

DIX-HUITIÈME SIÈCLE

n° 50 2018



Les lieux de l'art

PAYSAGES SAVANTS : LES ENVIRONS DE PARIS DANS LES ARTS GRAPHIQUES ET LES GUIDES IMPRIMÉS

« ...et quelle joye pour nous, lorsque avant le lever du soleil, nos portefeuilles sous le bras, nous sortions de Paris pour dessiner, dans ses environs, soit des baraques de jardiniers, soit des paysages fort éloignés¹. » Ce passage des *Mémoires* de Johann Georg Wille (1715-1808), graveur allemand qui dessina aux environs de Paris avec ses compagnons et ses élèves, montre une pratique courante dans la deuxième moitié du 18^e siècle. Bien que des travaux aient récemment montré le dessin dans la campagne parisienne comme pratique de sociabilité², on n'a pas encore relevé la façon dont les dessins qui représentent les environs de la ville ont en quelque sorte produit ces lieux, à travers la formulation et la répétition de traits iconographiques et de formats matériels. En essayant de tracer une généalogie des environs parisiens du point de vue artistique, cet article abordera les questions ouvertes par des dessins significatifs créés par des artistes qui y ont travaillé dans les premières décennies du 18^e siècle. Le portrait des environs qui résulte de cette analyse vise à redéfinir ceux-ci comme des « paysages savants » par association avec l'exercice du regard pratiqué par les savants pendant la même période dans les cabinets des arts graphiques et d'histoire naturelle. En ce sens, le regard des artistes sur les environs distingue ceux-ci des paysages « galants », lieux de pouvoir et de loisir aristocratique. Le terme « galant », utilisé

1. Johann Georg Wille, *Mémoires et journal*, éd. Georges Duplessis, Paris, Renouard, 1857, t. 1, p. 84-85.

2. Voir Rosie Razzall, « Les artistes dans les jardins d'Arcueil », dans *À l'ombre des frondaisons d'Arcueil. Dessiner un jardin au XVIII^e siècle*, dir. Xavier Salmon, Paris, Lienart, 2016, p. 57-65.

surtout dans la littérature sur Watteau, se réfère à la culture aristocratique de la Régence³ ; ici, nous proposons de reconsidérer la dimension savante, et donc plus complexe du point de vue social, de l'expérience du paysage suburbain⁴. Le phénomène de production culturelle de l'espace périurbain, peut-être à cause du caractère insaisissable du mot « environs », n'a pas fait l'objet, jusqu'à présent, d'un débat comparable à celui suscité par la représentation de la ville ou de la campagne, sur laquelle les historiens français ont su créer des discussions très fécondes⁵. Plus récemment, dans le cadre du travail multidisciplinaire sur les « savoirs urbains » au siècle des Lumières, l'analyse de la notion d'*environs* a commencé à montrer son potentiel herméneutique⁶. Il nous semble donc important de stimuler une réflexion sur les *environs* comme source et sujet de l'art pour mettre en évidence la nature spatiale et dynamique des pratiques savantes et artistiques, et contribuer ainsi à l'histoire des savoirs (péri)urbains.

Proximité / Distance

Le couple centre/périphérie est utilisé, en géographie, pour décrire « un système spatial fondé sur la relation inégale entre deux types de lieux : ceux qui dominent ce système ... et ceux qui le subissent⁷ ». Le couple proximité/distance employé dans les sciences sociales, par contre, opère dans une conception symbolique de l'espace humain qui permet de concevoir les environs

3. Sur la galanterie en France pendant la Régence, voir Alain Viala, *La France galante*, Paris, PUF, coll. "Les Littéraires", 2008, p. 392-398 et le travail pionnier de Robert Tomlinson, *La Fête galante. Watteau et Marivaux*, Genève, Droz, 1991.

4. Sur le rôle social du savant au 18^e siècle, voir J. B. Shank, « Les figures du savant », dans *Histoire des sciences et des savoirs*, dir. Dominique Pestre, Paris, Seuil, t. 1, *De la Renaissance aux Lumières*, dir. Stéphane Van Damme, 2015, p. 54-57.

5. Sur le rapport entre ville et campagne au siècle des Lumières, voir Bernard Lepetit, *Les Villes dans la France moderne 1750-1830*, Paris, Albin Michel, 1988 et Daniel Roche, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1995, en particulier chapitre IV.

6. Stéphane Van Damme, « Les sciences humaines à l'épreuve de la ville : les enjeux d'une archéologie des savoirs urbains (XVII^e-XX^e siècles) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 12, 2005/1, p. 3-15.

