

Le beau langage de la nature. L'art du paysage au temps de Mazarin

ANNICK LEMOINE ET OLIVIA SAVATIER SJÖHOLM

Paris vers 1650 serait-il devenu, à l'image de Rome au tournant du siècle, une capitale du paysage? Telle fut, comme le rappelle ici même Alain Mérot, notre interrogation initiale. Il ne s'agissait pas, beaucoup s'en faut, de remettre en cause la primauté de la Ville éternelle dans l'histoire du paysage européen, opportunément célébrée par la magistrale rétrospective organisée en 2011 au Grand Palais et au musée du Prado, *Nature et idéal. Le paysage à Rome, 1600-1650*. C'est à Rome, en effet, au cours du premier Seicento, que s'accomplit la relève du paysage, au cœur d'un foyer foisonnant et international où se croisent les plus éminents spécialistes du genre venus de toute l'Europe, d'Adam Elsheimer à Annibal Carrache et son école, de Girolamo Muziano à Paul Bril, de Claude Lorrain à Cornelis van Poelenburgh, de Filippo Napoletano à Goffredo Wals, de Nicolas Poussin à Jan Both, de Gaspard Dughet à Salvatore Rosa.

Il est cependant un autre carrefour cosmopolite, encore sous-estimé, où s'est joué un nouveau chapitre de l'histoire de ce genre : Paris, riche au milieu du siècle, à l'instar de la capitale pontificale cinquante ans plus tôt, d'un brassage inédit de traditions, venues des Flandres, des Pays-Bas et d'Italie. Ce foyer, d'une vitalité insoupçonnée, donna naissance à un art du paysage singulier, situé au confluent de plusieurs courants, d'un charme indéfinissable – un art qui voulut chanter « le beau langage de la nature », en sollicitant conjointement l'imitation simple et vraie de la nature, « la rhétorique des belles idées¹ » et une nouvelle technique de la perspective.

Reste, on le sait, qu'à l'évocation de l'art du paysage au Grand Siècle, viennent d'emblée à l'esprit les toiles sublimes

d'un Nicolas Poussin, d'un Claude Gellée ou encore d'un Gaspard Dughet – figures tutélaires mais romaines d'adoption, qui ont longtemps résumé à elles seules le paysage « français » de cette période. S'y ajoutent, pour les amateurs plus avertis, les chefs-d'œuvre de Laurent de La Hyre ou de Pierre Patel. On songe encore aux « Solitudes » de Philippe de Champaigne ou aux *Poésies* de Jan Asselijn et d'Herman van Swanevelt du musée du Louvre, souvenirs exquis d'un décor démantelé, celui du célèbre cabinet de l'Amour de l'hôtel Lambert sur l'île Saint-Louis. Certains citeront enfin les noms de Jacques Fouquières ou de Sébastien Bourdon (cat. 8). Force est de constater cependant que l'art du paysage créé en France, qu'il soit peint, dessiné ou gravé, souffre encore d'être méconnu². Si l'on excepte les études consacrées aux figures phares, Poussin, Lorrain et Dughet³, et en dépit des travaux précurseurs de Jacques Thuillier et d'Alain Mérot sur le phénomène français⁴, des précieuses monographies consacrées à l'œuvre des Patel, à Jean Lemaire, Adam Frans van der Meulen ou Francisque Millet⁵, des pages lumineuses de Louis Marin sur les « Solitudes » de Philippe de Champaigne⁶ ou encore des textes ponctuels dédiés à la question centrale de la perspective⁷, le paysage au Grand Siècle demeure un champ d'étude peu exploré. On est bien en peine en effet d'en restituer la richesse et la complexité, de déterminer avec précision ses singularités, d'en identifier le public et ses attentes. Que sait-on de la multitude de ses acteurs, Jacques Fouquières, Jean Morin, Henri Mauperché, Giovanni Francesco Grimaldi, Jean-Baptiste de La Rose, Georges Focus, Israël Silvestre, Jean-Baptiste de Champaigne, les Pérelle, les Allegrain et tant d'autres?

