (ou même du maître de Boucicaut, dans la *Visitation* - fol. 65v de Heures du maréchal de Boucicaut), c'est la précision ; on pourrait dire la *démultiplication* de la précision : pas un pinacle, pas une cheminée n'est oubliée. Et du fait de

⁴⁷ Nous reparlerons dans le dernier chapitre de la notion de superposition des échelles qui caractérise la géométrie fractale.

⁴⁸ La fuite en Egypte (fig.55) - Heures de Bruxelles, fol. 106, Bibliothèque Royale de Bruxelles - de Jacquemart de Hesdin est particulièrement significative de cet effet d'espace produit par le rétrécissement continu du paysage.

l'aplatissement perspectif, une multitude de toits s'enchevêtrent, provoquant le resserrement des détails en un micro-hérissément qui contribue à renforcer l'impression de distance. Chez les Limbourg, ce sont souvent les toits de Paris qui sont représentés - par exemple les toits du Palais dans l'illustration du mois de mai (fig 58) : on les trouve parfois recomposés *dans le désordre*, pour figurer les villes de la bible : ainsi la Jérusalem de *La rencontre des mages* (fol. 51v) qui apparaît en haut à gauche de l'image (fig 59) et dans laquelle il n'est pas difficile de reconnaître la Sainte-Chapelle et Notre-Dame.

La dernière grande innovation paysagère des peintres enlumineurs franco-flamands autour de 1400 est une mise en oeuvre partielle de ce que l'on nommera plus tard la perspective aérienne : l'épaisseur de l'atmosphère engendre dans les lointains un éclaircissement du ciel, un affaiblissement des contrastes et un bleuissement progressifs des couleurs. Tout cela est bien observé dans les illustrations des *Très Riches Heures* dues aux Limbourg (même si l'effet - en particulier le bleuissement des lointains - est beaucoup plus ténu que dans les illustrations du livre dues à Jean Colombe, postérieures d'une soixantaine d'années). L'exemple le plus intéressant est le recto du folio 17, qui représente *Saint Jean à Pathmos* (fig 60). Il montre une ville lointaine estompée et bleuie par la distance, se découpant sur un ciel blanchi au-dessus de l'horizon; mais on remarque en plus sur cette image une notation juste qui confirme l'intérêt porté par les peintres à l'observation directe des paysages réels : la couleur de la mer suit une loi inverse de celle du ciel ; c'est le premier plan qui est plus clair et la ligne d'horizon qui s'assombrit, en raison de la profondeur des fonds (on retrouve ce principe sur l'image qui accompagne la lettrine du folio 41v. - *Dieu planant sur la terre et sur les eaux*).

Nous n'avons malheureusement pas d'information écrite sur la façon dont travaillaient ces artistes. Il semble toutefois qu'on ne peut attribuer la justesse des observations qu'à une pratique assez poussée du

dessin "sur le motif"⁴⁹. On sait - ne serait-ce que par les carnets de Villard de Honnecourt - que les artistes gothiques faisaient des croquis à partir d'objets ou d'édifices directement observés; mais ces croquis devaient davantage ressembler à des schémas de détails qu'à des vues optiques : quand Villard de Honnecourt dessine la chapelle du choeur de la cathédrale de Reims (fol. 30 et 31 des Carnets), il donne une sorte de développé de principe, où la courbure des lignes horizontales vers le haut ou vers le bas ne correspond pas à une volonté de perspective, mais à une convention pour désigner l'intérieur et l'extérieur de l'édifice⁵⁰. La recherche d'une ressemblance visuelle directe entre l'aspect d'un dessin et la réalité ne réapparut (elle avait existé dans la peinture antique) qu'au XIV^e siècle, à travers la pratique croissante du portrait, qui se devait d'être ressemblant. Sans une connaissance explicite des lois de la perspective, il était difficile d'étendre cette ressemblance à des objets de grande dimension, sauf à les regarder de très loin. C'est probablement ce qu'eurent l'idée de faire les artistes flamands, et c'est aussi une explication complémentaire de l'importance et de la précision des lointains dans leurs oeuvres. Mais une ville, même vue à bonne distance, reste un objet d'une largeur trop considérable pour être rendue de façon réaliste sur une feuille de papier de petite dimension ; d'où la nécessité pour les peintres de ne dessiner d'après nature que des fragments de son profil, fragments qui, une fois notés, pouvaient former une bibliothèque d'éléments recomposables entre eux, exactement comme cela se faisait pour les motifs décoratifs.

Cette nouvelle pratique qui consistait à s'éloigner de la ville pour en dessiner les bâtiments eut un effet induit d'importance considérable : une sensibilité nouvelle⁵¹ à la nature et au paysage. Sensibilité aux saisons -

⁴⁹ J. White fait remarquer que "dans l'architecture des frères de Limbourg, il est clair que les édifices qui ont été conçus à partir d'un certain nombre d'observations directes sont ceux où la construction oblique est la plus subtile." op. cit., p 244.

⁵⁰ Voir Panofsky, LA RENAISSANCE ET SES AVANT-COURRIERS..., op. cit. p 138 supra.

⁵¹ La sensibilité à la nature et à ses variations saisonnières, en tant que *thème* de représentation, était déjà apparue dans le premier volume du *Bréviaire de Belleville* enluminé en 1325 par Jean Pucelle (voir Panofsky, LES PRIMITIFS FLAMANDS, op. cit., p 71

l'illustration de février (fol. 2v) des Très Riches Heures est le premier paysage de neige de l'histoire de la peinture; sensibilité aussi aux effets atmosphériques et à la lumière⁵², comme nous l'avons dit plus haut; sensibilité enfin à la diversité des cultures, au port des arbres, au miroitement de l'eau; la peinture du mois d'octobre (fig 61) - fol. 10v des Très Riches Heures - est à cet égard remarquable: les sillons labourés dont les stries sombres se fondent à l'arrière plan, la silhouette caractéristique des saules têtards au bord de la Seine y sont rendus magnifiquement; et surtout, pour la première fois à ma connaissance dans l'histoire de la peinture, est représenté le reflet dans l'eau des petits personnages qui se promènent sur la berge, ainsi que celui des barques amarrées près des degrés du quai.

Malgré la sensibilité, le raffinement, et la virtuosité des frères Limbourg, il manquait encore à leur peinture une science (théorique ou empirique) de la perspective globale de l'espace, capable de fédérer dans la même image tous les éléments représentés, qu'ils soient au premier plan ou dans le lointain. On doit à Jan van Eyck et au maître de Flémalle (Robert Campin) d'avoir accompli cette dernière révolution qui marque la naissance de l'*ars nova*⁵³. Le problème est qu'il n'existe là non plus aucun document susceptible de nous éclairer sur la manière dont ils s'y sont pris. On sait seulement que le "miracle" de l'intégration spatiale s'accomplit entre 1420 et 1425, c'est-à-dire au même moment où à Florence, Brunelleschi exécutait ses deux célèbres panneaux "illusionnistes"⁵⁴

infra). Mais à cette époque, le dessin était totalement décoratif et rien n'indiquait encore un contact direct de l'artiste avec les paysages de la campagne.

⁵² Panofsky remarque sur l'illustration du mois de mars des T.R.H. les premières ombres portées liées à des personnages, depuis l'antiquité - op. cit. p 133.

⁵³ Panofsky a appelé *ars nova* le mouvement artistique des Primitifs flamands, par extension du concept appliqué à l'art musical de Guillaume Dufay et afin de distinguer ce courant nordique de la Renaissance italienne appelée *buona maniera moderna*. Voir op. cit. p 278.

⁵⁴ Ces deux panneaux étaient destinés à mettre en évidence l'illusion de réalité provoquée par une vue construite avec les règles mathématiques de la perspective à point de fuite central. Ils sont tous deux perdus depuis la fin du XV^e siècle, mais Manetti, qui les a vus,

représentant l'église San Giovanni et la place de la Signoria. Il n'y a pas eu d'interférence entre les deux expériences; ni Jan van Eyck ni Robert Campin ne purent connaître la construction légitime avant les années 1430, et de toute façon ils ne se posaient pas, dans leurs tableaux, le même problème que les artistes florentins : alors que ceux-ci cherchent l'exactitude de la méthode, la quantification, pourrait-on dire, de la mise en espace, ceux-là cherchent la fidélité qualitative extrême de l'image⁵⁵, et sont prêts à recourir à de multiples procédés, pondérés entre eux de façon à donner le meilleur résultat.

En dépit du manque d'informations écrites, on peut essayer, par observations et déductions, de mieux comprendre les procédés mis en oeuvre par les peintres du nord pour accomplir leur révolution spatiale. Le premier constat est l'existence de deux registres de procédés nettement séparés, correspondant à la dualité représentation intérieure / représentation extérieure, toujours nette dans les tableaux flamands. On voit ces deux registres dès le départ magistralement explicités sur le folio 93v des Très Belles Heures de Notre-Dame (fig 62-63), attribué à Jan van Eyck, et conservé au Museo Civico de Turin⁵⁶. Cette miniature, exécutée entre 1422 et 1424, lorsque Jan travaillait à la cour de Hollande-Bavière, à La Haye, représente, en grande illustration, la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, et, en bas de page, le *Baptême du Christ*. La naissance du saint se situe dans une chambre bourgeoise au mobilier modeste. L'espace est

en a donné une description, reprise cent ans plus tard par Vasari. Pour leur signification, voir le livre d'Hubert Damisch : *L'ORIGINE DE LA PERSPECTIVE*, Flammarion, 1987, 1993.

⁵⁵ Cf. Panofsky, *LA PERSPECTIVE COMME FORME SYMBOLIQUE*, éd. Minuit, Paris, 1967; notamment p 178 : "... seule la collaboration du Nord et du Sud pouvait en conséquence aboutir à rendre sensible en matière artistique l'espace homogène et infini, le Sud étant apte à s'attaquer au problème *sub specie quanti*, le Nord *sub specie qualis*."

⁵⁶ L'histoire de ces miniatures est compliquée (voir Panofsky, *LES PRIMITIFS FLAMANDS*, p 94, et chapitre VIII "Hubert et / ou Jan van Eyck; les problèmes du Retable de Gand et les Heures de Turin-Milan" p 411 sq.); sept d'entre elles, dont le folio 93, sont attribuées maintenant par la majorité de la critique à Jan van Eyck, mais parmi ces sept, quatre ont été détruites dans l'incendie de la Biblioteca Nazionale de Turin en 1904, et il n'en reste que des clichés.

rendu par une perspective dont les lignes de fuite convergent vers une surface qui correspond à peu près à la porte située au fond à droite de la chambre, et à travers laquelle on voit l'enfilade de deux autres pièces : dans la première un vieil homme assis sur une banquette lit un livre, et dans la seconde, une femme, vue de dos, s'affaire à quelque tâche ménagère. Bien que cette image soit remarquable par le raffinement de sa composition et de ses coloris, et qu'elle préfigure les oeuvres intimistes des Hollandais du XVII^e siècle⁵⁷, sa méthode de construction perspective n'est pas rigoureuse, pas plus que ne le sera d'ailleurs celle de la plupart des oeuvres de maturité d'après 1433, à une époque où il est probable pourtant que Jan connaissait la construction légitime : l'*Annonciation* de la National Gallery de Washington, par exemple, montre une virtuosité extrême dans la mise en perspective géométrique du carrelage niellé ; et pourtant les lignes de fuite des chapiteaux et de la tribune ne convergent pas vers le même point que le pavement. En fait van Eyck, comme d'ailleurs les autres maîtres flamands qui le suivent, s'est fixé pour la représentation des scènes de premier plan en intérieur un objectif dont la perspective de Brunelleschi et d'Alberti ne peut être la solution (on sait d'ailleurs que dès le début du XVI^e siècle Léonard mettra en évidence les carences et les aberrations de la perspective albertienne, en particulier pour la représentation des parties excentrées du sujet peint; il cherchera la solution de ces problèmes dans une perspective synthétique rationnelle⁵⁸). Van Eyck, lui, se fiant à son sens aigu de l'observation et s'appuyant sans doute sur une parfaite connaissance de l'ensemble des techniques de restitution de la profondeur employées à son époque, cherche empiriquement, sachant qu'il lui faut obligatoirement concilier son désir de réalisme avec les exigences iconographiques en vigueur : en particulier la restitution d'une scène

⁵⁷ La mise en page, reprise une trentaine d'années après, mais inversée, par Rogier van der Weyden dans le panneau de gauche du retable de Saint Jean (Berlin, Gemäldegalerie), fait penser à la *Mère au berceau* de Pieter de Hooch (Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preuß. Kulturbesitz), et l'enfilade rappelle aussi, immanquablement, l'*Intérieur au clavecin*, d'Emmanuel de Witte (Musée Boymans, Rotterdam); voir Panofsky, op. cit., pp 500-501). En 1502, une composition analogue avait été employée par Carpaccio dans la *Naissance de la Vierge* (Accademia Carrara, Bergame).

⁵⁸ Sur ce sujet, voir White, op. cit., chapitre XIV.

intérieure de premier plan suffisamment vaste (que l'oeil ne peut découvrir dans la réalité qu'en se déplaçant d'un côté à l'autre), et la conservation d'une dimension relative des personnages suffisamment importante.

Le procédé de composition de l'espace proche est donc un savant truquage, faisant intervenir à la fois une perspective linéaire qui préserve l'effet de fuite en faisceaux rectilignes convergeants des droites parallèles (poutres ou carrelages), une perspective bifocale - *perspectiva cornuta*⁵⁹- (pour les parois latérales) qui permet d'élargir la scène représentée, et enfin une certaine exagération de la dimension relative des personnages de premier plan (un peu comme ce qui se passe dans l'image que donne un miroir convexe), qui leur garantisse l'importance symbolique qu'ils doivent conserver.

Pour les scènes en extérieur, comme le *Baptême du Christ* (fig 63) en bas de page de la miniature de Turin, le problème est un peu différent : la gageure est bien aussi de concentrer sur une image réduite un espace que la vue ne peut embrasser facilement sans un mouvement des yeux; mais l'espace de la nature, fait de ciel, de collines, de forêts, est essentiellement *topologique*, et ne relève pas d'une construction de type euclidien. Le problème n'est donc pas de l'ordre du truquage géométrique ; il réside, pourrait-on dire, dans la cohérence de l'échelle de rétrécissement des lointains, et dans la cohérence de leur échelle de dégradation chromatique. Or le petit paysage du *Baptême du Christ*, qui semble avoir été dessiné in situ, atteint d'emblée un sommet de l'art. Quand on le compare à ce que faisaient quelques années auparavant les frères Limbourg - et quelque soit l'admiration que l'on garde pour ces derniers - on s'aperçoit qu'une véritable révolution s'est accomplie. Un tel progrès ne peut être imputé au seul talent d'un homme; il faut qu'il y ait eu une innovation de même importance que la découverte de la perspective artificielle. Connaissant l'esprit empiriste des peintres flamands, il semble évident que l'innovation ne fut pas de caractère théorique, mais pratique.

⁵⁹ Expression inventée par Jean Pellerin Viator, en 1505, dans le *De Artificialis Perspectiva*.

Certains historiens de l'art, comme H. Schwarz⁶⁰ ont mis en relief l'emploi probable du miroir convexe par les artistes du Nord. Trois éléments peuvent appuyer la thèse selon laquelle la grande innovation de van Eyck serait bien celle-là :

- en premier lieu une expérience simple de vérification que chacun peut mener facilement; il suffit de tenir à la main une paire de lunettes de soleil et de regarder le paysage qui se reflète sur l'un des verres : il prend une intensité plus grande et sa profondeur semble se démultiplier à l'infini, exactement comme dans les tableaux de van Eyck⁶¹ ;

- en deuxième lieu, van Eyck lui-même semble donner la clef de son art de la perspective lorsqu'il fait converger les fuyantes du *Portrait des Epoux Arnolfini* (fig 64) vers un miroir convexe qui est comme un oeil sur l'axe médian du tableau. Dans cet oeil apparaît, minuscule, sa propre image, reflétée derrière celle des époux; et sa signature, inscrite sur le mur, juste au-dessus du miroir, exprimée comme ceci : "Johannes de Eyck fuit hic. 1434". Le symbolisme religieux de cette disposition, lié au sacrement du mariage, a été montré par Panofsky⁶²; mais pourquoi ne pas y voir aussi une allusion au trou que Brunelleschi avait pratiqué, quinze ans auparavant, dans sa *tavoletta* représentant San Giovanni, à l'exact point de fuite de sa perspective, afin qu'on y applique l'oeil par derrière et que l'on découvre l'illusionnisme perspectif en regardant le tableau dans un miroir tenu à bout de bras? Van Eyck travaillait pour un banquier italien et il paraît très probable qu'il ait été mis au courant de l'exploit de l'architecte florentin⁶³. Sachant que l'idée du trou dans le tableau pouvait être venue à

⁶⁰ H. Schwarz, "The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout", in *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida*, Londres, 1959, p. 90-100.

⁶¹ Bartolomeo Facio écrivait en 1454, dans son *Liber de viris illustribus*, à propos des paysages de van Eyck, que les "minuscules figures d'hommes, les montagnes, les bosquets, les villages et les châteaux [y sont] rendus avec tant d'adresse qu'on les croirait distants de cinquante mille pas les uns des autres".

⁶² In LES PRIMITIFS FLAMANDS, op. cit., pp. 366-70.

⁶³ Voir sur les détails de la réalisation de cette *tavoletta*, H. Damisch, op. cit. p 123 sqq.; Damisch fait évidemment le rapprochement sémantique entre le trou dans la Tavoletta de Brunelleschi et le miroir des *Epoux Arnolfini* (p 152) : "Ce sont deux témoins que reflète

Brunelleschi par analogie avec le trou de la chambre obscure⁶⁴, qui l'avait sans doute aidé à comprendre le phénomène de la projection perspective, on peut imaginer que Jan ait voulu dans son tableau utiliser une allusion analogue et dévoiler l'instrument qui lui avait permis d'élever le réalisme spatial au plus haut niveau⁶⁵ ;

- enfin en troisième lieu, il est avéré que les peintres paysagistes flamands du XVII^e siècle utilisaient un petit miroir convexe pour mieux saisir la composition des paysages⁶⁶ ; et il est tout à fait plausible que Jan van Eyck ait été l'initiateur de cet usage, très répandu par la suite. Le

le miroir des *Arnolfini*, et qui se tiennent dans l'embrasure de la porte qui fait face à ce miroir, un peu en retrait, suivant la donnée de l'expérience de Brunelleschi, avec laquelle le peintre flamand semble renouer objectivement, quand bien même, comme il est probable, il n'en aurait pas eu connaissance".

⁶⁴ Rappelons que l'invention de la *camera oscura* remonte probablement à l'antiquité. Roger Bacon l'avait utilisée au XIII^e siècle pour l'observation d'éclipses; Léonard de Vinci fut le premier à en donner une description (Codex atlanticus, 135 b, 138 a, 179 b, et manuscrit D 78.)

⁶⁵ J. van Eyck avait introduit la représentation d'un miroir convexe dans plusieurs de ses oeuvres aujourd'hui perdues : Facio dit en 1454 avoir admiré un tel miroir dans un "Bain de femmes" alors en possession du cardinal Ottaviani; un autre tableau - "Femme à sa toilette" - perdu mais recopié par W. van Haecht en 1628 dans une composition présentant une galerie de peintures, montre aussi un miroir convexe, en position latérale cette fois. On trouve encore ce signe de reconnaissance dans une oeuvre du Maître de Flémalle de 1438 ("Heinrich von Werl sous la protection de saint Jean-Baptiste", volet gauche du Retable von Werl, Madrid, Musée du Prado), et dans un tableau de 1449 de Petrus Christus ("Saint Eloi", New York, coll. Robert Lehman); le Maître de Flémalle a placé le miroir circulaire dans la même position centrale par rapport à l'espace du tableau que van Eyck dans le portrait des époux Arnolfini; et une fenêtre analogue se reflète dans la partie gauche du miroir. Sur la peinture de P. Christus, le miroir, en bas à droite, posé de biais, reflète la scène urbaine qui est censée faire face à l'ouverture de la boutique où est assis saint Eloi, et où devrait apparaître l'image du peintre; mais quinze années se sont écoulées depuis le "Portrait des époux Arnolfini", et la signification du miroir est devenue un simple signe de déférence d'un élève envers son maître (voir Panofsky, op. cit. p. 317).

⁶⁶ Claude Lorrain était connu pour en faire une grande utilisation. Au XVIII^e siècle, les adeptes de la promenade pittoresque emportaient avec eux ce "miroir de Claude" pour mieux se délecter des points de vue qui s'offraient à leurs yeux. "Cet instrument est un simple miroir convexe teinté en gris, ce qui permettait de réduire l'intensité des couleurs et de mieux faire ressortir les valeurs, comme le fait la photographie en noir et blanc. [...] Un annotateur note en 1775 : *M. Gray (poète) emportait généralement pour ses excursions un miroir-plan convexe d'environ quatre pouces (10 cm) de diamètre avec un fond noir, maintenu dans un étui en forme de portefeuille*". J-F Chevrier, *La photographie dans la culture du paysage*, in PAYSAGES PHOTOGRAPHIÉS, Hazan, Paris, 1985, pp 362-63.

Baptême du Christ de Turin serait alors le premier paysage de l'histoire construit avec un tel miroir. Là aussi, lorsqu'on sait le recours fréquent au symbolisme voilé que pratiquait van Eyck, on est tenté d'interpréter la superbe réflexion de l'image du château dans l'eau de la rivière - qui est une première dans toute l'histoire de la peinture - comme une allusion à l'emploi du miroir.

II villes lointaines et villes fabuleuses de la Renaissance

villes lointaines et villes fabuleuses de la Renaissance

Dans la peinture des XV^e et XVI^e siècles, des paysages urbains de plus en plus travaillés vont orner les lointains d'un grand nombre de tableaux. Les villes qu'ils donnent à voir, même si elles sont souvent reconstruites à partir de fragments de la réalité, sont presque toutes imaginaires - les exceptions, rares dans la peinture religieuse ou mythologique⁶⁷, sont bien sûr plus fréquentes quand il s'agit de peintures ayant pour objet l'illustration de faits du temps, relatifs à une ville réelle⁶⁸,

⁶⁷ On peut donner comme exemple de ces exceptions *L'Annonciation* de Pollaiuolo conservée au Staatliche Museen de Berlin, où l'on aperçoit à travers l'embrasure d'une fenêtre une vue lointaine de Florence, facilement reconnaissable par le Dôme de Sainte Marie de la Fleur et la silhouette du Palais Vecchio.

⁶⁸ L'un des premiers exemples - il date de 1473 -, et le plus célèbre, est la *Tavola Strozzi* (Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte), attribuée au peintre florentin Francesco Rosselli; ce tableau représente "La flotte de Ferdinand II d'Aragon dans la baie de Naples après la bataille d'Ischia en Juillet 1465"; c'était un panneau destiné à orner un dossier de lit (voir l'article de Cesare da Seta, in *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: the representation of architecture* -catalogue de l'exposition faite à Venise, Bompiani, Milan, 1994, p. 544).

ou que la commande est précisément un portrait de ville. Ce sont en tout cas les villes imaginaires qui dominent, et elles sont visiblement réinventées avec beaucoup de plaisir par les peintres. Cela témoigne d'un phénomène que l'on peut comparer avec ce qui se passe dans le cinéma depuis maintenant un siècle, ou encore avec ce qui commence à se passer aujourd'hui dans les techniques informatiques d'images virtuelles : la maîtrise nouvelle d'un moyen de simuler la réalité permet de donner une existence palpable, quasi-réelle, à tous les mondes - éloignés dans l'espace ou dans le temps, ou encore relatifs à une sur-réalité merveilleuse - que l'esprit humain rêve d'explorer et de mieux se représenter. Le cinéma a ainsi donné corps, mieux que ne l'avaient fait auparavant la peinture ou la lithographie, aux paysages des différentes époques de notre histoire, et il a marqué à notre insu la représentation mentale que l'on en a, sans doute avec une force dont nous ne sommes pas vraiment conscients.

A la Renaissance, on rêve de ce monde oriental qui est assimilé au cadre des événements bibliques et qui fascine tout le monde, parce que la communauté chrétienne y retrouve ses racines, et aussi parce que, depuis les croisades, on raconte des choses merveilleuses sur les prodiges qui ont lieu dans les contrées lointaines⁶⁹. On s'intéresse également au paradis et à l'enfer, qui hantent l'inconscient collectif. On rêve, surtout en Italie, à l'antiquité romaine, qui sera perçue au XVI^e siècle par toute l'Europe comme un modèle de grandeur morale, de beauté, et de raison. On rêve enfin, et pas uniquement dans le plat pays, de montagnes et d'escarpements rocheux, de remparts et de tours jaillissant des collines, d'arbres chargés de fruits et de fleurs épanouies; on se plaît à traduire, voire à amplifier, les mélodies de lignes et de couleurs des vastes paysages; et on s'ingénie à en capter l'atmosphère lumineuse.

⁶⁹ les légendes les plus fantasques prennent leur source dans le *De imagine mundi* d'Honorius d'Autun - XII^e siècle, qui lui-même reprenait le vulgarisateur romain Solinus - III^e siècle; ces légendes étaient souvent rapportées sur les mappemondes qui décoraient certaines cathédrales, par exemple la célèbre mappemonde de la cathédrale de Hereford, qui date des environs de 1300.

A la tradition italienne du début du quattrocento

A l'écart de la révolution "paysagiste" réalisée dans les années 1420 par Jan van Eyck à La Haye puis Bruges, et par Robert Campin - le maître de Flémalle - et Rogier van der Weyden à Tournai, quelques peintres italiens, successeurs des Lorenzetti, Altichiero, ou Gaddi, portent encore longtemps durant le quattrocento la marque du style gothique international. Ils produisent de remarquables chefs d'oeuvre, leur manière précieuse et raffinée ayant acquis peu à peu davantage de réalisme au contact de l'"esprit nouveau" et des progrès de la science perspective qu'ont mis en oeuvre d'abord Brunelleschi, Ghiberti, et Masaccio, puis Piero della Francesca et Alberti.

Ainsi au début du siècle, des artistes gothiques comme Gentile da Fabriano et Michelino da Besozzo sont suivis par toute une génération de peintres qui perpétueront certaines traditions en les modernisant : Fra Angelico, Pisanello, Sasseta, Jacopo Bellini, Filippo Lippi, Sano di Pietro, Giovanni di Paolo, et Benozzo Gozzoli (pour ne citer que les principaux). Ils sont peu touchés par l'influence des oeuvres nouvelles venues du nord⁷⁰, et ils élaborent un "paysagisme onirique" typiquement italien. Il est

⁷⁰ On trouve dans les personnages et la composition de certains tableaux de Filippo Lippi une influence flamande, en particulier dans la Madonna di Corneto Tarquinia (Rome,

certes moins fascinant de profondeur et de luminosité atmosphérique que celui des grands maîtres flamands, mais il possède une fraîcheur naïve, une pureté des lignes et des tons, et un potentiel imaginaire toujours surprenant, qui en font un épisode non négligeable dans l'histoire de la représentation artistique du paysage. Bien sûr, la ville y tient un rôle important.

Il faut d'abord remarquer que les progrès de la figuration spatiale s'attachent plus au modelé des objets qu'à l'espace lui-même. Lorsqu'on regarde par exemple *les diables chassés d'Arezzo* de Benozzo Gozzoli - 1452, fresque de l'église San Francesco à Montefalco (fig 65) - on est frappé à la fois par la qualité des proportions, des volumes nets, des textures soignées de chacun des éléments de la représentation, de leurs mise en perspective géométrique assez bonne, et à la fois par l'irréalité du paysage produit. L'artiste a remodelé, avec toute sa science de peintre au fait des découvertes de son époque, non pas des sujets croqués sur le vif (comme le faisaient déjà par fragments les Limbourg, ou comme le fait au même moment Jean Fouquet dans la magnifique *Descente du Saint-Esprit* des Heures d'Etienne Chevalier - fig 66), mais des objets recomposés par le souvenir, en quelque sorte des schèmes mentaux. On a le sentiment que Gozzoli possède une série de modèles-types de nuages, d'arbres, de montagnes, de rochers, de bâtiments, élaborés au fil de son expérience ou transmis par la tradition picturale gothique, et qu'il s'ingénie à les marier ensemble dans la juste proportion et dans la meilleure harmonie. Il y réussit d'ailleurs fort bien; et dans son chef d'oeuvre du Palais Médicis-Riccardi (fresques de la chapelle des Mages, 1459 - fig 67), on voit à quel point cette science de la recomposition de figures-types, associée à un don extraordinaire de coloriste et à une précision d'orfèvre qu'il avait acquis auprès de Ghiberti, lui permettent de créer des paysages féeriques, d'une beauté et d'une fraîcheur hallucinantes. Le grand rocher escarpé, à l'arrière plan du panneau des *anges en adoration* du mur de droite de la tribune (fig

Galleria Nazionale di Arte Antica) de 1437, mais les paysages de fond restent chez lui de type purement italien.

67) semble bien être le développement savant des "rochers déportés"⁷¹ qui font partie de la panoplie conventionnelle de la peinture byzantine, et qui ont été maintes fois repris par la fresque et la miniature médiévales (exemples fig 43, 55, 59). De même le caveau rupestre de Lazare, dans la *Résurrection de Lazare* (fig 68) de la National Gallery of Art de Washington, que Benozzo exécuta à la fin de sa vie - vers 1496 - semble être moins la représentation d'une grotte réelle qu'un avatar du "rocher creux", accessoire⁷² utilisé de façon récurrente dans la peinture médiévale de l'Italie du nord, aussi bien pour les représentations de caveaux que pour les grottes de saints ermites, de dragons, ou pour l'entrée des mondes infernaux, ou encore comme crèche de la Nativité⁷³ (dans ce dernier cas la grotte, réservée aux animaux, est précédée d'un auvent, d'un léger abri de charpente, ou même d'un édifice en pierre - cf. *Adoration des Rois Mages*

⁷¹ Panofsky parle de pics "en forme de bonnet phrygien" (op. cit p 101).

⁷² Francastel rapproche ces "accessoires" figuratifs de ceux utilisés dans les décors (mansions) du théâtre de rue médiéval (voir note 44) ; il est vrai qu'en particulier les rochers et les reliefs de la peinture gothique font souvent penser à des ossatures en bois recouvertes de drap brun empesé, et on peut supposer que les décors des spectacles médiévaux étaient réalisés ainsi.

⁷³ On trouve au XIII^e siècle, peinte par Guido de Sienne, une *Résurrection de Lazare* très proche dans sa scénographie de celle de Gozzoli, et où l'on comprend facilement l'archétype du rocher creux (Pinacothèque Nationale de Sienne, toile provenant de l'église Santa Cecilia à Crevole). Il y a beaucoup d'autres exemples; citons une enluminure Padouane de 1260 représentant les *Saintes Femmes au Tombeau* (Psautier de Padoue, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Smith-Lesouëf 21, fol. 24); le tombeau du Christ en forme de grotte "médiévale" est repris par Fra Angelico dans le *Noli Me Tangere* des fresques de San Marco à Florence et dans la célèbre *Mise au Tombeau* de l'Alte Pinakothek de Munich (elle-même reprise dans la *Mise au Tombeau* de Rogier van der Weyden conservée aux Musée des Offices à Florence); également par Mantegna dans *La Résurrection* de la prédelle du Retable de San Zeno. Au début du XV^e siècle, Sano di Pietro représente de façon typique les grottes de Saint Jérôme et de Saint Blaise (Pinacothèque Nationale de Sienne, *Saint Jérôme dans le désert*, et *Saint Blaise venant nourrir les oiseaux* - prédelle du Polyptyque de Scrofiano); enfin un exemple tardif (1455) mais très connu: le *Saint Georges et le Dragon* de Paolo Ucello, conservé à la National Gallery de Londres (il est intéressant d'en noter l'archaïsme lorsqu'on le compare au petit *Saint Georges à cheval combattant le Dragon* (fig 70) qui se trouve à la National Gallery de Washington, et qui a été exécuté quelques années auparavant, soit par van der Weyden - selon Friedländer, soit par le Maître de Flemalle - selon Panofsky; le "rocher creux" est bien là sur la droite, de même que dans le lointain deux "rochers déportés"; mais contrairement à Ucello, il semble que le peintre se soit appuyé sur l'observation de vrais rochers pour rendre plus convaincants les vieux modèles médiévaux).

de Giovanni di Paolo, conservée également à la National Gallery of Art de Washington, ou encore *Nativité* du retable de *L'Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano, conservé au Palais des Offices, à Florence).

Mais revenons aux villes qui agrémentent les lointains ; celles de Gentile da Fabriano et de Pisanello procèdent par collage et accumulation irrégulière.

Dans la fresque de l'église Sainte-Anastasie de Vérone représentant *Saint Georges et la princesse de Trébizonde* (fig 69), Pisanello compte sur la densité et la richesse décorative d'édifices gothiques monumentaux, pour suggérer l'importance de la cité; le développement spatial reste faible par rapport à l'échelle des bâtiments, et le peintre masque la muraille par un relief. L'organisation interne de son paysage urbain se réduit à une simple succession linéaire de tours et de toits à pinacles. Dans la *Fuite en Egypte* (fig 71) occupant le centre de la prédelle du retable de l'Adoration des Mages (Offices, Florence), Gentile da Fabriano, pour sa part, a représenté une ville ramassée derrière des remparts - peut-être Hermopolis (ou Hiéropolis), que les textes médiévaux fixent comme la destination de la Sainte Famille en Egypte - dans une composition plus équilibrée que celle de Pisanello, mais encore très proche des pictogrammes médiévaux; il n'a personnalisé que deux édifices, l'un ressemblant à un baptistère pourvu d'absidioles, et l'autre à un chevet d'église gothique dessiné de façon à évoquer une architecture centrée. La ville représentée reste donc très anonyme, malgré la présence des deux bâtiments centrés qui, dans l'iconographie de la fin du moyen âge, constituent une référence générique à l'Orient⁷⁴.

Fra Angelico est le premier à introduire le rythme, la géométrie, et la fuite perspective dans les villes qui servent parfois de fond aux scènes qu'il représente. Tout en s'appuyant encore largement sur les principes de

⁷⁴ Dans une représentation de ville intermédiaire, du point de vue de l'expression, entre celle de Gentile da Fabriano et celle de Pisanello, le peintre Antonio di Francesco da Venezia, actif vers 1400, a donné dans une fresque du Campo Santo de Pise, représentant le retour de Saint Rainier à Pise (fresque détruite en 1944) une image de la cité toscane composée curieusement de tours à coupole et d'un bâtiment centré qui évoque aussi le chevet d'une église (fig 72) ; par ailleurs aucun édifice réel de la ville n'est reconnaissable.

composition du paysage qui caractérisent la peinture toscane médiévale (rochers dénudés et schématiques, arbres et bâtiments individualisés et comme "posés" ça et là sur le sol), Angelico prend d'une certaine façon le contre-pied des tendances décoratives du gothique international. Au lieu de chercher à renforcer l'effet de réalité en multipliant les détails et en augmentant leur précision, il tente au contraire de les épurer et d'en saisir l'essence géométrique, peut être pour en renforcer l'impact dans le travail de la lumière et de la perspective qui caractérise ses paysages à partir de *La Lamentation sur le Corps du Christ*, de 1436 (fig 73). L'influence de Ghiberti est évidente dans la façon rythmique de traiter la muraille de la ville⁷⁵, mais Angelico en démultiplie l'effet monumental.

Les cités de Fra Angelico, que ce soit celle de la *Lamentation* ou les suivantes - *Saint Nicolas sauve trois hommes*, prédelle du polyptyque de Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria (fig 74); *Décapitation de Saint Cosme et de Saint Damien*, prédelle du retable de San Marco, Louvre - sont empreintes d'un hiératisme tout à fait particulier. Rien, aucun accident topographique, aucune anecdote architecturale, ne vient troubler la grande régularité du mur fuyant linéairement vers le lointain, scandé par les tours prismatiques qui matérialisent la décroissance géométrique de la perspective, elle-même étalonnée par le pas du crénelage qui couronne le rempart. Seuls quelques toitures et quelques tours, concentrées au-dessus de la partie la plus rapprochée de l'enceinte, laissent deviner la complexité intérieure de la ville, sans pour autant déranger l'impeccable symétrie des hautes fortifications. Ces villes ne sont pas de simples éléments parmi d'autres dans la composition du paysage; elles y tiennent un rôle structurel: elles constituent l'étalon perspectif qui spécifie la distance entre le premier plan et le lointain. Cependant Fra Angelico sait aussi traiter la ville lointaine dans un esprit plus en rapport avec les traditions narratives gothiques : la Jérusalem de sa *Déposition*, peinte en 1443 pour la chapelle Strozzi à Santa Trinita (fig 75), conservée au Musée de San Marco à Florence, se plie aux fantaisies du relief et laisse découvrir la diversité des

⁷⁵ Voir notamment le rempart et la porte d'entrée de la ville de Jéricho, sur l'une des portes du baptistère de Florence; la façon de représenter les arbres propre à Fra Angelico rappelle aussi beaucoup le style de Ghiberti.

bâtiments agglutinés à l'intérieur de son rempart⁷⁶; le peintre se démarque pourtant de la tradition en ne représentant pas le Temple comme un bâtiment centré à coupole, mais comme une curieuse forteresse à gradins (à moins qu'il ait voulu représenter la tour de David, qui figurait sur les plans médiévaux de Jérusalem). Par ailleurs, même dans cette vue qui ne manque pas de pittoresque, il ne se départit ni de la pureté de ses tracés géométriques, ni de la cohérence de ses diminutions perspectives⁷⁷.

Observons maintenant quelques unes des splendides villes lointaines de Benozzo Gozzoli. Elles procèdent du même principe d'accumulation irrégulière que l'on a remarqué chez Gentile da Fabriano et Pisanello; mais elles ont pris en compte la leçon géométrique de Fra Angelico, et elles acquièrent une dimension supplémentaire, qui les rend comparables aux villes de Mantegna - dont il sera question plus bas.

Sur la fresque du mur de gauche de la chapelle des Mages (fig 76) loin derrière les grands cyprès, on découvre par exemple une cité qui occupe un monticule au pied de la colline, et qui présente un profil triangulaire assez ramassé (comme l'"Hermopolis" de Gentile da Fabriano) et hérissé de tours (comme la "Trébizonde" de Pisanello). Mais au lieu d'être un simple groupement ou alignement d'édifices individuels posés pêle-mêle, elle s'organise, telle un cristal sous la lumière, en micro-volumes à la découpe nette et précise, imbriqués ensembles suivant des règles de parallélisme et d'échelle, mais cependant sans aucune véritable

⁷⁶ Pour la scénographie du retable, Fra Angelico a été obligé de tenir compte de l'encadrement gothique tripartite réalisé par Lorenzo Monaco, qui aurait dû exécuter la peinture s'il n'était mort entre temps; cette tripartition lui interdisait le développement longitudinal qu'il donne habituellement à ses villes; cela peut expliquer la composition plus traditionnelle de la Jérusalem représentée ici.

⁷⁷ Les diminutions perspectives sont cependant ici trop accentuées; elles ne devraient pas s'appliquer pour un lointain de la même façon que pour les villes plus rapprochées qu'il représente habituellement; plus l'objet est loin du plan de projection, et plus il est sujet à un effet d'écrasement des fuyantes ("effet téléobjectif").

symétrie de formes. On a l'impression que les édifices, placés d'abord au hasard, sont ensuite soumis à des champs de forces qui en modifient légèrement les caractéristiques - ici les resserrant, là les écartant, ailleurs les réalignant selon un plan de clivage, mais toujours équilibrant leurs formes et leurs couleurs de façon à garder une cohérence; non plus seulement une cohérence de chaque bâtiment pris individuellement, mais une cohérence de l'ensemble des éléments d'une même catégorie: par exemple la trame des toits ocre rouge, ou l'ensemble du réseau de fines hachures verticales qui représentent les fenêtres, ou encore les échancrures d'ombre qui révèlent la topographie et les rues. D'où l'effet très réaliste produit, même si à y mieux regarder, les échelles véritables ne sont pas tout à fait respectées.

Dans une autre fresque (*Saint Augustin quittant Rome* - fig 77 - église Sant'Agostino à San Gimignano, 1465), Gozzoli a voulu représenter la Rome du temps de Saint Augustin, de façon reconnaissable. Il aurait pu, à l'instar de Fouquet restituant un panorama réaliste de l'Île de la Cité (fig 66), donner une vue de la ville telle qu'elle apparaissait à son époque - il connaissait bien Rome puisqu'il y était allé deux fois avant de réaliser les fresques de Sant'Agostino; mais il préféra procéder, comme dans ses autres vues imaginaires, en recomposant de toutes pièces un site urbain. Cependant il prit la peine d'y intégrer de façon "naturelle" - et c'est là une nouveauté⁷⁸ - quelques uns des monuments romains encore debout à son

⁷⁸ Mantegna fut en fait le premier à introduire dans ses peintures une architecture reprenant certains types romains antiques (si l'on excepte la curieuse prison que Giotto a peinte dans *La libération de l'hérétique repent* - dans le cycle de la basilique supérieure d'Assise - qui s'inspire de la colonne trajane, ainsi qu'une fresque du XIV^e siècle de Taddeo Gaddi où on voit aussi une colonne triomphale - Campo Santo, Pise, *La Patience de Job*; fresque détruite en 1944 - fig 48b -). Mais les bâtiments pris en référence, s'ils ont pour objectif d'évoquer l'antiquité des scènes du Nouveau Testament, ne sont jamais des citations textuelles; ils sont toujours transformés et Mantegna amorce déjà une réflexion sur les possibilités associatives du vocabulaire architectural romain. Parmi les premiers exemples, citons, dans les vues de villes lointaines, l'introduction d'une version du Colisée et d'une colonne triomphale dans le *Christ au Jardin des Oliviers* (fig 79) de la National Gallery de Londres (vers 1460); dans l'oeuvre sur le même thème du Musée des Beaux Arts de Tours (prédelle du retable de San Zeno à Vérone - fig 80), peut-être légèrement antérieure, on voit émerger du rempart de Jérusalem un fronton de temple analogue à celui du panthéon, mais surmonté d'une petite coupole sur tambour; on voit aussi une énorme rotonde à coupole dont la dimension et l'architecture de l'arcade évoquent le Colisée; ce dernier édifice avait peut-être été d'abord interprété par Mantegna comme la

époque : on reconnaît, de gauche à droite, le Panthéon et la colonne de Trajan; peut-être la colonnade du temple d'Antonin et Faustine, prise dans la façade de San Lorenzo in Miranda; le château Saint-Ange, surmonté d'une tour crénelée carrée, (il avait cet aspect avant les travaux effectués au XVI^e siècle, comme on peut le vérifier sur les premiers dessins topographiques de la fin du quattrocento - fig 78); enfin, à droite de l'arbre, la pyramide de Caius Cestius.

La ville lointaine la plus fantastique - sinon la plus réussie - de Benozzo Gozzoli est sans doute la Babylone qui apparaît derrière la *Tour de Babel en construction*, du Campo Santo de Pise (fresque malheureusement très détériorée par l'incendie de 1944 - fig 81); par son étalement latéral, elle annonce les panoramas qui se multiplieront dans la peinture du siècle suivant. Mais elle n'a pas la qualité de "composition fractale" qui a été relevée pour les autres villes lointaines de Gozzoli : la superposition de monuments individuels reste ici dominante, sans véritable continuité avec le tissu urbain mineur réduit à sa plus simple expression, et sans qu'on puisse percevoir une véritable régulation topographique sous-jacente. Les perspectives convergentes des édifices réussissent cependant à fédérer tant bien que mal ce grand amalgame de bâtiments de toutes échelles et de toutes provenances, dans lequel on reconnaît une version du panthéon, dont le dôme a été couronné d'une "pigne"⁷⁹, un chevet d'église

ruine d'une rotonde géante (au siècle suivant, Antonio Sangallo le Jeune proposera pour Saint Pierre un modèle de coupole dont le tambour est très inspiré du colisée -cf "*The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo; the représentation of Architecture*", op. cit. p 37). Mais l'exemple le plus affirmé et le plus précoce d'un travail sur la typologie architecturale antique apparaît dans les décors de premier plan des fresques - malheureusement détruites à 90% en 1944- de la chapelle Ovetari de Padoue (1449-1456). En particulier dans le panneau montrant Saint Jacques devant Hérode Agrippa, un arc de triomphe, sans attique ni soubassement, reprend l'ordonnance générale de l'arc de Titus et quelques détails décoratifs, soigneusement représentés, rappellent l'arc de Constantin. Dans le *Saint Sébastien* du Louvre (fig 80b), Mantegna travaille encore avec plus de précision sur les ruines antiques ; il réussit une superbe synthèse entre la rigueur archéologique des fragments du premier plan et la scénographie pittoresque du lointain.

L'arc triomphal en décor de premier plan sera repris et perfectionné trente ans plus tard par Botticelli dans l'une des fresques de la chapelle Sixtine (*Châtiment de Coré, Dathan et Abiron*), et transposé dans la ville lointaine par le Pérugin et Pinturicchio dans une autre de ces fresques (*Baptême du Christ*).

⁷⁹ On trouve aussi une "pigne" couronnant l'édifice circulaire de la Jérusalem figurant dans *Le Christ au Jardin des Oliviers* de Mantegna, conservé au Musée de Tour (fig 80). On

qui rappelle vaguement celui de Sainte Marie-de-la-Fleur, les masses carrées et les baies en arcades de palais toscans, et, couronnant l'ensemble, de nombreuses tours, une colonne triomphale surmontée d'une sphère et d'une statue, et une pyramide. Mais Babylone n'est-elle pas justement la ville du mélange et de la confusion des langues? On peut alors supposer que Benozzo a volontairement accentué l'hétérogénéité des architectures, et qu'il a voulu conserver un certain hiatus entre les édifices (mais peut-être est-ce là lui prêter une conscience trop moderne).

Parmi les peintres italiens du quattrocento qui sont restés assez loin de l'influence nordique, Benozzo Gozzoli est certainement celui dont les paysages ont le plus grand charme, celui aussi dont les villes lointaines ont su acquérir une personnalité complexe et singulière : tout en restituant les caractères génériques des villes réelles de Toscane et d'Ombrie (hérissément de tours, massivité des fortifications, toitures à faible pente) elles s'intègrent parfaitement aux paysages oniriques, et elles en décuplent l'effet merveilleux. Benozzo réussit assez bien à trouver un équilibre entre la construction géométrique, la superposition irrégulière des édifices, et l'insertion de certains détails pittoresques.

sait que l'énorme pigne de bronze qui se trouve aujourd'hui sur la fontaine de la cour du Belvédère - appelée de fait cour de la Pigne, après avoir orné au Moyen Age la fontaine baptismale de Saint Pierre, décorait à l'origine la *spina* du cirque de Caligula et Néron, dans l'Ager Vaticanus. Les peintres du XV^e siècle, qui en connaissaient l'origine antique, l'imaginaient sans doute comme un épi ayant couronné quelque édifice important.

B l'apport flamand et ses répercussions en Italie

A l'instar des frères Limbourg qui avaient introduit dans leurs miniatures des vues de villes semblables à celles qu'ils observaient quotidiennement (ou qui évoquent parfois des cités italiennes, comme par exemple *L'entrée à Jérusalem* - f 173v des Très Riches Heures), les primitifs flamands et les miniaturistes franco-flamands du XV^e siècle utilisèrent abondamment dans la composition de leurs paysages lointains les croquis qu'ils avaient pu prendre sur le vif, du profil de telle ou telle place forte, ou des détails pittoresques de tel ou tel groupe de maisons. D'emblée, les villes lointaines de Robert Campin, de Jan van Eyck, ou de Rogier van der Weyden ont un réalisme très supérieur à celles des peintres italiens contemporains; ce réalisme ne leur fait pas perdre pour autant la dimension onirique présente dans la plupart des paysages de la peinture du XV^e siècle, aussi bien en Flandre qu'en Italie.

C'est à Jan van Eyck, encore, que revient très certainement le mérite d'avoir établi, entre 1420 (date approximative des miniatures des Heures de Turin-Milan - main G) et 1434 (date de *La Vierge au Chancelier Rolin*), les principaux archétypes de villes lointaines recomposées par le rêve : villes orientales, villes portuaires surplombées

par une citadelle, "Häusermeer" étalée sur les rives d'un fleuve ou longeant un relief. Le plus grand maître flamand ouvrit ainsi la voie à une dialectique *vérisme*⁸⁰ de la représentation / *onirisme* du sujet représenté qui ne cessera plus jusqu'au XIX^e siècle de marquer la peinture de paysage urbain.