7. Jacques Lévy, CENTRE/PÉRIPHÉRIE, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, dir. Jacques Lévy et Michel Lussault, Paris, Belin, 2003, p. 165-168.

au-delà d'une dualité de nature politique et économique⁸. C'est dans ce sens qu'il faut lire la définition d'*environs* comme « lieux d'alentour » dans le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690), et donc en relation de proximité spatiale et symbolique avec une autre localité. Le terme semble ensuite englober une acception esthétique lorsque l'on trouve, parmi les citations qui suivent la définition, « Les environs de Paris sont fort beaux⁹ » (édition de 1725). L'on est dans une période de formation de la notion d'*environs*, non pas comme périphérie de la ville, mais comme espace de proximité. Dans le dictionnaire dit de Trévoux de 1732 on trouve aussi la traduction latine qui sert à nuancer cet aspect : *finis, ambitus, vicinia et vicina loca*¹⁰. Ce caractère apparemment neutre du mot, par conséquent, produit une grande variété d'approches des environs dans les guides de la ville. On retrouve le basculement de la signification du mot dans la structure des guides, qui proposent une différence entre les environs distants, sites des maisons royales, et les environs proches¹¹. Ainsi, le modèle centre/périphérie opère encore dans les guides imprimés, à travers la proposition de visites des châteaux, centres de pouvoir et de grandeur symbolique. Dans le guide portatif de Charles Saugrain, on lit que Meudon, par

8. La dialectique proximité/distance est au centre des études de la mobilité urbaine de Georg Simmel. Voir *Simmel et l'espace : de la ville d'art à la métropole*, dir. Francis Weidmann et Stéphane Jonas, Paris, L'Harmattan, p. 19-31. Pour l'histoire de l'art, on signale le débat dans Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », *Actes de la recherche en sciences sociales, Sociologie de l'œil*, vol. 40, nov. 1981, p. 51-72.

9. Antoine Furetière, *Dictionnaire universel par M. Furetiere, revû et augmenté par M. Basnage de Bauval*, La Haye, Husson et al., 1725, t. 2, art. ENVIRONS.

10. *Dictionnaire universel français et latin*, Paris, Goussin, 1732, t. 2. À noter aussi la définition de BANLIEUE : « Environs d'une ville qui sont dans l'étendue d'une lieue », *ibid.*, t. 1.

11. Voir par exemple la préface à la liste des environs donnée par Antonini : « Qu'on se contente de trouver ici sous un nom vague des Environs de Paris non seulement les Maisons Royales & les autres de Particuliers qui sont en effet près de cette ville ; mais aussi plusieurs qui en sont un peu éloignées », Annibale Antonini, *Mémorial de Paris et de ses environs à l'usage des voyageurs*, Paris, Saugrain, 1732, p. 141.

exemple, « n'est considérable que par le Château Royal¹² ». Dans les descriptions de Paris qui incluent les environs, on décrit surtout les châteaux distants de plusieurs lieues de la ville – Versailles, Meudon, Marly, etc. Versailles y est toujours décrit, même dans les guides qui ne mentionnent pas les environs. De toute façon, l'attention se concentre sur l'architecture et non sur le paysage : « si Paris par son étendue et par le nombre et la richesse de ses habitants, est une des plus grandes Villes et des plus considérables qu'il y ait au monde, on peut dire hardiment qu'il n'y en a point qu'elle ne surpasse par les magnifiques et belles maisons qui en ornent les environs¹³. » De plus, la liste de promenades se présente en ordre de distance du centre-ville : Arcueil, à une lieue et demie ; Auteuil, à une bonne lieue ; le Bourg-la-Reine, à deux lieues, etc., jusqu'à Versailles et Saint Germain en Laye, à quatre lieues¹⁴.

Si généralement les descriptions de la ville et les itinéraires proposés par les guides anciens sont fortement répétitifs et formalistes, l'inclusion des environs dans l'espace d'intérêt représente un élément nouveau¹⁵. La lecture des éditions successives de ces sources permet de situer au tournant du 18^e siècle le moment à partir duquel les guides intègrent les environs immédiats dans leur récit. Parue en 1684, la *Description nouvelle* de Germain Brice, qui rencontrera le succès tout au long du 18^e siècle, opère une petite révolution en ajoutant une section sur les environs dans sa huitième édition de 1725¹⁶. L'éloge des environs par Brice est hyperbolique : il s'agit de comparer le paysage autour de Paris à celui

12. Charles Saugrain, *Les Curiositez de Paris* réimprimées d'après l'édition originale de 1716 par les soins de la Société d'Encouragement pour la propagation des livres d'art, Paris, Quantin, 1883, p. 340.

13. Jean-Aymar Piganiol de la Force, *Description de Paris, de Versailles...* par M. Piganiol de la Force, en tête de la *Nouvelle description de la France*, Paris, Delaulne, 1718.

14. *Adresses de la ville et faux-bourgs de Paris divisez en vingt quartiers*, Paris, Charles Saugrain et Claude Saugrain, 1708, p. 161-167.

15. Sur la structure et l'évolution des guides, voir Gilles Chabaud, « Les guides de Paris : une littérature de l'accueil ? », dans *La Ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVII^e–début XIX^e siècle)*, dir. Daniel Roche, Paris, Fayard, 2000, p. 89-98.

16. *Nouvelle Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de curieux et de plus remarquable*, 8^e édition, Paris, Julien-Michel Gandouin et François Fournier, 1725, t. 4, p. 373-393.

des autres capitales européennes, mais surtout à celui des villes italiennes comme Venise et Naples. Dans les éditions précédentes, une description de Vincennes « à cause de la proximité où ce château se trouve¹⁷ » était déjà donnée ; en 1725, on décrivait les avenues sortant de la ville, les châteaux les plus importants, quelques jardins, et des beautés paysagères telles que le Mont Valérien.

