Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 49 (2005)

Artikel: De la forêt au "Bosco" : étude sur la transformation d'un lieu dans l'art et la littérature de la renaissance

Autor: Bolard, Laurent

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-269573

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DE LA FORÊT AU *BOSCO*. ÉTUDE SUR LA TRANSFORMATION D'UN LIEU DANS L'ART ET LA LITTÉRATURE DE LA RENAISSANCE

Qu'est-ce, à la Renaissance, que le *bosco* ? Ce qu'il reste de la forêt. Son ultime avatar après qu'en ait été éliminé, modifié ou détourné tout ce qui avait fondé sa prééminence au cours du Moyen Age. La dernière phase de sa maîtrise – sa domestication. Normalisé, le *bosco* se présente un peu comme l'avant-poste emblématique de ce front pionnier qu'incarne d'une certaine manière la villa de la Renaissance. Il signe la fin d'un processus anthropologique de transformation qui voit, dans ce cadre limité, la culture triompher de la nature.

Dans l'Italie des XVe et XVIe siècles la villa, on le néglige trop souvent, possédait certes une vocation économique importante, mais dont la finalité restait secondaire par rapport à sa double fonction culturelle et divertissante, y compris chez Palladio, pourtant soucieux d'économie domestique comme il tient lui-même à l'écrire[1]. Sa construction se justifiait par l'*otium*, avant le *neg-otium*[2]. En fin connaisseur du problème, James Ackermann fait remonter, symboliquement du moins, ce primat du plaisir à la villa Médicis de Fiesole, commanditée en 1455[3]. De cette époque en effet date le détournement du paysage environnant à des fins « idéologiques » plutôt qu'à

---

[1] Andrea Palladio, *Les quatre livres de l'architecture*, II, XII, trad. Roland Fréart de Chambray, Paris, Edme Martin, 1650, pp. 162-163.

[2] « O doux et honorable *otium*, plus digne d'être aimé que tout *negotium !* » s'exclame Pline dans une lettre à Minucius Fundanus, Pline le Jeune, *Correspondance*, éd. Yves Hucher, Paris, Union Générale d'Edition, 1966, 240, p. 331 (I,9).

[3] James Ackermann, *La villa*, trad. fr., Paris, Hazan, 1997, p. 99.

des considérations strictement agricoles. Capté par la villa et le mode de vie qui en découlait, cet environnement naturel devint source de plaisir bucolique avec, en toile de fond et en justification ultime le thème virgilien d'une existence « sans souci ni souffrance ». Une semblable évolution se lit comme la conséquence finale de la conception que la Renaissance et la fin du Moyen Age avant elle se faisaient de la nature. Rien alors n'était moins haïssable qu'une nature sauvage, préservée dirions-nous aujourd'hui. A ce symbole du chaos on opposait ce qui devint vite une norme de civilisation avant de se muer, spécialement en Toscane, en antichambre du Paradis[4] : le paysage humanisé, c'est à dire le paysage marqué par le labeur de l'homme, façonné par son art et son industrie, un paysage tout en douceurs et en rondeurs, tout en harmonie, et dont Montaigne pouvait écrire : « Ces champs semblent être des jardins »[5]. Bref, un paysage agricole dont la fonction première, par contraste avec la brutalité repoussante d'une nature intacte, était de plaire à l'œil, de reposer l'esprit des soucis quotidiens tout en stimulant la réflexion. Pour la Renaissance italienne, une telle campagne n'était jamais, somme toute, qu'un « appendice de la ville » et devait en conséquence être « colonisée, annexée à la vie urbaine »[6] et à son fer de lance au sein des espaces naturels qu'étaient la villa et son jardin, dont le monde clos et ordonné contrastait de manière absolue avec celui, sauvage, désordonné, de la nature au cœur de laquelle ils étaient aménagés[7]. Normalisé à l'extrême, l'*ager* qui commençait sitôt franchis les murs de la villa et conjurait les aspects négatifs de la nature en les repoussant dans les confins, finissait par susciter une indifférence polie, sinon dédaigneuse. Il est révélateur que la plupart des écrivains

---

[4] Laurent Bolard, « Le paysage toscan, métaphore du Paradis. Littérature et peinture en Italie à la fin du Moyen Age et à la Renaissance », *Littératures*, 46, 2002, pp. 92-93.

[5] Montaigne, *Journal de voyage*, éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, 1983, p. 266. Il s'agit de la campagne entre Pistoia et Lucques.

[6] Piero Camporesi, *Les belles contrées*, trad. fr., Paris, Le Promeneur, 1995, p. 143.

[7] *Ibid.*, p. 17. Une nature que cependant la fonction économique de la villa se chargeait de policer par l'exploitation des champs.

et des auteurs de traités agricoles et de louanges de la vie dans les villas ne parlent quasiment jamais de cette campagne et des activités économiques et sociales dont elle était le lieu[8]. Elément constitutif de la villa renaissante, le *bosco* se situait au cœur de l'intégration de la nature apaisée dans son dispositif visuel. Décrivant l'univers du jardin d'Armide et les paysages qui l'entourent, Le Tasse englobe dans un unique ensemble (« en un regard offerts ») les fontaines, les coteaux, les vallées, les grottes et les bois, tous semblant conçus selon un même artifice pour le plaisir des yeux[9]. Dans son traité, publié en 1564, sur l'agriculture et les plaisirs de la vie en villa, et qui connut alors un franc succès, Agostino Gallo n'écrivait en fait pas autre chose dans sa brève description d'un domaine : « Nous allons jusqu'au domaine de Poncarale où [...] l'on trouve de charmantes collines, des vues ravissantes, des bois touffus, de beaux jardins, des pièces somptueuses et une eau claire »[10], tandis que Vincenzo Scamozzi renchérissait à propos de la colline de la villa Rocca Pisana : « Cette colline est très gracieuse à voir, parce qu'elle est presque ronde, et très agréable à gravir par les pentes d'autres collines plus petites »[11]. On le voit, l'ensemble de la nature environnante se résumait à un tableau harmonieux d'où tout accident, toute manifestation de sauvagerie étaient exclus. Une nature ramenée sur le même plan que le jardin, réduite à un système de normes dont la villa imposait la pratique et dont la fonction se réduisait à la satisfaction esthétique du propriétaire, passant par la négation de toute vie interne, de toute autonomie de ses composantes.

Ici le *bosco* se révélait la résultante logique de cette conception puisque, espace de transition entre la nature sauvage, désordonnée, et

---

[8] *Ibid.*, p. 145.

[9] Le Tasse, *Jérusalem libérée*, XVI, 9, éd. Michel Orcel, Paris, Gallimard, 2002, p. 408 : « Et ce par leur beauté précieuse accroît / L'art qui fait tout en rien ne s'aperçoit ».

[10] Agostino Gallo, *Le dieci giornate della vera agricoltura e piaceri della villa*, Brescia, Dominico Farri, 1564. Cité par J. Ackermann, *op. cit.*, p. 171.

[11] Vincenzo Scamozzi, *L'Idea dell'Architettura Universale*, II, Venetiis : exemptis auctoris, 1615.

le monde clos, ordonné de la villa auquel il était intégré (« Nous pouvons également goûter [...] les bois pour leur charme », écrivait encore A. Gallo[12]), il illustrait ce processus de transformation de la nature-forêt en nature-culture. Une forêt devenue l'ombre d'elle-même, que l'on maintenait moins pour son utilité économique que pour le plaisir des sens, les besoins de l'art et de la littérature et la perpétuation d'un mythe chevaleresque dont elle était le cadre privilégié et qui servait d'assise culturelle, de référent social et d'isolant pour la classe dominante, autrement dit celle qui possédait les villas. En somme, un simulacre de forêt.

