

L'espace du paysage comme moyen d'expression politique dans la peinture française du XVII^e siècle

THOMAS KIRCHNER

(CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART, PARIS)

En France, le paysage a eu du mal à s'imposer. Les tentatives entreprises dès le XV^e siècle aux Pays-Bas, en Allemagne, mais aussi en Italie, qui aboutirent finalement à l'émergence d'un genre pictural autonome au cours du XVI^e siècle, n'ont d'abord pas trouvé d'équivalent en France.¹ Si, avec les *Très riches heures* du Duc de Berry, l'on y reconnaissait pourtant un des plus grands exemples de la genèse du genre (fig. 1), celui-ci n'a pas eu selon toute vraisemblance d'impact sur la peinture française (sur panneau). Le concept était propre aux Néerlandais et l'est resté.

Le paysage semble s'être introduit en France par un autre chemin. Niccolò dell'Abate (c. 1509-1571, à partir de 1552 en France), appelé comme collaborateur de Francesco Primaticcio (dit le Primatice) à Fontainebleau, a su réaliser des peintures de paysage au goût de certains commanditaires et collectionneurs français.² Nous ignorons cependant largement les origines des paysages d'Abate qui constituaient toujours une simple toile de fond pour représenter des événements historiques ou littéraires. Toujours est-il que *L'Enlèvement de Proserpine* exécuté vers 1558 (fig. 2) semble avoir peu en commun avec les racines italiennes du genre, telles que nous les

¹ Pour la discussion du sujet peu exploré et la question d'un modèle français au XVII^e siècle voir les actes du colloque *Le beau langage de la nature. L'art du paysage au temps de Mazarin*, dir. Annick Lemoine et Olivia Savatier Sjöholm, Rennes, 2013. Voir aussi le cat. exp. *Le paysage à Rome 1600 – 1650*, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais/Museo del Prado, 2011, dir. Francesca Cappelletti, Stéphane Loire et Andrés Ubeda de los Cobos, Paris, 2011. Pour une histoire du paysage dans la peinture voir Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, 2009.

² Cf. *Niccolò Dell'Abate – storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, exp. Modena, Museo Civico d'Arte, dir. Sylvie Béguin et Francesca Piccini, Milan, 2005.

trouvons par exemple dans le *Paiement du Tribut* de Masaccio dans la chapelle Brancacci à Santa Maria del Carmine à Florence (vers 1427, fig. 3), ou alors chez des peintres comme Giovanni Bellini ou Giorgione (fig. 4). La conception géométrique de la nature, surtout caractéristique des artistes florentins, ne semblait pas beaucoup intéresser Abate. Il est nettement plus proche du concept du « paysage du monde » (*Weltlandschaft*) qui, depuis Jérôme Bosch, connaissait un grand succès aux Pays-Bas.³ Abate reprit ce concept presque littéralement. Le premier plan est surélevé et constitue la scène sur laquelle se déroule l'enlèvement. Au second plan, le paysage descend légèrement, avant de remonter jusqu'à l'horizon situé plus en hauteur à l'arrière-plan. L'on y retrouve la rivière qui se faufile vers le fond comme un élément permettant de mesurer l'espace ; de plus, la succession des couleurs, un brun chaud au premier plan, différents verts au milieu et un bleu froid à l'arrière-plan reflètent ce même désir de souligner l'échelonnement en profondeur. Enfin, les crêtes de montagne comme limites latérales de l'espace pictural se trouvent déjà chez Joachim Patinir (fig. 5).

Abate s'est servi de cette forme de « paysage du monde », même si nous ne savons pas comment il a eu connaissance de la peinture néerlandaise et de ce concept en particulier. Si c'est à travers lui que le paysage comme genre pictural peut être perçu pour la première fois en France, il n'a pas réussi à l'y instaurer comme genre autonome. Son idée n'a pas trouvé d'écho. Peut-être les guerres de religion, déjà responsables d'une importante baisse de la production artistique française, ont-elles, là aussi, mis un frein à cette évolution. Nous devons alors attendre le XVII^e siècle pour voir à nouveau un étranger s'essayer comme paysagiste en France. Jacques Fouquières (c. 1580-1659, dont on sait qu'il séjourna à Paris à partir de 1621, mais sans doute déjà avant)⁴ – surtout connu dans l'histoire de l'art par la confrontation avec Nicolas Poussin lors de l'aménagement de la Grande Galerie du Louvre dont lui-même sortait « perdant » – était originaire de Bruxelles. A Paris, il a dû influencer toute une génération d'artistes, et en particulier accorder une place enfin reconnue au paysage. Lui aussi était encore issu de la tradition du « paysage du monde », nous y reviendrons plus tard.

Un autre axe de la représentation artistique du paysage en France, l'association à un contexte politique, semble avoir ses origines en Italie, plus

³ Cf. Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, Munich, Wilhelm Fink, 2011.

⁴ Jusqu'à ce jour il manque une étude sur l'artiste ; cf. Laurence Adam-Quinchon, « Quelques aspects nouveaux de l'œuvre de Jacques Fouquières », *Artium historia*, dir. Joost Vander Auwera, Louvain, 2001 (*Miscellanea Neerlandica* ; 24), pp. 293-315.

précisément à Sienne. Simone Martini et Ambrogio Lorenzetti y avaient développé une approche du paysage aux connotations délibérément politiques, remplaçant l'auto-représentation traditionnelle de la ville à travers des sujets religieux et ses saints patrons. Ce nouveau concept se révèle d'abord dans le désir de donner une information visuelle des conquêtes militaires dans différents endroits et régions. Ce principe était largement appliqué dans la salle de réunion du Conseil Général au Palazzo Pubblico à Sienne. Prenons l'exemple d'une représentation de Simone Martini exécutée à l'occasion de l'annexion du village de Giuncarico en 1314.⁵ Non seulement le Conseil avait établi un contrat détaillé prescrivant précisément aux habitants du village annexé ce qu'ils avaient à faire, mais il décida également, le 30 mars de la même année, que l'événement devait être rendu public et visible (fig. 6). Ce concept renouant avec des représentations de châteaux-forts déjà existantes fut poursuivi. Ainsi quelques châteaux-forts situés à proximité de Sienne furent-ils conquis dans les années 1328–1332. Une fois de plus, l'on fixa des contrats minutieux afin de préciser les obligations des vaincus. Et encore une fois, l'on commanda immédiatement après l'annexion une représentation de l'événement destinée à être exposée dans la salle de réunion du Conseil. Aujourd'hui, la plupart de ces témoignages visuels ont disparu. En général, ils ont été recouverts ultérieurement de peintures dont la signification politique était plus actuelle.

