

LE JARDIN DE LA ROSE

Herman Braet

Université d'Anvers y Université de Louvain

RÉSUMÉ

La première partie du *Roman de la Rose* se situe dans le décor du jardin de Deduit. Les détails descriptifs livrés par le poète sont repris, modifiés ou développés par les enlumineurs. Trois éléments se trouvent privilégiés par ces archi-lecteurs. Tout d'abord les différentes sortes de clôture qui, à des degrés divers, inscrivent le domaine dans la tradition du *hortus conclusus*. Autour de la rose éponyme, la végétation porte les marques d'une emprise de l'homme sur la nature. La source, elle, est présentée sous des formes variées, allant de la simple surface réfléchissante à la monumentalité. On analyse pour finir deux tableaux synthétiques. L'un se souvient du jardin de l'Éden; l'autre met en scène l'Amant, mais se cantonne dans sa vision initiale d'un «lieu plesant et delitable».

MOTS-CLEF: enluminure, clôture, artifice, fontaine.

ABSTRACT

«The Rose's garden». The background scenery in the first part of *Le Roman de la Rose* is that of Deduit's garden. The descriptive details provided by the poet are retrieved, modified and developed by the illuminators. These arch-readers focus on three specific elements, principally on the different kinds of enclosures which inscribe this domain within the limits of the *hortus conclusus* tradition. The vegetation around the eponymous rose carries the signs of human agency on nature. The fountain itself is presented under different forms, ranging from that of the simple reflecting surface to that of monumentality. Finally, this article analyses two pictures. One derives from the Garden of Eden, and the other one, notwithstanding the presence of l'Amant, is girdled within the initial vision of a «pleasant and delightful place».

KEY WORDS: illumination, enclosure, artifice, fountain.

Le jardin joue un grand rôle dans les lettres médiévales. Ses avatars sont multiples, car la tradition qui s'y rapporte est fort riche. Faisant abstraction de la période romaine, il convient de rappeler les principales occurrences dans la Bible. À commencer par le texte fondateur de la Genèse, où l'on présente l'Éden, figurant le printemps du monde. Ayant en son centre l'arbre de vie, ce lieu archétypique est arrosé par un fleuve qui se divise en quatre bras. Dieu y plaça non seulement les premiers humains, mais encore les oiseaux et les animaux.



Dans l'Ancien Testament, le jardin est omniprésent: David y rencontre Bethsabée, Suzanne y est guettée par les vieillards, l'Époux y retrouve sa Bien-Aimée. On n'oubliera pas, dans le Nouveau Testament, le jardin des Oliviers, où le Christ souffre son agonie et où Marie-Madeleine le trouve ressuscité sous les traits d'un jardinier¹.

C'est surtout la description du Cantique des Cantiques qui a fourni le point de départ d'une tradition exégétique et artistique très importante. Les propos de l'Époux à l'Épouse sont constamment cités; à partir du XII^e siècle les épithètes de Jardin-clos, de Fontaine scellée et de Puits d'eau vive figurent dans la typologie mariale comme signes de virginité ou encore comme emblèmes de la retraite inviolée. Il est à noter que cette dernière connotation, jointe à la nostalgie de l'Éden perdu, s'exprimera pleinement dans le jardin claustral et dans les textes qui s'y rapportent: la retraite monastique se veut essentiellement un hâvre de paix et de félicité, très loin des préoccupations mondaines.

Dans le domaine des lettres profanes s'élabore, à partir du XII^e siècle, l'image du lieu enchanteur réservé à la rencontre amoureuse. Ainsi dans *Cligés* où Chrétien de Troyes décrit l'endroit où vont se déduire la jeune Fénice et son ami:

Au milieu du verger se trouvait une ente chargée de fleurs et d'un riche feuillage... Fénice ne désirait d'autre lieu, car sous l'arbre était le pré, plein d'agrément et de beauté; le soleil n'est jamais si chaud quand il est au plus haut à midi, qu'un de ses rayons y puisse passer. ... Là les amants se livrent à la joie et au plaisir. Tout autour le verger est clos d'un haut mur attenant à la tour. Personne n'y pouvait entrer sans monter d'abord à la tour (vv. 6320-42)².

Quant à l'idée de jardin de plaisance, elle a pu s'imposer par sa mention chez André le Chapelain, vers la fin du XII^e siècle. Il s'agit déjà d'un endroit ombragé par un grand arbre, qui se trouve rafraîchi par des ruisselets et où poussent des herbes et plantes aromatiques³. La recherche y a reconnu depuis longtemps les éléments constitutifs de l'ancien topos ovidien et virgilien du *locus amoenus*⁴, dont un des premiers exemples à l'époque médiévale se trouve chez Matthieu de Vendôme⁵.

¹ Gen. 2,8-10; II Sam 11, 2-4; Dan. 13, 7-27; Cant. Cant. 5,1; Jean 20, 11-18.

² CHRÉTIEN DE TROYES, *Romans*. Paris, 1994, p. 483 (*Cligés*, éd. et trad. Ch. MÉLA et O. COLLET).

³ ANDRÉ LE CHAPELAIN, *Traité de l'Amour courtois*. Trad. C. Buridant, Paris, 1974, 88 (5^e dial.: le jardin d'Amoenitas).

⁴ E.R. CURTIUS, *La littérature européenne et le moyen âge latin*. Tr. J. Bréjoux, Paris, 1956, pp. 236 et 240-4 (chap x: «Le paysage idéal»); L. ARBUSOW, *Colores rhetorici*, Goettingue, 1963 (1948), pp. 111-16; André le Chapelain, pp. 227-229; M-F. NOTZ, «Le verger merveilleux. Un mode original de la description?», dans *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent*, Liège, 1980, 1, pp. 317-23.

⁵ *Mathei Vindocimensis Opera*. III. *Ars versificatoria*, § 109 éd. F. MUNARI, Rome, 1988, ou E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris, 1924, 148sv. et 152; Geoffroi de Vinsauf, cité dans *Le Roman de la Rose*, éd. E. LANGLOIS (1914-24), II, pp. 294-299 (n. au v. p. 78) et dans André le Chapelain, p. 228. Se reporter aussi à D. THOSS, *Studien zum locus amoenus im Mittelalter*. Vienne et Stuttgart, 1972, pp. 36-46.



Guillaume de Lorris exploitera cette imagerie dans son évocation du domaine de Deduit, appelé *plesant et delitable* (v. 1410). Son personnage principal explore ce fabuleux paysage dans un rêve. Une jeune femme lui fait franchir le seuil du jardin; il est charmé par les nombreuses merveilles qu'il découvre. Par les oiseaux, d'abord. L'auteur s'attarde sur leur nombre et sur la qualité de leur chant. Il est question également d'animaux, de fontaines et de ruisseaux, ainsi que d'une source particulière, située à l'ombre d'un grand pin, et à laquelle se rattache le souvenir de Narcisse: c'est elle qui servira à faire découvrir le rosier central et, surtout, la Rose éponyme.

On sait que dans les manuscrits enluminés du poème, c'est le début du texte qui a eu la faveur des enlumineurs. De quelle manière ont-ils représenté les lieux où se déroulaient les premières aventures?

Avant d'en venir à l'analyse de la décoration, il y a quelques préalables qu'il convient de mentionner. Si l'on confronte les deux descriptions, celle du poète et celle des imagiers, on constate qu'il y a de part et d'autre des additions et des omissions⁶. Parlant de l'iconographie du jardin en général, Marie-Thérèse Gousset⁷ estimait qu'elle est assez pauvre jusqu'au xve siècle et bien en deçà des évocations littéraires. Mais un John Fleming, disait, lui, sa déception devant l'indigence du texte de Guillaume et estimait que l'attente du lecteur devait être comblée par l'artiste⁸. Certes, on pourrait présumer que les enlumineurs cherchent à meubler certains silences du texte, en suppléant des détails comme la variété des fleurs, là où Guillaume n'en mentionne qu'une seule espèce.

