

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

Le *topos* du jardin comme « tapis de Turquie » au temps des humanistes, une figure d'art et de mémoire

Laurent Paya

Numéro 35, printemps 2020

jardiner
gardening

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1076368ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1076368ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

L'architecture des premiers jardins modernes s'inscrit dans le cadre d'une anthropologie culturelle en interaction avec l'environnement matériel, artistique, cognitif et social. Une « concordance des arts » s'exprime alors explicitement entre l'architecture des jardins ornés de parterres et la confection des tapis orientaux d'apparat. La production d'images et d'espaces s'appuie en effet sur des modèles rhétoriques situés au-delà des réalités sensibles spécifiques à chaque discipline artistique.

Éditeur(s)

Revue intermédialités

ISSN

1705-8546 (imprimé)

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paya, L. (2020). Le *topos* du jardin comme « tapis de Turquie » au temps des humanistes, une figure d'art et de mémoire. *Intermédialités / Intermediality*, (35). <https://doi.org/10.7202/1076368ar>

Le topos du jardin comme « tapis de Turquie » au temps des humanistes, une figure d'art et de mémoire

LAURENT PAYA

Les tapis-jardins et les jardins-tapis sont généralement rattachés aux traditions culturelles musulmanes. Pour Giovanni Curatola et Yves Porter, les tapis orientaux aux motifs floraux plus ou moins stylisés jusqu'à l'arabesque dans des gammes de coloris profonds *sont* des jardins¹. Les travaux archéologiques de James Dickie ont montré qu'en retour, les patios de l'Alhambra conçus pour les princes Nasrides² ont le tapis pour modèle. C'est même en partie sur ce paradigme du tapis-jardin que Michel Foucault s'appuie pour illustrer le concept d'*hétérotopie* : « Quant aux tapis, ils étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace³. » L'objectif de cette étude

1. Giovanni Curatola, « Gardens and Garden Carpets: an Open Problem », *Environmental Design: Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, vol. 2, 1985, p. 90–97; Yves Porter, *Palais et jardins de Perse*, Paris, Flammarion, 2002, p. 24–29.

2. James Dickie, « The Hispano-Arab garden its philosophy and function », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 31, 1968, p. 237–248; James Dickie, « The Islamic Garden in Spain », *The Islamic Garden: Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture IV*, Elisabeth Blair MacDougall et Richard Ettinghausen (dir.), Washington DC, Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 1976, p.89–105; David Fairchild Ruggles montre également l'importance des miradors dans les palais abbassides et hispano-omeyyades, puisqu'ils permettent de contempler les jardins d'en haut, tels des tapis, David Fairchild Ruggles, « The Mirador in Abbasid and Hispano-Umayyad Garden Typology », Oleg Grabar (dir.), *Muqarnas VII: An Annual on Islamic Art and Architecture*, Leiden, E.J. Brill, 1990, p. 73–82.

3. Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits 1954–1988*, Paris, Gallimard, 1994, p. 259; voir également l'article « Hétérotopie : « Hétérotopie : situation, « lieu » non homogène (sur le plan sémantique, etc.) », Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert*, 2010, art. hétérotopie.

est de montrer qu'en Europe au 16^e siècle, il existe aussi une relation d'analogie⁴ « intermédiaire » établie par l'imagination entre les tapis du Levant — objets de luxe importés en France dans le contexte d'une certaine turcophilie — et les jardins de « plate forme » aristocratiques — aménagés sur de vastes étendues planes ou légèrement pentues. Kenneth Woodbridge⁵ et Ada V. Segre⁶, qui ont repéré et commenté cette analogie, n'ont pas considéré l'importance de sa diffusion culturelle et repéré tous les enjeux épistémologiques qui en découlent. Après avoir décrypté les dispositifs rhétoriques à l'œuvre dans un *corpus* de discours qui convoquent l'analogie récurrente du tapis-jardin, nous montrerons comment le schématisme analogique sert de lien entre l'énonciation théorique d'un principe de composition spatiale et décorative moderne, et la perception des formes qui lui correspondent. Cette investigation repose sur des recherches historiques intertextuelles et

4. Michel Foucault a identifié le rôle des ressemblances et des correspondances qui caractérisent les manières de connaître, les façons de se représenter la réalité pendant la Renaissance, Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 45–47. Selon Jean Céard, à cette époque, l'analogie se trouve être le *nexus* fondamental qui concilie les principes, en apparence antagonistes, de diversité et d'unité de la nature, Jean Céard, « Analogie et zoologie chez les naturalistes de la Renaissance », André Lichnerowicz, François Perroux et Gilbert Gadoffre (dir.), *Analogie et connaissance*, tome 1, Paris, Maloine, 1980, p. 75–89; pour Philippe Descola l'« analogisme » est un modèle pour penser la nature par des relations de ressemblance, Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 2005, p. 280. Néanmoins, plusieurs critiques, adressées à la théorie de la connaissance foucauldienne, notamment par Ian Maclean, soulignent la partialité du *corpus* et des analyses du deuxième chapitre dans *Les mots et les choses*, « La prose du monde », voir Ian Maclean, « Foucault's Renaissance Episteme Reassessed: an Aristotelian Counterblast », *Journal of the History of Ideas*, vol. 59, n° 1, 1998, p. 149–166; Marie-Luce Demonet, « Le sophisme des signatures, de Foucault à Agamben », *Foucault et la Renaissance*, actes du colloque organisé à l'Université Toulouse II–Le Mirail, 13–16 mars 2012 (à paraître chez Garnier), communication disponible sur Canal-u.tv, https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/le_sophisme_des_signatures_de_foucault_a_agamben_marie_luce_demonet.11018 (consultation le 4 novembre 2020); Violaine Giacomotto-Charra, « L'épistémè foucauldienne à l'épreuve de l'histoire des sciences », *ibid.*, https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/l_episteme_foucauldienne_a_l_epreuve_de_l_histoire_des_sciences_violaine_giacomotto_charra.11014 (consultation le 4 décembre 2020). Toutefois, ces réserves très étayées à l'égard du « sophisme des signatures » n'entraînent pas une invalidation en bloc de l'épistémè décrite dans « La prose du monde », Foucault, 1966.

