



**HAL**  
open science

## Recension pour la revue *Romania*, sur l'ouvrage *Les Vergers de l'âme*

Isabelle Fabre, Viviane Griveau-Genest

### ► To cite this version:

Isabelle Fabre, Viviane Griveau-Genest. Recension pour la revue *Romania*, sur l'ouvrage *Les Vergers de l'âme*. *Les Vergers de l'âme*, 2023. <hal-04543393>

**HAL Id: hal-04543393**

**<https://hal.science/hal-04543393v1>**

Submitted on 12 Apr 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

## Recension *Romania*

Isabelle Fabre, *Les Vergers de l'âme. L'allégorie du jardin spirituel à la fin du Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 2019.

Viviane Griveau-Genest, ANR-21-PRDD-0001-01, IRHT, recension pour *Romania*, 2023, juillet, t. 141, 232-236

L'ouvrage d'Isabelle Fabre fait suite à un mémoire d'habilitation à diriger des recherches présentées en 2014 à l'université de Montpellier. Il s'attache à un objet des études médiévales pour le moins paradoxal, faisant figure à la fois de *topos* omniprésent et redondant, et dans le même temps de relatif angle mort dans la critique. Les jardins semblent en effet se rencontrer partout au fil des textes, des enluminures ou des tapisseries ainsi qu'en témoigne le catalogue d'une exposition tenue au musée de Cluny<sup>1</sup>. Pourtant, la bibliographie fait voir des études moins abondantes qu'on ne pourrait s'y attendre au vu de ce foisonnement, et surtout plus circonscrites quant à leur corpus. C'est tout le mérite d'Isabelle Fabre que de proposer une approche plus large et systématique à travers l'étude d'une des déclinaisons singulières de cet objet dans le champ de la littérature de dévotion et qu'elle nomme « verger de l'âme ». Dans ce vaste paysage luxuriant Isabelle Fabre choisit donc un motif visuel précis où se rejoignent et s'associent la tradition de l'allégorie courtoise, issue notamment du *Roman de la Rose*, la veine spirituelle de la méditation monastique mais aussi de la *devotio moderna*. En cela, le motif étudié se détache du simple et connu *topos* du *locus amoenus* dans sa version cultivée et domestiquée ainsi que des utilisations qui en sont faites dans un contexte exégétique. Forte d'une approche littéraire pointue associant détail stylistique et dynamique textuelle, Isabelle Fabre définit ces « vergers de l'âme » comme une conjonction originale et novatrice entre dimension sensible et intelligible, narration et description qui aboutit à la création d'un « paysage en oraison » (p. 16). Le jardin devient « médium et son discours [...] méthode » (p. 13) par l'entremise d'une écriture mise en tension par un horizon spirituel visant à la fois l'intériorisation subjective de la méditation et l'élévation de l'âme. L'enjeu n'est donc ni d'offrir une histoire des jardins en littérature, ni de produire une lecture d'écocritique attentive à la relation nouée à l'environnement naturel dont témoignent ces textes. Stylistique, la lecture d'Isabelle Fabre fait le choix de placer son regard uniquement dans le champ littéraire, à hauteur de jardin mais c'est par ce choix restrictif qu'elle offre les meilleurs outils pour d'autres lectures, que l'ouvrage appelle dans une perspective de dialogue stimulante.

Le corpus est délimité par des marqueurs formels, la métaphore du jardin et les syntagmes qui la composent, et l'inscription de l'*ekphrasis* dans un cheminement narratif. Par opposition, se trouvent exclus de la réflexion des compositions usant d'un autre cadre visuel ou des agencements sous forme de listes végétales statiques. Ces bornes permettent d'isoler un ensemble de six auteurs, Pierre d'Ailly, Jean Gerson, René d'Anjou, Jean Henry, Jean Thénau et Gabrielle de Bourbon et un nombre légèrement supérieur de textes. L'étude organise le