D'autre part, il convient de prendre en compte ce que l'on appelle la sténo de l'artiste: si l'image ajoute certains éléments, elle en néglige aussi. Parfois par nécessité, quand il s'avère difficile de suggérer la présence de l'ombrage, la douceur du tapis d'herbe ou la richesse des couleurs et des plantes aromatiques. Ou parce que la priorité est donnée aux personnages et aux thèmes courtois⁹: à cet effet l'enlumineur ne s'intéressera guère à ce qui peut ne paraître qu'un décor. Il n'y aurait donc guère de description pour elle-même.

On peut poser le problème du réalisme et du rapport à la réalité contemporaine. À cet égard il convient de traiter avec une certaine prudence les travaux des historiens. Il y a grande pénurie de témoignages directs — peu de sources graphiques, peu de plans, peu de tracés de cette réalité éphémère que furent les jardins d'agrément

⁶ Ou du moins, s'agissant de Guillaume de Lorris, d'une certaine indétermination; v. la note 8.

⁷ M-T. GOUSSET, «Le jardin du coeur», dans É. ANTOINE (éd.), *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin du moyen âge*, Paris, 2002, p. 91.

⁸ J. FLEMING, «The garden of the *Roman de la Rose*. Vision of landscape or landscape of vision?», dans E. MAC DOUGALL (éd.), *Medieval Gardens*, Dumbarton Oaks, 1986, pp. 201 et 203. On pourrait convenir de la banalité d'expressions comme «bele place» (v. 610), «biau lieu» (vv. 69, 611, 1423) ou «lieu plesant et delitable» (v. 1410, cf. v. 635), des stéréotypes qui en appellent à la seule imagination du lecteur. L'épithète *bel(e)* est utilisée à plus de cinquante endroits.

⁹ C. RAYNAUD, *Images et pouvoirs au moyen âge*. Paris, 1993, p. 9.





aux XIII^e-XIV^e siècles¹⁰. Dès lors les chercheurs se résignent le plus souvent à utiliser des documents tardifs¹¹ — entre lesquels des représentations littéraires et artistiques qui paraissent souvent idéalisées ou symboliques¹². Parmi elles figure sans doute la profusion d'éléments que l'on trouve sous la plume de Guillaume de Lorris. Le conteur recourt visiblement à la surenchère quand son rêveur proclame que l'endroit visité «sembloit paradis terrestre» (v. 634)¹³ — indiquant ainsi que la description qui suit s'inscrit dans la lignée d'un archétype.

Il convient de se rappeler ensuite que les premiers imagiers ne disposaient pas de modèles profanes importants: s'il fallait montrer comment une tradition s'est constituée et comment elle a pu évoluer, on constaterait probablement qu'elle n'était nullement autonome. Dès lors qu'il s'agit d'un décor qui se retrouve dans un contexte spirituel, on peut poser que les artistes usaient d'un langage pictural commun, permettant peut-être même une certaine intervisualité.

Nul besoin donc d'une adéquation ou d'une confrontation à des sources déterminées — autres que les contraintes du texte. Ces dernières ne sont d'ailleurs pas absolues. Si les poètes parviennent à nous faire accepter le fruit de leur imagination, la même latitude doit être laissée aux peintres. On peut supposer que les uns et les autres prenaient leur point de départ dans un certain quotidien, sans que celui-ci ne soit toujours le même. Les modifications ou «relectures» pourraient être le fait d'une appréhension différente des détails auxquels elles se rapportent. Or l'image jouit d'une situation privilégiée par rapport au texte. Avant même d'entamer sa lecture — parfois ardue — du manuscrit, le lecteur a pu prendre connaissance de l'illustration: celle-ci peut dès lors influencer son appréhension, dès lors qu'elle isole des détails ou met en évidence certains moments narratifs.

Guillaume entend nous décrire «tot l'afere et tot l'estre» du site (v. 1416), ce qui montre l'importance que l'écrivain attache, lui, au décor. Quelle a été la démarche des peintres? Comme il s'agit d'un espace aménagé, donc organisé, on peut distinguer divers composants. Suivons l'itinéraire de celui que les rubricateurs appellent volontiers l'Amant.

¹⁰ Lire par exemple à ce sujet C. DYER, «Jardins et vergers en Angleterre au moyen âge», dans *Jardins et vergers en Europe occidentale (VIII^e-XVIII^e siècles)*, Flaran 9, Auch, 1989, p. 149; É. ANTOINE, «Entre choux et roses. Que sont ces jardins devenus?», dans *Sur la terre comme au ciel*, p. 12. Le principal apport du travail documentaire de Gesbert concerne la terminologie et l'implantation du jardin; l'aménagement est traité plus rapidement. É. GESBERT, «Les jardins du moyen âge. Du début du XI^e au début du XIV^e siècle», *Cahiers de Civilisation Romane*, vol. 46 (2003), pp. 381-408.

¹¹ Se reporter à N. MILLER, «Paradise regained. Medieval garden fountains», dans E. MAC DOUGALL (éd.), *op. cit.*, p. 137, et à F. MICHAUD-FRÉJAVILLE, «Tradition et innovation horticole en Berry», dans P.-G. GIRAULT (éd.), *Flore et Jardins. Usages, savoirs et représentations du monde végétal au moyen âge*, Cahiers du Léopard d'Or, vol. 6, Paris, 1997, p. 52.

¹² J. STANNARD, «Medieval gardens and their plants», dans M. STOKSTAD et J. STANNARD (eds.), *Gardens of the Middle Ages*, Lawrence (Kansas), 1983, p. 59. N. OTT et D. NEHRING, postface à D. HENNEBO, *Gärten des Mittelalters*, Munich et Zurich, 1987, p. 181.

¹³ Cf. vv. 638-40; lire également P. MÉNARD, «Jardins et vergers dans la littérature médiévale», dans *Jardins et vergers*, p. 62.

Dans la plupart des témoins enluminés, une des premières vignettes propose une vue extérieure des lieux, ce qui permet de peindre les portraits des dix 'vices'. Ils ne nous retiendront pas ici, pas plus que les personnages que l'Amant rencontrera par la suite. Il suffit de rappeler qu'on peut attribuer à ces statues une signification apotropaïque, qui renforce la fonction dissuasive du haut mur où elles s'intègrent.

Quant à ce mur, sauf exception¹⁴, il est «bataillié», c'est-à-dire crénelé (v. 131), comme le demande le texte. On voit dépasser le faite d'un ou de plusieurs arbres, quelquefois peuplés d'oiseaux —un premier détail permettant de suggérer le cadre sonore. Dans trois témoins, l'enceinte est fortifiée: trouée de meurtrières¹⁵ ou encore pourvue d'une ou de plusieurs poivrières (fig. 1) ou échauguettes (fig. 2)¹⁶. De lieu de divertissement qu'il était, le séjour de Dedit prend ainsi l'allure d'une forteresse – une impression qui est renforcée quelquefois par la présence d'un cours d'eau ou fossé qui semble faire fonction de douve (fig. 3)¹⁷.

On peut comparer ceci à certaines compositions reproduites par Dieter Hennebo¹⁸: là, le jardin est perçu dans ses rapports avec la demeure seigneuriale, dont il peut apparaître comme une sorte de dépendance. Dans l'iconographie du poème de Guillaume en revanche, le lieu de verdure éclipse complètement le château.