Pour autant, l'objectif de notre projet ne fut pas d'effectuer derechef une enquête exhaustive, mais d'amorcer un débat circonscrit. Le choix a donc été non pas d'embrasser l'ensemble du Grand Siècle, mais d'interroger un lieu de production remarquable, le foyer parisien, à un moment pivot, les années 1640-1660, lorsque la représentation de la nature se fait de plus en plus prégnante et protéiforme, lorsque convergent à Paris paysagistes de tous horizons, français, flamands, hollandais et italiens, lorsque s'élabore enfin une nouvelle conception du paysage. Coloris frais, lumière transparente, omniprésence de la perspective linéaire et atmosphérique, clarté et élégance des rythmes, poésie de la ruine et mélancolie du regard sont les éléments d'une syntaxe originale dont Laurent de La Hyre, Pierre Patel ou Henri Mauperché se font les hérauts. Tout semble alors devoir concourir au succès du genre : la présence concomitante et inédite dans la capitale française de grands paysagistes, l'intense activité du marché de l'estampe, le développement des collections de peintures, l'arrivée de chefs-d'œuvre de Poussin, du Lorrain ou de Dughet, la multiplication des chantiers et les nouvelles exigences des décors intérieurs, les recherches qui animent les milieux savants parisiens sur la question de la perspective et enfin une culture du paysage qui se répand au sein de l'élite française. D'où notre interrogation liminaire : Paris au milieu du XVII^e siècle est-il devenu une capitale du paysage ? Par ailleurs, assiste-t-on, à ce moment d'intense foisonnement et d'émulation, à l'émergence d'un modèle « français » du paysage idéal ?

Notre projet est né de ce constat et parti de ce questionnement. Organisé en partenariat par le musée des Beaux-Arts de Rennes et l'université Rennes 2, il venait saluer une double actualité, qui aiguïsa notre curiosité et confirma l'opportunité d'investir une telle problématique : d'une part, la création en 2008 à l'université Rennes 2 d'un enseignement de master consacré au paysage, signe d'un intérêt nouveau et grandissant pour le sujet⁸, et d'autre part, en cette même année 2008, l'importante acquisition par le musée des Beaux-Arts de Rennes d'un *Paysage avec figures sur les marches d'un palais en ruine* (vers 1645) (cat. 44), chef-d'œuvre méconnu d'Henri Mauper-

ché, l'un des plus grands paysagistes de sa génération, acteur majeur des « années Mazarin », encore à redécouvrir⁹.

Le projet fut d'emblée pensé et envisagé comme un triptyque, proposant trois outils de travail et trois exercices différents, trois temps d'une même recherche : une exposition, un colloque international et un ouvrage collectif. L'exposition, conçue comme un laboratoire de recherche, au même titre que le colloque qui l'accompagnait, donna à voir pour la première fois un panorama aussi large que possible de l'art du paysage au temps de Mazarin – paysages peints, dessinés et gravés. Grâce aux prêts généreux de prestigieuses institutions, elle présenta une sélection d'une cinquantaine d'œuvres de grande qualité, une vingtaine d'artistes, avec en point d'orgue de la scénographie la nouvelle acquisition du musée, l'exquise *Poésie* de Mauperché. Il s'agissait de témoigner, en trois sections, de la vivacité du foyer parisien, de rendre compte des multiples courants et sensibilités qui s'y croisèrent, en évoquant tour à tour les chefs-d'œuvre du paysage classique expédiés d'Italie, l'activité concomitante de grands paysagistes flamands et hollandais et enfin l'essor d'un modèle français du paysage idéal, singulièrement nourri des traditions nordique et transalpine.