Toutefois, le premier guide à offrir un parcours touristique des environs fut *Le Voyageur fidèle* de 1715, qui présente Paris au gré des promenades journalières d'un narrateur fictif, l'Allemand Louis Liger¹⁸. Pendant la treizième journée, le narrateur conduit son lecteur aux environs « les plus proches¹⁹ » pour une promenade de loisir. Cette promenade en carrosse part du faubourg Saint-Antoine et arrive jusqu'à Conflans, Bercy et Vincennes. Sociabilité, proximité et variété sont ici montrées comme les caractéristiques propres des environs :

Je voulus pour cela choisir un beau jour de fête, afin d'avoir le plaisir de voir cette grande affluence de peuple sortir la Ville, pour s'aller divertir aux environs. Il est vrai que cette journée ne me dura point, quoique j'eusse beaucoup plus de chemin à faire que dans les autres : mais la variété d'objets que j'y voyois, ce champêtre mêlé avec l'ornement, tout cela m'occupoit si agréablement l'esprit, que le temps se passoit insensiblement²⁰.

Dans ce passage, Liger présente son expérience des environs à un double niveau : premièrement, en tant que lieux de mélange social et de démocratisation des loisirs ; deuxièmement, en tant qu'espace de mélange architectural, par contraste avec l'organisation de plus en plus fonctionnelle des quartiers de Paris. Les visites à l'Observatoire, à deux couvents, et à quelques hôtels particuliers où on l'invite à explorer des collections savantes, constituent des loisirs dans le sens moderne. Quoique le paysage suburbain présente aussi des beautés naturelles, le « champêtre mêlé avec l'orne-

17. Germain Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris*, Paris, Nicolas Le Gras, 1717, p. 350.

18. Louis Liger, *Le Voyageur fidèle, ou Le guide des étrangers dans la ville de Paris*, Paris, Pierre Ribou, 1715.

19. *Ibid.*, « XIII^e Journée. De quelques Dehors de Paris qui en sont les plus proches », p. 252-266.

20. *Ibid.*, « XI^e Journée. Partie du Fauxbourg de Saint Antoine, Bercy, Confians & Vincennes », p. 225-226.

ment » dont parle Liger est le contraire de la campagne aristocratique représentée par certains récits littéraires ou par les journaux des membres de la cour. Lors de leur apparition dans les guides, les environs offrent une expérience de la campagne radicalement différente des retraites dont la littérature du 17^e et du 18^e siècles a fait une véritable obsession²¹. Au-delà de la simple opposition entre ville et campagne, culture et nature, les guides imprimés montrent, à partir de ce moment, l'intérêt pour la stratification naturelle, sociale et architecturale qui caractérise le paysage périurbain. Bien qu'ils décrivent surtout les bâtiments remarquables, les guides de Brice et de Liger sont les seuls à considérer les environs comme des paysages entiers et non comme des fragments. C'est cette expérience passagère des environs parisiens qu'on retrouve dans les dessins des artistes.

Artistes / Savants

Strictement liée à la valeur culturelle du dessin comme pratique savante, la représentation du paysage suburbain par les artistes évolue très rapidement à partir des croquis d'Antoine Watteau²². Un dessin présumé de l'aqueduc d'Arcueil illustre le format particulier des esquisses faites sur le motif (fig. 1) : très petite, les détails définis par une sanguine pointue qui repasse sur des traces en contre-épreuve, cette feuille est exemplaire d'une pratique de cabinet qui vise, en la complétant, à fixer l'image d'après nature par la retouche²³. La composition est assez subtile : les arches de l'aqueduc créent une espèce d'encadrement interne pour le bras de la rivière et les bâtiments à l'arrière-plan. Chaque élément du paysage fait partie d'une archéologie urbaine complexe, où nature,

21. *Se retirer du monde*, dir. Hélène Cussac et Odile Richard-Pauchet, *Dix-huitième siècle*, n° 48, Paris, La Découverte, 2016. Sur la distinction entre châteaux et maisons de campagne dans la littérature, voir Henri Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle, 1670-1820 : de Madame de Villegieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997, p. 150.

22. Sur la réception des dessins de Watteau, voir Colin Bailey, « "Toute seule elle peut remplir et satisfaire l'imagination". The Early Appreciation and Marketing of Watteau's Drawings », Catalogue d'exposition *Watteau and his World*, dir. A. Wintermute, New York, Ottawa, 1999-2000, p. 68-92.

23. Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau, 1684-1721. Catalogue raisonné des dessins*, Milan, Leonardo, 1996, vol. 1, n° 239.

monument ancien et architecture moderne coexistent. En général, dans plusieurs feuilles conservées, Watteau a dessiné les environs parisiens du point de vue délibérément partiel du flâneur²⁴. Une eau-forte connue par son inclusion dans le premier volume du recueil des *Figures de différents caractères, de Paysages, et d'Études dessinées d'après nature par Antoine Watteau* (1726), montre la Bièvre dans son passage à côté des Gobelins (fig. 2)²⁵. Comme le signale l'intitulé du recueil, les paysages dessinés, comme les portraits, valident leur statut de vues d'après nature par un style libre et par leur iconographie. En ce sens, la représentation de la manufacture royale – que Watteau a certainement fréquentée pendant quelques années – par ses murs extérieurs, marque l'origine temporelle et géographique de ce regard sophistiqué sur les environs



fig. 1 : Antoine Watteau, *Un aqueduc (Arcueil ?)*, c. 1714, sanguine, 14,7 x 18 cm, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 76-23

24. *Ibid.*, n° 105 (British Museum, Londres) ; n° 235-236 (Metropolitan Museum of Art, New York) ; n° 338 (Graphische Sammlung, Städel Museum, Frankfurt), n° 435 (Musée Bonnat, Bayonne).