L'espace est rarement perçu dans sa totalité. Pourtant, la partie de l'enceinte que l'on voit suffit souvent pour que l'on puisse s'apercevoir que le domaine est bel et bien orthogonal, comme le voulait l'auteur: «Hauz fu li murs et toz quarez» (v. 465)¹⁹. Cela se voit encore mieux dans les cas où l'artiste propose une perspective plongeante (fig. 4)²⁰.

Il est évident que le carré ou le rectangle s'intègrent le mieux à l'architecture du corps de logis. Mais le continuateur de Guillaume, Jean de Meun, opposera à cette forme une «closture Qui n'est pas fete en quarrëure, Ainz est si ronde et si soutilte C'onques ne fu beril ne bille De forme si bien arondie» (vv. 20263-266, cf. le v. 20249). Telle sera en effet l'antithèse du séjour de Dedit, le parc spirituel de l'Agneau, dont la parfaite forme circulaire était présagée déjà par les évocations de Geoffroi de Vinsauf²¹ et d'André le Chapelain. Sans doute certaines de ces instances

¹⁴ BnF fr. 19153/7ab; fr. 24392/6a, 13a, 13d, 14b; Bodl. Douce 195/26a; Bodl. E Museo 65/1; Saint-Pétersbourg Stieglitz 14045/1.

¹⁵ BL Royal 20 A xvii/7d; BL Egerton 1069/5d et 6b; Bodl. Selden supra 57/5b.

¹⁶ Et également BnF fr. 24392/2b.

¹⁷ On ajoutera Copenhague, NKS 63 'f°/2ab; Tournai 101/5ab, repr. dans K. BROWNLEE and S. HUOT (eds.), *Rethinking the Romance of the Rose*, Philadelphie, 1992, p. 197.

¹⁸ Notamment dans les *Très riches heures du duc de Berry*: repr. par D. HENNEBO, p. 93; v aussi 68, 94, 153. Alain Labbé distingue, de façon générale, deux modes d'implantation: le *vergier*, situé en dehors des murailles du château, et le *praël* ou *cortil*, compris dans l'enceinte castrale. A. LABBÉ, *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste*. Paris, 1987, pp. 151-52.

¹⁹ Cf. le v. 513. Et l'auteur d'insister une troisième fois: « Le verger par compasseüre Fu toz de droite quarrëure» v. 1321-23. Voir encore le v. 3797 et, chez Jean de Meun, le v. 20249.

²⁰ Bodl. Douce 195/2a; BL Egerton 1069/5d et 6b.

²¹ A. STRUBEL, «L'allégorisation du verger courtois», dans *Vergers et jardins dans l'univers médiéval* (Senefiance 28), Aix-en-Provence, 1990, p. 347; E. FARAL, p. 274 (v. 5).



ont pu exercer une influence, car l'enluminure de la première partie du Roman comporte également quelques jardins ronds (fig. 5)²².

D'autres formes se rencontrent également. Certains artistes préfèrent l'hexagone²³. L'espace peut aussi se présenter tout en angles²⁴. Le mur paraît parfois isolé (ou inachevé)²⁵. Ou bien réduit aux dimensions d'un muret²⁶ —alors même que le poète, lui, insiste sur la hauteur d'un rempart qui n'a rien de symbolique (vv. 131 et 465). Dans un manuscrit, le mur est même percé de baies gothiques²⁷.

L'enclos est inhérent au jardin. Non seulement à cause de l'étymologie (le francique *gart* signifie clôture) et de sa présence dans le topique, mais encore parce qu'il forme un obstacle —«en leu de haies» précise Guillaume (v. 466)²⁸. L'enclos isole le jardin de la campagne, la nature cultivée de la sauvagine, en même temps qu'il écarte un certain type de visiteur: «l'endroit, affirme l'auteur, n'avait jamais vu de berger» (v. 468)²⁹. Et de rappeler la hauteur du mur, lorsque son personnage se propose en un premier temps de l'escalader au moyen d'une échelle (vv. 472-73).

Mais la clôture ne défend pas seulement l'accès; elle signifie l'intériorité, voire l'intimité. Pour la compagnie de Deduit, elle devient le seul horizon, empêchant toute échappée sur le monde extérieur. Ceci à la différence des jardins étudiés par Hennebo³⁰, dont la plupart ne sont entourés que de murets permettant de communiquer avec les environs. Il n'y a quasi aucune perspective aérienne dans l'iconographie du *Roman de la Rose*: la très grande majorité des vignettes ne donnent donc à voir qu'un espace séparé, un microcosme replié sur lui-même³¹. En même temps, par son renvoi au topos du *locus amoenus* et à l'allégorie mariale du *hortus conclusus*, l'enclos crée une attente³².

²² BnF fr. 24390/2b; Francfort SUB lat. qu. 65/5v (repr. dans E. KÖNIG, *Der Rosenroman des Berthold d'Achy*. Zurich-Stuttgart, 1987, p. 108); Rennes 243/6 (repr. ib., p. 109).

²³ Par exemple olim Astor A 12/7d; Getty 83 MRI77/5v et 93v.

²⁴ Voir Tournai 101/12cd et Add. 31840/ 6c.

²⁵ Ainsi Douce 371/4d; BnF fr. 19153/5v.

²⁶ Bodl. Douce 195/21d.

²⁷ BnF fr. 24392/18b propose une vue intérieure.

²⁸ Le topos de l'inaccessibilité s'utilise dans d'autres oeuvres. M.-F. NOTZ, «*Hortus conclusus*. Réflexions sur le rôle symbolique de la clôture dans la description romanesque des jardins», dans *Mélanges de littérature du moyen âge au xxe siècle offerts à Jeanne Lods*, Paris, 1978, 1, pp. 459-472, surtout pp. 461-462, signale son occurrence dans le *Roman de Thèbes*, dans *Floire et Blanchefleur*, dans *Jaufrey* et dans *le Bel Inconnu*. Strubel (n. 21), 348 et 352, le retrouve dans le *Fablel du dieu d'amour* et dans le *Roman du Verger et de l'Arbre d'amour*.

²⁹ Jean de Meun, dans sa description du Parc divin, reprendra ce rejet de l'extérieur (v. 20275-304).

³⁰ D. HENNEBO, *op. cit.*, p. 168.

³¹ Une exception: le manuscrit Ferrel montre un horizon dégagé que ne brise aucune clôture. Un genre de paysage qui, d'après Ost, est caractéristique de la seconde moitié du xve siècle. H. OST, «The recycling of a manuscript. The *Roman de la Rose* in the Ferrel collection», dans D.M. GONZÁLEZ DORESTE et M.P. MENDOZA RAMOS (éds.), *Nouvelles de la Rose. Actualité et perspectives du Roman de la Rose*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 2011, p. 37.

³² Qu'on se rappelle le Cantique des Cantiques 4,12: «elle est un jardin bien clos». La clôture —ainsi que la fontaine scellée— figure souvent dans les scènes d'Annonciation: voir les



Il existe également une seconde clôture, moins solide et souvent bien plus basse, qui organise l'espace en isolant une partie des lieux. Le type le plus fréquent et le plus fruste est une haie plessée —le plessis, le plaissié ou la plaisse. C'est une haie artificielle qui se retrouve ailleurs. Elle est faite d'entrelacs de branchages (de l'osier ou du jonc), retenus par des pieux enfoncés en terre. Dans presque tous les manuscrits que nous avons dépouillés, il s'agit de plessis doubles, plus résistants que le simple entrelacement³³.

Parfois l'enclos est formé par un treillis ou treillage: ce sont des croisillons ou losanges qui s'appuient sur un cadre en bois³⁴. Ou par une palissade, constituée de planches taillées en pointe —fichées en terre et assemblées verticalement (fig. 6). Ou le rosier apparaît tout simplement derrière une haie ou une claie fleurie³⁵. On trouve encore des clôtures mixtes (fig. 7), c'est-à-dire des barrières imbriquées l'une dans l'autre. Adossée au mur, à l'intérieur de l'enclos, pousse une rangée de fleurs; elle est relayée par un treillage ajouré (ou losangé), qui présente un dernier obstacle, fût-il fragile, au visiteur.