1 villes orientales

Les premières représentations *orientalistes*⁸¹ de la ville lointaine concernent évidemment Jérusalem et apparaissent en fond des scènes de la Passion - Trahison de Judas, Portement de Croix, Crucifixion, Calvaire, Piéta, etc. Un groupe de miniatures et de peintures attribuées à Jan van Eyck, à son frère Hubert, ou à ses proches collaborateurs constitue le noyau primitif expérimental qui va fixer pour un siècle certains traits communs aux représentations oniriques de la Ville Sainte dans la peinture nordique. Mais il est difficile de reconstituer précisément les étapes qui ont marqué cette première éclosion de modèles, en raison des incertitudes sur la datation et l'attribution des oeuvres⁸². Plusieurs peintures essentielles ne

⁸⁰ Bien entendu ce qui paraissait réaliste dans la peinture au XV^e siècle ne nous le paraît plus forcément aujourd'hui. Sachons par exemple qu'au XIV^e siècle, Boccace considérait la peinture de Giotto, qui, malgré une incontestable modernité, ne correspond plus aujourd'hui à nos critères de réalisme, comme un trompe l'oeil parfait: il disait du maître de Bondone qu' "il eut un génie d'une telle excellence qu'il n'y eut nulle chose de la nature,....qu'il ne peignit, par le style, la plume ou le pinceau, si semblable qu'elle ne parût plutôt le modèle que sa ressemblance ; car souvent, dans les choses qu'il fit, il se trouva que le sens des hommes fut trompé, prenant pour vrai ce qui était peint." (Décameron).

⁸¹ Nous précisons *orientaliste* parce qu'il existe, a contrario, de nombreuses représentations de Jérusalem, en particulier dans la miniature française du XV^e siècle, qui ne se réfèrent qu'à la ville occidentale contemporaine.

⁸² On trouvera un panorama général des positions prises au cours du XX^e siècle par les différents spécialistes pour chacune des oeuvres dans le catalogue des oeuvres des frères

sont connues que par des copies, dans lesquelles la part plus ou moins grande de réinterprétation du copiste laisse planer un flou sur les caractères exacts de l'original. Cependant nous verrons que l'analyse attentive des paysages urbains peut aussi se révéler un indicateur intéressant, capable d'apporter quelques éléments nouveaux dans le débat toujours ouvert sur les attributions et les datations.

Le groupe qui va être étudié ici comprend l'ensemble des oeuvres *eyckiennes* dont l'importance est admise par la critique (à l'exception d'une, la *Crucifixion avec la vierge et Saint Jean* de la Gemäldegalerie de Berlin, dont la représentation lointaine de la Ville Sainte est sans grand intérêt⁸³); ces oeuvres sont au nombre de sept:

1- *Les trois Marie au Sépulcre* (fig 82), peinture sur bois conservée au Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam. L'oeuvre est aujourd'hui généralement attribuée à Hubert van Eyck (vers 1425), avec quelques remaniements dus à Jan⁸⁴;

2- le folio 24 (main "G"; vers 1422) des Très Belles Heures de Notre-Dame, détruit en 1904 dans l'incendie de la Bibliothèque Royale de Turin, mais dont il reste un cliché (fig. 83); cette miniature a pour thème la *Trahison de Judas*, avec en bas de page le *Renement de Saint Pierre* et le *Christ aux Outrages*. Elle est presque unanimement attribuée à Jan (entre 1422 et 1424, période où il travaillait à La Haye, à la cour du comte de Hollande, Jean de Bavière);

van Eyck établi par Giorgio T. Faggini dans "Tout l'oeuvre peint de van Eyck", Flammarion, Paris 1969. Mais l'ouvrage capital est encore *Les primitifs Flamands* de Panofsky -op. cit. (1971 pour l'édition originale en anglais). Il y fait au chapitre VIII une analyse iconographique magistrale des oeuvres de jeunesse de Jan et des oeuvres dans lesquelles la main de Hubert est reconnaissable.

⁸³ A propos de cette oeuvre, Panofsky déclare : "je continue à [la] regarder comme un pastiche, fondé sur le même archétype d'où procèdent aussi le *Calvaire* des Heures de Turin-Milan et les oeuvres apparentées"; op. cit. p 424.

⁸⁴ Ibid., pp 409-410.

3- la *Crucifixion* (fig 84) de Gérard David conservée dans la collection Thyssen de Lugano, peinte vers 1480, et qui est tenue pour une copie libre d'une *Crucifixion* renommée du maître de Flémalle antérieure à 1435; le paysage lointain de David ne suit pas l'oeuvre du maître de Flémalle mais reprend un modèle nettement eyckien⁸⁵;

4- le *Portement de Croix* (fig 85) du Musée des Beaux-Arts de Budapest, daté entre 1530 et 1560, attribué parfois au Monogrammiste de Brunswick, et qui est reconnu par les plus éminents spécialistes⁸⁶ comme une copie libre d'un tableau de Jan van Eyck antérieur à 1430;

5- le panneau du Metropolitan Museum de New York représentant une *Crucifixion* (fig 86), attribuée à Jan van Eyck ou à un proche collaborateur (main H des Heures de Turin-Milan), datable entre 1420 et 1430;

6- le *Calvaire* de la Ca' d'Oro de Venise (fig 87), d'une facture de grande qualité, mais cependant considéré comme une simple copie, due à un collaborateur de Jan van Eyck, d'après un original perdu du maître;

7- le *Calvaire* du folio 48v des Heures de Turin-Milan - main H, identifiée avec un continuateur de Jan; vers 1440? - (fig 88) tenu pour une copie du même original perdu de Jan qui serait à l'origine du *Calvaire* de la Ca' d'Oro⁸⁷;

⁸⁵ Ibid., pp 322-324. et Hans J. Van Miegroet "Gérard David", Anvers, 1989, pp 319-320.

⁸⁶ Winkler, 1916; Friedländer, 1924; Pigler, 1950-51; Panofsky, 1953; Carter, 1962.

⁸⁷ Il existe plusieurs autres copies. A. Chatelet avance le nom de Coene - peintre et architecte flamand qui travailla notamment à la cathédrale de Milan en 1399, et parfois aussi identifié avec le Maître des Heures de Boucicaut - pour le "Maître H"; voir dans *Etudes d'Histoire de l'Art* publiées par l'Institut Historique Belge de Rome, t. IV, Bruxelles, 1980, l'article de Chatelet intitulé "Un collaborateur de Van Eyck en Italie".

Dans cet ensemble d'oeuvres, le n°1 (Les trois Marie au Sépulcre) se démarque nettement des autres, ne serait-ce que par la moindre qualité de sa perspective⁸⁸. Au premier plan, le tombeau semble vu en axonométrie, et dans le paysage urbain lointain, le passage d'un point de vue surplombant (largement exagéré) appliqué au gros de l'agglomération, à un point de vue frontal, appliqué aux forteresses voisines, se fait sans transition. Hubert était un peintre plus traditionnel et de bien moindre envergure que son frère; sa façon de traiter les problèmes optiques de mise en perspective restait dans l'esprit du Gothique International, c'est-à-dire sans recherche d'une véritable cohérence globale de l'espace. Cependant Panofsky relève une certaine exactitude topographique de cette vue de Jérusalem, qui peut paraître étonnante au début du XV^e siècle⁸⁹, et qui semble une préoccupation absente des paysages de son frère. Il faut bien sûr relativiser cette exactitude; en fait, le seul élément qui présente une véritable fidélité de forme, sinon de couleur, est le Temple (assimilé à la Coupole du Rocher); et encore, vu du nord, il devrait paraître contre le rempart le plus éloigné de la ville. La grande tour de droite, isolée, est sans doute la Tour Psephina (qui n'a jamais eu l'aspect qui lui est donné ici) et la forteresse juste derrière est peut-être la Tour de David avec le palais du Roi (qui n'a pas non plus son aspect réel); quant aux autres bâtiments, ils sont de pure invention. Il ne faut donc rien exagérer sur la valeur "topographique" du tableau d'Hubert van Eyck. Il est d'ailleurs douteux qu'il ait recherché une exactitude. Simplement, il avait moins d'imagination - et un projet iconographique concernant l'architecture moins cohérent - que son frère; il a donc utilisé l'information qui lui était fournie par une carte ou un plan schématique de Jérusalem, qui aurait d'ailleurs

⁸⁸ Cela indépendamment du fait que le panneau ne soit en réalité que la partie gauche d'une oeuvre plus importante dont elle a été séparée (cf. Panofsky, op. cit. p 409).

⁸⁹ "Le rendu étonnamment fidèle de la ville de Jérusalem a même conduit certains [parmi ceux qui considèrent ce tableau comme une oeuvre anonyme beaucoup plus tardive] à penser que le peintre devait avoir connaissance du *Pèlerinage en Terre sainte* de Breydenbach, de 1486 [voir fig 53]. Il ne faut pas oublier, toutefois, que la ville est vue du côté opposé, et que des paysages de Jérusalem, d'une exactitude topographique comparable à celui de Breydenbach, avaient dû être en circulation à une date bien plus ancienne." Panofsky, op. cit., p 725, note 92.

aussi bien pu être erroné (il en a circulé beaucoup durant tout le moyen-âge), et il a reproduit la forme de la mosquée d'Omar parce qu'elle était en accord avec la tradition iconographique du XIV^e siècle qui commandait de représenter le Temple de Salomon par un édifice centré à coupole. Il a placé son temple au centre de la ville, comme c'était aussi l'usage.

La valeur - et aussi la faiblesse - de ce paysage tient surtout à son systématisme dans le traitement *orientaliste* : la majorité des édifices représentés sont affublés de coupoles ou de bulbes, qui visent à leur conférer un air oriental* ; mais ce "maquillage" appliqué uniformément sur des bâtiments par ailleurs assez hétéroclites nuit à leur force de conviction; Hubert s'en est peut-être aperçu, ce qui expliquerait qu'il ait voulu renforcer la cohérence en uniformisant la couleur des toitures; le choix du gris-bleu, couleur de l'ardoise, s'il s'accorde bien avec le rose des façades, est évidemment mal venu - à nos yeux avertis - pour conforter l'orientalisme. On verra comment Jan, qui s'est peut-être inspiré de cette composition urbaine (si toutefois le tableau est bien antérieur à 1422), saura mieux gérer la relation réalisme/onirisme et lui donnera une toute autre portée.

On peut rapprocher de l'orientalisme naïf des *Trois Marie au Sépulcre* certaines villes lointaines de Hans Memling; en particulier le panneau de la Alte Pinakothek de Munich représentant *Les Sept Joies de la Vierge*⁹⁰ (1480; - fig 89) ; bien que la transition perspective entre le premier plan et le lointain y soit plus douce, l'ensemble de l'espace garde un caractère archaïque adapté au programme iconographique du tableau qui oblige à raconter sept épisodes de la vie de Marie dans un même espace. Jérusalem y apparaît un peu aussi comme une cité hétéroclite "déguisée" en ville orientale ; l'effet naïf est d'ailleurs renforcé par l'augmentation d'échelle appliquée aux rez-de-chaussée où se meuvent les

* Ce principe d'*orientalisation* se retrouve poussé à l'extrême dans une miniature anonyme du XV^e siècle conservée à la B.N. (ms franç : 9087 fol 85v) - fig 82b.

⁹⁰ On peut également mentionner la *Passion*, de la Galleria Sabauda de Turin, mais la composition en est encore beaucoup plus naïve et apparente ce tableau aux miniatures gothiques de la première moitié du siècle.

personnages, eux-mêmes surdimensionnés. L'édifice central est une tour dont la partie basse est plutôt gothique, la partie médiane plutôt romane, et la partie haute plutôt byzantine; cette tour peut dériver du clocher de l'église du Saint-Sépulcre (qui était pourtant de plan carré) tel qu'il devait être représenté de façon schématique sur des vues analogues à celle de Breydenbach (fig 53). Sur le devant de la tour, une petite coupole dorée est peut-être une référence à la Coupole du Rocher. Sur la partie droite, l'édifice octogonal surmonté d'un lanterneau à bulbe semble un mixte entre la mosquée d'Omar et la chapelle Palatine; quant à la coupole située juste à sa gauche, elle s'inspire sans doute de quelque dessin italien de coupole sur tambour⁹¹. On le voit, les édifices peints par Memling, bien qu'hybrides et irréalistes, ont une architecture plus précise et une personnalité beaucoup plus affirmée que ceux représentés par Hubert van Eyck dans les *Trois Marie au Sépulcre*. Le panneau des *Sept Joies de la Vierge* porte à l'extrême le raffinement naïf du rêve oriental inauguré soixante ans plus tôt par Hubert. Dans cet espace féerique miniaturisé et pourtant ouvert sur un horizon infini, Hans Memling réussit à condenser de façon remarquable une multiplicité de personnages, de scènes, et d'architectures, sans qu'il y ait jamais confusion et sans que jamais les particularismes ne soient absorbés par la totalité.

L'*orientalisme* recherché par Jan van Eyck dans ses représentations de Jérusalem, dont nous allons considérer l'évolution à travers les six autres peintures du groupe étudié, est d'une toute autre nature. A aucun moment Jan ne sacrifie le réalisme spatial et le "vérisme" architectural au désir d'exotisme. L'allusion orientale se concentre comme en un foyer sur un seul édifice symbolique; et nous verrons que la nouveauté architecturale absolue de cet édifice n'empêche pas une recherche minutieuse de cohérence interne. Pour accentuer l'onirisme du paysage urbain de la Ville Sainte, Jan se contente de travailler le contraste entre l'édifice symbolique, énorme et insolite, et une mer de maisons semblables à celles des villes

⁹¹ Il faut garder à l'esprit que les ateliers de Bruges fabriquaient des tapisseries dont les cartons étaient souvent réalisés par des artistes italiens.

qu'il connaît bien, et dont il rend chaque détail avec une précision qui force l'admiration. Panofsky a magnifiquement analysé ce travail *micrographique* :

"La technique propre à Jan van Eyck est d'une minutie tellement inexprimable que le nombre de détails inclus dans la forme totale approche de l'infini [...]. Ainsi peut-on dire du style de Jan van Eyck qu'il symbolise la conception de l'univers qui se dégage, à son époque, d'un long débat sur les *deux infinis*; [...] L'oeil de Jan van Eyck fonctionne à la fois comme un microscope et comme un télescope - et il est amusant de penser que ces deux instruments allaient être inventés, quelque cent soixante-quinze ans plus tard aux Pays-Bas -, de sorte que le spectateur se sent contraint de se déplacer entre un point d'observation raisonnablement éloigné du tableau et un grand nombre de positions qui en sont très rapprochées."⁹²

La plus ancienne représentation de Jérusalem due à Jan que nous connaissions est *La trahison de Judas*, oeuvre n°2 (fig 83) de notre groupe d'étude. La qualité médiocre du cliché qui nous reste de cette miniature détruite nous fait malheureusement perdre quelques détails de la composition. Nous voyons cependant que la ville occupe l'ensemble du

⁹² Panofsky, op. cit., p 330. Il est intéressant de remarquer à quel point les qualités qu'explique ici Panofsky correspondent à certaines qualités esthétiques caractéristiques d'une forme *fractale* telles que les énonce Benoît Mandelbrot dans un article de 1983 (in "Le Débat" n°24, pp 69-70) :

"Quel contraste entre l'ornementation du Palais Garnier et le dépouillement du travail typique de Le Corbusier ! Pour ce dernier, il existe, certes, une structure globale, mais (*comme chez Euclide*) point de structure locale : au niveau du détail, il n'y a rien, si ce n'est, après quelques hivers, des veinures dues à la détérioration du ciment. Pour l'Opéra de Paris, c'est tout le contraire : qu'on l'examine du Palais Royal, de loin, d'assez loin, de près ou de très près, et qu'on laisse l'oeil glisser sur les vues sans intérêt, l'oeil trouvera toujours où s'arrêter, et les vues auxquelles il s'arrêtera seront toutes de complication comparable. Ne reconnaît-on point là le comportement même qui sert à définir les fractales? Que signifient, dès lors, les lamentations des usagers de l'architecture, qui disent qu'une tour moderne n'est pas à l'échelle humaine, tandis qu'ils n'en veulent pas à l'Opéra, même s'ils ne trouvent pas nécessairement qu'il soit beau ? Je vois qu'une tour moderne possède sa propre échelle, et une seule, indépendante de qui la regarde, tandis que, où que je sois, l'Opéra se met à mon échelle, et les bâtiments qui l'entourent se mettent à l'échelle de l'Opéra si je suis bien placé pour les examiner tous à la fois."

La question théorique des qualités fractales propres au paysage urbain sera abordée dans le dernier chapitre.

paysage d'arrière-plan, et qu'un effet de relief du terrain - qui se creuse en partie centrale, permet de mieux dépeindre ce qui se passe à l'intérieur de la muraille, et donc de donner plus d'ampleur à la représentation urbaine. La scène a lieu de nuit, et l'on peut donc supposer des couleurs de grisaille et de bleu sombre⁹³, un peu comme dans *L'arrestation de Jésus* ou encore *Les ténèbres* des frères Limbourg (T. R. H., f 142r et f 153r). La forme de la ville est à peu près symétrique : c'est un losange aplati, dominé sur son axe médian (qui se confond avec celui de l'image) par un monument gigantesque, couvert d'une coupole - symbole de l'orient - : il s'agit bien entendu du temple de Salomon que la plupart des plans médiévaux ont pris l'habitude de situer au centre de la ville⁹⁴. Jan se conforme donc à l'idée médiévale d'une cité idéale concentrique, mais il lui donne une consistance nouvelle : celle d'une ville bien réelle, grâce à la représentation minutieuse d'un tissu urbain proche de ceux qu'offrent les villes d'Europe du nord de l'époque (toits à forte pente, présence - vers le bas, légèrement à gauche - d'une façade pignon à redents, avec sur son axe une fenêtre géminée ; présence aussi - en haut à gauche - d'un moulin); l'impact réaliste y est d'emblée plus fort que dans *Les trois Marie au Sépulcre* de son frère, non seulement parce que la perspective est meilleure, mais surtout parce qu'au

⁹³ Panofsky, pour sa part, y voit "un *nocturne positif*, qui donne l'impression de la nuit par le fait que ses couleurs sont différentes de celles du jour", en opposition aux *nocturnes négatifs* des frères Limbourg qui se caractérisent par l'emploi de la grisaille; op. cit. p 421.

⁹⁴ Alors que l'on trouve au XII^e siècle, époque des croisades, des plans de Jérusalem ayant une relative fidélité topographique - par exemple celui que renferme le manuscrit 437 de la bibliothèque de Cambrai (fig 90): *Expositio fratris angelomi super quatuor libros Regum*, l'époque suivante va remplacer la topographie par la théologie ;

"l'image de Jérusalem, projection sur la terre de la Jérusalem céleste, va devenir, comme celle de son prototype idéal, un cercle parfait, parfois même une série de cercles concentriques. Toute la symbolique du Moyen Age a tendu à la glorification du cercle et souvent des cercles de même centre. [...] Il est intéressant de voir l'image de Jérusalem se modeler sur celle de l'univers ou de ses perfections ultra-terrestres. [...] Une série de plans en couleurs sur des manuscrits de Florence, Copenhague, La Haye, Munich, Stuttgart, Paris, font aussi de Jérusalem un cercle exact [...] Les monuments restent indiqués et répartis entre les quartiers, mais la place d'honneur, qui d'ailleurs, est non pas le centre, mais le haut du cercle, revient au Temple et non pas au Saint-Sépulcre."

Lavedan, op. cit. p 12. Rappelons à nouveau que c'est la Coupole du Rocher, édifiée au VIII^e siècle par les Arabes sur l'emplacement de l'ancien Temple, qui symbolise pour les pèlerins chrétiens le Temple de Salomon.

lieu de juxtaposer une profusion de monuments, il compose son tissu urbain avec de simples maisons, et il y note une foule de détails, reproduisant l'irrégularité naturelle des villes réelles, due au hasard et à l'histoire.

L'aspect extraordinaire du Temple apparaît d'autant plus qu'il est en contraste avec ce tissu urbain ordinaire (remarquable cependant par la vérité avec laquelle il est recomposé)⁹⁵. Arrêtons-nous un instant sur l'architecture de ce temple : il ne ressemble à aucun bâtiment réel connu au début du XV^e siècle, et pourtant sa composition est si équilibrée et cohérente que l'édifice paraît véridique. Son profil général peut dériver de la même image qui a servi à Hubert à donner une version approximative de la mosquée d'Omar. Mais à partir de ce profil, Jan a véritablement réinventé un type architectural, dont nous verrons les avatars dans ses oeuvres suivantes et dans celles de ses émules. Le principe général de composition reprend une recette déjà ancienne, puisqu'on la trouve chez Taddeo Gaddi (fig 48), chez Melchior Broederlam (dans *L'Annonciation et la Visitation* du musée des Beaux-Arts de Dijon - fig 54b -), ou chez Gentile da Fabriano (fig 71) : elle consiste à composer un édifice centré en s'inspirant du chevet semi-circulaire d'une église, chevet agrémenté parfois d'absidioles, ou d'arcs-boutants dans le cas d'un choeur gothique. Ici Jan a repris les arcs-boutants, dont le caractère architectonique renforce l'impression de puissance de la structure, mais il a éliminé toute référence au style gothique : les pinacles formant tas de charge sont remplacés par des poivrières, et de petites fenêtres géminées, proportionnées à l'échelle des autres bâtiments de la ville et distribuées rythmiquement à chaque niveau, se substituent sur les murs aux grandes baies en arc brisé qui donnent leur caractère aux cathédrales gothiques. Au pied de l'édifice, une arcade continue, aux trois quarts masquée par les maisons, court sur tous les côtés de la base octogonale et confère davantage d'urbanité à ce grand monument - elle rappelle curieusement l'arcade de l'Hôpital des Innocents commencée en 1419 à Florence par Brunelleschi. Mais le plus

⁹⁵ Un tel contraste sera porté à son apex cent quarante ans plus tard par Pieter Bruegel dans sa Tour de Babel du Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig 106).

extraordinaire est la coupole sur tambour, nervurée et surmontée d'un lanterneau, qui couronne l'édifice : si elle est une pure invention du peintre, elle préfigure de façon étonnante les projets des architectes italiens de la fin du siècle - Francesco di Giorgio, Bramante, Giuliano da Sangallo, Léonard de Vinci (en particulier le dessin Ms. B, f. 25v de l'Institut de France, qui présente les mêmes frontons cintrés en couronnement des faces du tambour) -; sinon, il faut imaginer que Jan avait eu connaissance du projet de Brunelleschi pour Sainte-Marie-de-la-Fleur (ce dernier avait gagné le concours pour la coupole, ex aequo avec Ghiberti, en 1418, c'est-à-dire à peu près cinq ans avant que van Eyck ne peigne sa miniature)⁹⁶. Pour ma part, je pencherais plutôt en faveur de cette éventualité. Mais quoi qu'il en soit, ce Temple reste une grande première dans l'histoire de la peinture de paysage urbain - si toutefois la datation des miniatures de la main "G" des Heures de Turin-Milan proposée par la majorité de la critique est exacte.

Signalons une reprise de ce modèle par Petrus Christus, qui fut collaborateur de Jan, en fond de sa *Nativité* (1445; - fig 83b)) de la National Gallery of Art de Washington. Mais Petrus Christus a réintroduit les hautes fenêtres d'église entre les arcs-boutants, opérant ainsi une certaine banalisation de l'édifice, et montrant une absence de compréhension des motifs qui présidaient aux inventions architecturales de son défunt maître.

Les oeuvres classées en n°3 et 4 (dans le groupe d'oeuvres retenues pour leurs rapport étroit avec les premiers tableaux de Jan van Eyck contenant une vue idéale de Jérusalem) sont des tableaux recomposés

⁹⁶ Evidemment, aucun document ne vient étayer une telle hypothèse, puisqu'on ne sait rien de Jan avant 1422, date où, âgé de presque trente-cinq ans (par comparaison, Raphaël avait accompli tout son oeuvre à trente-sept ans), il entre au service de Jean de Bavière, à La Haye, et est déjà considéré comme un maître. Châtelet a émis l'hypothèse d'une collaboration avec Jacques Coene (voir note 87) peintre et architecte flamand dont on sait qu'il a participé en 1399 aux travaux du Dôme de Milan; on ne peut que constater, par ailleurs, la grande maîtrise des formes architecturales dont Jan fait preuve dès ses premières oeuvres. Il paraît donc tout à fait plausible qu'il puisse avoir eu connaissance, avant 1422, de croquis ou de plans de l'atelier de Brunelleschi.

beaucoup plus tard par deux artistes qui se sont inspirés de tableaux de grands maîtres du début du XV^e siècle, tableaux aujourd'hui disparus.

Comme nous allons le constater, une observation attentive des vues de la Jérusalem apparaissant en fond des deux scènes représentées (Crucifixion et Portement de Croix), révèle que les deux peintres ont utilisé le même modèle. Ce modèle est, selon toute vraisemblance, un *Portement de Croix* de Jan van Eyck, dont la composition devait correspondre d'assez près à celle de l'oeuvre n°4 - fig 85 (due à un peintre anonyme du XV^e siècle, peut-être le Monogrammiste de Brunswick)⁹⁷.

On retrouve sans ambiguïté dans le tableau de Gérard David (n°3, fig 84) - qui est un collage d'au moins deux oeuvres du début du siècle⁹⁸ - de multiples fragments de la même vue imaginaire de Jérusalem qui est copiée cinquante ans plus tard par le peintre anonyme du XVI^e siècle : sur la composition de David, qui ne cherche pas la fidélité littérale à un modèle, le Temple est pourtant quasiment identique à celui du *Portement de Croix* anonyme; la forteresse, située juste à droite du Christ dans le tableau de G. David, est très peu modifiée par rapport à celle qui apparaît, surplombant Jérusalem sur la gauche, dans le *Portement de croix* anonyme du XVI^e siècle (et qui représente sans doute la *Tour de David* et le *Palais du Roi*); la rue, enfin, qui s'éloigne en serpentant et sur laquelle on aperçoit de minuscules personnages⁹⁹, se retrouve à l'identique dans la Jérusalem du copiste du XVI^e siècle, avec la même disposition par rapport à la forteresse; la porte de la ville a, par contre, été quelque peu transformée, mais sa silhouette globale est encore analogue sur les deux peintures.

⁹⁷ Il existe d'autres copies plus ou moins libres du *Portement de Croix* de Jan van Eyck : une miniature tardive des Heures de Turin-Milan; un tableau conservé au Metropolitan Museum de N-Y; un autre conservé au Suermondt Museum d'Aix-la-Chapelle; et un dessin conservé à l'Albertina de Vienne. Voir Panofsky, op. cit. p 727, note 114.

⁹⁸ Cf. Panofsky, op. cit. pp321-324.

⁹⁹ Ce type de perspective où l'on surplombe une rue qui s'éloigne perpendiculairement au plan de l'observateur est une prouesse, qui sera souvent reprise, notamment par les peintres italiens de la fin du quattrocento.

Il est difficile de savoir si l'oeuvre perdue de Jan est antérieure ou postérieure à la *Trahison de Judas* des Heures de Turin-Milan. A en croire la copie anonyme du XVI^e siècle, la perspective générale du tableau original était encore un peu archaïque. Bien qu'elle ressemble beaucoup à celle de la *Trahison de Judas*, avec le même mouvement de terrain qui laisse voir l'intérieur de la ville, elle paraît moins moderne ; un subterfuge très utilisé dans les peintures et miniatures de la fin du XIV^e siècle y est encore employé : un gros rocher vient fort à propos masquer le raccourci perspectif du cortège sortant de Jérusalem, raccourci difficile à traiter, même avec une bonne maîtrise de la perspective. Cet archaïsme de la construction spatiale ferait donc plutôt pencher pour une datation de l'oeuvre disparue antérieure aux miniatures de Turin-Milan. L'analyse de l'architecture imaginaire donnée au Temple de Salomon dans *Le Portement de Croix* confirme cette impression - surtout si l'on considère que la peinture de Jan a toujours évolué dans le sens d'une simplification accrue : le Temple du *Portement de Croix* est plus compliqué et les éléments collés ensemble qui le composent n'offrent pas la magnifique intégration que l'on a constaté dans celui de *La Trahison de Judas*. Il y a d'abord un trop fort contraste entre les boursouflures des absidioles qui rayonnent à la base de l'édifice et l'anneau lisse du bâtiment qui ceinture l'ensemble. On peut voir dans cette curieuse construction la transposition d'une phrase des *Rois* : "Il bâtit contre le mur de la maison des étages circulaires, qui entouraient les murs de la maison, le temple et le sanctuaire; et il fit des chambres latérales tout autour." (Bible, I, ROIS, 6). La partie supérieure du Temple est encore plus insolite : la multiplication du nombre des arcs-boutants (on peut déduire de l'image qu'il y en a douze pour toute la circonférence, au lieu de huit dans la *Trahison de Judas*) et leur forme fine et élancée en opposition avec la coupole plutôt écrasée, fait ressembler cette partie de l'édifice à quelque engin de science fiction.

A contrario, la solution de la *Crucifixion* de New York (n°5, fig 86), est beaucoup plus évoluée. La perspective, d'abord : il y a nette dissociation entre le premier plan et le lointain où la ville est traitée un peu comme dans le panneau de *L'Agneau Mystique* de Saint Bavon (elle n'est plus montrée délibérément avec une insistance un peu lourde, mais son profil

vient s'intégrer naturellement parmi les reliefs). Le style général des bâtiments, nettement moins nordique que dans les oeuvres qui viennent d'être examinées, offre malgré cela une assez bonne cohérence d'ensemble; et ce constat peut faire penser que la *Crucifixion* de New York a été peinte après un voyage de Jan dans les contrées sud de l'Europe: soit en 1427, de retour d'un "certain lointain voyage secret", dont on ne sait rien, soit en 1430, après sa mission diplomatique auprès de Jean 1^{er}, roi du Portugal, qui, elle, est mieux documentée. Cette fois, l'architecture du Temple procède directement de celle instaurée pour la Trahison de Judas : la forme générale, quoique plus massée, est octogonale, et les arcs-boutants, limités à la partie basse, sont également couronnés par des échauguettes. L'abandon du lanternon et l'aplatissement de la voûte peuvent s'expliquer par le désir de faire dominer l'horizontalité, et de mieux accorder ainsi le temple avec les bâtiments alentour.

Il reste à regarder les Calvaires n°6 et 7 (fig 87 et 88). La critique est quasiment unanime à les considérer comme des copies d'un original de Jan van Eyck. L'auteur de la miniature n° 7, tenu maintenant pour un proche collaborateur ou un disciple de Jan, a été nommé "main H" par Hulin de Loo, au début du siècle¹⁰⁰. Panofsky pense que les miniatures données à la main "H" sont postérieures à 1440-45. Chatelet, par contre, qui propose l'identification du maître "H" avec Jacques Coene, et qui lui attribue également le Calvaire de la Ca' d'Oro (n°6), penche plutôt en faveur des années 1430. Mais rien ne prouve que la miniature de Turin-Milan et le tableau de la Ca' d'Oro soient du même artiste, ni qu'elles soient exactement contemporaines. Si la miniature n°7 est, comme le montre bien Panofsky¹⁰¹, la copie d'un original ancien de Jan, copie postérieure à la mort du maître, tout laisse croire au contraire que le Calvaire de la Ca' d'Oro est, sinon l'original de Jan, du moins une réplique contemporaine extrêmement fidèle et d'une facture de grande qualité, qui permet de se faire une idée tout à fait exacte du tableau initial.

¹⁰⁰ Hulin de Loo, G., *Heures de Milan*, Bruxelles et Paris, 1911.

¹⁰¹ Panofsky, op. cit., pp 419-420.

Les critiques n'ont pas assez souligné les différences qui existent entre le *Calvaire* des Heures de Turin-Milan et celui de la Ca' d'Oro, ni assez relevé les ressemblances frappantes entre ce dernier et la *Crucifixion* de New York. Comment ne pas voir que le visage de Saint Jean dans le tableau de Venise et dans celui de New York a exactement les mêmes traits, malgré une attitude différente? que l'équilibre des couleurs du premier plan est similaire dans les deux oeuvres? Que les costumes de la Vierge, de Marie-Madeleine, et de la Sibylle d'Erythrée ont le même dessin? Quant à la cité de Jérusalem, elle prend toute son ampleur (spatiale et symbolique) dans le Calvaire de la Ca' d'Oro, ampleur que l'on ne retrouve pas vraiment dans la miniature de Turin-Milan : visiblement, le miniaturiste qui recopiait un panneau aux dimensions beaucoup plus grandes a été gêné par l'échelle microscopique de l'architecture du lointain, et s'est permis d'importantes modifications. Il a d'abord considérablement aplati la merveilleuse vue plongeante sur le tissu urbain, qui annonce, par sa minutie et son naturalisme, celle de la *Vierge au Chancelier Rolin* - 1435 - (fig 110); mais il a surtout été déconcerté par l'inhabituelle représentation du Temple (sur la gauche du tableau), et il a cru bon de lui substituer la grande tour hexagonale que l'on voit à droite du calvaire sur la peinture de Venise, et dont le plan centré et la coupole correspondaient bien mieux à la tradition établie pour représenter le Temple de Jérusalem.

On peut pourtant voir dans cette bizarrerie apparente de la dernière version du Temple donnée par Jan van Eyck (dernière, si l'on admet que cette oeuvre vient juste après la *Crucifixion* de New York et juste avant la *Vierge au Chancelier Rolin*, c'est-à-dire entre 1430 et 1435), une manifestation de son érudition et de sa prédilection pour le "symbolisme voilé"¹⁰². En effet, il ressort d'une analyse attentive que les caractères architecturaux et les proportions données par van Eyck à l'édifice rectangulaire ne sont pas aléatoires :

¹⁰² Le symbolisme voilé "consiste à déguiser les symboles sous l'aspect d'objets réels", de façon à ce qu'ils ne perturbent pas le réalisme perçu dans une lecture au premier degré de l'oeuvre. Cf. Panofsky, op. cit., p 264 sqq.

- la façade frontale du temple comprend sept travées, et le chiffre sept est bien investi d'un symbolisme puissant dans la Bible - hormis le symbolisme direct du chandelier à sept branches, il y a celui de l'édification même du temple, construit par Salomon en sept ans (I, Rois, 6, 38), et celui de la résurrection : Elisée a éternué sept fois et l'enfant est ressuscité (II, Rois, 4, 35);

- les proportions sont aussi éloquentes: la largeur de l'édifice, qui comprend deux travées (correspondant à 2 baies + 3 trumeaux), vaut exactement le tiers de la longueur, tandis que la hauteur mesurée de la base jusqu'à la terrasse supérieure vaut exactement deux fois la longueur; ces proportions sont précisément celles qui sont données dans la Bible¹⁰³: "*Voici sur quels fondements Salomon bâtit la maison de Dieu. La longueur en coudées de l'ancienne mesure était de soixante coudées, et la largeur de vingt coudées. Le portique sur le devant avait vingt coudées de longueur, répondant à la largeur de la maison, et cent vingt de hauteur*"(II, Chroniques, 3, 3); ajoutons que l'échelle du bâtiment représenté dans le Calvaire de la Ca' d'Oro est cohérente par rapport aux mesures de la Bible (H=60m; L=30m; l=10m).

- quant à la sphère couronnant l'édifice, elle est une nouveauté absolue, et restera - à ma connaissance - sans postérité importante¹⁰⁴ (si

¹⁰³ Dans le passage cité ici, la hauteur de 120 coudées n'est donnée que pour le portique, mais induit la hauteur visible de l'édifice; selon un autre passage (I, Rois, 6, 3), la hauteur du temple est seulement de 30 coudées.

¹⁰⁴ Il faut signaler cependant : chez Jean Fouquet une série de coupoles et parfois de tours, surmontées par des sphères dorées, pour représenter les édifices de Jérusalem (ex: *la Descente de Croix* du "Livre d'Heures d'Etienne Chevalier" - fig 66b -; chez Gérard David un globe couleur ardoise couronnant une petite tour (en arrière-plan de la *Déposition* de la Frick Collection de New York; voir H. J. van Miegroet, op. cit. p 60). Cette façon de poser de petit globes en couronnement des édifices orientaux peut dériver de plans médiévaux où les coupoles et les épis étaient traités graphiquement par de petits cercles (ex: tour de la curia regia sur le plan de Jérusalem de la bibliothèque de Cambrai - fig 90). Signalons aussi un clocher réalisant une hybridation entre la flèche et le globe, au centre du paysage du panneau central du *Baptême du Christ* du Groeningemuseum de Bruges (Gérard David 1505, fig 94), et un autre de même inspiration couronnant le clocher de l'église qui apparaît au fond à droite de la *Virgo inter Virgines* du Maître de la Légende de Sainte Lucie, aux Musées Royaux des Beaux Arts de Bruxelles; mais ces clochers s'inspirent directement des premières toitures à bulbe qui commencent à se multiplier dans les villes de Flandre (on en compte déjà au moins quatre sur une vue panoramique anonyme d'Anvers datant des années 1520-1530 - *Antverpia in Brabancia*,

l'on excepte le bâtiment de la Sécession de Joseph Maria Olbrich, qui n'a bien sûr aucun lien avec le tableau de la Ca' d'Oro). Son symbolisme est le même que celui de la coupole; la sphère signifie le ciel, le cosmos, et, selon la tradition juive (notamment chez Flavius Josèphe, auteur des *Antiquités judaïques*) le Temple doit figurer le cosmos et chaque objet contenu dans le temple y être ordonné. En substituant le globe à la coupole, Jan van Eyck précise l'analogie avec l'attribut du pouvoir absolu que tiennent les empereurs et les pontifes, et qui signifie le territoire sur lequel s'étend leur autorité; ainsi l'autorité de Dieu, par le Christ crucifié s'étend à la totalité de l'univers; les flammes - si ce sont bien des flammes - qui soutiennent la sphère peuvent signifier la purification du monde par le sacrifice de Jésus.

Le Calvaire de la Ca' d'Oro clôt donc de façon magistrale la série des villes orientales de Jan van Eyck. Parmi ses épigones, c'est surtout Gérard David qui prendra plaisir, au début de sa carrière de peintre, à insérer dans ses villes lointaines - par ailleurs très occidentales - des édifices "orientalistes", dérivés pour la plupart d'entre eux du modèle de temple eyckien du *Portement de Croix* (il en a d'ailleurs fait dans ses jeunes années, comme on l'a vu plus haut, une copie fidèle - fig 84).

David, conscient sans doute du caractère trop hétérogène et bizarre du modèle de Jan dont il s'inspirait, jugea préférable de réemployer séparément soit le haut de la composition architecturale, avec les arcs-boutants, soit le bas, avec les absidioles. Les villes lointaines des *Nativité* de Cleveland (fig 91) et de Budapest (fig 91b), des années 1480-1485, et de *l'Adoration des Mages* des Musées royaux de Bruxelles (fig 96), datée vers 1495, comportent chacune un temple rond inspiré de la partie haute du modèle; les Jérusalem des *Déploration* de Chicago (fig 92) et de Philadelphie, exécutées vers 1490, la *Crucifixion* de Berlin (fig 93), ainsi que la *Crucifixion avec la Vierge, saint Jean, Marie-Madeleine, et saint Jérôme* du Metropolitan Museum of Art de New York - toutes deux

Anvers, National Scheepvaartmuseum - fig 95); elles dérivent peut-être de la sphère en bronze de 6m de diamètre conçue par Brunelleschi, qui couronnait le lanterneau de Ste-Marie-de-la-Fleur à Florence.

exécutées entre 1490 et 1495¹⁰⁵-, comportent pour leur part un temple "polylobé".

On retrouve dans la composition de ces édifices la propension très nette de Gérard David à réaliser dans ses peintures des collages et des montages de différents fragments glanés chez d'autres maîtres ou dans son propre répertoire. Si le temple de *l'Adoration des Mages* de Bruxelles (fig 96), est peu modifié par rapport à la moitié haute du modèle d'"origine", les temples des *Nativité* de Cleveland et de Budapest, qui sont presque identiques sur les deux toiles - comme est identique, à quelques détails près, le groupe de maisons dans lequel ils s'inscrivent¹⁰⁶ - sont par contre décapités, et leur coupole est remplacée par une sorte de donjon dont la division hexagonale ne correspond pas bien avec celle qui est donnée au corps principal par les arcs-boutants. Dans le tableau de Cleveland, David a cependant réintroduit la coupole qui correspond exactement au dessin du temple, mais au lieu de la poser sur le temple, il s'est amusé à la placer par devant, comme s'il s'agissait d'un bâtiment indépendant. Cette même coupole se retrouve, à peine transformée mais cette fois posée sur un éventail d'absidioles, dans le temple de la *Crucifixion* de Berlin. Quant aux temples à absidioles des trois autres tableaux (les deux *Déploration* de Philadelphie et Chicago et la *Crucifixion avec saint Jean, Marie-Madeleine, et saint Jérôme* de New York) ils sont absolument identiques entre eux : quatre absidioles visibles, surmontées par un corps principal quadrilobé, formé de la juxtaposition d'éléments à petites coupoles, analogues aux absidioles.

Ces observations concernant le temple pourraient se faire aussi sur les autres éléments des paysages urbains de Gérard David. On retrouve, de l'un à l'autre, de multiples fragments analogues, mais disposés autrement, ou en partie remodelés. Tout se passe comme si le peintre s'était constitué une bibliothèque de dessins représentant édifices, fragments d'architecture,

¹⁰⁵ Datations reprises de H. J. van Miegroet, 1989, op. cit., pp 273-308 (Catalogue sommaire des oeuvres).

¹⁰⁶ On retrouve aussi une partie de ce groupe de maisons dans *l'Adoration des Mages* de la National Gallery de Londres.

morceaux de fortifications, ou groupes de maisons, et que pour chaque nouvelle composition, il choisissait dans cette banque, et réorganisait les éléments en fonction de la scénographie recherchée.

Mais cette façon de faire n'est pas propre à David. Au début du XVI^e siècle, Joachim Patinir, que Dürer qualifiait de "bon peintre de paysage", et qui effectivement nous a laissé quelques compositions d'où émane une étonnante poétique visionnaire, réutilisait aussi, d'un tableau à l'autre, des fragments de nature ou d'architecture à peine transformés¹⁰⁷.

Patinir est par ailleurs l'un des quelques peintres flamands du début du XVI^e siècle à intégrer encore dans certains de ses paysages des édifices centrés apparentés aux modèles eyckiens du temple de Jérusalem¹⁰⁸. Car à partir des années 1520, en effet, les artistes du nord, plus à l'écoute de

¹⁰⁷ Ainsi le monastère du *Paysage avec Saint Jérôme* du Prado de Madrid (fig 131) est quasiment identique à celui qui apparaît sur le *Saint Jérôme dans le désert* du musée du Louvre ; les villes lointaines du *Martyre de Sainte Catherine* (fig 99), du Kunsthistorisches Museum de Vienne et du volet droit du triptyque de *La pénitence de Saint Jérôme* (fig 100), du Metropolitan Museum of Art de New York, montrent une tour ronde et une maison à pignon crénelé qui proviennent apparemment d'un même modèle ; enfin l'énorme rocher du *Repos pendant la fuite en Egypte* du Staatliches Museen de Berlin est très proche de celui de *L'extase de Sainte Marie-Madeleine* du Kunsthaus de Zürich ; ces rochers, également présents dans d'autres toiles de Patinir, trouvent peut-être leur modèle dans le Golgotha représenté à la fin du quattrocento par le peintre ferrarais Cosmè Tura sur une *Pietà* - fig 122b (musée Correr, Venise - voir note 115).

¹⁰⁸ Parmi les paysages extraordinaires de Patinir où l'on découvre un temple de type eyckien, citons celui du *Martyre de Sainte Catherine* (fig 99) du Kunsthistorisches Museum de Vienne (la scène est censée se passer à Alexandrie), et celui du volet droit du triptyque de *La pénitence de Saint Jérôme* (fig 100), du Metropolitan Museum of Art de New York (la pénitence de Saint Jérôme est censée se passer dans le désert de Chalcis, en Syrie). Les temples sont donc sans référence à Jérusalem ; la présence d'édifices ronds à coupole sur ces peintures indique simplement une allusion à l'Orient. Les deux bâtiments présentent une base rayonnante, à seize côtés pour le premier, à douze pour le second, mais les absidioles eyckiennes ont été remplacées par de simples murs à pignons (un peu comme ceux de la chapelle palatine, à Aix-la-Chapelle).

Parmi les peintres Anversois proches de Patinir, Quentin Metsys a aussi fait figurer un temple rond apparenté à la même typologie dans la Jérusalem de sa *Crucifixion* d'Ottawa (National Gallery of Canada), et Joos van Cleve en a représenté un dans *La Déploration du Christ* du Louvre (fig 101) ; ce dernier ressemble assez à celui du *Martyre de Sainte Catherine* de Patinir, notamment dans l'opposition entre la partie basse rayonnante (qui, chez van Cleve, se porte à vingt-huit côtés), et la partie haute sur plan carré. On verra encore, trente ans plus tard, Pieter Bruegel évoquer cette famille de temples une dernière fois, dans le lointain brumeux du *Portement de croix* du Kunsthistorisches Museum de Vienne.

l'Italie, délaissent peu à peu les modèles "orientalistes" élaborés au siècle précédent¹⁰⁹, pour leur préférer soit une architecture gothico-renaisante¹¹⁰, soit des architectures fantaisistes diversement inspirées de leur connaissance approximative de l'orient et de l'antiquité¹¹¹. D'une façon générale, avec l'influence italienne, une tendance à la représentation de paysages urbains vus de plus près entraîne au XVI^e siècle chez les artistes du nord une recrudescence d'intérêt pour les effets pittoresques, pour les détails pleins de coquetteries décoratives et de déformations insolites, alors que les grands panoramas avec villes lointaines quittent le décor des tableaux à thème religieux et trouvent un nouveau souffle dans la peinture topographique autonome, promise à un grand avenir dans les deux siècles qui suivront.

Le goût des grands monuments fantastiques ne disparaîtra pas pour autant : il glissera de Jérusalem vers Babylone, du *temple de Salomon* à la *tour de Babel*. Déjà dans la Jérusalem lointaine de l'Épiphanie de Jérôme Bosch (vers 1510, musée du Prado - fig 101b), on voit trois édifices fantastiques dont, l'un sur la gauche, annonce, par ses derniers étages en

¹⁰⁹ L'un des derniers exemples où la filiation par rapport aux modèles de van Eyck reste encore claire est sans doute un dessin de Jérusalem daté de 1520-1530, dû à un artiste anonyme des Pays-Bas du sud, (fig 97), Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais de Paris, inv. n° 4619 ; le temple représenté s'apparente bien à celui du *Portement de Croix* de van Eyck ; il est, comme lui, composé de trois parties distinctes, mais la liberté de traitement est nouvelle par rapport aux collages de fragments de Gérard David : à la base, on trouve bien le bâtiment annulaire à arcades avec peu d'ouvertures à l'étage; mais le cercle n'est pas complet et des accidents pittoresques s'y sont introduits; au centre, il y a bien un ensemble rayonnant évoquant le chevet d'une cathédrale, mais un mur polygonal scandé par des contreforts s'est substitué aux absidioles; enfin en haut, la tour ronde est également couronnée d'une coupole aplatie, mais les arcs-boutants ont été remplacés par des murs rayonnants plus discrets. Il faut dire que le paysage urbain s'est sérieusement rapproché, et qu'en conséquence, le simple collage de profils ne suffit plus à gérer l'espace urbain représenté.

¹¹⁰ Par exemple chez des artistes comme Cornelis Engebrechtsz (Jérusalem de la Crucifixion du *Retable de Jacob Martensz* - fig 98 - Leyde, Stedelijk Museum Lakenhal ; paysage de *La guérison de Naäman*, Vienne, Kunsthistorisches Museum), ou Jan Gossart (paysage de *La Sainte Famille*, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga).

¹¹¹ En particulier chez Jan van Scorel et son élève Maerten van Heemskerck, qui ont tous deux séjourné longtemps à Rome voir note 151 et p. 115.

gradins et l'arcade hélicoïdale qui monte vers son sommet, ce que seront les tours babyloniennes des peintres du XVI^e siècle. La tour de Babel deviendra même pendant tout le siècle un sujet à part entière pour de nombreux tableaux flamands et allemands ; elle occupera, avec son échelle colossale, tout l'espace de la toile.

De celles inventées par van Scorel à celles peintes par Bruegel¹¹², les tours de Babel représentent en quelque sorte l'ultime avatar du monument "orientaliste" complexe, né cent vingt ans plus tôt avec Jan van Eyck. Outre leur échelle gigantesque, ces architectures de rêve inventées par les peintres du nord ont en commun certains caractères qui peuvent nous aider à comprendre leur généalogie architecturale :

-tout d'abord ce sont presque toutes de colossales tours rondes au profil pyramidal, ceinturées par un plan incliné en spirale s'élevant jusqu'à leur sommet;

-ensuite, elles sont, pour la plupart, ouvertes sur tout leur pourtour par de grands arcs cintrés distribués régulièrement, mais dont la construction, conformément au récit biblique, est inachevée aux derniers niveaux, laissant voir l'intérieur de la tour, un peu comme dans une ruine;

-enfin, une série de contreforts adoucissent, dans la majorité des cas, la transition entre chaque palier.