Espace de transition, le *bosco* l'était indubitablement, au moins par sa situation dans le complexe d'ensemble de la villa et de ses jardins. *Intra-muros* ou *extra-muros*, c'était en effet en lisière de ceux-ci qu'il s'étendait généralement[13]. Et cette situation de transition dans l'espace matérialisait la fonction du *bosco*, lieu de transition entre nature et culture. Comme la forêt il présentait des caractères de désordre et d'obscurité, comportait des essences « naturelles », et comme le jardin, il était traversé par des allées rectilignes et s'agrémentait de sculptures voire, parfois, de fabriques. La villa de Pratolino, telle que nous la restitue une peinture de Giusto Utens[14], offrait de cette ambivalence un exemple d'autant plus éloquent que son *bosco* se divisait en deux parties clairement distinctes : d'un côté, un *bosco* ordonné, quadrillé par des allées droites bordées de statues ; d'un autre côté, un *bosco* faussement naturel que ponctuaient quelques fabriques et statues, et qui demeurait enclos dans l'enceinte de la villa. L'une et l'autre partie, comme dans tout *bosco*, soulignaient à l'envi cette fonction de mi-parcours qui consistait à créer

---

[12] Cité par J. Ackermann, *op. cit.*, p. 170.

[13] Villas Lante à Bagnaia, Aldobrandini à Frascati, Gamberaia à Settignano, Palazzina Farnèse à Caprarola, villa Pratolino près de Florence, pour reprendre les plus célèbres.

[14] Cf. Daniela Mignani, *Le ville medicee di Giusto Utens*, Florence, 1982.

un effet de contraste avec l'ordonnancement et la géométrie des parterres, tout en satisfaisant l'œil par une pseudo-sauvagerie dans laquelle s'insinuait l'harmonieuse intervention de l'homme comme une victoire sur les forces du chaos. Une telle dichotomie reprenait, en en forçant volontairement le trait, la distinction qu'opérait déjà le Moyen Age entre *bosco* et *selva*, comme l'indiquent ces deux vers du *Roman de la Rose* : « Et mains oisiaus qui par ces gaus [forêts] / Et par ces bois ou il habitent »[15]. A cette époque en effet, tout espace couvert d'arbres n'était pas nécessairement perçu comme forêt. Au nord autant qu'au sud de l'Europe, en France aussi bien qu'en Italie, la *forest*, la *selva*, « plantation impénétrable, sauvage, naturelle, séjour des bêtes sauvages et des loups-garous », s'opposait au *bois*, au *bosco*, « réalité ponctuelle, limitée, fermée, où un accès est ouvert à l'homme, une plantation accessible à l'état de culture, domestiquée »[16]. Opposition qui plus largement recouvrait d'une part le monde familier de l'homme, celui qu'il crée, celui où il imprime sa marque et qui englobe, outre le bois, l'*ager*, et parfois même, comme en France du Nord, le *parc*[17], les espaces construits, et d'autre part le monde sauvage et inconnu, qui échappait totalement à son emprise, donc la forêt mais aussi la mer ou l'océan, les landes ou le désert[18]. Familier, le bosco se situait donc aux marges de la cité, comme plus tard à celles de la villa. Lieu de retraite du cénobite puis du moine[19],

---

[15] Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, vers 658-659, éd. Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1999, p. 80.

[16] *Ibid.*, note 658, p. 268.

[17] Lequel se présente comme un espace forestier, peuplé d'animaux sauvages, mais pas nécessairement un espace cynégétique. Voir à ce sujet Corinne Beck et Marie Casset, « Résidences et environnement : parcs et jardins des châteaux et manoirs en France du Nord (XIIe-XVe siècles) », *Le château et la nature*, Actes des Rencontres d'Archéologie et d'Histoire en Périgord, Périgueux, 2004, à paraître.

[18] Monica Chiellini-Nari, *La campagna toscana nel medioevo*, Ospedaletto, Pacini, 1992, p. 117, col. 2, ouvrage essentiel que nous mettons à contribution dans les lignes qui suivent.

[19] Par lequel, sous la double influence du Paradis et de la Thébaïde, l'ermitage, ancien refuge, deviendra peu à peu jardin. *Ibid.*, p. 127, col. 1.

lieu de vaine pâture et de cueillette, il était fréquenté, du moins en Italie, dès le Haut Moyen Age[20], la frontière entre *bosco* naturel, donc redevable encore de l'univers de la forêt, et *bosco* créée, ou du moins aménagé par l'homme en vertu des besoins de son économie étant, comme le souligne M. Chiellini-Nari, une frontière *intérieure*, passant donc en son cœur[21]. Le *bosco*, espace de transition, se trouvait par conséquent promu au rang d'espace de mutation où le monde sauvage bascule dans le monde civilisé, celui de l'individu dans celui de la communauté[22] par un processus de mise en culture qui signe l'entrée dans l'univers de l'homme, créature qui ne subit plus mais agit[23]. C'est ce qu'avaient bien compris les auteurs qui de Raban Maur à Albert le Grand jouaient de cette ambivalence du *bosco* comme lieu de *mutatio*[24].

Déjà la littérature médiévale nordique, des lais de Marie de France à Perceval et au *Guillaume de Dole* de Jean Renart[25], illustrait l'antagonisme entre le bois et la forêt, cette dernière, lieu de refuge pour maints héros, annonçant ainsi sa transformation en bois[26]. Avec Pétrarque, dont les allusions au *bosco* parsèment son *De vita solitaria*[27], ce lieu devint emblématique d'un art de vivre épuré dont

---

[20] Paolo Galloni, « L'ambiguita culturale della caccia nel medioevo », *Quaderni medievali*, 27, 1989, p. 21.

[21] M. Chiellini-Nari, *op. cit.*, p. 113, col. 2.

[22] Franco Cardini, « Cavalieri nel bosco », *Guerra di primavera. Studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, Florence, le Lettere, 1992, pp. 119-125.

[23] « Cultiver ne signifie pas seulement rendre productif, mais aussi transformer, opérer la *mutatio* entre le sauvage et le domestique », M. Chiellini-Nari, *op. cit.*, p. 114, col. 1.

[24] *Ibid.*, col. 2.

[25] Dès le début de ce récit, les chevaliers se scindent en deux groupes : les vieux vont à la chasse dans la *granz forest*, les jeunes se divertissent dans une clairière dont le cadre est appelé *bois* (vers 260, 265). Cf. Marie-Claude Struyf, « De la sylve au jardin : la fête printanière dans *Guillaume de Dole* », *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, publ. du Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches d'Aix, 28, 1990, p. 361.

[26] M. Chiellini-Nari, *op. cit.*, p. 126, col. 1.

[27] Ed. fr. récente de Pierre Maréchaux, Paris, Payot & Rivages, 1999.

l'harmonie et la quiétude font pièce à une vision de la forêt où la sauvagerie, dédramatisée, se lit comme métaphore de la passion et de la solitude[28]. Cette dernière se présente comme le réceptacle de l'homme de loisir, dans une opposition « sénéquienne » à l'homme affairé : « Celui-ci [l'homme de loisir] part alerte dans la forêt du voisinage, tout plein de calme et tout plein de silence [...] »[29]. Dans le *Canzoniere*, la solitude dans son cadre naturel – monts, plaines, forêts – devient du reste fuite, plutôt que remède à l'amour[30] comme, un siècle plus tard, dans la sextine XVI du *Canzoniere* de Laurent de Médicis[31]. Avec Dante, la distinction s'établit essentiellement sur un plan sémantique car quel que soit le terme choisi (celui, général, de *selva*, celui de *foresta* ou celui de *bosco*), l'espace ainsi nommé se définit par sa sauvagerie. Au chant I de l'*Enfer*, la forêt du vers 2, dont on sait qu'elle symbolise l'égarement du poète, est tout à la fois sombre (vers 2), forte, farouche et âpre (vers 5), et « ravive la peur dès qu'on l'évoque » (vers 6) ; au chant XIII de l'*Enfer* toujours, le bois en outre possède de sombres frondaisons (vers 4), des branches « noueuses, retorses » (vers 5), des « piquants, et leur poison », mais ne possède plus « ni sentiers ni traces »[32]. Au chant XXVIII du *Purgatoire* en revanche, la forêt n'est plus qu'antique : on se trouve ici dans l'antichambre du *bosco* car cette *foresta*, bien qu'ombragée (vers 32-33), est traversée d'un ruisseau aux eaux pures (vers 28-30) et peuplée de « frais rameaux » (vers 36)[33]. Un registre

---

[28] Voir Paolo Golinelli, « Tra realtà e metafora : il bosco nell'imaginario litterario medievale », *Il bosco nel medioevo*, a cura di Brunello Andreolli et Massimo Montanari, Bologne, CLUEB, 1988, pp. 111-112.