Ces représentations ainsi que les sources conservées permettent quelques conclusions quant au caractère et à l'objectif des témoignages. Simone Martini fut par exemple rémunéré, en 1331, pour s'être rendu dans les cités vaincues, alors que son frère reçut de l'argent pour y réaliser les esquisses des maisons. Le point de vue politique exigeait alors une mise en scène fidèle à la situation géographique. La ville de Sienne tenait à l'authenticité des témoignages, ceux-ci prouvant sans doute la justesse de l'impact politique transmis par les réalisations artistiques. Les représentations qui n'étaient pas censées montrer un événement, l'acte même de l'annexion, ne restaient alors pas centrées sur l'action, comme plus tard la peinture d'histoire. Elles renvoyaient plutôt à la grandeur et à l'extension territoriale de la république siennoise. L'intérêt pour une réalité extérieure avait des raisons politiques profondes. Il importait alors de trouver une forme artistique capable d'éclairer une situation politique, la possession ou la conquête des territoires. La représentation d'une réalité authentifiée correspondait précisément à cette mission : décrire la situation politique telle qu'elle se

⁵ Cf. la thèse de Maria D'Angelico, *Die Datierungs- und Zuschreibungsproblematik des „Giuncarico“-Freskos im Palazzo Pubblico von Siena und seine Einordnung in die sienesischen Territorialdarstellungen des Trecento*, Francfort-sur-le-Main, 1997.

répercutait sur les possessions territoriales, voire fixer durablement une position juridique.

Comparé à cela, le programme de la salle de réunion voisine (la Salle des Neuf) est nettement plus compliqué et complexe. En 1338, la pièce fut ornée d'une grande composition peinte par Ambrogio Lorenzetti intitulée *Les Effets du bon et du mauvais gouvernement*. Lorenzetti y reprit le concept de Simone Martini. Les deux murs frontaux de la salle montrent les allégories du bon et du mauvais gouvernement, alors que le mur longitudinal en face de la fenêtre est décoré avec les fresques de *La paix et la prospérité comme effets du bon gouvernement* (fig. 7 et 8) qui nous intéressent particulièrement ici. Ces fresques correspondent aux toutes premières représentations du paysage et de la ville au sens moderne. Dans *Les Effets du mauvais gouvernement* les maisons s'écroulent, les balcons tombent etc. Et même le paysage qui s'étend ensuite reflète le mauvais gouvernement, puisqu'il ne porte pas de fruits et ne peut donc nourrir les hommes. Ce paysage est gris, restituant aussi par les couleurs la représentation allégorique du mauvais gouvernement. Cependant il ne s'agit pas ici de rendre fidèlement la réalité. Cela incombe plutôt aux *Effets du bon gouvernement* où le commanditaire attache apparemment de l'importance à ce que le paysage et la ville soient facilement identifiables.⁶ Dans la cité, nous voyons une architecture ordonnée, une vie animée. Les rues dans lesquelles se promènent les gens sont calmes. Le fait que nous avons affaire à un portrait de la ville de Sienne – sur la gauche, l'on reconnaît la cathédrale avec sa coupole et une des tours – indique qu'il s'agit ici de valoriser Sienne et le mérite concret de son gouvernement. Le but n'est donc pas de montrer en exemple aux politiciens discutant dans cette pièce les objectifs d'un bon gouvernement en général. De même, la représentation des paysages s'efforce de recréer la situation topographique devant les portes de la ville et ne correspond plus à un paysage idéal tel qu'on le trouve par exemple dans les images médiévales du *hortus conclusus*. Ce paysage est clairement un paysage cultivé, un paysage animé dans lequel on travaille, traversé par des routes et où les ponts aident à franchir les vallées. Il n'est alors pas représenté comme une simple création divine, mais comme le résultat d'une bonne politique, au même titre qu'une ville belle et florissante. En ce sens, le paysage et la ville forment un tout qui a intérêt à se soumettre pareillement aux lois de la politique.

⁶ Cf. Gunter Schweickhart, « Die Toscana, eine interpretierte Landschaft – das 'Gute Regiment' von Ambrogio Lorenzetti im Palazzo Pubblico in Siena », dans *Landschaftsbilder, Landschaftswahrnehmung, Landschaft*, dir. Detlef Hoffmann, Rehberg-Loccum 1984, pp. 30-49.

Cette interprétation du paysage, comme la vision de la ville, auraient pu apparaître sous une forme plus abstraite. Or, nous avons ici affaire à un véritable portrait de paysage qui, dans sa précision, dépasse de loin les représentations des châteaux-forts de Simone Martini. Ce phénomène était tout à fait nouveau. Pour la première fois, l'on montre comme un acquis positif un paysage concret dans lequel l'homme vit et travaille. Contrairement à l'interprétation du Moyen Age où le travail rural était considéré comme le résultat du péché originel et, par conséquent, un acte négatif, le paysage apparaît ici comme un élément maniable par l'homme et qui, à condition qu'il y ait un bon gouvernement, peut être source de prospérité et de satisfaction humaine. Les deux cultures – ville et campagne – fusionnent, mais la culture citadine domine nettement. C'est le regard du citadin que nous voyons ici. La ville forme le centre dans lequel se déroulent la plupart des activités, et où l'on récupère même les fruits du travail accompli dans la nature.