Il semble que ce soit à Jan van Scorel que l'on doive l'idée du plan incliné en spirale ronde décroissante, et que cette idée ne lui soit pas venue par hasard. Van Scorel est connu pour être "l'équivalent nordique" des grands artistes humanistes de Florence ou de Rome - ce qui lui vaudra d'ailleurs, en 1522, si l'on en croit Carel van Mander, le privilège d'être nommé Conservateur des Antiques du Belvédère, à la suite de Raphaël. Ce

¹¹² Les principaux artistes qui ont peint une ou plusieurs *tours de Babel* sont Jan van Scorel (1495-1562), Maerten van Heemskerck (1498-1574), Hendrick III van Cleef (1524-1589), Hans Vredeman de Vries (1527-1604), Pieter Bruegel (1528/30-1569), Lucas puis Martin Van Valckenborch (1540-1597 et 1542-1612), et Sébastien Vrancx (1573-1647). Cf. Helmut Minkowski, 1960 et 1991, op. cit.

n'est pas seulement un peintre, mais un érudit, familier des lettres, des sciences de l'ingénieur, et même de la musique¹¹³. Parti d'Utrecht pour l'Italie en 1519, il rejoint Venise après avoir rencontré Dürer à Nuremberg. De là, il part en pèlerinage à Jérusalem, visite Chypre, Rhodes, et la Crète, puis revient à Venise en 1521. On sait qu'il prit des croquis des saints lieux, et que ces croquis lui servirent dans ses peintures ultérieures (par exemple *L'Entrée dans Jérusalem*, 1526, conservée au Centraal Museum d'Utrecht; Jérusalem y est vue à vol d'oiseau et le plan paraît assez fidèle). Des années 1520-1521 datent justement les premières oeuvres où apparaît une tour spiralée : *Tobie et l'ange* (Kunstmuseum, Düsseldorf; fig 102) dont l'action légendaire est censée se dérouler sur les bords du Tigre, près de Ninive, et deux représentations de la *Tour de Babel* (tableau de la Ca' d'Oro de Venise fig 103b, et dessin de la Collection Frits Lugt, de l'Institut Néerlandais de Paris - in. n. 5275; fig 103). Van Scorel n'a pas pu voir de telles tours spiralées en Palestine, mais il a très bien pu entendre parler ou voir des représentations, pendant son pèlerinage, de ces curieux minarets hélicoïdaux de Samarra, en Mésopotamie - le célèbre minaret Al-Malouiya (la spirale), qui domine de ses 50m la mosquée d'al-Motaouakkil (le plus vaste édifice hypostyle de l'Islam), et le minaret de la mosquée d'Abou-Dolaf¹¹⁴. La tour qui apparaît dans le paysage lointain de *Tobie et l'ange* n'est pas une tour de Babel; elle a l'apparence d'une ruine, et on ne sait si les plans inclinés qui s'élèvent en spirale résultent d'éboulements ou font partie de la structure de l'édifice¹¹⁵. Plus du tout d'ambiguïté par contre dans le tableau de la Ca' d'Oro et dans le dessin de la fondation Frits Lugt : la tour est devenue une structure colossale ; dans le dessin de la Fondation

¹¹³ La musique faisait partie du quadrivium des arts libéraux à caractère mathématique (avec la géométrie, l'arithmétique, et l'astronomie) auxquels Alberti avait rattaché l'activité de l'architecte.

¹¹⁴ Un minaret inspiré de ceux de Samarra, et construit également au IX^e siècle, existe aussi au Caire, à la mosquée d'al-Qataï.

¹¹⁵ L'édifice en ruines de van Scorel peut être rapproché d'une *Pietà* de la fin du quattrocento, du peintre Ferrarais Cosmè Tura - fig 122b (musée Correr, Venise), dans laquelle le Golgotha est traité un peu comme une architecture en ruine avec un plan incliné qui la gravit en spirale.

Custodia, elle paraît sans commune mesure avec les bâtiments environnants, si petits qu'ils donnent l'impression d'être dessinés à une autre échelle¹¹⁶. C'est de ce prototype que découleront toutes les autres représentations de la tour de Babel, notamment les deux superbes tableaux de Pieter Bruegel. Et c'est cette dimension gigantesque qui permet à la tour de devenir le sujet du tableau tout en restant parfois dans un plan éloigné; pour la première fois, un édifice occupe l'espace du tableau habituellement réservé à la représentation des personnages, et conserve cette dualité d'échelle entre le paysage de fond et le sujet au premier plan.

Si l'on essaie de retrouver les sources qui ont servi à van Scorel pour l'élaboration de son prototype, outre l'idée du plan incliné hélicoïdal¹¹⁷, on pense forcément au Colisée; mais pas directement. A l'époque où il fit le dessin de la tour, van Scorel n'était pas encore allé à Rome; mais il n'avait pu manquer cependant de voir des représentations du célèbre amphithéâtre, du type de celles que l'on trouve sur les plans de

¹¹⁶ Si on compare ce dessin avec la *Tour de Babel* que Gozzoli peignit cinquante ans plus tôt (fresque du Camposanto de Pise - fig 81), et qui ressemble plutôt à un arc de triomphe, on s'aperçoit à quel point l'idée de van Scorel est fondamentalement nouvelle. Cependant, il existe quelques représentations antérieures dans lesquelles on trouve sinon l'échelle colossale, du moins l'idée de gradins et d'un plan incliné hélicoïdal, mais il y a peu de chance que van Scorel les ait connues : au XIV^e siècle, une fresque de Nardo di Cione à Santa Maria Novella de Florence (pyramide à gradins sur base rectangulaire) ; au XV^e siècle, une illustration de la "*Cité de Dieu*" de St Augustin, par Raoul de Praelles, conservée à la bibliothèque municipale de Mâcon (pyramide à gradins de base hexagonale, avec des échaugettes d'angles au niveau inférieur), et une miniature d'un maître enlumineur parisien - Paris, B. N., Ms fr. 23. fol 119 (tour de base carrée avec une ordonnance en hélice, comme certaines tours d'escalier gothiques) ; enfin vers 1507, un tableau de Bernardino Jacobi Batinone représentant *Jésus enseignant dans le temple* - Edinburgh National Gallery - le siège sur lequel est juché Jésus est une tour hélicoïdale type Samarra, en modèle réduit. Voir H. Minkowski, *Vermutungen über den Turm zu Babel*, op. cit.. Signalons aussi l'un des minarets -muni d'un escalier hélicoïdal- du décor urbain de *La prédication de saint Marc à Alexandrie*, 1504-1507, Gentile et Giovanni Bellini, Brera, Milan.

¹¹⁷ Sur le tableau de la Ca' d'Oro, la forme en pyramide hélicoïdale est beaucoup plus accusée que sur le dessin de la collection F. Lugt. Cependant on aperçoit, sur ce dessin (on ne le voit pas sur les reproductions), une légère trace qui a été gommée et qui correspond à peu près à l'hélice pyramidale du tableau de la Ca' d'Oro. Le détail du traitement architectural est très différent dans le tableau; les pignons rayonnants de l'avant dernier étage font penser à certains temples imaginaires de Patinir (fig 99) ou de Joos van Cleve (fig 101).

Rome des livres enluminées¹¹⁸ et qui dérivent pour la plupart de la fresque de Taddeo di Bartolo du Palais Public de Sienne (fig 104). Il pouvait aussi avoir eu connaissance des versions libres qu'en avait donné Mantegna dans plusieurs de ses oeuvres¹¹⁹; ou encore de la très curieuse *Tour des Vices et des Vertus* (fig 105) qui illustre le manuscrit du *Trattato d'Architettura* de Filarète¹²⁰. Quoiqu'il en soit la référence au Colisée reste de l'ordre du schéma et ne présente aucun caractère archéologique direct.

Par contre les deux tableaux de Pieter Bruegel (fig 106 et 107), postérieurs d'une quarantaine d'années, puisent leur inspiration directement dans les ruines du monument romain, que le peintre avait vues lors d'un séjour dans la ville pontificale en 1553. Mais Bruegel ne s'intéresse pas au Colisée à la façon des architectes du quattrocento, qui y avaient noté avant tout les colonnes engagées et la superposition des trois ordres dorique, ionique, et corinthien. Pieter délaisse le vocabulaire antique pour retenir d'autres éléments : d'abord évidemment l'impression colossale; mais aussi et surtout la structure, bien visible dans le bâtiment à demi ruiné : construction massive en briques ocre-rose foncé, voûtes circulaires superposées, grands murs inclinés rayonnants qui soutenaient jadis les voûtes sur lesquelles étaient édifiés les gradins. Tout cela, on le retrouve au sommet de ses "tour de Babel", justement dans la partie inachevée de la construction, où la transposition de l'édifice romain en ruines est facile à mener. Cette transposition est particulièrement évidente dans le tableau de Vienne¹²¹ ; mais Bruegel a suffisamment d'habileté et de créativité pour ne

¹¹⁸ Comme celui du folio 141 v des *Très Riches Heures du Duc de Berry*, peint vers 1413, au même moment que la fresque de Taddeo di Bartolo à Sienne.

¹¹⁹ Par exemple dans les villes lointaines qui apparaissent dans le *Christ au Jardin des Oliviers* de la National Gallery de Londres (fig 79), et dans l'une des fresques (*la Rencontre*) de la Chambre des Sposi au palais ducal de Mantoue.

¹²⁰ Filarete semble avoir bien connu la peinture des primitifs flamands, et donc leurs villes lointaines (cf. Françoise Choay, *La règle et le modèle*, Seuil, 1980, p 208, note 2) ; la ville occupe d'ailleurs dans son traité une place privilégiée : "Si, pour Filarète, l'objet de son traité est d'énoncer les règles du bâtir, la ville en est bien la fin dernière.....Loin d'être un moment et une modalité particulière de l'édification, la ville, comme ensemble d'édifices, en devient l'expression synthétique." F. Choay, op. cit. p 212.

¹²¹ Quatre années après le tableau de Bruegel, le peintre Antoine Caron donnera dans ses *Massacres du Triumvirat*, une vue "éclatée" du Colisée qui présente une grande analogie

jamais reprendre un élément observé à l'identique. Bien que l'on retrouve sans peine l'ambiance propre au Colisée, ce qui était concave devient convexe, et chacun des éléments est parfaitement intégré dans la scénographie d'ensemble de la tour.

Quelques années plus tard, les peintres comme Maerten van Valckenborch (fig 109) ou son frère Lucas, comme Hendrick van Cleef, comme le peintre flamand inconnu auteur de la tour de Babel de la Pinacothèque de Sienne (fig 108), ou comme bien d'autres encore, ont tous oublié le Colisée et se contentent de réaliser, en accentuant la forme conique, des variations maniéristes sur les modèles magistraux de Bruegel: pour le tableau de Sienne, la référence est plutôt la tour de Babel de Vienne (on retrouve en particulier le rocher qui mord sur la structure au pied de la tour); pour l'oeuvre de Maerten van Valckenborch (fig 109), il y a un mélange du tableau de Vienne et du tableau de Rotterdam : elle reprend à l'un les personnages du premier plan et les larges contreforts, qui deviennent des escaliers, et à l'autre le profil général avec une décroissance régulière des étages.

Au XVII^e et au XVIII^e siècles, on trouvera encore dans la peinture des tours de Babel de toutes les formes possibles, mais ce ne seront plus que des oeuvres assez marginales ; le goût italianisant pour l'antique, ainsi qu'un changement général dans la scénographie des tableaux, conduiront les peintres importants à abandonner la représentation de tours fantastiques. Il faudra attendre les compositions de Piranèse puis celles de quelques peintres et architectes anglais des années 1800 pour redynamiser la rêverie sur l'édifice hybride.

avec le sommet de la *Tour de Babel* de Vienne ; tous deux ont pu utiliser comme base de leur travail pictural une gravure du Colisée éditée quelques années avant par A. Lafréry (voir Jean Ehrmann, *Antoine Caron*, op. cit. p 32).

2 villes portuaires et häusermeer

Les peintres flamands ont su aussi conférer un caractère fabuleux à leurs villes lointaines par d'autres moyens que la création d'architectures exotiques ; ils ont très vite repéré et cerné les aspects qui, dans les villes réelles qu'ils avaient visitées, prêtaient à la rêverie; et grâce à la magie minutieuse de leur pinceau, ils en ont décuplé la puissance dans les lointains de leurs tableaux.

Une fois encore, c'est vers deux oeuvres de Jan van Eyck que nous devons nous tourner d'abord pour découvrir les prototypes les plus marquants de ces lointains urbains où la ville occidentale prend un caractère onirique :

- l'une de ces oeuvres est la très célèbre *Vierge au chancelier Rolin* (fig 110), peinte en 1434-35 pour Nicolas Rolin, chancelier de Bourgogne et de Brabant ; la ville lointaine s'y déploie magnifiquement de part et

d'autre d'un fleuve dont les méandres se perdent à l'horizon au pied d'une chaîne de montagnes ;

- l'autre est une des miniatures détruites des *Heures de Turin-Milan*¹²² dites de la "main G" - 1422-1424 -(fol 55v. des *Très belles heures de Notre-Dame*); elle représente *Saint Julien et son épouse transportant le Christ sur un estuaire* (fig 111) ; on y voit au fond et à gauche une ville portuaire surplombée par un château couronnant un escarpement rocheux.

Associer la ville avec l'eau (mer ou fleuve), et les bateaux est une formule qui aura un succès constant dans l'histoire de la peinture de paysage urbain. Outre que l'étendue liquide, miroitante ou agitée de vagues, constitue l'un des pôles privilégiés de la contemplation paysagère, parce qu'elle est en elle-même une invitation au rêve¹²³, sa juxtaposition avec la ville offre aux peintres un grand nombre de possibilités scénographiques nouvelles, tant sur le plan des configurations architecturales que sur celui de la description des activités urbaines. Mouillages, ponts, quais, "échelles", jetées, et cales, sont souvent situés à l'extérieur des remparts, et donc facilement représentables sur une vue à distance; et malgré leur extériorité, ce sont des lieux urbains à part entière qui donnent une vision caractéristique de l'activité citadine.

La ville portuaire de la miniature représentant *Saint Julien dans sa barque* (fig 111) peut avoir été inspirée directement par un paysage réel (il est fréquent en effet au moyen âge de voir, le long d'une rivière, un château sur une butte rocheuse dominer une ville basse ; par exemple le long du Rhin entre Coblenze et Bingen) ; elle peut aussi dériver de la *Fuite en Egypte* de Jaquemard de Hesdin (fig 55), ou plus encore de la miniature des frères Limbourg représentant le mont Saint-Michel (fol. 195r.) - fig 112 -, avec laquelle elle offre de grandes ressemblances, notamment dans le style des pignons en pans de bois qui dépassent le rempart, et dans la

¹²² Voir note 56.

¹²³ Lire par exemple à ce sujet *L'eau et les rêves* de Gaston Bachelard ou *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, de Gilbert Durand.

proportion entre les masses du château¹²⁴ et du port, qui correspond à celle qu'on voit entre l'abbaye et la ville dans la miniature des Limbourg. L'effet pittoresque tient justement à ce rapport, ainsi qu'à l'accentuation de l'escarpement des rochers, dont les strates sont redressées et légèrement inclinées en surplomb, rappelant la tradition médiévale des "rochers déportés", mais cette fois dans un rendu au réalisme convaincant. Cette miniature, si elle invite à la rêverie, reste cependant assez sobre (comme d'ailleurs les autres oeuvres de Jan) dans les procédés utilisés pour donner un caractère grandiose au paysage.

Presque au même moment, le thème de la ville portuaire dominée par un château est traité de façon analogue en fond de tableau par le Maître de Flémalle, mais avec davantage d'emphase dans les effets destinés à produire le caractère merveilleux. Il s'agit de la *Nativité* (fig 113), du musée des Beaux-Arts de Dijon, exécutée vraisemblablement entre 1420 et 1425, dans laquelle on découvre au loin, par dessus le toit de la crèche, une calme cité au bord d'un lac ou d'un estuaire, protégée par un château qui, lui aussi, rappelle fortement le profil de l'abbaye du mont Saint-Michel représentée par les Limbourg. Par rapport à la miniature de van Eyck, la ville basse s'est enrichie d'une grande église dont la perspective, contradictoire avec la situation de l'horizon, laisse supposer un collage rapporté sur le paysage urbain initial. Les remparts, reflétés par l'eau calme, ont pris aussi davantage d'importance. Mais c'est surtout le profil fantaisiste de la montagne derrière laquelle se couche le soleil qui confère au site son aspect fabuleux ; le caractère rapporté de cet élément de relief saute aux yeux : l'arbre qui pousse sur le flan de la colline a une échelle beaucoup trop grande et la perspective de petite maison sur la gauche est fautive elle aussi. Mais l'accentuation des effets de relief jusqu'à la démesure, si elle est traitée habilement, ne compromet pas la crédibilité du paysage et apporte à coup sûr cette note d'étrangeté qui rehausse le pouvoir onirique d'un tableau. C'est pourquoi, elle deviendra un procédé récurrent dans la peinture du XV^e et du début du XVI^e siècle, non seulement chez

¹²⁴ On perçoit aussi une nette analogie entre le profil du château et celui de l'abbaye, à condition d'en inverser la droite et la gauche.

des artistes nordiques comme Lucas de Leyde, Patinir, Gassel, van Scorel, Herri met de Bles, mais aussi chez les Italiens, notamment Mantegna, Cossa, Filippino Lippi, Signorelli, Carpaccio, ou même Léonard de Vinci¹²⁵.

Vingt ou trente ans après le *Saint Julien* de van Eyck et la *Nativité* du Maître de Flémalle, on retrouve dans deux petits tableaux le thème de la ville maritime surplombée par un château en haut d'un rocher; l'un représente *Saint Georges à cheval combattant le dragon* (fig 70); il est dû à Rogier van der Weyden - ou au Maître de Flémalle¹²⁶ - et on y voit une variation intéressante du paysage de la *Nativité* : l'étrangeté du relief idéalisé - en l'occurrence deux gros rocs symétriques dont l'un accueille le château-fort - s'intègre directement au site portuaire. L'autre tableau, de Konrad Witz, est une *Crucifixion* (Berlin, Staatliche Museen); bien qu'il soit proche du précédent par une définition comparable de l'espace du paysage, on y chercherait en vain la moindre extravagance géologique : Witz aime dessiner la nature telle qu'il la voit réellement, et c'est sans doute pourquoi on le considère généralement comme le premier vrai peintre paysagiste¹²⁷.

Vers la fin du siècle, les Italiens s'emparent aussi de ce thème paysager. Mais forts d'une meilleure connaissance de la perspective linéaire, qui leur permettait d'envisager un registre plus étendu de scénographies urbaines lointaines et rapprochées, et forts aussi d'une plus grande familiarité avec les paysages naturels rocheux et montagneux, ils s'affranchissent du schématisme du prototype flamand et déclinent une infinie variété de configurations dans lesquelles rivières, mer, villes, et montagnes s'entrelacent librement au gré de chaque tableau et selon la poésie propre à chaque artiste.

¹²⁵ Voir note 131.

¹²⁶ Voir note 73.

¹²⁷ Sa célèbre *Pêche miraculeuse* (volet gauche du retable de Saint-Pierre - 1444 - Genève, Musée d'Art et d'Histoire) donne une vue topographiquement exacte des bords du lac à Genève.

Giovanni Bellini, le plus subtil de tous, retrouve la rigueur sans emphase et la profondeur naturaliste de Jan van Eyck ; mais il y ajoute une immense douceur et une familiarité - aussi bien avec les personnages qu'avec les paysages et leur lumière - inconnue du maître flamand. Déjà, dans sa *Résurrection* du Staatliche Museen de Berlin (fig 114), exécutée à la fin des années 1470, le profil imposant du mont qui supporte la citadelle est atténué par la tendre végétation qui grimpe sur ses pentes et par la douceur de la lumière matinale ; et les constructions elles-mêmes ont une échelle modeste ; quant à la ville qui se développe dans la vallée, elle est à peine suggérée et exempte de toute monumentalité. Dans le paysage plus tardif de la *Sainte Conversation* (Galleria dell'Accademia de Venise - fig 115 -, réalisée entre 1500 et 1504), la ville portuaire à l'arrière-plan s'est totalement dégagée des références au modèle flamand, et a acquis une poésie sereine et limpide, caractérisée par la cohérence et la simplicité des formes, auxquelles répondent la délicatesse de la lumière et l'harmonie discrète des tonalités.

Chez le Pérugin et chez Domenico Ghirlandaio, on retrouve peut-être davantage l'empreinte de l'esprit paysager flamand, notamment la composante onirique. Dans le *Triptyque Galitzin* (National Gallery of Art, Washington - fig 122 -) Pietro Vannucci peint en fond de la *Crucifixion* une ville portuaire très féérique, avec cette douceur un peu mièvre qui caractérise certaines de ses oeuvres - et qui lui fut reproché par Vasari au siècle suivant - ; tout y paraît paisible et la forteresse perchée sur son escarpement ressemble plus à un château romantique qu'à une citadelle militaire. Contrairement à Bellini, site et architecture n'ont rien d'italien. Ghirlandaio donne davantage d'ampleur à ses lointains, mais les sites et les architectures ne sont pas non plus typiquement italiens ; ils présentent plutôt une somme d'éléments merveilleux de toutes provenances. La splendide enfilade de villes portuaires à l'arrière-plan de l'*Adoration des Mages* de l'Hôpital des Innocents à Florence (fig 116), intègre à la fois des architectures référant à la Rome antique, qui rappellent celles de Gozzoli, et des bâtiments couverts en tuiles sombres, davantage inspirés de modèles nordiques. Le site lui-même semble une synthèse entre la vaste vallée fluviale de *La Vierge au Chancelier Rolin* - fig 110 - (mais la connaissait-

il?¹²⁸) et les golfes maritimes des premier et troisième épisodes de l'Histoire de *Nastagio degli Onesti* de Botticelli (Madrid, musée du Prado).

Vittore Carpaccio, pour sa part, a un tel sens de la composition pittoresque, une telle maîtrise de la perspective, et une telle richesse imaginative qu'il peut tout se permettre. Les sites et les architectures les plus bizarres sont transcendés sous son pinceau et deviennent de merveilleux paysages colorés, dans lesquels les rêves les plus fous paraissent plausibles. Trois tableaux du maître vénitien sont des développements autour du thème flamand de la ville portuaire dominée par une citadelle : le *Départ des fiancés*, du cycle de Sainte Ursule - Venise, Gallerie dell'Accademia (fig 117) ; *Saint Georges et le dragon* - Venise, Scuola degli Schiavoni (fig 119) ; et *La Sacrée Conversation* - Musée du Petit Palais, Avignon¹²⁹ (fig 120). Dans ce dernier tableau, bien que la ville soit le long d'une rivière et non sur un estuaire, la disposition générale de la forteresse surplombante et de la cité au pied du rocher suit d'assez près, avec une inversion droite/gauche, celle du prototype établi dans le *Saint Julien* des Heures de Turin-Milan (fig 111). Mais alors que van Eyck privilégiait le profil imposant du château et atténuait les accidents volumétriques par une lumière sans contraste, Carpaccio donne au contraire un violent coup de soleil sur la ville basse de façon à en faire ressortir toutes les irrégularités, anfractuosités, et hérisséments ; l'architecture, en elle-même assez banale, prend alors une intensité dramatique qui répond parfaitement au lyrisme du relief fantastique

¹²⁸ Il est évidemment très peu probable que Ghirlandaio, dont on ne connaît aucun voyage à l'étranger, ait vu directement le tableau de Van Eyck; mais il connaissait bien la peinture flamande, peut-être par Giovanni Tornabuoni (les Tornabuoni avaient un siège à Bruges) pour lequel il travaillait et avec qui il était très lié - voir Vasari, *Les vies...* /4, op. cit., p 232 - et il se peut qu'il ait eu connaissance d'une copie. Toujours est-il que la composition de *l'Adoration des Mages* rappelle par plusieurs points la *Vierge d'Autun* : ainsi dans la façon de cadrer le paysage à travers une colonnade symétrique centrée sur le point de fuite; par la présence d'une murette et de deux personnages au second plan qui gèrent la transition avec le lointain; par les méandres du fleuve central renvoyant la lumière du ciel; par la tonalité des couleurs; enfin par la ligne d'horizon placée aux 2/3 de la hauteur du tableau.

¹²⁹ Anciennement au musée de Caen.

déchiqueté par une érosion surnaturelle¹³⁰. Ce relief improbable, caractérisé par la grande arche-pont où sont placées des scènes avec Saint Jérôme, reprend une tradition italienne inaugurée cinquante ans plus tôt par Mantegna, dans un *Saint Jérôme*, justement (*Saint Jérôme pénitent*, 1449-50, São Paulo, Museu de Arte). dans cette oeuvre, la conventionnelle grotte du Saint n'a plus de fond et laisse voir le paysage sous sa voûte de pierre. Mantegna a repris ce thème en 1474 dans l'une des fresques qui décorent la chambre des Sposi, au palais ducal de Mantoue, et en 1497 dans le célèbre *Mars et Vénus* du Louvre. Sur la fresque de Mantoue, qui représente *Le retour de la chasse* (fig 121), l'arche de pierre est associée à une citadelle en surplomb et forme un véritable pont naturel. Avec de tels éléments, que l'on retrouve aussi chez les peintres ferrarais Francesco Cossa et Ercole Roberti, le paysage rocheux devient une sorte de ruine colossale - évoquant peut-être l'architecture des géants de la mythologie, qui étaient fils de la terre - et sa rhétorique d'escarpements et d'abîmes emporte l'imagination dans un univers fantastique. La chambre des Sposi, comme le salon principal du palais Schifanoia de Ferrare décoré au même moment par Cossa, dut faire forte impression sur les artistes contemporains, et dans les décennies qui suivirent, beaucoup de peintres reprirent, comme Carpaccio, ce thème d'un arc de pierre ou d'une grotte ouverte sur le paysage¹³¹.

¹³⁰ Voici ce que Michel Serres dit de ce tableau véritablement fractal : "Tableau comme une table feuilletée, à variétés indénombrables. Ce n'est pas la géométrie seule qui pluralise les espaces. Demeurer là, devant la toile, tout autant de temps qu'en distribue l'histoire : comme d'un arbre, tombe une feuille, à chaque minute de temps ; l'espace foisonne, il renaît de lui-même. Cette peinture est source d'espaces. Elle en produit plus que je ne puis en voir, plus que les yeux de ceux qui sont passés devant depuis le Cinquecento n'ont pu lui arracher. Kaléidoscope : à l'endroit du tuyau où ma main tourne la molette, Jérôme fait le tour de son arche-pont et bouleverse le spectacle. L'oeuvre belle est, au minimum, cette multiplicité transfinie active de l'information, cet empilement de feuillets. [...] Un petit nombre, le temps, ne peut en absorber un grand, cette information ici déposée en replis comme inaccessibles. C'est peut-être cela que nous avons perdu, le travail en oignon ou en artichaut." Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Herman, 1975, PP 19-20.

¹³¹ Sans prétendre à l'exhaustivité, voici quelques unes des oeuvres italiennes qui reprennent ce thème :

- Francesco Cossa (le polyptyque *Griffoni - Saint Vincent Ferrier*, Nat. Gallery, Londres, *Saint Pierre* et *Saint Jean-Baptiste* [fig 123], Brera, Milan - exécuté pour San Petronio à Bologne, en 1473 ; les *mois d'Avril, de Mars, de Juillet, d'Août*, et de

Dans le *Départ des fiancés* (fig 117) et le *Saint Georges et le dragon* (fig 119), Carpaccio inverse complètement le rapport d'échelle établi par van Eyck entre la citadelle et la ville basse ; celle-ci, placée dans un plan plus rapproché, grandit considérablement, si bien que dans chacun des tableaux, le haut d'une des tours qui jouxtent le rempart de la ville atteint le bord supérieur de la toile; un peu plus haut, même, que les grands escarpements rocheux avec leurs forteresses qui s'élèvent dans le lointain. Le rôle fantastique est alors dévolu en premier chef à l'architecture des édifices de la ville basse. Dans le *Départ des fiancés*, l'impact onirique de l'architecture est cependant restreint du fait que les deux tours sont

Septembre des fresques du Palazzo Schifanoia, Ferrare ; oeuvres à peu près contemporaines des fresques de la chambre des Sposi de Mantegna - on voit très clairement l'ambiguïté entre ruines architecturales et arches naturelles dans les mois de *Mars*, *Juillet*, et *Septembre*, ainsi que dans *Miracles de Saint Vincent Ferrier*, prédelle du retable *Griffoni*, Pinacoteca Vaticana [fig 123b], tableau d' Ercole Roberti qui a d'ailleurs travaillé à Ferrare et à Bologne en collaboration avec Cossa) ;

- Signorelli (*Vierge à l'enfant*, Offices, Florence ; *Crucifixion avec Marie-Madeleine*, Offices ; *Crucifixion*, Musée Municipal de Sansepolcro) ;

- Léonard de Vinci (*La Vierge aux rochers*, Louvre) ;

- Giovanni Bellini (*Saint Jérôme lisant dans un paysage*, National Gallery of Art, Washington) ;

- Francesco di Giorgio Martini (*la Nativité avec Saint Bernard et Saint Thomas d'Aquin* - Pinacothèque de Sienne) ;

- Lazzaro Bastiani (*Saint Jérôme*, Museum of Fine Arts, Boston) ;

- le Maître de la Légende de Saint Bernard (*Scène de la vie de Saint Bernard*, Pinacoteca Vanucci, Pérouse) ;

- Pinturicchio (*La Musique* ; *Suzanne et les vieillards* ; *La dispute de Sainte Catherine avec l'empereur Maximin*, fresques de l'appartement Borgia au Vatican) ;

- Raphaël (*L'adoration du veau d'or* ; *l'eau jaillissant du rocher*, fresques des voûtes de la loge de Raphaël dans l'appartement Borgia, Vatican).

- Carpaccio (outre la *Sacrée Conversation*, *La préparation du tombeau du Christ*, Staatliche Museen de Berlin ; *Les dix mille crucifiés du mont Ararat*, Accademia de Venise)

Parmi les peintres flamands du début du XVI^e siècle, certains surenchérisent sur les reliefs chaotiques des italiens; ainsi Patinir, très friand de montagnes extravagantes, a représenté une arche de pierre dans le *Paysage avec Saint Jérôme* du musée du Prado (fig 131) ; on trouve aussi des exemples chez son neveu Herri Met de Bles, dit Civetta (*Paysage avec le bon Samaritain*, musée de Croix, Namur) et chez d'autres maniéristes flamands : Quentin Metsys (*La lignée de Sainte Anne*, panneau central du *trptyque de la Confrérie de Sainte Anne de Louvain*, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles) ; Jean Mostaert (*La conquête de l'Amérique*, musée Hals, Haarlem) ; Barend van Orley (*Légende des apôtres Thomas et Matthias*, retable des Charpentiers, Kunsthistorisches Museum, Vienne). Pour une interprétation philosophique du "pont naturel", voir les deux premiers chapitres du livre de M. Serres cité dans la note précédente.

travaillées d'après des modèles réels¹³² (c'est la partie droite du tableau, inspirée librement de Venise, qui montre un édifice à coupole plus original). Mais la ville (Silène) du *Saint Georges* est tout à fait extraordinaire : la tour du premier plan (peut-être un phare?), par sa volumétrie qui superpose des prismes carré, octogonal, et cylindrique, fait penser aux minarets de certaines mosquées d'Égypte¹³³ ; son baldaquin à coupole évoque les édifices élevés à la fin du XV^e siècle dans les sultanats musulmans indépendants de l'Inde du nord, et qui préfigurent l'architecture moghole ; le profil de la porte de la ville rappelle aussi vaguement les hauts portails des mosquées du vendredi (djami-Masdjid) de Jaunpur, dont les montants dotés de fruit les rapprochaient des antiques pylônes égyptiens¹³⁴. Il n'y a peut-être dans tout cela que pure coïncidence ; cependant les hommes de la Renaissance, surtout s'ils habitaient un grand port commercial, connaissaient certainement mieux qu'on ne l'imagine parfois aujourd'hui les coutumes et les particularités des pays éloignés. Carpaccio est à l'image de Venise : il réalise une lumineuse synthèse entre l'orient et l'occident. C'est un peu comme si son art de la composition architecturale, qui consiste à mêler habilement des éléments issus de diverses provenances et à les fédérer grâce à un remarquable sens de

¹³² Voir note 196.

¹³³ Les architectes mamlouks avaient repris dans leurs minarets à trois étages, cubique, octogonal, et cylindrique, la division volumétrique du célèbre phare d'Alexandrie (le mot *phare* vient, comme on sait, de l'îlot de Pharos sur lequel il était bâti), conçu vers 280 av J-C par l'architecte Sostratos de Cnide. A l'époque des mamlouks, le phare était démoli, mais la connaissance s'en était transmise aux musulmans d'Égypte, comme en témoigne un texte d'Aboul Haggag datant de 1166. Le phare d'Alexandrie avait à l'origine, si l'on en croit les descriptions de Lucien et de Strabon, plus de cent mètres de haut. Le premier étage, de plan carré, faisait soixante mètres ; il se terminait par une terrasse aux angles de laquelle étaient quatre tritons de bronze ; le second étage était une tour octogonale haute de trente mètres, qui se terminait aussi par une terrasse ; enfin le dernier étage était un cylindre de sept mètres qui supportait une statue colossale de Zeus.

Sept ans après son *Saint Georges*, Carpaccio a repris, dans la toile représentant *Saint Etienne avec les docteurs* (Brera, Milan) - fig 119b -, une tour très proche de celle de Silène, et le même fragment de perspective urbaine ; dans cette nouvelle version, la coupole de la tour a été remplacée par un clocheton nettement moins exotique, et la succession des étages à géométrie différente est beaucoup moins perceptible.

¹³⁴ Voir Andreas Volwahren, *Inde Islamique*, Fribourg, 1971, pp 38-44.

l'équilibre pittoresque, reproduisait le phénomène naturel que l'on voit à l'oeuvre dans l'architecture de régions soumises, comme les pays d'Islam, à de multiples influences culturelles et artistiques.

Mais le charme de sa Silène va au delà du simple pittoresque pluraliste ; une science originale de la composition s'y fait jour : une grande clarté géométrique coexiste avec la fantaisie et la variété architecturales ; elle est marquée par la rigueur de l'alignement des édifices le long du bord de mer, par la scansion des tours hautes et basses, par l'alternance de quais ensoleillés et de blocs fortifiés ; elle est enfin renforcée au delà de la ville elle-même par ce curieux alignement de palmiers plantés parallèlement aux quais, et en contradiction apparente avec le chemin qui serpente depuis le premier plan pour rejoindre la porte de la cité.

Avec Carpaccio et les effluves orientaux que dégagent ses oeuvres, nous nous sommes un peu éloignés de la représentation onirique des villes strictement occidentales. Nous allons y revenir en examinant quelques exemples flamands et allemands du XVI^e siècle, pris chez Dürer, Patinir, Altdorfer, Cranach, et Bruegel.

Dürer n'a jamais cherché à représenter d'architecture de type oriental, ni d'architecture antique - bien qu'il eut connaissance d'une partie de l'oeuvre de Mantegna, des oeuvres des Bellini et de Carpaccio, et que les sujets de ses gravures ou de ses tableaux soient quelquefois puisés dans les mythes de l'antiquité. Mais, si le graveur de Nuremberg s'intéressait aux théories humanistes italiennes, et en particulier à la *perspectiva artificialis*, il était resté avant tout un formidable dessinateur d'après nature. C'est sans doute le peintre de la Renaissance qui a laissé le plus d'études de paysages naturels ou urbains, exécutées dans sa ville natale ou pendant ses voyages (fig 124 et 125) ; beaucoup d'entre elles, en particulier la série des gouaches et aquarelles exécutées lors de son premier voyage à Venise, constituent des oeuvres d'art à part entière, et font de Dürer le premier peintre paysagiste de l'histoire occidentale. Dans ses gravures et ses compositions picturales, il réutilise directement ou s'inspire des villes

et des châteaux qu'il a vus et dont il a fait de soigneuses esquisses¹³⁵ ; son réalisme n'exclut cependant pas le sens du pittoresque et du rêve ; mais plutôt que d'imaginer des temples fantastiques (comme van Eyck et David) ou des minarets orientaux (comme Carpaccio), il plante plus volontiers dans ses lointains des chaumières et des granges typiquement germaniques, ou des bourgades perchées qui ressemblent aux gros villages fortifiés de Bavière et de Suisse. Ainsi dans la gravure du *Monstre marin* (fig 126), l'allusion à l'orient se limite au costume du Turc qui lève les bras au ciel, et si le décor représente bien une ville portuaire dominée par une citadelle, la végétation et l'aspect des bâtisses évoquent davantage un village de Franconie qu'une cité du bord de mer. Cependant Dürer sait aussi donner à ses villes imaginaires une grande ampleur onirique (Jérusalem de la *Déploration* de Munich - fig 130), en fusionnant bâtiments et relief à la manière d'Altdorfer, et en introduisant une lumière irréaliste de temps d'orage, un peu comme le fait Patinir.

Ce dernier, à qui l'on doit en particulier d'avoir inversé dans ses tableaux le rapport traditionnel d'importance entre personnages et paysage, s'est fait une spécialité de la représentation onirique d'estuaires et de vastes fleuves. A la lumineuse étendue des eaux calmes, il oppose toujours les parois sombres et tumultueuses de roches énormes, exactement comme il use des contrastes entre la lueur argentée du ciel et l'ombre noire de nuées menaçantes. Dans ses décors héroïques, il ancre quelques ports lointains, mais ceux-ci s'avancent généralement sur l'eau plutôt que de se blottir au pied des grands escarpements (fig 99, 100, et 131) ; on reconnaît peut-être là l'imaginaire d'un homme des rives de l'Escaut.

Dans la grande *Bataille d'Alexandre*, d'Albrecht Altdorfer (fig 132), on reconnaît plutôt l'oeuvre d'un peintre familier des chaînes montagneuses et des vastes panoramas visibles du haut des sommets. Cet étonnant tableau, qui nous montre à l'arrière-plan une ville portuaire (Chéronée) dominée par un château à flanc de colline, semble l'apologie

¹³⁵ Ainsi dans sa gravure représentant *Nemesis*, le paysage de l'arrière plan reproduit fidèlement la vallée de l'Eisack dans le Tyrol du sud, dont il avait fait un dessin pendant son premier voyage à Venise.

visionnaire du hérissément et de la turbulence : sous un maelström de nuages orchestré par le soleil couchant, devant les côtes fractales, répétant à l'infini l'irrégularité des crêtes, et les clochers innombrables, dominant la ville comme les cristaux d'une géode, la tempête des lances et des guerriers affrontés ondoie de droite et de gauche, comme les épis d'un champ de blé couchés par les rafales du vent. Altdorfer est un amoureux du foisonnement des forces naturelles ; il est d'ailleurs le premier peintre à avoir réalisé un véritable tableau de paysage¹³⁶, et le seul, sans doute, à avoir osé occuper 90 % de la surface d'une oeuvre peinte avec une simple symphonie de branches et de feuilles (*Saint Georges dans la forêt*, 1510, Alte Pinakothek, Munich - fig 132b). Son compatriote Lucas Cranach, beaucoup plus traditionnel, donne dans *Le Jugement de Pâris* (1529, New York, Metropolitan Museum of Art - fig 133) une version idyllique du port surplombé par une forteresse perchée sur un rocher ; elle est très proche des invraisemblances topographiques conçues cinquante ans plus tôt par les italiens Cossa ou Signorelli : la fantaisie géologique apporte, dans un paysage qui sans cela serait somme toute assez banal, une pointe de rêve appropriée au traitement d'un thème mythologique¹³⁷.

Arrêtons-nous enfin sur une oeuvre de Pieter Bruegel l'Ancien : *Le suicide de Saül* (fig 134). Ce n'est pas une oeuvre calme ; comme dans *la bataille d'Alexandre* d'Altdorfer, la ville portuaire et la forteresse qui la surplombe servent de décor au déferlement serré de troupes en armes : mais si dans l'un, la rutilante cavalerie de Philippe II de Macédoine, menée par le jeune Alexandre, vainc les forces réunies d'Athènes et de Thèbes, dans l'autre, les guerriers de Saül sont écrasés par l'armée innombrable des

¹³⁶ *Paysage du Danube*, 1520-25, Munich, Pinakothek. Il existe une *Vue sylvestre* de Gérard David (La Haye, Mauritshuis) probablement antérieure de quelques années, mais elle n'est certainement pas la représentation d'un paysage réel, et de plus elle n'est pas vraiment autonome : elle est constituée de deux panneaux qui formaient les volets extérieurs d'un retable représentant une *Nativité* (New York, Metropolitan Museum of Art).

¹³⁷ Une autre version de la "ville portuaire" dans laquelle le relief est moins extravagant mais où l'architecture est plus imaginative (avec en particulier un superbe reflet dans l'eau) est donnée par Lucas Cranach en fond de sa *Vénus* du Louvre (1529).

Philistins, et le premier roi des hébreux finit par se donner la mort. D'un côté, c'est la victoire et le début d'un grand règne ; on le ressent dans le paysage : l'atmosphère, lavée par les averses qui s'éloignent, est diaphane, et la lumière dorée du crépuscule fait s'enflammer les gonfanons multicolores. De l'autre côté, c'est la défaite et le suicide ; l'homme qui a tenu tête à Dieu s'humilie et se châtie lui-même, retiré dans un coin du tableau. Le somptueux paysage est baigné par la lumière pâle et grise des mauvais jours. Tandis qu'Altdorfer s'enivre d'héroïsme et jouit de la grandeur sublime du site sans limite, Bruegel est tourmenté par le destin des hommes que brise la colère divine, et peint l'incertitude d'une ville affaiblie par le brouillard, et menacée par le chaos d'une épaisse forêt au premier plan. Les sombres futaies semblent en effet engloutir lentement toutes les armées, vainqueurs et vaincus confondus.

Mais si le tempérament de Bruegel le pousse à regarder sans aménité la vie et son cortège de cruautés, il n'en admire pas moins le pittoresque, et sait forcer le trait pour mieux décrire un caractère ou une ambiance. Son art s'apparente autant à celui de Jérôme Bosch qu'à celui d'Albrecht Dürer : comme ce dernier, il est un observateur hors pair de la nature (ses séries de gravures inspirées des Alpes¹³⁸ - *Douze grands paysages* - et des villages de Brabant - *Petits paysages de Brabant et de Campine* - montrent son extrême réceptivité à l'esthétique du paysage), et comme Bosch, il s'émeut des bizarreries du monde, et se plaît souvent à y ajouter quelques notes fantastiques. Dans la ville qu'il représente en fond du *Suicide de Saül*, tout paraît beaucoup plus réaliste que le chaos rocheux du premier plan : l'allure générale des bâtiments semble reprise d'un croquis sur le motif, et l'insertion dans la topographie du site est assez

¹³⁸ Carel van Mander, dans son *Livre des Peintres*, dit que " Bruegel fit un nombre considérable de vues d'après nature, au point que l'on a pu dire de lui qu'en traversant les Alpes il avait avalé les monts et les rocs pour les vomir à son retour sur des toiles et des panneaux, tant il parvenait à rendre la nature avec fidélité." Cité par J. Lavalleye in *Lucas van Leyden, Peter Bruegel l'Ancien, Gravures*, op. cit. chap. 2 p III. Contrairement à Dürer, Bruegel n'était pas graveur (on connaît de sa main une seule gravure, à l'eau forte, la *Chasse au lapin sauvage*) ; mais il travaillait à Anvers pour l'éditeur d'art Jérôme Cock, qui fit graver fidèlement la plupart de ses dessins.

cohérente. Ici, Bruegel, de la même façon que van Eyck dans la miniature représentant *Saint Julien* (fig 111), crée le merveilleux non par l'introduction d'éléments extraordinaires, mais par la violence du contraste entre l'imposant rocher sombre surmonté de quelques constructions massives, et les très fines et très nombreuses dentelures du tissu urbain qui s'étale de part et d'autre du fleuve. Si l'on regarde de près, on s'aperçoit d'ailleurs qu'un fragment de relief couronné d'un rempart vient s'interposer - un peu maladroitement - entre la ville et le rocher, pour rendre plus crédible la proximité de ces deux ensembles de morphologie et d'échelle contradictoires.

Pour terminer notre analyse des villes lointaines et fabuleuses qui restent dans le cadre architectural de l'occident, et ne cherchent pas à imaginer des édifices exotiques, il reste à dire quelques mots du modèle que nous avons appelé "Häusermeer"¹³⁹, et dont le type idéal est le merveilleux lointain de la Vierge d'Autun (fig 110), de Jan van Eyck.

Ce petit tableau est un des sommets de l'art, toutes époques confondues. Outre le raffinement discret des couleurs et l'incroyable précision du trait dont Jan est coutumier, le tableau fascine surtout par l'équilibre serein qui naît de la conciliation de contraires : intérieur et extérieur, scène rapprochée et scène éloignée, spiritualité contenue des visages et onirisme du paysage, clarté géométrique de la salle où se trouvent les protagonistes, opposée au foisonnement fractal des édifices de la ville lointaine. On ne sait comment, avec une rationalité extrême dans la composition et dans le dessin, et avec une absence volontaire de toute emphase, van Eyck arrive cependant à engendrer une atmosphère où le merveilleux est porté à son comble. "De la pure beauté sensuelle d'un van Eyck authentique, nous dit Panofsky, émane une étrange fascination,

¹³⁹ Terme utilisé par Panofsky.

pareille à la sorte d'hypnose dont on se laisse envahir quand on se perd dans la contemplation des pierres précieuses ou de l'eau profonde"¹⁴⁰.

Et le paysage est pour beaucoup dans cet "enchantement magique" : il occupe le centre du tableau, comme s'il était le sujet principal ; la main levée de l'enfant Jésus semble d'ailleurs nous inviter à le contempler, comme le fait un des deux personnages situés sur la terrasse extérieure.

Certains critiques ont pensé que ce paysage était inspiré de la vallée de la Meuse, ou que la ville représentée était Lyon, ou Maastricht, ou Liège, ou même Prague ; en réalité, la ville recrée par van Eyck est une quintessence de toutes les villes gothiques du nord, et elle symbolise la Jérusalem nouvelle, traversée par le "*fleuve d'eau de la vie, limpide comme le cristal*"¹⁴¹. Mais il est vrai qu'elle paraît réelle : de toutes les villes inventées jamais peintes, celle de la *Vierge d'Autun* est sans doute la plus riche en détails et la plus cohérente : avec sa cathédrale et sa grand' place au milieu d'une mer de maisons, son port au pied des remparts, son pont commandé par un châtelet, son faubourg verdoyant à l'ombre d'une abbaye, et sa campagne vallonnée parsemée de petits villages - le tout représenté dans moins de deux cents centimètres carrés - elle condense de façon remarquable la structure des villes de la fin du moyen âge ; on se trouve devant une véritable leçon d'histoire urbaine. Rien ne manque, même pas les personnages, presque imperceptibles, qui fourmillent sur le pont, le long du port, ou dans les rues (ils font à peine un millimètre de haut, mais on en compte près de deux cents).

Il y a dans la représentation si minutieuse du paysage, traité avec tant de détails réalistes, la même gageure que dans la représentation du manteau du chancelier, dont chacun des poils de la fourrure semble être dessiné, ou que dans la représentation des pierres précieuses, à l'éclat si bien rendu qu'il paraît briller hors du tableau, ou encore dans le rendu des mains et des visages, sur lesquels rides et veinules sous-jacentes sont traduites de façon presque impalpable. Le miracle est que cette foison de

¹⁴⁰ Panofsky, op. cit., p 328.

¹⁴¹ Ibid. p 262.

détails ne nuit ni à la sobriété ni à la majesté harmonieuse de l'ensemble. Jan van Eyck marie beauté classique et beauté gothique, composition symétrique et assemblage fractal, *smoothness* et *roughness*.

La "häusermeer" de la *Vierge d'Autun* n'est pas le premier essai que fit Jan pour restituer la multiplicité foisonnante du tissu urbain. Le *Calvaire* de la Ca' d'Oro (fig 87) - ou le tableau disparu dont il est la copie fidèle¹⁴² - fut probablement peint quelques années avant ; on y retrouve exactement la même précision ; l'étagement vertical et le traitement des assemblages d'édifices sont comparables ; on y découvre aussi quelques minuscules personnages ; même les couleurs de la pierre, des tuiles, ou de l'ardoise sont semblables. Mais la volonté exotique et orientaliste du *Calvaire* ont conduit Jan à s'éloigner un peu des paysages et de l'architecture qui lui étaient les plus familiers, à inventer davantage ; d'où une moins grande complexité dans la structure topographique du site et dans celle du tissu urbain.

La *Vierge d'Autun* et son paysage urbain dut faire forte impression sur les générations de peintres qui suivirent, mais peu d'artistes s'essayèrent à recomposer une ville imaginaire d'une telle ampleur. Ainsi les quelques tableaux dont la composition s'inspire directement du chef d'oeuvre de Jan van Eyck n'essaient pas de se mesurer à lui en ce qui concerne le paysage urbain :

- d'abord la *Vierge de Jan Vos* (New York, Frick Collection - fig 135), commencée par van Eyck lui-même, mais terminée - en particulier pour le paysage - par Petrus Christus ; la partie droite du paysage urbain y reproduit certains fragments du paysage de la *Vierge d'Autun* (comme le pont et la barque), mais abandonne la complexité du tissu urbain mineur ;

- La *Vierge d'Exeter* (1450, conservé à la Gemäldegalerie de Berlin - fig 136 -) autre tableau de Petrus Christus qui représente le Prieur Jan

¹⁴² Voir supra, p 79.