25. Sur l'histoire du Recueil voir Émile Dacier, Jacques Hérold et Albert Vuarflart, *Jean de Jullienne et les graveurs au XVIII^e siècle*, vol. 1, Paris, Société pour l'étude de la gravure française, 1921.

immédiats de la ville, que Jean de Jullienne a voulu promouvoir comme un regard propre à l'artiste²⁶.



fig. 2 : Antoine Watteau, Planche 23 des *Figures des Différents caractères*.
La Bièvre aux Gobelins, eau-forte, 25,2 x 18,1 cm, Paris, Bibliothèque
 numérique de l'INHA, NUM PL EST 96 (1)

Pour comprendre la généalogie des environs comme lieux d'art, il faut donc exclure de notre analyse les œuvres qui visent à monumentaliser certains lieux, comme la série de vues prises sur le motif dans les jardins du prince de Guise à Arcueil à partir de 1744, lesquelles montrent la fascination des artistes pour un lieu enclos, délimité²⁷. Le promoteur de ces promenades, Jean-Baptiste Oudry, a été aussi le premier en 1753 à exposer au Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture du Louvre cinq dessins

26. Marianne Roland Michel a suggéré que Jullienne a exclu un numéro considérable de dessins de paysage parce qu'ils ne correspondaient pas à l'idée que le public avait de l'artiste, à savoir qu'il dessinait toujours d'après nature. Voir *Watteau. An Artist of the Eighteenth Century*, New York, Alpine Fine Arts, 1984, p. 158.

27. Voir note 2.

« faits d'après nature », dont trois vues d'Arcueil²⁸. Bien avant cette consécration publique du dessin des environs, un carnet de vingt-sept croquis de paysages ruraux d'Oudry, commencé en 1714 et aujourd'hui démembré, est en ce sens une des traces d'une approche plus spontanée, analogue à celle de Watteau²⁹. Quoique la localisation des vues ne soit pas immédiate, Oudry annonce par une inscription sur le frontispice de l'album que le travail avait été amorcé sur le motif et fini dans l'atelier – ainsi, des chercheurs ont autrefois reconnu dans les vues des sites tels que les abords de la Marne³⁰. De fait, la Marne, la Bièvre et d'autres bras de la Seine sont, en général, les artères au long desquelles se déroulent les promenades artistiques des environs. Les dessins de Nicolas Vleughels avant son départ définitif pour Rome offrent des éléments ultérieurs de réflexion. Résidant sur la montagne Sainte-Geneviève, chez Charles II Le Brun, neveu et légataire du peintre de Louis XIV, au moins jusqu'en 1719, Vleughels (et Watteau qui aurait pu y habiter aussi) connaissait bien les environs du sud-est³¹. La date inscrite sur un portrait de moulin à eau – « Le jour de l'ascension mai 1721 » – rappelle l'occasion festive et marque la proximité du site, peut-être une rivière près de Charenton³². Une autre feuille

28. *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800. XVII. Exposition de 1753*, Paris, Liepmann Sohn et Dufour, 1869, p. 18.

29. Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, RF 14939-14966 ; Hal Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, New York and London, Outstanding Dissertations in the Fine Arts, 1972 [1977], t. 2, D 1024-1050.

30. Voir l'inscription sur le frontispice : « Livre de dessein da / pres nature / et de gény [sic] commensé [sic] / aux mois [sic] de / juin 1714 / par Jan / Oudry ». Sur les recherches des lieux par M. Wittmer, voir *Le Paysage en Europe, du XVI^e au XVIII^e siècle*. 95^e exposition du Cabinet des dessins, Musée du Louvre, dir. Catherine Le Grand et al., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 96.

31. Voir les *Almanach Royaux* de 1718 et 1719, dans Bernard Hercenberg, *Nicolas Vleughels*, Paris, Léonce Laget, 1975, p. 7.

32. Pierpont Morgan Library, inv. 1977.35. Des moulins du même type ont été représentés par d'autres artistes français du 18^e siècle en peinture – François Boucher, Nicolas Lancret, Hubert Robert. Voir *François Boucher : hier et aujourd'hui*, dir. Jean-François Méjanès et Françoise Joulie, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003, cat. n° 34, p. 78-81. Une autre vue de moulin annotée *À Charenton – le 21 7bre jour de S. Mathieu 1723* (BNF, Estampes, recueil Ve 26f fol.) a été justement réattribuée à Vleughels par Stijn Alsteens et Hans Buijs dans *Paysages de France dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Fondation Custodia, 2008, p. 319, note 25.

notée « à Bercy le 26 avril 1721 » établit une distance critique entre l'artiste et son objet d'étude, proche mais en dehors de la palissade (fig. 3, voir cahier couleurs). Au centre, un arbre est rendu de façon « impressionniste » par les couches successives de lavis et de crayons noir et rouge, une technique qui semble bien s'accorder à l'observation passagère et vague de Vleughels. Par leur rareté et par leur caractéristiques formelles – point de vue rapproché, technique mixte, petit format – ces dessins devraient être interprétés comme les témoignages d'un intérêt savant pour ces lieux qui résultait, au moins pour partie, de la connaissance des arts graphiques italiens et nordiques.