Nos propositions et nos questionnements furent également soumis à l'érudition des intervenants au colloque, réunis à Rennes les 14 et 15 octobre 2010. Les débats lancés au cours des séances se prolongèrent au sein de l'exposition. Ce fut l'occasion d'un croisement de regards et de points de vue particulièrement fructueux, où hypothèses et certitudes purent être discutées *in situ*, à partir d'une observation directe et rapprochée des œuvres. L'ouvrage se veut être la mémoire à la fois de l'exposition et du colloque, dont il propose une continuation. Aussi rassemble-t-il les essais des spécialistes intervenus au colloque, complétés par de nouveaux textes et des annexes riches d'une documentation inédite. Il présente par ailleurs le parcours de l'exposition et l'ensemble des œuvres exposées, reproduites et accompagnées de notices techniques, le tout enrichi d'un abondant appareil iconographique. Nous espérons ainsi offrir au lecteur un outil de travail original et un objet de délectation.



Cat. 44. Henri Mauperché, *Paysage avec figures sur les marches d'un palais en ruine*, Rennes, musée des Beaux-Arts.



Cat. 8. Sébastien Bourdon, *Paysage au moulin*, Montpellier, musée Fabre.

Notre ambition, dont témoigne cet ouvrage, était de réfléchir à la spécificité de l'art du paysage qui se développe à Paris à ce moment charnière : prendre tout à la fois la mesure d'une production qui dut être considérable, tenter d'en définir les contours, rendre compte de ses particularités selon les pratiques artistiques, revisiter ou révéler l'œuvre de ses acteurs, célèbres ou méconnus, examiner les sources sollicitées et les références à l'œuvre, étudier le statut de ces paysages et leur destination originelle pour en comprendre les fonctions et les enjeux, restituer encore les modalités de la circulation des modèles, comme analyser la réception et la

fortune de cet art singulier. Un premier ensemble de questions concerne la culture du paysage qui s'élabore dans la France de Mazarin. Quels paysages pour quel usage et quel public ? Plusieurs voies, encore inexplorées, pouvaient être suivies : l'étude du tableau de paysage au sein du système des collections, à un moment où la collection de peinture est en plein essor, l'examen de la place du paysage parmi les arts décoratifs ou dans les décors intérieurs, ou encore le rôle de l'estampe dans la diffusion et la promotion de ce genre.

Une autre orientation initialement proposée consistait à interroger le concept d'un modèle français du paysage idéal.

Peut-on percevoir le mystère de cet art d'un « agrément inexplicable », pour reprendre l'expression de Chapelain, qui chante le « beau langage de la nature », mêle observation fidèle de la nature et stylisation idéale, résonances littéraires et spirituelles ? La réflexion invitait à croiser les regards et les approches, en considérant l'évocation protéiforme du sentiment de la nature tant en littérature et dans l'art des jardins que dans les arts visuels.

Enfin, question attendue sur laquelle il n'était guère possible de ne pas revenir : qu'en était-il, au-delà des lieux topiques, de la leçon de Claude et de Poussin ? Que connaissait-on de leur production dans la capitale française ? Lequel des deux modèles domine ? Au delà, est-ce la veine épique ou l'univers pastoral qui est privilégié ? En retour, le poids de la tradition nordique du paysage, invoqué mais jusqu'ici guère étudié, se devait d'être évalué minutieusement. Et en corollaire, il s'agissait de comprendre où se situe le curseur, entre l'apport d'Anvers et celui de Rome, et de voir si la spécificité de l'art du paysage créé à Paris ne doit pas avant tout à cette confluence des modèles transalpin et nordique.

De ces propositions de réflexion, qui n'ont pas été toutes reprises ou ont permis d'ouvrir d'autres pistes, résulte l'agencement de cet ouvrage, qui se divise en trois sections, mises en perspective par une remarquable introduction d'Alain Mérot. Fort de ses nombreux travaux consacrés au « paysage en peinture » dans l'Occident moderne – sujet qu'il s'est attaché à aborder sous plusieurs angles¹⁰ –, Alain Mérot retrace les grandes étapes de la redécouverte, relativement récente, de l'art du paysage en France – une historiographie somme toute restreinte, nous l'avons dit, et longtemps tributaire de la réflexion menée sur la notion de paysage idéal et sur ses deux figures tutélaires, Nicolas Poussin et Claude Lorrain. Avec générosité, il offre une recension critique de l'exposition qui précéda cet ouvrage, « la première à être consacrée tout entière au paysage à Paris au temps de Mazarin », et tente de définir les spécificités de la production de ces « années Mazarin » ainsi que l'état de nos connaissances.