Vos vénérant la Vierge, et qui reprend également beaucoup d'éléments à la *Vierge d'Autun*, comporte un paysage urbain plus original que le précédent ; le tissu mineur est bien présent, et on retrouve l'esprit de la partie "faubourg" de la *Vierge au Chancelier Rolin* ; mais si on devine la Häusermeer, on en voit en fait qu'un tout petit fragment ;

- Le *Saint Luc dessinant la Vierge*, attribué à Rogier van der Weyden (vers 1435, conservé à Boston, Museum of Fine Art), ainsi que la *Vierge et l'Enfant, avec une donatrice et Sainte Madeleine*, du Maître de la vue de Sainte-Gudule (conservé au musée diocésain de Liège) reprennent de la *Vierge d'Autun* le cadrage des trois plans successifs - intérieur ouvert sur une arcade, rempart intermédiaire avec de petits personnages qui regardent au loin, et paysage panoramique développé de part et d'autre d'un fleuve. Mais ni l'un ni l'autre ne se risquent à donner une vue surplombante du tissu urbain.

Les peintres vénitiens férus de paysages urbains recomposés, tels Gentile et Giovanni Bellini, et surtout Vittore Carpaccio, ont une vision de la ville davantage marquée par la perspective scénique horizontale (sans doute à cause de la tradition ouverte en Italie par les deux tableaux de Brunelleschi¹⁴³), et même dans leurs compositions les plus complexes, comme la *Sacrée Conversation* de Carpaccio (fig 120), le tissu urbain n'est pas vu en surplomb et n'évoque pas une "mer de maisons".

On retrouve par contre quelques exemples intéressants de häusermeer chez les flamands du XVI^e siècle. Un disciple de Patinir, Lucas Gassel, représente en fond d'un *Paysage avec la vocation de Saint Matthieu* (vers 1550, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts - fig 137) une ville imaginaire dont le tissu très détaillé, dominé par la flèche d'une cathédrale, s'inspire assez fortement du premier tableau panoramique de la ville d'Anvers (fig 95), antérieur d'une vingtaine d'années, lui-même traité dans l'esprit de la häusermeer de van Eyck : la cité brabançonne y apparaît

¹⁴³ Voir note 63.

comme un entassement irrégulier et touffu de petites maisons à pignons crénelés, d'où émergent seulement les hautes tours des édifices religieux et les toitures des bastions qui jalonnent l'enceinte. Le point de vue est légèrement surplombant, de façon que la ligne d'horizon passe au-dessus de la plupart des édifices; de cette façon les constructions s'étagent les unes au-dessus des autres ; on perçoit l'épaisseur et la complexité du tissu sans pour autant qu'on devine le plan. Evidemment la comparaison avec van Eyck s'arrête à cette volonté de caractériser la ville par la densité de son tissu construit ; le travail pictural est très différent, d'autant que la *vue d'Anvers* est un tableau d'assez grande dimension (108 x 183 cm).

Les tableaux représentant des panoramas de villes réelles vont énormément se développer à la fin du XVI^e et surtout au XVII^e siècle dans les Pays-Bas, mais aussi en France et en Italie, en particulier avec les peintures retraçant les campagnes militaires des souverains¹⁴⁴; mais les peintres s'éloigneront peu à peu du modèle de représentation inventé par van Eyck : soit que les vues à vol d'oiseau perdent leur caractère de paysage sensible pour se rapprocher de visions plus schématiques type plans-reliefs (ainsi la fresque de Vasari de la salle Clément VII au Palazzo Vecchio, qui montre *Florence assiégée par les armées impériales* - fig 138), soit qu'au contraire elles préfigurent la tradition vedutiste et privilégient une perspective scénique horizontale (par exemple un dessin de 1584, de Toeput, dit Pozzoserrato, représentant *Treviso* - fig 139).

La dernière grande ville fabuleuse présentée comme une *häusermeer* de tradition Eyckienne, apparaît dans le tableau de Pieter Bruegel l'Ancien du Kunsthistorisches Museum de Vienne représentant la *Tour de Babel* (fig 106). Elle est moins précise et plus chaotique que la ville peinte par Jan van Eyck dans la *Vierge d'Autun* : sauf pour les

¹⁴⁴ Les peintres chargés de représenter les campagnes militaires, et donc le siège et la prise de nombreuses villes, sont souvent d'origine flamande ou hollandaise ; ainsi van der Meulen, peintre des campagnes de Louis XIV. Il recomposait ses tableaux à partir de dessins panoramiques précis exécutés directement sur le site (plusieurs feuilles sont souvent collées à la suite les une des autres pour élargir le champ de vision), comme en témoigne la collection des dessins du Mobilier national ; voir Laure C. Starcky, op. cit..

maisons les plus rapprochées, l'architecture reste confuse ; les couleurs se fondent entre elles, et l'oeil a du mal à se fixer sur un détail.

Ce flot de maisons hérissé de pignons et de cheminées ressemble à un phénomène géologique; un curieux tapis de stalagmites. Il paraît s'être répandu au pied de l'immense tour, comme une coulée de lave pétrifiée venue du ventre d'un volcan.

Si l'on observe la peinture avec cette image en tête, l'analogie tour / volcan devient évidente : les derniers étages inachevés laissent paraître le noyau de brique rouge, comme la gueule d'un cratère ; et le halo de nuages qui flotte au sommet de l'édifice cyclopéen évoque la fumée résiduelle qui suit les éruptions. Lave et volcan sont fait de la même matière, sortie des entrailles de la terre, et à Babel, si l'on s'en tient au texte de la Genèse, ville et tour sont aussi co-substantielles : elles sont bâties de concert et issues du même rêve de puissance infinie. Qui a déjà vu un champ de lave pétrifiée connaît le caractère fractal, déchiqueté, et chaotique de ces formes nées du refroidissement brutal d'une roche en fusion. Et n'est-ce pas en stoppant net l'élan des bâtisseurs trop hardis, que Dieu a créé la diversité des langues et la confusion des formes? En se cristallisant dans la ville réelle, l'utopie des peuples se divise en mille miettes au gré des querelles individuelles (comme la tour de Babel inachevée, la ville monumentale reste, heureusement, fragmentaire). L'analogie ainsi semble pouvoir se poursuivre à l'infini : telles des fleurs de lave pressées les unes contre les autres, des milliers de maisons envahissent la plaine, plus rapides à se construire que la volonté édilitaire ; chacune épouse tant bien que mal l'espace trop exigü que lui laisse les autres ; elles doivent toutes alors se fédérer en micro-voisinages et faire advenir une nouvelle idée de l'organisation, plurielle ou pluraliste, une entité bizarre dont *le centre est partout et la circonférence nulle part* (Pascal, dans sa formule aurait-il pressenti l'importance du multiple dans l'organisation universelle?).

Cette idée portée par le mythe de la Tour de Babel, selon laquelle la diversité et, en définitive, toute la richesse du monde naît de l'arrêt momentané d'un processus unitaire d'agrégation, rejoint les thèmes très actuels en cosmogonie, de brisure de symétrie, de déséquilibre et de

transition de phase¹⁴⁵. Ainsi, les quatre grandes forces en jeu dans l'organisation de la matière¹⁴⁶ "ont *tendance*, nous dit Hubert Reeves, à lier les particules jusqu'à éliminer toute diversité et à instaurer partout la monotonie. [...] La force de gravité aspire à transformer la matière en trous noirs. La force nucléaire voudrait la réduire à l'état de fer. [...] Les monotonies se succèdent d'une façon parfaitement prévisible, si les événements se passent dans un contexte d'équilibre. *Seuls les contextes où les équilibres sont rompus peuvent engendrer la variété, l'imprévu, le nouveau*. [...] Toute variété, toute nouveauté serait absente d'un monde où les forces auraient pu pousser, jusqu'au bout, leurs aspirations et exprimer à fond leur puissance de liaison. Le paysage atomique serait réduit à la *monotonie du fer*, le paysage stellaire à la *monotonie des trous noirs*"¹⁴⁷. En nous laissant dériver un peu hors du champ de la science, on pourrait ajouter aux propos de Reeves que l'humanité entière ressemblerait à une termitière géante (dont la tour de Babel constitue sans doute la préfiguration) si un seul rêve et un seul pouvoir avaient dominé sur la terre.

¹⁴⁵ Voir par exemple R. Adair, "Un défaut dans le miroir du monde", in *Pour la Science*, n° 126, avril 1988.

¹⁴⁶ Interactions nucléaire faible, nucléaire forte, électromagnétique, et gravitationnelle.

¹⁴⁷ H. Reeves, *L'heure de s'enivrer - l'univers a-t-il un sens?*, Seuil, 1986, p 108 et 114. Dans le même chapitre (pp 110-111) Reeves illustre son propos en montrant la différence entre la formation naturelle de la glace et la formation des cristaux de givre ou de neige qui apparaissent lorsqu'il y a surfusion (c'est-à-dire lorsque l'eau, dans des conditions particulières de refroidissement, est restée liquide à une température inférieure à 0°; le gel peut alors se propager en un laps de temps très court) :

"La formation de la glace passe par une myriade de réactions, au cours desquelles les molécules d'eau se fixent à leurs voisines. Ces réactions se font à *leur rythme propre*. Il leur faut du *temps*. Si le refroidissement est lent, elles arrivent, quand même, à suivre le rythme. On dit alors que le gel se développe à l'*équilibre*. Résultat : le gros bloc attendu.

La surfusion se produit quand le liquide se refroidit très vite par rapport aux durées de réactions. Le *déséquilibre* qui en résulte introduit dans le gel, l'imprévisible, l'aléatoire. [...] Si le refroidissement est rapide, on obtient un enchevêtrement d'aiguilles aux formes variées. Chaque expérience donne un résultat différent, inédit, imprévisible."

3 les villes antiques

Nous avons vu plus haut (note 78) que les peintres italiens, dès la seconde moitié du quattrocento, avaient fait quelques essais d'intégration d'édifices antiques dans leurs représentations de villes réelles ou imaginaires. Les primitifs flamands s'en tenaient pour leur part aux styles gothiques et romans, ainsi qu'à quelques fantaisies éclectiques sur le thème de la coupole et du temple rond.

Au XVI^e siècle, par contre, l'intérêt pour l'architecture antique se diffuse dans toute l'Europe. Les décors à rinceaux, les frontons, les corniches, et les entablements se substituent aux gâbles flamboyants et aux pinacles à fleurons. Vers la fin du siècle, les cinq ordres de Vitruve et la réflexion sur leur bon usage finissent par accaparer la scène architecturale, imposant à la création une rigueur inconnue jusqu'alors, mais fixant aussi les bases d'un remarquable travail de rhétorique, qui caractérisera toute la production architecturale classique et baroque. Dès la seconde décennie du XVI^e siècle, des ornements inspirés de modèles romains sont utilisés par quelques peintres du nord ayant eu des contacts directs ou indirects avec

les artistes italiens¹⁴⁸. La grande diffusion de la décoration et de l'architecture inspirées de l'antiquité romaine interviendra un peu plus tard, avec les ouvrages gravés du flamand Hans Vredeman de Vries (1527-1605) - lecteur de Vitruve et de Serlio - et de l'autrichien Wendel Dietterlin (1550-1599), tous deux peintres et architectes. Leurs traités d'architecture et de perspective, illustrés de nombreuses gravures de palais imaginaires, popularisent un style antiquisant très pittoresque dans les pays du nord de l'Europe. En France Jacques Androuet du Cerceau (vers 1520-1586) - qui à la différence des deux précédents, n'est pas peintre, mais seulement dessinateur et graveur - publie également beaucoup de dessins de décors et d'architecture à l'antique, mais avec un esprit documentaire et un sens de la rigueur qui le différencient de Vredeman de Vries et de Dietterlin, et l'écartent aussi de notre propos sur les villes fabuleuses. Par contre le peintre parisien Antoine Caron (1527-1599), attaché à la cour de Catherine de Médicis, auteur, entre autres, de superbes dessins pour un cycle de tapisseries sur l'histoire de la reine Artémise¹⁴⁹, se rapproche de l'esprit de Vredeman de Vries. Dans ses deux tableaux les plus célèbres, *Les massacres du Triumvirat* (fig 145) et *L'Empereur Auguste et la sibylle de Tibur* (fig 147), où l'on retrouve l'influence des italiens de Fontainebleau (surtout de Rosso et du Primatice), les scènes se déroulent dans un merveilleux décor urbain imaginaire, mi-antique et mi-contemporain.

Mais les premiers essais (non italiens) de recomposition onirique de paysages urbains antiques documentés par l'étude des ruines, remontent aux années 1525 à 1545, et sont dus à Jan van Scorel (1495-1562), artiste à

¹⁴⁸ Particulièrement trois peintres : d'abord Jan Gossart, dit Mabuse (vers 1478-1532), maître à Anvers et peintre de Philippe de Bourgogne ; il fut le premier peintre flamand à s'intéresser aux oeuvres antiques, lors d'un voyage à Rome en 1508-1509 ; ensuite le bruxellois Barend van Orley (1488-1541), qui fut le peintre de la cour de Marguerite d'Autriche ; enfin l'Allemand Hans Burkmeier l'Ancien (1473-1531) ; d'abord disciple de Martin Schongauer à Colmar, il séjourna en Italie du nord en 1507, et s'imprégna alors des compositions architecturales de l'atelier des Bellini.

¹⁴⁹ La reine Artemise était veuve du roi Mausole comme Catherine de Médicis était veuve d'Henri II.

la grande culture humaniste¹⁵⁰, et à trois peintres qui ont été marqués directement par son influence : Jan Swart van Groningen, Maerten van Heemskerck, et Herman Postma¹⁵¹.

L'attraction de van Scorel pour les paysages avec ruines se manifeste dès 1521, dans son *Tobie et l'ange* (fig 102), à une époque où il n'avait pas encore fréquenté Rome (il y arriva l'année suivante) ; de fait, il ne connaissait alors rien de l'architecture antique. Ce tableau cependant, par son format large (44 x 86 cm) et la façon dont il associe, en un vaste panorama, architectures éparses, à demi ruinées, et nature sombre dominée par de lointaines et vaporeuses montagnes, constitue sinon le prototype, du

¹⁵⁰ Voir page 86.

¹⁵¹ Jan Swart van Groningen (1500-1560) travaille à Anvers ; il est plus connu par ses gravures qui, dans leur composition, rappellent celles de Dürer, et par ses dessins de vitraux, que par ses rares peintures, dont le style est nettement influencé par Scorel. Maerten van Heemskerck (1498-1574) fut élève de van Scorel à Haarlem, avant 1530 ; il alla ensuite à Rome de 1532 à 1536, et y exécuta un grand nombre de dessins, parmi lesquels des vues du forum et des ruines antiques ; c'est aussi à ce moment qu'il réalisa ses peintures mythologiques. Herman Postma, dit Hermannus Posthumus, peintre redécouvert très récemment est "né aux Pays-Bas en 1513 ou

1514, [et] il mourût avant 1588. Postma apprit très certainement son métier dans l'atelier de Jan van Scorel, dans la ville d'Utrecht. En 1534, Le duc Louis X de Bavière l'envoya étudier auprès de Giulio Romano (Föster 1989 : 512). Malgré quelques interruptions, Postma semble avoir séjourné à Mantoue jusqu'à la fin des années 1530, et, en tant qu'assistant de Giulio Romano, dut prendre une part active dans la décoration du palais du Té et du palais ducal. [...] Autour de 1536 Postma se rendit à Rome pour étudier les anciens monuments [...] à Rome, il a pu être en contact avec Maerten van Heemskerck. Cela pourrait expliquer certaines similarités dans leur travail, comme leur fascination commune pour les ruines antiques imaginaires.

[...] Une hypothèse particulièrement intéressante est l'association que fait Daco entre Postma et le peintre désigné par "anonyme A", dont les dessins sont regroupés avec ceux de Heemskerck dans la collection de Berlin ; ce *corpus* est surtout composé de vues de Rome dessinées par le dit "anonyme A". L'un de ces dessins contient les mots de Hildebert de Lavardin, "*ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET*", que Sebastiano Serlio incorpora dans la préface de son ouvrage sur les ruines antiques. De nombreuses études détaillées de monuments de l'architecture antique sont attribuées à l'"anonyme A"; ces dessins sont maintenant au Staatliche Kunstsammlung de Kassel. Il y a une relation très étroite entre ces portraits "photographiques" d'édifices anciens, et le texte de Serlio sur les ruines. Il y a aussi une affinité du travail de Postma avec une copie exécutée par l'"anonyme A" d'un traité sur les ordres classiques, qui suit la séquence établie par Diego de Sagredo." Hubertus Günter, in *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo - the representation of architecture*, op. cit. p 433-434.

moins l'annonceur de ces *panoramas mythologiques*¹⁵² dont nous étudierons plus bas les deux exemples majeurs pour le XVI^e siècle : *L'enlèvement d'Hélène* de Maerten van Heemskerck (fig 142), et le *Paysage fantastique avec ruines* de Herman Postma (fig 143). Van Scorel commence à travailler davantage sur l'architecture antique avec deux tableaux exécutés en 1527, une *Crucifixion* (conservée au Detroit Institute of Arts), et une *Bethsabée* (conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam - fig 140). Le paysage urbain de la *Crucifixion* reste très lointain, mais les architectures sont un peu plus précises que dans le *Tobie et l'ange*; on y repère, outre le temple de Jérusalem (variation sur la Coupole du Rocher), deux obélisques et quelques édifices polygonaux. La *Bethsabée*, qui reprend le large format de *Tobie et l'ange* (mais beaucoup plus grand : 103 x 203 cm) introduit dans le panorama un plan plus rapproché, sur la droite, où s'interpénètrent la façade d'un temple antique et des fragments de murs habillés de pilastres réguliers et d'entablements. Mais il faudra attendre les oeuvres des années 1535-1540 pour voir Scorel s'attacher à mettre dans ses paysages de véritables ruines antiques¹⁵³ : colonnade composite, pyramide, et obélisque dans *Le bon Samaritain* (1537) du Rijksmuseum d'Amsterdam; puis, dans la *Résurrection de Lazare* (1540) du Centraal Museum d'Utrecht (fig 141), propylée à cariatides avec ruines d'une maison à étage dont les voûtes à caissons sont effondrées (comme dans les ruines du mont Palatin), et dans le lointain, plusieurs fragments d'édifices antiques dominés par une énorme colonne triomphale.

¹⁵² Les paysages mythologiques de Poussin en reprennent parfois quelques éléments; ainsi le *Paysage avec un homme tué par un serpent*, Londres, National Gallery, mais surtout le *Paysage avec Saint Matthieu et l'ange*, Berlin, Staatliche Museen, qui semble dériver directement de ce tableau. On relève d'autres analogies entre van Scorel et Poussin: par exemple entre le lointain du *Christ guérissant les aveugles de Jéricho* de Poussin (Louvre) et celui de la *Lamentation au pied du Golgotha* de van Scorel (Utrecht, Centraal Museum).

¹⁵³ C'est l'époque florissante de son atelier d'Utrecht ; il se pourrait qu'il ait obtenu de Maerten van Heemskerck qui revenait alors de Rome pour s'établir définitivement à Haarlem (il avait auparavant travaillé dans l'atelier de Scorel d'Haarlem - en 1527) quelques uns des dessins et relevés qu'il avait faits des ruines pendant son séjour dans la ville pontificale.

De la même époque datent *l'Enlèvement d'Hélène* de van Heemskerck (1535, conservé à Baltimore, Walters Art Gallery - fig 142) et le *Paysage fantastique avec ruines* de Postma (1536, conservé au Liechtenstein, Princely Collections - fig 143). Le tableau de Maerten van Heemskerck¹⁵⁴ est un véritable florilège dans lequel s'étalent à la fois une très éclectique connaissance des monuments antiques et de la mythologie¹⁵⁵, et à la fois une fantaisie imaginative sans égal. Par rapport au *Tobie* de van Scorel, Heemskerck a encore élargi la proportion de la toile, pour donner plus d'ampleur à son panorama synthétique du monde antique. Les montagnes du fond, aux formes improbables, restent dans le style de Scorel ; mais la ville imaginaire lui est toute personnelle. Seule peut-être la tour en spirale qui couronne la colline centrale est une réminiscence du tableau de Venise de Scorel¹⁵⁶ (fig 103b). Ce tableau, prototype du paysage mythologique, peut rappeler, par le grand étalement des édifices qui y sont représentés, les "häusermeer" Eyckiennes analysées au paragraphe précédent. Mais en réalité, il s'en distingue très nettement : alors que les "mers de maisons" montraient un tissu dense où dominent les constructions domestiques anonymes, le panorama mythologique est constitué d'un assemblage d'édifices monumentaux, reliés entre eux par un tissu évanescent fait en grande partie de ruines, en osmose avec le relief naturel. Cette osmose apparaît aux artistes de la Renaissance qui dessinent

¹⁵⁴ Voir R. Grosshans, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin, 1980.

¹⁵⁵ Par rapport aux sources susceptibles d'être connues de Heemskerck concernant le mythe de l'enlèvement d'Hélène, Victor I. Stochita pense qu'Heemskerck pourrait avoir connu *l'Hélène* d'Euripide : on voit en effet en bas au centre de son tableau, un homme emportant une statue d'or représentant peut-être une allusion au double (*eidolon*) d'Hélène, selon la tragédie d'Euripide dans laquelle Pâris n'emporte qu'un fantôme ("A propos d'une parenthèse de Bellori : Hélène et l'Eidolon", in *Revue de l'Art*, n° 85, 1989, p 61-63). L'hypothèse selon laquelle il s'agit simplement de la représentation d'un butin emporté lors du rapt sur l'île de Cythère (selon la tradition médiévale de *l'Historia destructionis Troiae* de Guido de Columnis - 1287) paraît plus vraisemblable (on voit clairement d'autres objets précieux emportés par les Troyens).

¹⁵⁶ Curieusement, van Heemskerck a gravé une *Tour de Babel* qui n'est plus du tout sur le modèle hélicoïdal de van Scorel : c'est une pyramide à degrés sur base carrée, d'allure très classique, avec des volées d'escaliers à symétrie axiale ; elle préfigure certaines utopies néoclassiques, comme par exemple les projets de *Panarétéon* et de *Pacifère* de Ledoux.

les ruines de Rome comme une révélation essentielle : colonnes et chapiteaux encore à demi-enterrés, semblent issus de la terre comme de grandes fleurs pétrifiées. Il faut se rappeler que depuis la plus haute antiquité jusqu'au XVIII^e siècle, la théorie de la *génération spontanée* semblait la meilleure explication de la diversité des espèces vivantes ; on pensait que toutes les variétés d'êtres, avant de se reproduire par accouplement, avaient été formées dans le sein de la terre, à partir de germes, ou matrices¹⁵⁷ ; et les fossiles apparaissaient comme la preuve de cette théorie. Les fragments de monuments enracinés dans le sol de Rome n'évoquaient-ils pas alors à l'imagination des peintres de grandes matrices de l'architecture, faites à l'image des roches et des végétaux et soustrayant d'eux leurs principes morphologiques et leurs canons? Et de ces matrices, fécondées par le travail et la réflexion des artistes comme par le soleil et l'eau, n'allait-il pas sortir *naturellement* les plus beaux édifices? Ainsi van Heemskerck, dans *l'enlèvement d'Hélène*, dégage d'une gangue de ruines quelques monuments-symboles de l'art dont les anciens, par une savante maïeutique, avaient accouché la nature. On voit dans le lointain se dresser sur la gauche, parmi des temples encore imprécis, un obélisque et une colonne triomphale ; et sur la droite, devant un mausolée circulaire, la silhouette célèbre du colosse de Rhodes¹⁵⁸, défiant la tempête. Deux pyramides sont aux trois quarts recouvertes, l'une par la terre, l'autre par la mer. Au premier plan en contrebas, le sanctuaire de Vénus, déesse protectrice de Cythère, est représenté par un temple péripète, véritable

¹⁵⁷ Par exemple, dans le *De Natura Rerum* de Lucrèce :

"Il faut donc reconnaître qu'à juste titre la terre a reçu le nom de mère, puisque c'est de la terre que toutes les créatures sont nées. Combien d'êtres vivants aujourd'hui encore se forment au sein de la terre, engendrés par l'eau des pluies unies à la chaleur du soleil! [...] C'est en ces temps, sache-le, que la terre fit naître la première génération des hommes. Chaleur et humidité abondaient dans les campagnes. Aussi, partout où la disposition des lieux s'y prêtait, des matrices croissaient-elles enracinées dans le sol, et le terme venu, l'âge libérait les nouveau-nés fuyant l'humidité et aspirant à l'air libre : la nature alors dirigeait vers eux les pores de la terre qu'elle obligeait à leur verser un suc semblable au lait..."(Lucrèce, *De la Nature*, trad. H Clouard, Garnier-Flammarion, 1964, p 177).

¹⁵⁸ On retrouve une image assez proche représentant le colosse de Rhodes dans la planche LXXIII (fig 146) des dessins de Caron pour l'Histoire de la reine Artémise.

symbole de la perfection pour les architectes de la Renaissance. Mais le temple imaginé par Heemskerck est très fantaisiste: il s'orne d'une entrée monumentale dont le fronton est curieusement soutenu par des colonnes de l'ordre *salomonique* (colonnes torsadées¹⁵⁹). A côté, une exèdre en forme de demi-temple monoptère confirme - s'il était besoin - que les peintres, contrairement aux architectes, ne se soucient guère des lois de la statique.

Trois ans après Maerten van Heemskerck, Herman Postma réalise un remarquable panorama mythologique (fig 143) dont la signification symbolique, par sa richesse et sa complexité, va bien au delà du simple paysage onirique de son compatriote ; voici ce qu'en dit Hubertus Günther, l'un des meilleurs spécialistes :

"Il n'y a rien dans tout l'héritage de la peinture de la Renaissance qui puisse être comparé avec cette extraordinaire toile, découverte il y a seulement dix ans et publiée pour la première fois en 1985 par R. Olitsky Rubistein. La peinture jette un éclairage "programmatique" dans le monde de l'antiquité classique, une visite guidée des vestiges de l'ancienne Rome, (ou quelque chose comme ça) dont G. F. Poggio Bracciolini avait parlé au début de la Renaissance dans son traité *De Varietate Fortunae*.

La peinture présente un paysage vallonné agrémenté des ruines d'un édifice d'inspiration indéniablement classique dont le modèle original n'a pu encore être déterminé. Au premier plan à droite est représenté une rotonde, de toute évidence inspiré de l'église S. Constance, alors prise pour un temple de Bacchus. Cette sorte de ruine "idéale" est un sujet fréquent de l'art du XVI^e siècle. Plus loin à l'arrière plan, sur la gauche, s'élèvent d'imposantes structures, réminiscence du mont Palatin ou de Tivoli. A l'horizon, s'étend une grande ville inachevée, pourvue de pyramides. Il y a au premier plan beaucoup d'ouvertures de voûtes en forme de grottes, conduisant sous la terre, comme les ouvertures qui donnent accès à la Domus Aurea de Néron. Contre les ruines - certaines écroulées, d'autres encore debout - on peut voir les fragments dispersés d'antiques statues, de vaisselles précieuses, et d'éléments architecturaux, regroupés uniquement au tout premier plan. Presque toutes les choses représentées sont endommagées et éparpillées, et même certains fragments des architectures redécouvertes restent encastrés

¹⁵⁹ Dès le XV^e siècle, on attribuait le prototype de ces colonnes au temple de Salomon ; ainsi elles sont associées au temple de Jérusalem dans plusieurs miniatures de Fouquet (par exemple dans *Le Mariage de la Vierge* des Heures d'Etienne Chevalier) ; mais on les retrouve aussi au début du XVI^e siècle chez Raphaël et Jules Romain. En fait ces colonnes sont imitées des colonnes qui entouraient le chœur de l'ancienne basilique Saint-Pierre de Rome (elles ont en réalité été construites seulement vers le V^e siècle) et qui passaient pour provenir du temple de Salomon. On disait que le Christ s'était appuyé contre l'une d'elle (*colonna santa*) pendant la Passion (voir G. Bazin, *Jean Fouquet...*, op. cit., p 72).

dans d'autres constructions. Dans le plan médian se tiennent deux monuments - non repris de bâtiments existants, mais imitations fidèles de l'antiquité ; sur la droite, un monument dédié à Jupiter, comme l'indique la petite statue avec un aigle et un foudre ; à l'opposé, sur la gauche, un décor d'apparat comprend une imitation explicite des Trophées dits de Marius (maintenant au Capitole) avec un piédestal orné et un socle présentant en son centre un buste masculin - un empereur, évidemment - portant une couronne de laurier, où il faut voir un hommage rendu aux prototypes des glorieux hommes d'Etat de la Rome impériale. Au milieu de tout cela, deux belles statues représentant des divinités fluviales allongées, imitent les statues du Nil et du Tibre sur le Capitole. Selon l'iconographie de l'antiquité, ces figures représentent la prospérité qui fleurissait sous la domination de Jupiter et de l'illustre chef de l'Etat romain.

Mais en face de ces marques de la splendeur passée, au-dessous des rivières personnifiées, on peut reconnaître un célèbre sarcophage, construit dans l'antiquité et utilisé pendant la Renaissance pour loger les restes de deux empereurs romains, Vespasien et Titus. Reposant sur la tombe, se trouve une énorme plaque portant une inscription qui sert à caractériser tout le tableau : *TEMPVS EDAX RERVVM TVQVE INVIDIOSA VETVSTAS ONIA DESTRVITIS*. Les mots sont repris directement des *Métamorphoses* (XV, 234f.) d'Ovide, et se relie aux réflexions de Pythagore sur la nature du temps. Le passage d'Ovide s'ouvre avec quelques commentaires généraux sur la façon dont toutes choses doivent passer inexorablement, et sur l'évanescence de toutes les images ("*cuncta fluunt omnisque vagans formatur imago*"). Beaucoup d'exemples illustrent cette notion, qui sont intentionnellement disposés en un crescendo : les différents aspects du ciel et de la terre dans la marche du jour, les changements dans la végétation à travers les saisons, l'évolution du corps humain avec les attaques de l'âge (c'est-à-dire la croissance suivie de la décrépitude), et les phases de fortune et de disgrâce dans l'histoire de l'homme (ainsi le déclin de Troie, la chute des grandes cités grecques, et l'émergence de la splendeur de l'Empire Romain d'Orient). Les "cellules" auxquelles se réfèrent l'inscription sur la plaque sont celles du corps humain.

Le thème de l'inexorable écoulement du temps est souligné par deux autres détails. Dans le plan médian, à gauche, devant le monument dédié à l'empereur, on peut discerner clairement un cadran solaire ; il s'agit d'un cadran antique, connu comme le *Menologium rusticum Vallense* parce qu'il était autrefois dans la collection d'un certain Bernardino della Valle (disparu, mais reproduit fidèlement dans de nombreuses illustrations de la Renaissance). Les différentes unités de temps et les inscriptions relatives sont reproduites avec la plus grande précision : la surface cylindrique avec ses symboles incurvés marquant les différents moments de la journée, et les surfaces verticales disposées de part et d'autre, indiquant le solstice d'hiver, l'équinoxe, et le solstice d'été. Juste au-dessous se trouve un calendrier où sont inscrits les signes du zodiaque, les mois, et les jours. La statue qui couronne le monument dédié à Zeus est posée sur un globe céleste entouré par les signes du zodiaque. Les ruines et les fragments épars mettent en évidence ce que les termes d'Ovide, appliqués à la culture et à la civilisation, disent sur le caractère éphémère des choses, et les deux monuments témoignent que la peinture a été conçue comme une illustration de l'imprévisibilité de la destinée dans l'histoire de l'humanité. A cet égard, les exemples donnés par Ovide sont prémonitoires : la chute de ce qui fut

autrefois la Rome florissante est un exemple qui en dit long sur la nature capricieuse du destin.

Mais malgré tout, la peinture annonce aussi une renaissance. Cela est indiqué par un groupe de personnages disposés autour de la plaque qui porte l'inscription (qui est la "clef" expliquant la signification de la peinture) ; les personnages sont affairés à l'étude du passé, prenant des notes et faisant des dessins. Armés de torches, ils descendent dans les passages souterrains, et s'émerveillent devant les dieux fluviaux. On peut voir un autre personnage, le plus proche du centre, près de la plaque du sarcophage, en train de mesurer et de recopier en dessin la plinthe d'une colonne. Actes et attitudes de nature constructive entourent ainsi la devise gravée sur la plaque et sa prédiction de destruction.

Considérée suivant trois points de vue différents, l'action de ces personnages signifie un renouveau, une *renaissance*. En premier lieu, la rupture avec l'héritage du passé signifie que la civilisation peut se redéployer, conformément à la phrase prêtée à John de Salisbury, qui aurait déclaré que, comparés à nos ancêtres, nous sommes comme des nains sur des épaules de géants - désespérément petits, mais cependant en position de les surpasser, puisque nous sommes capables de bâtir quelque chose de nouveau à partir d'eux. Dans son livre sur les ruines de l'antiquité (publié en 1540), Serlio aussi se réfère au passage d'Ovide. Et de la même façon, il se fait l'écho dramatique des propos de Salisbury : en effet les ruines ne rendent-elles pas tout petits les hommes qui les explorent et qui les étudient? En second lieu, les petits personnages se relient à l'élan de la Renaissance qui, par définition, signifie la résurrection du monde classique à travers une recherche systématique et objective. Immortalisés par Postma dans sa peinture, ils sont l'incarnation de cet esprit d'investigation ; et ils sont justement fixés sur la toile au moment précis où ils relèvent les dimensions d'une statue (l'épaule droite du dieu fluvial de gauche). Enfin ce type d'investigation résume aussi la forme de renaissance voulue par Francesco Maria Molza dans son éloge funèbre de Raphaël : déplorant la chute de la Rome antique, Molza louait l'artiste défunt pour avoir représenté dans ses peintures des édifices qui étaient une évocation fidèle des splendeurs de l'antiquité. Ainsi les ruines furent ressuscitées dans un autre médium (la peinture) qui les a sauvées des vicissitudes du temps et de la destinée ("hor salda et immortale Si vedea riuscire et post fuore D'ogni ingiuria di tempo et di fortuna")¹⁶⁰.

Cette peinture à la fois descriptive et totalement symbolique dans son sujet reste un exemple isolé (il existe bien à cette époque d'autres peintures ou gravures symboliques liées au temps - pensons à la célèbre *Melencolia* de Dürer - mais elles sont de nature allégorique et mettent en scène une divinité).

¹⁶⁰ Extrait (traduit de l'anglais) de l'article de présentation du tableau de Postma (cat. n°11) in *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo...*, op. cit., p 433; repris de Hubertus Günther "Herman Postma und die Antike", *Jahrbuch des Zentralinstitut für Kunstgeschichte* IV, 7 - 17.

Dans son *Salomon et la reine de Saba* (fig 144), Jan Swart van Groningen montre qu'il ne possède pas la culture architecturale antique précise d'un Herman Postma. Il s'en tient d'ailleurs comme van Scorel aux sujets liés à la bible¹⁶¹. Cela ne l'empêche pas cependant d'inventer pour *Salomon et la reine de Saba* un décor urbain fait de monuments inspirés par l'architecture antique. Il y a d'ailleurs une nette influence italienne dans la scénographie du tableau : le soin apporté aux proportions (diapason diapente¹⁶²), la belle disposition harmonique des personnages, et le décor architectural à perspective frontale font penser au travail à peu près contemporain d'un Véronèse ; et cela montre que Swart, à défaut de maîtriser l'architecture antique, connaissait tout de même très bien la peinture italienne et ses règles de composition. Sa manière de créer des édifices imaginaires par collage de fragments hétérogènes sans symétrie globale reste cependant typique du travail des flamands, et montre une grande liberté par rapport aux modèles qui lui ont servi. On le voit ainsi monter un temple périptère sur ce qui semble être le tambour d'une coupole (bâtiment le plus à droite), ou encore créer de curieuses tours rondes dont les bases font penser à des rotondes, et les sommets à des minarets.

Dans cette oeuvre comme dans les deux tableaux d'Antoine Caron (fig 145 et 147), la ville est maintenant vue de l'intérieur ; il y a toutefois encore une perception panoramique parce que l'espace reste totalement ouvert, composé de monuments posés à distance sur une grande esplanade pavée - et non plus sur un sol chaotique jonché de ruines comme chez Heemskerck et Postma. La symétrie s'est emparée de la composition, mais n'a pas éliminé la fantaisie et l'irrégularité des architectures.

Caron n'est jamais allé en Italie ; il ne connaît des monuments Romains que les gravures, en particulier celles éditées par Antoine

¹⁶¹ Scorel s'est quelquefois éloigné des sujets bibliques pour traiter des thèmes d'histoire antique, comme par exemple la *Mort de Cléopâtre* (Amsterdam, Rijksmuseum) qui s'inspire directement de *La Vénus endormie* de Giorgione (Pinacothèque de Dresde).

¹⁶² On remarque facilement la division en 12 unités pour l'horizontale et 6 pour la verticale; avec subdivisions principales aux tiers sur la verticale et aux quarts sur l'horizontale. Voir note 194.

Lafréry¹⁶³. Gustave Lebel a très bien montré quelles étaient la plupart des gravures utilisées par Caron dans la composition du décor urbain de son second tableau représentant *les Massacres du Triumvirat* (fig 145)¹⁶⁴ :

"Que place-t-il au premier plan de sa composition? [...] l'*Apollon du Belvédère* et l'*Hercule et Télèphe* conservé également encore aujourd'hui au musée Chiaramonti [...] les bronzes (de ces statues) faisaient partie des fameuses fontes exécutées à Fontainebleau d'après les moules rapportés par Le Primatice en France en 1540 [...] Mais l'artiste n'a pas copié directement ces bronzes ; il s'est contenté, semble-t-il, d'épingler sur son chevalet les gravures de Lafréry et de les copier. C'est ainsi que la gravure de l'*Apollon du Belvédère* datée de 1552, est exactement orientée comme l'Apollon dans le tableau, et l'on pourrait même superposer tableau et gravure. [...] Pour l'Hercule dont la gravure de Lafréry est de 1550 et qui porte une inscription où est mentionné le nom de l'empereur Commode sous lequel cette statue était connue à la Renaissance, la copie est aussi flagrante ; le peintre renverse seulement le sens du dessin pour la symétrie de la composition [...] Pour le Colisée où il fait siéger les triumvirs, Caron a eu comme modèle une gravure éditée aussi par Lafréry ; [...] il y a similitude de la coupe verticale dans le monument qui laisse voir des dégagements semblables où l'on remarque les mêmes petits escaliers intérieurs ; les mêmes arcades en même nombre ; [...] Au-dessus du Colisée, Caron a juché le Panthéon flanqué d'un obélisque, et, en avant de chaque côté, une statue de lion couché ;

¹⁶³ Cet imprimeur franc-comtois, s'installe à Rome en 1540 "travaillant d'abord avec Salamanca, autre éditeur de gravures, puis s'établissant à son propre compte en 1543.... [on lui doit] 118 planches gravées de 1544 à 1575, qui se trouvent généralement réunies en un volume in-folio, le *Speculum Romanae Magnificentiae omnia fere quacumque in urbe monumenta extant*" (Gustave Lebel, op. cit.); ce recueil n'est publié qu'en 1567, mais il vend certaines de ses planches à Paris à partir de 1563 (c'est-à-dire trois ans avant la réalisation du tableau de Caron de la figure 147).

¹⁶⁴ le premier tableau de Caron sur ce thème très en vogue au moment des guerres de religions (conservé à Beauvais, au Musée Départemental de l'Oise), qui date de 1562, suit un prototype perdu de Vredeman de Vries (dont le tableau de la figure 149 peut donner une idée); le tableau de Vredeman se réfère à l'architecture antique sans pour autant évoquer directement les ruines de Rome; un second tableau de Vredeman de Vries (fig 148) qui représente un combat de gladiateurs, et dans lequel on trouve cette fois obélisque, colonne triomphale, Panthéon et Colisée, a peut-être été vu plus tard par Caron et lui a donné l'idée du second tableau qui intègre toute une série de monuments antiques de Rome; la disposition des deux tableaux reste cependant très différente; mais on voit dans les nuages du tableau de Vredeman un quadrigé qui s'élance, et on retrouve cette idée d'une chevauchée céleste dans le second *Massacres du triumvirat* de Caron.

ces lions sont représentés dans la planche de Lafréry datée de 1549 en avant du Panthéon ; [...] A droite du Panthéon, une haute ruine à colonnes se dresse : nous la retrouvons identique sur une gravure éditée en 1546 par Lafréry avec une longue notice en latin proposant d'y voir les restes du Septizonium. [...] une place (sur la droite du tableau) entourée de bâtiments semble bien la figuration de la place du Capitole, à en juger par la présence de la statue équestre de Marc Aurèle [...] une gravure encore du XVI^e siècle, non datée et sans nom d'éditeur, il est vrai, nous en donne l'exacte ressemblance avec l'oeuvre de Caron."¹⁶⁵

On peut aussi reconnaître dans le tableau d'Antoine Caron quelques autres monuments : à l'arrière-plan, le Tibre avec le Château Saint-Ange, les trois colonnes du temple de Castor et Pollux, et l'arc de Titus ; et sur le plan médian, la colonne trajane, faisant pendant à un obélisque, ainsi que deux arcs de triomphe vus en perspective, celui de Constantin à droite, et celui de Septime Sévère à gauche, que le peintre a couronné avec l'une des statues des Dioscures (statues que Sixte Quint plaça vingt ans plus tard sur la place du Quirinal, où elles se trouvent encore). Selon Jean Ehrmann (op. cit), Caron aurait en tout utilisé dix-sept gravures pour composer le décor urbain de son tableau. Inutile de dire que son souci n'était pas de donner une *veduta* de Rome : les configurations et les échelles des édifices sont totalement fantaisistes. Chaque bâtiment est disposé en fonction du rôle scénographique qu'il peut jouer dans le tableau: les éléments principaux manifestent la symétrie, et ceux qui sont plus éloignés donnent une tonalité irrégulière et pittoresque¹⁶⁶. La peinture peut d'ailleurs faire penser à une scène de théâtre sur laquelle seraient disposés des mansions. Cela n'est pas étonnant, car on sait que Caron était coutumier des spectacles : il a participé aux décorations des entrées royales de Charles IX - prévue en 1561 mais reportée en 1571 - et du roi de Pologne (futur Henri III) en

¹⁶⁵ Gustave Lebel, op. cit., pp 272 - 275.

¹⁶⁶ Cette façon de marier la symétrie d'un plan principal et l'irrégularité pittoresque d'un plan secondaire peut se lire aussi dans certaines architectures de la Renaissance; l'exemple le plus flagrant en est le château de Chambord, où l'ordonnement régulier des façades contraste avec le merveilleux foisonnement des cheminées et lanternons des toitures.

1573; il semble en outre qu'il ait dirigé avec Germain Pilon la décoration et les costumes de nombreuses fêtes royales.

Dans *l'Empereur Auguste et la sibylle de Tibur* (fig 147) on retrouve encore davantage l'atmosphère théâtrale; cette peinture suit de près la scénographie d'un mystère joué très fréquemment aux XV^e et XVI^e siècles : *Octavien et les Sibylles*, qui terminait *Le Mystère du Vieil Testament*¹⁶⁷. Caron, pour ce tableau, a intégré un décor à l'antique dans un paysage qui évoque les bords de la Seine à Paris (où se jouaient effectivement de tels spectacles, ainsi que des tournois comme on en voit représentés au second plan) ; on reconnaît sur la droite la tour de Nesle, et Gustave Lebel croit pouvoir identifier, à droite de l'obélisque, le pavillon des Tuileries de Jean Bullant et la tour de Bois. Evidemment le reste du paysage est inventé de toutes pièces ; c'est une fantaisie. Mais elle n'est pas dépourvue de sens. Les deux colonnes torsadées du premier plan sont à la fois l'emblème du roi Charles IX et le symbole du temple de Salomon¹⁶⁸ - donc symbole de la base sur laquelle est édifiée la religion chrétienne - d'où leur importance par rapport au thème du tableau. Si l'on suit l'alignement perspectif défini par ces deux colonnes, on voit d'abord une rotonde, puis un obélisque. Cet alignement n'est sans doute pas fortuit: l'obélisque désigne le monde antique païen, avant la révélation faite à l'empereur par la sibylle. La rotonde est une version libre¹⁶⁹ du temple rond de Tivoli (construit sous Silla et dédié à Vesta, mais que l'on pensait être le temple de la Sibylle de Tibur), et symbolise l'acte inaugural de la sibylle qui montre à l'empereur Auguste le chemin de la religion

¹⁶⁷ Voir J. Ehrmann, op. cit., pp 130-132. L'auteur rappelle aussi l'influence possible d'un dessin perdu de Rosso dont Vasari parle en ces termes : "Après sa mort, on trouva chez lui deux très beaux dessins : l'un d'une Léda et, dans l'autre, la sibylle tiburtine qui montre à Octavien, Empereur, la Vierge glorieuse avec l'Enfant-Christ à son cou ; et, dans ce dessin, il fit le roi François, la reine, la garde et le peuple avec un si grand nombre de figures, et si bien faites que l'on peut dire avec vérité que ce fut une des plus belles choses qu'ait jamais faites le Rosso."

¹⁶⁸ Voir note 159.

¹⁶⁹ Visiblement, pour cet édifice, Caron n'a pas eu de modèle gravé entre les mains.

chrétienne. Ainsi dans la perspective, l'élément central qu'est la rotonde articule le paganisme et le christianisme.

Au XVII^e siècle, les villes imaginaires à l'antique vont continuer à agrémenter les paysages peints. On les retrouve particulièrement dans les tableaux de Poussin et de Claude Lorrain, où elles accompagnent naturellement le traitement des grands thèmes mythologiques et bibliques. Bien que d'essence classique, ces paysages urbains, et en particulier ceux où monuments, ruines, et nature se mêlent, contribueront par leur potentiel imaginaire à nourrir la sensibilité pittoresque. On verra aussi naître un nouveau genre pictural autonome, les *caprices* : tableaux faits de pures fantaisies architecturales, dépourvus de tout thème narratif ainsi que de tout sens symbolique. Leur seul but semble être de glorifier cette esthétique si particulière liée au *pittoresque* urbain, et dont les peintres, depuis l'antiquité, ont toujours ressenti l'importance.

III de l'esthétique fractale du paysage urbain

de l'esthétique fractale du paysage urbain

A approches morphologiques "classiques" et approche morphologique fractale

Au fil de cette brève incursion historique sur l'apparition et le déploiement du paysage urbain dans la peinture (jusqu'à ce qu'il devienne, au XVI^e siècle, un genre autonome), nous avons pu constater qu'il constituait un véritable pôle d'expérimentation esthétique pour les peintres, porteur d'un fort contenu imaginaire et riche en découvertes plastiques. Mais curieusement si l'on examine les grands écrits théoriques fondateurs de l'esthétique classique, que ce soient les traités d'Alberti, de Piero della Francesca, ou de Léonard de Vinci¹⁷⁰, force est de constater qu'il n'y a

¹⁷⁰ En 1584, Giovanni Paolo Lomazzo, dans son *Trattato dell'Arte della Pittura*, donne la première étude systématique sur le paysage ; il y affine les idées traditionnelles sur la hiérarchie des genres et distingue les lieux privilégiés (paysages héroïques), les lieux de délices (paysages champêtres), les lieux sinistres (ravins et déserts), et les lieux populaires (paysages avec scènes populaires).

rien, ou peu de choses, consacrées à la représentation du paysage, qu'il soit ou non urbain. Toute l'attention est concentrée sur la composition et la perspective des figures, sur la façon la plus digne de traduire le sujet traité dans la peinture par l'expression et l'attitude des personnages; le décor et son esthétique particulière sont passés sous silence, mis à part les quelques observations naturalistes judicieuses de Léonard de Vinci. Comme si cette esthétique, pourtant si inventive et si appréciée par les peintres et leur clientèle, ne reposait que sur la vraisemblance, sans autre fondement justiciable de la *ratio*; il y a peut-être dans un tel silence théorique, outre le mépris envers les genres mineurs où seule l'habileté manuelle était censée intervenir, une réprobation implicite, une crainte de voir se développer l'imagination dans une licence trop grande, contrevenant au dogme de la symétrie.

En esthétique, comme en d'autres domaines, la morale et le plaisir ont rarement coïncidé parfaitement : on sait le déni dans lequel furent tenues pendant tout l'âge classique les formes d'expression artistique où la dynamique décorative faisait exploser les préceptes vitruviens. Mais nous l'avons dit, la clientèle des peintres, et les peintres eux-mêmes, bien qu'influencés par les nouvelles normes et les règles issues de la pensée humaniste, gardaient une liberté et une spontanéité dans leurs goûts. En particulier dans les pays du nord - Pays-Bas, Allemagne, et Angleterre - où la Renaissance n'avait pas représenté une véritable rupture dans les traditions artistiques, et où la curiosité naturaliste l'emportait sur la recherche d'un ordre idéal. Ainsi la dialectique ambivalente qui lie l'admiration pour la pureté d'une forme idéale et l'attraction pour la fantaisie et l'irrégularité de la nature était perçue par le public au XVI^e siècle, si l'on en croit cette réflexion d'un éditeur de Londres, en 1579, extraite de son Epître dédicatoire pour *The Shepherdes Calender*, de Spencer :

" Mais tout comme dans les tableaux les plus parfaits on met en lumière et représente non seulement les traits délicats de la beauté, mais aussi tout autour on esquisse les taillis hérissés et gorges rocailleuses, afin que le caractère vil de ces parties ajoute à l'excellence de la partie principale; car souvent nous nous trouvons, je ne sais pas comment, *singulièrement charmés du spectacle de cette rudesse naturelle, et prenons grand plaisir en cet ordre désordonné*. De la même manière, ce style rugueux et discordant [celui des poèmes du

Calendrier du Berger] fait resplendir et apparaître plus visiblement l'éclat des mots superbes et nobles. Ainsi souvent une dissonance en musique mène à une harmonie agréable".¹⁷¹

La comparaison avec la dissonance musicale pour introduire le plaisir provoqué par l'irrégularité de la nature sera souvent reprise par la suite, surtout au XVIII^e siècle (notamment par Dennis, Shaftesbury, et Uvedale Price). Mais la reconnaissance esthétique de l'irrégularité de la ville est moins fréquente; il faudra aussi attendre le milieu du XVIII^e siècle pour trouver dans un traité théorique français quelques passages montrant l'importance de l'introduction d'irrégularités dans le plan d'une ville, en comparaison d'ailleurs avec les forêts et les parcs des grands domaines seigneuriaux; on doit ces passages à l'abbé Laugier, théoricien de l'architecture, mais aussi de la musique, donc familier de la dissonance :

"Il faut regarder la ville comme une forêt. Les rues de celle-là sont les routes de celle-ci; & doivent être percées de même. Ce qui fait l'essentielle beauté d'un parc, c'est la multitude des routes, leur largeur, leur alignement; mais cela ne suffit pas [...] il faut [...] qu'on y trouve à la fois de l'ordre & de la bisarrerie, de la symmétrie et de la variété [...] Plus il y aura de choix, d'abondance, de contraste, de désordre même dans cette composition, plus le parc aura de beautés piquantes & délicieuses. [...]