La culture du dessin de ces artistes avait été acquise dans les cabinets des collectionneurs, et tout particulièrement dans ce lieu de rencontre incontournable qu'était l'hôtel de Pierre Crozat³³. Les biographes soulignent la participation des artistes aux formes de sociabilité savante : Gersaint écrira plus tard que Vleughels « avait beaucoup d'esprit, et il possédoit tous les agréments de la bonne société³⁴ » ; à sa mort, Jean de Jullienne possédera quatorze « Dessesins de paysage des environs de Rome & de Venise » par Watteau, soit des copies d'après des artistes italiens soit d'après Vleughels lui-même, qui les avait rapportées à Paris de l'Italie³⁵. Copier des paysages est une pratique qui a permis à Watteau et à Vleughels de traduire des modèles de dessins qu'ils connaissaient bien – dont les dessins de Campagnola – dans les vues des environs de Paris faites d'après nature³⁶. Ainsi, ils révèlent une fonction importante des copies des paysages dessinés : non pas seulement

33. Sur le cabinet Crozat, voir les articles de Cordélia Hattori, « À la recherche des dessins de Pierre Crozat », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1997 (1998), p. 179-208 et « The Drawings Collection of Pierre Crozat », dans *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, dir. Christopher Baker et al., Aldershot, UK, Ashgate, 2003, p. 173-181.

34. Edme Gersaint, *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de Quentin de Lorangère*, Paris, Barois, 1744, Table Alphabétique, p. 91-92.

35. *Catalogue raisonné des tableaux, dessins et estampes et autres effets curieux, après le décès de M. de Jullienne*, Paris, Vente, 1767, n° 825. Sur ce point voir Martin Eidelberg, *Rêveries italiennes. Watteau et les paysagistes français au XVII^e siècle*, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes / Snoek, Gand, 2015, p. 50-55.

36. Voir le dernier essai publié sur la question, Martin Eidelberg, « La tradition du paysage vénitien à Paris », *ibid.*, p. 72-113.

un exercice pour la main, mais aussi une matrice du regard sur le paysage réel. Vers la fin des années 1720, François Boucher – qui avait gravé tous les dessins de paysage de Watteau – traduira le langage idéalisant des Vénitiens dans une vue des environs d'un village nordique (fig. 4)³⁷. Dessiné à la sanguine sur un support précieux de parchemin, ce dessin annonce le succès des environs parisiens comme sujet pour des dessins très finis vers la moitié du siècle. Le support, le format, et les indications visuelles et textuelles qui accompagnent les dessins des environs sont des dispositifs qui visent donc à augmenter l'effet de réalité des feuilles d'une manière de plus en plus standardisée.



fig.4 : François Boucher, *Paysage rural et bergers*, c. 1726-1728, sanguine sur parchemin, 30,5 x 49,2 cm, Los Angeles, Getty Museum, 83.GB.200

Institutions / Terrain

Le contexte matériel de production des dessins des environs, signalé par les dispositifs techniques dont on vient de parler, leur donne l'autorité d'images « d'après nature ». Cette condition rap-

37. Cette vue avait un pendant représentant un pont : *The Drawings of François Boucher*, éd. Alastair Laing, New York, American Federations of Art/Scala, 2003, cat. 87, p. 222.

proche les dessins de paysage des images scientifiques de l'époque – dont le statut repose sur l'observation directe³⁸. Ce régime épistémologique caractéristique des Lumières est donc commun à l'histoire naturelle et à l'art, domaines pour lesquels les environs constituent un terrain de travail fondamental. De plus, l'étude de la présentation des objets et de leur fruition dans le cabinet, comme l'a suggéré Daniela Bleichmar à propos de la collection de Dezallier d'Argenville, montre le rapport très étroit entre collection de dessins et curiosités scientifiques³⁹. Il faut donc réfléchir au rapport entre la force centripète des cabinets et l'autorité des lieux où se croisent les parcours des dessinateurs et des savants. Nous souhaiterions pour finir montrer comment la notion d'*environs* est liée à l'évolution de la relation entre institutions de savoir – cabinets, académies, etc. – et le terrain de travail. Récemment, on a montré comment les savoirs scientifiques, bien que progressivement institutionnalisés, ont continué à être pratiqués aux environs immédiats de la ville pendant le 18^e siècle, portés par un mouvement de décentralisation par rapport aux laboratoires officiels⁴⁰.