S'agit-il uniquement dans tous ces cas, de délimiter l'espace, de le structurer en compartimentant les lieux? On verra quelques exemples où cela peut avoir été le cas. On est loin, bien entendu, des trois cercles concentriques du domaine du Roi d'Amour chez André le Chapelain³⁶. Il paraît plus vraisemblable que certains peintres aient voulu préciser la vague indication de Guillaume comme quoi les rosiers étaient protégés par une haie (v. 2764: «Li roser d'une haie furent Clos environ»; cf. v. 1616). Il existe en effet des représentations (fig. 8) où la clôture cerne le rosier lui-même, comme pour en défendre symboliquement l'accès³⁷. Cette défense intérieure a pu servir de départ aux imagiers, qui auront ainsi souligné l'importance de ce qu'elle enserre.

Parlons du second élément canonique, la végétation. Il nous faut opérer sous ce rapport un léger retour en arrière: dans les frontispices ou vignettes initiales de nombreux témoins, le rêveur est montré couché dans son lit ce pendant que,

reproductions dans B. DALEY, «The closed garden and the sealed fountain», dans E. MAC DOUGALL (éd.), *op. cit.*, 256, 259-60, fig. 1-6 ainsi que D. PEARSALL et E. SALTER, *Landscapes and Seasons of the Medieval World*, Toronto, 1973, 112-56. On lira par ailleurs H. REINITZER, *Der verschlossene Garten. Der Garten Marias im Mittelalter*, Wolfenbüttel, 1982.

³³ Getty 83MR 177/10b (repr. par Th. Kren, *French illuminated manuscripts*, Los Angeles 2007, 51; BnF fr. 12595/ 12c, 13b, 22c; Bodl. Douce 195/ 26a et 31b (repr. par Ménard, «Jardins», [n. 13] pl. ii); Egerton 1069/ 12c. On trouve un plessis simple dans Bodl. E Museo 65/22b (repr. par Ménard, «Jardins», pl. i). Plutôt que de se reporter à Gesbert, on préférera la description précise des différentes clôtures chez Ménard, 47.

³⁴ Voir par exemple figure 3. L'utilisation des treillis est attestée depuis l'Antiquité: ainsi Pierre Grimal, *Les jardins romains*, Paris, 1984, 268.

³⁵ Tel BnF fr. 24392/16c, 16d, 17a, 17d, 23a, etc.

³⁶ Bodl. Douce 195/ 26a (repr. par Ménard, «Jardins», pl. vi); BL Egerton 1069/ 147d; BnF fr. 24392/ 23d. André le Chapelain, 88; *Andreae Capellani Regii Francorum De Amore libri tres*, éd. E. TROJEL, Hauniae, 1892, 99-100.

³⁷ Mais les miniaturistes ont fait l'impasse sur les autres éléments dissuasifs imaginés par le poète: les épineux, orties et ronces qui devaient entourer la rose convoitée (vv. 1673-77).



par anticipation, l'espace du sommeil est envahi par le rosier que le personnage va découvrir au terme de sa promenade imaginaire (fig. 9)³⁸.

À l'intérieur, le préau est parfois parsemé de fleurs, comme le voulait l'écrivain: «Violete i avoit trop bele, Espanie, fresche et novele; S'i ot flors blanches et vermeilles, De jaunes en i ot merveilles: Trop par ert cele terre cointe, Car ele ert pipolee et pointe De flors de diverses colors Dont mout estoit bone l'odors.» (vv. 1401-08). Mais sans doute s'est-il avéré difficile de restituer la profusion de couleurs que l'Amant aurait vues³⁹.

Dans la plupart des décors étudiés, on évolue en toute liberté. Mais quelquefois nous voyons apparaître des sentiers qui guident les pas du promeneur ou, même, des allées rectilignes; les pelouses se trouvent découpées et divisées par des allées en damiers —en échiquier⁴⁰—, formant à l'occasion des parterres fleuris. Il s'agit d'une intervention de l'homme: cette nature domestiquée n'est certes pas celle imaginée par le poète. Son ordonnance régulière reflète probablement certaines pratiques horticoles; mais elle souligne aussi ce qui distingue l'aspect des lieux de la rusticité des champs.

L'effet artificiel peut être renforcé par une autre addition: ce sont les banquettes ou bancs de verdure, que l'on trouve dans trois témoins tardifs, mais dont l'existence est déjà attestée vers 1260 par Albert le Grand, puis par Pierre de Crescens⁴¹. Dans un codex provenant de l'atelier du Maître de Jouvenel des Ursins, un exèdre forme un hexagone ouvert; ses sièges, fort spacieux, ont une assise de briques et sont gazonnés sur deux niveaux⁴². Un incunable parisien datant de 1494-1495 (fig. 10) installe le siège maçonné sous une tonnelle ou treille en demi-berceau —une

³⁸ Tel encore Vat. Reg. lat. 1522/1a; BnF fr. 378/13a. On trouvera d'autres images classiques dans les ouvrages d'Eberhard König, *Der Rosenroman des Berthold d'Achy, Codex Urbinatus latinus 376. Kommentarband*, Zurich, 1987, 104 et *Die Liebe im Zeichen der Rose. Die Handschriften, des Rosenromans in der Vatikanische Bibliothek*, Stuttgart et Zurich, 1992, 55, ainsi que dans nos contributions «Der Roman der Rose, Raum im Blick», in *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, éd. A. Paravicini Bagliani et G. Stabile, Stuttgart et Zurich, 1989, 183-92 (pl. 20-23) et «Le Roman de la Rose, espace du regard». *Studi francesi*, vol. 35 (1991), pp. 1-11.

³⁹ Signalons, parmi les rares tentatives, celle du 'Maître des livres d'heures...' qui, dans ms Harley 4425/14cd, évoque un pré fleuri. Dans BnF fr. 24392, ff 3b-4c, 16c, 16d, 60a etc. le mur du fond est décoré au moyen d'une toile fleurie: on est proche de l'artifice...

⁴⁰ Voir fig.7 et 12 et, dans le même codex, les ff. 10d, 13a, 20d et 73a.

⁴¹ Albert le Grand *De vegetabilibus*, lib. vii, cap. xiv (1867), 637; Pierre de Crescens, *Cy commence le livre des ruraux prouffitz du labour des champs*, trad. du *Liber ruralium commodorum* (BnF, Imp., Rés. S. 284). Cités par M. PAUL, «Turf seats in French gardens of the middle ages (12th-16th centuries». *Garden history*, vol. 5 (1985), pp. 3-14. Cette historienne reproduit, 11 n. 3, trois attestations, plus ou moins précises, du début du xive siècle; la n. 16 commente la vignette de fr.19153/7b. Voir également M-T. GOUSSET et N. FLEURIER, *Éden. Le jardin médiéval à travers l'enluminure. XIIIe-XVIIe siècle*. Paris, 2001, p. 26; É. ANTOINE, Notice, dans É. ANTOINE (éd.), *op. cit.*, p. 188.

⁴² BnF fr. 19153/7b (repr. dans *Éden*, 78 [pl. 48] et par M.-Th. HAUDEBOURG, *Les jardins du moyen âge*, Paris, 2001, 103). Noter aussi le découpage géométrique de la pelouse.



allusion discrète et tout à fait exceptionnelle au besoin d'ombrage⁴³. Dans un autre témoin⁴⁴, la banquette se trouve au pied du rosier. Ailleurs dans ce même manuscrit (fig. 11), elle est adossée à un grillage fleuri; ce dernier est imbriqué dans l'enclos formé par le mur de l'enceinte et forme un ultime rempart protégeant la rose convoitée.