Comment les représentations de Lorenzetti sont-elles organisées, comment les décrire sous un angle artistique ? Le pas osé par le peintre est important. Il est le premier à avoir tenté d'esquisser le portrait d'une ville et d'un paysage, et pourtant cette représentation se distingue de la peinture de paysage telle qu'elle commence à évoluer. Il est impossible de discerner un schéma de composition élaboré, il manque surtout un cadre pour structurer le sujet. Le paysage est nettement délimité. Sa composition ne correspond pas aux conceptions spatiales modernes qui ne devront atteindre toute leur maturité qu'un siècle plus tard. Lorenzetti échelonne en profondeur les différentes couches de l'espace, de façon à ce que le contemplateur voie toutes les couches du premier plan, tandis que le paysage monte doucement vers l'horizon. Par conséquent, le contemplateur regarde de face les collines à l'horizon, ce qui confère au paysage une limite vers l'arrière. Ce paysage n'est pas encore homogène, l'artiste ne parvenant pas à représenter sous le même angle le paysage et les personnages qui l'occupent. Les bâtiments, eux aussi, semblent obéir à une autre perspective. Ce manque d'unité signifie que ces compositions n'ont pas encore de point de repère exclusif. Si l'univers représenté n'est pas encore centré sur le contemplateur, le point de repère se trouve à l'extérieur de la représentation et du contemplateur.

Cette étape vers une composition picturale homogène ne devra se réaliser qu'un siècle plus tard avec l'introduction d'une perspective scientifique. Grâce à celle-ci, tout l'univers pictural sera centré sur le contemplateur, ce qui le placera à son tour au centre de tout l'univers. Il convient toutefois de se demander si ce qui gêne notre regard moderne, formé par l'histoire de l'art, n'était pas en réalité déjà un moyen d'expression volontairement appliqué.

Revenons en France pour répondre à cette question. Vers le tournant du XVII^e siècle débutèrent les réflexions sur l'aménagement du projet architectural le plus prestigieux de Paris, la Grande Galerie du Louvre. L'on ne pensait d'abord pas aux sujets mythologiques ou aux événements tirés des grandes épopées qui ornaient les fameuses galeries très ambitieuses du Primatice à Fontainebleau, mais l'on souhaitait représenter les différentes régions du pays. Sans doute envisageait-on surtout de suivre le modèle de la *Galleria delle carte geografiche* que Grégoire XIII avait fait aménager entre 1580 et 1582 au Vatican afin de faire connaître les biens du Pape (fig. 9).⁷ Ce concept avait déjà inspiré les peintures de Toussaint Dubreuil dans la Galerie des cerfs à Fontainebleau qui montrait également par des vues cartographiques les biens du roi (fig. 10). Pour la Galerie du Louvre, particulièrement longue avec ses quatre cents mètres, l'on prévoyait alors une décoration du même genre, à inscrire cette fois-ci dans un cadre national. Les quatre-vingt-douze panneaux muraux entre les fenêtres de la galerie étaient moins censés représenter les biens du roi que la grandeur du pays. Dans ce but, le ministre d'Henri IV, Sully, se rendit en personne chez le géographe du roi Antoine de Laval. Pendant cinq heures, il se renseigna sur la géographie et les vues cartographiques des provinces, sur les plans des villes, les représentations et descriptions de forts, ports et passages – ce qui en dit déjà long sur les sujets prévus. Sully agissait certainement sur l'ordre du roi. Henri IV était un amateur de cartes géographiques et possédait lui-même une collection avec quelques pièces choisies. Qui plus est, Henri IV attribuait à la géographie un rôle politique et surtout militaire très important. Pour son ministre Sully, à la fois grand maître de l'artillerie, la signification militaire était prioritaire. Il commandait des cartes de tous les départements, sur lesquelles il voulait faire inscrire les ponts adaptés pour la traversée de l'artillerie ainsi que les chemins de communication entre les villes. Ainsi, l'aménagement de la Grande Galerie se serait situé dans un contexte politique, voire militaire.

Le géographe du roi, Antoine de Laval, était le choix parfait pour ce projet, puisqu'il travaillait sur les cartes des différentes provinces ; il semblerait d'ailleurs que Sully n'ait fait appel à aucun artiste pour avancer sur la question de l'aménagement. Le géographe déconseilla toutefois le choix des cartes et vues topographiques et proposa à la place de décorer la galerie avec les portraits des rois de France. Un tel projet aurait symbolisé l'histoire de la France par les portraits de ses rois. Cette proposition sur-

⁷ Cf. Francesca Fiorani, *The Marvel of Maps – Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*, New Haven, 2005 ; Lucio Gambi et Antonio Pinelli, *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, Modena, 1994 et Margret Schütte, *Die Galleria delle Carte Geografiche im Vatikan*, Hildesheim, 1993.

prend un peu sortant de la plume d'un géographe qui, de ce fait, empêchait sa propre discipline d'être mise en valeur dans un endroit de grand prestige. Deux réflexions sembleraient à l'origine de la réserve exprimée par Laval. D'une part, la cartographie française était encore dans un état bien déplorable, et il existait très peu de cartes valables des provinces. La première carte des environs de Paris portant encore de nombreuses erreurs date par exemple de l'année 1595. Les cartes françaises n'égalaient pas du tout la qualité des cartes flamandes et néerlandaises. L'on n'était pas encore capable de documenter de manière cartographique l'intégralité du pays ou du moins ses parties centrales. D'autre part, nous pouvons supposer qu'il y ait eu une raison militaire. Les cartes que l'on réalisait assidûment concernaient surtout les régions frontalières sensibles du point de vue politique et militaire, et étaient traitées comme des affaires secrètes.

L'administration royale restait apparemment fidèle à son idée de départ, puisque la galerie des portraits proposée par Laval ne fut jamais réalisée. En 1626, elle reprit à nouveau le projet en se basant sur ce qui était initialement prévu. Le 29 octobre de la même année, elle conclut un contrat avec le peintre paysagiste Jacques Fouquières qui se référa explicitement au projet d'origine.

Nostre [i.e. Louis XIII] intention conforme à celle du feu roi Henry le Grand, nostre très honoré seigneur et père que Dieu absolve, étant pour plusieurs bonnes considérations à nous ordonnées d'avoir en la grande gallerie de nostre chasteau du Louvre, les portraits desdites villes, places et paysages des environs [...] ⁸.

