

Nikolaus Pevsner et al., *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles*. Washington (D.C.), Dumbarton Oaks/Harvard University, 1974. (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture II) 121 p., 103 illus., \$10.00

Gérard Le Coat

Volume 7, numéro 1-2, 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1076897ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1076897ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Le Coat, G. (1980). Compte rendu de [Nikolaus Pevsner et al., *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles*. Washington (D.C.), Dumbarton Oaks/Harvard University, 1974. (Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture II) 121 p., 103 illus., \$10.00]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 7(1-2), 139-141.
<https://doi.org/10.7202/1076897ar>

tune. Shortly before he died, he was so poor that he had to sell all of his drawings and manuscripts, including the unpublished manuscripts for two of his projected seven books on architecture. The purchaser promised to publish the books, but for reasons unknown, the sixth book on houses was not published. Its place was taken by *Straordinario Libro* on ornaments, and for more than three hundred years most people thought that Serlio's treatise was thus complete. Then in 1920, William Bell Dinsmoor, librarian of the Avery Library of Columbia University, discovered and acquired a paper manuscript of the unpublished sixth book. After many vicissitudes, the Avery Serlio has at long last been published by the Architectural History Foundation, in a sumptuous reduced facsimile.

In 1942, Dinsmoor announced his discovery and his intention to publish the manuscript in full in a long article which is still fundamental for all studies of Serlio (W.B. Dinsmoor, 'The Literary Remains of Sebastiano Serlio,' *Art Bulletin*, xxiv, 1942, 55-91, 115-41). Meanwhile another manuscript copy of the sixth book, on parchment, had been found in Munich in 1924. The Munich Serlio was published in a facsimile with a stimulating commentary by Marco Rosci in 1966 (M. Rosci, *Il Trattato di Sebastiano Serlio*, 2 vols., Milan, 1966). The present publication contains a critical apparatus and essay by Myra Nan Rosenfeld whose most important contributions are modifications of Dinsmoor's dating, discussion of Serlio's unpublished treatise on the fortifications of Polybius, and comments on the general relationship between Serlio's books and the publication of illustrated technical books during the first half of the sixteenth century.

Rosenfeld is convincing on the point that the Avery manuscript, which was to have been dedicated to King Francis I, was a first draft written mostly at Fontainebleau before 1547, and completed at Lyons soon thereafter. The Munich manuscript is a revised version of the Avery manuscript, completed at Lyons by 1550 and apparently intended for publication with a dedication to King Henry II of France. Rosenfeld posits the existence of yet a third parchment manuscript

which would have been consumed in the cutting of the woodblocks, but it is not clear whether this might have been made by Serlio himself.

On the basis of her discussion of Serlio's Polybius, Rosenfeld argues that he had been influenced by Albrecht Dürer's book on fortifications, published in Nuremberg in 1527. One manifestation of that influence is the change in format which Serlio introduced in his sixth and seventh books. In his earlier books, text and drawings appear on the same folios, as they had in fifteenth-century architectural manuscripts, whereas in the sixth and seventh books, Serlio followed Dürer's manner of printing the text on the versos facing the drawings on the rectos.

Rosenfeld also proposes that Serlio thought of his reconstruction of the ancient Roman castrum in his Polybius as the urban context for his city houses, especially the row houses, in the sixth book. These houses do imply straight streets, and if they were repeated, a city made of them would have a certain visual coherence. But the notion that cities should have straight streets and visual coherence had long been a commonplace of Renaissance architectural theory having nothing to do with Polybius. Furthermore, it is not clear that Serlio gave much thought at all to the urban context of his houses. Indeed, his treatises departed from earlier traditions in Renaissance theory because he did not discuss city planning.

In her chapters on the social and architectural context of Serlio's sixth book, Rosenfeld argues that Serlio's ideas about domestic architecture were largely formed by social institutions and corresponding building types in the Veneto and in France. Some of his designs do resemble buildings in Venice and France, as Rosenfeld demonstrates with a number of interesting comparative examples. But these designs seem to have been introduced into the sixth book for the simple purpose of showing the customs of different places where Serlio hoped to find work. The basic theory behind his sixth book was not derived specifically from Venice and France. That theory had been adumbrated by Alberti and its architectural consequences had been fully worked

out by Francesco di Giorgio before the end of the fifteenth century. Serlio extended the theory modestly by including regional characteristics in houses and by increasing the number of examples. This raises the question of how much of Serlio's treatise was created by Sebastiano Serlio and how much was contributed by Baldassare Peruzzi, whom Serlio acknowledges as his mentor and predecessor in the treatise, and who was probably a pupil of Francesco di Giorgio. Rosenfeld ignores this question, but it must be answered before we can begin to understand just what Serlio's ideas were, where and how they may have been formed, and why they seem to have met with meagre success.