Il est à noter que ce mobilier confortable et accueillant ne se rencontrait pas encore sous la plume du poète, qui songeait lui, à coucher son amie tout simplement sur l'herbe tendre «come sus une coute» (v. 1393).

On sait que l'ancienne langue use indifféremment des termes *jardin* et *vergier*. Tel est le cas chez Guillaume de Lorris: «De granz loriers et de haut pins Fu pueplez trestoz li jardins; Et d'oliviers et de ciprés Avoit il ou vergier adés» (vv. 1351-54)⁴⁵. Mais le jardin conçu par Deduit est-il aussi un verger au sens moderne, c'est-à-dire un espace planté d'arbres fruitiers? Certes, l'auteur en énumère un grand nombre, dont la présence serait due au même architecte (vv. 593-4). Outre les arbres indigènes, plusieurs espèces rares et exotiques y croissent à l'envi (vv. 1345-59; 1328-37). En tout, trente-six essences différentes, dont le dénombrement relève d'une esthétique de la copia.

Les enlumineurs n'ont pas relevé le défi. C'est à peine si l'on peut déceler sur une seule vignette la présence de quelques pommiers⁴⁶. A-t-on voulu écarter l'idée d'un *pomerium*, d'un jardin fruitier, destiné principalement à la consommation?⁴⁷ A-t-on jugé que ce genre de détails était dénué de signification et relevait de la mise en place d'un cadre?

Il paraît plus indiqué de se rappeler les contraintes matérielles de l'imagier, restreint par l'espace réduit qui lui était réservé. Sans doute est-ce pour la même raison que l'on cherchera vainement à identifier les épices ou à reconnaître les nombreux ruisseaux et fontaines dont parle le texte (vv. 1381-88)⁴⁸.

Il en allait probablement de même des autres végétaux dont Guillaume nous rapporte que l'endroit était rempli (vv. 1351-62): ces lauriers, ces pins, ces oliviers, ces cyprès transplantés auraient apporté une note de dépaysement, à côté des ormes, charmes, hêtres, trembles, frênes, érables, sapins et chênes. En réalité, ce n'est que dans un nombre très réduit de vignettes que se distinguent, çà et là, quelques essences isolées, sans qu'il soit toujours possible de les identifier⁴⁹. Ce qu'il faut noter

⁴³ On aperçoit aussi une clôture treillagée. Une autre tonnelle garnit le fond de BL Harley 4425/43c.

⁴⁴ BL Harley 4425/36a.

⁴⁵ On remarquera toutefois une nette préférence pour le second terme. Jean de Meun se servira seulement du premier. Gesbert (n.10), 386-89, a étudié le vocabulaire dans un grand nombre de textes.

⁴⁶ BL Harley 4425/12 cd. Voir plus loin.

⁴⁷ Comme Servius, qui, dans son commentaire sur Virgile, parle des *loca solius voluptatis plena... unde nullus fructus exsolvitur*. Cité par Curtius, 236.

⁴⁸ Exceptionnellement, l'enlumineur de Tournai 101/12cd dessine plusieurs fontaines.

⁴⁹ Ainsi de Bodl. Douce 371/ 12b et BL Royal 20 A xvii/14b. Dans un autre contexte, A. ROBERT-PEYRON déplore ce «manque de réalisme». «Les jardins sur les plafonds peints gothiques languedociens», dans *Jardins et vergers*, p. 250.



cependant c'est que, chez certains peintres, ces arbres, même s'ils ne forment pas un rideau, prennent le relais des fonds quadrillés ou unis appartenant peut-être à une époque antérieure⁵⁰. Il en va de même d'ailleurs des haies fleuries et des palis, qui montrent un intérêt accru pour la nature: le décor se meuble et prend consistance.

Toujours en suivant la trace du visiteur, venons-en à la troisième constante du lieu des délices: le point d'eau, dont le miroitement devra permettre à l'Amant de découvrir les rosiers et, en particulier, le bouton de rose dont il s'éprendra. Ombragée par un pin majestueux —rarement représenté et qu'il est encore une fois souvent difficile de reconnaître comme tel— cette source ou *fontaine* (comme l'appelle Guillaume au v. 1594) prend sous le pinceau des aspects fort divers. Notons déjà qu'ici encore on peut percevoir un écho biblique: dans le *Cantique des Cantiques*, la Vierge est appelée une fontaine de jardins: «Je suis une fontaine de jardins, Un puits d'eau courante» (4,15).

Précisément, pour la plupart des imagiers, ce site implique une eau en plein mouvement. Ce qui permet d'animer le décor figé en rejoignant d'une certaine manière le déplacement des personnages. Ou d'évoquer le changement, le temps qui passe: c'est l'éphémère d'une onde qui ne se souvient de son origine. Outre ces connotations, la formule permet quelquefois de suggérer un cadre sonore: aux murmures et bouillonnements des ruisseaux —«une noise douce et plessant» commente le v. 1388 —succède le chant de la fontaine.

La forme la plus simple est celle qui fait songer à une larme inversée: la source forme un petit bassin avant de s'écouler, donnant quelquefois naissance à un ruisselet. Même s'il s'agit visiblement d'une eau vive, sa surface peut fonctionner comme un miroir⁵¹. Ce qui permet à l'artiste de rappeler et de traduire visuellement l'histoire (extra-diégétique) de l'imprudent Narcisse (fig. 13)⁵². Ou bien le visiteur se trouve introduit sans attendre dans le royaume de la Rose: un tableautin fait la synthèse des deux moments narratifs et montre à la fois Narcisse et un rosier stylisé à trois fleurs (fig. 14). Dans un autre témoin (fig. 15), il s'agit clairement de la *Fontaine d'Amor*. L'onde capte le reflet du bouton de rose; ce qui constitue un écart manifeste

⁵⁰ É. ANTOINE, Notice, in *Sur la terre comme au ciel*, p. 98.

⁵¹ A. Strubel parle à juste titre d'une distorsion (n. 21), 351.

⁵² Par exemple Bodl. olim Astor A 12/ 16b; Pierpont Morgan M 324/11v et 503/11v; Bodl. Selden supra 57/ 11d. Ajouter Bodl. Add. A 22/ 21b (repr. par J. Fleming, *The Roman de la Rose*, Princeton 1969, fig. 5); Douce 188/11d; Douce 371/ 10c et 11a; Pierpont Morgan M 48/ 12 et 12v; M 132/13d; Vat. Urb. Lat. 376/11 (repr. par König, *Die Liebe* [n. 38], 27). Sans reflet: BL Stowe 947/13a; fr. 378/17c; Vat. Reg. lat. 1492/11v (repr. Par König, *Die Liebe*, 60) et BL Royal 20 A xvii/ 15c. On trouvera une liste de tableaux relatifs à la fable de Narcisse dans H. BRAET, «Aux sources du *Roman de la Rose*», dans P.R. MONKS et D.D.R. OWEN (éds.), *Medieval Codicology, Iconography, Literature and Translation. Studies for K. V. Sinclair*, Leyde, New York et Cologne, 1994, 111 n. 26; v. encore les fig. 25 (BnF fr. 19157/10c), 27 (Cambridge BU IV.6/14a), 28 (BnF fr. 24392/14b) et 29 (Bodl. E Museo 65/12c [aj. 13v]). Signalons par ailleurs le bassin rond de BL Royal 20 A xvii/14b et 14c et sa peinture très suggestive de l'eau vive.



par rapport au texte, mais un raccourci que l'on retrouve parfois sous la plume de certains interprètes modernes⁵³.

