

DENIS RIBOULLAULT

DE LA PEINTURE AU JARDIN (EN PASSANT PAR LA
POÈSIE) : LA VALLÉE GIULIA À ROME,
DE MICHEL-ANGE À POUSSIN

ESTRATTO

da

DE LA PEINTURE AU JARDIN

sous la direction de

Hervé Brunon et Denis Ribouillault



Leo S. Olschki Editore
Firenze



De la peinture au jardin

sous la direction de
HERVÉ BRUNON et DENIS RIBOUILLAUT



Leo S. Olschki
2016

Questo volume riccamente illustrato raccoglie una serie di studi che trattano le complesse procedure di traslazione dalla pittura al giardino, dal Rinascimento a oggi. La presenza ricorrente di immagini dipinte che partecipano alla semantica dello spazio riflette l'affinità tra le due arti, che sembrano giungere al loro culmine nel XVIII secolo con l'idea che si debbano trarre direttamente dai dipinti paesaggistici alcuni principi dell'arte di formare giardini – anche se quest'ultima rimane agli occhi dei suoi teorici «superiore all'arte della pittura paesaggista, quanto la realtà rispetto alla rappresentazione». Come, più generalmente, la pittura può essere un modello per il giardino? Innanzitutto il giardiniere condivide con il pittore un certo numero di competenze tecniche; su questi legami pragmatici si innestano relazioni estetiche favorite dalla mediazione con la scenografia, la poesia o la fotografia, anche strutturate da paradigmi comuni, come la prospettiva. I diversi contributi aprono una riflessione sulle nozioni di rappresentazione, trasposizione e intermedialità, e aiutano a comprendere meglio il ruolo della pittura nella concezione stessa di paesaggio.

Cet ouvrage richement illustré réunit une série d'études portant sur les modalités complexes des transferts de la peinture au jardin, de la Renaissance à nos jours. La présence récurrente d'images peintes qui participent à la sémantique de l'espace reflète les affinités entre les deux arts, qui semblent culminer au XVIII^e siècle avec l'idée selon laquelle il faudrait puiser directement dans des tableaux de paysage certains principes de l'art de former des jardins – même si ce dernier reste aux yeux de ses théoriciens « aussi supérieur à l'art de peindre en paysages, que la réalité est au-dessus de la représentation ». En quoi, plus généralement, la peinture peut-elle être un modèle pour le jardin ? Le jardinier partage d'abord avec le peintre un certain nombre de compétences techniques ; à ces liens pragmatiques se greffent des relations esthétiques, favorisées par des médiations avec la scénographie, la poésie ou encore la photographie, informées aussi par des paradigmes communs, telle la perspective. Les différentes contributions ouvrent ainsi une réflexion sur les notions de représentation, de transferts et d'intermedialité, et aident à mieux comprendre le rôle de la peinture dans la conception même du paysage.

·47·



Collana diretta da
Lucia Tongiorgi Tomasi
Luigi Zangheri

De la peinture au jardin

sous la direction de
HERVÉ BRUNON et DENIS RIBOULLAULT



Leo S. Olschki
2016

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

Ouvrage publié avec le soutien de l'Université Paris-Sorbonne, du Centre André Chastel, de l'Université de Montréal et de l'Académie de France à Rome



ISBN 978 88 222 6424 4

TABLE DES MATIÈRES

| | | |
|---|------|-----|
| Remerciements | Pag. | VII |
| HERVÉ BRUNON – DENIS RIBOULLAULT, <i>Ut pictura hortus</i> | » | 1 |
| YOLAINE ESCANDE, <i>Le jardin sous influence : quand la peinture modèle le jardin chinois</i> | » | 27 |
| DENIS RIBOULLAULT, <i>De la peinture au jardin (en passant par la poésie) : la vallée Giulia à Rome, de Michel-Ange à Poussin</i> . . . | » | 43 |
| MARGHERITA AZZI VISENTINI, « <i>Una fontana con infiniti ornamenti di stucco e di pittura</i> ». <i>Il rapporto tra pittura e giardino : il caso delle ville venete</i> | » | 97 |
| GEORGES FARHAT, <i>L'optique de pourtraiture au jardin en France (ca. 1550 - 1650) : transferts et invention entre perspective et jardin</i> | » | 117 |
| LAURENT CHÂTEL, 'The Science of Landscape'. <i>Le paragone du jardin et de la peinture en Angleterre au XVIII^e siècle</i> | » | 151 |
| MALCOLM ANDREWS, <i>The Picturesque, Visual Irritation and the Unimproved Garden</i> | » | 173 |
| MICHAEL JAKOB, <i>Ermenonville, ou l'absorption d'un jardin par un banc</i> | » | 187 |
| LUIGI GALLO, <i>Fra pittura di paesaggio e arte dei giardini. Il parco della Garenne Lemot a Clisson (1805-1830)</i> | » | 227 |
| MARINA FERRETTI BOCQUILLON, <i>Le jardin de Monet à Giverny ou l'invention d'un paysage</i> | » | 247 |
| MÓNICA LUENGO, <i>Pintura y naturaleza en la España de la guerra. Una introducción a la obra de Javier de Winthuysen</i> . . . | » | 263 |
| JOSÉ TITO ROJO, <i>La pintura y el origen del jardín moderno en España (1890-1936)</i> | » | 287 |
| STEPHEN BANN, <i>Painting as Reference and Photography as Mediation: Ian Hamilton Finlay's 'Little Sparta'</i> | » | 311 |
| MARC TREIB, <i>Landscape into Art into Landscape</i> | » | 323 |
| BURATTONI & ABRIOUX, <i>In Hortis Roberti. Le Beaucet (Vaucluse)</i> . . | » | 357 |

DENIS RIBOULLAULT

DE LA PEINTURE AU JARDIN (EN PASSANT PAR LA POÉSIE):
LA VALLÉE GIULIA À ROME, DE MICHEL-ANGE À POUSSIN

RELATIONS PAYSAGÈRES

Cet essai a pour objectif d'esquisser une analyse des relations paysagères d'un lieu : la villa Giulia, l'une des villas les plus célèbres de Rome, construite entre 1550 et 1555 pour le pape Jules III del Monte. Située dans un immense parc au cœur d'une vallée, le long du Tibre et de la via Flaminia, elle fut conçue par quatre artistes dont plusieurs incarnent à eux seuls l'unité des arts à la Renaissance : Giorgio Vasari, Michelangelo Buonarroti, Jacopo Barozzi da Vignola et Bartolomeo Ammannati.¹ Nous étudierons d'abord la spécificité géologique du site de la vallée Giulia et la manière dont le lieu fut, dans la poésie et la peinture, associé au paysage de la Rome primitive. Nous reviendrons ensuite sur le rôle joué par la peinture dans la structuration du parcours au sein de la villa et de son parc, en portant une attention soutenue à la place du décor peint dans le nymphée et dans le salon principal de la villa, lieux où le dialogue entre peinture et jardin est sans doute le plus signifiant. Enfin, nous tenterons de mesurer l'impact de ce riche paysage culturel sur les artistes de la génération successive, notamment Claude Lorrain et Nicolas Poussin, et sur la construction du paysage classique en peinture.

Avant cela, il convient de définir ce que nous entendons par « relations paysagères ». Plutôt que de considérer les divers éléments qui composent le jardin de manière indépendante – fontaines, grottes, pergolas, sculptures, vues paysagères, peintures murales, etc. – intéressons-nous à ce qui se passe 'entre' ces composantes, cet *inter* qui est aujourd'hui au cœur des préoccupations.

¹ On trouve les portraits cachés de ces quatre artistes dans les termes-cariatides qui ornent la loge menant de la grande cour semi-circulaire au célèbre nymphée. Voir MARCELLO FAGIOLO, *Vignola. L'architettura dei principi*, Rome, Gangemi 2007, pp. 90-91.

pations scientifiques dans les sciences humaines. Les notions de ‘transfert’ et d’‘intermédialité’, évoquées dans l’introduction, indiquent une telle direction : elles impliquent de réfléchir en termes de relations, d’interactions des arts (ou médias) dans l’espace et dans le temps. Dans sa discussion de la notion d’‘intermédialité’, Éric Méchoulan explique que

le préfixe ‘inter’ vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l’idée que ‘la relation est par principe première’ : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu’elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles.²

Le philosophe Massimo Venturi Ferriolo a insisté sur l’importance de cette dimension ‘relationnelle’ dans la constitution et la perception du jardin. « Chaque jardin – écrit-il – est au centre d’un ensemble de relations : il n’imite ni ne copie la réalité, mais expose un monde et sa vision ». Élargissant sa réflexion au paysage, il précise :

les objets forment une trame. Le paysage n’est pas un empilement de choses, un simple récipient. Les objets composent un tout et se valorisent mutuellement par les relations qu’ils instaurent entre eux, et non par une superposition réciproque. [...] Un paysage est une image univoque aux multiples éléments ; une image avec sa spécificité, avec son caractère particulier. Une image déterminée par la ‘relation paysagère’ formée par la place que chaque objet y tient en rapport avec les autres éléments.³

PROMENADES

Or, ces objets n’ont de ‘relations’ entre eux qu’à partir du moment où un sujet les met en relation, qu’il soit le concepteur du jardin ou son visiteur. S’intéresser aux relations paysagères implique donc de déplacer l’attention de l’objet fixe au sujet mobile qui ‘met en relation’ les divers objets composant la ‘trame’ du paysage et du jardin ; en d’autres termes, de mettre en pratique ce que j’ai pu appeler ailleurs une « archéologie du regard » ainsi que des mouvements du corps dans l’espace pluri-médiatique.⁴

² ÉRIC MÉCHOULAN, *Intermédialités : le temps des illusions perdues*, « Intermédialités », I, printemps 2003, pp. 9-27.

³ MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Jardins, nouveaux paysages : la puissance du regard*, dans *Neo-Landscape*, Évora, Université de Évora ; Tipografia Peres 2006, pp. 81-86 : 83 ; transcription consultable en ligne [URL : http://www.chaia.uevora.pt/pdf/neo_landscape.pdf].

⁴ Sur la notion d’archéologie du regard, voir DENIS RIBOULLAULT, *Toward an Archaeology of*

D'un point de vue méthodologique, le projet est important si l'on rappelle que le jardin est avant tout un espace corporel et sensoriel, un « espace dessiné à la mesure du corps humain ».⁵ Pour Eugenio Battisti, les jardins sont « des lieux à vivre et non à regarder en photographie, de splendides architectures qui ne sont pas seulement faites de tonnelles, de parterres et d'allées, mais aussi de sensations diverses et contrastées, de dispositifs dynamiques qui transforment l'âme et le corps ».⁶ Dans un article pionnier sur la décoration des jardins de la Renaissance, Elisabeth MacDougall notait également que

Les jardins, après les années 1520 consistaient en une série d'espaces successifs, isolés les uns des autres physiquement et visuellement. On pouvait seulement en faire l'expérience à travers le mouvement, et la relation entre le spectateur et le jardin devint active plutôt que passive [...] on pourrait parler d'une forme de récit dont la continuité était créée par le spectateur confronté à une succession d'expériences variées.⁷

Aujourd'hui, les notions de mouvement et de déplacement sont devenues des enjeux centraux de la lecture du jardin et du paysage. Le jardin n'est plus seulement appréhendé comme « paysage-spectacle », mais aussi

the Gaze: The Perception and Function of Garden Views in Italian Renaissance Villas, dans *Clio in the Italian Garden : Twenty-First-century Studies in Historical Methods and Theoretical Perspectives*, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, XXXII, éd. M. Beneš et M.G. Lee, Washington D.C., Harvard University Press 2011, pp. 203-232. Sur la notion de 'lecture' du jardin, voir, en outre, les réflexions d'Anne Bélanger à propos du Sacro Bosco de Bomarzo : ANNE BÉLANGER, *Bomarzo, ou les incertitudes de la lecture : figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, Paris, Champion 2007, pp. 106-146.

⁵ HERVÉ BRUNON, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne 2001, 5 voll. Édition numérique revue et corrigée : 2008, consultable en ligne : <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00349346>, p. 164.

⁶ EUGENIO BATTISTI, *Natura artificiosa to Natura artificialis*, dans *The Italian Garden*, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, I, ed. David Coffin, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection 1972, pp. 1-36 : 3 (cité et traduit dans H. BRUNON, *Pratolino*, cit., p. 143).

⁷ ELISABETH B. MACDOUGALL, *Ars Hortulorum : Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy*, dans *The Italian Garden*, cit., p. 46: « The gardens after the 1520's consisted of a series of successive spaces, isolated from each other physically and visually. They could only be experienced through movement, and the relationship between spectator and garden became active rather than passive [...] it might be termed a form of narrative with continuity provided by the spectator confronting different experiences in time succession ». Sur le mouvement et le déplacement dans l'étude du paysage et des jardins, voir les contributions essentielles de l'ouvrage dirigé par Michel Conan, *Landscape Design and the Experience of Motion*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection 2003. Sur la question du mouvement dans les jardins de la Renaissance, voir aussi la mise au point de MAŁGORZATA SZAFRAŃSKA, *Place, Time and Movement : A New Look at Renaissance Gardens*, « Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes », XXVI, 3, 2006, pp. 194-208.

comme « paysage-milieu » qui renvoie à une expérience phénoménologique du monde, un paysage de l'expérience, un paysage pratiqué.⁸ La remarque de MacDougall non seulement rend compte d'une évolution importante dans la manière dont est organisé l'espace du jardin mais, d'un point de vue méthodologique, anticipe les analyses phénoménologiques du paysage qui se multiplient depuis les années 1970. Françoise Dastur remarque ainsi que « la véritable expérience du paysage n'est jamais celle d'un décor, mais au contraire de la configuration mouvante d'un espace dans lequel on chemine et qui ne prend précisément forme que par ce cheminement ».⁹

Se mouvoir dans un jardin était, à la Renaissance, une expérience esthétique tout autant que thérapeutique. La marche, mais aussi les vues sur le paysage, peintes ou réelles, étaient signalées dans les traités sur les villas et les manuels de médecine comme des remèdes souverains.¹⁰ On peut aussi mesurer l'importance du mouvement à l'aune des descriptions littéraires de jardins. À la Renaissance, elles furent élaborées dans leur grande majorité selon la linéarité d'un parcours, sur le modèle explicite des lettres de Pline le Jeune ou des poèmes du Stace décrivant les villas des anciens romains.¹¹ Ces *ekphrasis* peuvent être comparées à des promenades, dans lesquels les objets et lieux significatifs composant le paysage des villas sont 'reliés' entre eux par des indications de mouvements et de pauses, un dispositif assez semblable aux déambulations imaginaires préconisées dans les traités sur l'art de la mémoire, où l'orateur se déplace d'un *locus* à un autre afin de récupérer les *imagines agentes* qu'on y a préalablement placées.¹² Notons également que tout

⁸ JEAN-MARC BESSE, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Arles, Actes Sud ; ENSP 2009, pp. 49-52.

⁹ FRANÇOISE DASTUR, *Phénoménologie du paysage*, « Projets de paysage », 20/01/2011, URL : http://www.projetsdepaysage.fr/fr/phenomenologie_du_paysage.

¹⁰ Sur la dimension thérapeutique du paysage et du jardin à la Renaissance, voir notamment H. BRUNON, *Pratolino*, cit., pp. 156-160 ; SUSAN RUSSELL, *Girolamo Mercuriale's De Arte Gymnastica and Papal Health at the Villa Pamphily, Rome*, dans *Girolamo Mercuriale. Medicina e cultura nell'Europa del Cinquecento*, Atti del Convegno (Forlì, 8-11 novembre 2006), X, éd. Alessandro Arcangeli et Vivian Nutton, Florence, Bibliothèque d'Histoire des Sciences 2008, pp. 175-189 ; EAD., *The Villa Pamphily on the Janiculum Hill : The Garden, the Senses and Good Health in Seventeenth-Century Rome*, dans *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*, éd. Alice E. Sanger, Siv Tove Kulbrandstad Walker, Farnham, Ashgate 2012, pp. 129-146 ; DENIS RIBOULLAULT, *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVI^e siècle*, Paris, CTHS ; INHA 2013, pp. 292-295.

¹¹ Cfr. BETTINA BERGMANN, *Painted Perspectives of a Villa Visit: Landscape as Status and Metaphor*, dans *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*, éd. Elaine K. Gazda, Ann Arbor, The University of Michigan Press 1991, pp. 49-70 ; SANDRINE DUBEL, *Ekphrasis et energeia : la description antique comme parcours*, dans *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, éd. Laurent Pernot, Paris ; Montréal, L'Harmattan 1997, pp. 249-264.

¹² Sur l'art de la mémoire et la peinture dans l'Antiquité, voir, parmi une riche bibliographie,

un pan de la poésie portant sur le paysage de Rome au XVI^e siècle – pensons notamment à Joachim Du Bellay – met souvent en scène un « lecteur-visiteur » et son ‘guide’, lequel ‘fait voir’ le paysage, ‘comme si on y était’, selon le procédé pseudo-visuel de l’*ekphrasis* et de l’*enargeia*, découpant en autant de moments, de ‘tableaux’, la promenade poétique.¹³

UNE FRATERNITÉ DES ARTS

Dans un second temps, il est nécessaire de s’interroger sur les modalités de telles ‘relations’ entre les diverses composantes du jardin. Comment se forment-elles dans l’actualité du regard et de la mémoire ? S’établissent-elles selon des modalités d’identité visuelle, de ressemblance structurelle, d’analogie, de métaphore, de métonymie ? Quel cadre théorique peut-on convoquer pour tenter d’en rendre compte ?

Les travaux célèbres de R. W. Lee sur l’*Ut pictura poesis* à la Renaissance fournissent un point de départ essentiel à ces interrogations. La comparaison de la peinture à la poésie, mais aussi à la sculpture (la doctrine du *Paragone*), occupe une place décisive dans le développement des arts à la Renaissance.¹⁴ Si cette approche comparative d’origine horatienne fut critiquée par la suite – de la publication du célèbre *Laocoon* de Lessing au XVIII^e siècle jusqu’aux jugements plus récents d’un Clement Greenberg –¹⁵ elle demeure fondamentale pour l’art de la Renaissance et plus encore pour l’histoire du jardin. Contrairement à ce que l’on observe dans la théorie de l’art, dans l’espace du jardin, les arts ne sont pas en compétition les uns avec les autres, mais entretiennent plutôt une forme de « fraternité »,¹⁶ en ce qu’ils

AGNÈS ROUVERET, *Peinture et « art de la mémoire » : le paysage et l’allégorie dans les tableaux grecs et romains*, « Comptes rendus de l’Académie des Inscriptions et Belles Lettres », CXXVI, 3, 1983, pp. 571-588. Sur les jardins et l’art de la mémoire, voir *Le jardin, art et lieu de mémoire*, éd. Monique Mosser et Philippe Nys, Besançon, Les Éditions de l’Imprimeur 1995.

¹³ GEORGE HUGO TUCKER, *Roma Instaurata en dialogue avec Roma Prisca : la représentation néo-latine de Rome sous Jules III (1553-1555)*, chez Janus Vitalis, Joachim du Bellay et Lelio Capilupi (*De l’ekphrasis à la prosopopée*), « Camenae », II, juin 2007, URL : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/G._Tucker.pdf.

¹⁴ RENSSLAER W. LEE, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècles* (1967), trad. fr. M. Brock, Paris, Macula 1991. Sur le *paragone* entre les arts, voir SEFY HENDLER, *La guerre des arts. Le paragone, sa pratique peinture-sculpture, en Italie, XV^e-XVII^e siècle*, Rome, « L’Erma di Bretschneider » 2012.

¹⁵ GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766-1768), dans *Laocoon : suivi de Lettres concernant l’antiquité et Comment les anciens représentaient la mort*, trad. fr. et ed. J. Bialostocka et R. Klein, Paris, Hermann 1990.