Les textes réunis sous le premier volet envisagent « la culture du paysage » au temps de Mazarin. Fondée sur un

riche échantillon de plus d'une vingtaine de collections, recensant près de huit cents tableaux de paysage, l'étude de Mickaël Szanto met en évidence le vif succès dont jouit alors la peinture de paysage, dominée par une production nordique et moderne. Mais, loin de profiter d'un accueil favorable auprès de tous les amateurs, le tableau de paysage, abondamment collectionné par les curieux dès le début du XVII^e siècle, reste contre toute attente, au moment même où Paris s'impose comme une nouvelle capitale du paysage, peu goûté des grands seigneurs dans le système des collections : car ce sont les chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, et non pas la peinture moderne, qui constituent désormais le cœur de leurs prestigieuses collections. Au panthéon des paysagistes, Mickaël Szanto distingue toutefois une figure atypique, Jacques Fouquières, étoile de la culture nordique du paysage, durablement présent dans toutes les collections, et une spécificité, celle de Claude Gellée, de loin l'artiste le plus coûteux parmi les paysagistes des collections parisiennes.

Figure emblématique du paysage au XVII^e siècle, Claude Gellée est étudié plus en détail par Marcel Roethlisberger. À partir d'une analyse méticuleuse du *Liber veritatis* – cent quatre-vingt-quinze tableaux peints par le Lorrain entre 1636 et 1682 –, l'auteur examine la fortune du peintre en France au Grand Siècle. Il reconstitue l'éventail des amateurs français de Claude et identifie les œuvres effectivement visibles sur le territoire français. S'il rappelle l'engouement précoce des Français pour les paysages peints du Lorrain, dès les années 1630, la présence importante de ses œuvres dans les collections françaises et le rôle que sa production a dû jouer dans le développement du goût pour l'art du paysage en France, il invite néanmoins à ne pas trop surestimer l'apport du grand paysagiste à partir des années 1640.

Marianne Grivel propose une étude inédite de l'édition et de la diffusion de l'estampe de paysage au temps de Mazarin. Cette analyse, complexe en raison même de la pénurie des sources et de la rareté des estampes de paysage, offre un panorama très précis des différents acteurs – graveurs, peintres-graveurs et éditeurs, simples amateurs ou professionnels. L'auteur s'intéresse tout à la fois au marché de l'estampe



Cat. 4. Claude Gellée dit Le Lorrain, *Le Berger et la bergère conversant*, Nancy, musée des Beaux-Arts.

de paysage, à sa clientèle et à ses multiples usages. Sa conclusion, à laquelle font écho les pages de Véronique Meyer, met en exergue l'importance sur le marché parisien de l'estampe de paysage française, flamande et hollandaise, et en contrepartie l'absence de la production italienne, hormis celle de Stefano Della Bella.

Marianne Cojannot-Leblanc réexamine, quant à elle, le statut et la fonction du paysage peint dans les décors intérieurs, en s'appuyant sur une connaissance approfondie de ces derniers. Elle propose ainsi plusieurs explications à la

place remarquable de la peinture de paysage dans les décors intérieurs de l'époque : volonté de variété pour l'agrément du visiteur, désir d'enchanter par la poésie suggestive de l'univers pastoral mis en scène, mais encore besoin pragmatique d'une ouverture fictive de la paroi, au service d'une ambition paradoxale et ordinaire de l'art des décors, qui allie « quête de l'illusionnisme et exhibition de l'artifice ». Sa démonstration prend pour objet un exemple emblématique des décors parisiens de l'époque, le cabinet de l'Amour de l'hôtel Lambert l'île Saint-Louis, sur lequel elle porte un

regard neuf. Son approche originale offre une interprétation renouvelée des paysages du célèbre cabinet : chefs-d'œuvre de Patel, Mauperché, Swanevelt et Asselijn, composés, comme le révèle l'auteur, avec une extrême sophistication, intégrant simultanément différentes échelles, celle de la toile, mais celles également des murs, des volumes du cabinet, de la suite des pièces de l'hôtel et de son site insulaire si singulier.