5. Kenneth Woodbridge, « Rise and decline of the Garden Knot », *Architectural review*, vol. 165, n° 988, 1979, p. 107.

6. Ada V. Segre, *The Gardens at San Lorenzo in Piacenza, 1656–1665*, Washington, DC, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2006, p. 56.

iconographiques, dans les domaines de l'architecture, de l'art des jardins, de la rhétorique, de la lexicologie et de la philosophie de la Renaissance. Basée sur une démarche interdisciplinaire empruntant des concepts à l'histoire de l'art, à la théorie littéraire et à l'histoire des idées, elle révélera des relations intermédiatiques qui s'établissaient entre des champs du savoir que nous considérons comme distincts aujourd'hui, mais qui n'étaient pas cloisonnés en disciplines pendant la Renaissance. Nous verrons que ces connexions étaient facilitées par un usage étendu de la rhétorique, qui n'était pas qu'un art du discours, mais aussi, comme le montrent les travaux d'Anne Moss, Véronique Montagne, Fernand Hallyn, Francis Goyet ou Yves Pauwels, ainsi qu'une de nos publications⁷, une méthode pour raisonner structurant tous les savoirs.

UN MATÉRIAU DE MÉMOIRE

92 Le roman ou conte philosophique *Hypnerotomachia Poliphili*, publié à Venise en 1499 et attribué à Francesco Colonna (1433?-1527), annonce un nouvel art des jardins qui se déploie à partir de l'Italie à travers l'Europe, du 16^e au 18^e siècle. À la fin du livre I, Colonna décrit les jardins féeriques de l'île de Cythère, dont le dessin en plan circulaire serait analogue à un sol en mosaïque ou à un tapis compartimenté en divers ornements colorés :

7. Francis Goyet, *Le sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996, p. 63; Ferdinand Hallyn, « Dialectique et rhétorique devant la "nouvelle science" du XVII^e siècle », Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, PUF, 1999, p. 603; Ann Moss, *Les recueils de lieux communs, apprendre à penser à la Renaissance*, trad. de l'anglais par P. Eichel-Lojkine et al., Genève, Droz, 2002; Véronique Montagne, « Savoir(s) et rhétorique(s) à la Renaissance », *Noesis*, n° 15, 2010, p. 45-68, disponible sur OpenEdition Journals.org, <http://journals.openedition.org/noesis/1681> (consultation le 4 décembre 2020); Yves Pauwels, « La méthode de Serlio dans le *Quarto Libro* », *Revue de l'Art*, 1998, p. 33-42, disponible sur Persée.fr, https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1998_num_119_1_348374 (consultation le 4 décembre 2020); du même auteur, « Les figures de l'ornement en architecture à l'âge classique », Ralph Dekoninck, Michel Leffz et Caroline Heering (dir.), *Questions d'ornements (XV-XVIII^e siècles)*, Brepols, 2013, p. 91-99; Laurent Paya, « Le cadre dans l'art des jardins de la Renaissance, un art de la *transitio* », *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs à l'époque moderne*, Nicolas Cordon, Édouard Degans, Elli Doukarakidou-Ramantani et Caroline Heering (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 73-88.

Il quale nel primo aspecto tapeti charaini dispositi et extensi stratamente alla planitie, facilmente arbitrai, cum tute maniere di coloratione, che a tale ostentatione meritamente expediva esprimere, in modo di gratiosa picturatione conducta in più variate et multiple ingrupature et figure et signi cum la opportuna diversitate di coloramenti, di holuscule alla requisita distinctione dilla opera ficta. Alcune plene di colore, altre cum obscura coloratione, alcune mediocrement, tale più chiare et festichine, alcune prasine, altre di virore palide, alcune meno, et di subrubicundo coloramento, cum iucundissima conciliatione⁸.

Au premier aspect, je pris aisément cela pour des tapis étendus comme des courtepointes sur les marches. Ces mosaïques étaient des couleurs les plus variées, ainsi que l'exigeait la convenance d'une telle œuvre, qui représentait, en manière de gracieuse peinture, les groupements les plus divers de figures ornementales propres au jardin. Il y en avait de couleur vive, de sombres, de plus ou moins claires, de plus ou moins gaies, de ton vert pâle ou plus foncé, de rouge sombre, dans une très agréable harmonie⁹.

93 Cet espace extraordinaire ressemble à un gigantesque revêtement textile précieux, aux subtiles déclinaisons tonales. Par son échelle et son niveau d'organisation, il contraste avec les jardins courtois réels de cette période, tels que nous les connaissons, dont la physionomie est encore celle des vergers aménagés en *prati fioriti*, parfois subdivisés en simples carreaux herbeux par une trame d'allées¹⁰.

94 En cela, Colonna semble inspiré par Pietro de' Crescenzi (1230–1320?), qui développe déjà l'idée de jardins merveilleux imaginaires dans les *Ruralium commodorum libri XII*, composés entre 1304 et 1309, et de nombreuses fois réédités et traduits en français dès 1373, durant toute l'époque moderne¹¹. Au

8. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, Alde Manuce, n.p.

9. Francesco Colonna, *Le songe de Poliphile ou hypnerotomachie de frère Francesco Colonna*, trad. de l'italien par Claude Popelin, Genève, Slatkine, 1994, p. 167.

10. Les représentations de ces jardins « médiévaux » sont nombreuses. Voir par exemple Élisabeth Antoine (dir.), *Sur la terre comme au ciel : jardins d'Occident à la fin du Moyen Âge*, catalogue d'exposition, Paris, Musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny, 6 juin–16 septembre 2002, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002.