¹⁶ MARIO PRAZ, *Mnemosyne. Parallèle entre littérature et arts plastiques* (1970), trad. fr.

concourent à créer une vision, un horizon de perception qui nourrit les sens et l'imagination du visiteur, intensifiant son expérience du lieu. Par exemple, Kathleen Christian a rappelé l'importance des réunions humanistes dans les jardins de Rome à la fin du XV^e siècle, des *symposia* au cours desquels des joutes poétiques étaient organisées, souvent à l'occasion de banquets (un sujet justement récurrent dans les peintures de villas à la Renaissance). Parmi les poèmes composés pour ces occasions, un certain nombre faisait parler les statues elles-mêmes (prosopopée) – pensons encore à Du Bellay qui parle d'une Rome regorgeant de sculptures qui « respirent » (*spirantia marmora*).¹⁷ Bien souvent, on le verra plus loin, ces sculptures servirent à l'élaboration de peintures. Il semble aussi qu'on déguisait ces statues, rendant plus poreuses encore les frontières entre la réalité du jardin et la fiction de l'imagination.¹⁸

Autre exemple : il n'est pas anodin que Vasari ait choisi de situer la naissance des académies artistiques italiennes dans le jardin de San Marco à Florence, faisant dire à Édouard Pommier que « l'unité des arts ne se concrétise pas seulement sous le signe du *disegno*, mais encore sous celui d'une sociabilité très détendue, fondée sur le partage de tous les plaisirs artistiques, y compris ceux de la bonne chère, et d'une façon générale, de la bonne vie », en somme, sous le signe de l'*otium* cher aux anciens romains.¹⁹ En bref, le jardin, en tant que lieu de divertissement et de réflexion, proche de l'univers du théâtre, était plus que tout autre propice à la fusion entre les arts, le visiteur devenant tour à tour spectateur et acteur sur la scène du jardin.

C. Maupas, Paris, Gérard-Julien Salvy 1986, p. 10. On parlera aussi d'arts 'sœurs' notamment dans le *Songe de Philomathe* de Félibien. Les anglais parleront de *Sister Arts*.

¹⁷ G.H. TUCKER, *Roma instaurata*, cit., p. 15.

¹⁸ KATHLEEN CHRISTIAN, *Landscapes of Ruin and the Imagination in the Antiquarian Gardens of Renaissance Rome*, dans *Gardens and Imagination, Cultural history and Agency*, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture, XXX, éd. Michel Conan, Washington, Harvard University Press 2008, pp. 116-137 ; EAD., *Poetry and 'Spirited' Ancient Sculpture in Renaissance Rome : Pomponio Leto's Academy to the Sixteenth-century Sculpture Garden*, dans *Aeolian Winds and the Spirit in Renaissance Architecture*, éd. Barbara Kenda, Londres, Routledge 2006, pp. 103-124.

¹⁹ ÉDOUARD POMMIER, *Comment l'art devient l'art dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard 2007, p. 378. Sur le mythe du jardin de San Marco, voir aussi ID., *Notes sur le jardin dans la littérature artistique de la Renaissance italienne*, dans *Histoires de jardins : lieux et imaginaires*, IV^es entretiens de la Garenne Lemot, éd. Jackie Pigeaud et Jean-Paul Barbe, Presses Universitaires de France « Perspectives littéraires » 2001, pp. 127-140 ; et la contribution récente de JANET COX-REARICK, *Michelangelo's Mask of the Head of a Faun : Myth and the Mythic in the Sculpture Garden of Lorenzo il Magnifico*, dans *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, I, éd. Machteld Israël et Louis Waldman, Milan ; Cambridge, Officina Libraria ; Harvard University Press 2013, pp. 322-332.

DE LA PEINTURE AU JARDIN

Nous avons souligné combien la villa et son jardin forment un système de relations plutôt qu'une juxtaposition d'éléments séparés. Venons-en maintenant à la peinture. Déjà fondamentale dans les civilisations de l'antiquité, comme en témoignent de nombreux vestiges archéologiques, la peinture est, à la Renaissance, une constituante importante des jardins. Au milieu du XVI^e siècle, Girolamo Fiorenzuola recommande de terminer les allées du jardin par des vues peintes ou sculptées qui permettent de prolonger, voire de dilater l'espace, une mode qui sera pleinement développée au siècle suivant avec les jardins en trompe-l'œil.²⁰ Sebastiano Serlio aussi conseillait, à propos des loggias et des cours autour des jardins, de « feindre des ouvertures, et dans celles-ci y faire des paysages de près ou de loin ». ²¹ Cependant, au XVI^e siècle, ces vues en trompe-l'œil étaient souvent enrichies par des scènes inspirées par la poésie classique qui informaient, en retour, la perception du jardin et du paysage et stimulaient les discussions entre lettrés, notamment pour la composition poétique. Ainsi, à la fin du XVI^e siècle, Lomazzo ou Armenini préconisaient de peindre le long des murs du jardin, sur les portiques et dans les loggias, des paysages rappelant les descriptions des poètes : « vi si fingono (...) cose allegre, come sono paesi dilettevoli, (...) ; vi siano fauni, satiri, silvani, centauri, mostri marini, con altre cose acquatiche e selvaggie, nel modo che si trovano esser finte per i libri de' buoni poeti ». ²² D'une part, la recommandation d'Armenini est en pleine adéquation avec le principe du *décorum*, soit la convenance entre la nature du lieu, le jardin, et les scènes peintes représentées, qui relèvent

²⁰ ALESSANDRO TAGLIOLINI, *Girolamo Fiorenzuola e il giardino nelle fonti della metà del Cinquecento*, dans *Il giardino storico italiano : problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, actes du colloque, Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 octobre 1978, éd. Giovanna Ragionieri, Florence, Olschki 1981, pp. 295-308 ; D. RIBOULLAULT, *Toward an archaeology*, cit., p. 222 ; LUKE MORGAN, *The Early Modern 'Trompe-L'œil' Garden*, « Garden History », XXXIII, 2, 2005, pp. 286-293.

²¹ SEBASTIANO SERLIO, *Tutte le opere*, IV, Venise, 1619, f. 191v ; D. RIBOULLAULT, *Rome en ses jardins*, cit., p. 278.

²² G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* (1586), III, 13, éd. M. Gorreri, Turin, Einaudi 1988, pp. 224-225 ; HERVÉ BRUNON, *De la littérature au jardin*, dans *Delizie in villa : il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, éd. Gianni Venturi et Francesco Ceccarelli, Florence, Olschki 2008, pp. 5-31 : 9. Le terme *poesia* pour désigner une peinture apparaît d'abord lié à la peinture vénitienne au début du XVI^e siècle. Titien emploie le terme *poesie* et *favole* pour désigner les peintures mythologiques qui lui furent commandées par Philippe II, livrées entre 1554 et 1562. Vasari parle aussi de *poesie* peintes par Sebastiano del Piombo et Perino del Vaga. Voir DAVID ROSAND, *Ut Pictor Poeta : Meaning in Titian's Poesie*, « New Literary History », III, printemps 1972, pp. 527-546.

de l'univers pastoral. D'autre part, elle montre, combien la poésie était, comme la peinture, conçue avant tout comme art de la fiction.²³ Armenini emploie le verbe *fingere* – donner forme, mais aussi simuler – pour désigner les peintures de paysage dans les jardins (*vi si fingono*), mais aussi les paysages littéraires des « bons poètes » (*che si trovano esser finte*). Ajoutons que les scènes théâtrales, auxquelles on donna justement en France le nom de 'feintes' dès l'époque baroque, partagent avec ces décors peints dans les jardins un grand nombre de caractéristiques.²⁴ D'ailleurs, dans plusieurs jardins de la Renaissance, comme celui de la villa Farnésine à Rome, des représentations théâtrales étaient organisées devant les loggias ornées de peintures. La Villa Giulia à Rome fut également créée dans un esprit proprement « scénographique ».²⁵

Une recommandation bien connue de Vitruve est à la source de cet amalgame entre peinture et théâtre. Dans le *De architectura* , il note que, dans leurs pièces ouvertes sur l'extérieur, les anciens « ont dessiné des frontispices de scènes, de genre tragique, comique ou satirique ; dans les promenoirs ils peignaient des paysages représentant différents sites ».²⁶ Les recommandations d'Armenini sur les décors de jardins semblent donc un héritage direct du texte de Vitruve. Plus spécifiquement, elles correspondent à sa description de la scène satyrique « ornée de bocages, de cavernes, de montagnes et de tout ce qu'on voit représenté dans les paysages des tapisseries (*topiarium opus*) », ce dernier terme – source de longs débats philologiques – renvoyant sans doute aussi aux jardins véritables ornés de buissons taillés.²⁷ Nous revenons sur ce point.

²³ Aristote insiste sur ce point dans sa *Poétique* (1460b) : « Puisque le poète est imitateur, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images, il doit nécessairement toujours imiter l'une de ces trois situations: ou bien les choses qui ont été ou existent, ou bien les choses qu'on dit ou qui semblent exister, ou bien celles qui doivent exister ». ARISTOTE, *La Poétique* , trad. fr. B. Gernez, Paris, Les Belles Lettres 1997, p. 103.

²⁴ MARC BAYARD, *Feinte baroque. Iconographie et esthétique de la variété au XVII^e siècle* , « Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome », XII, Rome ; Paris, Somogy 2010.

²⁵ CHRISTOPH L. FROMMEL, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk* , Berlin, De Gruyter 1961, pp. 36-37 et pp. 114-116 ; JOHN COOLIDGE, *The Villa Giulia : A Study of Central Italian Architecture in the Mid-Sixteenth Century* , « The Art Bulletin », XXV, 3, 1943, pp. 177-225 : 215-219.

²⁶ VITRUVÉ, *Les dix livres d'architecture* (trad. intégrale de Claude Perrault, Paris, 1673), VII, Paris, 1965, chap. 5, p. 126.

²⁷ *Ibid.* , livre V, chap. 6, p. 94. Pour une discussion sur les rapports entre décors de scènes et décors de paysages dans les villas romaines de la Renaissance, voir aussi DENIS RIBOULLAULT, *Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli : un théâtre des jardins et du territoire* , « Studiolo », III, 2005, pp. 65-94 : 82-84 ; et ID., *Les paysages urbains de la loggia du Belvédère d'Innocent VIII au Vatican : nostalgie de l'Antique, géographie et croisades à la fin du XV^e siècle* , « Studiolo », VIII, 2010, pp. 139-167 : 154-157.

Au-delà de la convenance au lieu, le choix des sujets peints était souvent lié de manière spécifique à d'autres objets du jardin, encourageant le visiteur-promeneur à établir des 'relations' entre ses diverses composantes. Dès 1479, Francesco Gonzaga fit peindre dans son jardin de Rome une histoire de Thésée. Elle renvoyait au labyrinthe construit non loin de là où figurait le combat du héros avec le Minotaure, peut-être sous la forme d'une sculpture végétale.²⁸ Vasari quant à lui rapporte le cas du cardinal Ludovico Podocartaro qui, vers 1520, commanda à Perino del Vaga des peintures de satyres, de bacchantes et de faunes, *e di cose selvagge*, pour son jardin de Rome. Ces peintures, qualifiées là encore de « *poesie* », faisaient directement écho à une statue antique de Bacchus exposée dans le jardin.²⁹ Dans la célèbre loge de Psyché de la villa Farnésine, décorée dans les mêmes années par Raphaël et son atelier, les magnifiques guirlandes peintes de Giovanni da Udine rappelaient les tonnelles et pavillons réels du jardin. Une statue antique de Psyché ailée (*Psiche accovacciata*, aujourd'hui aux Musées Capitolins), située au milieu du jardin, prolongeait sur le registre iconographique les correspondances visuelles entre les deux espaces.³⁰ Ces exemples, que l'on pourrait multiplier, mettent en évidence l'importance de la poésie dans la relation qui nouait la peinture au jardin à la Renaissance. Quant à la statuaire antique, on voit bien qu'elle servait de support tant à la création picturale qu'à la composition poétique. Dans la première *lex hortorum* (loi du jardin) à nous être parvenue, celle du jardin d'antiques du cardinal Della Valle à Rome (v. 1520), il est d'ailleurs rappelé qu'une des fonctions du jardin d'antiquités était « d'aider les peintres et les poètes », qui sont ainsi placés sur un pied d'égalité.³¹

TOPIA ANTIQUES – TOPOI LITTÉRAIRES

Les précédents antiques jouèrent sans doute un rôle important dans la diffusion de ces pratiques intermédiaires. Dans un autre passage du *De archi-*

²⁸ D.S. CHAMBERS, *The Housing Problems of Cardinal Francesco Gonzaga*, « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », XXXIX, 1976, pp. 21-58 : doc. 28, p. 58 ; H. BRUNON, *De la littérature au jardin*, cit., p. 10 ainsi que la note 11 de l'introduction dans cet ouvrage.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ ERKINGER SCHWARZENBERG, *Raphael und die Psyche-Statue Agostino Chigis*, « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien », LXXIII, 1977, pp. 107-136 : 119. Il a aussi été suggéré que le *Mercure* de Raphaël dans la loggia est inspiré de l'*Antinoüs* Farnèse, aujourd'hui à Naples, alors situé dans les jardins de la villa. RICHARD HARPRATH, *Raffaels Zeichnung 'Mercur und Psyche'*, « Zeitschrift für Kunstgeschichte », XLVIII, 1985, pp. 407-433 : 429.

³¹ DAVID COFFIN, *The 'Lex Hortorum' and Access to Gardens of Latium During the Renaissance*, « The Journal of Garden History », II, 3, 1982, pp. 201-232 : 205.

tectura, Vitruve recommandait de peindre dans les loges des jardins diverses sortes de paysages (*topia*) représentant les caractères typiques de certains sites, comme des ports, promontoires, rivières, fontaines, bois sacrés, troupeaux et bergers.³² Or, il s'agissait justement des *topoi* les plus courants du paysage poétique de la littérature hellénistique. En retour, comme l'a soutenu Pierre Grimal, il semblerait que ces peintures de *topia* s'inspiraient directement des scènes arrangées dans les jardins véritables (ce que Pline a pu appeler *opera topiaria* et Vitruve *topiarum opus*) et, plus spécifiquement, de l'usage répandu de buis sculptés.³³ Certains aspects de la thèse de Grimal ont fait récemment l'objet de critiques nécessaires d'un point de vue philologique.³⁴ Il n'en reste pas moins que les mentions (même rares) des *topia* dans les textes antiques pointent vers une relation très étroite entre la peinture et le jardin dans la civilisation romaine. Aucun consensus quant à leur interprétation ne semble avoir été atteint à la Renaissance. Par exemple, dans sa traduction du *De architectura* de Vitruve de 1567, Daniele Barbaro traduit *topia* par 'jardins'.³⁵ Au contraire, dans le *De re aedificatoria*, Leon Battista Alberti réinterprète le passage sur les *topia* en les assimilant à des peintures de paysage ; un type de peinture qu'il fait correspondre au genre dramatique de la pastorale et qui convient d'abord aux décors de jardins, « car c'est le genre de peinture le plus joyeux de tous » : « [...] Notre âme se réjouit grandement lorsque nous voyons représentés en peinture les beautés des paysages ou des ports, des scènes de pêche, de chasse ou de baignade, des jeux agrestes, des fleurs et des feuillages ». ³⁶ Dans l'édition française du Vitruve de Claude Perrault (1673, 1684), la définition du terme *Topiarum opus* rend bien compte de cette perplexité des philologues :

Les auteurs sont peu d'accord sur la signification de *topiarium opus*. La plus grande partie estime que c'est la représentation qui se fait avec le buis, du cypre, de l'if, & d'autres arbrisseaux verts, taillez de plusieurs sortes de figures pour l'or-

³² VITRUVÉ, *De architectura*, VII, 5, 2.

³³ PIERRE GRIMAL, *Les jardins romains* (1943), Paris, Fayard 1984³, pp. 92-94.

³⁴ Pour une critique de l'analyse de Grimal concernant les *topia* antiques, voir PAOLO COTTINI, *Le origini. Rilettura delle fonti e ipotesi interpretative*, dans *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi*, éd. M. Azzi Visentini, Treviso, Canova, Fondazione Benetton studi ricerche 2004, pp. 1-15 ; et surtout ERMANNIO MALASPINA, *La doppia vita di una congettura : Pierre Grimal e il falso della *topiographia*, dans *Vestigia notitiae. Scritti in memoria di Michelangelo Giusta*, éd. E. Bona, C. Lévy et G. Magnaldi, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2012, pp. 367-384.

³⁵ VITRUVÉ, *I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro* (Venise, 1567), éd. M. Tafuri, Milan, Il Polifilo 1987, pp. 319-320.

³⁶ LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, IX, 4 (*L'art d'édifier*, trad. fr. Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil 2004, p. 435).

nement des Jardins. D'autres croient avec plus de raison, que ce sont des paysages representez ou en peinture, ou dans des Tapisseries. Car soit qu'on fasse venir ce mot du grec *Topion*, qui signifie une ficelle, ou de *Topos* qui signifie un lieu ou un pays, il exprime toujours fort bien ou un paysage qui est la representation des lieux, comme des eaux, des bois, des montagnes ; ou une Tapisserie qui est faite par l'entrelacement de la soye, de la laine & de l'or dans de petites ficelles qui font la chaine de l'ouvrage de Tapisserie.³⁷

Un autre exemple, moins souvent pris en considération, permet peut-être de mieux comprendre cette confusion signifiante entre *l'in visu* et *l'in situ*. Pline écrit dans le passage de l'*Histoire naturelle* qui traite des jardins potagers : « iam quoque in fenestris suis plebs urbana in imagine hortorum cotidiana oculis rura praebebant, antequam praefigi prospectus omnes coegit multitudinis innumerae saeva latrocinatio [La plèbe de Rome offrait aussi, sur ses fenêtres, le spectacle d'espèces de jardins, image quotidienne de la campagne, jusqu'au moment où les horribles brigandages d'une multitude innombrable eurent contraint à clore tous les jours des demeures] ». ³⁸ Encore récemment, les spécialistes comprenaient le mot *imago* comme 'peinture' et s'interrogeaient sur la fonction que pouvaient jouer ces 'peintures de jardins' contemplés par les romains des quartiers pauvres depuis leurs fenêtres. Dans ce cas précis, l'auteur ferait en réalité allusion à de simples jardinières et plantations disposées sur les rebords des fenêtres, auxquelles les propriétaires avaient peut-être voulu donner des formes précises renvoyant à un paysage de campagne.³⁹ En effet, ce type de paysage miniaturisé devait être largement diffusé dans les jardins urbains de la Rome antique si l'on en croit le jugement ironique de Sénèque le Père à leur propos : « [...] dans ces maisons chancelantes, on envoie des montagnes et des bois ; dans ces demeures sombres et fumeuses, on fait venir des mers ou des fleuves ! [...] comment trouver tant de plaisir à de si maigres imitations, si l'on connaissait la réalité ? ». ⁴⁰ Dans le passage de Pline, *imago* signifie donc plutôt 'imitation', tandis que *prospectus* évoque le *topos* romain de la 'belle vue' qui s'appliquerait ainsi autant au paysage peint qu'au paysage réel. Un autre passage de Pline (à propos du cyprès) atteste de cette valeur essentiellement picturale du jardin

³⁷ M. PERREAULT, *Les dix livres d'architecture de Vitruve* (1673), Paris, 1684, p. 178.

³⁸ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XIX, 59, trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres 1964, p. 46.

³⁹ J. LINDERSKI, 'Imago Hortorum' : *Pliny the Elder and the Gardens of the Urban Poor*, « Classical Philology », XCVI, 3, juil. 2001, pp. 305-308.

⁴⁰ SÉNÈQUE LE PÈRE, *Controverses et suasoires*, II, 1, 13, trad. fr. H. Bornecque, Paris, Aubier 1992, p. 115.

paysager « ...coercitaque gracilitate perpetuo tenera trahitur etiam in picturas operis topiarii, uenatus classesue et imagines rerum tenui folio breuique et uirente semper uestiens [...] en ramassant ses formes naturellement grêles, on fait représenter à cet arbre toujours tendre des ‘tableaux’ décorant les jardins : chasses, flottes, et autres sujets qu’il revêt de son feuillage fin, court et toujours vert ». ⁴¹ L’expression *picturas operis topiarii* définit le jardin comme un tableau. ⁴²

La proximité conceptuelle entre paysage peint, paysage poétique et paysage hortésien était tout aussi prégnante dans les grandes villas aristocratiques romaines. Ainsi, les poèmes du Stace décrivant des villas (notamment celle de Pollius Félix à Sorrente), ⁴³ le paysage des villas du cap de Sorrente et le répertoire de peintures de paysages qui ornaient les riches demeures campaniennes semblent effectivement, comme l’explique Bettina Bergmann, « basés sur des types communs, ou *topoi*, d’ascendance hellénistique et devinrent des expressions parallèles du luxe domestique au I^{er} siècle ap. J.-C. Les schémas récurrents dans les peintures peuvent donc être considérés comme des *topoi*, en tant que répertoire d’éléments génériques naturels ou artificiels, ou *topia*. Le terme romain *topia* désigne des effets scéniques recherchés que ce soit dans un terrain ouvert, un jardin cultivé, ou une scène peinte ». ⁴⁴

C’est à partir de cette observation selon laquelle il existerait une structure commune au jardin, à la peinture et à la poésie – on pourrait aussi ajouter à cela les décors de scènes – basée sur la disposition (*dispositio*) choisie de *topoi*, que j’aimerais orienter une partie des réflexions de cet essai. Plusieurs études fondamentales ont déjà rendu compte de l’importance des *topoi* poétiques dans la constitution des jardins de la Renaissance, mais sans forcément s’intéresser au rôle que la peinture avait pu y jouer ou de l’influence que cette conception pu avoir sur le développement de la peinture de paysage. Ainsi, Elisabeth Blair MacDougall a souligné la corrélation entre le développement des *boschetti* ou plantations informelles « artificiellement

⁴¹ PLINE L’ANCIEN, *op. cit.*, XVI, 140, p. 65.