Rosenfeld's speculation about Serlio's success, or lack thereof, is somewhat surprising. She claims, without really arguing the point, that the French in the 1540s were orthodox Vitruvians, and were therefore offended by Serlio's cavalier attitude towards Vitruvius and the rules, an attitude which Rosenfeld imputes to Italians in general. In fact, we know too little about how Vitruvius was actually used by architects in any country to make such comparative judgments, and in any case, Serlio seems to have had no more success in Italy than he had in France. He had a reputation for being an architect of mediocre imagination and intellect who was obliged to depend heavily upon others for his ideas. But even so, his treatise is important. It contains abundant material for historians of Renaissance architecture, and the possibilities for research using that material have yet to be realized. We are all much indebted to the Architectural History Foundation for making possible this publication of Serlio's sixth book, for it is sure to bear a rich harvest of scholarship in the future. As a welcome bonus, the book is beautiful as well as useful, and a pleasure to own.

RICHARD J. BETTS
*University of Illinois
at Urbana-Champaign*

NIKOLAUS PEVSNER *et al* *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles*. Washington (D.C.), Dumbarton Oaks/Harvard University, 1974. (Dumbarton Oaks Collo-

quium on the History of Landscape Architecture II) 121 p., 103 illus., \$10.00.

Cet ouvrage constitue le second volume d'un ensemble de publications consacré à l'architecture de jardin. Il groupe une série d'essais qui furent d'abord présentés sous forme de communications au second colloque annuel de Dumbarton Oaks sur l'histoire de l'architecture de jardin tenu en 1972. Qui-conque a parcouru les magnifiques jardins paysagés de Dumbarton Oaks lors d'une visite à Georgetown, D.C., conviendra qu'il existe en Amérique du Nord peu de lieux plus propices à une réflexion sur la tradition anglosaxonne du paysagisme et ses effets sur le continent européen. Ce sont les *trustees* de la *Harvard University*, à qui est confiée la gestion de ce célèbre domaine, qui ont assuré la publication du présent ouvrage. Il est présenté avec le même soin que le précédent qui, on s'en souvient, traitait du jardin italien et avait été édité par David Coffin en 1972.

L'édition du présent ouvrage a été confiée à Nikolaus Pevsner, l'historien de l'architecture bien connu qui n'a cessé de défendre les principes anciens de planification de l'espace, basés sur des considérations visuelles autant, sinon plus, que strictement fonctionnelles. C'est d'ailleurs à lui que l'on demanda en 1972 d'assumer la présidence de ce second colloque de Dumbarton Oaks. Son intérêt pour le pittoresque du XVIII^e siècle anglais commença, rappelons-le, durant la seconde guerre mondiale, lorsqu'il fut appelé à prendre la succession de J. M. Richards comme rédacteur en chef de l'*Architectural Review*. C'est alors qu'il fut frappé par les vues développées par Christopher Hussey dans son livre *The Picturesque*, publié pour la première fois en 1927. Cet intérêt se concrétisa par divers articles publiés entre 1944 et 1949, parmi eux une étude très originale sur le *Georgian style* parue dans l'*Art Bulletin*. Il se concrétisa également par un livre publié en 1964 par Penguin sous le titre *The Englishness of English Art*. C'est justement à Christopher Hussey que le volume sur le *Picturesque Garden* présenté ici a été dédié à la demande de Pevsner et l'on ne peut que comprendre l'à-propos de cette dédicace en li-

sant les cinq études réunies par l'éditeur : *The Genesis of the English Landscape Garden*, de S. Lang, *Eighteenth Century Amateur Architects and their Gardens*, de Michael McCarthy, *Sir Uvedale Price and the Picturesque Garden : the Evidence of the Coleorton Papers*, de Marcia Allentuck, *The English Garden in Hungary*, d'Anna Zádor, et *The English Garden in Czechoslovakia and Poland* de Brian Knox.