11. Sur la base *Architectura*, voir notre notice, Laurent Paya, *Le livre des prouffitz champestres...* (1486) de Pietro de' Crescenzi, <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Notice/Crescenzi486.asp?param=> (consultation le 4 décembre 2020).

livre VIII de son traité, Crescenzi s'inspire d'abord explicitement du célèbre érudit Albert Le Grand (vers 1260) pour présenter l'art des jardins de plaisir, classés selon la fortune et la naissance des propriétaires. À l'instar d'Albert Le Grand, il distingue les « vergiers » couverts d'herbes de ceux qui sont plantés d'arbres, ces deux aménagements pouvant se superposer — un dispositif paysager toujours au goût du jour lorsque paraît le *Poliphilo*. Notons que, pour Crescenzi, les pelouses de ce jardin sont « par maniere de cheveux et couvriront la plaine de la terre en maniere dung drap vert »¹² — un couvert végétal qui est déjà analogue aux textiles d'ameublement de l'intérieur de la demeure. Ensuite, l'agronome italien décrit longuement, souvent avec beaucoup d'imagination, l'aménagement d'un jardin royal. Il s'agit d'un parc ceinturé de hauts murs, qui comprend aussi bien un enclos où vivent des bêtes sauvages qu'une collection de curiosités botaniques. Il est aussi question d'une vaste architecture utopique intégrée à ce parc : un palais entier édifié avec des arbres vivants palissés, dont la description avait pour but de susciter l'émerveillement du lecteur.

95 La démarche de Colonna ne se limiterait pas non plus au projet réducteur consistant à distraire le lecteur fasciné par la démesure architecturale (*hybris*). Comme l'a montré Dorothea Stichel, l'auteur du *Poliphilo* a pour but la conservation et la transmission des savoirs de la *renovatio antiquitatis*, déjà amorcée au Trecento en Italie, comme en témoignent notamment les constantes références de Crescenzi aux agronomes gréco-latins¹³. Aussi, d'après Magali Jeannin-Corbin, pour rappeler et propager ces savoirs redécouverts, tout le récit de l'*Hypnerotomachia* est ponctué par des images frappantes et exagérées faciles à mémoriser¹⁴. L'extraordinaire jardin de Cythère serait au nombre de ces *phantasma* vecteurs d'un potentiel de signification visuelle qu'il ne faut pas réduire à des enjolivures du discours. Il

12. Pietro de' Crescenzi, *Le livre des prouffitz champrestres et rurauls*, Paris, Jean Bonhome, 1486, n.p.

13. Dorothea Stichel, « Reading the *Hypnerotomachia Poliphili* in the Cinquecento, Marginal Notes in a Copy at Modena », *Aldus Manutius and Renaissance Culture, Essays in Memory of Franklin D. Murphy: Acts of an International Conference, Venice and Florence, 14-17 June 1994*, Florence, L.S. Olschki, 1998, p. 217-236.

14. Magali Jeannin-Corbin, « Les "vues imageantes", écho des *imagines agentes* rhétoriques ? L'exemple du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna (1546) », Bérangère Voisin (dir.), *Fiction et vues imageantes: typologie et fonctionnalités*, Université de Tartu – Centre d'Études Francophones R. Schuman, « Studia Romanica Tartuensia », VII, 2009, p. 89-107.

s'agirait en effet d'*imagines agentes* inspirées par la *Rhetorica ad Herennium*, à savoir des images analogiques et frappantes qui imprègnent la mémoire. Ainsi, l'objectif de Colonna n'est pas de restituer une image fidèle à la réalité : sa proposition, ainsi décodée, provient d'une transformation analogique et emphatique du monde visible¹⁵. Ce type d'image « mnémonique et artistique » est aussi, selon Daniel Arasse, impliqué dans les processus créatifs des représentations picturales de la Renaissance¹⁶.

96 Les modalités de cette opération cognitive qui émane de l'*ars memoria* évoluent dans la traduction française du *Songe de Poliphile* (1546) par Jean Martin (mort en 1553) :

Entre ceste closture de buys & le troysieme degré dessus spécifié, se trouvoit vn ouvrage sumptueux, pour esbahyr tout entendement humain, car de prime face il me sembla que toute la terre estoit couverte de tapis de Turquie, assortiz de toutes couleurs a l'intention de l'ouvrier, conduictz en diverses sortes d'entrelas & feuillages tant Moresques comme Arabesques, les unes plus vives et claires, les autres vn peu plus obscures, ou pour mieulx dire, moins apparantes, mais artistement accordées en variété de figures¹⁷.

97 Dans la version française du récit de Colonna, le jardin insulaire de Vénus se trouve désormais aménagé tel un tapis de Turquie enrichi d'ornements « tant Moresques comme Arabesques »¹⁸. Cette référence à l'art des tissus ornés du monde

15. Les *imagines agentes* sont décrites dans la *Rhétorique à Herennius*, un texte longtemps attribué à Cicéron et publié de nombreuses fois à la Renaissance, voir Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, trad. de l'anglais par Daniel Arasse, 1975, p. 13–38; Mary Carruthers, *Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. de l'anglais par Diane Meur, Paris, Macula, 2002, p. 333.

16. Daniel Arasse, « *Ars Memoria* et symboles visuels : la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance », *Symboles de la Renaissance*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, coll. « Arts et langage », tome 1, 1976, p. 62; Daniel Arasse, « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle », *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, actes de table ronde de Rome, organisée par l'École française de Rome, en collaboration avec l'Institut d'histoire médiévale de l'Université de Padoue, 22–23 juin 1979, Rome, Publications de l'École française de Rome, n^o 51, 1981, p. 131–146.

17. Francesco Colonna, *Hypnérotomachie, ou discours du songe de Poliphile...*, Paris, Jacques Kerver, 1546, f. 113.

18. Ce passage est inchangé dans l'édition publiée en 1561 par Jean Martin et dans la

musulman est *a priori* très surprenante dans le contexte de la culture humaniste, d'autant que la trame de ces ouvrages textiles est quadrangulaire, alors que le plan du jardin insulaire imaginé par Colonna est circulaire (voir la figure 1). Martin, traduisant Colonna, fait ainsi preuve d'une liberté artistique caractéristique de l'esthétique de la *mescolanza*, qui autorise les assemblages hybrides, voire chimériques.

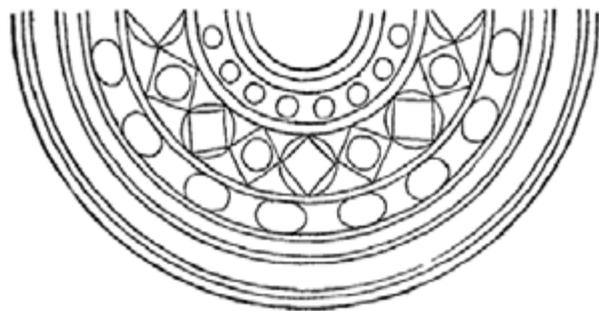


Figure 1. Plan du jardin de l'île de Cythère, *Le Songe de Poliphile* (1546). Image libre de droit pour usage non-commercial. © Bibliothèque municipale de Lyon.