⁴² P. GRIMAL, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁴³ STACE, *Sylves*, II, 2.

⁴⁴ B. BERGMANN, *op. cit.*, p. 50: « based on common types, or *topoi*, that have Hellenistic antecedents and become parallel expressions of domestic luxury in the first century A.C. [...] The recurring schemes in the paintings may thus be regarded as *topoi*, composed of a repertory of generic natural and man-made features, or *topia*. The Roman term *topia* denotes the contrived effects of scenery, whether on open terrain, in a cultivated garden, or depicted in art ». À ma connaissance, une des discussions les plus lucides sur les *topia* romains est celle d’AGNÈS ROUVERET, ‘*Pictor ediscere mundos*’. *Perception et imaginaire du paysage dans la peinture hellénistique et romaine*, « *Ktéma. Civilisations de l’Orient, de la Grèce et de Rome antiques* », XXIX, 2004, pp. 325-344.

naturelles » dans les jardins de la seconde moitié du XVI^e siècle et la poésie pastorale antique. Hervé Brunon, quant à lui, a démontré dans plusieurs études comment des jardins célèbres, notamment ceux de Pratolino ou de Bomarzo, étaient construits à partir d'une « topique hortésienne ». ⁴⁵ Plutôt que de penser les rapports jardin-peinture-poésie en terme d'imitation ou de copie d'un art par un autre, voire d'effet de miroir ou de correspondances, il s'agira plutôt de réfléchir à leur identité structurelle, à la manière dont chaque art organise l'espace selon ses modalités propres à partir d'un vocabulaire commun, un répertoire choisi de thèmes plus ou moins spécifiques. Nous verrons alors qu'un phénomène de circularité peut être décelé, comme si chaque art appelait la participation des autres : le jardin est poétique et pictural, la poésie visuelle et pastorale, la peinture, enfin, 'poésie feinte', renvoie à la fois à l'univers du jardin et à la pastorale antique chantée par les poètes.

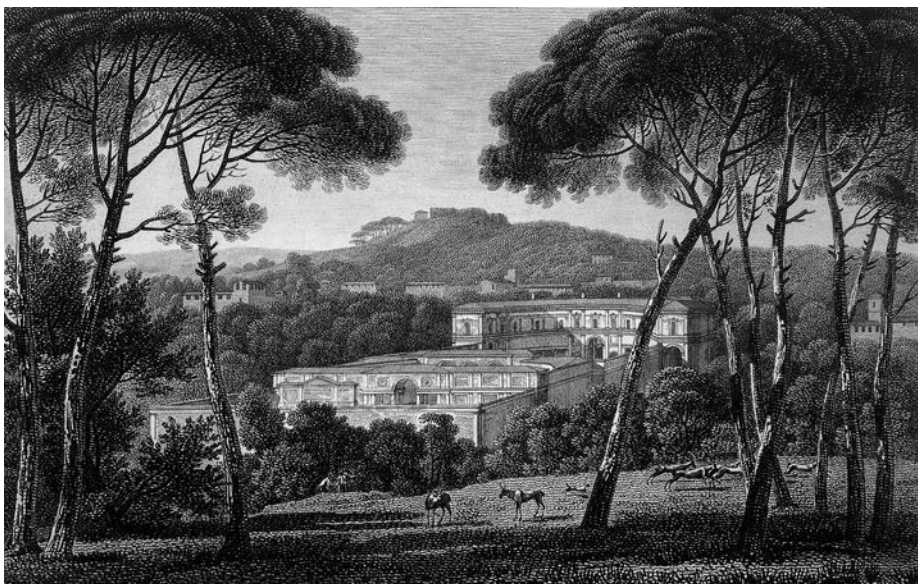
GENIUS LOCI : LE SITE DE LA VALLÉE GIULIA

Revenons à présent à la villa Giulia. Construite sur les bords du Tibre le long de l'antique Via Flaminia, nichée au cœur d'une vallée riante dominée par les rochers de tuf des Monts Parioli, la villa Giulia était indissociable de son paysage. ⁴⁶ Dans une lettre inspirée par celles de Pline le Jeune sur ses fameuses villas, Bartolommeo Ammannati indique clairement que le Casino et son nymphée furent conçus en rapport étroit avec l'environnement naturel de cette zone : « ...col palazzo si è voluto obbedire ad una bella ed amena valle ». Il ajoute plus loin : « Tutto il sito di questa amena, et bella villa si può dire che sia con tutte quelle qualità che si ricercano, perché vi sono monticelli, vallette, piano, acqua ed aria bonissima ». ⁴⁷ Contrairement à d'autres villas

⁴⁵ E. MACDOUGALL, *op. cit.*, pp. 37-59 ; H. BRUNON, *La forêt, la montagne et la grotte : Pratolino et la poésie pastorale du paysage à la fin du XVI^e siècle*, « Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée, CXII, II, 2000, pp. 785-811 ; Id., *Appunti sull'immaginario paesaggistico nei giardini italiani del XVI secolo*, dans *Bomarzo : Il Sacro Bosco*, éd. Sabine Frommel, Milan, Electa 2009, pp. 192-199 ; Id., *De la littérature au jardin*, cit., pp. 26-31.

⁴⁶ J'ai consacré une longue étude à la villa Giulia et à son parc avec une bibliographie exhaustive à laquelle je me permets de renvoyer : DENIS RIBOULLAULT, *La villa Giulia et l'âge d'or augustéen*, dans *Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, éd. P. Morel, Paris, Presses Universitaires François Rabelais ; Presses universitaires de Rennes 2012, pp. 339-388 ; et dans une version plus synthétique D. RIBOULLAULT, *Rome en ses jardins*, cit., pp. 62-89.

⁴⁷ BARTOLOMEO AMMANNATI, *Lettre à Marco Benavides à Padoue, 2 mai 1555*, Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 374, vol. II, ff. 91-96. Voir TIELMAN FALK, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, « Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte », XIII, 1971, pp. 102-178 : 171-173.



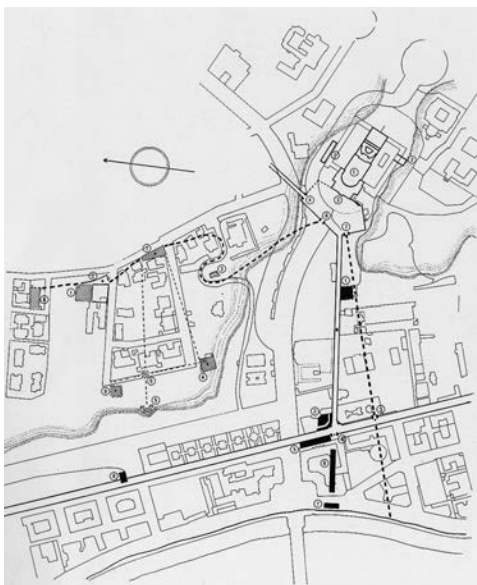
1. *Vue générale de la Villa du Pape Jules*, dans CHARLES PERCIER – P.F.L. FONTAINE, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, Paris, P. Didot, 1809, pl. 47 (Montréal, CCA / Photo : auteur).

de la Renaissance, dans lesquelles le jardin était subordonné à l'architecture du bâtiment principal, le Casino de la villa Giulia était pour ainsi dire absorbé par la nature environnante qui lui servait d'écrin, comme le montre encore bien, au début du XIX^e siècle, la belle gravure de Charles Percier (Ill. 1). Le domaine avait été constitué à partir de nombreuses parcelles de terre, acquises dans les premières années du pontificat de Jules III, et comptait un certain nombre de bâtisses préexistantes qui furent transformées, décorées et reliées entre elles par de longues allées (Ill. 2). Vignes et bois, dans lesquels on pratiquait la chasse, composaient la majeure partie du parc, lequel comprenait, aux dires d'un visiteur de l'époque, « pratiquement toutes les collines entre la cité et le Ponte Milvio ».⁴⁸ Les jardins formels, fort réduits, furent cantonnés aux abords immédiats du Casino.

Comme l'a suggéré Elisabeth MacDougall, le caractère informel du parc de la villa Giulia correspondrait au développement des *boschetti* ou plantations irrégulières dans les jardins romains à partir de la seconde moitié du

⁴⁸ JEAN-JACQUES BOISSARD, *Romanae Urbis topographiae & antiquitatum*, I, Francfort 1597, pp. 101-102 (T. FALK, *op. cit.*, pp. 173-174).

XVI^e siècle ; un développement lié, selon l'auteur, à la volonté des artistes et des propriétaires de recréer la morphologie « rustique » des paysages antiques chantés dans les poésies d'Homère, de Virgile ou d'Horace.⁴⁹ Si l'influence des villas toscanes sur cette grammaire « rustique » du parc doit être également prise en compte, comme l'a récemment rappelé Carla Benocci,⁵⁰ plusieurs documents accréditent l'hypothèse de MacDougall. La villa figure par exemple de manière anachronique dans plusieurs plans de la Rome antique, comme s'il s'agissait d'un monument ancien.⁵¹ Le témoignage de Bernardo Segni, gentilhomme lettré membre de l'académie florentine, est plus spécifique. Dans un texte de 1558, il compare la *vigna Giulia* au parc de l'antique *Domus aurea* de Néron, dont l'esthétique paysagère était connue à la Renaissance grâce aux descriptions de Suétone et de Tacite ; comparaison significative dans la mesure où le jardin impérial recréait justement, au cœur de l'ancienne *Urbs*, un paysage rural idéal riche en évocations à la fois picturales et poétiques. Inspiré par les *paradeisoi* des princes hellénistiques, sa nouveauté résidait, aux dires de Suétone, dans les « champs cultivés, les lacs et la vie sauvage artificiellement recréée, où les bois alternaient avec les clairières et les vues [...] ...il y avait également un lac, comme la mer, entouré d'édifices pour représenter les villes »,⁵² allusion aux villas maritimes campaniennes ou au monde méditerranéen sur lequel régnait l'empire, mais aussi



2. Plan du domaine de la villa Giulia (d'après STANISLAO COCCHIA – ALESSANDRA PALMINTERI – LAURA PETRONI, *Villa Giulia : un caso esemplare della cultura e della prassi costruttiva nella metà del Cinquecento*, «Bollettino d'arte», 42, 1987, pp. 47-90).

⁴⁹ E. MACDOUGALL, *op. cit.*

⁵⁰ CARLA BENOCCHI, *Villa Tre Madonne : l'Ambasciata del Belgio presso la Santa Sede e l'eredità spiritual di Giulio III, papa toscano*, Rome, Artemide 2010, pp. 37-113.

⁵¹ D. RIBOULLAULT, *La villa Giulia*, cit., p. 343.

⁵² SUÉTONE, *Vie des douze Césars. Néron*, XXXI, 1.

aux paysages peints qui décoraient les villas de l'antiquité.⁵³ La comparaison de Segni semble également logique si l'on rappelle que les décors peints de la villa Giulia, notamment dans la loggia semi-circulaire de la grande cour, sont directement inspirés de ceux de la *Domus aurea*, redécouverte à la fin du XV^e siècle. Dans le salon principal, un paysage à l'antique figure la colline de l'Esquilin avec une restitution de la villa mythique de l'empereur.

Cette propension à associer le paysage de la vallée Giulia à un paysage poétique ou un paysage historique précis réside sans doute aussi dans la configuration spécifique de la vallée Giulia, que l'on pourrait qualifier de théâtrale et/ou picturale. Dès le I^{er} siècle av. J.-C., Strabon en rend compte dans un passage de sa *Géographie* où il décrit le champ de Mars et le *Campus Flaminius*, notant avec admiration « [...] au delà du fleuve, la couronne de collines qui s'avancent jusqu'au bord de l'eau, et font l'effet d'un décor de théâtre, tout cela offre un tableau dont l'œil a peine à se détacher ».⁵⁴ Le passage anticipe d'autres descriptions célèbres de paysages antiques comme celle de Pline le Jeune dans sa lettre sur sa villa de Toscane qui compare le paysage à une peinture : « Vous aurez le plus vif plaisir à apercevoir l'ensemble du pays depuis la montagne, car ce que vous verrez ne vous semblera pas une campagne, mais bien un tableau de paysage d'une grande beauté ».⁵⁵

Si, pour Strabon, le site de la vallée Giulia offrait des vues correspondant étroitement aux critères esthétiques retenus pour la peinture et le théâtre, sa morphologie spécifique renvoyait, à la Renaissance, à celle du paysage mythique de la fondation de Rome, la Rome des sept collines. Dans son étude pionnière sur le *Genius loci*, Christian Norberg Schulz a insisté sur l'importance du tuf volcanique, ce « tuf tendre et malléable qui a conditionné le sens romain de la forme », mais aussi des grottes, des vallées ravinées et des collines, dans la constitution de l'identité paysagère historique de Rome⁵⁶ ; autant d'éléments géographiques et géologiques caractéristiques du parc de la villa Giulia, comme le note aussi Paolo Portoghesi :

Les rochers de tuf de la roche Tarpéenne et le long de la via Flaminia, avant et après la villa du pape Jules, réapparaissaient dans les rochers de tuf de la Forra

⁵³ Cfr. D. RIBOULLAULT, *La villa Giulia*, cit., p. 345-347. Sur ce point, voir notamment XAVIER LAFON, *À propos des villas maritimes : cadre réel et cadre rêvé d'après les représentations figurées*, dans *Nature et Paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques*, actes du colloque (Strasbourg, 1992), éd. G. Siebert, Paris, De Boccard 1996, pp. 129-143.

⁵⁴ STRABON, *Géographie*, V, 3, 8, trad. fr. F. Lasserre, Paris, Les Belles Lettres 1967, p. 91.

⁵⁵ PLINE LE JEUNE, *Lettres*, Ep. V, 6, 7-13, trad. fr. A.-M. Guillemin, Paris, Les Belles Lettres 1967, t. II, p. 64.

⁵⁶ CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci. Paysage, ambiance, architecture*, trad. fr. O. Seyler, Bruxelles, Mardaga 1997³, p. 155.

del Treia comme dérivants d'une unique forme archétypique... Avant d'être une ville Rome a été un 'lieu', un ensemble de lieux plus tard renfermés dans l'enceinte des murs et celle-ci – Rome avant Rome – a sans doute été la matrice originaria d'une structure environnementale qui est restée pour des siècles profondément cohérente.⁵⁷

Comme on le verra plus loin, c'est ce même paysage archétypique que Nicolas Poussin prendra pour modèle pour évoquer la campagne romaine des origines. Haut rochers et bois sacrés encadrant le flot majestueux du Tibre sont, en effet, les composantes de la Rome primitive que découvre notamment Énée remontant le cours du fleuve dans le livre VIII de l'*Énéide* de Virgile,⁵⁸ paysage poétique dont Claude Lorrain donnera une remarquable interprétation dans son *Débarquement d'Énée à Pallantée* (1675) (Tab. I).⁵⁹ Dans le tableau du Lorrain, la morphologie de la Rome du roi Évandre correspond étroitement à celle de la vallée Giulia.

Véritable cordon ombilical entre la ville et les terres du Latium, fleuve qui assurera la pérennité de Rome et mènera à l'âge d'or augustéen,⁶⁰ c'est le Tibre lui-même (le dieu fluvial 'Tiberinus') qui annonce à Énée le destin glorieux d'Alba La Longue, ville-prototype de Rome.⁶¹ Ce prestige historique et littéraire est sans doute une des raisons qui peut expliquer le rôle significatif que joua le fleuve dans le développement des premières villas romaines à la Renaissance, soit qu'elles furent construites près des rives du fleuve (villa Farnésine d'Agostino Chigi, villa de Bindo Altoviti, villa Giulia), soit qu'elles entretenaient avec celui-ci une relation visuelle privilégiée, comme la villa du Belvédère, la villa Madama et plusieurs autres villas du Monte Mario (villa Spinelli, villa Mellini). Preuve de l'importance symbolique du fleuve, les poètes de la Renaissance n'hésitèrent pas à combiner les effets de la prosopopée et de l'*ekphrasis* en faisant du Tibre lui-même le narrateur des beautés de

⁵⁷ PAOLO PORTOGHESI, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Bari, Laterza 1979, pp. 47-48 ; cité dans SOFIA VAROLI PIAZZA, *Territorio ambiente e paesaggio del Parco dei Musei, Valle Giulia e Villa Borghese*, dans *Villa Borghese. Storia e gestione*, éd. Alberta Campitelli, Milan, Skira 2005, pp. 79-91, 81: « Le scogliere di tufo della rupe Tarpea e lungo la via Flaminia, prima e dopo la Villa di papa Giulio, rifluiscono nelle scogliere di tufo della forra del Treia come derivanti da un'unica forma archetipa... Prima di essere una città Roma è stata un 'luogo', un insieme di luoghi più tardi racchiusi nella cinta delle mura e questa – Roma prima di Roma – è stata forse la matrice originaria di una struttura ambientale rimasta per secoli profondamente coerente ».

⁵⁸ VIRGILE, *Énéide*, VIII, 107-120.

⁵⁹ Sur ce tableau, voir HELEN LANGDON, *Claude Lorrain*, Londres, Guild Publishing 1989, pp. 148-150.

⁶⁰ CICÉRON, *De Republica*, II, 3-6.

⁶¹ VIRGILE, *Énéide*, VIII, 26-65.

ces villas. C'est le cas chez Blosio Palladio à propos de la Farnésine (*Suburbanum Augustini Chisii*, 1512) ou de Francesco Speroli pour la villa Madama (*Villa Iulia Medica versibus fabricata*, 1519).⁶²

Dans une lettre de 1551, l'humaniste Annibal Caro, traducteur de l'*Énéide*, établit un lien direct entre le paysage de la villa Giulia et la Rome des origines. À qui lui demande des idées pour la décoration du nymphée, il suggère deux vers latins tirés de Virgile. Le second, « *Alti sub fornice montis* », est une déformation du « *alti fornice saxi* » de Virgile⁶³ et une référence au nom du pape Monte, signifiant colline ou rocher en italien. Le passage virgilien fait référence à un « abri sûr, près des rives d'un fleuve, ou au creux d'un haut rocher », lieu qui correspond parfaitement à la topographie du domaine papal. C'est là, explique le poète, que le laboureur et le cultivateur se réfugient pendant la tempête et là aussi qu'Énée assiégé attend que s'apaise « la tempête de la guerre ». La villa du pape est donc présentée à la fois comme domaine agricole virgilien et comme refuge en temps de guerre, allusion très spécifique à la situation difficile dans laquelle se trouvait Jules III, alors que faisait rage la guerre de Parme qui l'opposait à la famille Farnèse.⁶⁴

On peut repérer chez un autre poète très proche de la cour papale la fusion signifiante de la Rome de Jules III et de la Rome d'Évandre et d'Énée. Dans le centon X des *Centones ex Virgilio* de Lelio Capilupi, publié à Rome en 1555, le poète fait parler Rome elle-même s'adressant au pape Jules III (*Ad Iulium III. Pont. Max. Cento X. Romae Prosopopeia*). Or, le poème, comme tout le recueil de centons, est entièrement composé – ou, devrait-on dire recomposé – à partir de fragments de vers de Virgile et, dans ce cas précis, principalement du huitième livre de l'*Énéide*. Comme l'a montré Georges Hugo Tucker, le poème entier sur cette Rome de Jules III peut-être compris comme une mise en abyme du songe d'Énée et de sa visite au site de la colonie grecque du roi Évandre sur les bords du Tibre. À l'intérieur de cette *ekphrasis* du paysage à la fois réel et mythique, Jules III est présenté comme nouveau Iule-Ascagne, mais aussi comme nouvel Énée. L'image de Jules III offrant un rameau d'olivier en signe de paix (*Paciferaeque manu ramum prae-*

⁶² Voir sur ces descriptions poétiques de villas romaines, inspirées notamment par les poèmes du Stace, DONATELLA MANZOLI, *Ville e palazzi di Roma nelle descrizioni latine*, « Studi romani », LVI, 1-4, janvier-décembre 2008, pp. 109-166.