La première étude constitue, comme le titre le révèle d'emblée, une introduction au sujet. Elle a le mérite de passer en revue les explications données par les spécialistes depuis les années vingt quant à l'apparition du jardin paysagé anglais au début du XVIII^e siècle : inspiration des peintures de Claude Lorrain et de Gaspard (chez E. W. Manwaring par exemple, ou encore A. Grisebach) ou encore influence du théâtre (chez D. Coffin et R. Meyer); ou encore goût de l'exotisme, comme en témoigne les commentaires de Temple et Addison sur le *Sharawadgi*. Personnellement, je ne pense pas que ces sources possibles soient mutuellement exclusives, mais bien plutôt cumulatives. Tout phénomène n'est-il pas plurivoque et n'implique-t-il pas la convergence en un certain temps et un certain lieu de nombre de données parfois fort disparates ? Peinture à l'antique, décors de théâtre et curiosité nouvelle pour l'orient constituent trois composantes d'un « système du goût » qui s'est concrétisé en Angleterre pour des raisons qui ont certainement à voir avec un rapport au monde particulier. Le jardin paysagé anglais s'inscrit dans ce mouvement préromantique né précisément en Angleterre et qui a envahi le nord de l'Europe avant d'avoir droit de cité dans les pays latins.

L'étude de Lang a un autre mérite qu'appréciera le chercheur : elle s'appuie sur une documentation de première main très abondante et fort bien commentée : des *New Principle of Gardening* de B. Langley (1728), précédé de la *Campania Foelix, an Essay of a Country House* de T. Nourse (1700) jusqu'à l'*Iconographia Rustica* de S. Switzer (1742); les ouvrages de la première moitié du siècle sont présentés avec rigueur et les sites topiaires parfaitement circonscrits. Il en ressort que l'attitude en face de la nature

change en fonction des critères réhabilités de la variété et du contraste caractéristiques de ce que l'on prise alors par-dessus tout, l'imagination, *fancy*.

La seconde étude a pour objectif de mettre en évidence la contribution des architectes amateurs à l'art paysager dans le troisième quart du XVIII^e siècle. La problématique est intéressante, mais difficile à documenter : il est quasiment impossible aujourd'hui de se rendre compte *in situ* des modifications apportées durant cette période. Quant aux mentions de versements en argent effectués, dans les *account books* par exemple, ils ne nous renseignent généralement pas sur la nature des travaux menés à bien. Heureusement, McCarthy a pu étudier les documents qui ont trait à l'aménagement des jardins d'Eastbury et surtout de Stowe par Lord Temple. Pour les chercheurs intéressés, ces documents sont actuellement propriété de la Henry Huntington Library située à San Marino, Californie, et l'on peut les consulter sans difficulté.

McCarthy s'efforce de démontrer qu'il y a eu changement significatif du goût à partir de 1750 : temples grecs, arches, ponts, sont maintenant placés dans des décors de nature non formels, différents de ceux de la première moitié du XVIII^e siècle encore prisonniers du formalisme baroque du continent. Particulièrement éloquente est la confrontation de quatre gravures montrant les transformations opérées à Stowe entre 1753 et 1777. Dès 1756, le lac cesse d'être octogonal, ses rives devenant irrégulières. Les doubles rangées d'arbres de l'avenue centrale conduisant en droite ligne du château au lac ont été abattues avant 1763; cependant, les bordures boisées demeurent rectilignes. En 1777, la bordure droite devient curviligne. De plus, les doubles rangées d'arbres situées dans la région élyséenne ont également été abattues, mais entre 1763 et 1777, et la partie boisée considérablement allégée. Bien sûr, on ne peut connaître l'année précise ou les changements furent opérés; toutefois, la démonstration demeure inattaquable et prouve effectivement une naturalisation progressive. McCarthy aurait pu noter pourtant que les jardins de type ancien – italo-français – demeurent en place tout près de l'habita-

tion, si bien que l'on note un passage du « contraint » au « libre », ou si l'on préfère du régulier à l'irrégulier, qui s'effectue à mesure que l'on s'éloigne du lieu de résidence.

La troisième étude se fonde également sur des documents de première main, ceux de Coleorton, maintenant à la Pierpont Morgan Library (Marcia Allentuck en a complété une édition commentée en 1973). Ces documents sont datés 1794-1828; ils consistent en cent six lettres adressées par Sir Uvedale Price à Sir George Beaumont et son épouse Margaret. Aux Coleorton Papers s'ajoutent l'ouvrage de Price *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful: and on the Use of Studying Pictures for the Purpose of Improving Real Landscape*, qui remonte à 1794. Le goût a certainement évolué durant cette période puisqu'on trouve à propos du jardin d'abondantes discussions, dans ces sources, sur le *rugged and abrupt*. On ne peut s'empêcher de rapprocher ces discussions des descriptions admiratives des voyageurs du temps amateurs de pittoresque en présence de paysages réels. Témoin, J. T. Barber décrit le *Devil's Bridge* situé dans le pays de Galles: « This bridge bestrides a lane of almost perpendicular rocks... it leaves the *imagination free* [je souligne] to all the terrors of concealed danger ». L'influence de la nature insoumise devient de plus en plus évidente. On est en droit, je pense, de parler avec la venue du XIX^e siècle d'un effort d'ensauvagement du jardin. Le pays de Galles et la Suisse « réels » deviennent les modèles. La continuité des deux essais examinés ci-dessus n'est pas l'aspect le moins fascinant de l'ouvrage.