Une lettre adressée par le roi au Conseil de la ville de Toulon nous révèle le caractère que les représentations étaient censées avoir :

[...] nous avons fait expédier une commission au sieur Fouquier [...] pour se transporter par toutes les villes de nostre pays de Provence pour en faire les plants, tableaux, perspectives, mesmes les paysages des environs pour les faire mettre dans la grande gallerie de nostre château du Louvre, suivant le desseing du feu roy nostre très honoré seigneur et perre ⁹.

Le peintre était tenu par contrat de se rendre aux divers endroits pour y réaliser les esquisses des vues topographiques. En 1627, il partit dans ce but pour Toulon, en 1632 il remit deux vues (non conservées) de cette ville à l'administration royale. Ce projet scella la fin de l'idée d'un aménagement

⁸ Commission du peintre Fouquières pour les consuls de Toulon, le 29 octobre 1626, dans Charles Ginoux, « Artistes de Toulon », dans *Nouvelles archives de l'art français*, t. 10, 1894, p. 251.

⁹ Lettre de Louis XIII aux consuls de Toulon pour leur commander le peintre Fouquières, le 28 juillet 1629, *ibid.*

avec des cartes. Comme l'atteste le choix de Fouquières en tant qu'artiste exécutant, les représentations des paysages devaient au moins partiellement répondre aux attentes modernes. Compte tenu du fait que la reine-mère Marie de Médicis commandait en même temps à Pierre Paul Rubens une galerie très ambitieuse en termes artistiques, il semble manifeste que l'administration royale poursuivît ses propres objectifs qui tranchaient avec le concept d'une représentation allégorique d'événements actuels.

Nous ne pouvons que deviner à quoi devaient ressembler et ressemblaient réellement les œuvres commandées à Fouquières (fig. 11). De toute évidence, elles n'étaient pas censées se limiter à une carte géographique des régions en question. Comme les cartes, elles devaient par contre se résumer à représenter la situation géographique sans retracer des moments d'action. Bientôt cette forme de représentation devra s'enrichir en introduisant une action historique importante. L'autoportrait de l'Etat avait pour mission de ne pas seulement documenter la grandeur du pays, mais de mettre en avant les événements politiques les plus importants à l'origine de cette grandeur. Cette tâche nécessitait une nouvelle forme artistique dont le point de départ était une fois encore la cartographie. Le cardinal de Richelieu s'intéressait particulièrement à cette forme nouvelle. Dans son château près de Tours, il fit aménager une galerie de peintures, toutes composées selon le même principe (fig. 12).¹⁰ La forme est toujours la même : sur une scène surélevée au premier plan se tiennent quelques personnages de rang important, alors qu'un vaste paysage incluant l'événement principal s'étend derrière eux, sans que l'on puisse immédiatement saisir une cohérence spatiale avec le premier plan. Le paysage apparaît là dans une autre perspective et semble en quelque sorte « relevé » vers l'arrière, poussant l'horizon presque au bord supérieur du tableau. Ces représentations n'ont rien en commun avec les images populaires de batailles historiques qui montrent le héros en plein combat et sont souvent considérées comme l'apogée de la peinture historique (par exemple Jules Romain, *La Bataille de Constantin*) : leur modèle semble plutôt d'origine néerlandaise-flamande (fig. 13).

Cette forme associant cartographie et action devra bientôt être abandonnée. La cartographie fut désormais exclue de l'auto-représentation artistique du pays, et cela curieusement au moment précis où elle pouvait enfin (avec les travaux remarquables de Jean Le Clerc [1641], Nicolas Sanson [1651] et Nicolas Tassin [1655]) assurer les bases indispensables dont on aurait eu besoin pour l'aménagement du Louvre au début du siècle.

L'aménagement de Fouquières ne fut jamais terminé. C'est au plus tard en 1638, avec la naissance tant attendue du Dauphin – le futur Louis XIV –

¹⁰ Cf. John E. Schloder, « Un artiste oublié : Nicolas Prévost, peintre de Richelieu », *Bulletin de la Société de l'Art français*, Année 1980/1982, pp. 59-69.

après vingt-trois ans de mariage, que l'administration royale perdit tout intérêt pour ce projet. La décision fut prise de faire décorer la galerie par des peintures de Nicolas Poussin avec des sujets tirés de l'histoire d'Hercule. Toujours est-il que le concept d'une représentation topographique précise associée à des faits actuels fut à nouveau repris. Dans ce but, l'administration convoqua à Paris, en 1665, un peintre flamand qui devait bientôt y occuper une place centrale : Adam Frans van der Meulen, élève de Pieter Snayers.¹¹ Van der Meulen commença son travail à la cour par la représentation des châteaux royaux, ainsi que par des scènes de chasse réalisées aux alentours des résidences (fig. 14). Peu après, il développa, pour restituer les batailles de Louis XIV (fig. 15), une forme de représentation qui associait une action au premier plan avec une carte en arrière-plan, tout en introduisant dans ses tableaux une perspective largement homogène.

Pour exécuter ses nombreux tableaux des batailles de Louis XIV, van der Meulen se rendait, un peu comme Fouquières, sur les lieux de l'action sans toutefois y étudier le fait historique en lui-même. Il arrivait toujours un ou deux jours après l'événement qui devait constituer le sujet de ses tableaux sur les champs de bataille. Tel les frères Martini à Sienne, il consignait minutieusement la situation topographique sur place avant de la reléguer à l'arrière-plan une fois ses œuvres terminées. Ce n'est que dans son atelier parisien qu'il ajoutait l'événement principal représenté au premier plan.

L'espace pictural dans les peintures de van der Meulen correspond aux expériences visuelles modernes, même si l'on constate toujours quelques ruptures dans la perspective. Il suivait pourtant le chemin frayé par les travaux de Snayers, Prévost ou de Jacques Callot (fig. 16) : sur une scène surélevée placée au premier plan se tiennent les principaux acteurs politiques, le plus souvent le roi avec son entourage. Au second plan se déroule ensuite l'action militaire proprement dite, tandis que l'arrière-plan donne un aperçu minutieux des alentours. Si les événements militaires constituent sans aucun doute le point de départ de ces représentations, ils ne jouent qu'un rôle secondaire dans l'argumentation des œuvres. Seules les situations topographiques, étudiées jusque dans le détail, peuvent prétendre à une certaine authenticité, non pas les événements. Le paysage est bien plus qu'un simple accessoire des faits historiques, il constitue le véritable sujet du tableau. Contrairement aux paysages d'un peintre comme Claude

¹¹ Sur van der Meulen cf. Isabelle Richefort, *Adam-François van der Meulen (1632 - 1690) : peintre flamand au service de Louis XIV*, Rennes, 2004 et Emmanuel Starcky, *A la gloire du roi : van der Meulen, peintre des conquêtes de Louis XIV*, Paris, 1998 ; pour la question de la cartographie voir Robert Wellington, « The Cartographic Origins of Adam Frans van der Meulen's Marly », *Print Quarterly*, 28 (2011,2), pp. 142-154.