⁶³ VIRGILE, *Énéide*, X, 802-809.

⁶⁴ D. RIBOULLAULT, *La villa Giulia*, cit., p. 340. Rappelons qu'Annibal Caro était alors juste-ment au service de la famille Farnèse et donc parfaitement au courant du conflit qui l'opposait au nouveau pape. Sur la situation politique, voir LINO CHIESI, *Papa Giulio III e la guerra di Parma e della Mirandola secondo il carteggio d'Ippolito Capilupi con Ferrante Gonzaga*, « Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le provincie modenesi », IV, 1893, pp. 215-230.

tendi Olivae, référence à l'un des emblèmes du pape, comme l'indique une glose imprimée dans la marge) correspond ainsi au même geste symbolique de paix fait par Énée tendant un 'rameau d'olivier' à Pallas, fils d'Évandre,⁶⁵ geste 'fondateur' qui est bien mis en valeur dans le tableau de Claude Lorrain (Tab. I). Comme pour le vers de Caro évoquant les vicissitudes de la guerre de Parme, la dimension politique de cette comparaison ne devait pas échapper au lecteur. À l'époque où Capilupi écrit ces vers, c'est-à-dire dans les derniers mois du pontificat julien, l'allusion devait servir à illustrer la position difficile d'intermédiaire et de partisan de la paix (symbolisé par le rameau d'olivier) que jouait alors le pape face à la France et l'Empire espagnol.

Comme chez Caro, la fusion entre les montagnes de ce paysage mythique et le nom du pape Monte est omniprésente dans le poème de Capilupi et rendue parfaitement lisible par l'ajout de gloses explicatives et l'usage de majuscules pour ces mots qui renvoient à la réalité historique de la Rome de Jules III.⁶⁶ Ainsi, dans un des vers empruntés à Virgile, le mot 'PRATIS' désigne la zone des Prati située entre le Vatican et le Tibre (l'éditeur a précisé en marge : « *Ita vocantur campi quidam in Tyberis ripa* »), indiquant que non seulement la rive droite, mais aussi la rive gauche du fleuve avait été pratiquement et symboliquement investie par Jules III.⁶⁷ Dans le centon suivant, le vers *Omnia tutta vides* de Virgile⁶⁸ renvoie cette fois à une médaille du pape, comme le rappelle encore la glose imprimée : « *Omnia tuta vides in moneta Iulii III. Pont[ificis]. M[aximi]* ». ⁶⁹ Dans un des poèmes d'ouverture, le passage de l'*Énéide* où le héros troyen s'apprête à entrer dans le temple d'Apollon⁷⁰ fait allusion à la villa du Belvédère au Vatican présidée par le pape-Apollon (« *Is enim Vaticanae basilicarius est* » est-il précisé en marge à propos de l'humaniste Benedetto Egio), réactivant ainsi l'image du jardin du Belvédère en tant que Parnasse chère à Jules II, le pape homonyme et modèle assumé de Jules III.⁷¹

⁶⁵ VIRGILE, *Énéide*, VIII, 116.

⁶⁶ Sur les jeux de mots sur le nom du pape, voir ALESSANDRO NOVA, *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555) : Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome*, New York, Garland Pub. 1988, pp. 28-29. Ces jeux de mots sont aussi omniprésents dans les poèmes de Du Bellay et de Vilanis étudiés dans G.H. TUCKER, *Roma instaurata*, cit.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁶⁸ VIRGILE, *Énéide*, I, 583.

⁶⁹ G.H. TUCKER, *Roma instaurata*, cit., p. 26, qui cite F. MUNTONI, *Le monete dei papi e degli Stati pontefici*, I, Rome, P. et P. Santamaria 1972-1973, p. 118 : N. 16 Giulio III, Anno II (1551), III (1552), IV (1553).

⁷⁰ VIRGILE, *Énéide*, VI, 9-10.

⁷¹ GEORGE HUGO TUCKER, *La Poétique du centon, une poétique de la Silve ?*, dans *La Silve : histoire d'une écriture libérée en Europe de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Latinitates : culture et littérature latine à travers les siècles / Latin culture and literature through the ages, V, éd. Perrine

Dans une récente étude sur la villa Giulia, j'ai soutenu l'idée que le domaine du pape possédait une signification impériale, augustéenne, dans la lignée de celle que Jules II, Bramante et Raphaël avaient construite au Vatican une génération plus tôt. Comme Jules II, célébré comme nouvel Auguste et nouveau Jules César, Jules III se présentait lui aussi comme héritier de la *Gens Iulia*, digne descendant de *Iulus* (Iule-Ascagne), le fils d'Énée, fondateur d'Alba-la-Longue. L'analyse récemment publiée du recueil de Capilupi par Georges Hugo Tucker renforce considérablement une telle lecture de la Rome de Jules III et de la villa Giulia.

Cette construction à la fois poétique et idéologique est encore plus évidente dans le centon inaugural du recueil consacré à la Villa Giulia, « In Vil-lam Iuliam Iulii III. Pont Max », précédé de trois distiques rédigés par le frère cadet du poète, Ippolito Capilupi, qui le consacre au pape lui-même, célébrant cette « divine campagne » (*divinum rus*) qu'est le domaine papal, digne des *Géorgiques* de Virgile. Dans l'adresse, on retrouve l'identification *Iulius-Iulus*, référence à ce fils d'Énée dont Auguste aussi réclamait l'ascendance :

C'est Virgile qui a chanté l'honneur de la divine campagne, / Et le murmure de ta source sacrée, Ô Iule. / Aucune autre eau de source ne fuit par l'herbe en chantant si doucement. / Il n'y a pas d'autre champ qui fleurisse autant, cultivé avec tant de soin. / C'est donc à bon droit que la Muse de Virgile a célébré ces choses-ci. / Elles ne pouvaient pas être chantées par un autre.⁷²

Dans cette apostrophe, la source de l'Acqua Vergine qui alimente le nymphée, cœur même de la villa, reçoit une place centrale. Elle sera bien sûr évoquée de nouveau dans le poème ainsi que tous les éléments qui firent

Galand et Sylvie Laigneau-Fontaine, Turnhout, Brepols 2013, pp. 525-564, p. 532. Sur les jardins du Vatican sous Jules II-Apollon comme résidence des muses et Mont Parnasse, voir, parmi une vaste littérature, ELISABETH SCHRÖTER, *Die Vatican als Hügel Apollons und der Musen, Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II.*, « Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte », LXXV, 3-4, 1980, pp. 208-240 ; et ARNOLD NESSELRATH, *Il Cortile delle Statue : luogo e storia*, dans *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Akten des Internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom 1992*, éd. Matthias Winner, Bernard Andreae et Carlo Pietrangeli, Mainz, Verlag Philipp von Zabern 1998, pp. 1-16.

⁷² « *Virgilius cecinit divini ruris honores, / Et sacri fontis murmur IVLE tui. / Nulla fugit tam dulce sonans pede lympa per herbas. / Non usquam floret tam bene cultus ager. / Haec igitur merito celebravit Musa Maronis. / Non alio poterant dulcius ore cani* » : VIRGILE, *Énéide*, I, 267, 288 ; traduit et cité dans G.H. TUCKER, *La poétique*, cit., p. 539. Le poème de Capilupi fait l'objet d'une brève mention dans D.R. COFFIN, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, Princeton University Press 1988 [1979], p. 163 ; et A. NOVA, *op. cit.*, p. 107. DONATELLA MANZOLI, *La villa e le forbici. Villa Giulia in un centone di Lelio Capilupi*, « Studi romani », LX, I-IV, janvier-décembre 2012, pp. 57-85, a récemment publié le poème et fourni une traduction en italien, mais sans analyser le poème en profondeur comme l'a fait Tucker. Les auteurs semblent avoir travaillé de manière indépendante et ne se citent pas mutuellement.

la renommée de la villa. Sans rentrer ici dans une analyse exhaustive, notons le vers initial qui réaffirme l'identification entre le pape et le Mont Parioli, l'identification entre le pape et Iule-Ascagne, qui revient à plusieurs reprises, l'insistance sur le groupe statuaire de Mars et Vénus qui renforce la lecture 'romaine' du programme, ou encore la mention de Piergiovanni Aleotti, évêque de Forlì et *maestro di Camera* de Jules III, comparé à Tyrhus, le garde-chasse du roi Latinus, que Capilupi semble désigner comme acteur important dans la gestion et l'aménagement de la villa papale. À l'intérieur de la description du nymphée, qui occupe logiquement une partie importante du poème, plusieurs vers renvoient aux décors peints : Capilupi y décrit des nymphes dansantes, des bergers et leurs troupeaux, des banquets pastoraux, des scènes de chasse dans une campagne idyllique.⁷³ Au-delà des informations purement factuelles qu'il recèle, le poème permet surtout de comprendre la manière dont l'espace de la villa et notamment les sculptures et les peintures permettaient d'activer l'imagination poétique. Capilupi n'est pas un cas isolé. Un grand nombre de poèmes furent composés sur la Villa Giulia et, plus spécifiquement, sur la statue de la nymphe endormie ou Vénus qui ornait le nymphée. La *fonte bassa* devait d'ailleurs être décorée de vers poétiques gravés dans des cartouches que le pape avait commandés aux meilleurs humanistes de l'époque par l'entremise du cardinal Giovanni Francesco Commendone.⁷⁴

⁷³ Voir les vers 52-78 dans MANZOLI, *La villa e le forbici*, cit., pp. 70-71 et 76-77.

⁷⁴ Voir A. NOVA, *op. cit.*, pp. 104-107. L'information se trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque Vaticane rédigé par l'évêque d'Amelia Antonio Maria Graziani, cité dans A. MAI, *Spicilegium romanum*, Rome, 1839-1844, VIII, pp. 479-480 : « Deinde cap. 8 idem Gratianus pergīt dicere, poëticam facultatem fuisse Commendono iuveni primam apud Iulium III. pontificem commendationem. 'Hortos Iulius extra portam Flaminiam sumptu atque opere sane magno aedificabat. In eos nobilis ac vetusti fontis aquam virginem duxerat. Antiqui operis statua eam virginis sopitae somno ac super urnam recumbentis effundebat. Hanc celebrari carminibus varii generis, prout spatia lapidum erant, quibus incidenda essent, et Iulius iussit, et certatim non Romae solum, sed per Italiam quoque arrepta materia est decoris ingeniis. Commendonus illud studium suum, quo a pueritia fuerat incensus, deque animi ad eam rem impetu plurimum remiserať. Sed tum incitatus studio Pontificis, et contentione eruditissimorum hominum, et ipse epigrammata aliquot et argumento et intervallis apta composuit. Quae cum Iulius, (et habebatur talium peracutus aestimator) non probavit modo, sed monibus praelata insculpi protinus iussit ». On signalera parmi les nombreux poèmes latins sur l'Acqua Virgo ceux de deux humanistes portugais : Achilles Stadius qui composa une *Lex hortensis* pour la villa Giulia conservée à la Biblioteca Vallicelliana de Rome (Cod. Vall. B 106, f. 178v. Voir JOSEF IJSEWIJN, *Achilles Stadius, a Portuguese Latin Poet in Late 16th Century Rome*, in *Humanismo português na época dos Descobrimentos*, Coimbra, O Centro 1993, pp. 109-123) et l'humaniste Miguel Da Silva, cardinal de Viseu (EDUARDO DEL PINO GONZALEZ, *El Poema "Ad statuum puellae" del cardenal viseu y la "Vergine della fontana" del ninfeo del papa Julio III*, « Ágora. Estudos Clássicos em Debate », XVIII, 2016, à paraître).

LE PAS ET L'ŒIL : LA CONSTRUCTION DU PARCOURS

Le poème de Capilupi visualise le parcours typique d'un visiteur dans le vaste parc (Ill. 2). Une fois la situation générale donnée, près du fleuve et au pied du Mont Parioli, le poète évoque la beauté du parc et de ses richesses naturelles, avant de décrire l'intérieur de la villa, le vestibule, la grande cour et ses précieuses statues et, enfin, le nymphée. Le parcours avait en effet été organisé depuis le fleuve, situé en contrebas de la via Flaminia. Le pape y avait fait aménager un débarcadère qui lui permettait de se déplacer facilement depuis le Vatican, situé de l'autre côté du Tibre. La résidence vaticane, et plus spécifiquement la villa du Belvédère, avait fait l'objet de réaménagements importants dans les premières années du pontificat (1550-1553). Les deux villas entretenaient des rapports étroits de part et d'autre du fleuve et de la zone des Prati que Capilupi mentionne, on l'a vu, dans un de ses poèmes. Les documents indiquent en effet que le pape avait racheté plusieurs vignes dans cette zone. Jules III avait donc investi toute la vallée du Tibre au nord de Rome et pas seulement la rive droite du fleuve.⁷⁵

Près du débarcadère, on trouvait une maison ainsi qu'un bassin à poisson richement décoré. Une pergola, longue de près de 200 mètres, visible sur plusieurs plans de Rome, permettait de rejoindre la via Flaminia où le pape avait fait construire une monumentale fontaine publique. Celle-ci était complétée à l'arrière par un nymphée privé avec un bassin à poissons où l'on aménagea aussi une volière.⁷⁶ De là, partait une nouvelle allée majestueuse – faite, selon Ammannati, *con bellissimo ordine* – qui conduisait à travers vignes et vergers à la grande place semi-circulaire devant la façade du Casino principal. Le mur d'enceinte de cette place était percé de plusieurs portails monumentaux offrant au visiteur le choix de poursuivre son parcours dans d'autres zones du parc.

À l'intérieur du Casino, la dimension processionnelle de l'architecture se concrétisait notamment dans le portique semi-circulaire ouvrant sur la grande cour (Tab. III). Décoré par Prospero Fontana et ses assistants comme une vaste pergola de verdure animée de putti facétieux, de fleurs et de nombreux oiseaux et animaux, il constituait un écho immédiat à la pergola véritable de la *vigna da basso* et à la volière de la Fontaine publique, mais aussi

⁷⁵ Sur le Vatican à l'époque de Jules III et les rapports significatifs entre le Vatican et la villa Giulia, je me permets de renvoyer à ma contribution, DENIS RIBOULLAULT, *Jeux de mots et d'images : les frises peintes de l'Appartement de Jules III au Vatican*, dans *Les frises peintes dans les décors des palais romains du Cinquecento*, « collection d'histoire de l'art », XVI, eds. Annick Lemoine et Antonella Fenech-Kroke, Paris ; Rome, Académie de France à Rome 2016.

⁷⁶ Sur le nymphée de la Fontaine publique, voir M. FAGIOLO, *Vignola*, cit., p. 67, fig. 9.

aux volières et aux décors bucoliques qu'avait fait réaliser Jules III dans son palais du Vatican.⁷⁷ Cette pergola peinte annonçait aussi une troisième pergola située dans le *giardino segreto* qui surplombait directement la cour du nymphée. Les murs latéraux de la cour principale, entre le casino et le nymphée, étaient quant à eux percés par quatre portes donnant accès à autant de chemins délimités par des *spalliere grandissime e di tutte le sorti*, allées qui conduisaient à un *bellissimo bosco*.

Le parcours depuis le fleuve jusqu'au nymphée offrait ainsi au visiteur une expérience fondée sur la surprise et la découverte, alternant espaces cachés et espaces soudainement révélés, espaces intimes et longues perspectives. À travers la promenade et le mouvement du visiteur, l'univers végétal, architectural et pictural, l'art et la nature, l'intérieur et l'extérieur, étaient subtilement fusionnés.⁷⁸ C'est grâce à cette admirable cohérence donnée à ses espaces de déambulation que la villa Giulia se distingue des autres villas du XVI^e siècle. Par la répétition de motifs similaires sous une variété de formes et de médiums, les architectes de la villa Giulia étaient parvenus à rendre harmonieux un espace profondément hétérogène tout en exacerbant l'acuité sensorielle du visiteur confronté à la variété des textures, des paysages, des odeurs et des sons. Dans la cour du nymphée, un texte en latin célébrant la villa et son propriétaire (Baldovino del Monte, le frère du pape), la *Lex hortorum*, fournit une belle illustration de cette dimension multi-sensorielle du jardin et des « relations paysagères » que pouvait tisser le visiteur au cours de sa promenade. Les fruits et les fleurs, le murmure des eaux de l'Acqua Vergine, les jeux des poissons, le chant des oiseaux, les sculptures et les peintures, sont cités sans qu'aucune hiérarchie ne soit établie, comme si tous ces éléments saisis dans l'expérience éphémère d'une visite « se valorisaient mutuellement », formant un tout plutôt qu'une superposition d'éléments disparates.⁷⁹

⁷⁷ Sur le Vatican de Jules III, voir BERNICE DAVIDSON, *The Landscapes of the Vatican Logge from the Reign of Pope Julius III*, « The Art Bulletin », LXV, 4, 1983, pp. 587-602 ; et D. RIBOULLAULT, *Jeux de mots et d'images*, cit.

⁷⁸ Sur les pergolas réelles et peintes de la villa Giulia et l'expérience kinesthésique qu'elles créaient dans le parc, voir désormais NATSUMI NONAKA, *The Illusionistic Pergola in Italian Renaissance Architecture : Painting and Garden Culture in Early Modern Rome, 1500-1620*, thèse de doctorat, Austin, The University of Texas at Austin 2012, pp. 149-153 et 179-188.

⁷⁹ « ... Ollis vero qui florum frondium pomorum olerum aliquid petierint, villici pro anni tempore pro rerum copia et inopia proq. merito cuiusque largiuntur. Aquam hanc quod virgo est ne temeranto, cantimq. Fistulis non flumine, poculis non osculo aut volis extinguunt Piscium lusu oblectantor, situ avium mulcentor, at ne quem inturbent interim cavento Signa statuas lapides picturas et caetera totius operis miracula quamdiu lubet obtuentor dum ne nimio stupore in ea voltantur... » : T. FALK, *op. cit.*, p. 170.