98 Tout laisse à penser que Colonna, puis Martin, interprètent un passage du chapitre IV du livre IX du *De re ædificatoria* (1485) de Leon Battista Alberti (1404–1472), énonçant un paradigme de l'art de composer des décors :

Vidimus per areas pictam herbam volutilem flagellis undantibus late circumfusis. Visuntur et qui trapetes in cubiculis instratos finxerint tessellatura ex marmore. Alii corollis et ramusculis inspersere. Laudarunt Osi illius inuentum: qui pavementum pergami strauerit: in quo reliquæ a coena remissa apparent: opus me superi coenaculo nequicquam indecens. Agrippam percommode fecisse arbitror: qui crustis figulinis pauimenta constrauerit¹⁹.

version publiée par François Béroalde de Verville en 1600.

19. Leon Battista Alberti, *De re ædificatoria*..., Florence, Niccolò di Lorenzo, Alamani, 1485, IX, f. iv.

J'ay veu aussi en quelques aires du Lizeron merueilleusement bien contrefaict apres le naturel, espendant ça & la ses sions ou branches ondoiyantes de bien fort bonne grace & tous les iours voit on des tapiz fainctz sur le parterre des chambres ou retraictes d'une marqueterie de marbre si gentille qu'il n'y à que redire. Mais d'autres y vouloient des chappeaux de fleurettes, ou des rameaux de feuillages divers²⁰.

99 Puisque l'ornementation végétale des sols marquetés et des tapis s'obtient en figurant graphiquement la morphologie des plantes, telles que le lizeron que mentionne Alberti, l'esthétique de ces revêtements consiste dans la *mimèsis* comme imitation de la nature. Pour Aristote, le plaisir esthétique, tel qu'il l'a définie dans sa *Poétique*, est lié à la dimension mimétique des différentes formes d'art²¹. Ainsi, la poésie, la musique ou la peinture, et par extension l'art des décors, sont-ils ramenés au genre commun de la *mimèsis*.

910 Dans l'art du décor ou l'architecture, la *mimèsis* est ordonnancée par la *concinntas*, principe fondamental de la théorie albertienne qui suppose la correspondance harmonieuse des différentes parties d'une œuvre entre elles pour former un ensemble équilibré²² :

[...] *ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur*²³.

Beauté est une certaine convenance raisonnable gardée en toutes les parties pour l'effet de quoi on les eut appliquer, si bien que on n'y sçavoit rien adjoüster, diminuer ou changer, sans faire de tort à l'ouvrage²⁴.

911 La *concinntas* d'un édifice, en tant qu'accord harmonique entre les éléments constructifs, ne s'oppose donc pas à l'*ornementum*, puisqu'elle peut répondre en

20. Leon Battista Alberti, *L'Architecture et Art de bien bastir...*, Paris, Jacques Kerver, 1553, f. 189.

21. Aristote, *Poétique*, en particulier les chapitres 1 à 5.

22. Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, trad. du latin par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004, p. 816.

23. Alberti, 1485, VI, f. ii.

24. Alberti, 1553, f. 102.

dernier ressort à une acception de la *mimèsis* par laquelle la nature est artificialisée et convertie en composition ornementale. De la sorte, l'utilisation systématisée de l'ornement végétalisé concourt à l'unité décorative des espaces et, par là même, contribue à l'expression de cette beauté harmonieuse²⁵. Puisque les végétaux du jardin entrent dans les compositions ornementales de l'intérieur de la demeure, en retour, la trame décorative des parures et des sols précieux est un modèle pour la mise en espace de la matière végétale du jardin. Il s'agit de produire un *continuum* esthétique entre les décors de l'intérieur de la demeure et son environnement, par l'imitation et la diversification d'un même répertoire ornemental compartimenté. Aussi, pour marquer les esprits, Francesco Colonna et Jean Martin ont-ils volontairement décrit un jardin utopique démesuré, dont l'invention procède de l'extrapolation, sur un mode réflexif et analogique, de cette *concininitas* spécifique au système des décors « végétalisés ». Le « tapis de Turquie » serait un « schème thématique plastique et même structural », selon la formule de Jean Rudel²⁶, des jardins de « plate forme » de la Renaissance : une catégorie de jardins ornés à compartiments, dont témoigne notamment Jacques Androuet du Cerceau (1515–1585) dans ses dessins sur vélin des *Plus excellents bastiments de France*²⁷ (voir la figure 2), dont la version gravée est publiée en deux volumes 1576 et 1579²⁸.

25. D'autres morphologies architecturales sont concernées, puisque Philibert de l'Orme donne le modèle d'une colonne ayant la forme de troncs, les branches formant des voûtes. Inversement, Palissy suggère l'utilisation des fûts de vrais arbres pour réaliser ces colonnes. Cette notion concerne aussi le rinceau des parterres de broderies, puisque cet élément d'ornement imite un branchage feuillu. Ce principe est pourvoyeur d'un *topos* qui se perpétue jusqu'au 17^e siècle, par exemple dans l'*Inventaire des Merveilles du Monde rencontrées dans le Palais du cardinal Mazarin*, célèbre mazarinade que nous a signalée Patrick Michel. L'auteur anonyme y compare une des tables en mosaïque de pierres dures à un parterre de fleurs : « Lorsque nous la considérons, il nous semble voir un beau parterre semé de fleurs. Il faut avouer que l'art est un admirable jardinier, puisqu'il sème le marbre de fleurs d'autant de diverses couleurs qu'un jardin bien cultivé en peut fournir [...] », *Inventaire des Merveilles du Monde rencontrées dans le Palais du cardinal Mazarin*, Paris, Rolin de la Haye, 1649, p. 5, disponible sur Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64671418.texteImage> (consultation le 4 décembre 2020).