Ce n'est donc pas une petite affaire que de dessiner le plan d'une ville, de manière que la magnificence du total se subdivise en une infinité de beautés de détail toutes différentes, qu'on y rencontre presque jamais les mêmes objets, qu'en la parcourant d'un bout à l'autre, on trouve dans chaque quartier quelque chose de neuf, de singulier, de saisissant, qu'il y ait de l'ordre, & pourtant une sorte de confusion, que tout y soit en alignement, mais sans monotonie, & que d'une multitude de parties régulières, il en résulte en total une certaine idée d'irrégularité & de chaos qui sied si bien aux grandes villes."¹⁷²

¹⁷¹ E. K. ed. *The Shepherdes Calender* de Spencer (1579), cité par Marie-Madeleine Martinet in *Art et Nature en Grande Bretagne au XVIII^e siècle*, Aubier, Paris, 1980, p 48.

¹⁷² Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture* pp 222 & 224, Paris, 1755; in fac-similé Mardaga, Bruxelles, 1979.

Voilà donc reconnues dans ces quelques lignes les qualités d'*ordre désordonné* inhérentes à l'esthétique du paysage urbain, qualités que les peintres avaient depuis longtemps exploré empiriquement et traduit dans leur oeuvres.

Pour désigner ces qualités, qui seront étudiées dans ce chapitre à partir des oeuvres peintes dont il a été question dans notre essai, nous avons choisi l'appellation de "qualités fractales". Nous aurions pu utiliser plutôt l'adjectif "pittoresque", en hommage à W. Gilpin, U. Price, et R. P. Knight, qui, les premiers, à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles se sont lancés dans la description détaillée et l'interprétation théorique de cette esthétique particulière¹⁷³, naturellement associée au paysage. Mais les deux raisons suivantes nous ont fait préférer le néologisme de B. Mandelbrot :

1- le terme "pittoresque" présente l'inconvénient d'être chargé négativement; souvent associé au pathos romantique du XIX^e siècle et aux descriptions convenues des guides touristiques, il a pris aujourd'hui, en particulier dans les milieux de l'art, une connotation péjorative, qui l'associe soit à des anecdotes folkloriques, soit à des effets de séduction grossiers et superficiels.

2- le terme "fractal", par contre, de par son origine mathématique et la force paradigmatique qu'il a acquis dans de nombreux domaines depuis une quinzaine d'années, s'adapte d'emblée beaucoup mieux à notre projet de reconnaissance esthétique; d'autant qu'il "colle" assez bien au principaux caractères morphologiques du phénomène *paysage urbain*; rappelons la définition que B. Mandelbrot a donné d'un objet fractal :

"dont la forme est soit extrêmement irrégulière, soit extrêmement interrompue ou fragmentée, et le reste quelque soit l'échelle d'examen. Qui contient des éléments distinctifs dont les échelles sont très variées et couvrent une très large gamme [...] la

¹⁷³ Pour un aperçu sur la théorie du pittoresque en Angleterre, voir la traduction des "Trois essais sur le beau pittoresque" de W. Gilpin (cité en bibliographie) et en particulier la postface de Michel Conan; voir aussi "Richard Payne Knight et le pittoresque", de J-J Mayoux, op. cit.

nature regorge d'objets dont les meilleures représentations mathématiques sont des ensembles fractals" (Mandelbrot, op. cit. p 154).

La meilleure représentation mathématique du paysage urbain est-elle un ensemble fractal¹⁷⁴? Nous n'avons pas la compétence pour répondre à cette question; mais c'est en tout cas pour nous son meilleur paradigme conceptuel.

L'expression *qualités fractales* a donc été retenue non parce que nous souhaitons analyser le paysage urbain comme une courbe mathématique, mais parce que le mot fait image, et que l'on peut utilement l'opposer aux traditionnelles *qualités de composition géométrique*, appliquées à la lecture des formes artistiques. Notre hypothèse est que les méthodes qui font appel à une lecture de la forme comme structure géométrique, ne sont pas très bien adaptées au repérage esthétique du paysage, parce qu'elles plaquent sur un phénomène ouvert, fragmenté, et pluraliste, un modèle qui, même s'il évite le simplisme ou la caricature, reste tributaire d'une représentation globale et fermée d'un phénomène. Car il s'agit bien en effet d'un problème de *représentation* avant d'être un problème d'*explication*; comme le disait Valéry: "On a toujours cherché des explications, quand c'était des représentations qu'on pouvait seulement essayer d'inventer"(Cahiers, éd. Pléiade, I. 829).

Ce caractère "fractal" du paysage en général, et du paysage urbain en particulier, nous conduit donc à opposer à l'analyse morphologique classique, de type structurale, une analyse "*fractale*". L'analyse structurale organise la représentation d'une morphologie suivant un schéma qui n'est pas étranger au schéma de représentation que nous avons de nous-mêmes¹⁷⁵, ou plus généralement de tous les organismes

¹⁷⁴ De même que B. Mandelbrot a pu produire par ordinateur des reliefs naturels très convaincants bien qu'imaginaires, en utilisant des algorithmes basés sur des fonctions fractales, une modélisation semblable de paysages urbains imaginaires à partir d'ensembles fractals pourrait sans doute aussi être tentée.

¹⁷⁵ Cet aspect est particulièrement clair à la Renaissance et pendant toute la période classique où les proportions humaines sont le paradigme, le canon des proportions esthétiques.

fermés et hiérarchisés; R. Thom, autre mathématicien français de grand renom, connu pour sa théorie des singularités topologiques (dite théorie des catastrophes), remarque dans ce sens que "toute entité externe conçue comme individuée, a tendance, par empathie, à être conçue sur le mode d'un être vivant"¹⁷⁶; pour lui, en langage topologique, cette représentation peut être définie comme "une boule tridimensionnelle dotée d'une stratification"¹⁷⁷, et de quelques axes d'organisation définis comme des "gradients"¹⁷⁸.

Or justement, le paysage, toujours en langage topologique, n'est pas une "boule" mais un "ouvert"; il présente une morphologie de type fractal, peut-être plus proche de la représentation que l'on peut avoir d'une dynamique proliférante propre au règne végétal, que de celle de la dynamique structurante des organismes animaux. R. Thom, explicite encore la grande différence de morphologie qu'il voit entre règne animal et règne végétal:

"Le Végétal doit en quelque sorte s'identifier au milieu nourricier, donc à l'étendue spatiale. D'où une structure ramifiante qui, si la générativité de la morphogénèse biologique pouvait se déployer indéfiniment, aboutirait à un "fractal" de dimension de Hausdorff intermédiaire entre 2 et 3. La self-similarité qui caractérise les fractals "réguliers" joue donc un rôle essentiel dans la morphologie végétale"¹⁷⁹.

¹⁷⁶ *Esquisse d'une sémiophysique*, InterEditions, op. cit. p 30.

¹⁷⁷ Ibid. p 114.

¹⁷⁸ Ibid. p.122.

¹⁷⁹ Ibid. p. 76-77. La dimension de Hausdorff est une des expressions mathématiques possibles de la dimension fractale d'un objet. Pour donner une idée de ce que cette dimension représente, Mandelbrot donne les indications suivantes:

"un nombre fini de points constitue une figure de dimension 0; une droite et toute autre courbe standard - cette épithète impliquant qu'il s'agit de la géométrie usuelle issue d'Euclide - constituent des figures de dimension 1; un plan, et toute autre surface ordinaire, constituent des figures de dimension 2; un cube a la dimension 3. A ces choses bien connues, les mathématiciens, depuis Hausdorff 1919, ont ajouté qu'on peut dire, de certaines figures idéalisées, que leur dimension n'est pas un entier. [...] Pour caractériser de telles figures, on peut d'abord dire, très grossièrement, qu'une figure dont la dimension se situe entre 1 et 2 doit être plus *effilée* qu'une surface ordinaire, tout en étant plus *massive* qu'une ligne ordinaire. En particulier, si c'est une courbe, ne devrait-elle pas avoir une surface nulle mais une longueur infinie? De même, si sa dimension est

Il faut bien sûr préciser que par analyse fractale, on n'entend pas un décryptage du paysage conçu comme une courbe ou un ensemble de courbes fractales, au sens mathématique du terme¹⁸⁰. La notion de fractale est à prendre dans notre travail sur le plan conceptuel, et indique alors simplement une démarche analytique attentive aux problèmes de *générativité morphologique* de type fractal : fragmentation multiple, superposition d'échelles (caractère scalant), processus de densification, analogie des motifs à différents niveaux (self-similarité), "rugosité" ou "grain" des niveaux morphologiques définissant les amplitudes de variations à chaque échelle, processus de "randonisation" (façon dont le hasard intervient). L'analyse morphologique d'un ensemble ouvert et pluriel, comme l'est le paysage urbain (et de ses qualités esthétiques, puisque nous nous en remettons à la *compétence esthétique* du regard des peintres), pourra également renvoyer à des notions qui ne relèvent pas de la géométrie fractale. En particulier, d'autres concepts forgés récemment par les sciences de la complexité apporteront un éclairage nouveau sur les ensembles organisés mais pourvus d'irrégularités, et dans lesquels le hasard joue un rôle non négligeable; par exemples les notions d'*attracteurs étranges* de Ruelle, Takens, et Hénon, ou encore de *saillance et prégnance* de la sémiophysique de René Thom¹⁸¹.

comprise entre 2 et 3, ne devrait-elle pas avoir un volume nul?". Mandelbrot, op. cit. p 12.

Rappelons également que la self-similarité, ou homothétie interne, indique que dans un système morphologique, une complexité analogue se manifeste à différentes échelles d'observation; l'exemple type étant la "côte de la Bretagne", dont l'aspect découpé se retrouve de façon grossièrement analogue à l'échelle des criques et des promontoires rocheux, puis de nouveau à l'échelle des anfractuosités d'un seul rocher, et encore à l'échelle plus grande du grain même de la roche, si bien que la longueur de cette côte ne cesse d'augmenter quand on augmente la résolution de la mesure.

¹⁸⁰ Sur ce point, voir "impertinence des figures fractales" in Ph. Boudon, "Introduction à l'architecturologie", Dunod, 1992, p 196-197

¹⁸¹ Ces concepts participent d'une nouvelle épistémé qui se dégage depuis une vingtaine d'années de certains domaines des sciences exactes, et que l'on peut caractériser par l'attention portée à l'étude qualitative non forcément prédictive des phénomènes, et par l'intérêt porté à toutes les manifestations naturelles complexes et dans lesquelles le hasard joue un rôle important. Cette épistémé arrive fort à propos: en effet nous entrons dans l'ère de la gestion complexe et réfléchie des pluralités; pluralité des cultures, pluralité des

B la perspective comme agent fractal

La *perspectiva artificialis* ou perspective linéaire, mise au point par Brunelleschi et théorisée ensuite par Alberti et Piero della Francesca comme "base stricte de la grande peinture" (et élevée ainsi au rang des arts libéraux), permettait aux artistes de la Renaissance de donner une loi mathématique à l'organisation de la représentation du monde réel. Sa valeur de paradigme du savoir, son pouvoir de symboliser le lien intelligible entre l'homme et le cosmos a maintes fois été souligné¹⁸². Son

désirs, pluralité des conditions économiques. Le renouvellement des paradigmes est nécessaire; il faut abandonner les représentations totalisantes -voire totalitaires- au profit de représentations attentives au multiple et au mouvant, ainsi qu'à leurs rythmes et leurs consonances. La portée philosophique et opérante de ces concepts a été mise en évidence par de nombreux auteurs au cours des quinze dernières années (cf. bibliographie).

¹⁸² Par exemple par Chastel "Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique" op. cit. pp 305-306 :

" Les principes philosophiques de la perspective se ramènent en effet à l'idée que l'espace est entièrement traversé par la lumière (il est par là *intelligible*) et de structure mathématique (il est par là *mesurable*). Ces deux points que l'on trouvait déjà chez certains savants du XIII^e siècle, occupent une place centrale dans la physique du XV^e et dans la doctrine de Ficin. Un de ses traités de jeunesse, *Quaestiones de luce*, insiste sur le fait que la propagation des rayons n'est pas un déplacement d'éléments corporels. La lumière est *cosa spirituale* et ne peut qu'engendrer des effets intelligibles. [...] Le rapport du corps à la réalité invisible (ou intelligible), est celui de la géométrie à l'arithmétique, ou, si l'on veut, de la perspective à la musique. Tel est l'ordre platonicien qui développe l'intuition du cosmos harmonieux. L'art peut si aisément bénéficier - comme l'exigeait Alberti - des *certitudes* mathématiques, parce qu'il procède d'un savoir entièrement ordonné au déploiement d'un cosmos *harmonique*."

rôle dans la clarification de la composition des oeuvres est surtout important lorsque la représentation s'organise autour d'un point de fuite central, comme c'est le cas au XV^e siècle de tous ces tableaux où le dallage du sol matérialise les linéaments de la construction perspective (en particulier les vues urbaines, en *intarsiatura* ou en peinture qui ornent les *spalliere* - fig 150 à 152), et au XVI^e siècle dans l'art de la *quadratura*, qui est cet art de la construction perspective d'architectures en trompe l'oeil sur les murs des villas et palais. Mais on a peut-être trop systématiquement réduit la mise en perspective à cet aspect régulateur de la composition géométrique.

La compréhension des lois de la perspective implique aussi chez les artistes une fidélité nouvelle aux choses observées et un respect de leurs déformations optiques réelles, due à l'angle sous lequel on les voit, ou à leur distance par rapport à l'observateur. Et paradoxalement, la vision en perspective peut devenir alors aussi la cause d'une perte de la clarté géométrique des objets. Ainsi telle façade de temple ou de palais dont la composition est ordonnée suivant une figure géométrique régulière, se déforme à la manière d'une anamorphose lorsqu'elle est vue en enfilade, et peut devenir une sorte de sculpture effilée, méconnaissable¹⁸³ : le relief des corniches, les ombres de la modénature, les parallélismes verticaux, prennent le pas sur la composition géométrique; ce qui a été conçu par l'architecte comme une épure à symétrie rigoureuse devient tout à coup une succession serrée de verticales turbulentes (fig 155). L'écrasement perspectif joue aussi dans les lointains; l'effet de zoom dû à la distance raplatit tous les volumes, fait perdre l'impression de profondeur et d'échelle, augmentant ainsi l'effet de collage et de fourmillement : la perception individuelle de chaque édifice s'efface devant une sensation de texture serrée, un peu comme celle que l'on éprouve devant le foisonnement des micro-cristaux d'une géode (fig 87 et 110).

¹⁸³ Il faut cependant souligner que les peintres ont le plus souvent cherché à limiter cette perte figurale en évitant les enfilades architecturales trop abruptes, ou en trichant par une atténuation des ombres portées ou un aplatissement des modénatures.

C'est à dessein que nous parlons d'*écrasement* perspectif : lorsque l'on écrase n'importe quel objet en le comprimant entre les mâchoires d'une presse, il se déforme s'il est élastique, et se brise s'il ne l'est pas. Dans un cas comme dans l'autre, sa forme initiale - sa *figure* - tend à disparaître, soit progressivement, soit brutalement. Mais cela ne veut pas dire que tout caractère morphologique ait disparu après cette opération; au contraire, la nouvelle morphologie qui s'installe à la place de la figure devenue méconnaissable parce qu'extrêmement déformée ou fragmentée, est totalement dépendante de la nature de l'objet comprimé, et nous révèle en quelque sorte sa matière et sa structure sous-jacente; prenons par exemple un cube de caoutchouc, un cube de papier, un cube d'argile sèche, et un cube de verre. Mis dans la presse, le cube de caoutchouc et le cube de papier ne se brisent pas, mais les contraintes auxquelles ils sont soumis viennent vite à bout de la géométrie cubique, qui est remplacée dans un cas par une distorsion des fibres du caoutchouc, laissant apparaître l'élongation des microbulles et des irrégularités de la surface, dans l'autre par le réseaux des pliures anguleuses caractéristique du papier froissé. Quant au cube d'argile et au cube de verre, l'un s'effrite et l'autre vole en éclats: et leur nouvelle morphologie écrasée est bien caractéristique de leur structure matérielle, mais complètement indépendante de la forme initiale, en l'occurrence la géométrie cubique. Ainsi l'écrasement supprime la forme globale pour mettre en évidence une morphologie fractale liée non à la géométrie initiale mais à la nature matérielle de l'objet écrasé.

L'*écrasement* perspectif agit de façon comparable dans le paysage urbain ; certes il ne brise pas réellement les figures architecturales, mais il les rend moins lisibles individuellement, et accentue au contraire ce que l'on pourrait appeler leurs constantes *génériques* : parallélisme des verticales, rythmes des percements, hérissements des souches de cheminées, des pignons et des clochetons, réseau des toitures en fines lamelles parallèles, mouchetis aléatoire des arbres dépassant le mur des jardins, clivages d'ombres s'écoulant en fonction du relief et des rues invisibles. Il s'agit bien là de qualités de type fractal : l'organisation n'y apparaît pas comme une forme globale, mais plutôt comme une

caractéristique de *texture*, comme un emboîtement de systèmes réticulés, souples, définissant le type et la densité du paysage d'un lieu particulier, mais pouvant admettre une infinité de variations aléatoires sans en modifier le contenu esthétique. On est, avec cette esthétique fractale, à l'exact opposé de l'esthétique géométrique Albertienne dans laquelle "la beauté est une convenance raisonnable (*concinnitas*) gardée en toutes les parties pour l'effect à quoy on les veut appliquez, si bien que *l'on y scauroit rien ajouter, diminuer ou rechanger sans faire merueilleux tord à l'ouvrage*"¹⁸⁴ .

¹⁸⁴ Alberti, *De Re Aedificatoria*, traduction de Jan Martin, Paris, 1553.

C l'homothétie interne du paysage urbain

Si la forme urbaine peut être considérée comme une structure (de *struo*: je construis), il n'en va pas de même du paysage urbain; celui-ci est avant tout un regard, une fenêtre découpée où la réalité prend sens par son apparence, c'est-à-dire par sa relation à l'observateur. La structure est ce qui est au-delà de l'apparence; c'est la ville vue du ciel, ou filtrée par des diagrammes analytiques. On pourrait dire qu'il y a le même rapport entre la lecture du paysage urbain et la lecture de la structure urbaine qu'entre l'astrologie et l'astronomie: l'astrologie est insignifiante pour l'astronomie parce qu'elle prend en compte des rapports d'apparence qui ne correspondent pas à des vérités structurelles; a contrario les configurations significatives pour l'astrologie (nous entendons significations mythologiques et culturelles) dépassent de loin les principes de répartition formelle des étoiles induits par la structure galactique. Une autre comparaison peut être plus éclairante: considérons les mythes; ils peuvent être décryptés à la lumière de l'histoire, comme des déformations progressives d'événements réels oubliés; ou encore à la manière de Dumézil pour les mythes indo-européens, comme l'expression de la "trifonctionnalité" de la société; mais les mythes sont aussi et avant tout des fenêtres ouvertes sur l'inconscient,

comme l'a compris la psychanalyse, et comme l'a brillamment montré Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*¹⁸⁵.

Beaucoup de phénomènes complexes nous touchent par leur morphologie avant que nous ne connaissions les causes structurelles de cette morphologie, et dans certains cas, on pourrait même dire *malgré* notre connaissance des causes structurelles. Cela veut dire que l'épaisseur signifiante d'un phénomène dépasse son épaisseur purement causaliste¹⁸⁶. Ainsi toute analyse donnant à une forme complexe et multiple, comme celle de la ville, l'apparence d'une mécanique trop bien huilée relèverait d'une volonté scientifique largement fantasmatique et non d'une véritable démarche scientifique, impossible à mener dans ces cas où la complexité est trop grande ; c'est pourquoi l'approche esthétique d'une morphologie complexe doit savoir garder quelque distance, et avec le causalisme, et avec toute méthode de modélisation trop rigoureuse, de type structuraliste¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969.

¹⁸⁶ Cette défiance vis à vis d'un strict causalisme était enseignée au XIII^e s. par les maîtres de l'université parisienne, qui affirmaient que "quel que soit le nombre des causes d'un fait que l'on sache, on en ignore bien davantage" (rapporté par E. Gilson, in "La philosophie au moyen âge" p.327). Plus près de nous, signalons aussi les hypothèses de Jung sur la "synchronicité": il les avait formulées à la suite de ses échanges d'idées avec le physicien quantique Wolfgang Pauli: selon Jung, notre esprit a la capacité et l'habitude de percevoir des significations dans les morphologies conjoncturelles dues au hasard, c'est-à-dire des morphologies de type a-causales, qu'il nomme "synchronistiques" (parce que le sens qu'elles ont découle d'une convergence momentanée et sans cause entre leur aspect et "l'aspect" de notre esprit).

¹⁸⁷ A propos des modélisations structuralistes, R. Thom fait remarquer que :

" le structuralisme est une théorie modeste, puisque son seul but est d'améliorer la description. Néanmoins, en raison de son extrême généralité, cette tentative prête le flanc à au moins trois objections :

1. La première concerne l'unicité de la description obtenue. Très fréquemment l'analyse d'une morphologie en chréodes élémentaires est relativement arbitraire ; peut-on espérer que si une morphologie empirique [...] admet deux modèles mathématiques différents [...], il [en] existe un [...] plus fin qui les engendrera tous les deux?

2. Quelle est la nature mathématique des figures [...] qu'on essaiera d'identifier à la morphologie empirique? Seront-elles des polyèdres avec groupes de symétrie? Une structure algébrique pure (telle que groupe, anneau, corps...) convenablement topologisée? Ou encore un simple graphe donné *a priori* sans justification aucune?

Donc, si nous cherchons à mettre en évidence dans le paysage urbain, tel qu'il est restitué par le regard des peintres, plusieurs échelles emboîtées, ce n'est pas pour établir un schéma structural en arbre allant du niveau le plus haut au niveau le plus bas : ce qui nous intéresse est de voir pourquoi et comment ces échelles s'intègrent dans l'image, et lui confèrent une qualité esthétique particulière.

Dans un paysage, l'échelle relative de l'observateur est impliquée ; l'étendue de pays embrassée par le regard doit être très grande par rapport à celui qui regarde ; ainsi si l'on contemple une maquette de paysage, par exemple une maquette de ville, comme il en existe dans beaucoup de musées, quelque soit la précision et la fidélité du modèle réduit, il ne pourra jamais constituer un véritable paysage urbain: la distance entre les maisons du premier plan et celles situées à l'autre bout de la maquette, valant au plus quelques mètres, impliquera que ces maisons seront vues par l'observateur avec une échelle comparable, mettons une grandeur relative allant de un à dix¹⁸⁸ . Rien de tel dans un véritable paysage urbain : les maisons vues dans le lointain sont plus petites que les détails des sculptures qui décoorent celles du premier plan ; l'échelle

La théorie est muette sur ce point ; jusqu'à présent, les spécialistes des sciences humaines se sont satisfaits d'une structure aussi fruste que l'opposition dichotomique [...]

3. Il faut enfin citer l'objection baconienne de tous les théoriciens hypnotisés par le modèle physique : alors qu'une loi physique quantitative, comme celle de la gravitation, est susceptible d'une infinité de confirmations expérimentales, un modèle purement qualitatif comme l'est la construction structuraliste n'est guère susceptible de vérifications expérimentales : on ne peut que constater, une fois pour toutes, l'accord du modèle et de l'expérience." R. Thom, modèles mathématiques de la morphogénèse, op. cit. pp 142-143.

A la structure du paysage urbain, nous préférons donc le système (de συν ιστεμ u: être placés ensemble) du paysage urbain. Le paysage urbain réel n'est ni une architecture, ni un organisme, ni même une organisation unitaire. C'est une somme, un mélange métastable; mélange d'oeuvres et de non-oeuvres, de nature et d'artefacts. C'est une forme ouverte, à jamais frappée d'inachèvement : inachèvement dans le temps, puisque le site urbain fait l'objet d'un perpétuel renouvellement; et inachèvement dans l'espace, par absence de limites fixes, car le paysage n'a pas d'autres frontières qu'un découpage arbitraire effectué par le regard.

¹⁸⁸ Tout cela s'entend évidemment sans le secours d'une caméra endoscopique, qui, ne prenant plus en compte la taille réelle de l'observateur, peut restituer par simulation l'impression d'un véritable paysage.

relative peut aller de un à mille ; la résolution du regard appliquée aux édifices lointains est analogue à celle qui permet de scruter le grain des pierres au premier plan. Regardons par exemple la *Vierge au Chancelier Rolin*, de Jan van Eyck (fig 110), et rappelons nous quelques mots d'Erwin Panofsky sur la manière du plus grand maître flamand : "le grand secret de la peinture eyckienne : la réalisation simultanée et , en un sens, la conciliation des *deux infinis*, l'infinitésimalement petit et l'infiniment grand"¹⁸⁹; ou encore "La technique propre à Jan van Eyck est d'une minutie tellement inexprimable que le nombre de détails inclus dans la forme totale approche l'infini [...] L'oeil de Jan fonctionne à la fois comme un microscope et comme un télescope [...], de sorte que le spectateur se sent contraint de se déplacer entre un point d'observation raisonnablement éloigné du tableau et un grand nombre de positions qui en sont très rapprochées "¹⁹⁰ ; ou encore cette remarque de Pope :

"Cette combinaison d'une sorte de lumière au premier plan avec une autre sorte de lumière à l'arrière-plan [...] est un exemple de la rationalisation générale de toute cette peinture. Après tout, si l'on se tient dans une pièce où l'on peut, par une adaptation de l'oeil, voir les objets qui se trouvent à l'intérieur et, par une autre adaptation de l'oeil, voir à travers une fenêtre un lointain paysage de montagne, l'image mentale que l'on se forme ne se limite pas à ce qu'on a vu à l'un ou l'autre moment, mais résulte d'une combinaison des deux visions. Une peinture à la manière de van Eyck est un enregistrement plus fidèle de ce souvenir - de ce concept - qu'une peinture à la manière d'un impressionniste du XIX^e siècle"¹⁹¹.

Au lieu que forme et fond soient de nature différente, le paysage implique que ce sont les mêmes objets qui apparaissent dans la scène du premier plan et dans le lointain, en contact direct sur l'image mais séparés par le saut d'une échelle *macroscopique* à une échelle

¹⁸⁹ Panofsky, op. cit. pp 17-18.

¹⁹⁰ Ibidem, p 330.

¹⁹¹ A. Pope, *An Introduction to the Language of Drawing and Painting*, II, Cambridge, Mass., 1949. p. 97, note 14.

microscopique, ou, comme nous l'avons dit à la rubrique précédente, par les déformations différentielles de la perspective. D'où l'importance de retrouver une certaine densité morphologique aussi bien à l'échelle du détail qu'à l'échelle de l'ensemble. Les formes naturelles répondent toujours à cette exigence : forêts contemplées de loin, arbres vus à distance, et feuilles observées de très près offrent une densité de forme et un intérêt esthétique analogue; montagnes, rochers, et cristaux également ; villes, maisons, et murs devraient y satisfaire aussi, et y satisfont dans les représentations artistiques.

Ce besoin esthétique de *self-similarité* dans le paysage bâti a été souligné par Mandelbrot et mis en cause par lui dans l'absence de pittoresque des quartiers contemporains. L'inventeur des fractales constate en effet un manquement à cette règle d'homothétie interne dans l'architecture du Mouvement Moderne¹⁹² : le rejet de la composition symétrique hiérarchisée et de l'ornement, ainsi que l'abandon des matériaux de construction naturels, dont les textures présentaient une richesse et une variété que n'ont pas les matériaux de synthèse, engendre une absence de complexité - ou si l'on préfère, de densité esthétique - dans la vision rapprochée; comme si l'architecture du XX^e siècle, trop souvent - et particulièrement dans les grands ensembles - n'avait qu'une seule échelle interne d'expression esthétique.

L'apologie de la ligne droite, comme symbole de la pensée et de l'action humaine rationnelle, faite par Le Corbusier en réaction contre les sinuosités du pittoresque, comparées au "chemin des ânes"¹⁹³, montre,

¹⁹² Benoît Mandelbrot, in "Le Débat" n°24, 1983, pp 69-70. Voir la citation de la note 92.

¹⁹³ Dans *Urbanisme*, Paris, réédition de 1966, 1^o chapitre :

"L'homme marche droit parce qu'il a un but ; il sait où il va ... L'âne zigzague, muse un peu, cervelle brûlée et distrait, zigzague pour éviter les gros cailloux, pour esquiver la pente, pour rechercher l'ombre ; il s'en donne le moins possible [...] L'âne a tracé toutes les villes, Paris aussi, malheureusement. [...] La rue courbe est le chemin des ânes, la rue droite le chemin des hommes. La rue courbe est l'effet du bon plaisir, de la nonchalance, du relâchement, de la décontraction, de l'animalité. La droite est une réaction, une action, un agissement, l'effet d'une domination sur soi. Elle est saine et noble."

A relire ces quelques lignes, on ne peut s'empêcher de sourire en pensant aux larges rues droites de Chandigar, prévues pour la circulation rapide, et qui sont aujourd'hui encore empruntées par beaucoup d'ânes.

outre sa méconnaissance excusable de la complexité des comportements humains (qui, même quand ils sont rationnels, fonctionnent beaucoup plus par boucles et *feed back* que par raisonnements et actions linéaires), une incompréhension des dynamiques esthétiques du paysage. La pure ligne droite est rare dans le paysage ; seul l'horizon de l'océan en fournit un exemple parfait, mais paradoxalement il ne correspond à aucune ligne réelle tracée dans le site; il est un artefact de l'oeil de l'observateur. La ligne tracée droite sur un plan perd bien souvent sa *rectilinéarité* dès qu'elle est vue en perspective dans un paysage. Dans la vision paysagère en effet, le site est toujours plus ou moins appréhendé en vue rasante, car la hauteur de l'observateur est négligeable par rapport à la distance qui sépare l'oeil des objets situés à l'horizon (là encore de l'ordre de un à mille) ; alors la moindre imperfection, la moindre irrégularité, la moindre inflexion due au relief change la ligne droite en une courbe tremblante ou sinueuse.

Rappelons-nous ce geste des charpentiers qui plaquent leur oeil contre l'extrémité d'une poutre pour percevoir les moindres défauts de rectitude : l'arête de la pièce de bois, juste avant que l'oeil soit en parfait alignement avec ses deux extrémités, devient une courbe hétérogène ; l'irrégularité des fibres dans les quelques centimètres les plus rapprochés de l'oeil vient se superposer à une série de courbures sinusoïdales, elles-mêmes déterminées par la flèche naturelle du bois et des défauts de dégauchissage perçus en vue rasante. Toute longue ligne horizontale tend donc dans un paysage à serpenter sous l'effet de la perspective, et aussi à se fragmenter : la route qui apparaît dans "*La Prière au Jardin des Oliviers*" de Mantegna (fig 79) est segmentée en tronçons : le relief, en masquant certaines parties, introduit des discontinuités.

Ainsi la vision paysagère transforme le continu en discret, la ligne droite en courbe sinueuse, et révèle souvent un aspect rugueux derrière la géométrie lisse. Tel mur rapproché laisse deviner le réseau régulier mais souple - jamais strictement répétitif - des assises de pierre où l'érosion s'inscrit comme une écriture, et où transparaît la texture des matériaux - veinures, craquelures, et grains; tel village lointain fait disparaître l'image individuelle de chaque architecture sous une

calligraphie de toits, de pans de murs, de fenêtres, de clochetons; là encore apparaît une esthétique de réseaux, de franges et d'épis, de lignes d'ondes, d'écoulements laminaires et de turbulences; cette esthétique est presque abstraite et s'exprime à travers la modulation et la chorégraphie des infimes variations; tout est basé sur la répétition illimitée, mais rien ne se reproduit exactement à l'identique, car chaque grain épouse son micro-contexte, chaque ligne se subdivise en une infinité de micro-tronçons souvent imperceptibles, mais qui donnent un relief et une vibration particulière. Et l'aire étendue englobée par le regard se clive, sous l'effet de la perspective, en une succession de strates qui ressemblent souvent à des coulisses théâtrales, comme l'ont d'ailleurs remarqué beaucoup de critiques à propos de la peinture du XV^e siècle (mais ils y ont vu généralement un artifice de peintre, sans réaliser que ce processus était dans la dynamique naturelle de composition des paysages).

D processus génératifs et "attracteurs étranges" dans les paysages urbains peints

Alors que la plupart des procédés de composition de l'esthétique classique reposent sur des opérations rationnelles de subdivision du tout - soit à partir de figures géométriques inscrites, soit en s'appuyant sur des divisions harmoniques créant un système de proportions précises entre les parties et le tout¹⁹⁴ - les procédés de composition appliqués à la création de représentations urbaines irrégulières sont en général empiriques et reposent sur une concaténation d'opérations simples du type fractionnement, doublement, substitution ou inversion d'éléments,

¹⁹⁴ Les grands principes de composition classique sont tirés de Vitruve ; Alberti, dans son *De re aedificatoria* (livre IX, chapitres V et VI), précise les rapports de proportion harmonique construits à partir des rapports de la gamme diatonique, et qui peuvent servir dans les autres arts : diapason (1/2), diapente (2/3), diatessaron (3/4), diapason-diapente (1/3), diapason-diatessaron (3/8). Voir Charles Bouleau, *La géométrie secrète des peintres*, Paris, 1982. Voir aussi Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or*, Paris, 1931.

appliqués à des fragments de paysage observés sur le motif ou au contraire stéréotypiques; l'ensemble créé au final est plutôt de nature additive.

doublements et inversions

Rappelons-nous quelques unes des représentations figuratives médiévales de la ville, que nous avons examiné au premier chapitre ; elles sont simples, et on y repère facilement les principes d'élaboration.

Prenons par exemple les villes pictogrammiques représentées sur les feuillets de l'évangélaire d'Otton III (fig 14 à 17 et fig 40) ; elles sont toutes construites à partir de trois éléments volumétriques simples : la tour ronde à toiture conique, la "maison" rectangulaire à fronton triangulaire sur le petit côté, le mur de rempart crénelé.

La construction la plus simple se voit sur le feuillet des *Fils de Zébédée* ; le doublement est évident, puisqu'il y a deux villes symétriques par rapport à l'axe de l'image. Elles sont assez semblables, mais en fait, une série d'inversions et de petites variations sur les composants permet de les différencier. Observons l'assemblage de base sur la ville de gauche : il y a une enceinte en losange composée de quatre tours, quatre murs crénelés, et, au milieu, le tissu urbain est symbolisé par un triple corps de maison dont on voit bien le processus agrégatif : la maison de gauche, vue de biais, est doublée vers la droite par symétrie miroir et coiffée d'un troisième corps par translation oblique. Ce qu'il faut remarquer, c'est que l'enceinte, comme le tissu urbain, sont légèrement asymétriques ; or, pour constituer la ville de droite, l'enceinte a fait l'objet d'une symétrie miroir, tandis que le tissu urbain n'a subi, d'une ville à l'autre, qu'une simple translation horizontale ; d'où un décalage dans la configuration des deux pictogrammes. Ajoutons à cela une légère déformation des proportions, et l'aspect de chacune des deux villes commence à s'individualiser.

Les jeux de permutations, symétries, translations et déformations des éléments de base vont permettre de créer des villes de

personnalité et de proportions différentes, adaptées à la scénographie de chacune des images :

- dans *la danse de Salomé et la décollation, du Baptiste*, l'enceinte devient hexagonale ; et la nécessité de créer un espace intérieur pour accueillir un personnage (le corps sans tête de Jean) a conduit l'enlumineur à concevoir autrement le bloc, encore tripartite, du tissu urbain : la première symétrie miroir de la maison de base se fait par le pignon et non plus par le mur gouttereau, et la translation oblique pour le troisième élément se fait vers le bas, en s'accompagnant d'une inversion symétrique;

- dans *Le possédé de Gerasa*, le profil de la ville se plie à la direction inclinée du sol sur lequel sont les personnages, et perd ainsi toute symétrie globale ; les quatre tours du modèle initial en losange sont encore là, mais décalées, et trois des murs crénelés s'arrondissent pour mieux épouser le bord de l'image et l'auréole du Christ. Le tissu urbain, dans l'espace irrégulier laissé entre les murs et le groupe de personnages en bas à droite, se réduit à deux maisons de base dissociées par une translation oblique.

- dans *La guérison du jeune homme épileptique*, la symétrie du losange de base est conservée, mais les quatre murs subissent encore une déformation par incurvation ; l'axe central est renforcé par le tissu urbain qui résulte d'une combinaison quintuple plus diversifiée que les compositions des exemples précédents : il superpose en effet deux registres ; celui du bas est composé simplement de deux maisons symétriques vues latéralement (et donc sans fronton), tandis que celui du haut offre un ensemble dans lequel la maison de base, à gauche, est, par un jeu de symétrie et translation combinées, transformée vers la droite en un nouveau modèle de maison à deux pignons; au centre, on retrouve le module de base, mais très allongé en hauteur, afin de prolonger l'effet axial des deux tours médianes de l'enceinte.

- enfin dans *Le Christ chez Marthe et Marie*, l'ensemble acquiert une forme trèflée plus complexe. La symétrie globale entre partie droite et partie gauche est plus stricte que dans les autres miniatures

examinées, mais pourtant une impression de multiplicité naît du contour accidenté de l'enceinte, et du nombre accru des tours.

fractionnements et entassements

A partir du XIV^e siècle, l'impression d'entassement que l'on ressent en contemplant une ville est rendue par les peintres ; d'abord entassement pêle-mêle, puis entassement organisé.

Comme exemple d'entassement pêle-mêle, prenons *Les démons chassés d'Arezzo* de Giotto (fig 44). Les éléments de base qui composent la ville n'ont plus la simplicité que l'on trouvait sur les miniatures du haut moyen âge. Les bâtiments qui dépassent de l'enceinte sont tous différents et de forme irrégulière ; par ailleurs aucune opération géométrique simple ne semble régir leur assemblage. D'où une impression de chaos, dans laquelle seules les quatre couleurs (rose, ocre, vert, et blanc) appliquées en respectant une alternance, introduisent un certain ordre. Si nous observons mieux les édifices, il apparaît que les éléments de base ne sont pas des "maisons", mais des fragments d'architecture : balcons en encorbellements, tronçons de tours, corniches, motifs décoratifs, fenêtres types ; ces éléments sont, semble-t-il, assemblés de façon aléatoire, et permettent d'accroître l'impression d'irrégularité. Pourtant quelques aspects fédérateurs sont décelables : d'abord aucun bâtiment n'est vu de face ; tous sont représentés par l'angle, de façon à mieux matérialiser leur volume ; ensuite on voit apparaître une différenciation entre les maisons du premier plan et les tours du fond ; et pour rendre plus aisée la jonction entre ces deux registres, de petits bâtiments moins personnalisés que les autres viennent combler les interstices laissés entre les maisons du premier plan et créer ainsi une ligne de toiture continue à la jonction avec l'arrière-plan.

A la Renaissance, les progrès de la perspective et le meilleur respect de l'échelle véritable des constructions dans la ville lointaine, engendrent un décuplement du nombre des bâtiments représentés. Alors la problématique de différenciation entre édifices personnalisés et édifices interstitiels se change en une problématique monuments / tissu mineur, dans laquelle évidemment les monuments se taillent une place beaucoup plus importante par la dimension, la variété, la qualité, ou le nombre, que celle qu'ils occupent généralement dans les villes réelles. Rappelons-nous les *temple de Jérusalem* que nous avons suivis chez Jan van Eyck et Gérard David (fig 91 à 94 et 96), ainsi que les *tour de Babel* de van Scorel, van Valckenborch, et Bruegel (fig 103 et 103b et 106 à 109); rappelons-nous aussi les multiples monuments antiques qui dépassent des murailles dans les paysages urbains de Mantegna (fig 79 et 80), et encore les temples ou châteaux imaginaires de Carpaccio (fig 117 à 120).

Le changement d'échelle induit aussi un changement de nature des fragments de base à assembler et permuter suivant les nécessités du tableau. Dans toutes ces oeuvres où la ville lointaine a acquis ampleur et pittoresque, le fragment de base est le plus souvent constitué d'un groupe de bâtiments; on l'a vu chez David dans les *Nativité* de Cleveland et de Budapest, et l'*Adoration des Mages* de la National Gallery de Londres ; un ensemble de maisons est repris et légèrement transformé d'un tableau à l'autre. On le relève également chez Dürer, où le même groupe urbain que l'on aperçoit en fond de *La Fête du Rosaire* de la Narodni Galerie de Prague (fig 128) est repris mais renversé de gauche à droite dans la gravure de Saint Antoine (fig 127) et dans le dessin de la *Pupila augusta* (fig 129)¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Cette similitude des deux paysages urbains est signalée par Panofsky, dans *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Hazan, 1987, p 308 :

"Cette vue urbaine n'était pas, à l'origine, spécialement destinée à cette gravure (Saint Antoine) ; c'est un des souvenirs que Dürer avait rapportés de son premier voyage en Italie, et il l'avait précédemment utilisé pour son dessin de la *Pupila Augusta* de 1495 environ, ainsi que pour le panneau de la *Fête des couronnes de roses*."

assemblages irréguliers et attracteurs

Les peintres de la Renaissance ont été grands créateurs de paysages urbains imaginaires conçus sur l'image des paysages réels, c'est-à-dire offrant un aspect à la fois irrégulier et cohérent. On a le sentiment que beaucoup de ces paysages ont été constitués peu à peu sur le dessin préparatoire des tableaux, avec une importante latitude de variation, en fonction des fragments utilisés, et de l'équilibre final recherché. Si l'on compare le dessin préparatoire de Carpaccio pour la partie gauche du *Départ des fiancés* (fig 118) et cette partie achevée du tableau (fig 117), on voit à quel point l'aspect peut se modifier entre les premières esquisses et l'oeuvre terminée. Dans cet exemple, la chose qui a le plus changé est le rapport d'échelle entre d'une part les deux tours d'entrée du port¹⁹⁶ - qui ont considérablement grandi sur le tableau final, sans doute pour contrebalancer l'enfilade des palais de la partie gauche - et d'autre part la citadelle perchée sur la colline, qui est remontée d'un cran et s'est éloignée dans le but évident d'augmenter la profondeur de la perspective et également de mieux équilibrer les masses de droite. Le dessin préparatoire nous montre aussi que si certains fragments ont une architecture déterminée - généralement reprise d'un croquis sur le terrain ou d'un modèle - qui pourra être retravaillée mais gardera la plupart du temps ses grandes caractéristiques, d'autres sont encore totalement indéterminés, représentés seulement sur l'esquisse par des croisements de traits horizontaux et verticaux, qui donnent simplement une idée de l'emprise et de la *densité fractale*, pourrait-on dire, du futur paysage urbain.

Ce que révèle surtout une esquisse, c'est le site latent - rivière, mer, reliefs, et même lumière ; et ce site dynamise l'entassement aléatoire des édifices à naître, crée une série de champs d'organisation qui donnent à la fois un prétexte et un cadre de cohésion aux irrégularités inventées. Evidemment le site existe dans la tête du peintre avant sa première

¹⁹⁶ On a reconnu dans ces deux tours, par comparaison avec certaines des gravures de Reeuwich illustrant la *Peregrinatio* de Bernhard v. Breydenbach, les tours de Rhodes et de Candie. Voir Terisio Pignatti, *Carpaccio*, Skira, 1958, pp 24-25.

matérialisation en esquisse ; il existe, mais sans être vraiment déterminé : l'image mentale en est vraisemblablement imprécise, évolutive, fluente. Mais elle est en même temps suffisamment forte pour diriger la mise en place de chaque détail au fur et à mesure de l'élaboration du tableau. Il n'est pas facile de cerner la nature exacte de ce schème organisateur, dont la force et la puissance sont dépendantes d'un lieu, ou mieux, d'un concept de lieu (imaginaire dans les cas des paysages dont nous parlons), mais indépendantes de la détermination préalable de toute forme précise. Tentons une analogie, qui n'a d'autre prétention que d'ouvrir un espace de réflexion, en résonance avec l'ouverture épistémique apportée par les sciences dites du *chaos*¹⁹⁷: le "concept de site" qui guide et contrôle l'élaboration des détails du paysage représenté dans un tableau peut être comparé, sur certains points, à un *attracteur étrange*.

Qu'est au juste un *attracteur étrange*? Les physiciens David Ruelle et Floris Tackens ont inventé cette expression fort poétique pour nommer une réalité physico-mathématique que le non initié trouvera peut-être assez ardue : à savoir que l'ensemble des caractéristiques qui servent aux physiciens à modéliser un système dynamique évoluent, pour certains systèmes chaotiques (notamment des écoulements fluides), de façon que l'ensemble de leurs représentations ponctuelles (qui correspond à la section de l'ensemble des états du système dans l'espace des phases) finit par se situer sur une figure fractale structurellement stable¹⁹⁸. La mise en

¹⁹⁷ L'appellation *chaos* est devenue un paradigme pour désigner tous les systèmes dynamiques dissipatifs dont l'évolution présente une dépendance sensitive aux conditions initiales (c'est-à-dire que l'on ne peut prédire l'évolution des trajectoires, celles-ci variant exponentiellement dans le cas d'une variation infime des conditions initiales) ; ce mot a été proposé pour la première fois en 1975, avec un sens un peu différent, par le mathématicien américain J. A. Yorke. Voir D. Ruelle, *Hasard et Chaos*, op. cit. chap. 11.

¹⁹⁸ Cette figure peut être considérée comme une *image moyennée* ;

"Pour illustrer ce problème, considérons tout d'abord une expérience de pensée. Imaginez que vous vous teniez au bord d'une rivière en crue. Si vous regardez la surface de l'eau, vous y voyez une succession, apparemment sans lien, de tourbillons et de vortex, des remous, etc. Au premier regard, ces phénomènes ne semblent pas appeler beaucoup de commentaires, hormis le fait qu'ils paraissent se produire plus ou moins au hasard. Imaginez alors que vous preniez des photos d'une même région de l'écoulement, et ce pendant plusieurs heures au rythme d'une photo par seconde. Placez maintenant les unes sur les autres les diapositives que vous avez obtenues et éclairez-les d'une lumière

évidence des attracteurs étranges révèle donc que lorsqu'on est devant un phénomène caractérisé par une indétermination due à l'intervention du hasard ou à la sensibilité extrême du système aux conditions initiales¹⁹⁹, on

suffisamment intense pour traverser l'empilement résultant. Ce que vous voyez sur l'écran est une image moyennée de la turbulence.

On peut raisonnablement s'attendre que cette image moyennée ne soit pas uniforme et qu'elle mette en évidence une certaine structure sous-jacente à la turbulence. Par exemple, un grand rocher sous la surface de l'eau ou un coude de la rivière pourraient se traduire par un défaut d'uniformité de l'image moyennée. En d'autres termes, même si le mouvement de la rivière peut apparaître aléatoire et turbulent, on y décèle une structure sous-jacente en opérant une moyenne sur le temps. Bien sûr, ce type de structure ne nous est pas habituellement visible, car lorsque nous regardons des phénomènes, nous les voyons tels qu'ils sont à chaque instant et notre cerveau est généralement incapable d'en reconstituer une image *moyennée dans le temps*". Michael Field et Martin Golubitsky : *La symétrie du chaos*, InterEditions, Paris 1993, pp 33-34.

¹⁹⁹ Voici comment David Ruelle fait appréhender la notion de *dépendance sensitive (ou extrême sensibilité) aux conditions initiales* :

"Si l'on étudie la chute du crayon [un crayon en équilibre sur sa pointe] par les lois de la mécanique classique (ce que nous ne ferons pas), on trouve qu'il tombe exponentiellement vite (approximativement, et au moins au début de la chute). Ainsi, la déviation du crayon par rapport à l'équilibre sera multipliée par 2 dans un certain intervalle de temps, puis de nouveau par deux dans l'intervalle de temps suivant, et ainsi de suite, et bientôt le crayon se retrouvera allongé sur la table.