À la villa Giulia, les espaces de circulation étaient pleinement redevables des *ambulationes* des anciens : lieux de pouvoir mais aussi d'échanges intellectuels prisés des politiciens, lettrés et philosophes.⁸⁰ Ils offraient, en outre, l'avantage de former une trame cohérente pour organiser le paysage et de créer des lieux de points de vue sans cesse renouvelés sur le paysage alentour, comme autant de tableaux. Cette manière d'ériger le paysage en 'tableaux' grâce à des perspectives et des cadres architecturaux est visible notamment dans la vue de la villa peinte vers 1553 dans le salon principal (Ill. 3) : sur la droite, on voit un portail monumental donnant accès à l'une des *vigne* qui composaient l'immense parc, mais surtout plusieurs fenêtres surmontées du *stemma* papal (on en distingue au moins trois dans l'image) percées dans le mur d'enceinte.⁸¹ La grande pergola de la *Vigna da basso* était elle aussi munie d'ouvertures permettant aux promeneurs d'admirer le paysage tout en se protégeant du soleil.⁸²

L'importance donnée à la déambulation à la villa Giulia est intimement liée à la dimension thérapeutique accordée à la villa dans l'antiquité et à la Renaissance. Jules III utilisait sa « divine campagne » pour soigner ses terribles attaques de goutte et pas moins de quatre médecins et un chirurgien étaient chargés de veiller sur sa santé.⁸³ Enfin, ce paradigme de la promenade comme vecteur d'organisation de l'espace paysager et architectural est sans doute lié au fait que la villa était un splendide *musaeum*, un lieu d'exposition pour de nombreuses sculptures et peintures. L'appréciation esthétique ne passait pas par une relation intime et isolée avec les œuvres, comme celle que l'on pouvait avoir dans un *studiolo* par exemple, mais requérait un certain dynamisme musculaire et un partage social. Ce type de parcours entièrement rythmé par les images peintes, les vues cadrées et les statues trouve un parallèle dans les rituels processionnels et les *apparati* éphémères contemporains. « Le jardin (...) d'un espace-signe se transforme en espace-contenant de séquences discursives d'images-signes » écrit Fausto Testa à propos de ce mode d'organisation du jardin.⁸⁴ À cet égard, il n'est pas surprenant d'apprendre

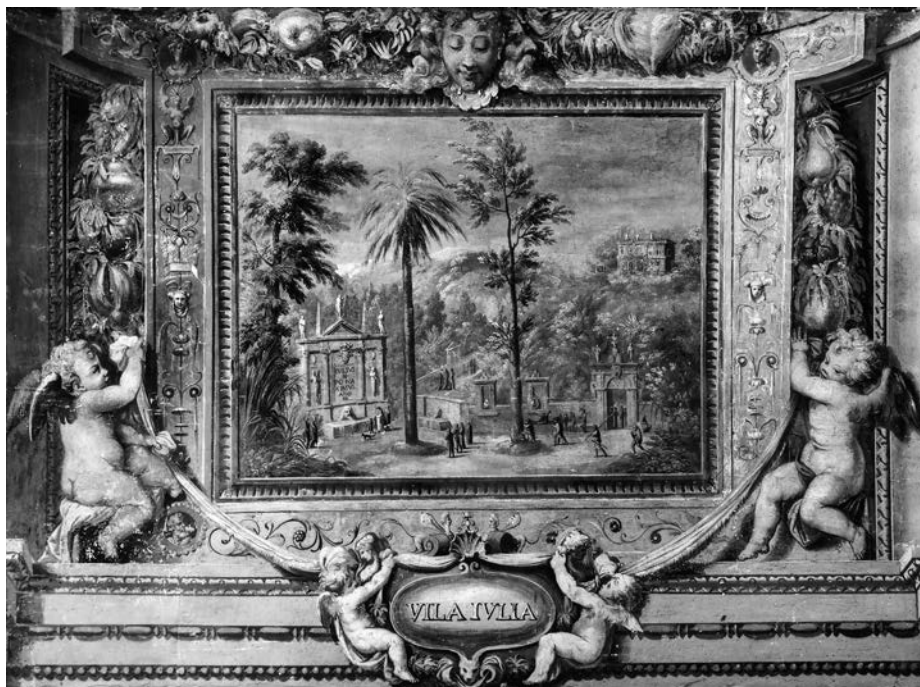
⁸⁰ TIMOTHY O'SULLIVAN, *Walking in Roman Culture*, Cambridge, CUP 2011, en particulier chap. 4 « Cicero's Legs » et 5 « Theoretical travels » qui s'intéressent à la villa et notamment, la peinture de paysage.

⁸¹ J'ai traité de l'importance des fenêtres dans les villas et les jardins dans D. RIBOULLAULT, *Rome en ses jardins*, cit., pp. 264-269.

⁸² N. NONAKA, *op. cit.*, p. 152.

⁸³ RICHARD PALMER, *Medicine at the Papal Court in the Sixteenth Century*, dans *Medicine at the Courts of Europe, 1500-1837*, éd. Vivian Nutton, Londres ; New York, Routledge 1990, pp. 49-78 : 54 et les références données plus haut à la note 10.

⁸⁴ FAUSTO TESTA, *Spazio e allegoria nel giardino manierista. Problemi di estetica*, Florence, La Nuova Italia 1991, p. 31 ; cité dans H. BRUNON, *Pratolino*, cit., p. 167 : « Il giardino (...) da spazio-segno viene a definirsi come spazio-contenitore di sequenze discorsive di immagini-segni ».



3. PROSPERO FONTANA et atelier, *Vue de la fontaine de Jules III sur la via Flaminia avec la villa Giulia*, 1553, fresque. Rome, villa Giulia, salle des Sept Collines (Photo : Alinari).

que les visiteurs du jardin de la villa Giulia étaient accompagnés par un guide payé par le propriétaire. Cette figure du guide ou *cicerone* joue aussi un rôle central dans la poésie *ekphrastique* sur la Rome de Jules III, chez Du Bellay ou Janus Vitalis par exemple.⁸⁵

Cette manière d'articuler espace et collection, promenade et discours, était palpable en particulier dans la grande cour – sur laquelle la description d'Ammannati et le poème de Capilupi mettent justement l'accent – mais aussi là où furent disposés les hermès de marbre que le pape avait fait venir depuis la villa antique d'Hadrien à Tivoli (aujourd'hui à la villa Médicis).⁸⁶ On ignore

⁸⁵ AMMANNATI, dans T. FALK, *op. cit.*, p. 173. Voir sur ce sujet, WILLIAM STENHOUSE, *Visitors, Display, and Reception in the Antiquity Collections of Late-Renaissance Rome*, « Renaissance Quarterly », LVIII, 2, 2005, pp. 397-434 : 409. Sur le *Cicerone* dans la poésie contemporaine, voir notamment G.H. TUCKER, *Roma instaurata*, cit., p. 9, à propos des poésies sur la Rome de Jules III de Janus Vitalis.

⁸⁶ Sur cette question, voir surtout HERVÉ BRUNON, *Il bell'ordine della natura : spazio e collezioni nel giardino di villa Medici*, dans *Villa Medici : il sogno di un cardinale : collezioni e artisti di*

leur disposition originale dans le parc de la villa Giulia, mais il est probable qu'ils furent associés à une pergola (combinaison que l'on retrouve dans de nombreuses images au XVI^e siècle).⁸⁷ Ils dynamisaient l'espace, scandaient la promenade et cadraient les vues sur le paysage. Ce rôle de bornage, qu'ils jouèrent d'ailleurs dès l'antiquité, se retrouve aussi dans les décors peints, comme ceux, plus tardifs, de la loggia de la Palazzina Gambarà à la villa Lante de Bagnaia (1574), où des termes-caryatides (ou télamons) encadrent les vues des jardins les plus célèbres de l'époque.

LE NYMPHÉE

Rendre l'architecture transparente, les parois perméables au passage de l'air et du soleil, gommer les distinctions entre intérieur et extérieur, entre paysage vu et paysage peint semble être l'une des fonctions de la peinture au sein des jardins de la Renaissance. Plusieurs théoriciens déjà cités, Alberti, Serlio ou Armenini, ont clairement exprimé cette idée. Pour le visiteur qui pénètre aujourd'hui dans le nymphée épuré de la Villa Giulia, cette conception ne semble pas aller de soi. À l'inverse, les quelques gravures anciennes qui nous sont parvenues donnent du lieu une image bien différente.

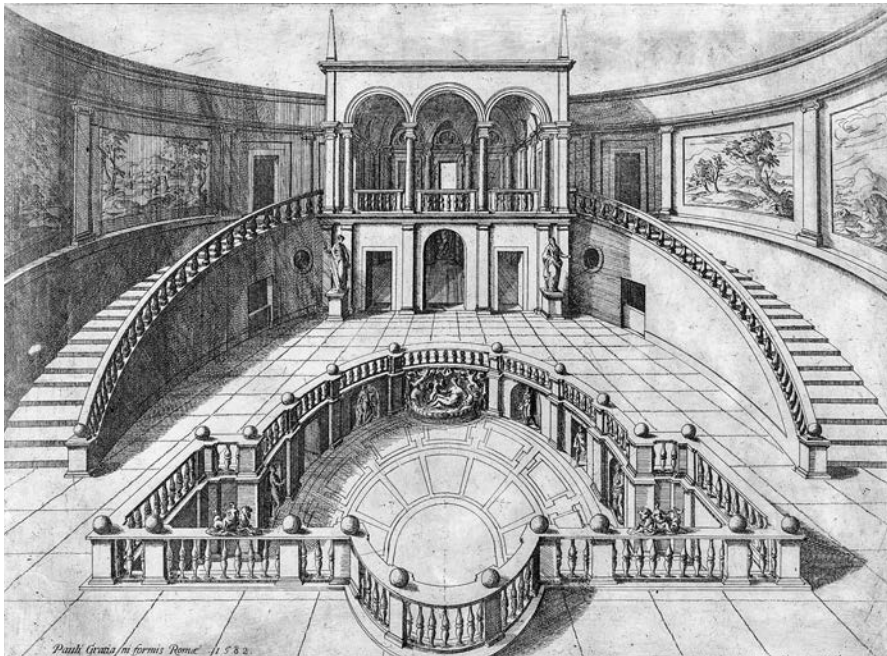
Dans la gravure de Paolo Graziani de 1582, les parois incurvées de la façade occidentale du nymphée forment de grands tableaux de paysages qui font entrer, à l'intérieur du nymphée, le paysage de la vallée du Tibre visible à l'extérieur de la villa (Ill. 4). En outre, les grands arbres situés au premier plan dans les fresques devaient faire écho aux quatre grands platanes que décrit Ammannati au centre de la cour. Dans la vue de la façade orientale du nymphée, on peut distinguer les emplacements pour ces arbres, allusion directe à la villa de Toscane de Pline le Jeune (Ill. 5).⁸⁸ Ils sont encore visibles dans un dessin d'Israël Sylvestre du milieu du XVII^e siècle, qui montre aussi des paysages sur les parois dans lesquels on devine la présence de nymphes et de bergers (Ill. 6).

La gravure plus ancienne de Hieronymus Cock figure, à la place des paysages peints, des scènes narratives (Ill. 7). L'histoire de cette gravure est

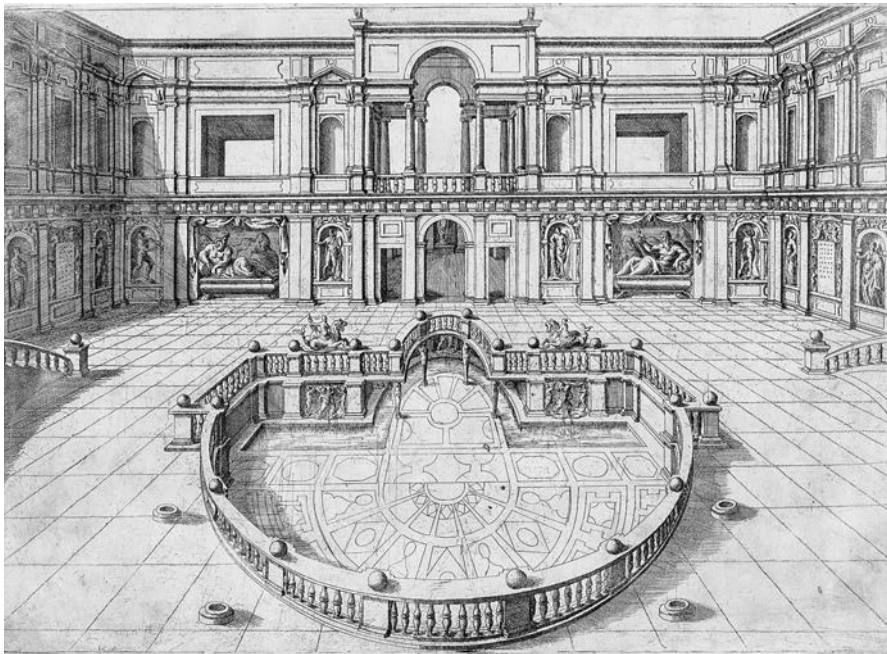
Ferdinando de' Medici, éd. Michel Hochmann, Rome, De Luca 1999, pp. 66-73 ; et sur la collection d'hermès, les notices 10 et 13, pp. 156-161.

⁸⁷ Outre N. NONAKA, *op. cit.*, on verra les exemples fournis par BEVERLY LOUISE BROWN, *Adam & Eve in the garden of Venus*, « Art on paper », III, novembre-décembre 1998, pp. 44-50 et 81-82.

⁸⁸ Pour une description de la villa de Pline le Jeune : PLINE LE JEUNE, *op. cit.*, *Ep.*, V, 6.

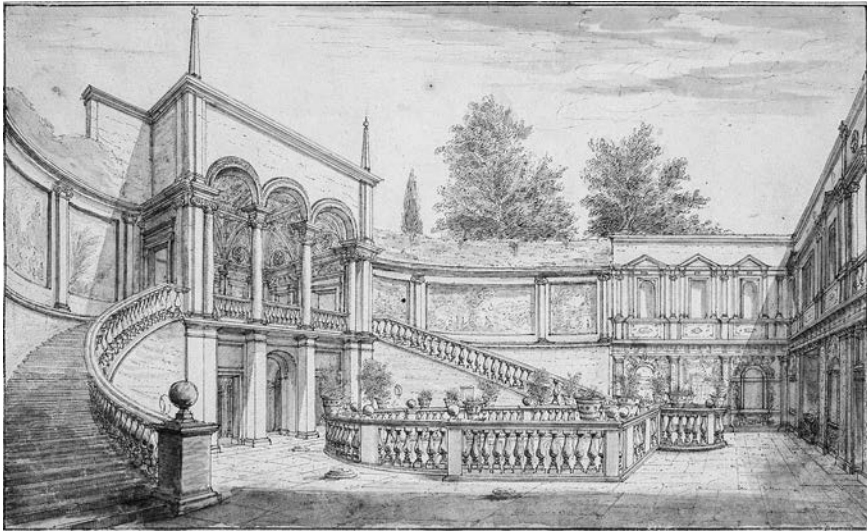


4

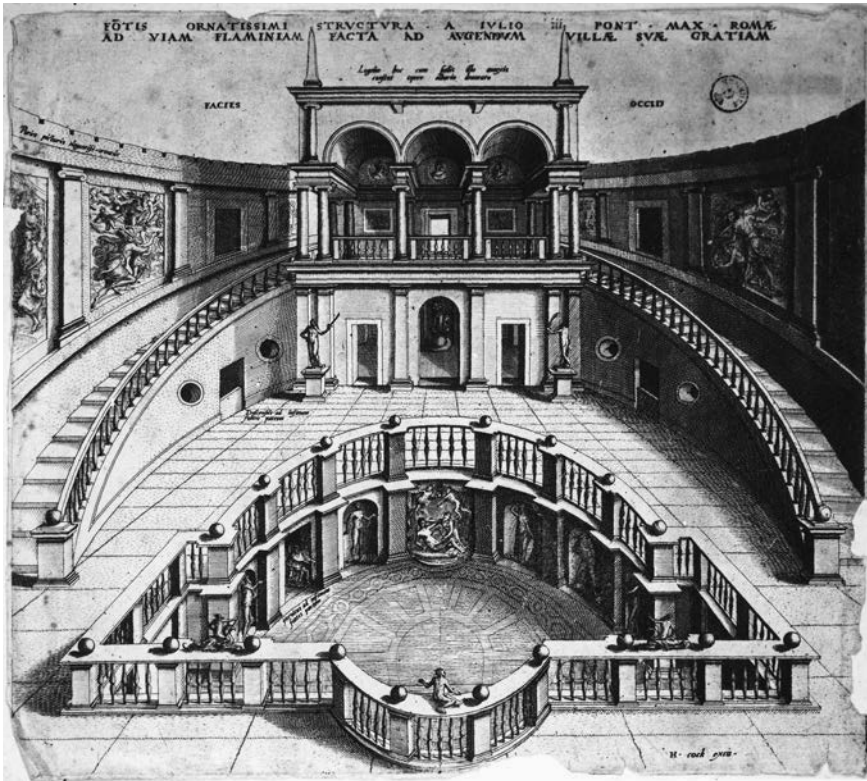


5

4. Anonyme, d'après HIERONYMUS COCK, *Vue de la cour du nymphée de la villa Giulia*, 1582, gravure, 301 × 406 mm, British Museum, Inv. 1950,0211.67. Une inscription précise « Pauli Gratiani formis Romae 1582 » et « Petri de Nobilibus Formis » (Photo : Trustees of the British Museum). 5. D'après BARTOLOMEO AMMANNATI (?), *Fontaine de l'Acqua Vergine*, 294 × 417 mm, gravure éditée par Antoine Lafréry, v. 1560-1590, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-2009-43 (Photo : Rijksmuseum).



6



7

6. ISRAEL SILVESTRE (1621-1691), *Nymphée de la villa Giulia*, plume et encre brune sur esquisse à la pierre noire, 20,5 × 33,1 cm, Yale University Art Gallery, Inv. 1953.35.1 (Photo : Yale University Art Gallery). 7. HIERONYMUS COCK, *Nymphée de la villa Giulia: vue du côté ouest*, eau-forte et burin, 26,1 × 28,9 cm, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, inv. S.V. 88763 (d'après K. DE JONGUE, 2013).

complexe, et sa datation ne fait pas encore l'unanimité.⁸⁹ Il est fort possible que les peintures évoquées par Cock dans cette vue n'aient jamais été réalisées ou, hypothèse plus plausible encore, que ce dernier les ait inventées de toutes pièces.⁹⁰ L'une d'entre elles (à droite) figure sans équivoque le *Sacrifice d'Abraham*, scène curieuse dans l'univers essentiellement païen de la villa. Une autre scène (à gauche) apparaît plus difficile à identifier. Il pourrait s'agir d'une *Ascension de l'âme*, mais l'on peine, là aussi, à saisir la signification d'une telle image dans le contexte de la villa, ce qui renforce notre conviction qu'elles furent inventées par Cock lorsqu'il réalisa sa vue à partir de plusieurs sources différentes. Les deux scènes ne correspondent nullement aux recommandations laissées par l'humaniste Annibal Caro pour le décor du nymphée : bergers, nymphes, satyres, faunes et Silènes, un Vulcain dans sa forge, un enlèvement de Proserpine ou un Ulysse aveuglant Polyphème, autant de thèmes convenant au caractère agreste et souterrain du lieu.⁹¹

Bien que ces informations contradictoires rendent douteuse toute reconstitution définitive de l'ensemble, l'importance de la peinture dans le nymphée est indubitable. Cock devait le savoir puisqu'il juge nécessaire de placer une inscription louant les « *Paries picturis elegantis ornatus* », les murs ornés d'élégantes peintures.

Un dessin conservé à Stockholm, daté vers 1560 environ, montre le mur du fond de la grande cour circulaire ouvrant sur la loggia du nymphée, dans sa partie droite seulement. Aujourd'hui, ne reste du décor plastique et pictural original que deux bas-reliefs fortement ruinés représentant la communion entre la Justice et la Paix d'un côté et l'Occasion saisissant la Fortune par les cheveux de l'autre. Le dessin indique néanmoins que les compartiments de l'attique étaient décorés de peintures. On distingue, de gauche à droite, deux figures devant une statue, trois baigneuses et l'épisode d'Apollon et Daphnée, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide.⁹²

⁸⁹ Sur les gravures de Cock, voir J. COOLIDGE, *op. cit.*, pp. 224-225 ; et les notices de VITALE ZANCHETTIN, dans *Jacopo Barozzi da Vignola*, éd. Richard Tuttle et al., Milan, Electa 2002, cat. 69 et 70, pp. 186-187 ; et de KRISTA DE JONGE, dans *Hieronymus Cock. The Renaissance in Print*, éd. J. Van Grieken, G. Luijten et J. Van der Stock, New Haven ; Londres, Yale University Press 2013, cat. 80, pp. 294-295.

⁹⁰ Sur l'interprétation fantaisiste et humoristique de la réalité topographique romaine dans les vues de Cock, je me permets de renvoyer à mon article : DENIS RIBOULLAULT, *La vue du Capitole de Hieronymus Cock : un regard flamand sur Rome*, dans *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, I, éd. V. Cazzato, S. Roberto et M. Bevilacqua, Rome, Gangemi 2014, pp. 144-153.

⁹¹ ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, II, éd. A. Greco, Florence, F. Le Monnier 1957-1961, n. 367, pp. 99-100 ; D. RIBOULLAULT, *La Villa Giulia*, cit., p. 339.