Lorrain, les tableaux de van der Meulen ne fixent pas le regard sur la nature foncièrement artistique, mais interprètent le paysage comme un lieu politique.

Comment cette signification politique se révèle-t-elle ? Par le paysage en tant que lieu d'histoire – cette extrapolation faisait partie intégrante de la discipline géographique. Ainsi Nicolas Tassin fit-il précéder sa *Carte generale de la geographie royalle* (1655) d'une indication qui reflète l'importance de la géographie pour la politique et nous aide à mieux comprendre les tableaux de van der Meulen :

Elle [la géographie] est utile et necessaire à ceux qui s'adonnent à la politique : Car comme l'Histoire est l'œil de la prudence, et la prudence l'œil de la politique : Ainsi la Geographie est l'œil et la lumiere de l'Histoire¹².

Et le *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694) de poursuivre : « La geographie est necessaire pour bien sçavoir l'histoire¹³. » Selon l'interprétation de l'époque, le paysage tel que la géographie le définissait, était politique et se distinguait fondamentalement de l'interprétation traditionnelle du genre pictural.

Quelle était donc la dimension politique des paysages ? Une œuvre du plus grand paysagiste français du XVII^e siècle, choisie au hasard, peut aider à souligner la stratégie picturale. Claude Lorrain suivait toujours une composition classique en définissant son espace pictural. Le premier plan est systématiquement limité sur les côtés par des arbres repoussoirs, parfois par des éléments d'architecture. L'horizon étant placé bas, le second plan et l'arrière-plan n'ont aucune signification propre et semblent plutôt avoir comme fonction de cloisonner l'espace pictural du premier plan. Rien de tel chez van der Meulen. Ses œuvres se distinguent certes d'abord de celles de Lorrain par leur représentation d'une situation topographique concrète. Pourtant, la véritable différence semble se situer ailleurs. Contrairement à tous les principes de composition appliqués dans le paysage classique, ses œuvres se caractérisent par un espace pictural délimité. Elles renoncent en grande partie à l'emploi d'arbres repoussoirs au premier plan, ouvrant ainsi l'espace représenté sur les côtés. Le second plan et l'arrière-plan du tableau ne servent pas de limite ou de clôture par rapport au premier plan, mais prolongent celui-ci jusqu'à l'horizon qui se situe en hauteur. Même la ligne de l'horizon a son importance, puisqu'elle reflète généralement un endroit ou une situation que l'artiste a étudié en profondeur – et justement davan-

¹² Nicolas Tassin, *Carte generale de la geographie royalle*, Paris, 1655, p. 1.

¹³ *Le dictionnaire de l'Académie Française*, 2 vol., Paris, 1694, t. I, p. 520.

tage que les terrains du premier plan et du second plan qui prédominent dans les paysages classiques.

Comment convient-il alors d'interpréter cette délimitation de l'espace pictural qui avait son origine dans des vues cartographiques ou des représentations inspirées de la cartographie ? Contribue-t-elle au contenu politique des paysages de van der Meulen et de ses prédécesseurs ? A quoi renvoie l'association de ces paysages avec la représentation d'événements militaires ? Et enfin, comment s'explique la grande importance attribuée au paysage par la mise en scène de faits historiques, importance que n'a pas le paysage dans la peinture de batailles traditionnelles ?

Dans la théorie politique, c'est sans doute la notion de souveraineté qui serait la plus adaptée pour tenter de donner une réponse à cette question. Elle touche aussi bien aux événements belliqueux qu'à l'ancrage territorial de ceux-ci. La notion moderne de souveraineté a largement été influencée par le théoricien de l'Etat français Jean Bodin (1530-1596). Dans son ouvrage *Les six livres de la République*, paru en 1576 et plusieurs fois réédité ensuite, il définit la « souveraineté [comme] une puissance absolue et perpétuelle d'une République¹⁴ » et la détermine comme la catégorie majeure d'une puissance étatique détenant le pouvoir absolu, tel qu'il tente de le soutenir théoriquement dans son livre. Cinq caractéristiques constituent selon lui un prince souverain, la principale étant « de pouvoir dicter la loi à la communauté et à l'individu, sans être [...] dépendant de l'approbation d'une personne supérieure, égale ou encore inférieure¹⁵. » C'est surtout la deuxième prérogative royale qui nous intéresse ici, celle de « déclarer la guerre ou de faire la paix¹⁶. » Elle a une importance particulière, d'autant qu'elle décide bien souvent du bonheur ou du malheur d'un Etat. Parmi les autres caractéristiques figurent le droit de nommer les plus hauts fonctionnaires¹⁷, le droit de la « souveraineté du juge suprême¹⁸ » et celui de pouvoir accorder la grâce¹⁹.

Si la déclaration de la guerre, la stratégie de celle-ci et l'accord des traités de paix ne sont pas, selon Bodin, la principale caractéristique de la souveraineté, le prince que rien ne limite dans l'étendue de son pouvoir y prouve sa souveraineté de la manière la plus visible, « car les princes

¹⁴ Jean Bodin, *Six livres de la République*, Paris, Chez Jacques du Puy, 1576, livre I, chapitre 8, p. 205. Sur Bodin voir Gaëlle Demelemestre, *Les deux souverainetés et leur destin. Le tournant Bodin-Althusius*, Paris, Cerf, 2011.

¹⁵ Ibid., livre I, chapitre 10, p. 292.

¹⁶ Ibid., p. 295.

¹⁷ Ibid., p. 298.

¹⁸ Ibid., p. 301.