Notre discussion du crayon donne un exemple de *dépendance sensitive des conditions initiales*. Cela veut dire qu'un petit changement dans l'état du système au temps zéro (un petit changement dans la position et la vitesse initiales du crayon) produit un changement ultérieur qui croît exponentiellement avec le temps. Donc une petite cause (pousser légèrement le crayon à droite ou à gauche) a un grand effet. On est tenté de penser que pour qu'une telle chose se passe (qu'une petite cause ait un grand effet), il faut un état exceptionnel au temps zéro, comme l'état d'équilibre instable d'un crayon sur sa pointe. C'est le contraire qui est vrai : *beaucoup de systèmes physiques dépendent de manière sensitive des conditions initiales, quelles que soient ces conditions initiales*. Autrement dit quelque soit l'état du système au temps zéro, si on le "pousse" un peu à droite ou à gauche, il en résultera des effets importants à long terme. C'est un peu contraire à l'intuition, et il a fallu un certain temps aux mathématiciens et aux physiciens pour bien comprendre comment les choses se passent. [...] Conceptuellement, c'est une découverte très importante. Il est vrai que le mouvement de notre boule de billard [autre exemple proposé par D. Ruelle] est déterminé sans ambiguïté par la condition initiale, et cependant nous sommes fondamentalement limités dans la prédiction de sa trajectoire. Nous avons à la fois déterminisme et imprédictibilité à long terme. En effet notre connaissance de la condition initiale est toujours entachée d'une certaine imprécision : nous ne sommes pas capables de distinguer la condition initiale réelle des nombreuses conditions initiales imaginaires qui en sont voisines. Et nous ne savons pas par

peut néanmoins rechercher une forme de régularité, non pas dans l'espace même où se situe le phénomène, mais dans un espace de contrôle abstrait. On pourrait exprimer cela en disant qu'un système irrégulier cohérent comporte une régularité au second degré.

Deux remarques s'imposent, avant de développer le sens que nous souhaitons donner à cette analogie : la première est que les scientifiques disent "étranges" pour qualifier certains attracteurs, précisément parce qu'ils n'ont pas encore de véritable explication pour comprendre l'apparition de cette forme de régularité au second degré dans le comportement d'un système indéterministe²⁰⁰; la seconde est que les

conséquent, laquelle des prédictions possibles [pouvant être totalement divergentes] est correcte." D. Ruelle, op. cit., pp 54-55 et 59-60.

²⁰⁰ "*Attracteur étrange*. Ce nom est un aveu d'ignorance : chaque fois que des mathématiciens appellent quelque chose *pathologique, anormal, étrange* ou quelque chose de semblable, ce qu'ils veulent dire, c'est : "je ne comprends rien à ce foutu machin." Mais c'est aussi un drapeau qui porte un message : *peut-être que je n'y comprends rien, mais ça m'a tout l'air d'être important*". Ian Stewart, *Dieu joue-t-il aux dés?* op. cit., p 179. Mais aussi, à propos de *l'étrangeté* :

"L'étrangeté d'un attracteur résulte des caractéristiques suivantes [...] Tout d'abord, les attracteurs étranges ont l'air étrange : ce ne sont pas des courbes ou des surfaces lisses, mais des objets de *dimension non entière* ou, comme le dit Benoît Mandelbrot, ce sont des *fractales*. Ensuite, et c'est plus important, le mouvement sur un attracteur étrange présente le phénomène de *dépendance sensitive des conditions initiales*. Enfin, quoique les attracteurs étranges soient de dimension finie, l'analyse en fréquences temporelles révèle un *continu de fréquences*." David Ruelle, op. cit., p 84.

Citons enfin un passage amusant du livre de Michael Field et Martin Golubitsky : *La symétrie du chaos*, op. cit., pp 23-24 :

"Il est difficile d'expliquer de manière simple comment la symétrie et la dynamique peuvent fusionner pour engendrer en même temps du chaos et une structure. Les mathématiciens et les physiciens s'interrogent encore sur les processus par lesquels la dynamique chaotique génère des motifs à la fois observables et reproductibles à volonté. Toutefois, si l'étude de la dynamique chaotique ne date véritablement que de la dernière décennie, les connaissances acquises, même limitées, ont cependant permis de comprendre certains aspects de ce processus, essentiellement grâce aux images obtenues sur ordinateur.

Cette situation fait penser à l'oncle Albert qui est un peu excentrique. Si vous vous êtes habitué à ses manières d'agir, il vous est quand même difficile de comprendre pourquoi il fait ce qu'il fait. Mais comme vous le considérez comme un excentrique, ses actes ne vous surprennent pas trop. On fait souvent de même avec les problèmes ou les situations qui sont trop complexes pour qu'on puisse les comprendre : on se sent plus à l'aise une fois qu'on leur a donné un nom et que ce nom est repris par d'autres. Les mathématiciens cèdent aussi parfois à la même tentation : ils donnent un nom à ce qu'ils ne comprennent pas. En

méthodes mathématiques qui permettent, à partir d'un phénomène physique, de créer sur ordinateur l'image de l'attracteur étrange correspondant, ont à la fois une précision et une complexité qui ne peuvent s'appliquer, même métaphoriquement, à notre propos sur la production de formes irrégulières dans les paysages urbains peints. Nous en resterons donc à une analogie de surface, dont la richesse sémantique nous paraît déjà suffisante.

Ce qui nous intéresse dans ce concept d'attracteur étrange, c'est qu'il met en évidence l'idée que le hasard et l'indétermination, qui sont facteurs de création d'irrégularités, ne s'opposent pas à l'existence d'une régularité sous-jacente, perceptible esthétiquement mais indétectable géométriquement parce qu'elle n'est pas le résultat d'une opération géométrique : pas de tracés directeurs, pas de systèmes de proportions fixes, pas de recette pour produire de l'irrégularité, pas de réflexion précise sur la façon de concevoir des détails irréguliers. Mais, le temps de l'élaboration d'un tableau, la collusion momentanée, la mise en résonance, pourrait-on dire, dans un espace de contrôle abstrait, de l'écriture picturale expressive d'un artiste et de l'intériorisation qu'il a faite de tous les systèmes régulateurs qui donnent leur cohérence visuelle aux sites urbains réels.

Il est possible de porter aussi l'analogie dans la réalité même d'un paysage urbain. C'est alors le site réel, considéré non seulement comme ensemble des caractères géographiques du lieu, mais également comme ensemble des systèmes de régulation à long terme s'exerçant sur ce lieu, qui devient l'attracteur étrange sous-jacent²⁰¹ ; il est évidemment impossible de le représenter dans l'espace réel, puisqu'il correspond à l'ensemble des qualités morphologiques présentes dans la totalité des solutions d'appropriation urbaine du lieu qui sont apparues au cours de

l'occurrence, ils désignent les objets géométriquement compliqués qui apparaissent lors des itérations sous le nom d'attracteurs étranges. L'adjectif "étrange" signifie simplement qu'on ne s'attendait pas à leur existence".

²⁰¹ On retrouve ici en quelque sorte le *genius loci*.

l'histoire²⁰², auxquelles doivent être ajoutées toutes les solutions imaginaires possibles, à conditions qu'elles soient régulées par les mêmes systèmes²⁰³.

Une autre idée surgit aussi de l'analogie que nous proposons : le rapport entre d'une part le "concept de site", assimilé à un attracteur étrange, et d'autre part la configuration irrégulière de la ville telle qu'elle apparaît sur un tableau terminé, assimilée à une solution - imprévisible au départ - parmi une multitude d'autres figurations possibles, a quelque chose à voir avec le rapport *prégnance / saillance* que René Thom développe dans le premier chapitre de son *Esquisse d'une Sémiophysique*²⁰⁴. Rappelons-en brièvement, le contenu conceptuel, par quelques citations - sans doute trop fragmentaires - extraites de son livre (auquel nous renvoyons pour une compréhension plus complète) :

- "une forme saillante se dira de tout objet visuellement perçu qui se distingue nettement par contraste par rapport à son fond, l'espace *substrat* dans lequel habite la forme. [...] La saillance peut présenter un aspect hiérarchisé lié à des *effets contextuels* entre formes. Par exemple une lacune dans une séquence auditive périodique de *tops* sera ressentie comme saillante. [...] Une forme individuée peut être *annihilée* par un processus d'analyse allant du tout aux parties. Cela reviendrait à dire qu'il n'y a pas d'individuation sans une certaine forme de *concept*, c'est-à-dire une classe d'équivalence entre formes référant au même concept.[...] On doit aussi considérer à part le cas des formes ramifiantes ... où l'individuation se dilue dans la complexité topologique de la forme foisonnante. Là, nous approchons du domaine des *prégnances*... les formes saillantes

²⁰² La période pré-urbaine correspondrait alors à la phase transitoire des systèmes dissipatifs, dans laquelle l'action de l'attracteur n'est pas encore décelable.

²⁰³ Tout le problème serait alors de repérer quels systèmes de régulations doivent être pris en compte pour définir l'attracteur, dans la mesure où beaucoup d'entre eux, par exemple ceux qui sont liés aux techniques constructives, peuvent se modifier assez vite dans le temps ; il faudrait donc considérer la régulation à un niveau d'abstraction suffisant pour qu'elle puisse perdurer malgré les avatars dus aux changements technico-culturels. Mais il faut alors se poser la question de savoir si à un tel niveau de *désincarnation*, le système régulateur a encore une signification.

²⁰⁴ Voir bibliographie.

peuvent avoir un certain impact sur l'appareil sensoriel du sujet..., cet effet demeure transitoire et de courte durée. [...] Il en va autrement de certaines formes qui ont une signification biologique (chez l'animal)... La reconnaissance de ces formes suscite une réaction de grande ampleur chez le sujet ... comportement d'attraction ou de répulsion à l'égard de la forme inductrice. J'appellerai *prégnantes* ces formes, et *prégnance* ce caractère spécifique. Bien entendu, toute forme prégnante est de ce fait saillante. Mais il faut remarquer que l'effet "prégnantiel" peut être déclenché chez un sujet par un stimulus sensoriel à caractère très peu "figuré"... En sorte qu'on sera fondé - au moins dans une certaine mesure - à dissocier la prégnance des formes saillantes qui la provoquent. [...] Rappelons l'expérience classique de Pavlov.... En langage anthropomorphique, on dira que le tintement de sonnette [associé régulièrement au repas donné à un chien] évoque chez le chien l'image de l'aliment...on dira que la prégnance alimentaire de la viande s'est propagée par contiguïté à la forme auditive saillante du tintement de sonnette. [...] On peut donc regarder une prégnance comme un fluide invasif qui se propage dans le champ des formes saillantes perçues, la forme saillante jouant le rôle d'une "fissure" du réel par où percole le fluide envahissant de la prégnance. [...] Les prégnances sont des entités non localisées, émises et reçues par les formes saillantes. Lorsqu'une forme saillante capture une prégnance, elle est investie par cette prégnance ; elle subit de ce fait des transformations de son état interne qui peuvent produire des manifestations extérieures dans sa forme : ce sont les *effets figuratifs*."²⁰⁵

"La présence du langage chez l'homme a modifié assez profondément le comportement du fluide *prégnance* à l'intérieur du psychisme humain. Mais je poserai comme hypothèse générale que tout système culturel d'intelligibilité est construit à la manière d'une prégnance animale, par une succession de contagions par continuité et de contagions par similarité. Le linguiste Roman Jakobson a attiré l'attention sur les deux axes (axe paradigmatique ou de similarité, axe syntagmatique ou de continuité) qui, selon lui, structurent toute l'activité linguistique. [...] En somme, je vois la constitution du langage humain comme le résultat d'une explosion des grandes prégnances biologiques sur une ribambelle de *formes induites* par l'apprentissage social. Ces formes induites sont les formes phoniques des mots, émis et compris. L'absence d'une forme

²⁰⁵ Thom, op. cit., pp 17 à 31.

désirée amène à la déviation du courant de prégnance sur la forme induite constituée du mot qui en devient le substitut... un peu comme le fantasme freudien. Chaque nom, chaque concept, devient ainsi porteur d'une prégnance propre dont la diffusion est cependant étroitement limitée et contrôlée. [...] Multiplication des formes-sources, compensée par un mécanisme strictement contrôlé de diffusion de ces prégnances locales : voilà ce qui me paraît être le caractère essentiel du langage humain - tout à fait différent du comportement bien plus flexible des prégnances animales."²⁰⁶

Outre ses connaissances spécifiques en topologie (nous avons volontairement ici écarté les parties trop mathématiques dans le choix des textes cités), René Thom utilise surtout, pour asseoir sa théorie des saillances / prégnances, certains concepts issus de la Gestalttheorie et de la *Philosophie des formes symboliques* de Cassirer. Bien qu'il fasse allusion à de multiples champs d'application, il centre son travail sur la meilleure compréhension, par l'étude de la dynamique saillances / prégnances, de la morphogénèse des formes biologiques ainsi que des mécanismes de structuration du langage. Mais il est bien évident que tout phénomène dans lequel morphologie et signification - ou signifiance (dans l'acception donnée à ce mot par Barthes²⁰⁷) - s'articulent, peut être étudié sous l'angle de la dynamique saillances / prégnances. Ainsi, dans la représentation picturale du paysage urbain, nous allons tenter d'appliquer la grille de lecture définie par Thom.

Pour le public de la Renaissance, et pour les artistes en particulier, les villes réelles sont porteuses de prégnances esthétiques, en ce sens qu'elles renvoient peu ou prou à une typologie - sans doute complexe - de configurations idéales de villes, constituée au fil des années dans l'imaginaire de chacun. Les villes réelles ne sont donc pas vraiment *formes-sources* au sens de Thom, puisque leur prégnance résulte d'une

²⁰⁶ Thom, *Paraboles et catastrophes*, Flammarion, Paris, 1983, pp 156-157.

²⁰⁷ Barthes pense que "le regard appartient à ce règne de la signification dont l'unité n'est pas le signe (discontinu), mais la signifiance....En opposition avec la langue, ordre des signes, les arts, en général, relèvent de la signifiance". R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, p. 279.

contagion par similarité avec un ou plusieurs modèles idéaux implicites . Mais lors de la mémorisation d'un paysage urbain qui frappe l'imagination - qu'il soit vu directement pendant un voyage, ou qu'il soit observé sur une gravure ou un autre tableau (il n'a dans ce cas pas la même intensité, quoiqu'une image puisse avoir en certaines circonstances un impact plus fort que celui d'une chose réelle²⁰⁸) - il y a à la fois modification des modèles imaginaires, qui sont influencés par l'émotion ressentie devant un paysage réel nouveau, et à la fois décalage entre le paysage observé réellement et l'image mémorisée, qui est *déviée* par la prégnance des modèles idéaux implicites dans l'imaginaire de l'observateur. Les modèles imaginaires, lorsqu'ils sont ainsi modifiés par de nouvelles émotions esthétiques, perdent peu à peu de leur *saillance* : il y a en effet de plus en plus d'images différentes qui convergent en eux, rendant leur image mentale plus floue et ambiguë, même si par ailleurs leur charge émotionnelle est accrue. En reprenant les hypothèses de Thom, si la forme saillante qui contrôle une prégnance s'affaiblit alors que la prégnance elle-même se renforce - ce qui est le cas ici - celle-ci va avoir tendance à *diffuser* davantage et à envahir par contagion un plus grand domaine au sein des formes perçues par le sujet.

L'action de création d'un paysage imaginaire dans un tableau donné peut alors s'interpréter comme la nécessité de reconstituer la saillance d'une *forme-source*. Pour un tableau donné, le *concept de site* (qui gouverne la composition du paysage représenté dans l'oeuvre) est donc une des occurrences possibles de cette *forme-source*, occurrences qui sont de plus en plus nombreuses à se présenter à l'esprit du peintre au fur et à mesure que s'accroît en lui ce décalage entre l'intensité d'une prégnance esthétique et l'affaiblissement de la saillance des formes-sources qui en sont responsables. On est ici confronté à quelque chose qui ressemble à un état de manque ; le moindre croquis, ou le plus fugitif des paysages

²⁰⁸ Pour cette discussion voir Cassirer, *Philosophie des formes symboliques*, tome 3, éd. Minuit, 1972, pp 73 à 109. Cassirer dit notamment que dans certains cas, "loin d'ôter et d'anéantir ce qui dans l'objet *est* expression pure, l'image en accuse encore le relief et l'élève à une puissance supérieure. Elle libère cet être expressif de toutes les déterminations simplement fortuites et accidentelles pour le concentrer comme en un foyer." *ibid.* p 85.

entrevus peut alors acquérir un pouvoir évocateur très grand et servir à la cristallisation, dans l'imaginaire du peintre, du nouveau concept de site lié à l'oeuvre en gestation. A ce propos il est intéressant de remarquer que les morphologies fractales, qui sont riches en accidents et qui sont suffisamment *turbulentes* pour empêcher un effet figuratif trop important, sont particulièrement propices à provoquer toutes sortes d'évocations. Ainsi les escarpements rocheux évoquent souvent des ruines et se convertissent chez certains peintres en châteaux ou en villes imaginaires (le meilleur exemple est *la bataille d'Alexandre*, d'Albrecht Altdorfer - fig 132, Pinacothèque de Munich - où à lieu une osmose totale entre nuages, montagnes, et villes; la Tour de Babel de Vienne de Pieter Bruegel - fig 106 - montre aussi une osmose entre la roche et l'édifice gigantesque, un peu comme si c'était une montagne qui était en train de se métamorphoser en tour); on peut également citer, hors de notre champ d'étude :

- les miniatures persanes dans lesquelles des personnages (appartenant au monde des esprits) apparaissent en surimpression sur les formes tourmentées des rochers (par exemple dans le décor rocheux de *la fête de Sadeh*, fol 2 v. du Livre des Rois de Chah Tamasp - fig 153).

- les villes fantastiques de Piranèse qui naissent des ruines de monuments romains (ainsi le second frontispice des *Antichità Romane*, T. III - fig 154 -, où des palais fabuleux naissent de la reconstitution d'un cirque).

De par ses caractères morphologiques fractals, le paysage urbain se prête particulièrement bien à cette sorte de glissement en cascade des effets figuratifs d'un domaine vers un autre ; d'autant que dans la réalité même, et particulièrement celle de Rome - si importante pour les artistes à la Renaissance - il arrive de trouver une imbrication extrême de l'architecture, du relief, et des ruines. Et si l'on s'en tient strictement à l'espace bâti, le contexte urbain est un lieu où les styles et les époques se jouxent et se croisent allègrement, laissant les prégnances architecturales *s'écouler* d'un édifice vers un autre, et invitant les artistes à refondre des ensembles hétérogènes en nouvelles *saillances* stylistiques.

En conclusion de ce chapitre un peu ardu, auquel on reprochera peut-être un certain manque de rigueur scientifique, nous voudrions rappeler que le domaine esthétique, qui en effet ne se prête pas à la formalisation scientifique rigoureuse - parce qu'il est de nature trop complexe - n'en gagne pas moins à être fécondé par les idées issues des sciences dures. Toute réflexion se doit d'être en accord avec l'épistémé contemporaine. Bien sûr les épistémologues pensent souvent qu'importer des concepts élaborés par les sciences exactes dans un domaine beaucoup plus mouvant, comme le sont ceux des sciences humaines, revient à dévoyer ces concepts, voire à les dénaturer. C'est sans doute pourquoi certains auteurs des disciplines "molles" pensent éviter ce travers et s'acquitter du devoir scientifique en s'efforçant d'introduire dans leurs livres quelques formules mathématiques. Pour notre part, nous ne croyons pas que le rôle des sciences sociales soit de quantifier et de prédire, et nous ne pensons pas non plus que les schémas de modélisation topologique, comme en propose Thom, puissent être d'un grand intérêt dans un domaine comme l'esthétique, où l'ambiguïté est partout présente, et où en définitive rien n'est assuré. Pour autant nous ne doutons pas de l'importance des concepts venus des mathématiques ou de la physique pour l'ensemble des domaines de la pensée. Le savoir est fait de connaissances et de méthodes, mais aussi de paradigmes qui organisent toute la réflexion à chaque époque de l'histoire. Toute révolution scientifique produit de nouveaux concepts, et il faut se familiariser avec eux, les apprivoiser, en quelque sorte. Ils permettent alors peu à peu de modifier les angles de vue, d'ouvrir de nouvelles perspectives pour appréhender le réel.

Fatalement, ils passent du domaine de la précision mathématique au domaine de l'ambivalence ; de *mots-définitions*, ils deviennent *mots-images* et voyagent dans l'imaginaire collectif ; c'est là, nous en sommes convaincus, leur destin normal. C'est pourquoi nous n'avons pas hésité à appliquer quelques uns de ces concepts scientifiques récents à la compréhension de l'esthétique du paysage urbain. Avons-nous réussi? Le lecteur sera juge. Qu'il sache seulement que nous n'avons pas ménagé nos efforts pour que ces mots importés continuent bien de

véhiculer des idées... et que de *mots-images*, jamais ils ne deviennent de simples *mots-fétiches*.

BIBLIOGRAPHIE

ouvrages relatifs à l'iconographie, à l'histoire et aux théories
de la représentation, ainsi qu'à la peinture de paysage urbain

Acidini Luchinat Cristina *BENOZZO GOZZOLI*, Scala, Florence, 1994

Adhemar Jean, *INFLUENCES ANTIQUES DANS L'ART DU MOYEN AGE FRANCAIS. RECHERCHES SUR LES SOURCES ET LES THEMES D'INSPIRATION*, "Studies of the Warburg Institute" VII, Londres, Warburg Institute, 1937
LES GRAVEURS FRANCAIS DE LA RENAISSANCE, Paris, Alpina, 1946

Antal F. *LA PITTURA FIORENTINA E IL SUO AMBIENTE SOCIALE NEL TRECENTO E NEL PRIMO QUATTROCENTO*, Torino, 1960

ATTRAVERSO IL CINQUECENTO NEERLANDESE, *Disegni della collezione Frits Lugt Institut Néerlandais Parigi*, catalogue d'exposition tenue à l'Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Florence, 1980

Baldas L., *JAN VAN EYCK*, London-New York, 1952

Bazin Germain, *JEAN FOUQUET. LE LIVRE D'HEURES D'ETIENNE CHEVALIER*, Somogy, Paris, 1990

Bovero Anna, *L'OPERA COMPLETA DEL CRIVELLI*, Rizzoli Editore, Milan, 1974

Bow Karel G., *THE NETHERLANDISH AND COERMAN DRAWINGS OF THE XVth AND XVIth CENTURIES OF THE FRITS LUGT COLLECTION*, (3 tomes), Institut Néerlandais, Paris, 1992

Burckhardt Jacob, *CIVILISATION DE LA RENAISSANCE EN ITALIE* (3 t.), Librairie Plon et Club du Meilleur Livre, 1958

Cames Gérard, *BYZANCE ET LA PEINTURE ROMANE DE GERMANIE*, Paris, A. et J. Picard, 1966 (thèse).

Camesasca Ettore, *MANTEGNA*, Scala, Florence, 1992

CARTES ET FIGURES DE LA TERRE, catalogue d'exposition du CCI, Paris, 1980

- Castelfranchi Vegas** Liana, *ITALIE ET FLANDRES DANS LA PEINTURE DU XV^{ème} SIECLE*, Jaca Book, Milan, 1984
- Chastel** André, *ART ET HUMANISME A FLORENCE AU TEMPS DE LAURENT LE MAGNIFIQUE*, (1959) P.U.F., 1982 (3^e éd.)
FABLES, FORMES, FIGURES, Flammarion, Paris, 1978, 2 volumes
- Chatelet** Albert, *LES PRIMITIFS HOLLANDAIS*, Fribourg, 1980
- Choay** Françoise, *LA REGLE ET LE MODELE. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Seuil, 1980
- Damisch** Hubert, *L'ORIGINE DE LA PERSPECTIVE*, flammarion, 1987, 1993
DAS EVANGELIAR KAISER OTTO III IM DOMSCHATZ ZU AACHEN, Fribourg-en-Brisgau, 1984
- de Montgolfier** Bernard, *LE MUSEE CARNAVALET; l'histoire de Paris illustrée - un aperçu des collections*, Albin Michel, Paris, 1986
- Duby** Georges (sous la Direction de) *HISTOIRE DE LA FRANCE URBAINE*, Seuil, 1980
- Dumas** Charles, *HAAGSE STADSGEZICHTEN 1550-1800, topografische schilderijen van het Haags Historisch Museum*, La Haye, 1991
- Durrieu** P., *LES HEURES DE TURIN*, Paris 1902
- Ehrmann** Jean, *ANTOINE CARON*, Flammarion, Paris, 1986
Hans Vredman deVries, in "Gazette des Beaux-Arts", n°93, 1979
- Faggin** Giorgio T., *TOUT L'OEUVRE PEINT DES FRERES VAN EYCK*, Flammarion, Paris, 1969
L'OPERA COMPLETA DI MEMLING, Rizzoli Editore, Milan, 1969
- Francastel** Pierre, *LA REALITE FIGURATIVE*, Denoel Gonthier, 1965
BRUEGEL, Hazan, 1995
- Frugoni** Chiara, *PIETRO ET AMBROGIO LORENZETTI*, Scala, Florence 1988
- Garavaglia** Niny, *TOUT L'OEUVRE PEINT DE MANTEGNA*, Flammarion, Paris, 1978
- Grodecki** Louis; **Mütherich** Florentine; **Taralon** jean; **Wormald** Francis
LE SIECLE DE L'AN MIL, nrf Gallimard, 1973
- Grosshans** R., *MAERTEN VAN HEEMSKERCK. Die Gemälde*, Berlin, 1980.
- Haak** Bob, *DAS GOLDENE ZEITALTER DER HOLLÄNDISCHEN MALEREI*, DuMont, Cologne, 1984
The city portrayed, in catalogue "The Dutch Cityscape..." op. cit., pp 190-196
Noordnederlandse stadsgesichten in de zeventiende eeuw, in "Antieck" n°12 (1977-78), pp 17-41
- Hulin de Loo** G., *HEURES DE MILAN*, Bruxelles-Paris, 1911

- JACQUES CALLOT 1592-1635*, catalogue d'exposition tenue au Musée Historique Lorrain, Nancy, 1992, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1992
- JAN VAN SCOREL*, catalogue d'exposition tenue au Centraal Museum d'Utrecht, en 1955, Utrecht 1955
- Jannella** Cecilia, *SIMONE MARTINI*, Scala, Florence, 1989
- Kernodle** Georges R., *FROM ART TO THEATER. FORM AND CONVENTION INTO THE RENAISSANCE*, Chicago, Londres, 1944
- Landolt** Hanspeter, *LA PEINTURE ALLEMANDE; le Moyen Age tardif (1350-1500)*, traduit de l'allemand par Philibert Secrétan, Skira, Genève, 1968
- Lavalleye** Jacques, *LUCAS VAN LEYDEN - PETER BRUEGEL L'ANCIEN*, gravures, oeuvre complet, Arts et Métiers Graphiques, 1966
- Lavedan** Pierre, *REPRESENTATION DES VILLES DANS L'ART DU MOYEN AGE*, éd. Vanoest, 1954
- Lebel** Gustave, *NOUVELLES PRECISIONS SUR ANTOINE CARON*, in "L'Amour de l'Art", sept. 1938.
- LE PAYSAGE URBAIN AU MOYEN AGE*, Actes du IX^e colloque de l'association des historiens médiévistes de l'Enseignement Supérieur, Lyon, 1981
- Leymarie** Jean, *LA PEINTURE HOLLANDAISE*, Skira, Genève, 1956
- Longnon** Jean, **Cazelles** Raymond, *LES TRES RICHES HEURES DU DUC DE BERRY*, Musée Condé, Chantilly, Draeger Editeur, 1969
- Micheletti** Emma, *L'OPERA COMPLETA DI GENTILE DA FABRIANO*, Rizzoli Editore, Milano, 1976
DOMENICO GHIRLANDAIO, Scala, Florence, 1990
- Minkowski** Helmut, *VERMUTUNGEN ÜBER DEN TURM ZU BABEL*, Luca - Verlag Freren, 1991
AUS DEM NEBL DER VERGANGENHEIT STEIGT DER TURM ZU BABEL : Bilder aus 1 000 Jahren, Berlin, 1960
- Molajoli** Rosemarie, *L'OPERA COMPLETA DI COSME TURA E I GRANDI PITTORI FERRARESI DEL SUO TEMPO*, Rizzoli Editore, Milan, 1974
- Olivari** Mariolina, *GIOVANNI BELLINI*, Scala, Florence, 1990
- Paolucci** Antonio, *LUCA SIGNORELLI*, Scala, Florence, 1990
- Panofsky** Erwin, *LA PERSPECTIVE COMME FORME SYMBOLIQUE*, éd. Minit, Paris, 1975
LA RENAISSANCE ET SES AVANT-COURRIERS DANS L'ART D'OCCIDENT, Flammarion, 1976
L'OEUVRE D'ART ET SES SIGNIFICATIONS, Gallimard, 1969
LES PRIMITIFS FLAMANDS, Hazan, 1992
LA VIE ET L'ART D'ALBRECHT DURER, Hazan, 1987

- Paris A.**, *L'ATELIER DES BELLINI*, Paris, 1995
- PAYSAGES PHOTOGRAPHIES*, Hazan, Paris, 1985
- Philippot Paul**, *LA PEINTURE DANS LES ANCIENSPAYS-BAS; XV-XVI^e SIECLES*, Flammarion, Paris, 1994
- Pignatti Terisio**, *CARPACCIO*, Skira, Genève, 1958
- Pope-Hennessy John**, *FRA ANGELICO*, Scala, Florence, 1981
- Rice David Talbot**, *HISTOIRE DE LA PEINTURE DES ORIGINES A GIOTTO*, Somogy, Paris, 1967
- Reinach Adolphe**, *TEXTES GRECS ET LATINS RELATIFS A L'HISTOIRE DE LA PEINTURE ANCIENNE*, Macula, 1985
- Salerno L.**, *I PITTORI DI VEDUTE IN ITALIA (1580-1830)*, Rome, 1991
- Show Jan Bryan**, *THE ITALIAN DRAWINGS OF THE FRITS LUGT COLLECTION*, (2 tomes), Institut Néerlandais, Paris, 1983
- Stangerup Henrik**, *JOACHIM PATINIR*, Flohic Editions, Paris, 1992
- Starcky Laure-C.**, *PARIS, MOBILIER NATIONAL, DESSINS DE VAN DER MEULEN ET DE SON ATELIER*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1988
- Sterling C.**, *JAN VAN EYCK AVANT 1432*, in "Revue d'Art" n°33, 1976
- Strieder Peter**, *DÜRER*, Albin Michel, Paris, 1982
- STUDIES IN HISTORY OF ART DEDICATED TO WILLIAM E. SUIDA*, Londres, 1959
- THE RENAISSANCE FROM BRUNELLESCHI TO MICHELANGELO; the representation of architecture*, catalogue d'exposition tenue au Palazzo Grassi, Venise, 1994; Bompiani, Milan, 1994
- THE GENIUS OF JACOPO BELLINI, The Complete Paintings and Drawings*, Colin Eisler, 1988
- Torriti Piero**, *LA PINACOTECA NAZIONALE DI SIENA*, Sagep Editrice, Genova, 1990
- van Mander Carel**, *LE LIVRE DES PEINTRES DE CAREL VAN MANDER. Vie des peintres flamands, hollandais, et allemands (1604). Traduction, notes et commentaires par Henry Hymans*, J. Rouam, Paris, 1884-85, 2 volumes
- van Miegroet Hans J.**, *GERARD DAVID*, Mercator, Anvers, 1989
- van Puyvelde Leo**, *LA RENAISSANCE FLAMANDE DE BOSCH A BREUGHEL*, Ed. Meddens, Bruxelles, 1971
- LA PEINTURE FLAMANDE A ROME*, Bruxelles, 1950

- Vasari** Giorgio, *LES VIES DES MEILLEURS PEINTRES, SCULPTEURS ET ARCHITECTES* (éd. originales 1550 - 1568), traduction française sous la direction d'A. Chastel, 11 volumes, Paris, 1981-85
- Webster** T.B.L., *LE MONDE HELLENISTIQUE*, Albin Michel, 1969
- White** John, *NAISSANCE ET RENAISSANCE DE L'ESPACE PICTURAL*, Adam Biro, 1992
- Wölfflin** Heinrich, *DI BAMBERGER APOKALYPSE*, München, Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1918

<p>ouvrages liés aux problèmes d'histoire et de théorie de l'esthétique abordés dans cette étude</p>
--

- Alberti** Leon Battista, *DE LA PEINTURE ("De Pictura", 1435)*, Traduction et préface par Jean Louis Schefer, Macula, Dedale, Paris, 1992
DE RE AEDIFICATORIA (1472), trad. du latin par J. Martin "L'architecture et art de bien bâtir...." 1533
- Baxandall** Michael, *LES HUMANISTES A LA DECOUVERTE DE LA COMPOSITION EN PEINTURE 1340-1450*, Seuil, Paris, 1989
L'OEIL DU QUATTROCENTO, Gallimard Paris, 1995
- Bouleau** Charles, *LA GEOMETRIE SECRETE DES PEINTRES*, Charpentier, Paris, 1985
- Blunt** Anthony, *LA THEORIE DES ARTS EN ITALIE DE 1450 A 1600*, trad. J. Debouzy, Brionne, G. Monfort, 1983
- Burke** Edmund, *RECHERCHE PHILOSOPHIQUE SUR L'ORIGINE DE NOS IDEES DU SUBLIME ET DU BEAU* (1757), avant-propos, traduction et notes par Baldine Sant Girons, Vrin, Paris, 1990
- Cassirer** Ernst, *LA PHILOSOPHIE DES FORMES SYMBOLIQUES*, (3 t), éditions de minuit, Paris, 1972
- de Piles** Roger, *COURS DE PEINTURE PAR PRINCIPES* (1708), préface de Jacques Thuillier, Gallimard, Paris, 1989

- Du Bos** (Abbé), *REFLEXIONS CRITIQUES SUR LA POESIE ET SUR LA PEINTURE* (1719), préface de Dominique Désirat, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1993
- Fichet** Françoise, *LA THEORIE ARCHITECTURALE A L'ACE CLASSIQUE, essai d'anthologie critique*, Mardaga, Bruxelles - Liège, 1979
- Gilpin** William, *TROIS ESSAIS SUR LE BEAU PITTORESQUE, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage, paru en 1792, et traduit de l'anglais par le Baron de Blumenstein en 1799.*, postface de Michel Conan, Moniteur, Paris, 1982
- Gombrich** Ernst, *NORM AND FORM. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres 1978
- IMAGES ET IMAGINAIRES D'ARCHITECTURE*, catalogue d'exposition tenue au centre Georges Pompidou/CCI, 1984, CCI, Paris, 1984
- Kant**, *LE JUGEMENT ESTHETIQUE* (textes choisis), Puf, Paris, 1984
- Kirchman** Milton, *MANNERISM AND IMAGINATION : REEXAMINATION OF SIXTEENTH CENTURY ITALIAN AESTHETICS*, Atlantic Highlands, New Jersey University Press, 1980
- Knight** Richard Payne, *AN ANALYTICAL ENQUIRY INTO THE PRINCIPLES OF TASTE*, Londres, 1805
- Laugier** Marc-Antoine, *ESSAI SUR L'ARCHITECTURE - OBSERVATIONS SUR L'ARCHITECTURE* (1753 - 1765), édition intégrale des deux volumes, introduction par Geert Bekaert, Mardaga, Bruxelles, 1979
- Lomazzo** Giovanni Paolo, *TRATTATO DELL' ARTI DELLA PITTURA*, Roma, 1584
- Longin**, *DU SUBLIME*, traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Payot & Rivages, Paris, 1993
- Mayoux** Jean-Jacques, *RICHARD PAYNE KNIGHT ET LE PITTORESQUE*, essai sur une phase esthétique, thèse de doctorat, Paris, 1932
- Martinet** Marie-Madeleine, *ART ET NATURE EN GRANDE-BRETAGNE AU XVIII^{ème} SIECLE, de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Aubier-Montaigne, Paris, 1980
- Price** Uvedale, *ESSAYS ON THE PICTURESQUE* (1794-98), Londres, 1810
A DIALOGUE ON THE DISTINCT CHARACTERS OF THE PICTURESQUE AND THE BEAUTIFUL, Hereford, 1801
- Rensselaer** W. Lee, *UT PICTURA POESIS. Humanisme & Théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, Macula, Paris, 1991
- Serres** Michel, *ESTHETIQUES SUR CARPACCIO*, Hermann, Paris, 1975
- Szambien** Werner, *SYMETRIE, GOUT, CARACTERE, théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Picard, Paris, 1986

Vinci Léonard de, *LE TRAITE DE LA PEINTURE*, trad. André Keller, Jean de Bonnot, Paris, 1982

Vitruve, *LES DIX LIVRES D'ARCHITECTURE*, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault, fac simile Mardaga, Bruxelles, 1979

ouvrages relatifs à l'utilisation de nouveaux concepts scientifiques
pour l'appréhension des phénomènes morphologiques

Atlan Henri, *ENTRE LE CRISTAL ET LA FUMEE*, Essai sur l'organisation du vivant, Seuil, Paris, 1979

Barnsley M.F., Devaney R.L., Mandelbrot B.B., Peitgen H.O., Saupe D., Voss R.F.,
THE SCIENCE OF FRACTAL IMAGES, Springer-Verlag, New York Berlin Heidelberg London Paris Tokyo, 1988

Boutot Alain, *L'INVENTION DES FORMES; chaos - catastrophes - fractales - structures dissipatives - attracteurs étranges*, Odile Jacob, Paris, 1993

D'Arcy Thompson, *FORME ET CROISSANCE* (1917 et 1942), édition d'extraits, établie et présentée par John Tyler Bonner, traduit de l'anglais par Dominique Teysié, Seuil, Paris, 1994

Ekeland Ivar *LE CALCUL, L'IMPREVU, Les figures du temps de Kepler à Thom*, Seuil, 1984

Field Michael - **Golubitsky** Martin, *LA SYMETRIE DU CHAOS, à la recherche des liens entre mathématiques, art et nature*, InterEditions, Paris, 1993

Guillaume Paul, *LA PSYCHOLOGIE DE LA FORME*, Flammarion, Paris, 1979

LA SYMETRIE AUJOURD'HUI, transcription d'entretiens radiophoniques de personnalités scientifiques avec Emile Noël de France Culture, Seuil, Paris, 1989

LES SCIENCES DE LA FORME AUJOURD'HUI, transcription d'entretiens radiophoniques de personnalités scientifiques avec Emile Noël de France Culture, Seuil, Paris, 1994

Mandelbrot Benoit, *LES OBJETS FRACTALS*, Flammarion, Paris, 1984 (1^o éd. 1975)
Les fractales, les monstres, et la beauté, in "Le Débat", n°24, 1983

Morin Edgard, *LA METHODE*, Seuil, 3 volumes, 1977 - 1980 -

Prigogine Ilya - **Stengers** Isabelle, *LA NOUVELLE ALLIANCE*, métamorphose de la science, Gallimard, Paris, 1979

Ruelle David, *HASARD ET CHAOS*, Odile Jacob, Paris, 1991

- Serres Michel,** *Hermès V - LE PASSAGE DU NORD-OUEST*, Minuit, Paris, 1980
GENESE, Grasset, Paris, 1982
LE PARASITE, Grasset, Paris, 1980
- Stevenson Peter S.,** *LES FORMES DANS LA NATURE*, Seuil, Paris, 1978
- Stewart Ian,** *DIEU JOUE-T-IL AUX DÉES ? Les Mathématiques du Chaos*, Flammarion, Paris 1992
- Thom René,** *MODÈLES MATHÉMATIQUES DE LA MORPHOGÉNÈSE*, Christian Bourgois, Paris, 1980
ESQUISSE D'UNE SEMIOPHYSIQUE, InterEditions, Paris, 1988
PARABOLES ET CATASTROPHES, entretiens sur les mathématiques, la science et la philosophie, Flammarion, Paris, 1983
APOLOGIE DU LOGOS, Hachette, Paris, 1990

INDEX DES ILLUSTRATIONS

n° de figure	pages du texte <i>(et pages des notes)</i>
1	<i>Paysage avec architecture</i> peinture murale de Pompéi, antérieure à 50 av. J.-C.; Antiquarium de Pompéi. 10
2	Paysage urbain inspiré de la scène-type de la <i>comédie</i> , appartenant à un ensemble de fresques du premier siècle après J.-C. qui décorait le Cubiculum de la villa de P. Fannius Synistor à Boscoreale - et qui se trouve maintenant reconstitué au Metropolitan Museum de New York. 11
3	Vue de <i>Ville avec port maritime</i> , détail d'une fresque du premier siècle après J.-C., issu de l'une des deux maisons romaines ensevelies de Stabies (Museo Nazionale, Naples). 11
4	Mosaïque représentant un <i>Christ en majesté</i> (abside de l'église de Sainte Pudencienne) Rome, début du V ^e siècle; le décor urbain représente Jérusalem. 12
5	<i>Jérusalem</i> , détail de la mosaïque palestinienne découverte en 1896 à Madaba, sur le sol de l'église Saint-Georges, et qui remonte au milieu du VI ^e siècle; cette mosaïque représente une <i>carte de la Palestine et de l'Égypte</i> , où l'on voit Ascalon, Gaza, Eleuthéropolis, Nicopolis, et, <i>Jérusalem</i> . 14
6	<i>Concile de Tolède</i> , Codex Albeldense (976), folio 142, Monastère d'Albelda, conservé à la Bibliothèque Saint Laurent de l'Escorial. 15

- 7 *La tenue d'un concile dans la cité de Séville défendue par des archers et des porteurs de lances symbolisant le pouvoir civil* (XI^e s.), Codex Amaliensis, Monastère d'Albelda, conservé à la Bibliothèque Saint Laurent de l'Escorial. 15
- 8 *L'Antechrist détruit une cité*, enluminure du commentaire de l'Apocalypse de Beatus Liebana, Folio 155, abbaye de Saint Sever, milieu du XI^{ème} siècle, conservé à la Bibliothèque Nationale - ms. lat. 8878. 16
- 9 *Babylone*; enluminure du commentaire de l'Apocalypse de Beatus Liebana (Folio 217). 16
- 10 *Jérusalem céleste* ; enluminure du commentaire de l'Apocalypse de Beatus Liebana (Folio 207 v. et 208). 16
- 11 Représentation de *Jérusalem*, mosaïque de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure à Rome (432-440 ap. J.-C.). 17
- 12 *Les empereurs Constantin et Justinien présentant à la vierge des maquettes de la ville et de l'église*; mosaïque placée au-dessus de la porte méridionale de Sainte-Sophie de Constantinople. 17
- 13 Fresque représentant *l'empereur Constantin accordant la souveraineté de Rome au pape Sylvestre* - église Santi quattro Coronati, chapelle St-Sylvestre, XIII^{ème} siècle. 18
- 14 *Les fils de Zébédée*, évangélique d'Otton III (fin du X^{ème} siècle, conservé dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle). 18, 146
- 15 *La guérison du jeune homme épileptique*, évangélique d'Otton III. 18, 146
- 16 *La danse de Salomé et la décollation du Baptiste*, évangélique d'Otton III. 18, 146
- 17 *Le possédé de Gerasa*, évangélique d'Otton III. 18, 146
- 18 *La chute de Babylone*, feuillet de l'Apocalypse de Bamberg (an 1000, conservé à la Staatsbibliothek,

	Bamberg).	18
19	<i>L'ange précipitant la pierre dans la mer</i> , fol 59v. de l'Apocalypse de Trèves (première moitié du IX ^{ème} siècle, conservée à la Stadtsbibliothek de Trèves; Ms 31).	19
20	<i>La vision du fils de l'homme entre les chandeliers</i> , Apocalypse de Trèves, fol 4v., première moitié du IX ^e siècle.	19
21	<i>Parabole du bon Samaritain</i> , évangélaire de l'empereur Henri III (1036), conservé à la bibliothèque de l'Escorial.	19
22	représentation pictogrammme des <i>sept églises d'Asie</i> : Ephèse, Smyrne, Pergame, Thyatire, Sardes, Philadelphie, Laodicée; fresques de l'église San-Isidoro de León encadrant une voûte où le Christ préside une scène de l'Apocalypse.	19
23	<i>Scènes de la vie de Saint Jérôme</i> , de la Bible de Charles le Chauve, conservée à la Bibliothèque Nationale (845, -Ms lat. I., Folio 3v).	19, 29
24	<i>Scènes de la vie de Saint Jérôme</i> , de la Bible de Charles le Chauve, conservée à Saint-Paul-hors-les-Murs (870, Basilique St-Paul-hors-les-Murs, Rome, Folio 2v).	19, 23, 29
25	<i>Entrée du Christ à Jérusalem</i> du manuscrit des Homélies de Grégoire de Nazianze - 880-883, conservé à la Bibliothèque Nationale réf. gr. 510.	17
26	<i>Entrée du Christ à Jérusalem</i> , mosaïque du sanctuaire de la chapelle palatine de Palerme - 1143.	19
27	<i>Entrée du Christ à Jérusalem</i> , fresque décorant la voûte de l'église de la Pantanassa, à Mistra - 1340.	19
28	<i>Entrée du Christ à Jérusalem</i> , miniature des Très Riches Heures du Duc de Berry, due aux frères Limbourg - folio 173v, vers 1415 (conservée au musée de Chantilly).	19
29	<i>Entrée du Christ à Jérusalem</i> , Pietro Lorenzetti, voûte du transept gauche de l'église inférieure Saint-François à Assise.	22

30	<i>Vierge du portail Sainte Anne</i> , N.D. de Paris.	20
31	Enluminure représentant <i>la Pentecôte et l'Ascension</i> ; Bible de Charles le Chauve de Saint-Paul-hors-les-Murs, Rome.	23
32	<i>Guérison de Saint Paul</i> , Bible de Charles le Chauve de la Bibliothèque Nationale.	23
33	<i>Guérison du lépreux</i> , feuillet détaché des Evangiles de Saint-Florin de Coblenz, vers 830, conservé à la Landes und Stadtbibliothek de Düsseldorf.	24
34	<i>l'Envoi des messagers à Rome</i> , Folio 115 de la Vie de Saint Denis, manuscrit parisien antérieur à 1317, conservé à la B.N., Ms. lat. 18014.	24
35	<i>le Christ dans l'enceinte de la Jérusalem céleste</i> , fresque de la voûte médiane du portique de l'église abbatiale de Civate, en Italie.	24
36	Représentation de <i>Constantinople</i> , enluminure anglaise de 1340 - Psautier Lutterell, British Museum.	24
37	Miniature (détail) extraite du manuscrit du <i>Pentateuque Ashburnham</i> , attribué à l'atelier d'Isidore de Séville (VII ^{ème} siècle).	25
38	Détail d'une fresque représentant <i>l'ivresse de Noé</i> , sur le mur sud de l'église de Saint-Savin.	25
39	Détail d'une fresque de l'oratoire Saint-Jean du Liget (Indre-et-Loire), représentant la <i>Visite des Saintes Femmes au tombeau</i> .	26
40	<i>Le Christ chez Marthe et Marie</i> , Miniature de l'Evangélaire d'Otton III.	26, 146
41	<i>La résurrection de Druisiana</i> , Giotto, Santa Croce, Florence, vers 1317.	29
42	<i>La guérison de l'aveugle</i> , Duccio, National Gallery, Londres.	29
43	Panneau de prédelle de la "Maesta" représentant la <i>Tentation du Christ</i> , Duccio, peint entre 1308 et 1311 - the Frick Collection, New York.27,	59

- 44 *Les démons chassés d'Arezzo*, Maître de la légende de Saint François, fresque du cycle de l'église supérieure de Saint-François à Assise. 29, 148
- 45 *Le don du manteau*, Maître de la légende de Saint François, fresque du cycle de l'église supérieure de Saint-François à Assise. 29
- 46 *La Décollation de Saint Georges*, Altichiero, fresque de l'oratoire san Giorgio, à Padoue, (face latérale gauche du choeur) peinte en 1378. 30
- 47 Fresque représentant *Guidoriccio da Fogliano*, Simone Martini, Sienne, Palais Public, 1328. 31
- 48 *Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne devant la porte d'or*, Taddeo Gaddi, fresques de la chapelle Baroncelli, à Santa Croce. 32, 75
- 48b *La Patience de Job*, Taddeo Gaddi, fresque du Campo Santo de Pise détruite en 1944. 63
- 49 *Allégorie du Bon Gouvernement*, (détail), Ambrogio Lorenzetti, fresque décorant le Palais Communal de Sienne, peinte entre 1337 et 1339. 33
- 50 *Allégorie du Mauvais Gouvernement*, (détail), Ambrogio Lorenzetti, Palais Communal de Sienne, fresque peinte entre 1337 et 1339. 33
- 51 *Venise*, miniature d'un manuscrit d'Oxford (Li Liures du Graunt Caam) illustrant les voyages de Marco Polo. Oxford, MS Bold. 264 fol. 218. 34
- 52 *Jérusalem*, gravure extraite du Liber Cronicarum d'Hartmann Schedel; la première édition, qui comportait plus de 2.000 gravures sur bois, parut à Nuremberg en 1493. 36
- 53 *La Terre Sainte* (détail), gravure de Reeuwich, extraite des *Peregrinationes ad sepulcrum Christi*, de Bernhard de Breydenbach, édition de Lyon (1489). Bibliothèque Nationale. 36, 70, 72
- 54 *Vue de ville portuaire*, A. Lorenzetti ? (parfois attribué à Sasseta, vers 1423), vers 1335-1340, conservée à la Pinacothèque de Sienne. 36
- 54b *L'Annonciation et la Visitation*, Melchior Broederlam, Dijon, Musée des Beaux Arts. 75