26. Jean Rudel, « Schèmes plastiques et structures symboliques dans la peinture du Quattrocento : quelques remarques », *Symboles de la Renaissance*, tome I, Paris, Presses de l'École normale supérieure, coll. « Arts et langage », 1976, p. 89–104.

27. Jacques Androuet du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, dessins à l'encre sur vélin, Gregg International Publishers, 1972.

28. Jacques Androuet du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, Paris, s.n., 1576–1579.

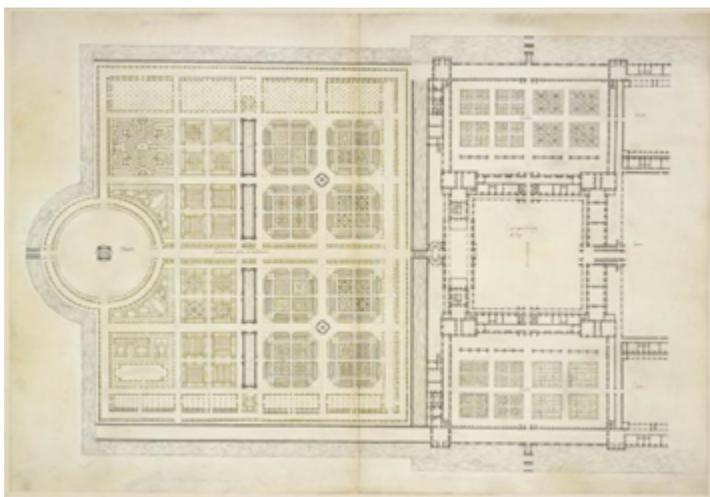


Figure 2. Jacques Androuet du Cerceau, dessin vélin du Château de Charleval, *Les plus excellents bastiments de France* (vers 1570). Image libre de droit pour usage non-commercial. © The Trustees of the British Museum.

912

Avant même Du Cerceau, le terme « compartiment » (*spartimento*) est employé par Francesco Colonna²⁹ et l'architecte Sebastiano Serlio (1475–1554)³⁰, pour qui il revêt une double signification. Pour ces derniers, le *compartiment* désigne non

29. « [...] y avoit un plancher fait à Compartimens rondz, quarrez, ovales, triangles, hexagones, & autres formes toutes d'une grandeur separez par une bende ou liziere bordée des deux moulures ou entredeux comme de boutons de roses enfilez, les coings des Compartimens embrassez de feuilles d'Acanthes [...] », Colonna, 1546, f. 39; « Je regardoie comme estonné la grace & majesté de ce lieu, son excellence, la distribution ingenieuse, & le compartiment de tous ses membres », Colonna, 1546, f. 125.

30. Dans un passage du *Quarto libro* consacré aux jardins, Serlio ne fait pas référence à des compartiments de jardins, mais à des jardins compartimentés : « Li giardini sono ancor loro, parte de l'ornamento della fabrica, per il che queste quatro figure differente qui sotto, sono per compartimenti d'essi giardini, ancora che per altre cose potrebbono servire, oltra li dua Labirinthi qui adietro che a tal proposito sono. », Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura...*, Venise, Marcolini da Forli, 1537, f. LXXV. Cette définition n'est pas stricte, puisque dans le *Terzo libro* (1540), il indiquait que les jardins du palais de Poggio Reale sont ornés « [...] con diversi compartimenti, degli hortaggi, dei frutti d'ogni sorte in grandissima copia [...] », Sebastiano Serlio, *Terzo libro*, Francesco Marcolini da Forli, Venise, 1544, p. 150. Une traduction française de ce passage par Pieter Coecke van Aelst datée de 1550 nous est parvenue : « De plus beaux jardinages avec divers compartimentz, de vergiers & arbres, de toutes manieres de fruitz en plusieurs nombre [...]. » Sebastiano Serlio, *Des antiquités, le troisième livre...*, Anvers, Pieter Coecke, 1550, f. 71v.

seulement un module ornemental, mais aussi la façon dont ce module s'insère et se réplique, aussi bien dans un décor de la demeure que dans l'architecture des jardins. En 1550, pour Giorgio Vasari (1511–1574), le vocable *spartimento*, usité pour les arts des décors, est porteur d'une fonction rhétorique liée à la *proportio* et à l'*ornatus*³¹. La compartimentation s'inscrit alors dans une théorie de la « convenance raisonnable (*concinnitas*) en toutes les parties (*spartimento*) », telle qu'Alberti l'a définie³². Le *Dictionarium Latinogallicum* (1552) de Robert Estienne relie aussi le compartiment à toute « partition » géométrique et grammaticale d'un ensemble formant un tout³³. La définition de ce terme donnée par Jean Nicot dans *Le Trésor de la langue françoise tant ancienne que moderne* (1606) introduit la notion classique de *commensus* pour définir le compartiment³⁴. Comme on le sait, pour Vitruve, le *commensus* est un principe fondamental désignant le concours de plusieurs mesures qui, dans diverses parties, ont entre elles une proportion qui convient à l'ensemble. Cette juxtaposition de l'idée de division, de partage et de distribution, avec celle de la congruence d'ensemble d'une composition aussi bien discursive qu'architecturale, s'accorde avec la notion de *convenientia*, employée par Cicéron pour décrire la convenance des rapports des parties d'une même globalité³⁵.

31. Vasari emploie à de nombreuses occasions, une centaine d'occurrence, les vocables *partimento/partimenti* ou *spartimento/spartimenti*, qui mériterait une étude à part entière. Nous ne citerons donc que quelques exemples : « [...] un bello e proportionato e ricco spartimento, che arebbono fatto molto più bella, ricca e lieta la detta sala [...] », Giorgio Vasari, *Le vite de piv eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabave insino a' tempi nostri*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550, p. 43; « [...] uno spartimento di grottesche bizarre e belle [...] », *ibid.*, p. 148; « Le facciate dalle bande fece tutte lavorare di stucci, con partimenti bizzarri e stravaganti e di più sorti cornici [...] », *ibid.*, p. 486. « [...] des compartiments plus beaux, mieux proportionnés et plus riches » Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (dir.), Arles, Actes Sud, Thesaurus, tome 2, 2005, p. 297; « [...] des compartiments de grotesques d'une étrange beauté, les uns peints, les autres en bas relief [...] » *ibid.*, tome 2, livre VII, p. 257 ; « Les murs latéraux furent recouverts de stucs avec des compartiments d'une fantaisie extraordinaires et des encadrements variés [...] » *ibid.*, tome 2, livre VI, p. 186.