[29] *De vita solitaria*, éd. cit., p. 36.

[30] Pétrarque, *Canzoniere*, XXV, éd. Jean-Michel Gardair, Paris, Gallimard, 1983, p. 52.

[31] « Je fuis [...] à l'ombre des feuillages [...] », Laurent de Médicis, *Canzoniere*, éd. Christian Bec, Paris, Imprimerie Nationale, 2000, p. 49.

[32] Par ailleurs, le poète se fend d'une précision géographique, ces bois évoquant ceux qui s'étendaient alors sur le littoral, de la Cecina à la Maremme.

[33] Dante, *La Divine Comédie*, in *Œuvres complètes*, éd. Christian Bec, Paris, Robert Laffont, 1999, respectivement pp. 599, 647 et 857.

analogue, plus précis encore dans son évocation, se retrouve plus tard, au début du *Songe de Poliphile* dont la forêt, en des accents dantesques, figure également l'âme du héros et son égarement[34]. Quant à Boccace, en nette rupture sur ce plan avec la littérature chevaleresque, il affirmait clairement la nouvelle vocation du *bosco*, prélude à sa domestication dans le cadre de la villa renaissante. L'*Ameto* par exemple commence par la description d'un bois qui se veut lieu idyllique, propice aux amours, dans une antithèse radicale de la forêt médiévale[35]. Le *Décaméron* se pose comme un maillon essentiel dans cette évolution qui mène de la forêt sauvage au jardin ordonné. En son cœur, lieu emblématique en ce qu'il fonctionne comme le but ultime d'une initiation sociale, culturelle et sentimentale, la Vallée des Dames n'est accessible qu'après un trajet à travers un paysage dont l'harmonie annihile le chaos de la ville en proie à la peste[36]. Elle-même figure de transition, elle comprend une première vallée où les plantations humaines (vignes, oliviers, amandiers, cerisiers, figuiers) s'opposent, d'un coteau à l'autre, aux espèces spontanées (chênes, frênes et « autres essences »), et une deuxième vallée dont les bois, certes naturels, sont pourtant « disposés avec autant de régularité que si le meilleur jardinier du monde les eût plantés »[37] – on le sait, toute initiation passe depuis l'Antiquité classique par une situation de confins et une phase de transition, ou de mutation. Une autre description révèle la même ambiguïté du *bosco* : au début de la neuvième journée, la compagnie se rend dans un petit bois dont les animaux sauvages se présentent « comme des bêtes apprivoisées »[38], aux antipodes de la forêt dans laquelle se perdent Pierre Boccamasse

---

[34] Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, éd. Gilles Polizzi, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, pp. 18-19. Cf. des détails tels que « Souvent trébuchant parmi les trons et estocs des arbres qui là étaient à fleur de terre » (p. 18), ou « A chacun pas j'étais retenu de ma robe qui s'accrochait aux buissons et halliers » (p. 19).

[35] P. Golinelli, *op. cit.*, p. 113.

[36] L. Bolard, *op. cit.*, p. 102.

[37] Boccace, *Le Décaméron* éd. Jean Bourciez, Paris, Garnier, 1988, p. 434.

[38] *Ibid.*, IX, p. 583.

et Agnolella, dont la fonction est de créer par son obscurité et ses labyrinthes un sentiment d'effroi, loin de toute marque humaine[39]. D'autres occurrences dans le *Décaméron*, particulièrement nombreuses, concernent les jardins (notamment dans l'ouverture de la IIIème journée) venant ainsi compléter ce cycle de transformations qui mène de la nature sauvage à la nature domestiquée[40].

Derrière cette réhabilitation de la forêt sous une forme édulcorée – une trahison en quelque sorte –, celle du *bosco*, derrière ce détournement de sens niant une réalité qui dérange ou effraie, celle de la véritable nature de la forêt, se profilait le regard de l'Antiquité classique, pour qui toute sauvagerie était haïssable, pour qui le seul paysage qui valait était celui, harmonieux, composé par et pour l'homme et susceptible de lui élever l'esprit. Inévitablement, semblable conception était devenue un *topos* de la littérature offrant un jeu duel entre la vie à la campagne et la vie à la ville, donc une exaltation de l'*otium*. Et comme tout *topos* celui-ci révélait, au-delà, des réalités conceptualisées définissant un comportement anthropologique vis-à-vis de la nature, trahissant aussi bien un mode de pensée qu'un degré de civilisation. Deux exemples pourtant assez éloignés l'un de l'autre nous semblent susceptibles d'illustrer cette attitude devant la nature dans son expression extrême qu'est la forêt : celui d'Ovide et celui de Pline le Jeune, tous deux abondamment réutilisés par la Renaissance italienne. Pour s'en tenir aux seules *Métamorphoses*, Ovide décrit peu la forêt, en dépit des innombrables histoires ayant la nature pour cadre. Sauvage, elle est rarement effrayante, et n'engendre donc guère de réaction répulsive. Au contraire, elle opère souvent comme abri, comme rafraîchissement – en témoigne la description de la célèbre vallée de Tempé : « Il est [...] une région boisée que de tous côtés ferment des pentes abruptes couvertes de

---

[39] *Ibid.*, V, 3, pp. 351-355.

[40] Jean Lacroix, « Les jardins de Boccace ou la fête florentine du récit », *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, *op. cit.*, pp. 197-213, cite ces différentes occurrences de jardins : III, 3 ; III, 8 ; III, 10 ; IV, 6 ; IV, 7 ; IV, 8 ; V, 9 ; VII, 7 ; X, 5 ; X, 6.

forêts [...] O vierge [...] viens goûter l'ombre des hautes forêts [...] à l'heure où règne la chaleur, où le soleil, à moitié de sa courbe, est au plus haut point. Si tu crains de pénétrer seule dans les retraites des bêtes sauvages, c'est sous la protection d'un dieu qu'en sécurité tu entreras dans les solitudes des bois »[41]. Révélatrice de cette aliénation des espaces sauvages, la forêt où sévissent Diane et Actéon, pourtant vouée à la chasse, n'a de naturel que le nom puisque Ovide nous le précise lui-même, « la nature, par son seul génie, y avait donné l'illusion de l'art »[42]. La transformation de la forêt s'achève lorsqu'elle devient un lieu exclusivement conçu pour le plaisir des sens : « Une forêt qui entoure de tous côtés ses bords [au lac Pergus] et fait à ses eaux une couronne de son feuillage, comme d'un voile, l'abrite des feux de Phoebus. Ses branches dispensent la fraîcheur, le sol humide est empourpré de fleurs ; le printemps y est éternel »[43]. Dans la correspondance de Pline, le parallèle avec la Renaissance s'impose avec force, ne serait ce que parce que la forêt, comme au XVIe siècle, y est envisagée depuis la villa, et avec l'œil de son propriétaire. La forêt qui couvre les montagnes autour de sa villa de Tuscie perd sa sauvagerie (pourtant à l'époque certainement bien réelle : il n'est qu'à voir l'importance des forêts sur les hauteurs de l'actuelle Ombrie) pour s'insérer, tout comme les taillis, les « grasses collines », les prairies ou les vignobles, dans un ensemble harmonieux, pour participer à une composition naturelle agréable à la vue du maître. « Vous prendrez, écrit Pline à Domitius Apollinaris, un grand plaisir à contempler ce panorama de la montagne, car vous ne croirez pas voir une vraie campagne mais bien un tableau agencé et peint avec art : où qu'ils se posent, vos yeux seront charmés par cette

---

[41] Ovide, *Métamorphoses*, I, 568 sqq., éd. Joseph Chamonard, Paris, Flammarion, 1966, pp. 57-58.