- 55 *La Fuite en Egypte*, Jaquemard de Hesdin, Heures de Bruxelles, folio 106, Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 11066/61. 59, 92
- 56 enluminure du *mois de mars*, les frères Limbourg, Très Riches Heures du duc de Berry ; on y voit les deux enceintes du château de Lusignan. Musée de Chantilly. 42
- 57 enluminure du *mois d'août*, les frères Limbourg,, Très Riches Heures du duc de Berry ; on y voit la ville d'Etampes. Musée de Chantilly. 42
- 58 enluminure du *mois de mai*, les frères Limbourg, Très Riches Heures du duc de Berry ; Musée de Chantilly. 43
- 59 *La rencontre des mages*, les frères Limbourg, (fol. 51v, détail), Très Riches Heures du duc de Berry ; Musée de Chantilly. 43, 59
- 60 *Saint Jean à Patmos*, les frères Limbourg, (fol. 17r), Très Riches Heures du duc de Berry; Musée de Chantilly. 43
- 61 enluminure du *mois d'octobre*, les frères Limbourg, (fol. 10v) des Très Riches Heures du duc de Berry ;Musée de Chantilly. 45
- 62&63 *La "Naissance de saint Jean-Baptiste"*, et, en bas de page, le *"Baptême du Christ"*, Jan van Eyck (attribué à) folio 93v des Très Belles Heures de Notre-Dame, miniature exécutée entre 1422 et 1424 à La Haye,conservée au Museo Civico de Turin. 46, 48
- 64 *Portrait des Epoux Arnolfini* (détail), Jan van Eyck, 1434. Londres, National Gallery. 49
- 65 *les diables chassés d'Arezzo*, Benozzo Gozzoli - 1452, fresque de l'église San Francesco à Montefalco. 58
- 66 *Descente du Saint-Esprit*, Jean Fouquet, Livre d'Heures d'Etienne Chevalier, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection. 58, 63
- 66b *Descente de croix*, Jean Fouquet, Livre d'Heures d'Etienne Chevalier, musée Condé, Chantilly. 81
- 67 *Anges en adoration*, Benozzo Gozzoli, fresques de la chapelle des Mages, mur de droite de la tribune, 1459, Palais Médicis-Riccardi, Florence. 58

68	<i>Résurrection de Lazare</i> , Benozzo Gozzoli - vers 1496, National Gallery of Art de Washington.	59, 59
69	<i>Saint Georges et la princesse de Trébizonde</i> , Pisanello, fresque de l'église Sainte-Anastasie de Vérone.	60
70	<i>Saint Georges à cheval combattant le Dragon</i> , Rogier van der Weyden - selon Friedländer, ou le Maître de Flemalle - selon Panofsky ; National Gallery de Washington.	59, 94
71	<i>Fuite en Egypte</i> , Gentile da Fabriano, centre de la prédelle du retable de l'Adoration des Mages (Offices, Florence).	60, 75
72	<i>Le retour de Saint Rainier à Pise</i> , Antonio di Francesco da Venezia, actif vers 1400; Campo Santo de Pise (fresque détruite en 1944).	60
73	<i>La Lamentation sur le Corps du Christ</i> , Fra Angelico, 1436, Musée de San Marco, Florence.	61
74	<i>Saint Nicolas sauve trois hommes</i> , Fra Angelico, prédelle du polyptyque de Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria.	61
75	<i>Déposition</i> , Fra Angelico, 1443, peinte pour la chapelle Strozzi à Santa Trinita, conservée au Musée de San Marco à Florence.	61
76	<i>Anges en adoration</i> , Benozzo Gozzoli, fresques de la chapelle des Mages, mur de gauche de la tribune, 1459, Palais Médicis-Riccardi, Florence.	62
77	<i>Saint Augustin quittant Rome</i> , Benozzo Gozzoli, église Sant'Agostino à San Gimignano, 1465.	63
78	<i>Le château Saint-Ange</i> , avant les travaux effectués au XVI ^e siècle, dessin de la fin du quattrocento.	64
79	<i>Le Christ au Jardin des Oliviers</i> , Andrea Mantegna, (vers 1460), National Gallery de Londres.	63, 89, 143, 149
80	<i>Le Christ au Jardin des Oliviers</i> , Andrea Mantegna, Musée des Beaux Arts de Tours (prédelle du retable de San Zeno à Vérone).	63, 64, 149
80b	<i>Saint Sébastien</i> , Mantegna, 1480, Paris, Louvre.	64

- 81 *La Tour de Babel en construction*, Benozzo Gozzoli, Campo Santo de Pise (fresque très détériorée par l'incendie de 1944). 64, 88
- 82 *Les trois Marie au Sépulcre*, peinture sur bois généralement attribuée à Hubert van Eyck (vers 1425) ; conservée au Musée Boymans - van Beuningen de Rotterdam. 68
- 82b *Jérusalem*, miniature du XV^e siècle, Bibliothèque Nationale (ms franç : 9087 fol 85v). 71
- 83 *Trahison de Judas*, folio 24 (main "G"; vers 1422) des Très Belles Heures de Notre-Dame, détruit en 1904 dans l'incendie de la Bibliothèque Royale de Turin, mais dont il reste un cliché. 73
- 83b *Nativité*, Petrus Christus, 1445, Washington, National Gallery of Art 76
- 84 *Crucifixion*, Gérard David, vers 1480, peinture conservée dans la collection Thyssen de Lugano. 69, 77, 82
- 85 *Portement de Croix*, peinture datée entre 1530 et 1560, attribuée parfois au Monogrammiste de Brunswick ; Musée des Beaux-Arts de Budapest. 69
- 86 *Crucifixion*, attribuée à Jan van Eyck ou à un proche collaborateur (main H des Heures de Turin-Milan), datable entre 1420 et 1430 ; panneau conservé au Metropolitan Museum de New York. 69, 78
- 87 *Calvaire*, peinture considérée comme une copie d'un original perdu de Jan van Eyck, due à un collaborateur ; Ca' d'Oro de Venise. 69, 79, 106, 136
- 88 *Calvaire*, folio 48v des Heures de Turin-Milan - main H, identifiée avec un continuateur de Jan; vers 1440? - tenu pour une copie du même original perdu de Jan qui serait à l'origine du *Calvaire* de la Ca' d'Oro. 69, 79
- 89 *Les Sept Joies de la Vierge*, Hans Memling, peinture sur panneau (1480) ; Alte Pinakothek de Munich. 71
- 90 *Plan de Jérusalem*, (vers 1150) bibliothèque de Cambrai, Ms 437. 81
- 91 *Nativité*, (vers 1485) Gérard David, Cleveland Museum of Art. 82, 149

91b	<i>Nativité</i> , (vers 1485), Gérard David, Budapest, Musée Szépművészeti.	82, 149
92	<i>Déploration</i> , Gérard David, vers 1490, Chicago, The Art Institute, Martin A. Ryerson Collection.	82, 149
93	<i>Crucifixion</i> , Gérard David, vers 1490, Berlin, Staatliche Museen.	82, 149
94	<i>Baptême du Christ</i> , Gérard David, 1505, Groeningemuseum de Bruges.	81, 149
95	<i>Vue panoramique d'Anvers</i> , peinture anonyme datant des années 1520-1530 - <i>Antverpia in Brabancia</i> , Anvers, National Scheepvaartmuseum.	81, 107
96	<i>Adoration des Mages</i> , Gérard David, vers 1490-1495, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique.	82, 83, 149
97	<i>Dessin de Jérusalem</i> , artiste anonyme des Pays-Bas du sud, vers 1520-1530, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais de Paris, inv. n° 4619.	85
98	Crucifixion du <i>Retable de Jacob Martensz</i> , Cornelis Engebrechtsz, Leyde, Stedelijk Museum Lakenhal.	85
99	<i>Martyre de Sainte Catherine</i> , Joachim Patinir, Kunsthistorisches Museum, Vienne.	84, 88, 101
100	Volet droit du triptyque de <i>La pénitence de Saint Jérôme</i> , Joachim Patinir, Metropolitan Museum of Art de New York.	80, 101
101	<i>La Déploration du Christ</i> , Joos van Cleve, Musée du Louvre.	84, 88
101b	<i>L'Épiphanie</i> , Jérôme Bosch, Musée du Prado.	85
102	<i>Tobie et l'ange</i> , Jan van Scorel, vers 1521, Kunstmuseum, Düsseldorf.	87, 113
103	<i>Tour de Babel</i> , Jan van Scorel, vers 1521-1522, Dessin de la Collection Frits Lugt, de l'Institut Néerlandais de Paris - in. n. 5275.	87, 149
103b	<i>Tour de Babel</i> , Jan van Scorel, vers 1521, Venise, Ca' d'Oro.	87, 115, 149

104	<i>Plan de Rome</i> , fresque de Taddeo di Bartolo du Palais Public de Sienne, 1413.	89
105	<i>Tour des Vices et des Vertus</i> , illustration du manuscrit du <i>Trattato d'Architettura</i> de Filarète.	89
106	<i>Tour de Babel</i> , Pieter Bruegel, 1562, Vienne, Kunsthistorisches Museum.	75, 89, 108, 149, 154
107	<i>Tour de Babel</i> , Pieter Bruegel, vers 1562, Rotterdam, Musée Boymans - van Beuningen.	89, 149
108	<i>Tour de Babel</i> , peintre flamand inconnu, fin XVI ^e siècle, Pinacothèque de Sienne.	90, 149
109	<i>Tour de Babel</i> , Martin van Valckenborch, Dresde Galerie.	90, 149
110	<i>La Vierge au chancelier Rolin</i> , ou <i>Vierge d'Autun</i> , Jan van Eyck, 1435, Paris, Musée du Louvre.	91, 95, 104, 136, 141
111	<i>Saint Julien et son épouse transportant le Christ sur un estuaire</i> , cliché d'une miniature détruite des <i>Heures de Turin-Milan</i> dites de la "main G" - 1422-1424 - (fol 55v. des <i>Très belles heures de Notre-Dame</i>).	92, 96, 104
112	<i>Saint Michel</i> , miniature des frères Limbourg, vers 1413, fol 195r. des <i>Très riches Heures du Duc de Berry</i> , Musée de Chantilly.	92
113	<i>Nativité</i> , Robert Campin, dit le Maître de Flemalle, vers 1420-25, Dijon, Musée des Beaux-Arts.	93
114	<i>Résurrection</i> , Giovanni Bellini, fin des années 1470, Staatliche Museen de Berlin.	95
115	<i>Sainte Conversation</i> , Giovanni Bellini, entre 1500 et 1504, Gallerie dell'Accademia de Venise.	95
116	<i>Adoration des Mages</i> , Domenico Ghirlandaio, 1488, Hôpital des Innocents, Florence.	95
117	<i>Départ des fiancés</i> (cycle de Sainte Ursule), Vittore Carpaccio, 1495, Venise, Gallerie dell'Accademia.	96, 98, 149, 150
118	Dessin préparatoire au crayon rouge et à la plume pour le <i>Départ des fiancés</i> , Vittore Carpaccio,	

	1495, Londres, British Museum.	149, 150
119	<i>Saint Georges et le dragon</i> , Vittore Carpaccio, 1504-1507 - Venise, Scuola degli Schiavoni.	96, 98, 149
119b	<i>Saint Etienne avec les docteurs</i> , Vittore Carpaccio, 1514, Pinacoteca di Brera, Milan.	99, 149
120	<i>La Sacrée Conversation</i> , Carpaccio, entre 1500 et 1510 - Avignon, Musée du Petit Palais.	96, 107, 149
121	<i>Le retour de la chasse</i> , Mantegna, 1474, fresque de la Chambre de Sposi, Palais ducal de Mantoue.	97
122	<i>Crucifixion</i> , Triptyque Galitzin, Pietro Vannucci dit le Pérugin, entre 1482 et 1490, National Gallery of Art, Washington.	95
122b	<i>Pietà</i> , Cosmè Tura, Musée Correr, Venise.	84, 87
123	<i>Saint Jean Baptiste</i> , Polyptyque Griffoni, Francesco Cossa, 1473, Brera, Milan.	97
123b	<i>Miracles de Saint Vincent Ferrier</i> , Ercole Roberti, 1473, (prédelle du polyptyque Griffoni) Rome, Musée du Vatican.	98
124	<i>Vue de Trente</i> , aquarelle et gouache, Dürer, 1495, disparu (anciennement à Brême, Kunsthalle).	100
125	<i>Vue de Nüremberg</i> , aquarelle et gouache, Dürer, vers 1496-97, disparu (anciennement à Brême, Kunsthalle).	100
126	<i>Le monstre marin</i> , gravure sur cuivre, Dürer, 1498.	101
127	<i>Saint Antoine l'ermite</i> , gravure sur cuivre, Dürer, 1519.	149
128	<i>La Fête du Rosaire</i> , Dürer, 1506, Národní Galerie, Prague.	149
129	<i>Pupila Augusta</i> , dessin à la plume, Dürer, vers 1496-99, Château de Windsor, Collection royale.	149
130	<i>La Déploration du Christ</i> , Dürer, vers 1501, Munich, Alte Pinakothek.	101
131	<i>Paysage avec Saint Jérôme</i> , Patinir, musée du Prado, Madrid.	84, 98, 101

132	<i>La Bataille d'Alexandre</i> , Albrecht Altdorfer, 1529, Munich, Alt Pinakothek.	101, 159
132b	Saint Georges dans la forêt, Albrecht Altdorfer, 1510, Alte Pinakothek, Munich.	102
133	<i>Le Jugement de Pâris</i> , Lucas Cranach, 1529, New York, Metropolitan Museum of Art.	102
134	<i>Le suicide de Saül</i> , Pieter Bruegel l'Ancien	102
135	<i>La Vierge de Jean Vos</i> , dite Vierge au Chartreux, Jan van Eyck et Petrus Christus, 1441-43, New York, Frick Collection.	106
136	<i>La Vierge d'Exeter</i> , Petrus Christus, 1450, Gemäldegalerie, Berlin.	106
137	<i>Paysage avec la vocation de Saint Matthieu</i> , Lucas Gassel, vers 1550, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.	107
138	<i>Florence assiégée par les armées impériales</i> , Vasari, fresque de la salle Clément VII, Palazzo Vecchio, Florence.	37, 108
139	<i>Vue de Treviso depuis la route de Venise</i> , Toeput, dit Pozzoserrato, 1584, Fondation Custodia, Paris.	108
140	<i>Bethsabée</i> , Jan van Scorel, 1527, Amsterdam, Rijksmuseum.	114
141	<i>La résurrection de Lazare</i> , Jan van Scorel, 1540, Utrecht, Centraal Museum.	114
142	<i>L'enlèvement d'Hélène</i> , Maerten van Heemskerck, 1535, Baltimore, Walters Art Gallery.	114, 115
143	<i>Paysage fantastique avec ruines</i> , Herman Postma, 1538, Liechtenstein, The Princely Collections, Vaduz.	114, 115, 117
144	<i>Salomon et la reine de Saba</i> , Jan Swart van Groningen, Amsterdam, Rijksmuseum.	119
145	<i>Les massacres du Triumvirat</i> , Antoine Caron, 1566, Paris, Musée du Louvre.	112, 120, 121
146	<i>La reine fait voile vers Halicarnasse</i> , dessin pour le cycle de tapisseries de <i>L'histoire de la Reine</i>	

	<i>Artemise</i> , Antoine Caron, vers 1563, Paris, Bibliothèque Nationale, réserve du cabinet des estampes.	116
147	<i>L'empereur Auguste et la sibylle de Tibur</i> , Antoine Caron, vers 1580, Paris, Musée du Louvre.	120, 121, 122
148	<i>Combat de gladiateurs</i> , Hans Vredeman de Vries et anonyme, Vienne Kunsthistorisches Museum.	121
149	<i>Triumvirat romain</i> , Hans Vredeman de Vries, 1570, collection particulière (passé en vente publique à Paris le 4 avril 1974).	121
150	<i>Cité idéale</i> , Anonyme, vers 1482, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.	38
151	<i>Cité idéale avec fontains et statues des vertus</i> , anonyme, fin du XV ^e siècle, Baltimore, Walters Art Gallery.	38
151b	<i>Vue d'une ville en perspective</i> , anonyme, fin du XV ^e siècle, Florence, Collection Contini-Bonacossi.	38, 38
151c	Vue urbaine, atelier des Landinara, vers 1465, panneau des stalles du choeur de la basilique Saint-Antoine, Padoue.	38, 38
152	<i>Perspective architecturale</i> , anonyme, fin du XVe siècle, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Gemäldegalerie.	39
153	Second frontispice des <i>Antichità Romane</i> , T. III, gravure, Giovanni Battista Piranesi (Piranèse), 1757.	159
154	<i>La fête de Sadeh</i> , Sultan Mohammed, vers 1525, fol 2 v. du Livre des Rois (<i>Chah-Nameh</i> Houston) de Chah Tamasp, New York, Metropolitan Museum of Art.	159
155	<i>Les Pèlerins d'Emmaüs</i> , Véronèse, Paris, Musée du Louvre.	135

INDEX DES NOMS PROPRES

- ABOU-DOLAF, 87
AGOSTINO (sant), 63
AIX-LA-CHAPELLE, 18
AL-MALOUYYA, 87
ALBERTI, 5; 38; 47; 57; 127; 134
ALEXANDRE, 101; 102; 159
ALLEMAGNE, 128
ALPES, 103
ALTDORFER (Albrecht), 100; 101; 102; 103; 159
ALTICHIERO, 31; 32; 57
AMSTERDAM, 114
ANASTASIE (sainte), 60
ANDROUET DU CERCEAU (Jacques), 112
ANGELICO (Fra), 38; 57; 60; 61; 62
ANGLETERRE, 4; 5; 128
ANJOU, 31
ANNE (sainte), 32
ANTOINE (saint), 149
ANTONIN, 64
ANVERS, 107; 108
APOCALYPSE, 15; 18; 19
APOLLON, 121
AREZZO, 29; 58; 148
ARNOLFINI, 49
ARTEMISE, 112
ASCALON, 15
ASSISE, 28; 29; 31; 32
ATHENES, 102
AUGUSTE, 112; 122; 123
AUGUSTIN (saint), 63
AUTUN, 104; 105; 106; 107; 108
AVENZO, 30
AVIGNON, 31; 96
- BABEL (tour de), 64; 85; 87; 88; 89; 90; 108; 109; 110; 149; 159
BABYLONE, 15; 16; 18; 64; 65; 85
BACCHUS, 117
BALE, 36
BALTIMORE, 115
BAMBERG, 18
BARBARI (Jacopo de'), 37

BARONCELLI, 32
 BARTHES (Roland), 157
 BARTOLO (Domenico di), 38; 89
 BARTOLO (Taddeo di), 38; 89
 BAVIERE, 46; 68; 101
 BEATUS LIEBANA, 15
 BELLINI, 57; 95; 100; 107
 BELVEDERE, 86; 121
 BERLIN, 68; 82; 83; 94; 95; 106
 BERRY (duc de), 19; 41
 BETHLEEM, 17
 BETHPHAGE, 21
 BETHSABEE, 114
 BINGEN, 92
 BLES (Herri met de, dit Civetta), 94
 BOSCH (Jérôme), 85; 103
 BOSCOREALE, 11
 BOSTON, 107
 BOTTICELLI (Sandro), 96
 BOUCICAUT (Maître de), 41; 42
 BOURGOGNE, 31; 91
 BRABANT, 91; 103
 BRACCIOLINI, 117
 BRAMANTE (Donato), 76
 BRANCACCI (chapelle), 38
 BREYDENBACH (Bernhard), 72
 BROEDERLAM (Melchior), 75
 BRUEGEL (Pieter), 86; 88; 89; 90; 100; 102; 103; 104; 108; 149; 159
 BRUGES, 57
 BRUNELLESCHI (Filippo), 37; 38; 41; 45; 47; 49; 50; 57; 75; 76; 107; 134
 BRUNSWICK (Monogrammiste de), 69; 77
 BRUXELLES, 82; 83; 107
 BUDAPEST, 69; 82; 83; 149
 BULLANT (Jean), 123
 BYZANCE, 13

CAIUS CESTIUS (pyramide de), 64
 CAMBRIDGE, 38
 CAMPIN (Robert), 45; 57; 66
 CAPITOLE, 118; 122
 CARON (Antoine), 112; 120; 121; 122; 123
 CARPACCIO (Vittore), 94; 96; 97; 98; 99; 100; 101; 107; 149; 150
 CASSIRER (Ernst), 157
 CASTOR ET POLLUX, 122
 CATHERINE (sainte), 30
 CATHERINE DE MEDICIS, 112
 CAVALLINI, 28
 CHARLES IX, 122; 123
 CHARLES LE CHAUVE, 19; 23; 29
 CHERONEE, 101
 CHEVALIER (Etienne), 58
 CHIARAMONTI, 121
 CHICAGO, 82; 83
 CHORA, 18

CHRISTUS (Petrus), 76; 106
CHYPRE, 87
CIVATE, 24
CLAUDE LORRAIN, 124
CLEMENT VII, 108
CLEVELAND, 82; 83; 149
COBLANCE, 23; 92
COENE (Jacques), 79
COLISEE, 88; 89; 90; 121
COLOMBE (Jean), 43
COMMODE, 121
CONSTANCE, 117
CONSTANTIN, 12; 17; 18; 122
CONSTANTINOPE, 17; 18; 24
CORBUSIER (Le), 142
COSME (saint), 38; 61
COSSA (Francesco), 94; 97; 102
CRANACH (Lucas), 100; 102
CRETE, 87
CUSTODIA (fondation), 87
CYTHERE, 116

DAMIEN (saint), 38; 61
DAVID (Gérard), 62; 69; 70; 77; 82; 83; 84; 101; 149; 151
DEMETRIOS, 10
DENIS (saint), 24
DENNIS, 129
DETROIT, 114
DIETTERLIN (Wendel), 112
DIJON, 75; 93
DIODORE, 10
DOMUS AUREA, 117
DRUISIANA, 29
DUCCIO, 28; 29
DUMEZIL (Georges), 138
DURAND (Gilbert), 139
DURER (Albrecht), 84; 87; 100; 101; 103; 119; 149
DUSSELDORF, 24; 87

EGYPTE, 14; 15; 60; 92; 99
EHRMANN (Jean), 122
ELEUTHEROPOLIS, 15
ELISEE, 81
EPHESE, 19
ERYTHREE, 80
ESCAUT, 101
ESCORIAL, 15; 19
ESPAGNE, 15
ETAMPES, 42
EUROPE, 31; 56; 74; 79; 111; 112
EXETER, 106

FABRIANO (Gentile da), 57; 59; 60; 62; 75
FANNIUS (villa), 11

FAUSTINE, 64
 FERRARE, 97
 FILARETE (Antonio Averlino, dit le), 89
 FLANDRE, 31; 66
 FLAVIUS JOSEPHE, 82
 FLEMALLE (maître de), 45; 57; 69; 93; 94
 FLORENCE, 28; 29; 31; 32; 38; 41; 45; 59; 60; 61; 75; 86; 95; 108
 FLORIN (saint), 23
 FONTAINEBLEAU, 112; 121
 FOUQUET (Jean), 58; 63
 FRANCE, 76; 108; 112; 121
 FRANCOIS (saint), 29; 30; 32

 GADDI (Taddeo), 32; 57; 75
 GASSEL (Lucas), 94; 107
 GAZA, 15
 GENESE, 109
 GEORGES (saint), 14; 30; 60; 94; 96; 98; 99; 102; 138
 GERASA, 147
 GESTALTTHEORIE, 157
 GHIBERTI (Lorenzo), 57; 58; 61; 76
 GHIRLANDAIO (Domenico), 95
 GILPIN (William), 4; 130
 Giorgio (Francesco di), 76
 GIOTTO, 28; 29; 30; 32; 148
 GIOVANNI DI PAOLO, 59
 GOZZOLI (Benozzo), 57; 58; 62; 63; 64; 65; 95
 GREGOIRE (saint), 19; 21
 GUDULE (sainte), 107
 GUIDORICCIO DA FOGLIANO, 31
 GUNTHER, 117

 HAUSDORFF (dimension de), 132
 HELENE, 114; 115; 116
 HENON, 133
 HENRI III, 19; 122
 HERCULE, 121
 HERMOPOLIS, 60; 62
 HESDIN (Jacquemart de), 41; 92
 HIEROPOLIS, 60
 HOLLANDE, 46; 68
 HULIN DE LOO, 79

 INDE, 99
 INDRE-ET-LOIRE, 25
 ISIDORE DE SEVILLE, 25
 ISLAM, 87; 100
 ITALIE, 28; 31; 39; 56; 59; 66; 84; 87; 107; 108; 120

 JAKOBSON (Roman), 156
 JAUNPUR, 99
 JEAN (saint), 16; 25; 43; 46; 58; 63; 68; 79; 80; 82; 83; 122; 123; 147
 JEROME (saint), 19; 23; 97

- JERUSALEM, 12; 13; 15; 16; 17; 19; 21; 22; 24; 26; 33; 43; 61; 62; 66; 67; 70; 71; 72;
73; 76; 77; 78; 80; 82; 84; 85; 87; 101; 105; 114; 149
JESUS, 74; 82; 105
JOACHIM, 32; 84
JUDAS, 67; 68; 73; 77; 78; 79
JULIEN (saint), 92; 94; 96; 104
JUPITER, 118
JUSTINIEN, 17
- KNIGHT (Richard Payne), 4; 130
- LA HAYE, 46; 57; 68
LAFRERY (Antoine), 120; 121; 122
LANDES, 23
LAODICEE, 19
LAUGIER (abbé), 129
LAURENT (saint), 15
LAZARE, 59; 114
LEBEL (Gustave), 120; 123
LIECHTENSTEIN, 115
LIEGE, 105; 107
LIGET, 25
LIMBOURG (frères), 19; 21; 41; 42; 43; 45; 48; 58; 66; 74; 92; 93
LIPPI (Filippo et Filippino), 38; 57; 94
LIUTHAR, 18
LONDRES, 29; 128; 149
LORENZETTI (Pietro et Ambrogio), 32; 33; 36; 42
LUC (saint), 107
LUCAS DE LEYDE, 94
LUCIE (sainte), 30
LUGANO, 69
LUGT (Frits), 87
LUSIGNAN, 42
LUTTERELL (psautier), 24
LYON, 105
- MAASTRICHT, 105
MACEDOINE, 102
MADABA, 14
MADRID, 96
MANDELBROT (Benoît), 3; 130; 131; 142
MANTEGNA (Andrea), 62; 89; 94; 97; 100; 143; 149
MANTOUE, 97
MARC AURELE, 122
MARCO POLO, 34
MARIE, 17; 26; 64; 68; 71; 76; 80; 82; 83; 147
MARIE-MADELEINE, 80; 82; 83
MARS, 97
MARTHE, 26; 147
MARTINI (Simone), 31; 41
MASACCIO, 38; 57
MATTHIEU (saint), 21; 107
MEMLING (Hans), 71; 72
MESOPOTAMIE, 87

MEUSE, 105
MICHEL (saint), 92; 93
MICHELINO DA BESOZZO, 57
MILAN, 66; 69; 76; 77; 78; 79; 80; 92; 96
MISTRA, 19
MONTEFALCO, 58
MUNICH, 71; 101; 102; 159
MUNSTER (Sébastien), 36

NAPLES, 10; 11; 28; 31
NAZIANZE (Grégoire de), 19
NERON, 117
NESLE (tour de), 123
NEW YORK, 11; 29; 69; 78; 79; 80; 82; 83; 102; 106
NICOLAS (saint), 61; 91
NICOPOLIS, 15
NIL, 118
NINIVE, 87
NOE, 25
NUREMBERG, 36; 87; 100

OCTAVIEN, 123
OLBRICH (J. M.), 81
OLITSKY, 117
OMAR (mosquée d'), 70; 72; 75
OMBRIE, 65
OTTO III, 18; 26; 30; 146
OVIDE, 118; 119
OXFORD, 34

PADOUE, 28; 30
PALERME, 19; 20
PALESTINE, 14; 87
PANOFSKY (Erwin), 49; 70; 72; 79; 104; 141
PANTANASSA, 19; 21; 22
PARIS, 31; 43; 87; 123
PASCAL, 109
PATHMOS, 43
PATINIR (Joachim), 84; 94; 100; 101; 107
PAUL (Saint), 19; 23
PAYS-BAS, 73; 108; 128
PECKAM, 42
PERGAME, 19
PEROUSE, 61
PERUGIN (Pietro Vannucci, dit le), 95
PETRARQUE, 31
PHILADELPHIE, 19; 82; 83
PIERO DELLA FRANCESCA, 57; 127; 134
PIERRE (saint), 68
PILON (Germain), 122
PIRANESE, 90
PISANELLO, 57; 60; 62
PISE, 64
POLOGNE, 122

POMPEI, 10; 12
POPE, 141
PORTUGAL, 79
POSTMA (Herman), 113; 114; 115; 117; 119; 120
POUSSIN, 124
POZZOSERRATO, 108
PRAGUE, 105; 149
PRICE (Uvedale), 4; 129; 130
PRIMATICE (le), 112; 121
PSEPHINA (tour), 70
PYTHAGORE, 118

QUIRINAL, 122

RAPHAEL, 86; 119
REEVES (Hubert), 110
REICHENAU, 18
REIMS, 23; 44
RHIN, 92
RHODES, 87; 116
ROBERTI (Ercole), 97
ROLIN (chancelier), 66; 80; 91; 95; 107; 141
ROME, 12; 13; 17; 18; 19; 24; 28; 63; 86; 88; 89; 95; 113; 116; 117; 118; 119; 122
ROSSO, 112
ROTTERDAM, 68; 90
RUELLE (David), 133; 151

SABA, 119; 120
SADEH, 159
SAINT SAVIN, 19; 25
SAINT SEVER, 16
SAINT-ANGE (château), 64; 122
SAINT-BAVON, 78
SAINTE PUDENTIENNE, 12
SALISBURY, 119
SALOME, 147
SALOMON, 71; 74; 78; 80; 81; 85; 119; 120; 123
SAMARRA, 87
SAN GIMINIANO, 63
SAN GIOVANNI, 45; 49
SAN LORENZO, 38; 57; 58; 61; 64; 76
SAN MARCO, 38
SANGALLO, 76
SANTA LUCIA, 38
SARDES, 19
SASSETA, 57
SAUL, 102; 103
SCHEDEL (Hartmann), 36
SCHIFANOIA (palais), 97
SCHWARZ (H.), 48
SEINE, 45; 123
SEPTIME SEVERE, 122
SERLIO, 112; 119
SEVILLE, 25

- SHAFTESBURY, 129
 SICILE, 10
 SIENNE, 28; 31; 32; 33; 34; 36; 38; 89; 90
 SIGNORELLI (Luca), 94; 102
 SILENE, 99; 100
 SILLA, 123
 SIXTE QUINT, 122
 SMYRNE, 19
 SPENCER, 128
 SPOSI, 97
 STABIES, 11
 STROZZI, 61
 SUISSE, 101
 SWART VAN GRONINGEN (Jan), 113; 119; 120
 SYRIE, 21
- TACKENS (Floris), 151
 TELEPHE, 121
 THEBES, 102
 THOM (René), 132; 133; 155; 157; 158; 160
 THYATIRE, 19
 TIBRE, 118; 122
 TIBUR, 112; 122; 123
 TIGRE, 87
 TITUS, 118; 122
 TIVOLI, 117; 123
 TOBIE, 87; 113; 114; 115
 TOEPUT (Pozzoserrato), 108
 TOSCANE, 21; 65
 TOURNAI, 57
 TRAJAN, 64
 TREBIZONDE, 60; 62
 TREVES, 19
 TREVISE, 108
 TROIE, 118
 TUILERIES, 123
 TURIN, 46; 48; 50; 66; 68; 69; 76; 77; 78; 79; 80; 92; 96
- URSULE (sainte), 96
 UTRECHT, 24; 87; 114; 164
- VAN CLEEF (Hendriek), 90
 VAN DER WEYDEN (Rogier), 57; 66; 94; 107
 VAN EYCK (Jan et Hubert), 32; 45; 46; 47; 49; 50; 51; 57; 66; 67; 68; 69; 70; 72; 73;
 76; 79; 80; 82; 86; 91; 93; 94; 95; 96; 98; 101; 104; 105; 106; 107; 108; 141; 149
 VAN HEEMSKERCK (Maerten), 113; 114; 115; 116; 117; 120
 VAN MANDER (Carel), 86
 VAN SCOREL (Jan), 86; 87; 88; 94; 112; 113; 114; 115; 120; 149
 VAN VALCKENBORCH (Maerten et Lucas), 90; 149
 VASARI (Giogio), 28; 95; 108; 166
 VENEZIANO (Domenico), 38
 VENISE, 34; 37; 69; 80; 87; 95; 96; 99; 100; 115; 166
 VENUS, 97; 116
 VERONE, 60

VERONESE, 120
VESPASIEN, 118
VESTA, 123
VIENNE, 89; 90; 108; 159
VILLARD DE HONNECOURT, 44
VINCI (Léonard de), 76; 94; 127; 128
VITRUVÉ, 5; 111; 112; 169
VOS (Jan), 106; 107
VREDEMAN DE VRIES (Hans), 112

WASHINGTON, 47; 59; 76; 95
WITZ (Konrad), 94

TABLE DES MATIERES

introduction	3
I. la représentation du paysage urbain dans l'art médiéval	7
A. l'héritage de l'antiquité gréco-romaine	9
B. les villes schématiques du moyen âge.....	14
1.les représentations pseudo-géométrales.....	14
2.les pictogrammes de type "maquette"	17
3.les enceintes vues en surplomb	22
4.les assemblages en bandes	25
C. progrès de l'espace perspectif et déploiement des lointains au trecento.....	28
D. la genèse des villes lointaines dans les miniatures franco-flamandes et l'avènement du réalisme.....	35
II. villes lointaines et villes fabuleuses de la Renaissance	53
A. la tradition italienne du début du quattrocento	57
B. l'apport flamand et ses répercussions en Italie.....	66

1.villes orientales.....	67
2.villes portuaires et häusermeer.....	91
3.les villes antiques.....	111
III. de l'esthétique fractale du paysage urbain.....	125
A. approches morphologiques "classiques" et approche morphologique fractale.....	127
B. la perspective comme agent fractal.....	134
C. l'homothétie interne du paysage urbain.....	138
D. processus génératifs et "attracteurs étranges" dans les paysages urbains peints	145
 BIBLIOGRAPHIE.....	 163
 INDEX DES ILLUSTRATIONS.....	 171
INDEX DES NOMS PROPRES	185

PLANCHES D'ILLUSTRATIONS



1

2



3

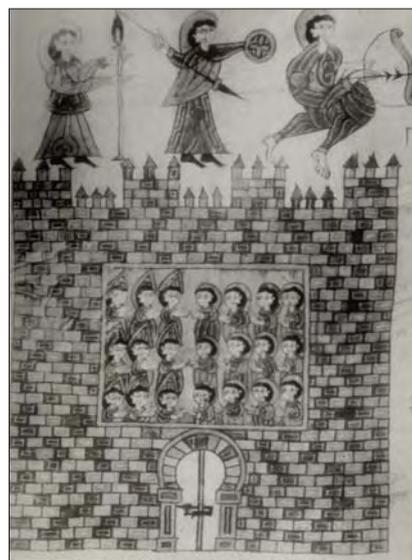


- 1 Paysage avec architecture peinture murale de Pompéi, antérieure à 50 av. J.-C.
- 2 Paysage urbain inspiré de la scène-type de la comédie, appartenant à un ensemble de fresques du premier siècle après J.-C.
- 3 Vue de Ville avec port maritime, détail d'une fresque du premier siècle après J.-C.
- 4 Mosaïque représentant un Christ en majesté (abside de l'église de Sainte Pudentielle) Rome, début du Ve siècle



4

5



7

6



8



5 Jérusalem, détail de la mosaïque palestinienne de Madaba, sur le sol de l'église Saint-Georges, milieu du VIe siècle

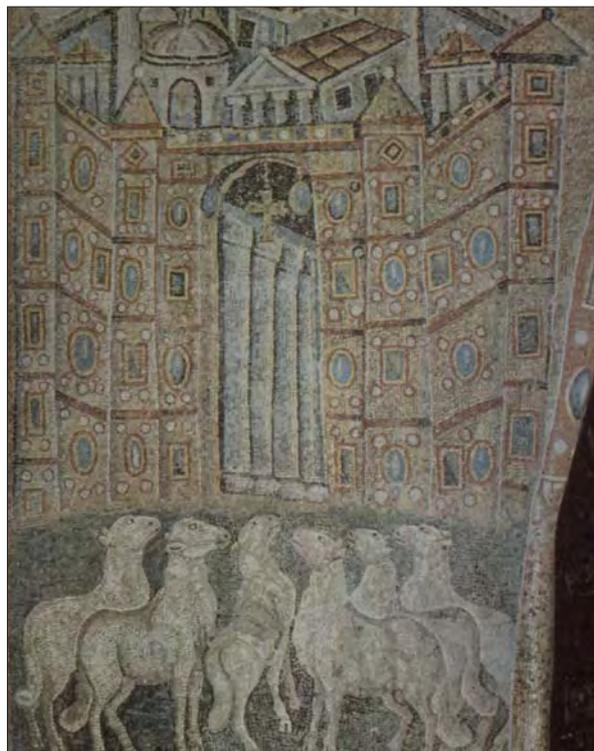
6 Concile de Tolède, Codex Albeldense (976), folio 142, Monastère d'Albelda

7 La tenue d'un concile dans la cité de Séville défendue par des archers et des porteurs de lances symbolisant le pouvoir civil (XIe s.), Codex Amaliensis, Monastère d'Albelda.

8 L'Antechrist détruit une cité, enluminure du commentaire de l'Apocalypse de Beatus Liebana, abbaye de Saint Sever, milieu du XIème siècle.

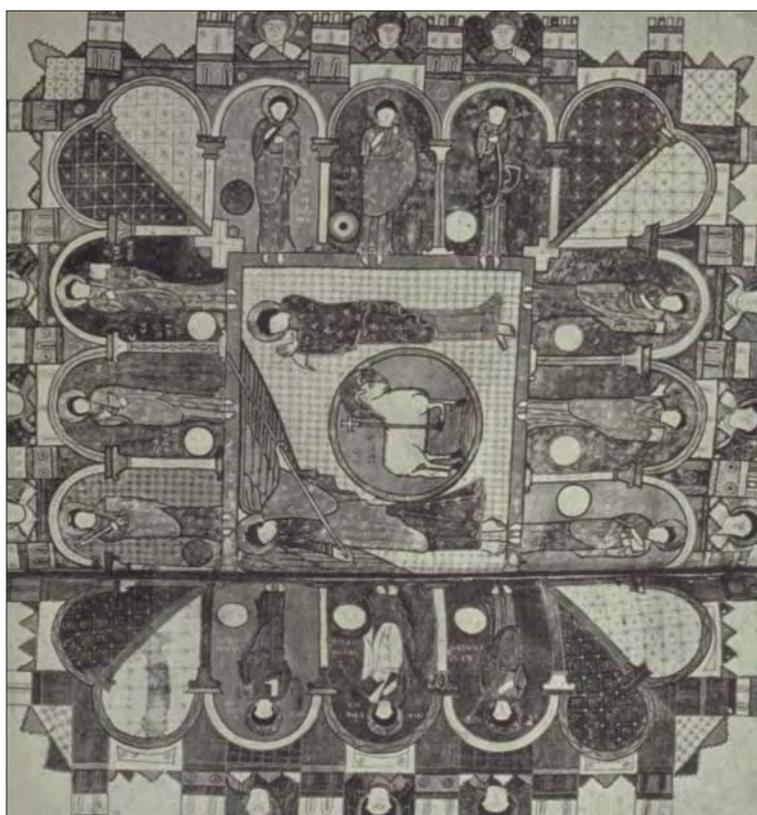


9



11

10



9 Babylone; enluminure du commentaire de l'Apocalypse de Beatus Liebana.

10 Jérusalem céleste ; enluminure du commentaire de l'Apocalypse de Beatus Liebana.

11 Représentation de Jérusalem, mosaïque de l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure à Rome (432-440 ap. J.-C.).

12 Les empereurs Constantin et Justinien présentant à la vierge des maquettes de la ville et de l'église; mosaïque de Sainte-Sophie de Constantinople.

13 Fresque représentant l'empereur Constantin accordant la souveraineté de Rome au pape Sylvestre - église Santi quattro Coronati, chapelle St-Sylvestre, XIIIème siècle.

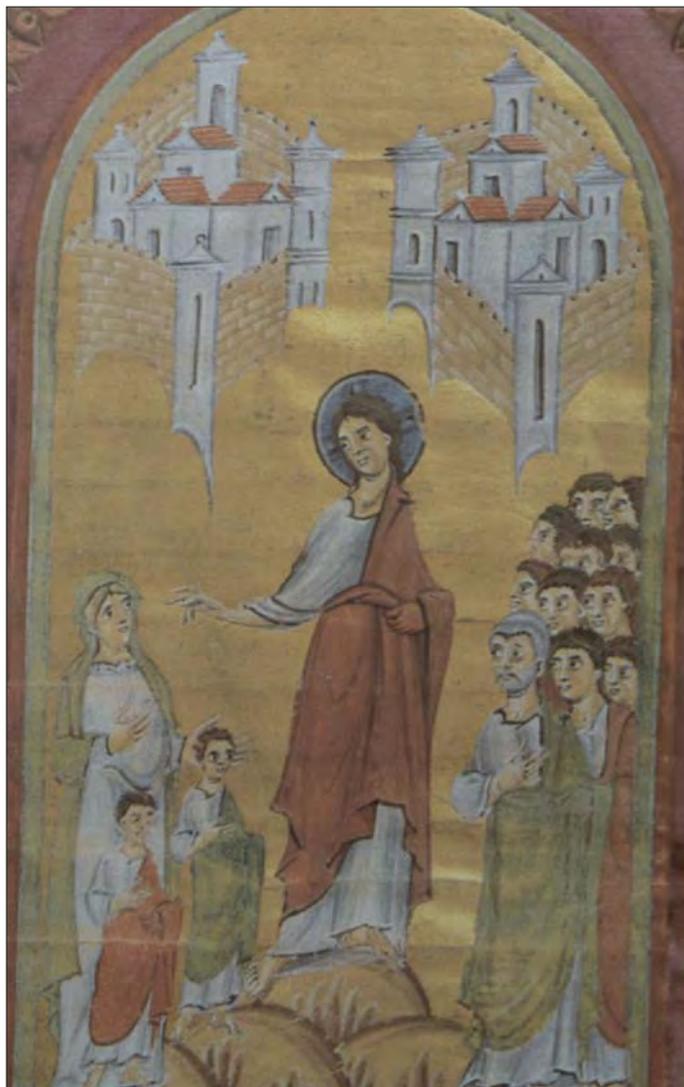


12



13

14



15



14 Les fils de Zébédée, évangélique d'Otton III (fin du Xème siècle).

15 La guérison du jeune homme épileptique, évangélique d'Otton III.

16



17



16 La danse de Salomé et la décollation du Baptiste, évangélique d'Otton III.

17 Le possédé de Gerasa, évangélique d'Otton III.



19



20



21



23

18 La chute de Babylone, feuillet de l'Apocalypse de Bamberg (an 1000).

19 L'ange précipitant la pierre dans la mer, fol 59v. de l'Apocalypse de Trèves (première moitié du IX^{ème} siècle).

20 La vision du fils de l'homme entre les chandeliers, Apocalypse de Trèves, première moitié du IX^e siècle.

21 Parole du bon Samaritain, évangélique de l'empereur Henri III (1036).

22 représentation pictogrammique des sept églises d'Asie; fresques de l'église San-Isidoro de León.

23 Scènes de la vie de Saint Jérôme, Bible de Charles le Chauve, conservée à la Bibliothèque Nationale (845).

24 Scènes de la vie de Saint Jérôme, Bible de Charles le Chauve, conservée à Saint-Paul-hors-les-Murs (870).

18

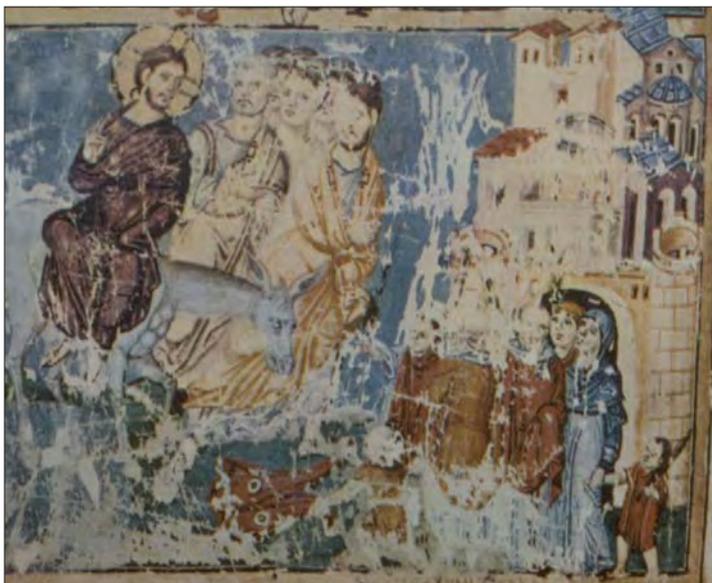


22



24





25



26



27

25 Entrée du Christ à Jérusalem du manuscrit des Homélies de Grégoire de Nazianze - 880-883.

26 Entrée du Christ à Jérusalem, mosaïque du sanctuaire de la chapelle palatine de Palerme - 1143.

27 Entrée du Christ à Jérusalem, fresque décorant la voûte de l'église de la Pantanassa, à Mistra - 1340.

28



28 Entrée du Christ à Jérusalem, miniature des Très Riches Heures du Duc de Berry, vers 1415.

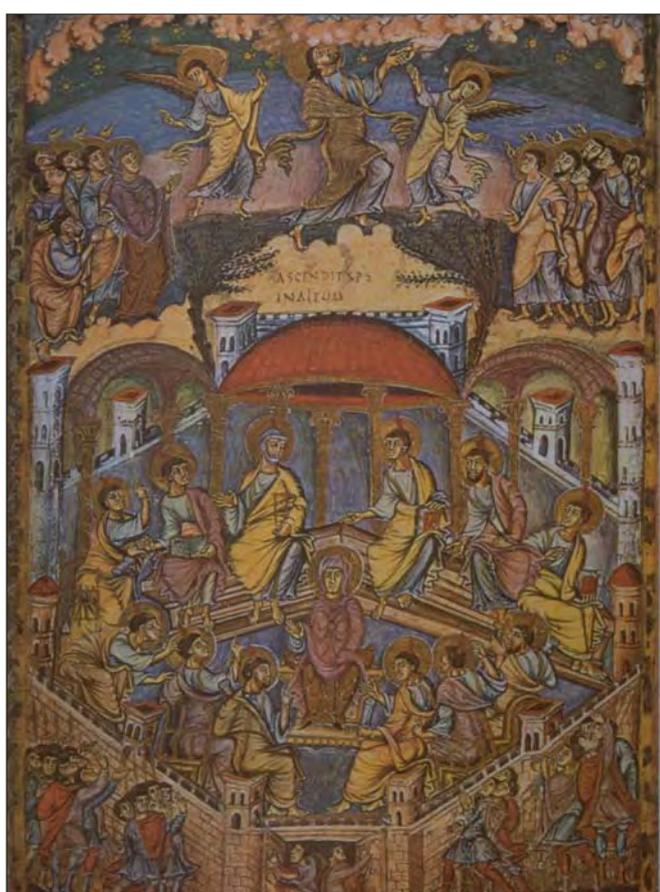
29 Entrée du Christ à Jérusalem, Pietro Lorenzetti, voûte du transept gauche de l'église inférieure Saint-François à Assise.



29



30



31



32



33

30 Vierge du portail Sainte Anne, N.D. de Paris.

31 Enluminure représentant la Pentecôte et l'Ascension; Bible de Charles le Chauve de Saint-Paul-hors-les-Murs, Rome.

32 Guérison de Saint Paul, Bible de Charles le Chauve de la Bibliothèque Nationale.

33 Guérison du lépreux, feuillet détaché des Evangiles de Saint- Florin de Coblence, vers 830.



35

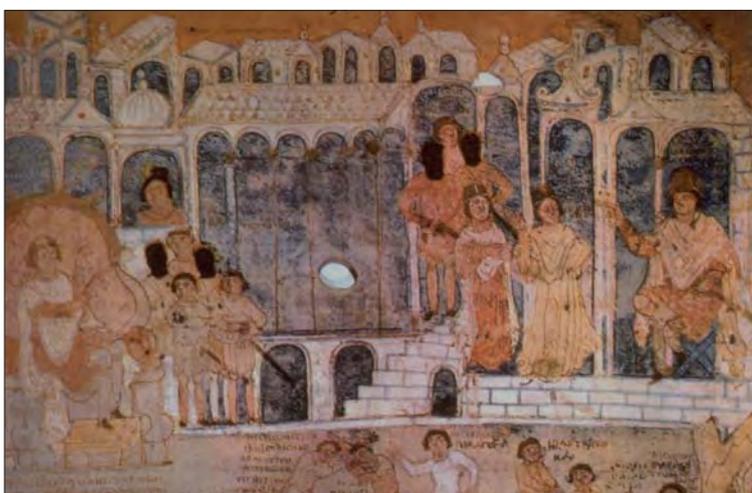
34



36

34 l'Envoi des messagers à Rome, Folio 115 de la Vie de Saint Denis, manuscrit parisien antérieur à 1317.