32. Alberti, 1553, p. 102.

33. « diuisus Diuisus, pen. prod. Participium. Virgil. *Divisé et parti, Comparti, Compasé*. [...] Diuisus, huius diuisus, pen. prod. Verbale. Liu. *Division et partage, Partiment, Distribution, Compartiment*. », Robert Estienne, *Dictionarium Latinogallicum, : postrema hac æditione valde locupletatum...*, Paris, Charles Estienne, 1552, p. 430.

34. « Compartement, Commensuratio, Commensus. », Jean Nicot, *Le Trésor de la langue françoise tant ancienne que moderne*, 1600, Paris, Claude Douceur, p. 135, disponible sur Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8621x/ft49.item> (consultation le 4 décembre 2020).

35. Cicéron, *de Natura Deorum*, 2.21; *De Amicitia*, 27; *De Divinatione*, 2.15; *De Officiis*, 1.28.

913 L'analogie entre jardin et tapis chez Colonna et sa traduction, encore plus imagée, par Jean Martin auraient fonctionné et imprégné les mémoires au point de fixer un *topos*. Il est en effet question d'un jardin figurant un tapis de Turquie dans des textes du début des temps modernes postérieurs au *Songe du Poliphile* (1546). La préface à l'*Histoire générale des plantes* (1615), la somme botanique et pharmaceutique de Jacques Dalechamps (1513–1588), en est un bon exemple :

[...] ce grand Œuvre [*L'Histoire générale des plantes* (1615)], ou plustost à cet admirable Thresor, ne te donnera pas moins de plaisir que de profit. Tu auras le plaisir, voire incomparable à tout autre, au par-terre qui est représenté de toutes les Plantes, dont la Nature a jusques icy obligé l'homme à reconnoistre son Auteur. Tu en retireras un merveilleux profit, y trouvant & les remèdes propres à tes indispositions, & les moyens de conserver ta santé. Or comme toutes choses doivent estre traictees par ordre, afin de recevoir le bien attendu ; ainsi convient-il faire icy, où il est question de l'Histoire Generale des Plantes, lesquelles sont non seulement comme tapis de Turquie, dont la terre est couverte, ains tapis provenant en tous les coins presque d'icelle, richement estoffez, inimitablement façonnez, rehaussez de couleurs infinies, bref de la plus haute lisse de Souverain Monarque de l'Univers³⁶.

914 L'auteur de ce texte liminaire, sans doute le traducteur Jean des Moulins (1530–1622), invite donc le lecteur à concevoir l'ouvrage de Dalechamps comme un jardin façonné à l'image d'un tapis du Levant. Dans le *Théâtre des plans et jardinages* (1652), c'est Claude Mollet (1563–1650), premier jardinier du roi, qui propose l'aménagement d'un jardin dont les compartiments « [...] représenteront la forme d'un tapis de Turquie [...] ». De même, dans le *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art* (1638) de Jacques Boyceau de la Barauderie (1560–1635), intendant des jardins du roi, les parterres sont « en forme de tapis de pied³⁸ ». Cet imaginaire textile du jardin ne s'arrête pas aux frontières de la France. Ainsi, dans la *Fundación del Monasterio de El Escorial* (1600), José de Sigüenza (1544–1606) précise que les jardins de l'Escorial de Philippe II, façonnés de végétaux diversement colorés et compartimentés, sont semblables à des tapis orientaux remarquables :

36. Jacques Dalechamps, « préface » ou « Le libraire au lecteur », *Histoire générale des plantes...*, Lyon, Rouillé, Héritiers de Guillaume, 1615.

37. Claude Mollet, *Théâtre des plans et des jardinages...*, Paris, Claude de Sercy, 1652, p. 190, disponible sur Gallica.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1042641w.image> (consultation le 4 décembre 2020).

38. Jacques Boyceau de la Barauderie, *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art...*, Paris, Michel van Lochoy, 1638, p. 73–74, disponible sur Gallica.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85648g/f84.item> (consultation le 4 décembre 2020).

[...]ellos tienen sembrados por la verdura tan varios colores de flores, blancas, azules, coloradas, amarillas, encarnadas y de otras agradables mezclas y están tan bien compartidos, parecen unas alfombras finas traídas de Turquía, del Cairo o Damasco.

[...] ils ont planté dans la verdure tant de différentes couleurs de fleurs, blanches, bleues, rouges, jaunes, incarnates et d'autres agréables mélanges, et elles sont si bien combinées qu'elles ressemblent à de beaux tapis rapportés de Turquie, du Caire ou de Damas³⁹.

¶15 On constate encore une inversion du lieu commun dans un passage du *Mercurius françois* (1631) relatant les décors dressés à Madrid pour le baptême d'un prince d'Espagne : « Toute cette galerie estoit couverte de tapis de Turquie de diverses couleurs, lesquels à la veüe paroissoient comme un fort beau jardin emailé par carreaux de diverses fleurs⁴⁰ ».

¶16 L'image du jardin comme tapis de Turquie est convertie en un *topos* à la fortune pérenne du fait de l'importance des tapis du Levant dans la culture courtoise de la Renaissance européenne. L'abondance des représentations de ces artefacts précieux dans la peinture de cette époque, aussi bien en Italie qu'en Flandres, le nombre de leurs citations dans les inventaires des demeures princières, ainsi que les quatorze références à ces objets dans *Le cérémonial françois* (1649) de Theodore Godefroy⁴¹ (1580-1649), montrent que ces tapis étaient largement intégrés au *decorum* des rituels princiers. Le portrait en pied d'Henri II conservé au Musée Condé, dans lequel le roi vêtu d'un pourpoint se tient debout sur la surface d'un « tapis Holbein⁴² », fabriqué en Turquie, montre à quel point le

39. Notre traduction. José de Sigüenza, *Fundación del Monasterio de El Escorial*, [1600], Carlos Muñoz-Caravaca (éd.), Valencia, 2010, p. 191-192.