[42] *Ibid.*, III, p. 93.

[43] *Ibid.*, V, 388 sqq., pp. 145-146.

variété et cette harmonie. »[44]. Plus proche de la villa, la forêt ne se présente jamais comme infinie, impénétrable ; bien plutôt s'agit-il d'une succession de bois qu'entrecoupent régulièrement des champs et des pâturages – la présence de l'homme n'étant jamais très éloignée. Tel est le cas dans la description de sa villa des Laurentes, il est vrai à proximité de Rome[45]. Dans cet apprivoisement de la forêt auquel se livre Pline, les arbres sont extraits de leur milieu d'origine pour concourir à un tableau naturel dont une fois encore l'objectif est la satisfaction de l'œil, comme il ressort de l'évocation de la source du Clitumne – les cyprès d'abord, en amont, puis les frênes et les peupliers[46].

Les Romains, comme la plupart des peuples anciens, sacralisaient certains arbres et certains espaces boisés[47] considérés comme manifestation du divin et à ce titre protégés par des tabous. Semblables espaces étaient par excellence le lieu d'épiphanies de divinités pour la plupart bienveillantes telles que nymphes ou dryades lesquelles, aux dires de Pline l'Ancien, y avaient élu domicile[48], probablement en raison des liens étroits entre la végétation et l'eau, si précieuse en milieu méditerranéen. Toutes ces aimables créatures que les siècles médiévaux avaient négligées pour leur substituer des monstres, le XVIe siècle les retrouva pour en peupler ses *bosco* sous l'espèce de ces sculptures qui, plus ou moins dissimulées, en parsemaient les ombrages. A ce titre elles évoquaient, peu ou prou, les divinités hantant les sous-bois de la plupart des pastorales, tellement à la mode au XVIe siècle dans pratiquement toutes les cours italiennes, à commencer par celle de Ferrare avec, par exemple,

---

[44] Pline le Jeune, *op. cit.*, 34, p. 66 (V, 6).

[45] *Ibid.*, 33, pp. 60-61 (II, 17).

[46] *Ibid.*, 244, pp. 339-340 (VIII, 8).

[47] Roland Bechmann, *Des arbres et des hommes. La forêt au Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1984, p. 328.

[48] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXV, éd. Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, § 116-117.

Agostino Ferrari ou Agostino Argenti[49], ou même Giraldi Cinzio et son *Egle*[50]. Plus généralement associées à l'univers policé du jardin géométrique ces figures, placées à l'intérieur du *bosco*, en soulignaient symboliquement la prise de possession par l'homme, prise de possession qui, comme si souvent pour le *saltus*, revêtait l'aspect d'un exorcisme. Que pouvait-on redouter dans les demies ténèbres des bois lorsqu'elles se voyaient investies, puis envahies par des créatures aussi amènes ? Même l'épais mystère qui enveloppait le monde forestier se trouvait désormais, par ces sculptures, cantonné dans le rôle de faire-valoir amoureux, rôle qui ne fera que croître aux deux siècles suivants. Une peinture de Véronèse, *Mars et Vénus liés par l'amour* (1580, New York, Metropolitan Museum), nous paraît hautement significative de ce thème érotique au sein d'un paysage où l'on aperçoit le *bosco* pointer le bout de ses feuillages tandis qu'une architecture en ruine s'orne en caryatide de la figure d'un satyre[51]. Et si le célèbre *Sacro Bosco* de Bomarzo près de Viterbe (entre 1552 et 1580 env.) est peuplé de figures monstrueuses, elles ne sont plus qu'allégories de pierre, leur pétrification même les rendant en quelque sorte inoffensives et les maintenant dans le champ d'une nature moins réelle que symbolique, une nature dont l'ancienne puissance n'est plus évoquée que comme témoignage, ou souvenir. Il ne s'agit pas d'évoquer une quelconque monstruosité de la nature. Le phénomène de mutation qui s'opère à Bomarzo, énoncé par le fait que nombre de ces sculptures furent réalisées à même le roc témoigne ainsi que la

---

[49] Du premier, *Il sacrificio, favola pastorale*, in *Parnaso italiano ovvero Raccolta de poeti classici italiani*, a cura di Andrea Rubbi, Venise, Zatta e figli, vol. XXIV, 1786, pp. 192-299. Du second, *Lo Sfortunato, favola pastorale*, Vinegia, Giolito de' Ferrari, 1568.

[50] Bien que d'un genre plus proche du drame satyrique, comme le rappelle Alain Godard, « La première représentation de l'Aminta : la cour de Ferrare et son double », *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, études réunies par André Rochon, 2 vol., Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1977, II, p. 188.

[51] Des sculptures de satyres se trouvent aussi dans le parc de la villa Il Bosco di Fonte Lucente, près de Fiesole.

nature, à l'intérieur du *bosco*, n'est plus exclusivement naturelle ; mieux, par cette transformation, l'homme y proclame toute sa puissance de démiurge et, en dernier ressort, sa maîtrise des forces de la nature. Défi à la raison si l'on considère que tous les éléments *artificiels* de ce jardin procèdent d'un détournement ou d'un renversement des valeurs et des certitudes (la « Maison suspendue », la gueule du monstre ouvrant sur une salle de banquet « miniature »), le *Sacro Bosco* est également dans sa logique interne un défi à la forêt qui se voit ici asservie à un concept et donc arrachée à sa véritable essence : la monstruosité n'est pas de son fait mais de celui des figures qui, nées de l'imagination humaine, la peuplent. Elle n'est en vérité que le *cadre* d'un parcours, peut-être initiatique[52], dont elle suggère les principales orientations.

Beaucoup moins inoffensifs et surtout dotés de pouvoirs importants, les monstres qui habitaient les forêts du Moyen Age avaient souvent une grotte pour lieu privilégié, au moins d'origine, située en des endroits reculés – entendez sauvages – et peu accessibles : montagnes et forêts. La vision qui commandait la grotte, dont les sources remontent aux temps païens, relevait pour l'essentiel d'une conception magico-religieuse qui la considérait comme un antre, une caverne et, dans la mesure où sa principale direction, oblique ou verticale, la projetait vers le bas, comme domaine des forces telluriques. De ce point de vue la grotte, dans l'imaginaire ancien, dépendait du monde souterrain et par conséquent abritait les forces de la mort et du mal. Aussi était-elle le domicile du monstre par excellence, le dragon-serpent – Isidore de Séville et après lui Raban Maur, qui faisaient autorité en la matière, l'affirmaient[53]. Le dragon, incarnation des

---

[52] Sur Bomarzo, création de Vicino Orsini, seigneur de Bomarzo, voir Horst Bredekamp, *Vicino Orsini e il Sacro Bosco di Bomarzo*, Rome, 1989.

[53] Isidore de Séville, *Etymologiae*, XII, IV, 4, P.L. Migne, LXXXII, col. 442 ; Raban Maur, *De universo*, VIII, III, *Ibid.*, III, col. 229-230. Cités par Jacques Le Goff, « Culture ecclésiastique et culture folklorique au Moyen Age : saint Marcel de Paris et le dragon », *Ricerche storiche ed economiche in memoria di Corrado Barbagallo*, éd. L. de Roca, Naples, 1970, II, pp. 51-90. Repris dans *Pour un*

puissances chthoniennes dont les ténèbres qui emplissent à toute heure la forêt semblent le prolongement, symbole de toutes les métamorphoses (comme en témoignent les multiples versions de la légende de Mélusine[54]), passera comme tel dans maints contes, maints récits épiques du Moyen Age, obstacle que le chevalier doit vaincre sur le parcours de son initiation. Si au XVIe siècle (et même encore au XVIIe) la grotte demeurait le symbole en raccourci du monde souterrain[55] dont la puissance mystérieuse est à l'œuvre dans l'exploitation (traditionnellement assurée par le peuple des nains) des mines et le travail du feu[56] réactualisés par la mythologie classique avec le personnage de Vulcain[57], on assistait de plus en plus à son appropriation par le milieu curial, au profit d'une autre symbolique, en quelque sorte privée, qui se traduisait par une mutation morphologique autant que conceptuelle. L'Arioste, avec son *Roland furieux*, pose ici un jalon essentiel. Les trois principales occurrences de cavernes délaissent en effet l'univers médiéval, soit pour renouer, au-delà, avec le thème virgilien de la grotte porte de l'Enfer (chants XXIII-XXIV), soit pour en faire, plus prosaïquement, un repaire de malandrins (chants XII-XIII), soit enfin pour l'ériger en un lieu hybride d'une révélation d'ordre dynastique (chants II-III)[58]. De naturelle la grotte devint artificielle tandis qu'en son stade final, d'englobée, elle se faisait englobante, l'architecture remplaçant la

---

autre Moyen Age, Paris, Gallimard, 1977, pp. 247-248 et 259.