35 le Christ dans l'enceinte de la Jérusalem céleste, fresque de l'église abbatiale de Civitate, en Italie.



37

36 Constantinople, enluminure anglaise de 1340 - Psautier Lutterell.

37 Miniature (détail) extraite du manuscrit du Pentateuque Ashburnham, attribué à l'atelier d'Isidore de Séville (VIIème siècle).

38 Détail d'une fresque représentant l'ivresse de Noé, église de Saint-Savin.

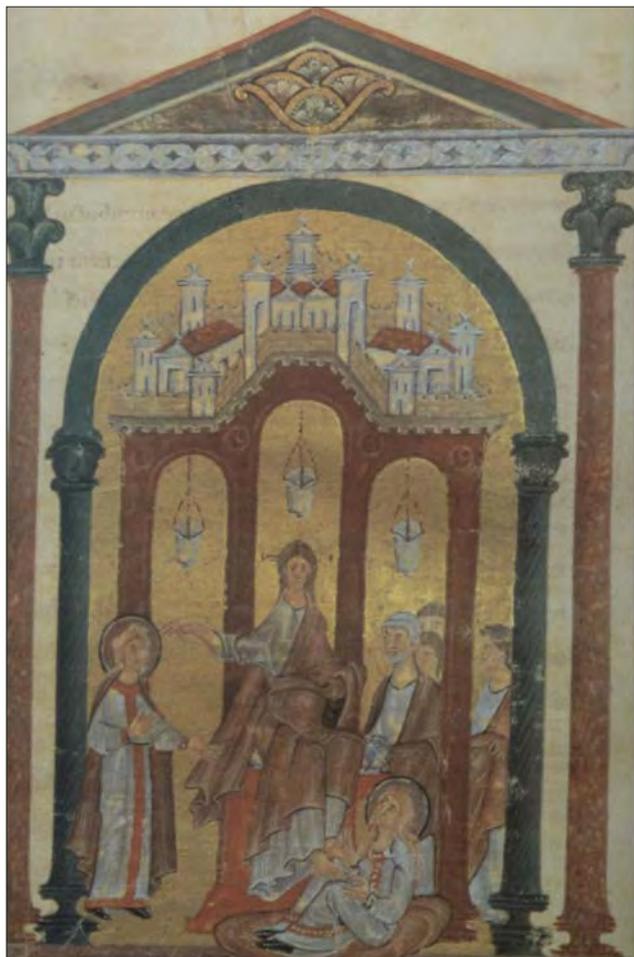
39 la Visite des Saintes Femmes au tombeau, détail d'une fresque de l'oratoire Saint-Jean du Liget (Indre-et-Loire).



38

39





40



41



42



43

44



40 Le Christ chez Marthe et Marie, Miniature de l'Évangélaire d'Otton III.

41 La résurrection de Drusiana, Giotto, Santa Croce, Florence, vers 1317 .

42 La guérison de l'aveugle, Duccio, National Gallery, Londres.

43 La Tentation du Christ, Duccio, entre 1308 et 1311.

44 Les démons chassés d'Arezzo, Maître de la légende de Saint François.



45

45 Le don du manteau, Maître de la légende de Saint François, fresque du cycle de l'église supérieure de Saint-François à Assise.

46 La Décollation de Saint Georges, Altichiero, 1378.

47 Fresque représentant Guido-riccio da Fogliano, Simone Martini, 1328.

48 Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne devant la porte d'or, Taddeo Gaddi.

48b La Patience de Job, Taddeo Gaddi.



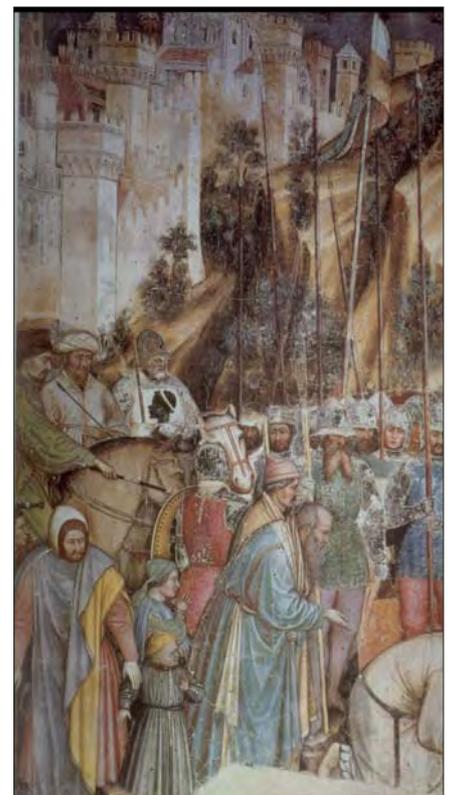
48



48b

47

46





49



50

49 Allégorie du Bon Gouvernement, (détail), Ambrogio Lorenzetti, entre 1337 et 1339.

50 Allégorie du Mauvais Gouvernement, (détail), Ambrogio Lorenzetti, entre 1337 et 1339.

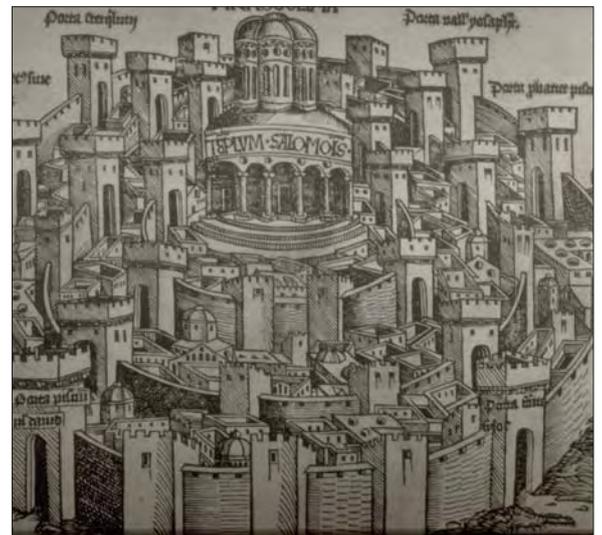


51

55



54



52

54b



53

51 Venise, miniature d'un manuscrit d'Oxford.

52 Jérusalem, Liber Cronicarum d'Hartmann Schedel, 1493.

53 La Terre Sainte (détail), gravure de Reeuwich, Lyon (1489).

54 Vue de ville portuaire, A. Lorenzetti ? vers 1335-1340,

54b L'Annonciation et la Visitation, Melchior Broederlam.

55 La Fuite en Egypte, Jaquemard de Hesdin.



56

56 enluminure du mois de mars, les frères Limbourg, Très Riches Heures du duc de Berry.

57 enluminure du mois d'août, les frères Limbourg,, Très Riches Heures du duc de Berry.

58 enluminure du mois de mai, les frères Limbourg, Très Riches Heures du duc de Berry.



57



58



59

59 La rencontre des mages, les frères Limbourg, Très Riches Heures du duc de Berry.

60 Saint Jean à Patmos, les frères Limbourg, Très Riches Heures du duc de Berry.

61 enluminure du mois d'octobre, les frères Limbourg, Très Riches Heures du duc de Berry.



60



61





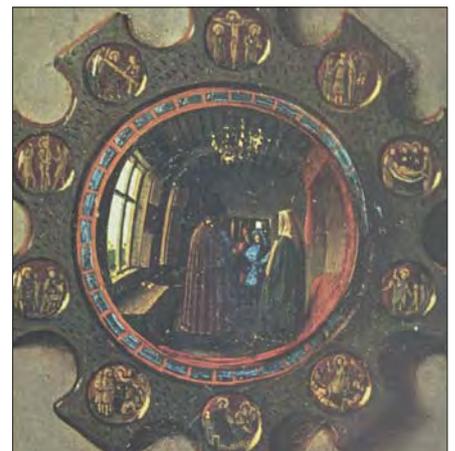
62



63



64



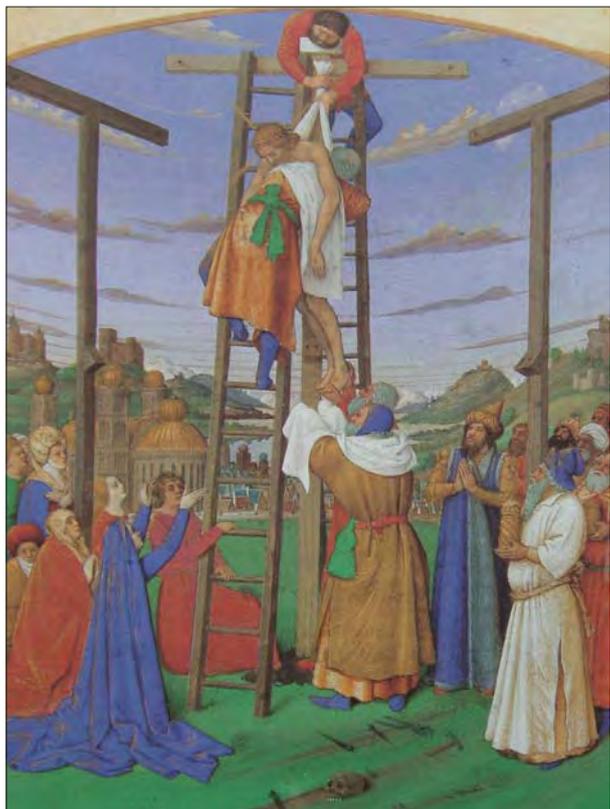
62&63 La "Naissance de saint Jean-Baptiste", et, en bas de page, le "Baptême du Christ", Jan van Eyck (attribué à) folio 93v des Très Belles Heures de Notre-Dame, entre 1422 et 1424.

64 Portrait des Epoux Arnolfini, Jan van Eyck, 1434.



66

66b



65



68

65 Les diables chassés d'Arezzo, Benozzo Gozzoli - 1452, église San Francesco à Montefalco.

66 Descente du Saint-Esprit, Jean Fouquet, Livre d'Heures d'Etienne Chevalier.

66b Descente de croix, Jean Fouquet, Livre d'Heures d'Etienne Chevalier.

68 Résurrection de Lazare, Benozzo Gozzoli - vers 1496.



71

67 Anges en adoration, Benozzo Gozzoli, fresques de la chapelle des Mages, 1459.

69 Saint Georges et la princesse de Trébizonde, Pisanello.

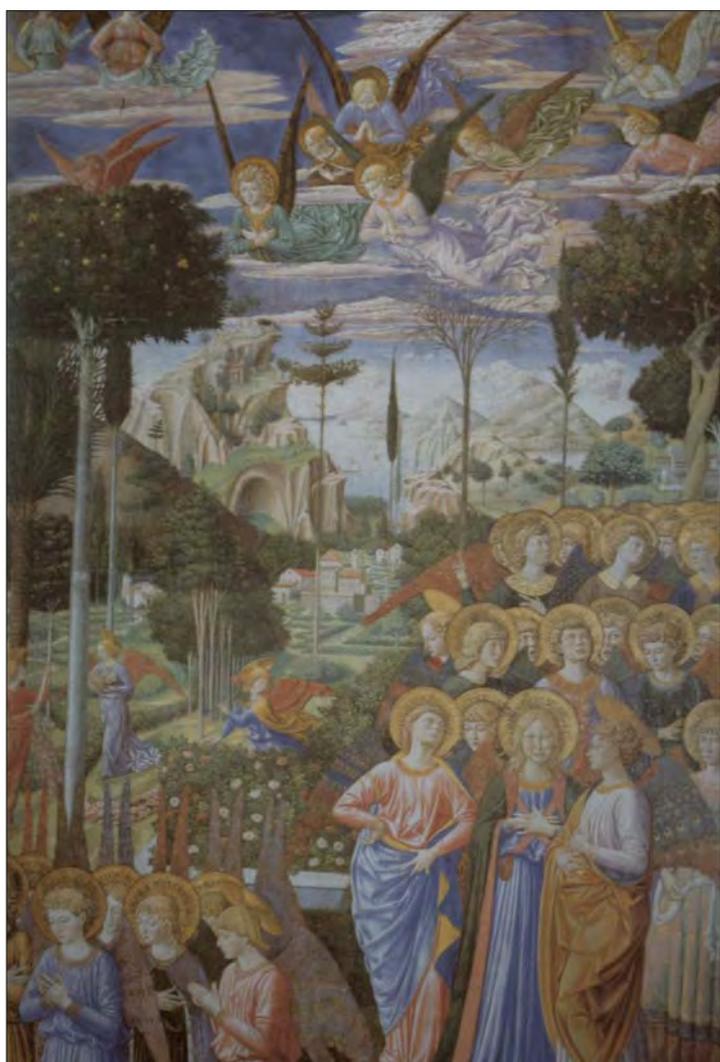
70 Saint Georges à cheval combattant le Dragon, Rogier van der Weyden ?

71 Fuite en Egypte, Gentile da Fabriano.

69



67



70





73



72



74

72 Le retour de Saint Rainer à Pise, Antonio di Francesco da Venezia, actif vers 1400; (fresque détruite en 1944).

73 La Lamentation sur le Corps du Christ, Fra Angelico, 1436.

74 Saint Nicolas sauve trois hommes, Fra Angelico.

75 Déposition, Fra Angelico, 1443.



75



77



76

76 Anges en adoration, Benozzo Gozzoli, fresques de la chapelle des Mages, 1459.

77 Saint Augustin quittant Rome, Benozzo Gozzoli, 1465.

78 Le château Saint-Ange, dessin de la fin du quattrocento.



78





79



80

79 Le Christ au Jardin des Oliviers, Andrea Mantegna, (vers 1460), National Gallery de Londres.

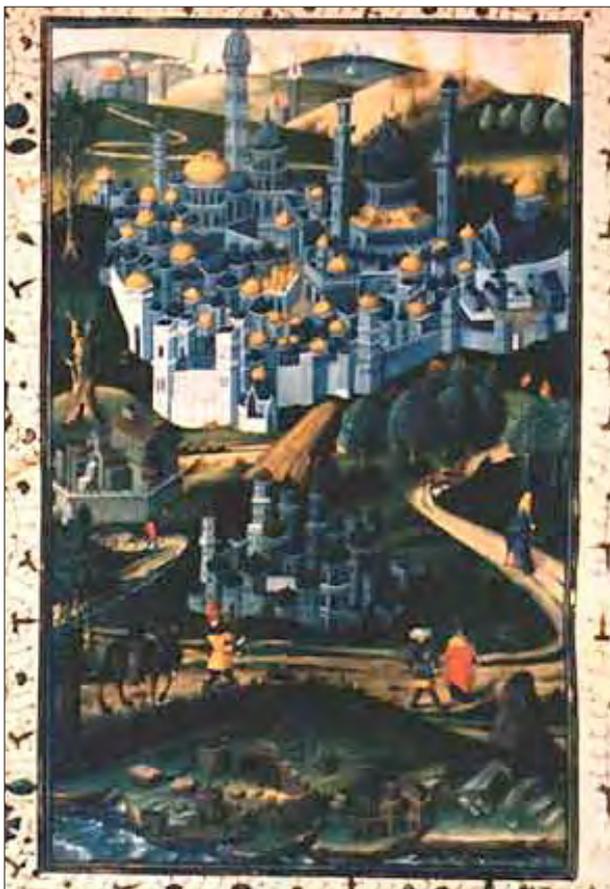
80 Le Christ au Jardin des Oliviers, Andrea Mantegna, Musée des Beaux Arts de Tours

80b Saint Sébastien, Mantegna, 1480, Paris, Louvre.



80b





82b



81

81 La Tour de Babel en construction, Benozzo Gozzoli.

82 Les trois Marie au Sépulcre, attribuée à Hubert van Eyck (vers 1425).

82b Jérusalem, miniature du XVe siècle, Bibliothèque Nationale.

82





83



83 Trahison de Judas, folio 24 (main "G"; vers 1422) des Très Belles Heures de Notre-Dame, (détruit)

84 Crucifixion, Gérard David, vers 1480.

85 Portement de Croix, peinture datée entre 1530 et 1560, attribuée parfois au Monogrammiste de Brunswick.



84



85



86

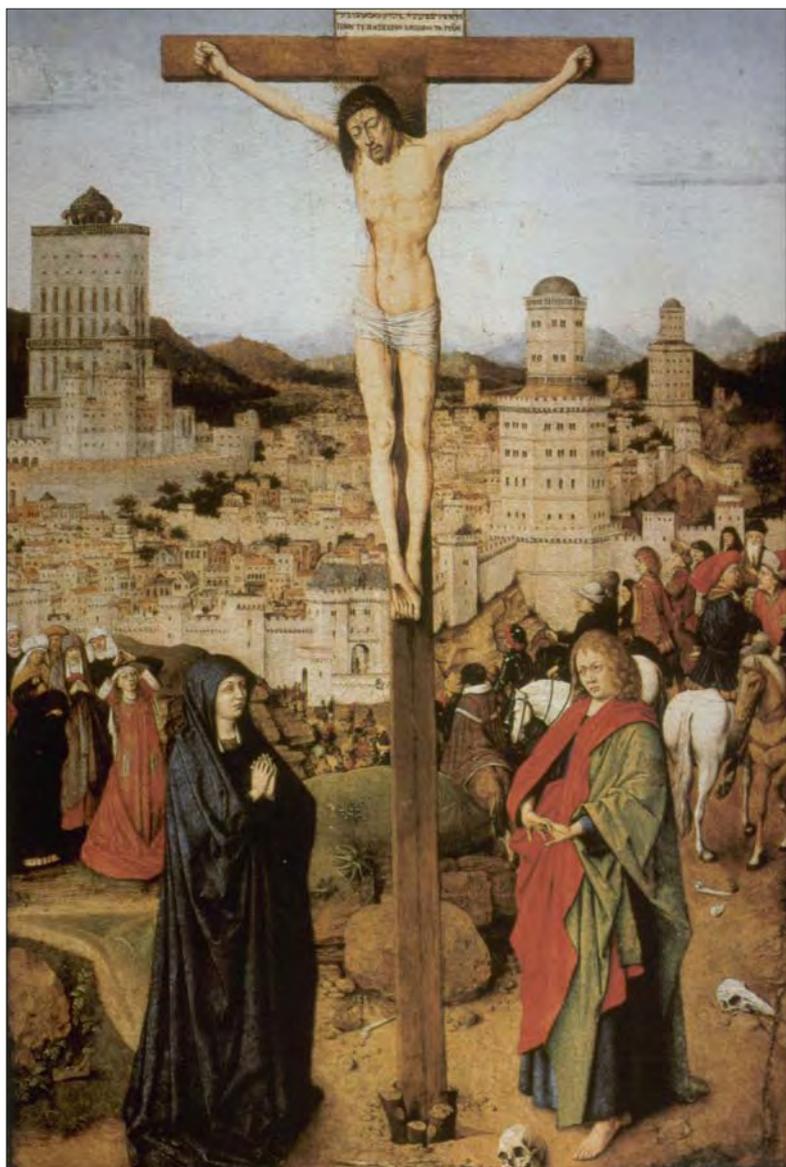
83b Nativité, Petrus Christus, 1445.

86 Crucifixion, attribuée à Jan van Eyck, datable entre 1420 et 1430.



83b





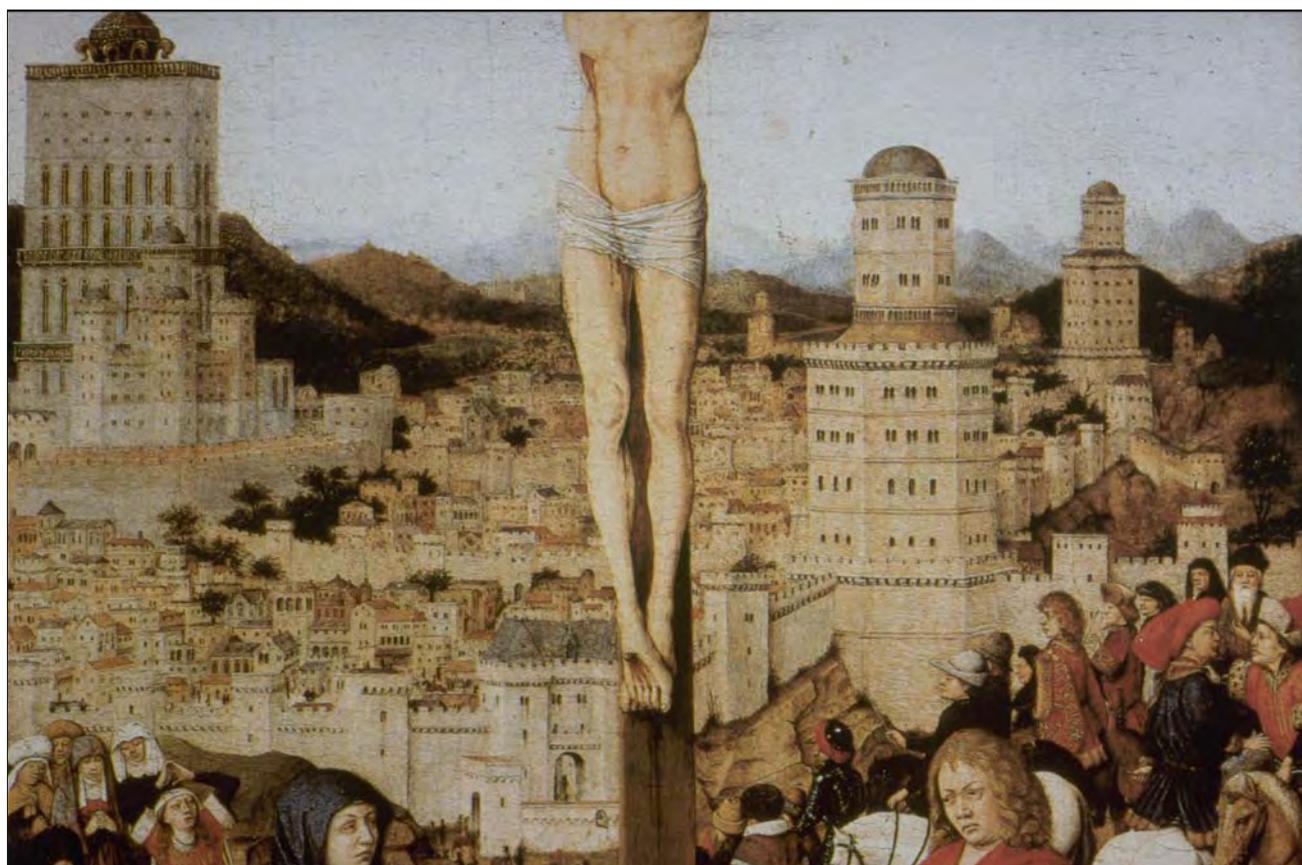
87



88

87 Calvaire, copie d'un original perdu de Jan van Eyck, Ca' d'Oro de Venise.

88 Calvaire, Heures de Turin-Milan - main H, identifiée avec un continuateur de Jan; vers 1440?





90



91

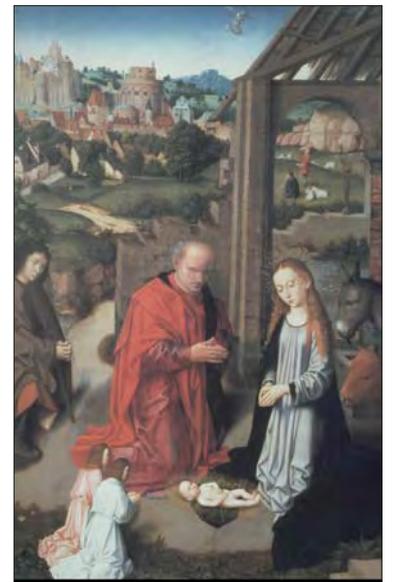
89 Les Sept Joies de la Vierge, Hans Memling, peinture sur panneau (1480)

90 Plan de Jérusalem, (vers 1150).

91 Nativité, (vers 1485) Gérard David, Cleveland Museum of Art.

91b Nativité, (vers 1485), Gérard David, Budapest.

91b



89





92



93



94



92 Déploration, Gérard David, vers 1490, Chicago,

94 Baptême du Christ, Gérard David, 1505, Bruges.

93 Crucifixion, Gérard David, vers 1490, Berlin,

95 Vue panoramique d'Anvers, anonyme 1520-1530.



95





96



97



101

96 Adoration des Mages, Gérard David, vers 1490-1495, Bruxelles.

97 Dessin de Jérusalem, anonyme des Pays-Bas du sud, vers 1520-1530.

98 Crucifixion du Retable de Jacob Martensz, Cornelis Engebrechtsz, Leyde.

99 Martyre de Sainte Catherine, Joachim Patinir, Vienne.

100 Pénitence de Saint Jérôme, Joachim Patinir, New York.

101 La Déploration du Christ, Joos van Cleve, Musée du Louvre.



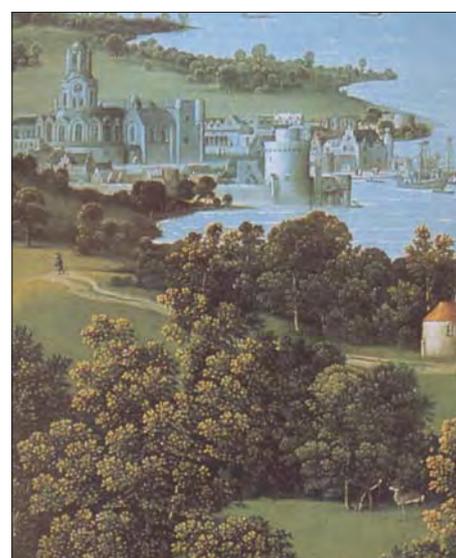
98



100



99





101b



101b L'Épiphanie, Jérôme Bosch, Musée du Prado.

102 Tobie et l'ange, Jan van Scorel, vers 1521, Düsseldorf.

103 Tour de Babel, Jan van Scorel, vers 1521-1522.

103b Tour de Babel, Jan van Scorel, vers 1521, Venise.



102

103

103b



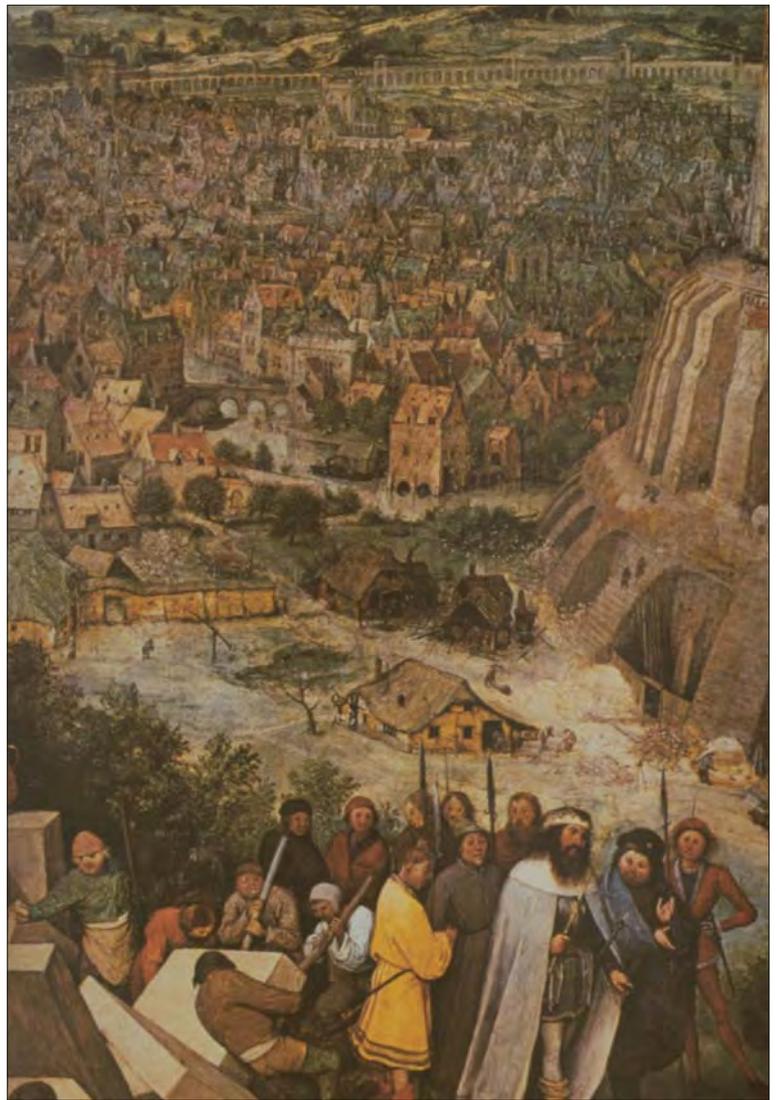


104

104 Plan de Rome, Taddeo di Bartolo, Palais Public de Sienne, 1413.

106 Tour de Babel, Pieter Bruegel, 1562, Vienne.

106





107

105



108

105 Tour des Vices et des Vertus, Trattato d'Architettura de Filarète.

107 Tour de Babel, Pieter Bruegel, vers 1562, Rotterdam.

108 Tour de Babel, peintre flamand inconnu, fin XVI^e siècle, Sienne.

109 Tour de Babel, Martin van Valckenborch, Dresde.



109



110

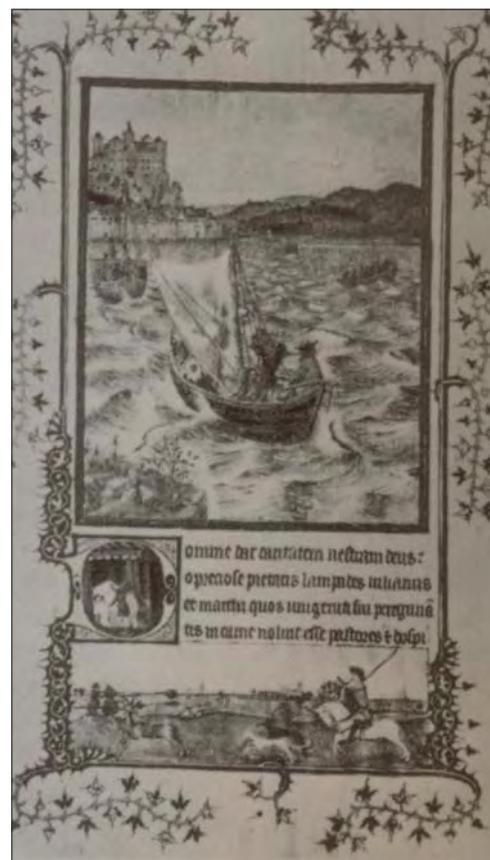
110 La Vierge au chancelier Rolin,
Jan van Eyck, 1435.



111 Saint Julien et son épouse
transportant le Christ sur un
estuaire, miniature détruite
des Heures de Turin-Milan
"main G" - 1422-1424.



111





112

112 Saint Michel, frères Limbourg, vers 1413, Très riches Heures du Duc de Berry.



113 Nativité, Robert Campin, vers 1420-25, Dijon.

113





114



116



115

114 Résurrection, Giovanni Bellini, fin des années 1470,

115 Sainte Conversation, Giovanni Bellini, entre 1500 et 1504.

116 Adoration des Mages, Domenico Ghirlandaio, 1488.

116



118



117 Départ des fiancés (cycle de Sainte Ursule), Vittore Carpaccio, 1495, Venise.

118 Dessin préparatoire pour le Départ des fiancés, Vittore Carpaccio, 1495.

119 Saint Georges et le dragon, Vittore Carpaccio, 1504-1507 - Venise.

119b Saint Etienne avec les docteurs, Vittore Carpaccio, 1514, Milan.



117

119



119b





119

119 Saint Georges et le dragon, Vittore Carpaccio, 1504-1507 - Venise.



120

120 La Sacrée Conversation, Carpaccio, entre 1500 et 1510.





121

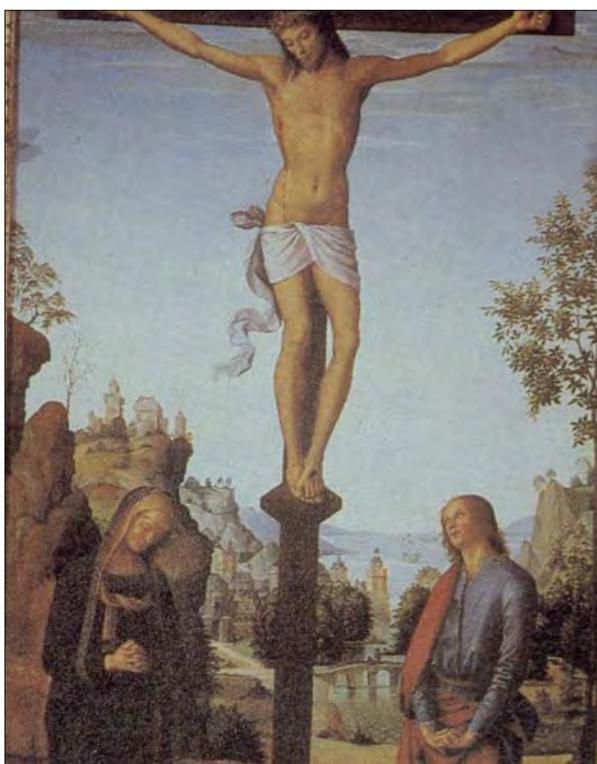
121 Le retour de la chasse, Mantegna, 1474, Chambre de Sposi, Palais ducal de Mantoue.

122 Crucifixion, Triptyque Galitzin, Pietro Vannucci dit le Pérugin, entre 1482 et 1490.

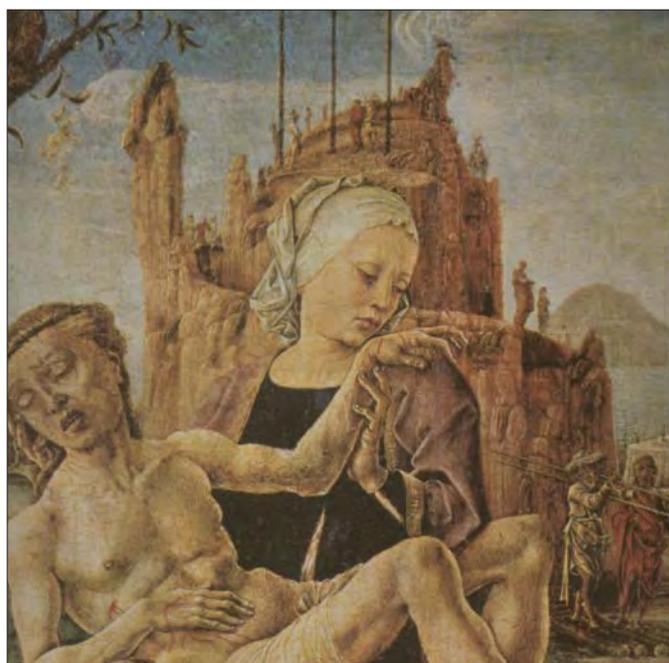
122b Pietà, Cosmè Tura, Venise.

123 Saint Jean Baptiste, Polyptyque Griffoni, Francesco Cosca, 1473.

123b Miracles de Saint Vincent Ferrier, Ercole Roberti, 1473, (prédelle du polyptyque Griffoni) Vatican.



122



122b



123

123b





124

124 Vue de Trente, Dürer, 1495.

125 Vue de Nüremberg, Dürer, vers 1496-97, disparu.

126 Le monstre marin, gravure sur cuivre, Dürer, 1498.

127 Saint Antoine l'ermite, gravure sur cuivre, Dürer, 1519.

126

125



127

128 La Fête du Rosaire, Dürer, 1506, Prague.

129 Pupila Augusta, Dürer, vers 1496-99.

130 La Déploration du Christ, Dürer, vers 1501, Munich.



128

129



130





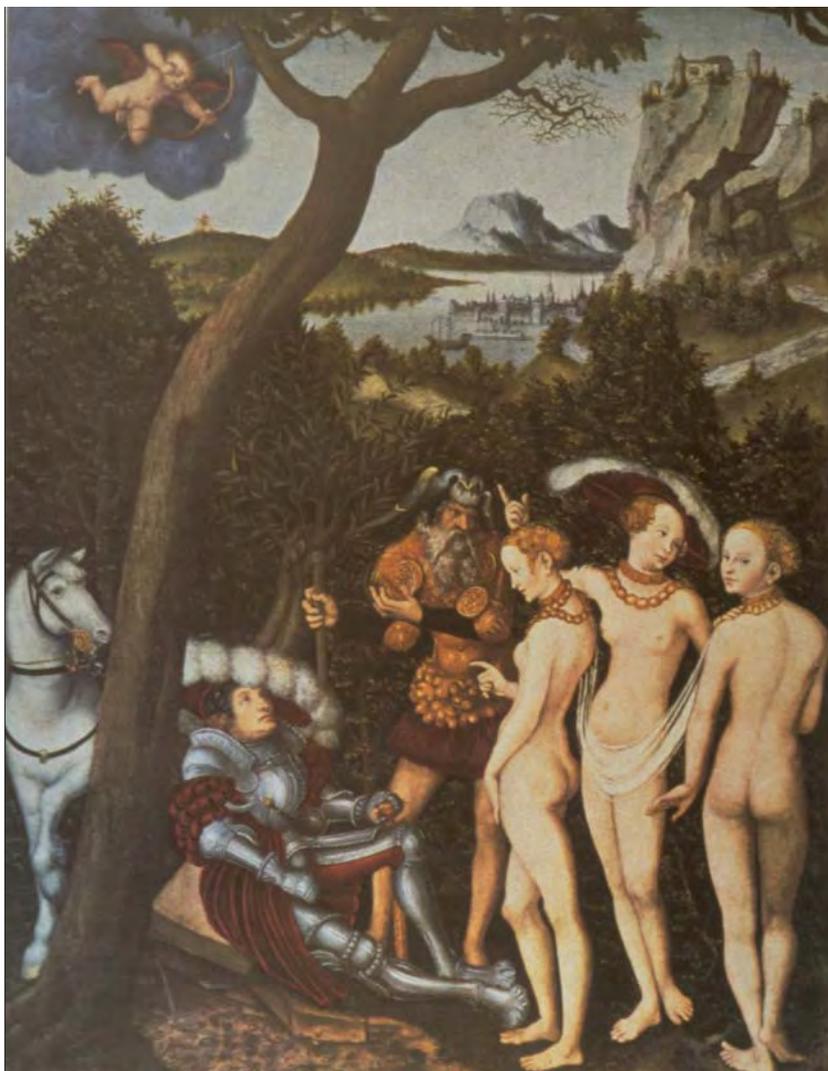
131 Paysage avec Saint Jérôme, Patinir, Madrid.

132 La Bataille d'Alexandre, Albrecht Altdorfer, 1529, Munich.

132



131



132b 132b Saint Georges dans la forêt, Albrecht Altdorfer, 1510, Munich.

133 Le Jugement de Pâris, Lucas Cranach, 1529, New York.

134 Le suicide de Saül, Pieter Bruegel l'Ancien.

133

134





136



135

135 La Vierge de Jean Vos, Jan van Eyck et Petrus Christus, 1441-43.

137 Paysage avec la vocation de Saint Matthieu, Lucas Gassel, vers 1550, Bruxelles.

136 La Vierge d'Exeter, Petrus Christus, 1450, Berlin.

138 Florence assiégée par les armées impériales, Vasari.



137

138



139 Vue de Treviso depuis la route de Venise, Toeput, dit Pozzoserrato, 1584.

140 Bethsabée, Jan van Scorel, 1527.

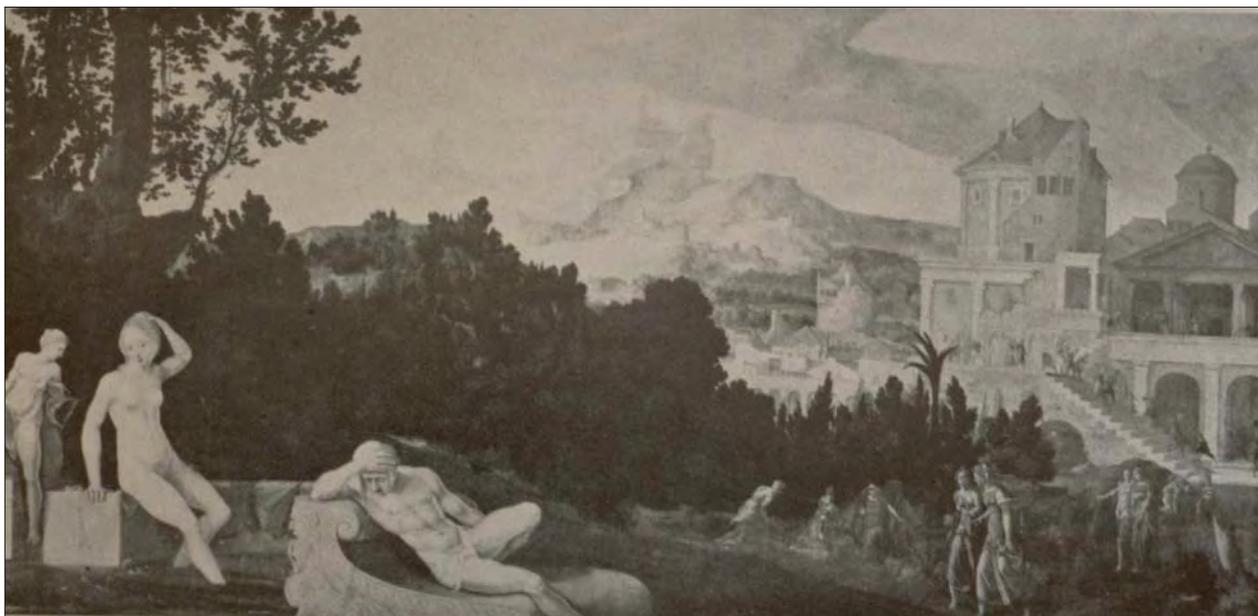
141 La résurrection de Lazare, Jan van Scorel, 1540, Utrecht.

142 L'enlèvement d'Hélène, Maerten van Heemskerck, 1535, Baltimore.

139



141



140

142





143

143 Paysage fantastique avec ruines, Herman Postma, 1538, Liechtenstein.



146

144 Salomon et la reine de Saba, Jan Swart van Groningen, Amsterdam, Rijksmuseum.

146 La reine fait voile vers Halicarnasse, carton pour cycle de tapisseries de L'histoire de la Reine Artemise, Antoine Caron, vers 1563.



144

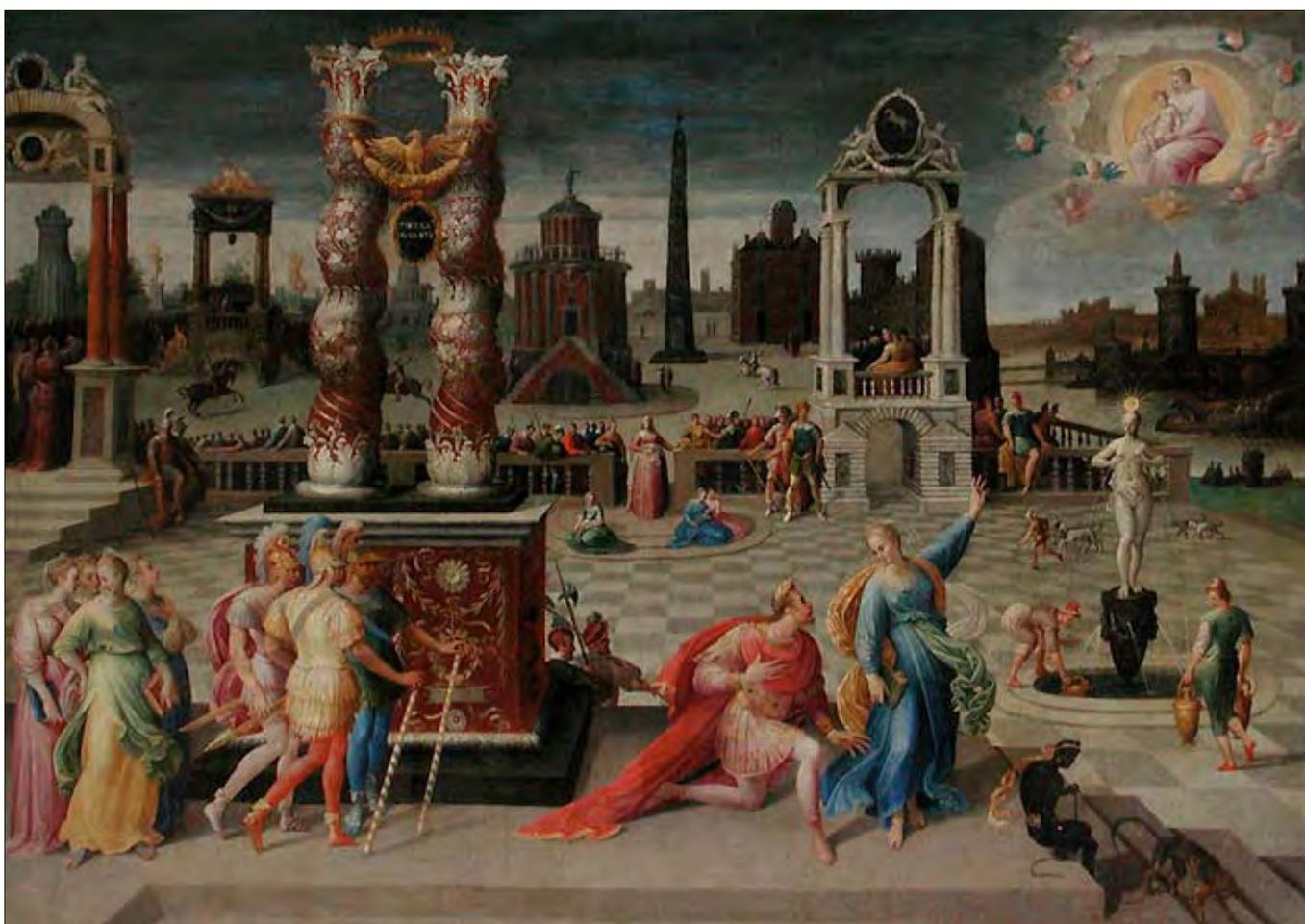
145 Les massacres du Triumvirat, Antoine Caron, 1566.

147 L'empereur Auguste et la sibylle de Tibur, Antoine Caron, vers 1580.

145



147





148

148 Combat de gladiateurs, Hans Vredeman de Vries et anonyme, Vienne.

149 Triumvirat romain, Hans Vredeman de Vries, 1570.

150 Cité idéale, Anonyme, vers 1482, Urbino.

149



150



151 Cité idéale avec fontains et statues des vertus, anonyme, fin du XVe siècle, Baltimore.

152 Perspective architecturale, anonyme, fin du XVe siècle, Berlin.

151b Vue d'une ville en perspective, anonyme, fin du XVe siècle, Florence.

151

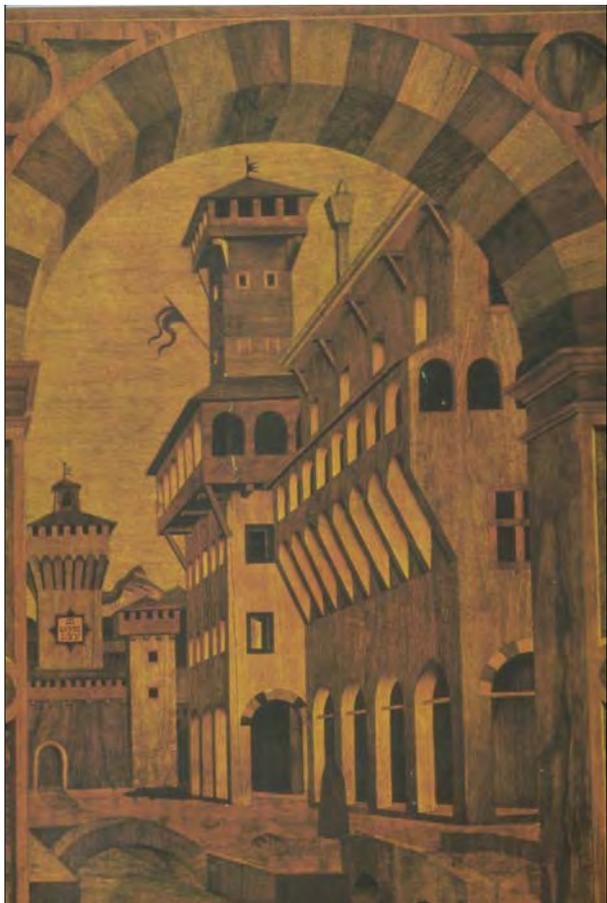


151b



152





151c

151c Vue urbaine, atelier des Landinara, vers 1465, stalles du chœur de la basilique Saint-Antoine, Padoue.

153 Second frontispice des Antichità Romane, T. III, gravure, Giovanni Battista Piranesi (Piranèse), 1757.

154 La fête de Sadeh, Sultan Mohammed, vers 1525, Livre des Rois.

155 Les Pèlerins d'Emmaüs, Véronèse, Paris, Musée du Louvre.



155



154

153