---

<sup>1</sup> Sur la terre comme au ciel : jardins d'Occident à la fin du Moyen âge, catalogue d'exposition, Élisabeth Antoine, Pascale Bourgain, Dominique Carru, (éd.) Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

cheminement de la réflexion selon une logique chronologique, Pierre d'Ailly faisant office d'instigateur du motif, mais aussi, selon une progression adversative, les auteurs étant associés en binômes qui se répondent et scandent un développement littéraire. Ces mêmes bornes chronologiques sont appréhendées au travers d'une hypothèse problématisée, celle d'une « re-sémantisation de la courtoisie au contact de la dévotion » (p. 19). L'ouvrage se découpe en deux parties, l'une dédiée à l'analyse littéraire des textes, l'autre composée par un appareil critique conséquent et inestimable qui permet de faire exister l'objet textuel dans une anthologie. Celle-ci se compose d'une édition critique du texte de Pierre d'Ailly, avec variantes, d'une sélection d'extraits du texte de Jean Henry et d'extraits d'un texte abordé dans le chapitre VI, *Le Manuel des dames* d'Antoine Vérard. S'y adjoignent un ensemble de reproductions iconographiques précieuses permettant de documenter l'étroite relation nouée entre les images du texte et celles des enlumineurs puis, un *index nominum* et un *index rerum*, enfin une bibliographie dont on soulignera le prix en ce qu'elle met en vis-à-vis études littéraires thématiques et études historiques sur l'art des jardins.

Le premier binôme auctorial traité par l'analyse littéraire est donc constitué par un chapitre dédié à Pierre d'Ailly et deux à Jean Gerson. L'enjeu de cette première séquence est double : il s'agit d'une part, d'identifier, dans le geste inaugural de Pierre d'Ailly qui fait advenir le motif, d'autre part, d'examiner ses immédiates remises en question, et ce dans un cercle humain extrêmement restreint (Pierre d'Ailly et Jean Gerson étaient en effet très liés par leurs parcours et leurs activités universitaires respectifs). Pierre d'Ailly inaugure en effet une « nouvelle écriture méditative » (p. 28) par un déplacement du thème descriptif du jardin du contexte courtois au contexte spirituel. On serait plutôt tenté de parler de braconnage car il s'agit bien d'une opération d'appropriation à laquelle se livre Pierre d'Ailly dans un contexte empreint de concurrence ainsi que le suggère un ouvrage déjà ancien<sup>2</sup>. Si Isabelle Fabre n'exploite pas outre mesure cet aspect, elle souligne en revanche le « coup de force littéraire » qui consiste à reprendre scrupuleusement les syntagmes d'un contretex-te et à les évier pour élaborer un discours de condamnation du *Roman de la Rose*. Il en résulte un texte ambigu, structuré sur une *ekphrasis* mais visant son anéantissement à travers l'abstraction, notamment grâce à la voix lyrique qui relaie la description. *In fine* le texte aboutit au « non représentable » (p. 61) mais pour renvoyer à une *mimesis* supérieure, et dont le texte tente de rendre compte, celle du mouvement intérieur de la méditation que la lecture est censée épouser.

Les textes de Gerson se greffent sur cette première aporie qu'ils exploitent jusqu'à l'excès. On sait en effet que les options littéraires de Pierre d'Ailly et son élève diffèrent, le second cultivant une méfiance théologique marquée à l'égard de l'image. De façon féconde, ce corpus d'étude montre combien la pluralité est de mise dans ce qui a été caractérisé peut-être un peu rapidement comme courant « pré-humaniste ». Ainsi, *La Montagne de contemplation* tout en semblant s'inscrire dans la continuité de Pierre d'Ailly en tirant d'un motif paysager sa matrice formelle, s'y oppose complètement. À la différence du cardinal de Cambrai, Gerson n'a de cesse dans un même mouvement de faire surgir la dimension visuelle et de la critiquer. L'image se disloque dans des déclinaisons paradoxales (montagne, mer, échelle, arbre) qui lui confèrent un caractère « métamorphique » (p. 90). À ce refus d'exploiter et de filer la métaphore visuelle, s'ajoute la tenance à brider la description pour se garder des tentations rhétoriques de l'*ornatio*. Cette position n'est pas sans ambivalence chez un auteur au talent littéraire avéré ainsi que le souligne

---

<sup>2</sup> Ruedi Imbach, Catherine König-Pralong, *Le Défi laïque : existe-t-il une philosophie de laïcs au Moyen Âge ?*, Paris, Vrin, 2013.