[54] Voir la belle étude que lui consacrent Jacques Le Goff et Emmanuel Le Roy Ladurie, « Mélusine maternelle et défricheuse », *ibid.*, pp. 307-331.

[55] Il est révélateur que l'antre qui joue un rôle essentiel dans le *Roland furieux*, comporte une deuxième caverne laquelle, transformée en chapelle funéraire, possède une décoration raffinée. Son évolution curiale est soulignée par le fait qu'y est révélée l'origine de la famille d'Este. L'Arioste, *Roland furieux*, III, 6-7 et 24-59, éd. Jean-Michel Gardair, 2 vol., Paris, Gallimard, 2003, I, p. 95 et pp. 98-105.

[56] Sur cet univers du minéral, voir P. Camporesi, *op. cit.*, pp. 47-67.

[57] Cf. par exemple la peinture de Giorgio Vasari *La forge de Vulcain* conservée au Musée des Offices à Florence.

[58] L'Arioste, *op. cit.*, respectivement II, pp. 199 sqq., I, pp. 262 sqq. et I, pp. 92 sqq.

cavité, le bâti remplaçant le creusé[59]. La grotte initiale du *Roland furieux* mentionnée ci-dessus, qui en est aussi la principale du point de vue de la finalité curiale de l'épopée, située en pleine nature, débouche sur une deuxième caverne, celle-ci architecturée et transformée en chapelle funéraire[60]. Du reste, dans les deuxième et troisième salles de la grotte de Buontalenti dans les jardins de Boboli à Florence furent placés en 1587 le groupe d'Hélène et Thésée par Vincenzo De'Rossi et en 1592, la statue de Vénus par Giambologna : aux forces du mal et de la mort se substituaient définitivement celles de l'amour[61]. Et le *contenu* de la grotte de Bomarzo, dont pourtant l'entrée est la gueule d'un monstre consiste, nous l'avons vu, en une salle de banquet – dérision, poussée à l'extrême, des forces de la nature asservies par les fantaisies de l'homme, ou ses spéculations. La grotte maniériste, tout comme le *bosco* dans lequel elle était immergée ou sur les marges duquel elle était aménagée, apparaissait ainsi comme le lieu non pas de confrontation mais de dialogue entre l'art et la nature[62] qu'illustre à l'extrême la sculpture de Giambologna *L'Apennin* dans le jardin de la villa Médicis de Pratolino (vers 1570-1580), taillée à même le roc, ornée de stuc, de lave, de brique et comportant une grotte et de petites pièces disséminées à l'intérieur. Grotte *inversée* puisque ce qui est souterrain est ici à l'air libre, elle était le lieu où s'opérait une transmutation de l'univers minéral et végétal en artifice, transmutation réalisée par l'homme, véritable alchimiste du monde[63]. Et si la grotte demeurait quand même le

---

[59] C'est l'univers des grottes maniéristes récemment décrit par Philippe Morel dans *Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle*, Paris, Macula, 1998.

[60] L'Arioste, *op. cit.*, pp. 95 sqq.

[61] Sur cette grotte, voir Dettlef Heikamp, « La grotta Grande del giardino di Boboli », *FMR*, 35, 1985, pp. 100-105.

[62] Antonio Pinelli, *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVIe siècle*, trad. fr., Paris, Librairie Générale Française, 1996, pp. 248-254.

[63] François Ier de Médicis, féru d'alchimie, avait ainsi fait orner son studiolo du Palazzo Vecchio à Florence, de peintures dont le thème iconographique général, dû au collaborateur de Vasari, Vincenzo Borghini, montre les relations entre les arts et le monde des éléments, peintures parmi lesquelles se trouve *L'atelier de*

symbole du monde clos, du monde à part (et doublement : en elle-même et par les frondaisons sous lesquelles elle ouvre), cet enfermement n'était plus signe d'une sauvagerie supplémentaire, mais se mettait exclusivement au service du maître, du puissant qui se retranche de la société, voire au service du souverain, à l'image de Cosme Ier de Médicis lequel, selon Cellini[64], se faisait aménager une pièce au bout de son palais afin de se retirer davantage encore du monde[65].

Parmi ces mutations qui menèrent, à la Renaissance, de la forêt au *bosco*, une permanence a priori se distingue : la chasse. Que ce soit dans l'Antiquité romaine, au Moyen Age ou au XVIe siècle, son cadre comme son activité demeuraient immuables, maintenant les liens les plus étroits à travers les millénaires. Pourtant, à y regarder de plus près, dans ce domaine aussi une évolution s'esquissait entre le Moyen Age et la Renaissance, et dans ce domaine aussi cette dernière, par delà les siècles, semblait renouer avec l'Antiquité, par des liens qui s'articulaient autour de la relation forêt/plaisir. Ici encore, suivons Pline le Jeune. Les forêts qui entouraient sa villa de Tuscie ne sont pas décrites (« de hautes et antiques futaies ») : elles ne valent que pour clore le coup d'œil d'ensemble, et comme réserve de chasse puisque la seule précision – relative – que l'auteur apporte à leur mention est que « le gibier y est abondant et varié »[66]. Les forêts se présentaient donc d'abord comme lieu d'un plaisir, celui de la chasse. Encore celle-ci doit-elle être relativisée. Outre qu'il n'en décrit pas le

---

l'alchimiste exécuté en 1571 par Giovanni Stradano (Jan Van der Straet), où l'on voit justement le souverain travaillant consciencieusement sous la férule d'un savant. Là-dessus, voir Luciano Berti, *Il principe dello Studiolo, Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Florence, 1967.

[64] Benvenuto Cellini, *Vie*, éd. André Chastel, nouv. éd., Paris, Scala, 1992, p. 347.

[65] Dans l'*Enéide*, les deux grottes qui jouent un rôle majeur n'ont rien qui rappellent la monstruosité : l'une abrite les amours de Didon et Enée, l'autre est l'antre de la Sybille de Cumes – point de départ il est vrai de la descente d'Enée aux Enfers. Virgile, *Enéide*, éd. Jacques Perret, Paris, Gallimard, 1991, p. 136 (IV, 160 sqq) et p. 187 (VI, 42, sqq.).

[66] *Correspondance*, *op. cit.*, 34, p. 66 (V, 6).

déroulement, Pline en évacue toute la violence et la sauvagerie pour n'en retenir, sur le mode de l'*otium*, que les avantages qu'un penseur peut y trouver : « Les forêts tout alentour, la solitude et ce profond silence lui-même que l'on doit à la chasse, sont les meilleurs excitants de la pensée ». Et de conclure : « Non moins que Diane, Minerve hante nos montagnes »[67], tout en *réduisant* les halliers giboyeux pour les qualifier de « bosquets » et de « bois sacrés »[68]. La chasse médiévale ressortait d'une conception diamétralement opposée, comme l'était le vécu du chasseur. Contrairement à celle de Pline, elle se posait d'abord en *décor*, celui d'une forêt aussi sauvage que l'était la chasse elle-même et qui, par la densité de son couvert, obligeait le chasseur à payer de sa personne dans une poursuite effrénée du gibier ; privilège seigneurial la chasse on le sait permettait d'exercer le courage, l'endurance et la valeur militaire de celui qui s'y adonnait, et même *devait* le faire[69] – il s'agit ici, bien entendu, d'un poncif de la propagande seigneuriale. Ce choix de la forêt comme décor obligé de la chasse obéissait naturellement à des considérations purement matérielles qui rejoignent l'évidence – c'est là que se trouvait le gibier. Mais il relevait aussi d'autres considérations, plus symboliques. Activité extrême, la chasse ne pouvait se dérouler ailleurs qu'en un lieu extrême ; portant l'homme à la fois aux limites de ses possibilités et en ce point où s'effacent les frontières entre l'humanité et l'animalité, il était logique qu'elle se déroulât dans l'ambivalence de la forêt sauvage, lieu culturellement de « confins »[70]. Du reste, la forêt médiévale était volontiers assimilée au désert, comme a pu le montrer Jacques Le Goff[71], le

---

[67] *Ibid.*, 4, p. 37 (I, 6, lettre à Tacite).