Le deuxième volet de l'ouvrage, consacré aux acteurs et aux pratiques du paysage, rend compte de l'extrême richesse et de la variété de la production à ce moment clé de l'histoire du paysage, dans une capitale devenue un véritable creuset des arts aux influences multiples. Documents et études de cas à l'appui, l'analyse menée par Anne-Charlotte Steland vise à définir précisément le périmètre de l'influence des Hollandais Herman van Swanevelt et Jan Asselijn sur les artistes parisiens. Le chantier de l'hôtel Lambert en est le point névralgique. Anne-Charlotte Steland éclaire les liens artistiques et familiaux unissant Swanevelt à son unique élève attesté pendant sa période parisienne, Jacques Rousseau, et souligne la dette de Mauperché à l'égard de Swanevelt en démêlant certains problèmes d'attribution.

L'étude minutieuse des inventaires après décès conjuguée à l'examen critique de son œuvre signé – peint et gravé – a permis à Jean-François Barrielle de mettre en relief la personnalité artistique originale, prolifique et multiforme d'Henri Mauperché, qui dépasse le simple cadre de l'atticisme où l'historiographie avait coutume de le classer. Son analyse met en évidence l'extraordinaire capacité du peintre, graveur, éditeur et marchand à assimiler les courants les plus variés, de la tradition du paysage anversois aux fines perspectives de Patel et La Hyre. Elle réévalue l'importance fondatrice du séjour de l'artiste à Rome autour de 1634, où celui que l'on surnomma le « Swanevelt français » adopta très tôt l'approche luministe des Hollandais italianisants. Au regard de cette précieuse contribution, Pierre Rosenberg a eu la générosité de mettre à la disposition des chercheurs la mention inédite d'un paysage de Mauperché dessiné par Saint-Aubin dans un catalogue de vente du XVIII^e siècle.

C'est une autre figure de paysagiste que Bénédicte Gady exhume à la faveur de la découverte de son inventaire après décès, associée à une relecture critique de documents d'archives déjà publiés : celle de François Bellin, élève de Fouquières si l'on en croit Félibien, artiste dont on ne connaissait jusque là qu'une série de cinq estampes signées ou monogrammées. Bénédicte Gady propose une reconstitution convaincante du corpus de ce « paysagiste de seconds plans » qui travailla comme cartonnier et comme décorateur assistant pour Vouet et Lebrun, témoignant de la diversité des supports et des usages du paysage, ainsi que du rôle échu aux paysagistes au sein des grands ateliers dans le deuxième tiers du siècle. L'inspiration flamande héritée de Fouquières est également sensible dans un paysage du musée des Beaux-Arts de Rennes redécouvert par Sylvain Laveissière et attribué ici à Jean-Baptiste de Champaigne, au terme de discussions menées avec l'ensemble des spécialistes dans les salles de l'exposition au moment du colloque.

Le texte de Véronique Meyer offre un tableau complet et inédit de la foisonnante production de paysages gravés qui éclot à Paris au temps de Mazarin. La diversité des acteurs et des sujets n'a d'égale que la richesse de l'invention, puisqu'il s'agit essentiellement d'œuvres originales, la gravure d'interprétation restant l'exception jusqu'aux années 1660. D'intenses échanges entre les artistes flamands, hollandais et français voient naître des thèmes nouveaux, comme le paysage « au naturel » ou les ruines romaines, ainsi qu'une manière plus sensible de traduire les effets de lumière et d'atmosphère. Si l'on excepte l'apport décisif de Stefano Della Bella, l'influence italienne n'est guère décelable dans l'estampe de paysage avant le début des années 1660, au moment où s'orchestre le triomphe du paysage classique dans la gravure française.