Si le type naturel est courant, la forme carrée l'est davantage encore. Surtout quand il s'agit de celle découverte par Narcisse (v. 1430), la source se présente comme un bassin surélevé, un puits dont la margelle permet à l'imagier de rapporter la fameuse inscription-épitaphe: 'Ci mourut le biaux narcisus' (vv. 1534-36). Les bords peuvent encore être décorés ou être remplacés par un édifice maçonné⁵⁴.

Parfois le bassin se déverse en un conduit qui alimente à son tour deux ruisseaux. Ce qui est conforme au texte du poème (v. 1530), encore qu'une réminiscence biblique directe ne soit pas à exclure⁵⁵. La vignette qui suit immédiatement (fig. 16) fait voir au promeneur les pierres de cristal reflétant le rosier, comme l'a voulu Guillaume. Ailleurs, elles se trouvent au fond de l'eau limpide où elles sont révélées par les rayons du soleil (fig. 17). Il est impossible évidemment de leur faire miroiter les lieux, fût-ce pour moitié, comme l'aurait voulu l'écrivain. À noter que si le texte du poème oscille entre deux cristaux et un seul, l'image, elle, renchérit volontiers et en montre trois ou davantage⁵⁶. En tout état de cause la représentation est conforme à l'écrit: elle indique l'origine exacte du reflet.

Quelquefois le bassin est incliné, ce qui permet à l'imagier d'insister sur sa fonction réfléchissante (fig. 18)⁵⁷. Ailleurs (fig. 19), c'est l'idée de miroir qui l'emporte sur celle d'un point d'eau: la margelle se trouve à la verticale. Ailleurs encore (fig. 20), l'eau a complètement disparu: il ne subsiste que le reflet du rosier dans un miroir ovale.

Au xve siècle, l'imagerie se diversifie. Les fontaines sont en pierre et tendent à acquérir une structure élaborée: l'eau qui jaillit au lieu de couler devient un nouvel artifice. Le type hexagonal semble être le plus répandu, même s'il y a d'autres formes. La colonne centrale surmontée d'un siphon rappelle peut-être le *fons signatus* —la source scellée mariale. Elle alimente souvent une vasque ornée de mufles de lion en guise de protomé (fig. 21)⁵⁸. Cette nouvelle formule situe la fontaine entre la sculpture

⁵³ Voir à ce sujet Braet (n. 52), 114 n. 22.

⁵⁴ La margelle à inscription: BL Egerton 1069/12a et Additional 12042/ 12. Bords: Bodl. Douce 332/16a. Édifice: BL Additional 42133/ 11c et 12b; Royal 19 B XIII/14d; BnF Rothschild IV.2.24/11b.

⁵⁵ BnF fr. 12595/12d. Le fleuve qui sort de l'Éden se partage pour former quatre bras (Gen. 2,10).

⁵⁶ Tel encore Arsenal 5226/13c et Bodl. Selden supra 57/ 12d. On aperçoit deux cristaux —et une branche de rosier— dans BnF fr. 24392/14b.

⁵⁷ Notons qu'il s'agit ici clairement d'une eau dormante, comme dans Pierpont Morgan M. 948/19. Ce dernier témoin, très tardif (datant de 1520), propose une des très rares compositions où la scène s'ouvre sur l'extérieur. L'imagier de Pierpont Morgan M 185/ 11v incline le bassin où le reflet figure: mais l'eau est en mouvement.

⁵⁸ De même Douce 364/6v; au fond, une haie de roses rouges et blanches. Ce genre de fontaine figure également sur une tapisserie parisienne (c. 1500) inspirée par l'histoire de Narcisse; la pièce aurait appartenu à une tenture consacrée au Roman. Se reporter à la notice d'Élisabeth Tabury-Delahaye dans *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, 2010, 291 (n. 146). Sur



et l'architecture: l'ensemble se développe en hauteur jusqu'à devenir monumental. Il s'agit à proprement parler d'une oeuvre d'art, d'un ouvrage qui peut compter jusqu'à trois niveaux⁵⁹.

Il convient d'isoler la vignette d'un autre codex du xve siècle (fig. 22); elle se rapporte à un point d'eau qui n'a guère la faveur des artistes. Il s'agit à première vue d'une glose visuelle assez égrillardes en marge du passage où Jean de Meun —un auteur généralement peu porté sur la description— présente la fontaine de la Trinité (v. 20439), qui est censée surpasser celle de son prédécesseur: on y voit procéder trois jets des différentes parties d'un corps féminin. Pour Rosemond Tuve, il s'agit d'une parodie de la manière dont Genius déforme l'idée de Jardin céleste⁶⁰. Quoi qu'il en soit, on retrouve cette même représentation dans deux fontaines imaginées au xvie siècle pour le *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna (fig. 23). On peut se demander s'il ne s'agit pas simplement dans l'esprit de Robinet Testard, notre enlumineur, d'une interprétation de la fontaine de vie, proche de la vision païenne du successeur de Guillaume⁶¹.

Pour finir, voici deux scènes contrastées, où les points d'eau s'inscrivent dans un ensemble qui mérite un mot de commentaire.

Le manuscrit Egerton 1069 de la British Library est daté du xve siècle (plus exactement des environs de 1400) (fig. 24). Son frontispice offre une vue panoramique exceptionnelle des lieux, dont un mur circulaire englobe la totalité. La fontaine y occupe une situation centrale, contrairement à ce que précise le poète, qui la voulait à l'écart («en un destour» v. 1424). Elle se trouve à droite du rosier et au pied de ce qui pourrait être interprété comme un pin parasol. Sa surface offre un reflet au

la fontaine de Narcisse en tant qu'ouvrage d'art, on lira Johann Reidemeister, *Superbia und Narziss. Personifikation und Allegorie in Miniaturen mittelalterliche Handschriften*, Turnhout, 2006.

⁵⁹ Le manuscrit de Lyon, B.U. 251/7c propose une grande cuve reposant et dominée par un pilier supportant un siphon à deux jets. Getty 83 MR 177/11a a le même siphon, surmontant un déversoir quadrilobé. Signalons encore dans Douce 195/11c un puits carré, où l'eau est crachée par quatre mascarons à tête de lion. Un dôme le surmonte, qui repose sur quatre colonnettes; des figures sculptées d'hommes d'armes s'y appuient (repr. par Ménard [n. 13], pl. VIII). (Dans une seconde vignette, ce sont des colonnes corinthiennes.)

⁶⁰ R. TUVE, *Allegorical Imagery. Some Medieval Books and Their Posterity*. Princeton, 1966, p. 277, n. 22.

⁶¹ Tel semble être aussi le sens de l'inscription sur le stylobate: «À celle qui produit tout». Voir N. MILLER, *French Renaissance Fountains*. New York, 1977, fig. 191 (v. aussi fig. 195). Dans une très récente contribution Mme McWebb croit reconnaître ici une imagerie alchimique, en insistant sur la présence de l'escarboucle, qui serait un écho de la pierre philosophale. Ch. MCWEBB, «Courtly love and allegories of Jean de Meun's *Roman de la Rose*», dans D. GONZÁLEZ DORESTE et M.P. MENDOZA RAMOS, *op. cit.*, p. 415. Miller (n. 11), 147 n. 33, s'aventure assez loin en sollicitant un rapport étroit avec les trois conduits de la fontaine de la Trinité. Gilles Polizzi ne mentionne pas cette vignette, mais estime que la scène dans *Poliphile* peut être rapprochée de la «fontaine perilleuse» de Guillaume de Lorris en tant que représentation de l'objet du désir. G. POLIZZI, «Le devenir du jardin merveilleux? Du verger de la Rose à Cythère», dans *Vergers et jardins*, pp. 276-77. Notons par ailleurs que personne ne semble avoir relevé la présence énigmatique du cerf. S'agirait-il d'une vague réminiscence du mythe de Diane et d'Actéon?



personnage qui se penche sur elle. De plus, la source semble alimenter le ruisseau qui, passant sous le rempart, fait fonction de douve et renforce l'idée de clôture. Les lieux sont ainsi ceinturés par l'eau.