¹⁹ Ibid., p. 306.

souverains s'approprient même les décisions des actions et des entreprises les plus insignifiantes qui sont nécessaires au cours d'une guerre²⁰. » Hormis la signification directe des activités belliqueuses dans l'intérêt commun, cette argumentation pouvait offrir une raison majeure d'expliquer la grande importance accordée à la guerre dans les représentations artistiques. Mais qu'en est-il du paysage ? Là aussi, la notion de souveraineté peut nous faire avancer. Celle-ci soulève un problème, semble même soumise à une contradiction interne. La théorie veut que la souveraineté ne connaisse aucune limite dans l'espace, et plus encore, le concept de souveraineté semble uniquement fonctionner à partir du moment où il n'a pas de limite, ni hiérarchique ni spatiale. Cela est incontestablement de la fiction politique, car il ne fait aucun doute que la souveraineté atteint ses limites là où elle se voit confrontée à la souveraineté d'un autre prince ou d'un autre système politique. Elle est alors liée à la catégorie de l'espace. Elle est impensable sans territoire bien défini dans l'espace, et doit en même temps nier cette limite pour rester crédible.

C'est ainsi que pourrait s'expliquer la grande importance des représentations dépeignant les diverses actions belliqueuses dans un espace pictural ouvert et délimité. Le souverain donne la meilleure preuve de son pouvoir militaire lorsque celui-ci est apparemment sans limites. C'est peut-être pour cela que d'autres domaines se réfèrent également volontiers à la représentation d'un conflit belliqueux sur un territoire non limité. Je pense par exemple à Antoine Furetière qui, dans le contexte du combat mené par l'Académie française contre l'apparition des nouveaux genres libertins qui se soustrayaient aux règles de la poétique, fait appel, en 1695, à l'image d'un ordre de bataille dans un paysage ouvert. Là aussi, il est question de souveraineté, celle de l'Académie par rapport à la langue française. Et là aussi l'intention est de suggérer que cette souveraineté ne connaît pas de limites.

²⁰ Ibid., p. 295.

Illustrations



Fig. 1 : Frères Limbourg, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Avril, Début XV^e siècle, Chantilly, Musée Condé.



Fig. 2 : Niccolò dell'Abate, *L'Enlèvement de Proserpine*, 196 x 220 cm, Huile sur toile, vers 1558, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 3 : Masaccio, *Paiement du Tribut*, Fresque, vers 1427, Florence, Santa Maria del Carmine, Chapelle Brancacci.

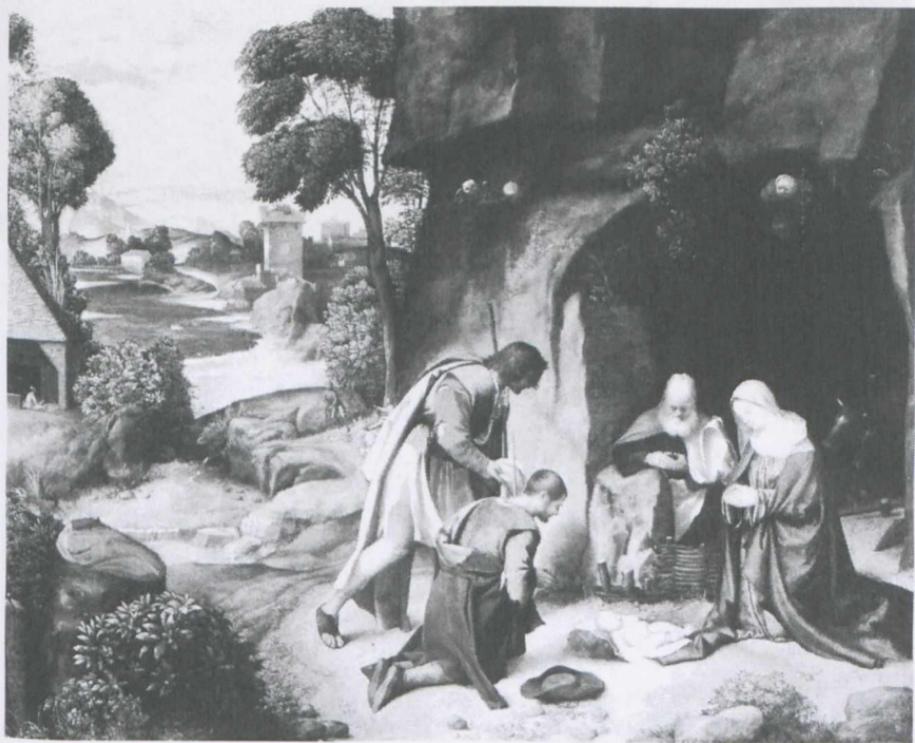


Fig. 4 : Giorgione, *Adoration des bergers*, vers 1505, 90,8 x 110,5 cm, Huile sur bois, 1505-10, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 5 : Joachim Patinir, *Repos pendant la fuite en Égypte*, 62 x 78 cm, Huile sur bois, Berlin, Gemäldegalerie.

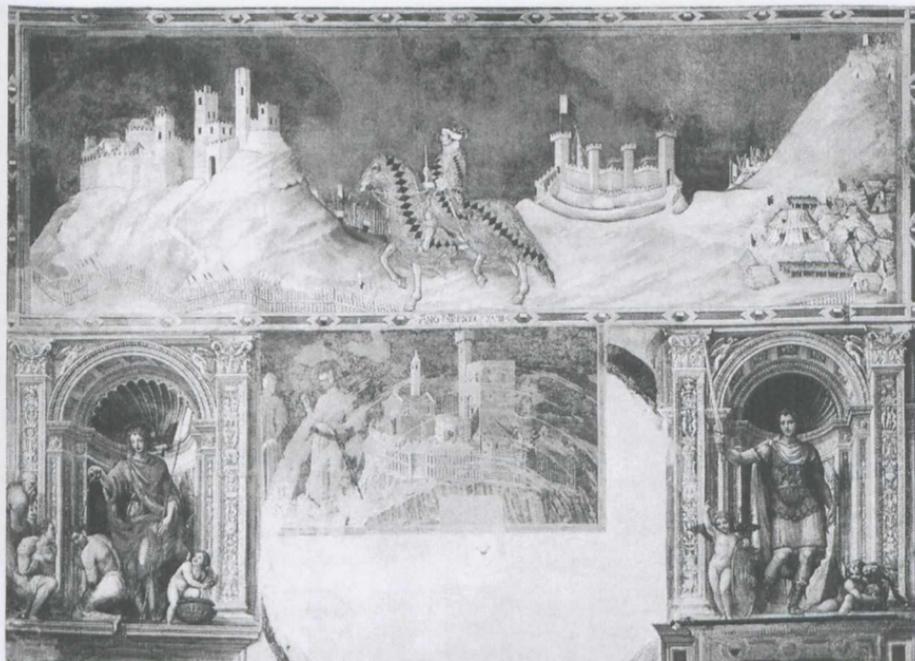


Fig. 6 : Simone Martini, Fresques du mur occidental de la Sala del Mappamondo, vers 1330, Sienne, Palazzo Pubblico.