Le troisième volet appréhende la « théorie et la poétique du paysage ». Entre évocation de la campagne d'Ile-de-France et recours au *topos* du « lieu de plaisir », portrait simple et vrai de la nature et conventions rhétoriques et littéraires, méditations philosophiques ou spirituelles, quel sentiment de la nature traduisent les « inventions » picturales du temps



Cat. 40. Pierre Patel, *Paysage de ruine un avec grand escalier*, Valence, musée des Beaux-Arts.

de Mazarin? Quelles seront enfin les réponses « théoriques » proposées face à l'évolution de l'art du paysage en France?

En esquissant un riche panorama des genres et des « inventions » de l'art du paysage apparus dans les milieux artistiques parisiens, Natalie Coural met en exergue la variété contrastée des thèmes, des univers, des traditions, des topiques et des sentiments à l'œuvre dans le paysage parisien, un paysage polyphonique, tout à la fois éloquent et décoratif, pris entre deux courants opposés, l'un se faisant le chantre de l'âge d'or intemporel et l'autre révélant la part de l'ombre. Cette *varietas* originale paraît étroitement liée à la diversité des fonctions et des destinataires des paysages, comme à la situation singulière de Paris, carrefour exceptionnel d'artistes et de traditions. Natalie Coural se penche sur l'œuvre de peintres emblématiques, tels Champaigne ou Fouquières, La Hyre, Patel ou Mauperché, et s'intéresse à des personnalités isolées ou moins connues, porteuses d'autres manières, d'autres enjeux : ainsi de Goffredo Wals, Salvatore Rosa ou

Francesco Maria Borzoni, ou encore de Dominique Barrière, Antoine de Fer et Mathieu Montaigne.

La représentation des ruines constitue au XVII^e siècle un genre en soi, un genre fondamental dans la peinture de paysage, précisément au temps de Mazarin. Partant de ce constat, Jean-Claude Boyer s'emploie à examiner les multiples modalités d'usage et les significations de la ruine – simple motif anecdotique ou poétique, sujet même de l'œuvre, signe ou symbole, apte à traduire les « mystères les plus relevés¹¹ », afin d'éclairer les raisons de sa fortune et d'identifier, *in fine*, une spécificité propre aux « années Mazarin », certes marginale mais originale, qui trouve sa place dans les arts et les lettres : la ruine « nationale », chantée et interprétée par Saint-Amant ou Georges de Scudéry, Gabriel Pérole ou Claude Goyrand, comme par des personnalités plus mystérieuses que l'auteur nous fait découvrir, Claude Nattiez et le « *ruiniste* gothique », Jean Georges Berdot.

Emmanuel Bury, quant à lui, montre clairement qu'au temps de Mazarin, le « langage de la nature » est cohérent et



Cat. 37. Pierre Patel, *Paysage avec ruines d'un portique circulaire*, Paris, musée du Louvre.

partagé par l'ensemble du public cultivé, lecteurs des poètes, destinataires des peintures ou amateurs de jardins. Il révèle, dans la prise en charge du sentiment de la nature par le discours littéraire et les arts visuels, une parenté de sources, de procédés et de perspectives, notamment morales. Chez les uns comme chez les autres, le conventionnalisme n'interdit pas l'allusion à un paysage réel. L'univers de l'Acadie comme celui de la fable, sous la plume de La Fontaine ou de Saint-Amant, sous le pinceau de Laurent de La Hyre ou celui de Pierre Patel, se retrouve mis en scène dans la fraîcheur de la campagne d'Ile-de-France. Et Emmanuel Bury de conclure qu'au tournant des années 1650, l'évocation littéraire de la nature se réfère tout

autant à la mémoire des poètes qu'à l'art des jardins et plus encore peut-être à la science des paysages peints.

À la suite d'Emmanuel Bury, et à partir de l'étude « rapprochée » de deux tableaux présentés dans l'exposition, dont il identifie les sujets – le *Paysage au pâtre jouant de la flûte* de Laurent de La Hyre (cat. 29), illustration magistrale de la première *Bucolique* de Virgile, et le *Paysage avec la mort d'Hippolyte* de Pierre Patel (cat. 41), tiré de l'histoire tragique alors rendue célèbre par Racine et tant d'autres –, Jean-Claude Boyer révèle les résonances et les échanges qui lient, dans un effet d'aller et retour, le monde des arts plastiques et celui des lettres.