Il m'est difficile de commenter les deux derniers essais concernant la Hongrie, la Tchécoslovaquie et la Pologne faute de connaître suffisamment la littérature spécialisée et les réalisations paysagères de ces pays. Anna Zádor souligne d'ailleurs à propos de la Hongrie que les jardins dont elle parle sont postérieurs, l'évolution ayant suivi d'autres schémas eu égard à l'occupation turque. L'influence du baroque classicisant de Versailles a de plus tenu très longtemps, témoin le château Esterhazy, encore fidèle à ce modèle formaliste à la fin du XVIII^e siècle. Ce qui me semble intéres-

sant, c'est que dans ces pays moins soumis à la rigueur classique du fait du contexte historique et géographique, c'est justement elle que l'on recherche, avec son appareil rationaliste; tandis qu'en Angleterre où cette rigueur a dominé depuis Inigo Jones, on cherche le non-rationnel.

Il aurait été intéressant d'autre part d'avoir un essai traitant de l'influence du jardin pittoresque anglais sur les réalisations nord-américaines: on pense immédiatement aux conceptions de Thomas Jefferson présentes sur le campus de l'université de Virginie à Charlottesville et à Monticello, conceptions que j'ai eu l'occasion d'étudier (cf. à ce propos « Thomas Jefferson et l'architecture métaphorique », RACAR, III: 2, 1976, p. 8-34). On pense également, entre autres exemples, à ces jardins de Dumbarton Oaks cités dans les remarques liminaires de ce compte rendu. Quoiqu'il en soit, cet ouvrage solide se doit de figurer dans la bibliothèque du dix-huitiémiste et l'on ne saurait trop recommander sa lecture.

GÉRARD LE COAT
Université de Montréal

JAMES LEES-MILNE *William Beckford*. Montclair (N.J.), Allanheld and Schram, 1979. 128 + v pp., illus., \$18,50.

The life of William Beckford is an exaggerated combination of the romantic and the eccentric. He practised both with considerable panache, although not always with approbation. As an imaginative builder of precarious towers, as an early proponent of sublimity in landscape architecture, as a writer of the exotic tale *Vathek*, and as an active collector of decorative and fine arts, Beckford should be engaging material for a vivacious biography.

Reputed to be England's wealthiest son, William Beckford was the only legitimate child of Alderman William Beckford, a radical member of Parliament and twice Lord Mayor of London. Born in 1766, the younger William was brought up on his father's huge estate near Shaftesbury, named Fonthill, or, in recognition of its lavish scale and rich appointments,

nicknamed Splendens. At his father's sudden death, William, only nine years old, inherited this vast property and an annual income from Jamaica of 70,000. Being of 'tender and delicate constitution,' he was educated at home by tutors and artists, including W.A. Mozart, who was three years his senior.

In 1777 he was sent to Switzerland to finish his education. This was the first of many continental visits. Before his second European trip he fell in love with William Courtenay, then aged eleven, a romance which eventually caused Beckford's social ruin. This dalliance was but one of many with both men and women. Partly in an attempt to save his social status he married, but his wife died days after the birth of their second daughter in 1786.

By the age of twenty, his general penchant was clear. Very much a snob like his mother, he was fascinated with royalty and high society; but he was also deeply serious, loving nature and cultivating seclusion. He was a prodigious reader, preferring, as a youth, books about the Orient. He learned Arabic in order to read the Arabian Nights in the original. By sixteen he had started writing, producing his satirical *Biographical Memories of Extraordinary Painters*. In 1781 Beckford pithily remarked that 'I shall never be ... good for anything in this world, but composing airs, building towers, forming gardens, collecting old Japan and writing a journey to China or the moon.'

This perceptive analysis was prophetic. Apart from autobiographical writings, Beckford created two fascinating and daring architectural feats: Fonthill Abbey and Lansdown Tower. Fonthill Abbey, built over a twenty-two year period from 1796 to 1818, was a Gothic extravaganza, designed in part by its owner and in part by the architect James Wyatt. Fascinated all his life by heights and towers, Beckford determined to crown his gaudiose mansion with a soaring tower that 'would command views near 80 miles every way.' After two unsuccessful attempts, for the tower twice collapsed, a precarious, soaring spire was raised 276 feet. (The tower collapsed a third and final time in 1825 after Beckford had sold the estate.) The total effect