La composition n'a que ceci d'exceptionnel: la présence de plusieurs animaux. Cette imposante muraille n'est-elle pas destinée à écarter non seulement les indiscrets, mais encore les prédateurs de toutes sortes, notamment ceux qui sont friands de substances végétales?⁶² Ce serait oublier que Guillaume lui-même avait requis la présence de daims, de chevreux et de lapins, soulignant ainsi la dimension imaginaire de ce domaine (vv. 1373-80)⁶³. De cette manière d'ailleurs se trouve réactivée la résonance biblique, introduite dès le départ par la comparaison au paradis terrestre⁶⁴. En effet, l'Éden était lui aussi peuplé de la sorte.

Le très tardif codex Harley 4425 (fig. 25) (daté de 1490-1500 et provenant de Bruges) se situe visiblement au terme d'une longue évolution iconographique: il est l'oeuvre la plus accomplie du peintre que l'on appelle le «Maître des livres de prières d'environ 1500». La grande peinture ornant le f° 12v a souvent été reproduite, à des titres fort divers. Elle a été conçue suivant la formule de la représentation simultanée, figurant le personnage principal à des moments successifs. À première vue, le Maître nous propose une image-type, réunissant tous les traits obligés du domaine de la Rose.

On est frappé par la topographie du site, notamment par le rôle du treillis central à claire-voie, qui forme un axe⁶⁵. À gauche, il délimite le site de verdure, c'est-à-dire le jardin d'agrément. Plusieurs personnages —Deduit et sa noble compagnie— y sont assis à même la pelouse fleurie formant un talus⁶⁶ —à moins qu'il ne s'agisse de banquettes. Quant aux arbres, certains sont encore dénudés, d'autres feuillus et chargés de fruits. Alignés au fond, ils contribuent à cacher le monde extérieur; le palis (ou la claie) qui longe la clôture fait de même. Une dialectique du

⁶² Ch. DELUZ, «Le jardin médiéval, lieu d'intimité», dans *Vergers et jardins*, p. 100; Haudebourg (n. 42), p. 204; P. BOURGAIN, «Le jardin de l'âme», dans É. ANTOINE (éd.), *op. cit.*, p. 20. Cf. le document cité par Gesbert (2003), p. 397. Le jardin du ms. Tournai 101/12cd contient pourtant lui aussi un lapin ou lièvre et d'autres herbivores en liberté.

⁶³ P. GRIMAL, *L'art des jardins*. Paris, 1954, p. 58, en relevant la présence de ces derniers rongeurs, s'exclame: «C'est bien imprudent!».

⁶⁴ «Et sachiez que je me cuidai estre Por voir em paradis terrestre» (vv. 633-634). Jean de Meun confronte lui aussi son parc de l'Agneau à l'archétype: «onques en si biau paradis Ne fu fourmez Adan jadis» (vv. 20565-566). Une autre explication est possible. L'artiste a pu confondre avec l'image du parc aux cerfs — lui aussi clôturé — cher à la noblesse. Dans M. STOKSTAD et J. STANNARD (eds.), *op. cit.*, p. 135 (fig. 20), une tapisserie flamande du début du XVII^e s. montre des cerfs et des biches à l'intérieur d'un enclos circulaire fermé par une palissade.

⁶⁵ Sur cette dichotomie de l'espace on verra D. HENNEBO, p. 40. H. BEYLIER, *Treillages de jardins. XIV^e au XX^e siècles*. Paris, 1993, pp. 39-40, propose une analyse détaillée de la clôture représentée ici.

⁶⁶ On songe un moment à la posture des Vierges d'Humilité, mais le contexte profane exclut tout rapprochement.



clos et de l'ouvert est instaurée par le dédoublement de la poterne mentionnée par le texte: le *guichet* est fermé à clef, le portique, ouvert, mais d'une forme identique⁶⁷.

À droite de l'espace idyllique figure un arboretum doublé peut-être d'un potager: c'est du moins ce que semblent suggérer les plates-bandes géométriques surélevées qui prennent le relais du pré fleuri. Ici les plantations sont contenues dans de strictes limites, cernées de carreaux —on songe à un jardin à la française divisé en parterres. Elles se trouvent au pied de quelques arbres fruitiers. On remarquera aussi l'arbrisseau corseté. Ces essences ont dû faire l'objet d'un choix —la peinture est loin, encore une fois, de la grande variété suggérée par l'auteur (vv. 1345-62).

Mais où, se demandera-t-on, où est le pin majestueux qui devait abriter la source? Comme presque partout, il a été gommé —cette fois sans doute au profit de la fontaine elle-même. Celle-ci occupe une situation tellement proéminente qu'on en viendrait à négliger une autre absence: où se trouvent donc les rosiers?⁶⁸ Le tableau en perd sa pertinence: ce que l'on nous montre ici est simplement une scène courtoise dans un jardin de plaisance.

Il est vrai que la fontaine avec ses huit jets apparaît comme une véritable oeuvre d'art⁶⁹; elle représente aussi un des rares exemples d'une source scellée⁷⁰. Mais il n'est plus question de reflet: son rôle semble purement ornemental ou rafraîchissant —même si l'eau qui provient du déversoir est savamment canalisée et pénètre de nouveau sous l'enceinte pour couler au pied de celle-ci.

Un dernier détail: alors que le jardin de Guillaume était animé par le chant de nombreux oiseaux, notre enlumineur n'en montre qu'un unique survivant, sans doute choisi pour les couleurs de son plumage⁷¹. Bref, l'ensemble se trouve banalisé: seuls les personnages de l'Amant et d'Oiseuse continuent à renvoyer à la tradition.

Que retenir de ce bref survol? Si l'on veut dégager une tendance générale, il convient de souligner que la peinture du locus idéal imaginé par le poète en fait davantage encore un paysage refermé sur lui-même, un cadre à la fois protégé et privilégié. Ce site enchanteur ne se distingue pas seulement de ce qui l'entoure par sa séparation du monde extérieur; il s'en démarque également par l'emprise exercée sur la nature, maîtrisée, ordonnée, transformée. Le jardin des enlumineurs est devenu une manifestation de la culture, où l'artifice annonce l'avènement encore lointain d'un art autonome.

⁶⁷ Une poterne de forme identique figure dans un manuscrit de la version française de Pierre de Crescens, New York, Pierpont Morgan M 232, f° 205v. (Reproduit dans *Sur la terre comme au ciel*, 217, fig. 96b).

⁶⁸ Le poète les imaginait en un endroit écarté (v. 1615), mais où leur reflet pût être capté par la fontaine.

⁶⁹ L'ouvrage dans Ste-Geneviève 1126/9 s'en approche quelque peu.

⁷⁰ Et donc une allusion éventuelle à l'épithète de la *sponsa et amica* du Cantique des Cantiques: voir pour le développement de la typologie Daley (n. 32).

⁷¹ À comparer à celui qui rehausse le tableau, dû à Jean Bourdichon, représentant le Paradis terrestre, dans un Livre d'heures de la Sainte Vierge (xive-xve s.) conservé à la Bibl. Nat. de Naples (ms. I B 51, f° 74v). Nos remerciements à notre savante collègue Etelevina Fernández, qui a bien voulu vérifier cette référence.