[68] *Ibid.*, 6, p. 38 (IX, 10, lettre à Tacite).

[69] P. Galloni, *op. cit.*, 1989.

[70] *Ibid.*, p. 21.

[71] Dans *La civilisation médiévale*, Paris, Arthaud, 1964, pp. 169-171. Il compare la forêt du monde chrétien médiéval, trouée de clairières, au désert du monde musulman de la même époque, coupé d'oasis. Voir aussi du même auteur, « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval », *L'imaginaire médiéval*, nouv. éd., Paris, Gallimard, 1991, pp. 59-75.

vocabulaire employé pour désigner la forêt le disait suffisamment, en particulier les adjectifs : profonde et ténébreuse, certes – c'est là sa spécificité – mais également aride, inculte, vaste[72]. Une telle ambivalence favorisait la confusion entre le chasseur et le gibier, entre l'homme et l'animal. « Théâtre du merveilleux et lieu de l'initiation »[73], la forêt s'avérait le cadre obligé où s'accomplissait l'*ensauvagement* de l'homme civilisé[74], et d'abord du premier d'entre eux, le chevalier. Ensauvagement qui était certes un rituel de passage puisque, comme l'écrit B. Hell, « Le héros médiéval doit en effet, avant son mariage, se faire pour un temps homme sauvage »[75]. L'exemple le plus célèbre en est sans conteste celui d'Yvain, dans le roman de Chrétien de Troyes, dont l'ensauvagement est à la fois celui du corps, celui des sens et celui de l'âme, entraînant une perte des repères et des valeurs qui fondent la civilisation, perte qui s'assimile aussi à une *inversion*[76], laquelle se traduit en particulier par une relation trouble entre le cru et le cuit, chère à l'anthropologie contemporaine (du reste, plus loin, la guérison d'Yvain se confirme en ce qu'il consomme *rôtie* la viande du chevreuil que le lion a chassé à son intention[77]). Cet ensauvagement relevait aussi d'un processus de contamination par la forêt elle-même qui transformait les êtres vivant en son sein : n'était-elle pas, justement, le lieu d'élection de l'homme sauvage[78] ? N'était-elle pas aussi le lieu où

---

[72] M. Chiellini-Nari, *op. cit.*, p. 115, col. 1.

[73] Bertrand Hell, *Le sang noir. Chasse et mythe du sauvage en Europe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 128.

[74] Rappelons que l'étymologie fait dériver, par le bas-latin, le mot « sauvage » du latin classique *silvaticus*, « relatif à la forêt ».

[75] *Op. cit.*, pp. 127-128.

[76] Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion*, éd. David F. Hult, Paris, Librairie Générale Française, 1994, pp. 225 sqq. Yvain notamment « mange la venaison toute crue » (vers 2825-2826) et va « tout nu » (vers 2832).

[77] *Ibid.*, p. 265, vers 3464-3465.

[78] Sur ce mythe de l'homme sauvage, voir Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Age. A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge, Harvard University Press, 1952, et Franck Tinland, *L'Homme sauvage*, Paris, 2ème éd.,

le chevalier se faisant chasseur délaissait l'épée pour l'arc, arme par excellence de la chasse, mais « arme déloyale dans un combat ouvert »[79]. Quant à la fureur du Roland de l'Arioste, qui se traduit par son ensauvagement, avec toutes les caractéristiques que lui prêtait le Moyen Age (il ne sait plus manier l'épée, se dénude – au moins jusqu'à la taille – montre son ventre *velu*, et la scène se déroule dans les bois), résulte ici aussi d'un dépit amoureux[80].

Nonobstant quelques redondances littéraires, la Renaissance balaya non pas la chasse elle-même qui en forêt ou non restera pour longtemps encore privilège seigneurial, signe d'identification pour l'aristocratie autant que d'agrégation pour la bourgeoisie[81], mais la *sauvagerie* de la chasse : à forêt domestiquée, chasse policée. Déjà au XVe siècle, un tableau de Paolo Uccello, *La chasse*, conservé à l'Ashmolean Museum d'Oxford, montrait une chasse courtoise, curiale, dans laquelle chaque élément de l'action comme du décor se trouve à sa juste place, établie selon un ordonnancement politico-social à l'opposé du désordre de la chasse sauvage, la forêt y apparaissant moins comme un phénomène naturel que comme un agencement de formes, une construction géométrique structurant l'espace et l'esprit. Une telle œuvre illustre bien ce processus de civilisation qui assujettissait la forêt à l'univers culturel des puissants[82]. L'illustre également la « récupération » religieuse de cet univers avec l'épisode du cerf crucifère de la légende de saint Hubert qui justement prend corps à l'aube de la Renaissance[83], saint auquel l'Italie préférait sans surprise la figure d'Eustache, plus « classique » de par ses origines romaines – une célèbre peinture de Pisanello, à la

---

L'Harmattan, 2003, pour une approche plus anthropologique.

[79] Jacques Le Goff (en collab. avec Pierre Vidal-Naquet), « Lévi-Strauss en Brocéliande », *L'imaginaire médiéval*, *op. cit.*, p. 157.

[80] L'Arioste, *op. cit.*, XXIII, 133 et 134, I, p. 511.

[81] Dans l'Italie du XVIe siècle, les bourgeois, récents acquéreurs de villas, pratiquaient volontiers la chasse car elle leur « confère une once de noblesse », J. Ackermann, *op. cit.*, p. 150.

[82] L. Bolard, *op. cit.*, p. 93.

[83] B. Hell, *op. cit.*, p. 212.

National Gallery de Londres, témoigne de ce nouvel engouement. Les sombres halliers au sein desquels évoluaient les chasseurs bien souvent n'étaient plus que des *topoi* littéraires. La chasse policée de la Renaissance, acte de représentation, se déroulait dans un cadre approprié, choisi voire aménagé à cet effet. Il n'était pas question d'aller au petit bonheur du gibier, de se laisser emporter par lui dans une course sans frein (sauf s'il y allait de l'honneur du chasseur), mais au contraire de maîtriser de bout en bout le système chasse, tout comme, notamment à la cour, on maîtrisait ses passions. Donc de chasser en un lieu d'où toute surprise, sinon feinte (en particulier pour le bonheur des dames qui accompagnaient), était bannie, bref en un lieu en quelque sorte *réservé*. Et si celui-ci se situait à portée de regard, d'arc ou de cheval, de la villa, cela n'en était que plus profitable : aussi la plupart des villas possédaient-elles leur « barco » situé aux marges du jardin, le barco « terrain de chasse où l'irrégularité de la nature était tolérée »[84]. Il s'agissait bien de tolérance, autrement dit d'une attitude visant à indiquer la supériorité. La chasse certes, mais à condition de ne pas compromettre, par un dangereux basculement vers la sauvagerie – étant entendu que relevait du sauvage tout ce que l'on ne maîtrisait pas – cet équilibre subtil et harmonieux qui fondait le comportement du bon courtisan, avant tout soucieux de domination de soi et de domination de l'espace où il se mouvait[85]. Chasse de représentation donc, s'appuyant sur des référents mythologiques (Diane, Adonis, Actéon, Méléagre) et littéraires au premier rang desquels les *Métamorphoses* qui envahissent la peinture du *Cinquecento* quand ils étaient discrets encore dans celle du *Quattrocento*, et qui dans les tableaux se caractérisent par un décor sylvestre plus amène que véritablement sauvage, tandis que dans les pastorales du XVIe siècle, dans cet univers hors de l'emprise du temps, c'est bien souvent Diane qui conduit la chasse – ainsi dans

---

[84] J. Ackermann, *op. cit.*, p. 28.