40. *Le mercure françois*, Tome XV, Paris, Estienne Richer, 1631, p. 784.

41. Theodore Godefroy, *Le cérémonial françois*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1649, disponible sur Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626745z.image> (consultation le 6 décembre 2020).

42. On distingue des tapis « Memling », « Holbein », « Tintoretto » ou « Bellini » d'après les artistes qui les ont peints. Les tapis dits « Holbein » possèdent la composition recherchée. Celui représenté par Francesco di Giorgio Martini comporte un décor de petits motifs géométriques, et de l'écriture pseudo-kufique sur les bordures. Mais c'est plutôt une autre catégorie de Holbein, dite à grands compartiments dessinés de motifs de roues encadrés de bordures, datant des 14^e et 15^e siècles, qui nous intéresse. En revanche, les tapis « Ushak » à médaillons et étoiles qui datent du 16^e siècle sont moins le reflet de la trame d'un jardin d'Occident de la même époque. Il existe aussi des tapis non compartimentés ou ornés de

pouvoir symbolique de cet objet exotique contribue à la légitimité monarchique (voir la figure 3).



Figure 3. *Portrait d'Henri II* (1519–1559), École de François Clouet. Avec l'aimable autorisation du Musée Condé de Chantilly. © RMN.

517

Dans la culture humaniste, les tapis importés du Levant, ou imités en Espagne⁴³, sont totalement incorporés au décor intérieur de la demeure et apparentés aux *regalia*. Ils renvoient à l'imaginaire complexe et « bricolé » des antiques *Phrygium*

figures animalières qui ne concernent pas notre sujet. Voir Kurt Erdmann, *Oriental Carpets: an Account of Their History*, Londres, Zwemmer Ltd, 1960; Kurt Erdmann, *The History of the Early Turkish Carpet*, Oguz Press, Londres, 1977; Donald King et David Sylvester (dir.), *The Eastern Carpet in the Western World From the 15th to the 17th Century*, catalogue d'exposition, Hayward Gallery, 20 mai–10 juillet 1983, Londres, Arts Council of Great Britain, 1983.

43. L'Espagne est un foyer de développement de l'art des tapis inspirés par l'Anatolie, en particulier dans la région de Murcia. Certains de ces tapis incorporent, comme les jardins, des figures héraldiques.

*tapetium*⁴⁴, ainsi qu'à l'*habitus* des puissants Ottomans. Si l'on se fie à l'*Essay des merueilles de nature et des plus nobles artifices* (1626) d'Étienne Binet et à l'*Invantaire des deus langues, françoise et latine* (1636) de Philibert Monet⁴⁵, les contemporains considèrent en effet le tapis de Turquie comme un antique *Phrygium tapetium*, réputé d'origine anatolienne ou phrygienne. Au 5^e siècle, les Phrygiens, un peuple de l'Empire romain d'Orient, sont connus à Rome pour être des experts et des inventeurs dans l'art du tissage. Le tapis de Turquie serait ainsi en mesure d'acquérir une légitimité gréco-latine. Un des ressorts de cet imaginaire au début des temps modernes est sans doute la conjuration et l'appropriation, symbolique et analogique, de la force des Turcs par le moyen de cet objet affranchi de son espace originel. Le tapis de Turquie fonctionne alors métaphoriquement à la façon d'un « trophée » pris à l'*habitus* (force formatrice d'habitudes⁴⁶) des Turcs, tout en s'inscrivant dans une reconnaissance indirecte du monde mythique de l'art grec. L'idée d'aménager le jardin de plaisir « par manière » d'un tapis du Levant orné de broderies séduit, car cette ressemblance entre le jardin et les objets issus des arts textiles intègre l'environnement de la demeure aux espaces du cérémonial de la cour. En dernière instance, cette appropriation qui conduit à définir un modèle européen de « jardin-tapis », inaugure le théâtre rêvé de « la mise en spectacle du corps du roi⁴⁷ ».

44. Ce mécanisme d'explicitation et d'attribution de sens est à rapprocher du « bricolage » conceptuel de la « pensée sauvage », telle que Claude Lévi-Strauss l'a définie, Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

45. Mentionnés par Étienne Binet et Philibert Monet, Étienne Binet (René François), *Essay des merueilles de nature et des plus nobles artifices*, [1622], 1626, Rouen, Jean Osmont, p. 336, disponible sur Gallica.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58099t.image> (consultation le 4 décembre 2020); Philibert Monet, *Invantaire des deus langues, françoise et latine*, 1636, Lyon, Claude Obert, p. 870, disponible sur Gallica.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50799t.image> (consultation le 4 décembre 2020).

46. Notons que la notion d'*habitus* est alors courante dans la culture lettrée, et désigne à la fois l'habit, la manière d'être et la physionomie. Par ce concept, Pierre Bourdieu considère aussi la possibilité de modifier le sens des pratiques sociales selon le contexte spatial, Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 101.

47. Concernant la « transsubstantiation de l'espace et du monde en corps monarchique » examinée à travers les textes panégyriques, la cartographie parisienne, les médailles, les festivités, ainsi que le château de Versailles et ses jardins, voir Louis Marin, *Le portrait du Roi*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1981, p. 180–192.

518 Rappelons que l'époque où paraît le *Songe de Poliphile* est marquée par la « scandaleuse alliance » entre le roi *Très Chrétien* et le *Grand Turc* contre l'empereur Charles Quint. L'étendue du pouvoir de l'Empire ottoman est alors immense puisqu'elle concerne trois continents. Au sein du monde chrétien, cette puissance suscite un mélange de crainte et d'admiration. Or, après la défaite de Pavie en 1525 et la captivité de François I^{er} à Madrid, le roi de France s'associe à Soliman le Magnifique pour tenter de prendre sa revanche, ce qui est la cause d'une forte indignation en Europe. La France entretient alors des relations commerciales, diplomatiques et militaires avec la Grande Porte : en 1535, une ambassade française permanente est installée à Constantinople, et en 1543, un rapprochement militaire est organisé pour la prise de Nice.