Fig. 7 et 8 : Ambrogio Lorenzetti, *Effets du bon gouvernement*, Fresque, vers 1338, Sienne, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove.



Fig. 9 : Vue de la Galerie des cartes géographiques, Rome, Vatican.



Fig. 10 : Vue de la Galerie des cerfs, Château de Fontainebleau.

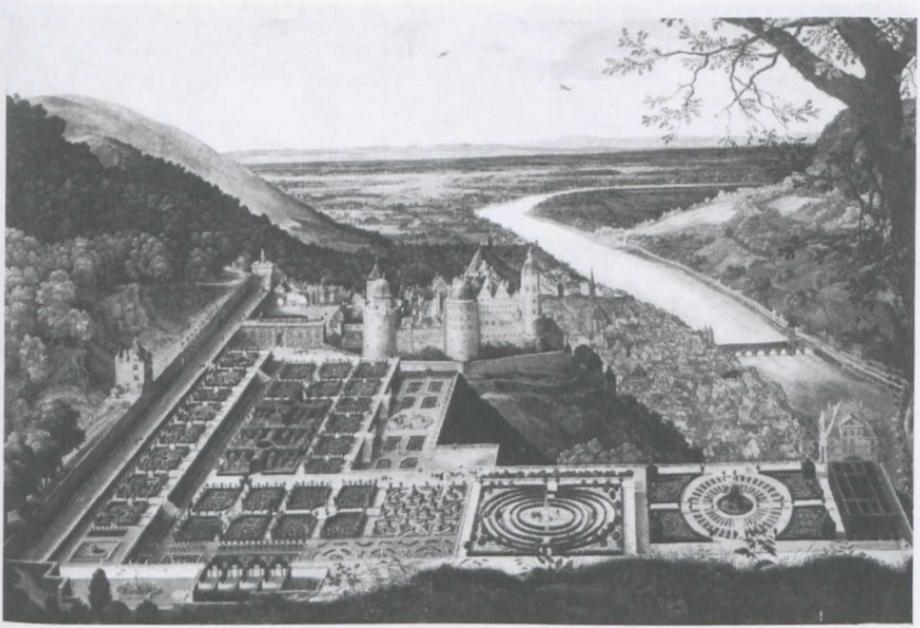


Fig. 11 : Jacques Fouquières, *Le Château d'Heidelberg avec le 'Hortus Palatinus' de Salomon de Caus*, Huile sur Toile, vers 1620, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum.

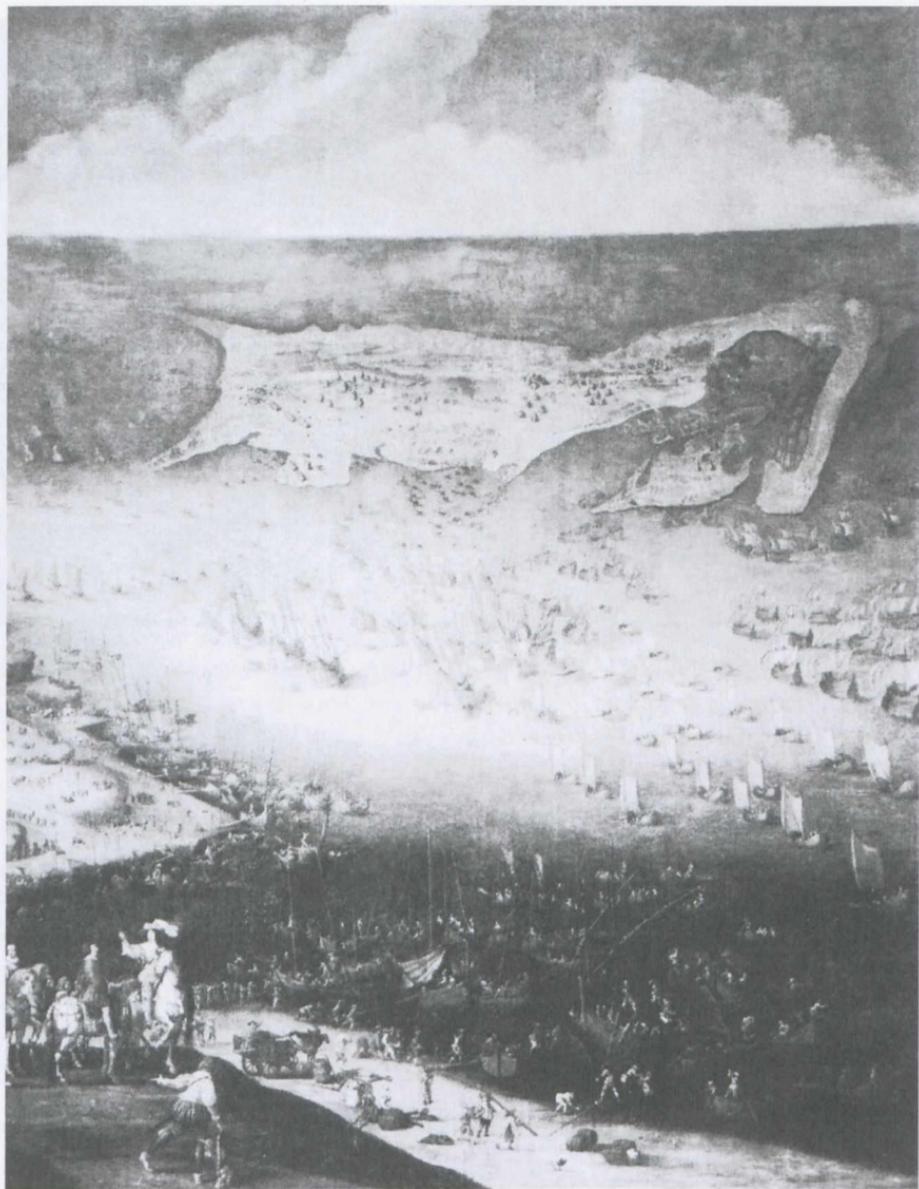


Fig. 12 : Nicolas Prévost, atelier, *La Levée du Siège de l'île de Ré*, 382,2 x 262,5 cm, Huile sur toile, Richelieu, Versailles, Musée National du Château.