[85] Les leçons à tirer du *Courtisan* de Castiglione sont de ce point de vue innombrables, et toujours riches d'enseignements. Baldassare Castiglione, *Le Courtisan*, éd. Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991.

l'*Egle*[86]. Chasse de représentation qui n'excluait pas pour autant la violence (les parties de chasse qui se déroulent en avant des villas Médicis peintes par Giusto Utens le montrent[87]), quoique strictement cantonnée au comportement des chasseurs, le décor demeurant celui du *bosco*, toujours à portée de vue de la villa. Une telle violence pouvait utilement rappeler que la chasse, comme au Moyen Age, restait pour les seigneurs exercice, entraînement à la guerre, laquelle ne saurait s'accommoder d'une quelconque douceur, et disait par là toute leur supériorité sociale.

Dans le même temps mais plus paradoxalement, le roman arthurien, dont le cadre obligé est la forêt, rencontrait un regain de faveur dans la littérature de la Renaissance, tout autant qu'auprès de son public. Dès le XVe siècle, il était devenu signe distinctif, presque de reconnaissance, d'une société aristocratique soucieuse de s'identifier aux valeurs chevaleresques censées justifier sa domination (comme sa différence d'avec la bourgeoisie montante, comme à Florence), et aussi d'une société en voie de curialisation. Ce phénomène affectait pratiquement tous les Etats de la péninsule, et singulièrement celui des Este à Ferrare[88]. Le gothique international, dans le domaine artistique, atteste de cette vogue chevaleresque (par exemple les peintures décorant la Salle Baronnale au château de La Manta près de Saluces[89] ou les fresques de Pisanello décorant le Castel San Giorgio

---

[86] Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Egle, Favola di satiri*, IV, 4, in *Parnaso italiano*, *op. cit.*, p. 269.

[87] D. Mignani, *op. cit.*

[88] Werner-Leonhard Gundersheimer, *Ferrara : The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton, University Press, 1973 ; Giuseppe Papagno et Amedeo Quondam, *La corte e lo spazio : Ferrara estense*, 3 vol., Rome, Bulzoni, 1982 ; *La Corte di Ferrara e il suo Mecenatismo. 1441-1598*, Atti del Convegno Internazionale, Copenhague, 1987, pub. Copenhague, Museum Tusculanum, et Modène, Panini, 1990 ; Alison Cole, *La Renaissance dans les cours italiennes*, trad. fr., Paris, Flammarion, 1995, pp. 118-141.

[89] Giovanni Romano (dir.), *La Sala Baronale del Castello della Manta*, Turin, 1992. Voir aussi Steffi Roettgen, *Fresques italiennes de la Renaissance*, trad. fr., 2 vol., Paris, Citadelles & Mazenod, 1996, I, pp. 42-59.

à Mantoue[90]) que la littérature reprit à son compte. A commencer par Matteo Maria Boiardo, qui était lui-même « imprégné de la lecture des romans bretons, qu'il pouvait lire en français et dans des adaptations italiennes, et une grande partie de son œuvre s'inspire de ces sources étrangères »[91]. Nous avons vu qu'il n'est pas de littérature chevaleresque sans forêt et que celle-ci, pour le bon déroulement de l'action dramatique comme pour ses multiples significations symboliques, ne saurait se concevoir sans cette sauvagerie de confins favorable aux mutations et aux transgressions. La contradiction pourtant entre la mode d'une telle littérature et la nature du *bosco* renaissant n'était qu'apparente : celui-ci, malgré ou plutôt *avec* cette vogue du roman arthurien, demeurait bien le signe d'une transformation en profondeur de l'environnement physique aussi bien que mental des classes dominantes de la Renaissance italienne. En effet, la forêt qui hante la littérature du XVe et plus encore du XVIe siècle n'était à la fois pas la même et plus la même, résultant d'un double éloignement, dans l'espace et dans le temps. Pas la même car en fait, elle ne l'avait jamais été – la distance spatiale apparaissant ici irréductible. Autant la forêt arthurienne relevait d'un monde celtico-nordique, avec toute la sauvagerie qu'impliquent le type de végétation et le climat qui la caractérisent, autant la forêt de la littérature italienne ressortait évidemment de l'univers méditerranéen – ainsi dans la *Jérusalem libérée* du Tasse, dont l'action par surcroît se situe au Proche-Orient : « Les saintes palmes et les frênes sauvages, / Les funèbres cyprès, les pins, les chênes, / L'yeuse touffue, les hauts sapins, les hêtres, / Les mâles ormes auxquels s'appuie parfois / La

---

[90] Joanna Woods-Marsden, *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton, University Press, 1988.

[91] Denise Alexandre-Gras, « Le jardin enchanté dans le roman chevaleresque italien », *Le paysage à la Renaissance*, études réunies et publiées par Yves Giraud, Fribourg, Ed. Universitaires, 1988, p. 149. Une telle vogue ne s'était pratiquement jamais démentie depuis le XIIIe siècle.

vigne torte »[92]. La forêt méditerranéenne, si elle n'est pas moins inextricable que son homologue nordique, est rarement aussi sombre, et se prêtait donc moins aisément aux évocations terrifiantes ou négatives ; les qualifications courantes d'obscure, ombreuse, voire inquiétante ou menaçante (par exemple dans le *Roland furieux* et la *Jérusalem libérée*, ou même le *Songe de Poliphile*[93]), ne doivent pas nous illusionner car elles relevaient plutôt du topos littéraire le plus convenu et, par delà les références arthuriennes, démarquaient surtout Virgile[94]. Est-ce pour cette raison que les forêts de Boiardo, de l'Arioste ou du Tasse nous paraissent moins crédibles, dans l'effroi qu'elles sont chargées d'inspirer, que celles de Chrétien de Troyes ? Il se peut. Mais toujours est-il que la sauvagerie de la forêt littéraire au Moyen Age répondait à celle de la forêt réelle et toujours pesante dans sa proximité, tandis qu'à la Renaissance, la sylve la plus immédiate n'était bien souvent que l'écume d'elle-même – justement, le *bosco*... L'éloignement dans le temps jouait davantage que l'éloignement dans l'espace pour réduire la portée brutale de la forêt. Autant, au cours des premiers siècles médiévaux, sa présence en littérature suggérait une réalité palpable aux yeux des auteurs[95], autant, au XVIe siècle, cette réalité s'était considérablement estompée pour se réfugier dans des zones de confins – les montagnes – ou dans des simulacres – le *bosco*. Alors qu'au XIIe siècle les lecteurs/auditeurs se trouvaient impliqués dans ce que disait la littérature dont le monde forestier prolongeait celui où ils vivaient, celui qu'ils voyaient depuis leur château, dès le siècle suivant, cet effet de proximité

---

[92] Le Tasse, *op. cit.*, III, 75, p. 121. La liste est plus littéraire que proprement botanique, ces différentes essences ne se retrouvant pas nécessairement en un même lieu. La dette du poète va ici, essentiellement, à Sannazaro et à son *Arcadia*.

[93] *Op. cit.*, II, III, p. 258 : la forêt est simplement qualifiée d' « obscure ».

[94] Par exemple : « des forêts frémissantes descendent, et un bois noir qui fait peser son ombre mystérieuse », Virgile, *Enéide*, I, 165, éd. cit. p. 56. Il faut aussi se souvenir que par contraste, la lumière aveuglante du Midi rend plus épaisses les ténèbres de la forêt.