Isabelle Fabre : le rapport au jardin, dont il reprend les syntagmes, « trahit [...] une attirance mêlée de méfiance » (p. 115). Bien plus, l'attitude de Gerson interpelle : à qui est adressé ce pastiche à l'*ekphrasis* contrarié ? Au *Roman de la Rose* ? À Pierre d'Ailly ? Sous l'apparence harmonieuse du jardin se glissent donc des postures plus incertaines et des tensions. Après cette première tentative, Gerson, accentue encore sa démarche dans *La Méditation sur l'ascension* et *Le Cantidordum au pèlerin* étudié dans le chapitre 3. Le premier ne garde du jardin que l'oiseau comme support du discours, le second accentue encore l'abstraction pour ne conserver que « le précipité de l'image » (p. 126), le son. Le texte devient alors l'espace où se déploie une dévotion conçue comme l'écoute intérieure d'une voix lyrique.

Le chapitre 4 consacré à René d'Anjou avec le *Cœur d'amour épris* et le *Mortifiement de vaine plaisance*, introduit à un nouveau binôme, datant de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Il ramène également, après cette tentation extrême incarnée par Gerson d'utiliser l'image pour la supprimer, à un rapport qui intègre pleinement la dimension visuelle. Articulée à une logique narrative, l'écriture redevient instrument de purgation morale et spirituelle. Toutefois, ce second déploiement du jardin s'inscrit dans un contexte différent, qui induit aussi un déplacement du centre de gravité de l'écriture : auteur laïc, René d'Anjou ne partage pas les réticences iconoclastes de Pierre d'Ailly et Gerson. Au contraire, issu d'un milieu curial, amateur passionné d'art des jardins, René d'Anjou renoue avec la dimension visuelle et par là même, avec les origines courtoises du motif initial. C'est donc l'*ekphrasis*, pleinement exploitée cette fois jusque dans ses détails, qui permet d'approcher l'intensité et la profondeur de l'expérience spirituelle, tout en s'appuyant sur une remotivation de la quête courtoise. Au contraire d'un Gerson qui critique les dévoilements dont les images sont intrinsèquement porteuses, René d'Anjou se distingue par une créativité spirituelle un brin hétérodoxe, avec notamment l'hypotypose du cœur cloué. Pourtant, si la purgation visuelle du cœur a bien lieu au terme de la quête, c'est grâce au lyrisme des paratextes que l'envol spirituel peut avoir lieu.

Ce retour au visuel chez René d'Anjou prenait soin d'équilibrer ornements de l'écriture et portée spirituelle. C'est moins le cas chez Jean Henry qui lui répond dans le *Jardin de contemplation*. Le texte, écrit par un chanoine juriste, fait sentir un *hiatus* entre un discours se donnant pour finalité la contemplation et une écriture tributaire d'un contexte mondain et liée à des stratégies auctoriales. Le motif du jardin se trouve dès lors intégré dans un tissu de contingences matérielles : loin de figurer un for intérieur travaillé grâce à une ascèse exigeante, il désigne un espace en retrait de la vie active pour se réfugier, mais peu de temps. Le texte se distingue également par une tendance à la démultiplication des constituants et parties du jardin : le rapport à l'image s'en trouve modifié et la tension qui constitue le cœur de ces textes doit dès lors être placée ailleurs que ne le faisaient Pierre d'Ailly, Jean Gerson et René d'Anjou. C'est dans la dialectique du lourd et du léger que se voit réinvesti l'élan vers le ciel : les fruits de la contemplation qui s'accumulent dans le panier du narrateur permettent de spiritualiser le discours tout en maintenant à une juste distance l'accès au divin, qui reste hors texte.

Après ces différents déploiements qui traitent chacun de cette articulation entre forme visuelle et élan intérieur, le chapitre VI s'intéresse au devenir du motif lors du passage à l'imprimé. Isabelle Fabre note que la diffusion du texte de Pierre d'Ailly reste importante, y compris sans nom d'auteur, ce qui est un gage de succès. Cette diffusion se fait notamment sous l'égide de Colard Mansion, en particulier dans des contextes bourguignons : le goût connu pour les jardins de cette frange de l'aristocratie a pu y contribuer, même si Isabelle Fabre ne s'y attache pas, pour continuer de privilégier, avec cohérence, le versant littéraire. Toutefois, cette diffusion,