⁹² ANONYME, *Villa Giulia, muro di fondo del cortile del teatro con il passaggio al ninfeo e fontana*

Du projet de décor pictural de la loggia supérieure du nymphée par Giorgio Vasari, nous sont parvenus quelques dessins et une lettre du peintre, clairement peu enthousiaste, mais riche d'informations sur le programme :

À peine arrivé, Notre Seigneur m'ordonna de dessiner les *storie* et de faire les cartons pour la *vigna*; et après que j'aurais terminé Cérès avec son char de serpents, chargé d'avoine, ses femmes, ses putti et ses prêtres, qui lui apportent les [offrandes] et sacrifient les encens du froment, terminé Bacchus et ses raisins, les pampres et les thyrses, Silène, Priape, les satyres, faunes et bacchantes et toutes les déesses des sources qui sacrifient aux sources, puits et cours d'eau avec des fleurs, et que les douces brises et les zéphyrus auront insufflé la vie à mes figures, [après tout cela] je serais encore forcé de les dessiner et de les colorier de ma main.⁹³

Parmi les dessins retrouvés, l'un d'eux illustre bien ce souci de faire fusionner l'espace vu de la peinture et l'espace parcouru que construit l'architecture (Ill. 8). Conservé à Milan, il montre un groupe de danseuses se déployant avec grâce devant une vue de la façade occidentale du nymphée, soit exactement le lieu où le dessin était destiné à être traduit en fresque, la *loggia dell' Ammannati*, vue en contrebas, depuis la *fonte bassa*.⁹⁴ Ammannati, dans sa lettre, parle de cette fontaine comme du *luogo principale* mais aussi du *punto della prospettiva* de la villa toute entière : à comprendre comme point de fuite, étape finale du parcours dans le jardin et la villa. À nouveau, l'accent est mis sur la qualité picturale et théâtrale de l'espace. Les figures dansantes de Vasari, qui ont fait irruption sur la scène du nymphée, s'accordent avec l'invention proposée par Caro pour le « compartiment du milieu de la Loggia – une *historia* avec divers personnages qui avec les mains et dans des paniers jettent des fleurs et des couronnes de diverses sortes dans la source et qui couronnent également d'autres

pubblica su via Flaminia, dessin à la plume avec encre sepia acquarellé ; deux feuilles sur carton, 276 x 420 mm ; 419 x 277 mm, Stockholm, Nationalmuseum, Collezione Cronstedt, CC1380. Voir la notice de FRITZ-EUGEN KELLER et GEORG SCHELBERT, dans *Jacopo Barozzi*, éd. R. Tuttle, cit., cat. 59, pp. 176-177. Un autre document réalisé par l'architecte français Gilles Marie Oppenord vers 1694 rend également compte de la richesse du décor pictural de cette façade. Voir la notice de GIUSEPPE BONACCORSO – VITALE ZANCHETTIN dans *ibid.*, cat. 74a-c. pp. 190-191.

⁹³ KARL FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, I, München, Georg Müller 1923, pp. 346-348, lettre CLXXXIII (4 avril 1553) : « Non prima arrivato, Nostro Signore mi messe à disegnare storie et far cartoni per la vigna ; et doppo che harò finito et Cerere col carro de serpenti, carico di biade, le femmine et i putti et i sacerdoti suoi, che gli porgono le primitie et sacrificano gl'incensi del frumento, et fatto Baccho con le sue uve, pampani et tirsi, sileno, priapo, satiri, silvani et baccanti et tutte le dee delle fonti, che sacrificano le fonti, i pozzi et i rivi d'acque coi fiori, et che le dolci aure et i zeffiri haranno spirato il fiato alle mie figure, sarò forzato ancora doppo il disegnarle colorirle di mia mano ». Voir J. COOLIDGE, *op. cit.*, note 57 à propos d'une statue de Priape ; et CHARLES DAVIS, *Per l'attività romana del Vasari nel 1553 : Incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la Fontanalia di Villa Giulia*, « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », XXIII, 1979, pp. 197-224.

⁹⁴ *Ibid.*, fig. 16.

sources et puits de fleurs et d'herbes aquatiques ».⁹⁵ Aujourd'hui, on peut seulement imaginer l'effet qu'un tel dessin transposé en fresque aurait pu avoir sur le spectateur : celui-ci, pénétrant sous la loggia, pouvait voir en peinture le nymphée envahit de déesses dansantes et il lui suffisait de se retourner pour contempler, selon une perspective parfaitement inversée, le véritable nymphée et la *fonte bassa*. Il s'agissait, en somme, d'une mise en abyme typique de l'art des villas, où désorienter le spectateur participait d'une poétique visant à le transporter dans les espaces-autres de la poésie, de la mythologie et de l'histoire.

Dans le nymphée, un autre élément du décor renvoyait à l'histoire de l'Aqua Virgo. Dans la loggia dite de Vénus, au-dessus de la *fonte bassa*, un bas-relief d'Ammannati illustre l'épisode de la découverte de l'Acqua Vergine tel qu'il fut raconté par Frontinus dans le *De aquae ductu urbis Romae*, un traité antique sur les aqueducs romains : au cœur de la campagne romaine, une jeune vierge conduisit les soldats d'Agrippa assoiffés à une source qui révéla une immense quantité d'eau (Ill. 9). Le bas-relief lui-même constituait une allusion claire à une peinture du même sujet qui, comme l'explique Frontinus, ornait un petit temple construit près de la source à l'époque antique : « Aedicula fonti apposita hanc originem pictura ostendit ».⁹⁶ On peut en déduire que la loggia de Vénus, située au-dessus de la *fonte bassa*, évoquait cet ancien temple sacré et le nym-



8. Atelier de GIORGIO VASARI (?), *Nymphée*, dessin (d'après Davis, 1979, fig. 16, p. 213).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 215: « ...compartimento del mezzo della Loggia – una historia di diverse genti, che con le mani e con canestri gettino fiori e corone di più sorte nella fonte, e che inghirlandano altre fonti e pozzi pure di fiori e d'erbe acquatiche ».

⁹⁶ FRONTINUS, *De aquae ductu urbis Romae*, I, 10. À ce sujet, voir CHARLES DAVIS, *The Villa Giulia e la Fontana della Vergine*, « Psicon », VIII-IX, 1977, pp. 131-141. Pastor écrit que tout cet espace était décoré de fresques racontant l'histoire de l'Acqua Virgo d'après Frontinus. Aujourd'hui, mis à part le bas-relief d'Ammannati au centre de la voûte, cette loggia est dépourvue de décoration peinte. Voir LUDWIG VON PASTOR, *The History of the Popes from the Close of the Middle Ages* (1898), XIII, Londres, Forgotten Books 2013, pp. 348-349 [édition en ligne].



9. BARTOLOMMEO AMMANNATI, *La découverte de l'Acqua Vergine*, ca. 1553, bas-relief sculpté partiellement restauré. Rome, villa Giulia, loggia du nymphée, dite « de Vénus » (Photo : auteur).

phée dans son ensemble le *locus* de l'ancienne source au cœur de la campagne romaine.

Concernant les sources littéraires du décor peint, il faut rappeler qu'Annibal Caro avait, quelques années auparavant, terminé sa traduction du *Daphnis et Chloé* de Longus. De nombreux passages de ce célèbre texte pastoral grec purent inspirer le poète pour ses *Inventioni fatte per la vigna di papa Giulio*, comme l'a suggéré Charles Davis.⁹⁷ Ce qui n'a pas été souligné, cependant, est le fait que le poème de Longus est lui-même une longue description d'un décor peint situé dans un temple au milieu d'un bois sacré aux nymphes, une configuration très proche, en somme, de celle du nymphée de la villa Giulia.⁹⁸

⁹⁷ C. DAVIS, *Per l'attività romana del Vasari*, cit., p. 215.

⁹⁸ ANNIBAL CARO, *Opere*, I, ed. Vittorio Turri, Bari, G. Laterza 1912 [édition en ligne : http://www.classicalitaliani.it/Caro/prosa/Caro_Dafni_Cloe.htm], Proemio : « Nell'isola di Lesbo cacciando, e per lo bosco delle ninfe attraversando, mi si scoperse nel mezzo di esso uno a lor sacro, solitario

Ainsi, le décor pastoral du nymphée de la villa Giulia pourrait se comprendre comme la restitution imaginaire du décor peint évoqué dans le poème de Longus. Une telle hypothèse, si elle ne repose sur aucune documentation solide, s'accorde bien avec le caractère de plusieurs autres 'tableaux' de la villa : le bas-relief déjà cité figurant la découverte de l'acqua Vergine inspiré d'une peinture antique mentionnée par Frontinus, mais aussi les fresques des salles du rez-de-chaussée, basées sur les fameuses *Images* de Philostrate, des descriptions de peintures anciennes encastrées dans les portiques d'une riche villa campanienne.⁹⁹ La possibilité donnée au visiteur d'établir des liens entre les différents lieux de la villa est tout à fait évidente dans ces deux pièces dont le décor est consacré au thème de l'eau et du vin, de la fertilité et de la chasteté. On y voit plusieurs fontaines et des nymphes en train de se baigner qui font écho au nymphée de l'Acqua Virgo.¹⁰⁰

Le thème des nymphes et de l'eau à la villa Giulia n'est pas dissocié de la thématique historique et impériale mise en valeur notamment dans le poème de Capilupi (Jules III comme nouvel Auguste, Jules César et Iule-Ascagne), comme on pourrait le penser de prime abord. L'idée d'abondance et de fertilité à laquelle ce thème renvoie est un des *topoi* centraux de l'idéologie augustéenne dont se réclamait le pape. La fusion des deux thèmes apparaît ainsi très tôt dans le pontificat. Dans le programme des festivités organisées à Bologne en l'honneur du pape au moment de son élection en février 1550, les nymphes et les satyres sont associés à l'âge d'or, comme l'atteste cette description de l'*apparato* :

Nella istessa Sala fù scoperto un vago, & honorato Monte sopra de'l quale si leggeva questo motto AUREA PAX TOTO SURGET SUB MONTIBUS ORBE [...] Eccoti una fan-

e venerando tempietto: e già dalla caccia affannato, per alquanto riposarmi e per le dèe visitare entrandovi, mi s'offese nella prima giunta una vista bellissima, sopra quante ne vedessi giammai. Vidi attaccata alla parete d'incontro una tavola dipinta : la sua dipintura rappresentava una istoria d'amore. Era il bosco ancor esso bellissimo, ombroso, erboso, fiorito e d'acque d'ogn'intorno rigato, e tutti insieme l'erbe, gli alberi e i fiori erano per molti rivi da una fontana sola nutriti. Ma sopra modo piacevolissima si mostrava l'istoria della pittura, copiosa, artificiosa ed amorosa tanto, che molti forestieri, per fama, d'ogni banda vi concorrevano, mossi e dalla devozione delle ninfe e dalla vaghezza della pittura [...] ». L'idée que de très nombreux étrangers accourent pour admirer les beautés du nymphée se retrouve aussi dans le poème de Capilupi à propos du Nymphée de la villa Giulia. Voir D. MANZOLI, *La villa*, cit., p. 70, v. 21-26: « Undique visendi studio Romana propago extremique hominum Morini pictique Agathyrsi circum errant, nequeunt expleri corda tuendo. Tot congesta manu praeruptis oppida saxis, speluncisque lacus clausos, genus omne natantum, nec vidisse semel satis est, iuvat usque morari ».

⁹⁹ A. NOVA, *op. cit.*, pp. 160-163.

¹⁰⁰ PHILIPPE MOREL, *L'eau et le vin à la villa Giulia*, dans *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, II, éd. V. Cazzato, S. Roberto et M. Bevilacqua, Rome, Gangemi 2014, pp. 956-961.

ciulla vestita a la Nimphale passeggiare [...] & accostatasi al Monte incomincio a cantare di molte laudi in honor di quello, laquale non si subito hebbe finita la laude che si vidde uscire fuori del Monte tre huomini salvatici i quali rapino la Nimpha, & nel menarla prigione, avvenne che uscirono da un'altro luoco certi Cavalli Mariani con huomini armati [...]. Gli huomini salvatici adonque vittoriosi ne andarono con la nobil Preda dentro al MONTE, gridando GIULIO giulio.¹⁰¹

L'univers des nymphes et des satyres renvoie ici à un âge d'or primitif, qui n'est pas sans rappeler l'interprétation qu'on en avait donnée à Florence, à la cour de Laurent le Magnifique, ou dans les tableaux de Piero di Cosimo.¹⁰² La mention de Vulcain dans le programme proposé par Caro pour le nymphée, un personnage central dans plusieurs tableaux 'primitivistes' du peintre, s'accorde bien avec cette idée.¹⁰³ Cependant, le *motto* « Aurea pax toto surget sub montibus orbe », dans lequel on retrouve le thème de la paix cher au pontificat de Jules III, renvoie aussi clairement à la quatrième églogue de Virgile dans lequel l'âge d'or et le retour du règne de Saturne est annoncé, mais aussi la venue d'un enfant né d'une Vierge immortelle.¹⁰⁴

Or, dès l'époque de Constantin, les exégètes chrétiens identifièrent la mère et l'enfant mentionnés par Virgile avec le Christ et la Vierge Marie.¹⁰⁵ Dans la devise de Jules III, à peine élu, cette référence bien connue des humanistes chrétiens était signifiante. À la villa Giulia, l'assimilation entre la nymphe de l'Acqua Virgo et la Vierge Marie (la Virgo-Justice-Astrée de

¹⁰¹ *Le triomphali Feste e giostre fatte nell'inclitta Citta di Bologna con le publicazione d'un'altra giostra che se havra da fare di Santa Croce di maggio prossimo per la creation di M.S. Papa Giulio III in Bologna par Anselmo Gioccarello*, 1550, s.p. Sur les costumes de nymphes et de satyres *all'antica* dans les spectacles de la Renaissance italienne, dessinés pour la plupart par des peintres, voir STELLA MARY NEWTON, *Renaissance Theatre Costume and the Sense of the Historic Past*, Londres, Rapp + Whiting Andre Deutsch 1975, pp. 204-216.

¹⁰² FRANÇOISE LAVOCAT, *La syrinx au bûcher : Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz 2005, chapitre II.

¹⁰³ ERWIN PANOFKY, *The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero Di Cosimo*, « Journal of the Warburg Institute », I, 1937, pp. 12-30.

¹⁰⁴ VIRGILE, *Les Bucoliques. Les Géorgiques*, 4, 5-10, trad. fr. Léopold Niel, Paris, Harmattan ; Orizons 2010, p. 29. « *Ultima Cumaevi uenit iam carminis aetas ; magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna, iam noua progenies caelo demittitur alto. Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum desinet ac toto surget gens aurea mundo, casta faue Lucina ; tuus iam regnat Apollo* [L'âge ultime de la prédication humaine est maintenant venu. Le Grand Ordre des siècles, immuable, renaît ; et voici que déjà la Vierge nous revient. Le règne de Saturne en est à son retour ; du haut du ciel descend enfin un enfant de souche nouvelle. Toi, pour Celui qui vient au jour et par qui s'éteindra d'abord notre race de fer, alors que dans le monde entier se dressera la race d'or, veuille, chaste Lucine, accorder seulement ton aide à sa naissance ! De ton cher Apollon voici que le règne commence] ».

¹⁰⁵ ELLA BOURNE, *The Messianic Prophecy in Vergil's Fourth Eclogue*, « The Classical Journal », XI, VII, avril 1916, pp. 390-400.

Virgile) et, partant, entre le pape et Christ-Apollon, restaurateur de l'âge d'or, n'est donc pas à écarter. Une telle lecture serait en tous les cas typique du syncrétisme régnant à la cour de Jules III. Notons pour conclure qu'une substitution de ce genre avait déjà eut lieu au Moyen Âge. Comme l'a rappelé Frank Fehrenbach, la légende de la découverte de l'Acqua Virgo racontée par Frontinus connut une transposition chrétienne avec le miracle de S. Maria in Via (1256), lorsque l'on vit une icône de la Vierge, malencontreusement tombée au fond d'un puits près de l'ancien aqueduc romain, refluer miraculeusement au point de provoquer une véritable inondation. La chapelle que l'on fit construire pour l'abriter, contenant le puits miraculeux (Chapelle de la Madonna del Pozzo) devint un lieu de pèlerinage important.¹⁰⁶

LE HUITIÈME MONT

Les paysages de la salle des sept collines, la salle de réception principale de la villa, déclinent une iconographie centrée sur le nom du pape Monte (la huitième vue est une vue de la villa Giulia célébrée comme huitième mont [Ill. 3]) et sur l'histoire de Rome (Roma Septicollis), mais ils font aussi référence à l'iconographie du nymphée. Ainsi, tous ces paysages contiennent des allusions au thème de l'eau (aqueducs, nymphées, réservoirs, fontaines, présence du Tibre).¹⁰⁷ Un autre détail relie étroitement ce décor et celui du nymphée. Dans le paysage figurant le Capitole, le peintre a représenté, au premier plan, le mythe de Tarpeia, la fille du commandant de la garnison, qui livra la citadelle aux Sabins (Ill. 10). La représentation de cet épisode possède une visée historique (elle rappelle l'histoire de la fondation de Rome) et toponymique (le Capitole est aussi le Monte Tarpeio). Mais on est également frappé par sa ressemblance formelle avec celui de la découverte de l'Acqua Virgo, figurée par Ammannati dans le nymphée (Ill. 9). Les différences sont à ce point minimes que certains historiens, comme Richard Turner, ont confondu les deux épisodes.¹⁰⁸ Plutôt que de crier à l'erreur d'interprétation, il faut peut-être considérer une autre possibilité : que le peintre ait voulu

¹⁰⁶ FRANK FEHRENBACH, *Nymph and corpuscle. Transformations of the Aqua Virgo*, dans *Übersetzung und Transformation (Transformationen der Antike)*, I, eds. Hartmut Böhme, Christof Rapp et Wolfgang Rösler, Berlin ; New York, Walter De Gruyter 2007, pp. 455-474 : 458-460.

¹⁰⁷ D. RIBOUILLAUT, *La villa Giulia*, cit., p. 351.

¹⁰⁸ RICHARD A. TURNER, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, Princeton University Press 1966, p. 198.

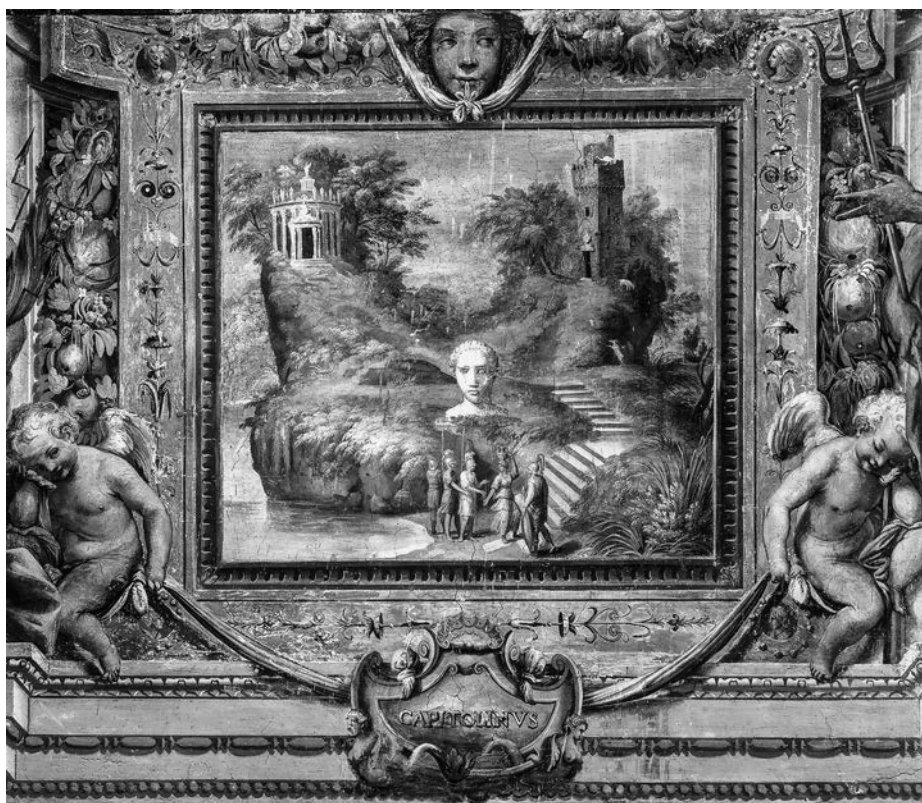
rendre floue la distinction entre les deux épisodes, cultiver l'ambiguïté en somme ; d'autant plus que la vue du Capitole est stratégiquement placée, au-dessus de la porte principale, sur le même axe que le nymphée. Comme pour la majorité des décors peints de la villa, la signification ne se donnait pas au visiteur de manière immédiate, mais requerrait un processus de réflexion, d'interprétation et d'associations, mettant en jeu sa propre situation physique au sein des divers espaces de la villa.