TÉMOINS

- Cambridge, Univ. Libr., Gg iv.6 (2./2 xiv)
Copenhague, Bibl. Nat., Ny Kgl S 63 f° (c. 1400)
Francfort, SUB, lat. qu. 65 (c. 1300)
Lausanne, Bibl. Univ., ms. 454 (2./2 xiv)
Londres, Bibl. britannique,
 Additional 12042 (mil. xv)
 Additional 42133 (2./2 xiv)
 Egerton 1069 (c. 1400)
 Egerton 2022 (fin xiv)
 Harley 4425 (1490-1500)
 Royal 19 B XIII (1./2 xiv)
 Royal 20 A XVII (1./2 xiv)
 Stowe 947 (xiv)
 Yates Thompson 21 (c. 1380)
Los Angeles, Getty Mus., 83 MR 177 (c. 1405)
Lyon, Palais des Arts, 25 (xv)
New York, Pierpont Morgan,
 M 48 (xiv)
 M 132 (1380)
 M 324 (xiv)
 M 948 (1520)
Oxford, Bibl. Bodléienne,
 Add. A 22 (xiv)
 Douce 195 (fin xv)
 Douce 371 (déb. xv)
 E Museo 65 (c. 1380)
 Selden supra 57 (1348)
 olim Astor A 12 (fin xv)
Paris, Arsenal 5226 (xiv)
Paris, BnF,
 fr. 378 (fin XIII)
 fr. 1558 (1./3 xiv)
 fr. 1570 (xv)
 fr. 1575 (1./2 xiv)
 fr. 12595 (xiv)
 fr. 19153 (c. 1460)
 fr. 19157 (2./3 xiv)
 fr. 24390 (xv)
 fr. 24392 (3./4 xv)
 Rothschild iv.2.24 (1329)
Paris, Sainte-Geneviève, 1126 (xiv)
Saint-Pétersbourg, Bibl. publique,
 Stieglitz 14045 (c. 1490)
Tournai, Bibl. municipale, 101 (1330)
Vatican,
 Reg. lat. 1492 (c. 1470)
 Reg. lat. 1522 (déb. xiv)
 Urb. lat. 376 (av. 1283)

DIVERS

- Ill. de F. Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Paris 1546
Incunable genevois (c. 1481)
Incunable parisien (Ét. Jehannot, 1494-95)



FIGURES



Figure 1. Yates Thompson 21/6d.





Figure 2. olim Astor A 12/8b.



Figure 3. Stieglitz 14045/1.



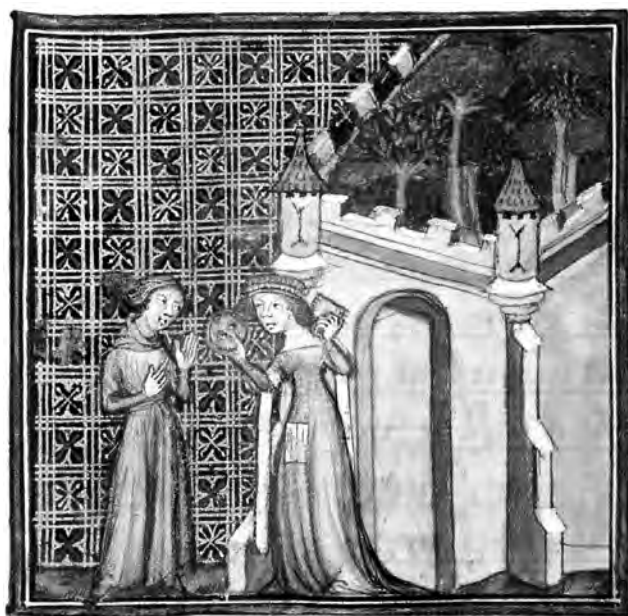


Figure 4. E Museo 65/7b.



Figure 5. Stowe 947/1b.





Figure 6. Douce 195/13c.



Figure 7. Douce 195/6^a.





Figure 8. Douce 371/11d.



Figure 9. Urb. lat. 376/1^a.





Figure 10. Inc. Ét. Jehannot.



Figure 11. Harley 4425/184c.



Figure 12. fr. 19153/7b.



Figure 13. fr. 1558/12c.





Figure 14. Gg. IV 6/14^a.



Figure 15. Additional 31840/14a.





Figure 16. fr. 12595/13d.



Figure 17. Egerton 1069/12d.



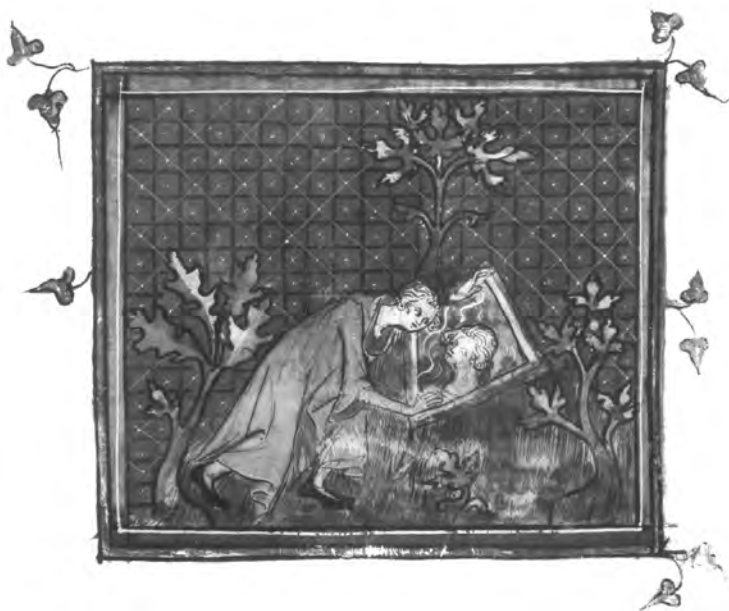


Figure 18. fr. 1575/10v.

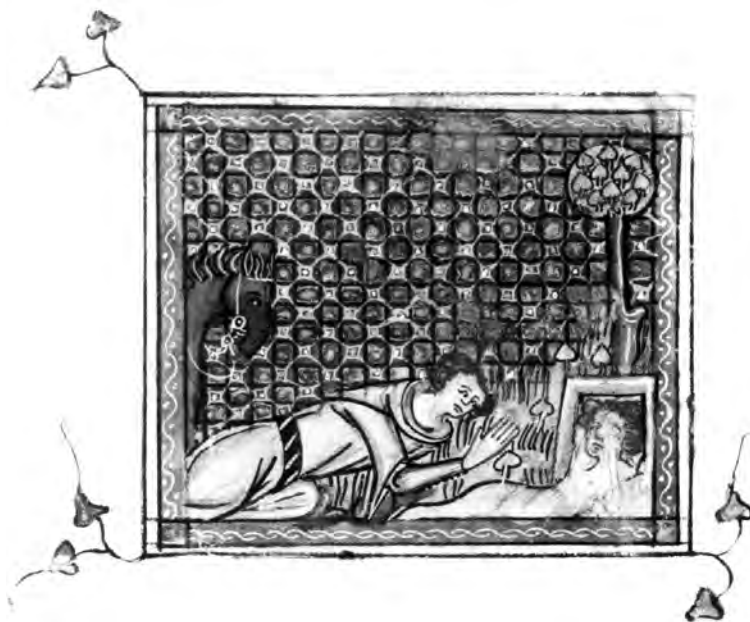


Figure 19. fr. 19157/10c.





Figure 20. fr. 1570/16^a.



Figure 21. Egerton 2022/22c.





Figure 21bis. Douce 195/11c.



Figure 22. Douce 195/146b.





Figure 23. Le Songe de Poliphile f°23.



Figure 24. Egerton 1069/1ab.





Figure 25. Harley 4425/12cd.