mue par des principes de diffusion davantage quantitatifs, va de concert avec un éclatement du motif en micro-parties visuelles : « le jardin n'exerce plus sa fonction intégrative » (p. 289). Jardin de religion, cœur malade, envol de l'âme sont autant de syntagmes visuels qui s'autonomisent et font disparaître la tension créatrice qui résidait au cœur des textes. S'y ajoute une tendance à la « farcissure », le jardin devenant cette fois un principe intégratif pour greffer des recueils de gloses suivant une logique quantitative. Le *Fort chateau* de Gabrielle de Bourbon vient parachever cette évolution du motif mais, tout en reprenant les composants visuels du jardin, elle en perd l'esprit fait d'un équilibre délicat entre théologie et écriture. L'espace y devient un lieu d'agrément luxuriant, plus proche d'une réminiscence de l'eden ou d'une anticipation du paradis dont s'est absentée l'attente de la contemplation. La méditation, de dynamique interne de l'écriture, y devient un personnage. Le jardin n'est plus l'espace de l'écriture où s'informe le sujet à l'image de Dieu mais un cadre agréable où s'accumulent une profusion de détails allégorisés.

Cette évolution se voit accentuée dans le dernier texte étudié dans le corpus, le *Triomphe des vertus* de Jean Thenaud, écrits entre 1508-1518. Les ambiguïtés soulignées tout au long du parcours critique s'y révèlent avec plus de force encore en une sorte de *akmè* du motif au seuil de la première modernité. Franciscain et homme de cour écrivant pour les enfants royaux de Louise de Savoie, le texte oscille entre écriture d'apparat, riche en détails visuels, et finalité spirituelle mue par un élan ascétique. Comment « ravir et réformer » (p. 328) ? En découle un double mouvement de l'écriture, celui d'une prolifération visuelle qui démultiplie le jardin, en l'associant en outre à la montagne, et ce dans un cadre extrêmement rationalisé, et d'un flottement du motif, avec un dedans et un dehors flous, une irruption du sauvage dans l'espace cultivé, enfin, le surgissement d'une ultime déclinaison, celle du labyrinthe. Isabelle Fabre propose d'y voir, en association à l'allégorie de Pauvreté, le signe implicite d'un refus du discours allégorique. Contre la métaphore et l'*amplificatio* Thénau plaide, en creux pour une écriture pauvre où les choses, jardin, et les êtres, ne sont pas des signifiants.

Il appartient à la conclusion d'élargir la réflexion portée par l'analyse rigoureuse des textes. Isabelle Fabre y replace cette « invention littéraire » (p. 375) du jardin spirituel dans le cadre plus large d'une hybridation réussie entre l'eden médiéval et l'*hortus conclusus* du Cantique, le jardin courtois et la subjectivité affective de la *devotio moderna*. Isabelle Fabre y pointe aussi l'étiollement du motif au fil de la période, les continuateurs les plus tardifs ne retenant pas la leçon prudente d'un Pierre d'Ailly ou celle, plus intransigeante d'un Gerson. Pourtant, ne peut-on pas y voir aussi la conséquence d'un dispositif d'écriture ambivalent dès l'origine, travaillé par l'association d'un discours normatif, la spiritualité vue par des théologiens orthodoxes, et une écriture littéraire qui, pour viser l'agrément, a besoin de l'image ? Le positionnement des continuateurs dans le champ littéraire, moins clérical, plus laïc, ou mondain, induit un autre regard et introduit du jeu dans le dispositif des deux premiers auteurs. Faut-il y voir une rupture ? Une lecture davantage orientée par la sociologie historique pourrait conclure à un renversement du premier mouvement initié par Pierre d'Ailly qui s'appropriait le jardin courtois : *in fine*, le jardin et ses ors visuels redevient laïc.

Là n'est pas l'essentiel : le travail d'Isabelle Fabre s'impose comme un jalon décisif pour celles et ceux qui, chemin faisant, au fil de leurs recherches, font la rencontre d'un jardin spirituel, ou laïc. Son travail documente la place particulière prise par ce type d'espace cultivé dans l'imaginaire médiéval et pré-moderne dans une partie précise du champ littéraire : il appartient à d'autres d'en inventorier les déclinaisons qui existeraient ailleurs. En faisant exister dans sa

cohérence un motif jusqu'ici invisible, sa recherche appelle nécessairement à un riche dialogue interdisciplinaire.

Viviane Griveau-Genest, ANR-21-PRDD-0001-01, IRHT, recension pour *Romania*, 2023, juillet, t. 141, 232-236