Pour les premiers naturalistes, les environs étaient devenus un site électif et exemplaire de recherche, produisant une typologie littéraire à part : l'histoire naturelle des environs. *L'Histoire des plantes* de Tournefort, publiée en 1698, était conçue comme un tour imaginaire « dans l'étendue d'environ une journée autour de la ville⁴¹ » et divisée en herborisations entreprises dans différents endroits. Encore, dans la préface de l'édition de Jussieu de 1725, les additions à l'œuvre de Tournefort étaient-elles présentées comme le résultat d'un travail collectif qui suivait les traces matérielles laissées par le fameux botaniste : « les amateurs de la bota-

38. Charlotte Guichard, « D'après nature ou chose vue ? Autorité et vérité de l'image scientifique au 18^e siècle », dans *À Perte de vue. Les Nouveaux Paradigmes du visuel*, dir. Daniel Dubuisson et Sophie Raux, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 35-51.

39. Daniela Bleichmar, « Learning to Look : Visual Expertise across Art and Science in Eighteenth-Century France », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 46, n° 1, 2012, p. 85-111.

40. Stéphane Van Damme, *Paris, capitale philosophique. De la Fronde à la Révolution*, Paris, Odile Jacob, 2005, en particulier chap. II.

41. Joseph Pitton de Tournefort, *Histoire des plantes qui naissent aux environs de Paris*, Paris, Imprimerie Royale, 1698, [Preface], s. p.

nique excitez par la curiosité pour repasser tous les ans les traces marquées par M. Tournefort dans les environs de Paris, étoient surpris de trouver quelquefois des Plantes qui leur paroissent avoir été oubliées par cet illustre Auteur⁴². » Depuis lors, cette typologie littéraire s'affaiblit : d'une part, parce que les collectionneurs parisiens recevaient des spécimens de toute la France et des colonies⁴³ ; de l'autre, parce que le terrain se trouvera transformé en territoire, approprié matériellement et symboliquement par des élites savantes⁴⁴. Alors qu'en 1734 le fameux naturaliste Réaumur incitait ses lecteurs à trouver le Monde entier dans « un seul chêne », Dezallier d'Argenville, en 1742, considère le cabinet comme lieu privilégié pour dessiner d'après nature les collections de coquilles acquises sur le marché⁴⁵. Ainsi Buffon et Brisson travaillent-ils grâce aux vastes collections dont ils disposent : la démarche scientifique de ces naturalistes du milieu du siècle repose désormais sur l'observation directe des spécimens dans le cabinet et sur la création d'images dont ils contrôlent étroitement l'exécution. Quand en 1740 Réaumur déménage dans un nouveau hôtel rue de la Roquette, il laisse sa maison de Charenton : « Je m'éloigne de 4 a 5 minutes du centre de Paris, de plus que je n'en suis éloigné actuellement, pour habiter une maison qui a de tres grands et tres beaux jardins [...]. Je me trouverai a la ville et a la campagne⁴⁶. » Les

42. Joseph Pitton de Tournefort, *Histoire des plantes qui naissent aux environs de Paris*, Seconde édition, Revue et augmentée par M. Bernard de Jussieu, Paris, Jean Musier, 1725, t. I, « Avertissement ».

43. Sur l'étendue géographique de la recherche des naturalistes, voir Mary Terrall, « Following Insects around : Tools and Techniques of Eighteenth-Century Natural History », *British Journal for the History of Science*, 2010, vol. 43, n° 4, p. 573-588.

44. Stéphane Van Damme parle de tension entre territoire et terrain, *Paris, capitale philosophique*, éd. citée, chap. IV.

45. « Il n'est pas besoin d'aller dans le nouveau Monde pour découvrir des animaux de formes nouvelles et surprenantes, il ne faut que faire plus d'usage de nos yeux, pour bien regarder tout ce qui nous environne », René Antoine Ferchault de Réaumur, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, Paris, Imprimerie Royale, 1734-1742, vol. 1, p. 47 ; Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *L'Histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, la Conchyliologie*, Paris, De Bure l'aîné, 1742, vol. 1, p. 116-117.

46. Réaumur à Bourguet, 20 Juillet 1740 (Manuscrit à la Bibliothèque publique et universitaire, Neufchâtel) dans Mary Terrall, *Catching Nature in the Act. Réau-*

environs, autrefois forme réduite du monde entier, sont devenus pour les scientifiques un lieu périphérique par rapport à l'effort classificatoire.

Une phase plus tardive de l'histoire des environs commence. Plusieurs dessins de Wille montrent son intérêt pour les formations géologiques, pour les chaumières et d'autres constructions vernaculaires des environs de Paris. Accompagné dans les carrières de Montmartre par sa femme, qu'il représente « comme une masse faisant partie intégrante du paysage⁴⁷ », Wille est à la fois un explorateur géologue des environs, un graveur intéressé par les matériaux naturels, un dessinateur qui connaît l'attrait du paysage d'après nature sur le marché de l'art⁴⁸. Tout comme les promenades de loisir suggérées par les guides ne peuvent pas à elles seules expliquer l'obsession pour la campagne, les dessins des environs du tournant du siècle ne peuvent pas être vus dans un contexte de pur loisir, ni d'utilité directe. Lieux électifs pour le dessin d'après nature, les environs sont un phénomène culturel suspendu entre dimensions sociale et savante du regard paysager.