Élizabeth Lavezzi relate avec minutie non seulement la fortune contrastée du genre du paysage dans la littérature artistique française, mais également celle de son motif d'élection, l'arbre. Elle expose les différentes voies empruntées pour aboutir à une mise en valeur du paysage dans la hiérarchie des genres et décèle les rouages des stratégies qui sont à l'œuvre. Elle reconnaît *in fine* dans la mise en parallèle récurrente de la figure humaine dans la peinture d'histoire et de l'arbre dans le paysage l'une des voies de la promotion théorique de ce dernier.

Fût-il limité aux années Mazarin, cet ouvrage, riche en idées nouvelles, n'entendait pas traiter de façon exhaustive l'ensemble des questions soulevées par le sujet : ainsi, certains thèmes récemment débattus, comme le rôle joué par la perspective dans l'évolution de la peinture de paysage, ou d'autres moins étudiés, comme le rapport entre art du paysage, art des jardins ou art de la scénographie, pourraient être approfondis. L'exposition, le colloque et l'ouvrage qui en résulte ont été conçus non pas comme un aboutissement, mais davantage comme l'occasion de rouvrir le dossier, de susciter de nouvelles interrogations et d'engager de nouvelles recherches.

Ces trois temps de réflexion auront permis, nous l'espérons, de récuser définitivement certains lieux communs, de formuler des hypothèses et d'esquisser quelques traits de conclusion. La culture du paysage en France au XVII^e siècle ne peut plus être considérée comme un phénomène marginal dans les pratiques artistiques, moins encore être cantonnée à un simple goût « bourgeois » ou s'expliquer comme l'écho direct des collections italiennes. Le genre du paysage dans la capitale française, n'en déplaise à André Félibien, offre à ses plus brillants représentants reconnaissance et succès.

Les travaux réunis ici ont mis en évidence l'omniprésence du modèle nordique – hérité des Flandres dès le début du siècle,

puis dans un second temps de Rome, via les artistes nordiques actifs dans la Ville éternelle ou les paysagistes hollandais revenus d'Italie et installés dans la capitale parisienne (cat. 17). Ils invitent à une réévaluation, aussi bien chronologique que quantitative, des apports respectifs de ces modèles, nordique et italien. Entre l'écrasante prééminence du modèle flamand dans le premier tiers du siècle et le triomphe du paysage idéal transalpin – bolonais et poussinien – au début du règne personnel de Louis XIV, le temps de Mazarin apparaît comme celui d'une expérimentation riche et multiple, à laquelle prennent part de nombreux acteurs venus d'horizons divers et où la veine italianisante, ruiniste et pastorale, est interprétée différemment par les paysagistes hollandais et français.

Indispensable, par ailleurs, s'est révélée l'étude de l'estampe pour la compréhension du paysage au XVII^e siècle, à la fois pour son rôle déterminant dans la circulation des modèles et la promotion du genre et pour sa foisonnante diversité créatrice, d'une qualité exceptionnelle. Cette richesse d'inspiration des paysages du Grand Siècle, demeurée longtemps sous-estimée, y compris dans le champ pictural, reflète de manière emblématique la variété des traditions qui nourrissent alors les artistes actifs à Paris, comme la variété des fonctions et des destinataires de ces paysages.

Célébration polyphonique du beau langage de la nature, le paysage parisien est à l'origine d'un phénomène contrasté : s'il est l'objet d'un véritable engouement de la part des curieux au début du XVII^e siècle, il disparaît de l'espace scénique des collections des grands seigneurs, au moment même où voit le jour une relève parisienne du paysage idéal, alors que la représentation de la nature, obsédante et protéiforme, source d'inventions d'un rare raffinement, investit les arts décoratifs et envahit les décors des hôtels particuliers les plus prestigieux de la capitale française.