Fig. 13 : Pieter Snayers, *L'infante Isabelle au siège de Breda*, 200 x 265 cm, Huile sur toile, 1624, Madrid, Musée du Prado.



Fig. 14 : Adam François van der Meulen, *Louis XIV à la chasse*, Huile sur toile, vers 1670, Versailles, Musée du Château.



Fig. 15 : Adam François van der Meulen, *Siège de Lille*, 230 x 328 cm, Huile sur toile, vers 1670, Versailles, Musée National du Château.

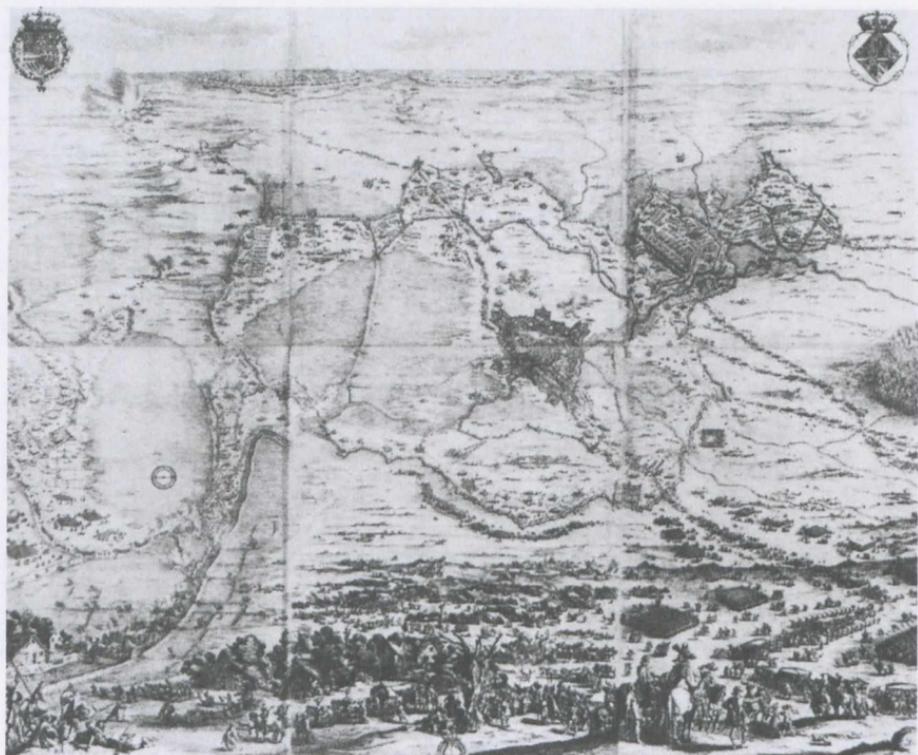


Fig. 16 : Jacques Callot, *Le siège de Bréda*, Gravure composé de 6 planches, 120 x 140,1 cm, 1628.

Index des illustrations

- Fig. 1 : Frères Limbourg, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Avril, Début XV^e siècle, Chantilly, Musée Condé.
- Fig. 2 : Niccolò dell'Abate, *L'Enlèvement de Proserpine*, 196 x 220 cm, Huile sur toile, vers 1558, Paris, Musée du Louvre.
- Fig. 3 : Masaccio, *Paiement du Tribut*, Fresque, vers 1427, Florence, Santa Maria del Carmine, Chapelle Brancacci.
- Fig. 4 : Giorgione, *Adoration des bergers*, vers 1505, 90,8 x 110,5 cm, Huile sur bois, 1505-10, Washington, National Gallery of Art.
- Fig. 5 : Joachim Patinir, *Repos pendant la fuite en Égypte*, 62 x 78 cm, Huile sur bois, 1510-30, Berlin, Gemäldegalerie.
- Fig. 6 : Simone Martini, Fresques du mur occidental de la Sala del Mappamondo, vers 1330, Sienne, Palazzo Pubblico.
- Fig. 7 et 8 : Ambrogio Lorenzetti, *Effets du bon gouvernement*, Fresque, vers 1338, Sienne, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove.
- Fig. 9 : Vue de la Galerie des cartes géographiques, Rome, Vatican.
- Fig. 10 : Vue de la Galerie des cerfs, Château de Fontainebleau.
- Fig. 11 : Jacques Fouquières, *Le Château d'Heidelberg avec le 'Hortus Palatinus' de Salomon de Caus*, Huile sur Toile, vers 1620, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum.
- Fig. 12 : Nicolas Prévost, atelier, *La Levée du Siège de l'île de Ré*, 382,2 x 262,5 cm, Huile sur toile, Versailles, Musée National du Château.
- Fig. 13 : Pieter Snayers, *L'infante Isabelle au siège de Breda*, 200 x 265 cm, Huile sur toile, 1624, Madrid, Musée du Prado.
- Fig. 14 : Adam François van der Meulen, *Louis XIV à la chasse*, Huile sur toile, vers 1670, Versailles, Musée du Château.
- Fig. 15 : Adam François van der Meulen, *Siège de Lille*, 230 x 328 cm, Huile sur toile, vers 1670, Versailles, Musée National du Château.
- Fig. 16 : Jacques Callot, *Le siège de Bréda*, Gravure composé de 6 planches, 120 x 140,1 cm, 1628.