Camilla PIETRABISSA
The Courtauld Institute of Art
Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris

mur and the Practice of Natural History in the Eighteenth Century, Chicago, The University of Chicago Press, 2014, p. 232.

47. Madeleine Pinault Sørensen, « Pierres écrites et dessinées », *Dix-huitième Siècle*, n° 31, Paris, La Découverte, 1999, p. 96. Voir le dessin de la Bibliothèque Municipale de Rouen, fonds Hédou.

48. Pascal Griener, « Wille, ou les récompenses de l'honnêteté », dans *Johann Georg Wille (1715-1808) et son milieu. Un Réseau européen de l'art au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de l'École du Louvre, 2009, p. 95-108.



fig. 5 : John Robert Cozens, *In the Gardens of the villa Negroni at Rome*, 1783, aquarelle, 26,1 x 37,1 cm, Londres, collection privée (avec l'aimable autorisation de Christopher Kingzett, Fine Arts)

« Paysages savants »

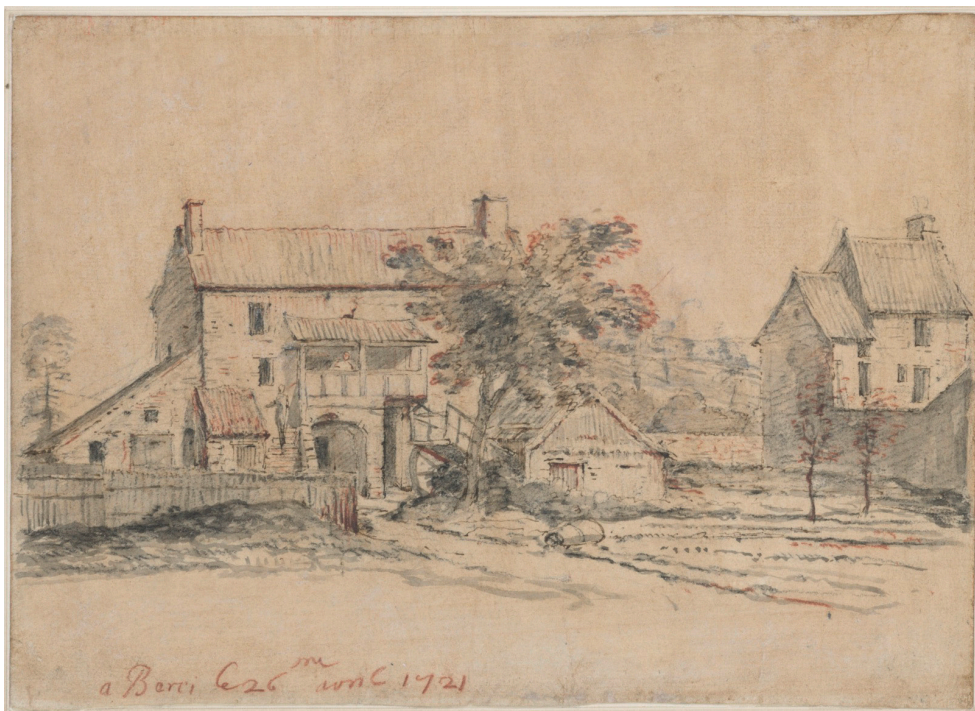


fig. 3 : Nicolas Vleughels, *Une ferme à Bercy*, 1721, pierre noire et sanguine, encre brune, lavis gris, traces de blanc, 15,1 x 21,1 cm, Paris, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, 1978-T-13

TABLE DES MATIÈRES

<i>Éditorial</i>	3
------------------------	---

I. LES LIEUX DE L'ART

Fabrice MOULIN, Élise PAVY et Pierre WACHENHEIM <i>Présentation</i>	7
--	---

L'art et ses sites : la nature et la ville

José DE LOS LLANOS <i>Tivoli. Variations sur un paysage au 18^e siècle</i>	23
---	----

Marie-Claude BEAULIEU ORNA <i>Le Grand Tour comme laboratoire du paysage figuré pour John Robert Cozens et ses mécènes : aux fondements de l'inventivité</i>	41
---	----

Camilla PIETRABISSA <i>Paysages savants : les environs de Paris dans les arts graphiques et les guides imprimés</i>	57
--	----

Sigrid DE JONG <i>La ville in situ : de Londres à Paris, entre spectateur et concepteur</i>	71
--	----

Exposition, diffusion, circulation

Pamela BIANCHI <i>Les espaces alternatifs du 18^e siècle : entre sociabilité et contre-culture</i>	85
---	----

Guillaume GLORIEUX <i>La boutique, un lieu alternatif de l'art au 18^e siècle</i>	99
--	----

Chanelle REINHARD

*Des caisses à Paris. L'entrée triomphale des objets
recueillis en Italie comme lieu de l'art au tournant du 18^e siècle*.....113

Frédéric JIMÉNO

L'embellissement de la basilique du Pilar de Saragosse à l'épreuve du public.....129

Frédéric DASSAS

Les period rooms seraient-elles de retour ?.....145

Métamorphoses de l'atelier : lieux de création

Guillaume NICLOUD

Le Louvre, quartier des arts.....159

Cécilie CHAMPY-VINAS

« Ordinairement dans son atelier... » *L'atelier du sculpteur
Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778) :*
du lieu de travail au lieu de sociabilité.....175