[95] M. Chiellini-Nari, *op. cit.*, p. 115, col. 2.

commençait à ne plus pouvoir jouer. En Italie plus tôt qu'ailleurs, les défrichements avaient occasionné un fort recul de la forêt[96], obligeant, comme au nord des Alpes, les différents souverains à légiférer pour la protéger, en particulier en Vénétie et en Toscane, les déboisements publics se montrant généralement plus mesurés que les déboisements inconsidérés, chaotiques, de la sphère privée[97].

Enjambant une fois de plus les siècles médiévaux, la forêt littéraire de la Renaissance, parallèlement à son engouement pour les romans bretons, cherchait ses référents dans l'Antiquité. La forêt de Saron, unique et largement présente dans la *Jérusalem libérée*, nonobstant le vocabulaire qui la qualifie (nous l'avons vu : ombreuse, effrayante, ténébreuse, etc.[98]), possède des accents virgiliens qui lui ôtent une bonne part de sa *furor* médiévale. Son évocation par le poète n'est pas dépourvue d'ambiguïtés, qui en réduisent singulièrement la portée initiale, d'esprit chevaleresque, pour la retourner sinon en un *locus amoenus* (encore que les clairières qui la trouent, et plus encore le séjour d'Herminie chez les bergers n'en soient pas loin[99]), du moins en un lieu relativement inoffensif. Les charpentiers qui s'y rendent couper du bois pour la construction de la tour d'assaut ne ressentent aucune crainte, et s'ils s'encouragent mutuellement, c'est surtout en raison de l'ampleur de leur tâche (III, 75) : elle n'est pas effroyable au point d'empêcher les ouvriers de l'agresser. Si les chants XIII à XVIII la voient peuplée d'infernales créatures, celles-ci à aucun moment n'émanent d'elles mais sont provoquées par les artifices du magicien Ismen. Ce n'est donc pas en soi que la forêt est effroyable, mais par une opération extérieure à sa nature – il s'agit, d'une certaine manière, d'une perte d'autonomie qui sous-tend sa relative faiblesse, laquelle la mènera à son inéluctable défaite face à Roland,

---

[96] Elisabeth Crouzet-Pavan, *Enfers et paradis. L'Italie de Dante et de Giotto*, Paris, Albin Michel, 2001, pp. 335-336.

[97] Emilio Sereni, *Histoire du paysage rural italien*, trad. fr., Paris, Julliard, 1965, p. 101.

[98] Le Tasse, *op. cit.*, III, 56, p. 117.

[99] *Ibid.*, XV, 41 et VII, 5-22, pp. 399 et 202-206.

posé comme l'homme civilisateur, capable de forcer la nature. Aussi, lorsque les croisés retrouvent son chemin, n'est-elle plus qualifiée par Le Tasse que « d'antique forêt » (XVIII, 41)[100]. Dans un registre analogue, les monts boisés au chant X de l'*Arcadia* de Sannazaro[101] pouvaient bien revêtir un aspect farouche et merveilleux, le domaine dans lequel ils s'inscrivaient relevait moins des peurs nées de la forêt médiévale que du décor propre au monde pastoral antique[102]. On frappait donc à nouveau ici aux portes du *bosco* renaissant. Le même Sannazaro évoquant derechef une forêt[103], décrit plutôt une petite vallée ombreuse inspirée de la Vallée de Tempé des *Géorgiques*, et prend soin en outre de ne pas prononcer le mot même de forêt – plus simplement s'agit-il d'une juxtaposition d'arbres, un peu à la façon dont le *bosco* se présentait[104]. Dans une description somme toute convenue de la vallée de Jano près de Pérouse, Cipriano Piccolpasso fait gracieusement la part entre *ager* et *saltus* ; les bois, qui n'ont plus rien de repoussant ou même de magique, se transforment en une harmonieuse composition d'essences variées destinées à satisfaire le goût et plus encore l'odorat, arbres et végétation étant tous « superbes »[105]. Même si, dans le *Roland amoureux* de Boiardo, le jardin enchanté de Dragontina disparaît pour laisser place à la forêt[106] (on est encore ici à la fin du XVe siècle), la dialectique présidant à leurs

---

100 Sur tout ceci, voir en particulier l'étude de Paul Larivaille, « Paysages de la "Jérusalem délivrée" : topographie et typologie », *Le paysage à la Renaissance*, *op. cit.*, pp. 160-161.

101 Iacobo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 82-83.

102 Francesco Tateo, « Le paysage dans la prose bucolique de Sannazaro », *Le paysage à la Renaissance*, *op. cit.*, pp. 140-141.

103 I. Sannazaro, *op. cit.*, IX, p. 68.

104 F. Tateo, *op. cit.*, pp. 137-138.

105 Cipriano Piccolpasso, *Le piante e i ritratti della città e terre de l'Umbria sottoposte al governo di Perugia*, éd. Giovanni Cecchini, Rome, 1963, pp. 150-151. Cité par P. Camporesi, *op. cit.*, p. 144.

106 Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, éd. Riccarco Bruscagli, 2 vol., Turin, Einaudi, 1995.

relations n'est plus d'antagonisme ou d'affrontement mais de complémentarité, les valeurs portées par le premier ayant définitivement subjuguées celles de la seconde (ainsi lorsque Angélique s'approche « d'une fontaine, dans un site ombreux et agréable »[107]), en même temps que la société aristocratique se poliçait, se « curialisait ». La législation visant à protéger la forêt comme – en Italie – sa relative rareté, faisaient de tout couvert un privilège seigneurial, et un privilège exclusif. Plus encore le *bosco*, effigie en réduction et en soumission de la forêt devint par excellence le bois du puissant qui non content de l'apprivoiser l'incorpora dans son domaine propre, celui de la villa. Et même si, plus éloigné, ce bois ne lui appartenait pas, son intégration de fait dans le système harmonieux et global de la villa en faisait, du moins visuellement et culturellement, sa propriété. Cette forêt résiduelle, qui disparaissait peu à peu et risquait d'emporter avec elle les mythes qui avaient fondé la puissance chevaleresque de l'aristocratie expliquait donc l'engouement qu'elle suscitait dans une littérature avant tout destinée aux classes dominantes. Puisqu'il n'était pas d'authentique chevalerie sans forêt, on rêvait celle-ci tel un fantasme indispensable à la reconstruction ou à la sauvegarde du mythe chevaleresque. Mais la société de cour se développant, tout comme la villa qui se juxtaposait à elle au sein de la campagne, il devenait quasiment obligatoire d'habiller la sauvagerie des atours de la civilité, et de domestiquer, ou d'enfermer, la forêt dans le *bosco*[108].

A quoi pouvait donc bien *servir* un *bosco* au XVIe siècle italien pour le propriétaire d'une villa, sinon à se prouver à lui-même qu'il était suffisamment puissant pour assujettir la nature, la ravaler presque au rang d'objet de jouissance tant contemplative qu'active

---

107 L'Arioste, *op. cit.*, XII, 56, I, p. 256.

108 Cette société de cour dont P. Larivaille, *op. cit.*, p. 163, écrit qu'elle se situe « à mi-chemin entre une vie naturelle irrémédiablement perdue, désormais savourée grâce au seul pouvoir re-créateur de l'art, et un asservissement total, délicieux, mais irrésistiblement débilitant, dévirilisant, à un art devenu une magie, rival sacrilège de la nature ».

– les collines n'étant plus, selon Palladio, que « très divertissantes à la vue »[109] ? Sinon à conforter sa culture littéraire et à entretenir artificiellement le mythe chevaleresque de ses origines supposées en un temps où, de mutation en mutation, il ne pouvait plus que chercher à dissimuler son propre asservissement à un pouvoir monarchique de plus en plus assuré ? Sinon à tâcher d'oublier qu'il avait troqué l'armure du chevalier pour le costume du courtisan ? Le *bosco*, révélateur d'une évolution des mentalités, mais aussi témoin politique, miroir social.

Laurent BOLARD
La Gonterie-Boulouneix

---

109 *Op. cit.*, II, XV, p. 188. Il s'agit des collines autour de la villa Sarego à Santa Sofia, près de Vérone.