Dans la salle des sept collines, les échos entre peinture et jardin ne s'arrêtaient pas là. Depuis les fenêtres de la salle, le visiteur pouvait admirer le promontoire rocheux du Mont Parioli. Sur cette éminence, correspondant avec la partie du domaine désignée dans les documents comme *vigna del Monte*, on avait fait ériger une immense pyramide à gradin – une tour des vents ou *pyramide altissima* écrit Boissard – monument situé dans le prolongement exact de l'axe longitudinal de la villa. La dimension symbolique de cette pyramide était déterminante. Elle matérialisait, dans l'espace du jardin, le nom du pape, allusion au huitième *Monte* de Rome et constituait ainsi un écho direct à l'iconographie de la frise de la salle des sept collines. Le fait qu'Ammannati indique dans sa lettre que l'on pouvait voir, depuis ce belvédère, les sept collines de Rome, ne fait que renforcer notre conviction que ce jeu subtil entre intérieur et extérieur, entre peinture et jardin, était le fruit d'une mise en scène calculée : « la vue depuis ce petit mont est aussi belle qu'on le puisse désirer parce que l'on voit Rome tout entière, le Tibre et la belle Via Flaminia, avec les sept collines de Rome, et le Vatican, avec la grande fabrique de Saint-Pierre et le palais du pape ». ¹⁰⁹ Les vues peintes de la Salle des sept collines et l'espace réel du jardin étaient donc soumis aux mêmes stratégies discursives et compositionnelles, stratégies basées sur la topographie (celle du jardin et de la ville, antique et moderne), la toponymie (le nom des lieux) et l'anthroponymie (le nom du pape). Patronyme et toponymes étaient pour ainsi dire confondus, enracinant l'identité du pape dans l'antique terre romaine.

Cette remarque s'applique d'ailleurs à l'ensemble des paysages peints du *salone*. Ces derniers – attribués à l'atelier de Prospero Fontana pour certains, à un peintre flamand pour d'autres, peut-être Michiel Gast selon Nicole Dacos –, sont composés à partir des *topoi* les plus communément associés à chacune des collines : un monument, un épisode de l'histoire antique de Rome, ou encore une allusion toponymique. Or, le paysage réel du parc de

¹⁰⁹ D. RIBOULLAULT, *La villa Giulia*, cit., pp. 352-357: « La veduta di questo monticello è tanto bella, quanto si possi desiderare ; per che vede tutta Roma, il Tevere e la bella strada Flaminia, con tutti i Sette Colli, e il Vaticano con la grande fabbrica di S. Pietro, e'l Palazzo del papa ».

la villa est organisé selon des modalités proches. Les monuments disséminés contiennent tous des allusions spécifiques au nom du pape ou encore à l'histoire et à la topographie de la Rome augustéenne. Par exemple, l'église de Sant'Andrea fait immédiatement penser au Panthéon. La pyramide, qui était flanquée de deux obélisques, renvoie au modèle du mausolée d'Auguste. La fontaine publique, sur la via Flaminia, évoque les *mostrae* des aqueducs antiques. La cour semi-circulaire est inspirée à la fois par la cour du Belvédère de Jules II et par le temple de la Fortune à Palestrina. Le nymphée recrée, on l'a vu, la topographie légendaire de l'Acqua Virgo dans la campagne romaine. En bref, le parc, comme les paysages peints, sont composés à partir de *topoi* permettant d'activer de la part des visiteurs, un véritable jeu mnémonique et poétique, un jeu – il faut le souligner – sans cesse renouvelé en fonction du parcours choisi, des « relations » uniques établies entre les divers objets du



10. PROSPERO FONTANA et atelier (?), *Vue idéale de la colline du Capitole*, 1553, fresque. Rome, villa Giulia, salle des Sept Collines (Photo : Scala).

jardin et du paysage par le visiteur-promeneur. À la subjectivité de l'expérience de chaque visiteur fait néanmoins contrepoint la récurrence de motifs et de thèmes, d'allusions et d'évocations qui induisent une lecture plus ou moins univoque du jardin qui peut-être socialement partagée, voire encouragée (ici, par exemple, les thèmes de l'abondance, de la fertilité, Jules comme nouveau *Iulus*, Jules César et Auguste, le jardin du pape comme signe d'un nouvel âge d'or, etc.). Un tel dispositif fait évidemment penser aux parcs de la Rome antique comme celui de la *Domus aurea* ou de la villa de l'empereur Hadrien à Tivoli décrite dans l'*Histoire Auguste*, lequel fit « mettre dans sa villa de Tibur le nom des provinces et des sites célèbres : par exemple Lycée, Académie, Prytanée, Canope, Pécile, Tempé. Et, ne voulant rien omettre, il y fit même représenter les Enfers ».¹¹⁰

Pour conclure, il faut souligner que les peintures de jardins et de villas cultivent la même ambiguïté poétique, la même pluralité sémantique qui est la marque de tout jardin ou paysage construit, un espace qui résiste, en somme, à une interprétation univoque (Songeons, par exemple, au *Polyphème* de Sebastiano del Piombo à la Farnésine ou encore au *Printemps* de Botticelli documenté à la villa Médicis de Castello près de Florence). En ce sens, il serait bienvenu de parler de « peinture humaniste de villa » ou « peinture poétique de villa » comme d'une catégorie picturale possédant ses propres codes, et dont le fonctionnement sémantique se rapproche de celui du jardin, essentiellement ouvert, polysémique.¹¹¹ Dans un essai d'une grande profondeur sur les *poésies* peintes de Giorgione, Campagnola et Titien, Stephen Campbell considère cette catégorie picturale comme un processus de construction du sens parallèle à celui observé en poésie, fondé notamment sur le procédé de la bouture (*graft*), du composite ou du collage d'éléments hétérogènes (*topoi*) empruntés à d'autres réalités historiques et poétiques et qui, une fois refondus dans une œuvre nouvelle, créent à la fois un sens nouveau tout en continuant à référer à leur milieu d'emprunt.¹¹² Cette définition s'applique, me semble-t-il, de manière exemplaire non seulement aux peintures de la villa Giulia, mais aussi au poème de Capilupi. Le poème est construit comme un patchwork de citations virgiliennes recousues ensemble pour célébrer la villa papale, créant une richesse sémantique qui requiert de

¹¹⁰ *Histoire Auguste, Hadrien*, XVI, 5, cité et traduit par P. GRIMAL, *op. cit.*, p. 317.

¹¹¹ Sur le concept d'œuvre 'ouverte' qui ne peut jamais être réduite à une seule interprétation, l'essai d'Umberto Eco reste fondamental : UMBERTO ECO, *L'œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Éditions du Seuil 1965.

¹¹² STEPHEN J. CAMPBELL, *Naturalism and the Venetian « Poesia » : Grafting, Metaphor, and Embodiment in Giorgione, Titian, and the Campagnolas*, dans *Subject as Aporia in Early Modern Art*, éd. Alexander Nagel et Lorenzo Pericolo, Farnham, Ashgate 2010, pp. 115-142.

la part du lecteur érudition et interprétation, c'est-à-dire l'opération consistant à faire surgir des « relations » sans cesse renouvelées entre les éléments, les *topoi*, ainsi réunis.

LES PROMENADES DE CLAUDE ET DE POUSSIN

Après la mort de Jules III, la vigna Giulia fut progressivement délaissée, mais elle constitua longtemps une destination prisée des artistes étrangers venus s'établir dans la ville éternelle, artistes qui allaient créer cette catégorie nouvelle communément appelée en histoire de l'art, le paysage classique ou paysage idéal.¹¹³ En effet, à partir des années 1630, de nombreux paysagistes, comme Claude Lorrain ou Nicolas Poussin, prirent l'habitude de venir dessiner dans les *vigne* de cette zone, bordant le Tibre, au nord de la ville, entre Porta del Popolo et Ponte Milvio. Dans les siècles qui suivirent, d'innombrables artistes leur emboîtèrent le pas, à tel point que les rives du Tibre au nord de Rome prirent au XIX^e siècle le nom de *promenade du Poussin*.¹¹⁴ Or, les historiens n'ont pas, il me semble, mesuré avec suffisamment de précision l'impact du paysage de la vallée du Tibre sur l'œuvre de ces artistes. Un article récent de Lisa Beaven sur l'activité de dessinateur de Claude Lorrain dans la vallée du Tibre vient d'apporter un premier correctif bienvenu à cette lacune. L'auteure note : « Il n'est pas exagéré de dire que le style pictural de Claude à partir des années 1640 était ancré dans son expérience de ce territoire [de la vallée du Tibre] ». ¹¹⁵ En effet, on parle souvent des excursions de Claude ou de Poussin dans la 'campagne romaine', mais de quelle campagne parle-t-on ? À ma connaissance, il existe seulement deux œuvres de Claude Lorrain qui proposent une image non idéalisée de la campagne romaine : un dessin de paysans au travail conservé au Getty¹¹⁶ et le *Campus agni* de Vienne,¹¹⁷ deux

¹¹³ Pour une approche classique du thème, voir *Nature et idéal. Le paysage à Rome 1600-1650*, catalogue d'exposition (Grand Palais, Galeries Nationales, 2011), éd. Stéphane Loire et al., Paris, RMN 2011.

¹¹⁴ ANNA OTTANI CAVINA, *Poussin and the Roman Campagna : In Search of the Absolute*, dans *Poussin and Nature : Arcadian Visions*, catalogue d'exposition (New York, Metropolitan Museum of Art, 2008), éd. P. Rosenberg et K. Christiansen, New Haven, Yale University Press 2008, pp. 39-49 : 39-40, figs. 13-16.

¹¹⁵ LISA BEAVEN, *Claude Lorrain and La Crescenza : The Tiber Valley in the Seventeenth Century*, « Melbourne Art Journal », XIII, 2014, pp. 108-139 : « It is no exaggeration to say that Claude's painting style from the 1640s onwards was grounded in his experience of this territory ».

¹¹⁶ CLAUDE LORRAIN, *Paysage du Latium avec des travailleurs retournant la terre*, vers 1660-1663, plume et encre brune et pierre noire, 224 × 362 mm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 91.GG.70.

¹¹⁷ Sur ce tableau, voir MIRKA BENEŠ, *Pastoralism in the Roman Baroque Villa and in Claude*

œuvres dont il est fort possible qu'elles aient été réalisées d'après nature. Ces œuvres rendent compte de la géographie inhospitalière de l'*ager romanus* qui contraste profondément avec les campagnes amènes des tableaux du peintre. Comme l'a bien souligné François Walter, c'est seulement à partir du XIX^e siècle, avec Chateaubriand notamment, que les voyageurs chercheront à réconcilier la réalité de la campagne romaine avec la vision idéale qu'en donna Claude et d'autres peintres de paysages classiques.¹¹⁸ Au contraire, ces paysages sont profondément redevables des paysages artificiels créés dans les parcs et les jardins de Rome, notamment ceux qui bordaient la vallée du Tibre.

Claude dessina et peut-être même peignit dans plusieurs de ces parcs. Un dessin conservé au British Museum montre une vue de la basilique Saint-Pierre prise depuis le jardin de la villa Pamphilj sur le Janicule.¹¹⁹ Dans une contribution importante, Mirka Beneš a étudié les échos et les correspondances formelles qui existaient entre certains tableaux de Claude exposés dans le Casino de la villa, le Casino Belrespiro, et le paysage du parc.¹²⁰ Claude réalisa aussi un certain nombre de dessins dans la Vigna Madama, le parc attenant à la villa du même nom construite au début du XVI^e siècle.¹²¹ Selon Joachim von Sandrart, il dessina mais aussi peignit « sur le vif » des tableaux de « grand arbres, paysages et cascades » dans la Vigna Giustiniani, au sortir de la Porta del Popolo.¹²² Il est hautement probable qu'il se rendit dans les vignes ayant appartenu à la *vigna Giulia* puisqu'elles se situaient non loin de son domicile près de la Porta del Popolo, tout comme Poussin

Lorrain : *Myths and Realities of the Roman Campagna*, dans *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France*, eds. Mirka Beneš et Dianne Harris, Cambridge, Cambridge University Press 2001, pp. 88-113 ; et PAULETTE CHONÉ, *À propos de l'inspiration pastorale de Claude Lorrain et de son Campus agni de Vienne*, « Dix-septième siècle », II, CCXXXV, 2007, pp. 324-335. Aucune des deux auteures n'a noté le lien évident à mon avis entre l'iconographie étrange de ce tableau et la tradition hollandaise de représentation des animaux en train de pisser ou de déféquer, par exemple chez Nicholas Berchem (1620-1683), contemporain de Claude Lorrain.

¹¹⁸ FRANÇOIS WALTER, *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16^e-20^e siècle)*, Paris, E.H.E.S.S. 2004, pp. 159-171.

¹¹⁹ Claude Lorrain, *Vue de la basilique Saint-Pierre prise depuis le jardin de la villa Pamphilj sur le Janicule*, vers 1646, lavis brun et pierre noire, 212 x 314 mm, British Museum Oo,7.151.

¹²⁰ MIRKA BENEŠ, *Claude Lorrain's Pendant Landscapes of 1646-50 for Camillo Pamphilj, Nephew of Pope Innocent X. Classicism, Architecture, and Gardens as Context for the Artist's Roman Patronage*, « Storia dell'arte », CXII, 2005, pp. 37-90.

¹²¹ Sur Claude à la villa Madama, voir surtout LAURIE OLIN, *William Kent, the Vigna Madama, and Landscape Parks*, dans *Form, Modernism, and History : Essays in Honor of Eduard F. Sekler*, éd. Alexander von Hoffman, Cambridge, Harvard University Press 1996, pp. 126-150.

¹²² « [he] also painted – instead of drawing – large trees, landscape and cascades from nature in the garden of Prince Giustiniani » : JOACHIM VON SANDRART, cité dans MARCEL RÖTHLISBERGER, *Claude Lorrain. The Paintings*, I, New Haven, Yale University Press 1961, p. 51.

d'ailleurs et toute la colonie des paysagistes nordiques établis à Rome. Une eau-forte de Herman van Swanevelt, qui fut proche de Claude, montre les rives du Tibre avec ce titre *Vinnia Papa Iulio in Via flaminia* (Ill. 11). On peut comparer cette vue avec plusieurs dessins de Claude Lorrain dont l'œuvre, comme celle de Poussin, fut longtemps associée à ces lieux.¹²³ De nombreux artistes en visite à Rome prirent pour motif principal de leurs paysages la petite villa où, selon la tradition, il avait pris l'habitude de résider durant les mois d'été. Elle était située sur la rive immédiatement opposée à l'église de Sant'Andrea et à la *vigna* de Jules III.¹²⁴ Augustus J. C. Hare l'évoque dans ses *Walks in Rome* :

Pratiquement en face du Casino du pape Jules, sur la rive la plus éloignée du Tibre, se trouve la classique et pittoresque *Villa de Claude Lorraine*, où il est dit qu'il se retirait durant les mois d'été, résidant l'hiver dans le petit temple situé au sommet des escaliers de la Trinité des Monts. Cette villa offre la meilleure vue depuis la promenade le long du fleuve, que l'on peut rejoindre en tournant immédiatement à gauche en sortant de la Porta del Popolo. Aussi, elle constitue un bon premier plan à la vue de la ville et des collines hautes du Janicule. Cette route est appelée 'La Promenade du Poussin', parce que le grand peintre avait l'habitude de l'emprunter depuis Rome jusqu'à sa villa située près du Ponte Molle. On peut voir là un horizon que l'on retrouve souvent dans les peintures de Poussin.¹²⁵

Dans une autre vue de Swanevelt, on reconnaît l'église de Sant'Andrea sur la via Flaminia que deux dessinateurs, dans l'angle droit de la gravure, sont occupés à dessiner (Ill. 12).¹²⁶ Claude et Swanevelt réalisèrent des dessins des mêmes sites dans les environs de Rome et il est hautement probable qu'ils

¹²³ Voir par exemple, Claude Lorrain, *Paysage*, vers 1630, plume et encre grise et lavis gris, 90 × 118 mm, Londres, British Museum Oo,6,10.

¹²⁴ Plusieurs œuvres figurant la maison de Claude sont publiées dans PIER ANDREA DE ROSA et PAOLO EMILIO TRASTULLI, *Il Tevere dipinto. Viaggio pittorico dalla foce alla sorgente nel sette ottocento*, Rome, Artemide 2010, pp. 128-135. La villa figure aussi dans le *Paysage de la vallée du Tibre* de Claude Lorrain conservé au Nelson-Atkins Museum of Art à Kansas City (vers 1635-1640, encre brune et aquarelle, 205 × 268 mm, William Rockhill Nelson Trust 33-99 A,B).

¹²⁵ AUGUSTUS J.C. HARE, *Walks in Rome*, II, Londres, G. Allen 1893¹³, p. 273 : « Nearly opposite the Casino Papa Giulio, on the further bank of the Tiber, is the picturesque classic *Villa of Claude Lorraine*, whither he was wont to retire during the summer months, residing in the winter in the Tempietto at the head of the Trinità steps. This villa is best seen from the walk by the river-side, which is reached by turning at once to the left on coming out of the Porta del Popolo. Hence it makes a good foreground to the view of the city and distant heights of the Janiculum. This road is called 'Poussin's Walk', because the great painter used to go along it from Rome to his villa near Ponte Molle. One sees here an horizon such as one often finds in Poussin's pictures ».

¹²⁶ Sur l'activité de Swanevelt à Rome et cette série de gravures qui documentent les rives du Tibre au nord de Rome, voir ANNE CHARLOTTE STELAND, *Herman van Swanevelt als Radierer. Zur Chronologie der Entwürfe und der Drucke*, « Oud Holland », CXVIII, 1-2, 2005, pp. 62-63.



11. HERMAN VAN SWANEVELT, *Vinnia Papa Iulio in Via flaminia* (*Diverses veuës dedans et dehors de Rome*), vers 1652-1653, eau-forte, 116 × 178 mm, Londres, British Museum F,2.225 (Photo : Trustees of the British Museum).

voyagèrent et dessinèrent ensemble. Sandrart mentionne aussi que Claude, Poussin, mais aussi Pieter van Laer se réunissaient pour dessiner en plein air.¹²⁷

Félibien indique clairement l'importance des parcs de Rome pour Poussin:

Il évitait autant qu'il pouvait les compagnies pour se retirer seul dans les vignes et dans les lieux les plus écartés de Rome, où il pouvait avec liberté [...] observer les plus beaux effets de la Nature. C'était dans ces retraites et ces promenades solitaires, qu'il faisait de légères esquisses des choses qu'il rencontrait propres, soit pour le paysage, comme des terrasses, des arbres, ou quelque beaux accidents de lumières ; soit pour des compositions d'histoire.¹²⁸

¹²⁷ Sur les liens étroits entre Claude et Swanevelt, voir MARCEL RÖTHLISBERGER, *Claude Lorrain : the drawings*, I, « California Studies in the History of Art », VIII, Berkeley, University of California Press 1968, p. 31. Sur la figure du dessinateur dans le paysage chez Claude Lorrain, je me permets de renvoyer à ma contribution DENIS RIBOULLAULT, *De la pratique au mythe : la figure du dessinateur dans les paysages de Claude Lorrain*, dans *Regardeurs, flâneurs et voyageurs dans la peinture*, éd. Anne-Laure Imbert, Paris, Publications de la Sorbonne 2015, pp. 147-168.

¹²⁸ ANDRÉ FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, IV, Paris, S. Mabre-Cramoisy 1666-88, *Entretien* 8 (1685), p. 14.



12. HERMAN VAN SWANEVELT, *S. Andrea in Via Flaminia (Diverses vues dedans et dehors de Rome)*, vers 1652-1653, eau-forte, 114 × 180 mm, Londres, British Museum, F,2.227 (Photo : Trustees of the British Museum).

Pour Poussin, ces « promenades solitaires » correspondaient à un idéal de retraite et de méditation directement hérité de l'antiquité, idéal qui trouvera à s'exprimer dans de nombreux tableaux.¹²⁹ Le surnom qu'avait choisi les *Benveughels* pour leur compatriote Herman van Swanevelt, l' 'Ermite', correspondait aussi pleinement à cette image.¹³⁰

Outre la proximité immédiate de leur quartier de la Porta del Popolo, les paysagistes comme Claude, Swanevelt et Poussin jouissaient dans ces parcs d'une bien plus grande sécurité que celle qu'offraient alors les routes de campagne, même si elle s'était considérablement améliorée depuis la fin du XVI^e siècle, époque du brigandage par excellence.¹³¹ Surtout, ils y trouvaient des

¹²⁹ Voir, sur ce point, les remarques de CLAIRE PACE, 'Peace and Tranquillity of Mind' : *The Theme of Retreat and Poussin's Landscapes*, dans *Poussin and Nature*, cit., pp. 73-89.

¹³⁰ JOACHIM VON SANDRART, *Teutsche Academie*, Nüremberg, 1675, p. 316 [édition consultable en ligne : <http://ta.sandrart.net/>].