Élisabeth LAVEZZI

Théorie coloriste et question du lieu.....189

Guillaume FAROULT

*L'atelier dans le boudoir : l'invention de l'iconographie
de l'atelier du peintre comme espace libertin*.....205

Juan IBEAS et Lydia VÁZQUEZ

Un recoin de liberté artistique au féminin : la cuisine dans le couvent.....223

Transpositions et fictions

Isabelle BAUDINO

Les lieux de l'histoire dans les illustrations de Samuel Walle.....239

Morgane MUSCAT

« Sous un grand bocal, une... fille charmante » :
le modèle du cabinet de curiosités dans deux Nuits de Paris.....259

Bénédicte PROT	
<i>Nudités exposées</i>	273

Sophie LEFAY	
<i>Du Salon de peinture à la scène. Remarques sur quelques cas de transpositions à la fin du 18^e siècle</i>	289

Grand entretien

<i>De l'architecture comme dialogue</i>	
Entretien avec Jean-Michel WILMOTTE.....	305

II. VARIA

L'expérience de la surdité

Clémence COUTURIER-HEINRICH	
<i>Présentation</i>	317

Marion CHOTTIN	
<i>Penser la surdité. L'histoire du sourd de Chartres et l'empirisme des Lumières</i>	323

Yûji SAKAKURA	
<i>Le sens philosophique du discours sur l'éducabilité des "sourds-muets" au siècle des Lumières en France</i>	343

Yann CANTIN	
<i>Pierre Desloges : le regard sourd du 18^e siècle. Autour des Observations d'un sourd et muet (1779)</i>	357

Charline LAMBERT	
<i>L'expérience de la surdité : faire naître une sensibilité dans le sens de l'ouïe</i>	373

Philosophie et histoire des idées

François-Xavier DE PERETTI	
<i>L'Entretien d'un philosophe chrétien et d'un philosophe chinois : Témoignage philosophique d'une rencontre manquée</i>	389

Clara CASTRO
*Molécules malfaisantes, molécules sensibles et molécules organiques :
 Sade lu d'après Diderot, Buffon et Gassendi*.....413

Jesús ASTIGARRAGA et José Manuel MENUÑO
*Condorcet en Espagne : à propos d'une traduction
 manuscrite de l'Esquisse*.....431

Rudy LE MENTHÉOUR
Restaurer l'âme antique : Rousseau, Mably et le mirage polonais.....449

Guillaume COISSARD
*La philosophie de Leibniz au prisme de l'histoire intellectuelle
 chez Fontenelle et Jaucourt*.....471

Littérature

Carmen RAMIREZ
*Les fastes de l'histoire dans les Contes tartares
 de Thomas-Simon Gueullette*.....491

Sylvio HERMANN DE FRANCESCHI
Le goût du théâtre et la corruption des mœurs au temps des Lumières.....509

François MOUREAU
Malesherbes et la censure : une histoire à relire ?.....527

ZHANG Qianru
*L'introduction et la réception du marquis de Sade
 en Chine continentale et dans la région de Taïwan*.....549

Histoire

Thomas ARCHAMBAUD
*Un clan dans l'Empire : James Macpherson,
 des Lumières écossaises à l'Inde britannique (Prix 18^e siècle 2017)*.....561

Frédéric MOYER
*Turgot et la navigation de la Charente : de la théorie à la pratique,
 et retour (Accessit au Prix 18^e siècle 2017)*.....579

Historiographie

Tatiana GONCHAROVA

*Trois historiens de la Révolution française à l'Université de Saint-Petersbourg
(Nikolai Kareiev, Evgueni Tarlé, Vladimir Revunenkov)597*

Floriane DAGUISÉ

*De l'usage du rococo dans la critique littéraire dix-huitièmiste615***Inédit**

Gauthier LANGLOIS

*La correspondance amoureuse de François de Frézals,
financier en Languedoc (1732-1741)635***III. NOTES DE LECTURE**

Sous la direction de Gérard LAUDIN663

Éditions de textes663

Revue687

Histoire des idées et histoire culturelle689

Histoire744

Littératures754

Arts et musicologie766

Index771

Par : Christian Albertan, Sylviane Albertan-Coppola, Roxane Argyropoulos, Sophie Audidière, Helder Mendes Baiao, Isabelle Bour, Guido Braun, Nicolas Brucker, Denis de Casabianca, Emmanuelle Cobena, Hélène Cussac, Michel Delon, Marcel Dorigny, Carole Dornier, Michel Dubuis, Colas Dufflo, Henri Duranton, Aurélia Gaillard, Gianluigi Goggi, Jean Goldzink, Patrick Graille, Jacques Guilhaumou, Eszter Kovács, Gérard Laudin, Didier Masseur, Claude Michaud, Jean Mondot, Raymonde Monnier, François Moreau, Alain Mothu, Patrizia Oppici, Paul Pelckmans, Pascale Pellerin, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Cécile Revauger, Odile Richard-Pauchet, Melanie Slaviero, Ferenc Tóth, Dominique Triaire, Anguelina Vatchev, Iza Zatorska.

RÉSUMÉS775