¹³¹ La campagne romaine, extrêmement dangereuse, devint plus sûre après 1595 lorsque les guerres de Hongrie et de Ferrare permirent aux bandits de s'enrôler dans les armées. JEAN DELUMEAU, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, I, Paris, De Boccard 1957-59, p. 564 sq. Sur l'impact de cette accalmie sur l'art d'Adam Elsheimer et sur le développement de la peinture de paysage en général, voir RICHARD COCKE, *St Jerome and the Egyptian*

arbres magnifiques, comme l'indiquent bien Félibien ou Sandrart cités plus haut, notamment des chênes. Ammannati indique, à propos de la Villa Giulia, que 36000 arbres importés de Naples ou de Bologne furent plantés dans le domaine du pape. Or, de tels arbres étaient rares dans la campagne qui avait fait l'objet de déforestation abusive dès la période romaine. Claude nous a laissé une étude d'arbre splendide réalisée dans la vigna Madama (Tab. IV). Il a été souvent suggéré que Claude peignit *in situ* dans ce même parc le *Paysage avec un berger* de la National Gallery de Londres, un paysage dont il ne voulait semble-t-il pas se défaire et qu'il utilisait constamment comme référence pour ses peintures d'arbres réalisées dans l'atelier.¹³²

Les historiens de l'art ont généralement expliqué le caractère idéal des paysages de Claude et de Poussin en rapport avec l'influence de la littérature, de la poésie et du théâtre classique sans considérer que les racines de cette esthétique étaient déjà présentes dans les jardins et parcs paysagers de Rome. Or, on peut arguer que la vision idéale de la campagne romaine créée par ces peintres ne fut pas tout à fait inventée, mais bien réinventée à travers le filtre de ces paysages artificiels et, plus précisément, à travers la relation fondamentale que ces jardins paysagers entretenaient avec l'antiquité et la poésie classique. Au-delà du confort de l'ombre des arbres et de l'environnement sécuritaire qu'ils offraient, ces parcs présentaient aux yeux des artistes un environnement naturel qui avait déjà été consciemment composé, le fruit d'un processus de sélection et d'idéalisation de la nature.¹³³ Claude et Poussin étudiaient le paysage de ces *vigne* pour les mêmes raisons, en somme, que les peintres de figures privilégiaient l'étude de la statuaire antique par rapport au modèle vivant. Le jardin offrait à l'artiste une vue idéale de la nature, tout comme la statue antique présentait ce qu'il y avait de plus parfait dans le corps humain. Un passage de la *Teutsche academie* de Joachim von Sandrart (1675), grand admirateur et compagnon de Claude, est révélateur à ce propos. Il y compare justement les figures humaines et les arbres :

Dans les arbres, qui sont les muscles du paysage, se trouve tout, la bonne ou la méchante peinture de paysage : c'est pourquoi il faut porter un soin particulier à acquérir en cela une belle science naturelle de tous les grands arbres, de leurs feuilles

Lion : A Note on Elsbeimer, Rome and the Campagna, « Zeitschrift für Kunstgeschichte », LIV, 1, 1991, pp. 107-117.

¹³² ARTHUR M. HIND, *The Drawings of Claude Lorrain*, Londres, Halton & Truscott Smith, Ltd. 1925, p. 2.

¹³³ Un autre cas d'étude exemplaire de re-création d'un paysage à l'antique au XVII^e siècle est celui de la villa Mondragone à Frascati. Voir TRACY EHRlich, *Landscape and Identity in Early Modern Rome*, Cambridge, Cambridge University Press 2002, en particulier sur les arbres, pp. 245-246 et 253-256.

ou de leurs espèces, aussi bien dans le proche que dans le lointain. Mais ils ne doivent pas être rond au sommet, comme s'ils étaient tondus, ni être aplatis ou pointus, mais bien se balancer et bouger de tous côtés, et ils doivent être peints afin que tout apparaisse naturel. Et parce qu'il est difficile d'apprendre toutes les sortes d'arbres, leurs feuilles, leurs couleurs et leurs troncs, comme par ailleurs les cheveux des hommes, les plis des vêtements : il faut user ici d'autant plus de peine et de soin pour pouvoir atteindre la perfection et qu'on s'accoutume à une manière, une façon de faire et une pratique naturelles et plaisantes.¹³⁴

Avant Sandrart, Karel van Mander avait usé de cette comparaison dans son chapitre du *Schilder-boek* (1604) sur la peinture de paysage, où le genre est élevé au statut de la peinture d'histoire.¹³⁵

Outre les arbres, Félibien mentionne l'attention de Poussin pour les « terrasses » des parcs romains. De nombreuses vues de Rome ou de la campagne romaine furent en effet réalisées depuis des jardins, dans lesquels une attention privilégiée avait été donnée aux points de vue et aux belvédères. De même que les fenêtres et les bancs, ces points de vue fonctionnaient comme des cadres, des 'machines à regarder', isolant des portions choisies et significatives du paysage. Par exemple, la vue de Claude de la basilique Saint-Pierre réalisée depuis les jardins de la villa Pamphilj révèle l'importance symbolique d'un tel motif pour son propriétaire, le pape Innocent X. Dans un tableau de Claude alors conservé dans le Casino de la villa, la *Vue de Delphes avec une procession* (1646), le temple d'Apollon évoque d'ailleurs l'architecture de la basilique Saint-Pierre et sa localisation dans le paysage rappelle les vues sur la basilique depuis le jardin.¹³⁶ De même, de nombreux artistes, de Claude et Poussin, à Turner, Richard Wilson et Corot, ont figuré le paysage de la vallée du Tibre depuis les terrasses de la Villa Madama, privilégiant tantôt la vue sur Rome, tantôt la vue sur le Ponte Milvio (Ponte Molle) (Tab. V). Or, ces points de vue avaient été choisis et, pourrait-on dire, 'fabriqués' avec soin par Raphaël au début du XVI^e siècle lors de l'élaboration de la villa pour le cardinal Jules de Médicis. Inspirée par les célèbres *Lettere* de Pline le Jeune, l'architecture de la villa avait été

¹³⁴ J. VON SANDRART, *Teutsche Academie*, cit., p. 71 ; traduction française Michèle-Caroline Heck disponible en ligne : <http://ta.sandrart.net/de/text/de-fr/158>.

¹³⁵ Sur les arbres dans la théorie de l'art de Van Mander, voir WALTER S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago, The University of Chicago Press 1991, pp. 97-98 et 116. Voir aussi, sur le sujet, LEOPOLDINE PROSPERETTI VAN HOGENDORP, *Trees: An Overlooked topic in Renaissance Art*, dans *Di là dal fiume e tra gli alberi : il paesaggio del Rinascimento a Venezia ; nascita e fortuna di un genere artistico (XV-XVII secolo)*, éd. Laura de Fuccia et Christophe Brouard, Ravenne, Pozzi 2012, pp. 71-88.

¹³⁶ M. BENEŠ, *Claude Lorraine's Pendant Landscapes*, cit., p. 49.

pensée en relation étroite avec le paysage environnant et les vues sur Rome et le Ponte Milvio. Ces vues avaient une importance symbolique considérable pour la famille du pape, notamment celle qui donnait sur le Ponte Milvio, le site où Constantin, le premier empereur chrétien guidé par la Croix, avait vaincu ses ennemis païens.¹³⁷

En rappelant l'importance des jardins romains pour les peintres du paysage 'classique', il ne s'agit pas d'en faire des peintres de *vedute*. Pour Claude, Swanevelt ou Poussin, les dessins réalisés dans les parcs et la campagne faisaient l'objet de réélaborations réfléchies ; ils constituaient un répertoire de motifs dans lequel ils pouvaient puiser. Par exemple, le motif du temple inspiré par l'église de Sant'Andrea sur la via Flaminia de Vignole se retrouve dans plusieurs tableaux, notamment dans un caprice architectural réalisé par Jean Lemaire alors qu'il partageait la maison de Poussin via del Babuino en 1629. L'artiste a juxtaposé dans la même vue des éléments appartenant à la topographie de la place du Peuple (Église de Santa Maria del Popolo, obélisque) et, au premier plan, la façade de Sant'Andrea, partie intégrante du domaine de la villa Giulia. Les figures à l'antique qui animent la scène indiquent bien que, pour Lemaire, l'église incarnait l'idée d'antiquité.¹³⁸

Le *Paysage avec Diogène* de Poussin au Louvre est un autre exemple intéressant de sublimation du paysage de la vallée du Tibre (Tab. II). Anthony Blunt fut le premier à souligner la ressemblance entre le bâtiment situé sur la gauche du tableau et la villa du Belvédère au Vatican.¹³⁹ Sur la rive opposée, au pied d'un haut mont rocheux, un petit temple à l'antique n'est pas sans rappeler la silhouette de l'église de Sant'Andrea adossée au mont Parioli. Dans ce cas précis, la topographie n'est pas rendue de manière stricte ; il s'agit plutôt de traduire le caractère du paysage (à la fois passé et présent) par une fusion de ses traits les plus identifiables sur l'espace restreint de la toile. Comme dans d'autres tableaux de Poussin, comme le *Paysage avec Saint Matthieu* de Berlin, ce n'est pas tant le lieu, que les caractères typiques du lieu qui intéressent le peintre. Son travail apparaît, en ce sens, en pleine adéquation

¹³⁷ Voir, sur ce point, LISE BEK, *Lo sguardo ampio : le lettere pliniane, la prospettiva e Raffaello inventore del vedere paesaggistico*, « Analecta Romana Instituti Danici », XXX, 2004, pp. 161-179.

¹³⁸ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Jean Lemaire : pittore « antiquario »*, Rome, U. Bozzi 1996, p. 153, cat. 1. Sur le caractère *all'antica* de l'église Sant'Andrea, voir BRUNO ADORNI, *Vignola e l'antico*, dans *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, éd. A.M. Affani et P. Portoghesi, Rome, Gangemi 2011, pp. 15-29. Dans son plan de Rome antique de 1638, *Roma vetus ac recens*, Alessandro Donati s'inspire aussi directement de l'architecture de Sant'Andrea pour son *templum Matidia* situé, selon certains archéologues, à l'extrémité de l'aqueduc de l'*Aqua Virgo*, légèrement à l'est du Panthéon.

¹³⁹ Sur ce détail du tableau voir SABURO KIMURA, *Études sur Diogène jetant son écuelle de Nicolas Poussin*, « Mediterranean », V, 1982, pp. 51-56. Le motif de la villa du Belvédère figure aussi dans le *Paysage par temps calme* conservé au J. Paul Getty Museum de Los Angeles (Inv. 97. PA.60).

avec la définition antique du paysage comme représentation des caractères typiques des lieux (les *topia*), évoquée plus haut.¹⁴⁰

On notera enfin que ces promenades des artistes dans les parcs et jardins de Rome et sur les chemins des bords du Tibre affectèrent l'esthétique de la peinture de paysage d'un autre point de vue. Le motif de la route, du chemin, est important chez de nombreux paysagistes, notamment dans les œuvres de Poussin à partir des années 1630. Chez ce dernier, la route sinueuse peut donc être comprise comme un expédient artistique pour organiser les figures dans l'espace, comme un symbole de cheminement spirituel ou philosophique,¹⁴¹ mais aussi comme un reflet de la topographie et de la géologie spécifique de cette zone de la vallée du Tibre dans laquelle il aimait se promener.

En conclusion, on peut affirmer, sans trop d'exagération, que la topographie de la vallée du Tibre, riche de ses jardins saturés d'évocations historiques et poétiques, eut une influence indéniable sur l'œuvre d'artistes comme Claude Lorrain et Nicolas Poussin. Elle continua à attirer de nombreux artistes jusqu'au début du XX^e siècle, non seulement parce que les lieux étaient dorénavant associés à leurs noms, mais aussi parce que les artistes venaient y chercher cette vision d'une Rome idéale, marquée par la poésie et par l'histoire, qu'incaruaient les grandes villas pontificales du XVI^e siècle. À côté de peintres comme William Turner, Richard Wilson, Joseph Vernet, Camille Corot, ou encore Hendrick Voogdt, connu comme le « Claude hollandais » – dont le beau tableau figurant le parc de la villa Giulia témoigne bien de cet engouement continu pour les *vigne* de la Renaissance (Tab. VI) – se trouvaient aussi des architectes et des paysagistes, comme William Kent.¹⁴² Or, Susan Lang et, à sa suite, Laurie Olin, ont nuancé l'idée tant diffusée selon laquelle les jardins paysagers de Kent et toute l'esthétique du jardin anglais dériveraient principalement des tableaux de Claude et de Poussin. Sa connaissance directe des parcs paysagers de la vallée du Tibre et de la culture complexe dont ils étaient porteurs joua, à maints égards, un rôle tout aussi

¹⁴⁰ J'ai plusieurs fois développé cette idée, notamment dans D. RIBOUILLAULT, *Les paysages urbains*, cit.

¹⁴¹ ALAIN MÉROT, *The Conquest of Space : Poussin's Early Attempts at Landscape*, dans *Poussin and Nature*, cit., pp. 51-71 : 68-70.

¹⁴² Il suffit de feuilleter les pages de l'excellent catalogue de l'exposition sur les peintres de plein air en Italie tenue à Paris et Mantoue en 2001 pour réaliser l'importance énorme des jardins et des villas de Rome pour la peinture de paysage. Sur 224 œuvres présentées, pas moins de 52 figurent des jardins et des villas ou furent réalisées dans des jardins ou encore représentent des paysages vus depuis des jardins ou des villas. Voir *Paysages d'Italie : les peintres du plein air (1780-1830)*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du grand palais), éd. Anna Ottani Cavina, Paris, RMN 2001.

important. « Il est désormais clair – écrit Olin – que le ‘style large’ de Kent pour le dessin des parcs paysagers, qui constitua une base essentielle pour le travail de ses successeurs de la génération suivante, était directement dérivé du paysage contemporain de Rome en général et des *vigne* de la Villa Giulia et de la Villa Madama en particulier ». ¹⁴³

CONCLUSION

Nous pouvons tirer certaines conclusions concernant la présence et la fonction de la peinture dans les villas et leurs jardins. Ces remarques sont, dans une large mesure, applicables à une majorité de villas de la Renaissance.

1. La peinture est conçue comme ‘trompe-l’œil’ ou ‘feinte’ : à l’intérieur d’une logique illusionniste, elle sert à dilater l’espace, à gommer les distinctions entre intérieur et extérieur. En d’autres termes, elle facilite la projection mentale du spectateur-promeneur dans des ‘espaces-autres’, faisant surgir un espace qui n’existe pas à l’intérieur d’un espace existant.

2. Cet ‘espace-autre’ de la peinture est un espace historique et poétique. Dans le cas de la Villa Giulia, les visiteurs du jardin sont immergés dans un univers pastoral saturé de références à la poésie classique et à l’histoire de Rome. L’iconographie des décors possède une visée hautement encomiastique exaltant le propriétaire, sa famille et sa lignée.

3. Les peintures dans les jardins et les villas furent pensées comme des évocations de peintures anciennes, notamment celles que mentionnent les textes des anciens grecs et romains. À la villa Giulia, outre l’influence directe des peintures de la *Domus aurea*, trois textes considérés par les historiens de l’art comme des sources possibles pour les décors (Frontinus, Longus, Philostrate) évoquent justement des peintures anciennes. L’iconographie et le style *all’antica* des décors de villas accrédite une telle hypothèse.

¹⁴³ SUSAN LANG, *The Genesis of the English Landscape Garden*, dans *The Picturesque Garden and its Influence Outside of the British Isles*, « Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture », II (1972), éd. Nikolaus Pevsner, Washington, Dumbarton Oaks 1974, pp. 3-29 ; L. OLIN, *op. cit.*, p. 140: « It is now clear that Kent’s ‘broad style’ of landscape park design, which formed much of the basis for the work of his successors in the next generation, was derived directly from contemporary Roman landscape in general, and from the *vigne* of the Villa Giulia and the Villa Madama in particular ». Sur l’influence de la peinture de paysage de la Renaissance italienne sur le développement des jardins anglais, en particulier chez William Kent, voir aussi les remarques récentes de Joseph Manca, *British Landscape Gardening, Italian Renaissance Painting, and the Grand Tour*, « Artibus et Historiae », n. 71, XXXVI, 2015, pp. 297-322.

4. Ces peintures *all'antica* ont comme corollaire poétique les poèmes sur les villas inspirés d'Ovide, Stace et Martial, un genre que Carlo Caruso a pu définir comme « *poesia umanistica di villa* »¹⁴⁴ qui se développe à Rome au XVI^e et au XVII^e siècle, mais dont on peut situer les origines à la cour de Laurent le Magnifique à Florence, notamment dans les poèmes de Politien.¹⁴⁵ Les études récentes des historiens de la poésie néo-latine comme George Hugo Tucker, Donatella Manzoli ou Perrine Galand offrent ainsi aux chercheurs en histoire de l'art de nouveaux outils pour parvenir à mieux définir ce « genre satyrique » (Vitruve) que l'on pourrait aussi nommer « peinture humaniste de villa », possédant ses propres codes formels et poétiques.

Sur les rapports entre la peinture et le jardin à la Renaissance, retenons que

1. La peinture permet d'unifier des zones du jardin séparées, voire hétérogènes, sur le plan formel, mais aussi sémantique, aidant ainsi à la structuration du parcours du visiteur-promeneur.

2. En retour, l'architecture du jardin est caractérisée par l'omniprésence de cadres (fenêtres, loges, belvédères, portails, allées bordées d'arbres, bancs) ; une scénographie qui permet de multiplier les points de vue et les perspectives sur le jardin. Vues peintes et vues réelles sont subordonnées et unifiées par le recours aux mêmes types d'encadrements architecturaux.

3. À l'intérieur des « cadres perspectifs » qui les structurent, peintures et jardins sont construits à partir de *topoi* poétiques et historiques qui se font écho tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la villa. Articulés simultanément *in visu* et *in situ*, ces *topoi* permettent un jeu d'associations de la part du spectateur, ils sont les agents principaux de la « trame paysagère » à partir desquels peuvent se tisser des « relations ». Ils renvoient à un univers pastoral, poétique et historique commun, exaltant la figure du propriétaire, mais dont les déclinaisons sont potentiellement illimitées.

4. Les villas et leurs jardins ont joué un rôle important dans le développement de la peinture de paysage à partir de la fin du XVI^e siècle. Les grands jardins de la Renaissance et du Baroque, en organisant l'espace paysager sur

¹⁴⁴ CARLO CARUSO, *Poesia umanistica di villa*, dans *Feconde venne le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, éd. T. Crivelli et C. Caruso, Bellinzona, Casagrande 1997, vol. 1, pp. 272-294.

¹⁴⁵ G.H. TUCKER, *La poétique du centon*, cit., p. 541. Sur les liens entre peinture *all'antica* et poésie, voir aussi l'analyse des fresques de la Villa Farnésine par LUBA FREEDMAN, *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, New York, Cambridge University Press 2011, pp. 54-88.

le modèle pictural, poétique et scénographique, offraient aux artistes étrangers non seulement un réservoir de motifs pour le dessin *dal naturale*, mais surtout une image du paysage conforme aux idéaux de la « bonne peinture » : en bref, une image de la nature plus belle et mieux ordonnée que la nature elle-même, modelée par des siècles de poésie et d'histoire.



I



II

I. CLAUDE LORRAIN, *Paysage avec l'arrivée d'Enée dans le Latium*, 1675, Huile sur toile, 175 x 224 cm, Anglesey Abbey, The Fairhaven Collection (Photo : The National Trust). II. NICOLAS POUSSIN, *Paysage avec Diogène*, 1648, 160 x 221 cm, Paris, Musée du Louvre (Photo : RMN \ Art ressource NY).



III. PROSPERO FONTANA et atelier, décor de la loggia semi-circulaire de la villa Giulia (Photo : Wikimedia commons).



IV



V

IV. CLAUDE LORRAIN, *Étude d'arbre à la Vigna Madama*, dessin, vers 1638, 330 mm × 224 mm, Londres, British Museum, Oo,7.224 (Photo : Trustees of the British Museum). V. CLAUDE LORRAIN, *Vue de la vallée du Tibre depuis la villa Madama*, dessin, vers 1640, 185 × 268 mm, Londres, British Museum, Oo,7.212 (Photo : Trustees of the British Museum).



VI. HENDRICK VOOGDT, *Vue depuis le parc de la villa Borghese avec la villa Giulia et le monte Mario (Italian Landscape with Umbrella Pines)*, 1807, huile sur toile, 101,5 × 138,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-4688 (Photo : Rijksmuseum).

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • SESTO FIORENTINO (FI)
NEL MESE DI FEBBRAIO 2016