519 Une certaine turcophilie se développe alors en France, qui se manifeste dans les lettres et dans les arts. Des humanistes tels que Guillaume Postel (1510–1581) ou Jean Bodin (1530–1596) font même preuve d'une certaine « obsession turque ». Rappelons que Postel effectue son premier voyage en Turquie en 1536, puis qu'en 1539 François I^{er} le nomme à la tête d'une chaire en langues orientales. À cette époque, les philosophes et voyageurs français se tournent plus volontiers vers le monde turc que vers les autres espaces extra-européens. Il est à noter qu'entre 1480 et 1609 en France, on publie deux fois plus de livres consacrés à l'Empire ottoman qu'au Nouveau Monde. Les ouvrages français consacrés à la Turquie sont même plus nombreux que ceux publiés à propos de n'importe quel autre pays européen, l'Italie exceptée⁴⁸. Les céramiques ottomanes d'Iznik suscitèrent vers 1530 un véritable engouement auprès des marchands et des particuliers. La vogue des broderies ou des damasquinures d'arabesques orientalisantes — des ornements de feuillages stylisés alors nommés « moresques » —, qui se manifeste par la publication d'un nombre important de livres de modèles, prolonge et renforce une longue tradition de l'exotisme oriental dans les arts décoratifs. L'art des jardins est concerné par l'importation de plantes originaires de Turquie, notamment par le naturaliste par Pierre Belon en 1546, et par l'emploi de jardiniers ottomans dans des châteaux royaux dès 1537⁴⁹. Il existe ainsi un *continuum* d'échanges artistiques du Levant vers l'Europe, et inversement, variant en fonction des temporalités⁵⁰.

48. Alexandra Merle, *Le miroir ottoman : une image politique des hommes dans la littérature géographique espagnole et française (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, PU Paris-Sorbonne, coll. « Iberica-Essais », 2003, p. 39.

49. Laurent Paya, « *The art of the garden in France and the influence of the Ottoman Empire during the 'scandalous alliance' period* », Mohammad Gharipour (dir.), *Gardens of Renaissance Europe and the Islamic Empires: Encounters and Confluences*, University Park, University of Pennsylvania Press, 2017, p. 98–115.

50. Mentionnons, parmi une importante bibliographie, l'ouvrage de Jerry Brotton et

DES BRODERIES DE JARDIN

520 Le vocable « moresque », tel que l'emploie Jean Martin traducteur du *Poliphile*, désigne des ornements de feuillages stylisés à la fois complexes, contradictoires et chiasmiques, car ils fusionnent des catégories stylistiques à la fois opposées et semblables, confirmant le goût renaissant pour la ressemblance et la métamorphose, la variété et l'invention. Au 16^e siècle, en France, les ornements dits « moresques » sont le plus souvent semblables aux demi-feuilles *rūmi*, soit des motifs orientaux en forme d'organes végétaux stylisés, reproduits dans différents décors par les artistes européens (voir la figure 4) d'après des livres de modèles comme *La Fleur de la Science de Pourtraicture* (1530) de Francesco di Pellegrino (?–1552)⁵¹. Or, ni les compartiments des tapis de Turquie, ni ceux des jardins de plaine⁵², ne comprennent ce type de feuillages islamiques dans les sources qui nous sont parvenues. Les compartiments des tapis ottomans (*guls*) sont en effet décorés d'entrelacs dont la composition évoque explicitement celle des motifs reproduits dans les parterres des jardins de cette époque. Par conséquent, l'emploi du vocable « Moresque » par Jean Martin est très approximatif. Il s'agit d'abord de capter le prestige des ornements orientaux pour renforcer l'hyperbole à finalité mnémonique de l'*imago agente*. Cette opération semble avoir fonctionné, car au 17^e siècle en France, par glissement sémantique, le terme « arabesque » désigne désormais des ornements modernes formés de feuillages naturalistes italianisants étrangers à l'Orient, que l'on trouve notamment intégrés aux « parterres de broderies ».

Lisa Jardine, *Renaissance Art between East and West*, Londres, Reaktion Books, 2000.

51. Francesco di Pellegrino, *La Fleur de la Science de Pourtraicture*, s.n., 1530.

52. Les jardins de plaine ou de pente douce, très représentés en France durant la Renaissance, ont nécessité la mise en œuvre de vastes plates-formes, souvent fossoyées. On n'y trouve donc pas la succession des hautes terrasses qui caractérise les jardins avec un important dénivelé inspirés par le Belvédère (1505) de Rome. Voir Françoise Boudon, « Jardins d'eau et jardins de pente dans la France de la Renaissance », Jean Guillaume et Françoise Boudon (dir.), *Architecture, jardins, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, actes du colloque tenu à Tours, 1–4 juin 1992, Paris, Picard, coll. « *De Architectura* », 1999, p. 137–183. On notera que, dès le 15^e siècle, de nombreux jardins aristocratiques sont aménagés en plaine en Italie du Nord sur des plates-formes monumentales, ce qui invalide l'opposition traditionnelle entre jardins à l'italienne en pente et jardins à la française en plaine. Laurent Paya, « Les jardins entourés d'eau de la plaine du Pô au début des temps modernes : un modèle pour la France ? », Aurélie Godet et Frédéric Ogée (éd.), *Jardins et civilisations*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Jardins & Société », 2019, p. 19–42.



Figure 4. *Moresque pour tapis velus à fleurons doubles avecques jectons*, Francesco di Pellegrino, *Livre de Moresques* (1546). Image libre de droit pour usage non-commercial. © The MET Museum, New York.

921 De la sorte, un véritable « phénomène vestimentaire » survient dans l'art des jardins aménagés en « plate forme », qui se caractérise par le transport de sens et de forme d'un espace de signification lié aux textiles à celui des décors végétaux, indépendamment des échelles et des matières, ce sur quoi nous reviendrons. Ainsi, en 1600, Olivier de Serres (1539–1619), suivant l'exemple de Jean Martin, décrit un parterre « brodé », qui est un « accoustrement orné de passemment de grande monstre⁵³ ». En Angleterre, un jardin orné à l'imitation d'une robe brodée incrustée de perles et de pierres précieuses est évoqué dans une lettre du botaniste John Gerard (1545–1611 ou 1612)⁵⁴ :

53. Olivier de Serres, *Le Théâtre d'agriculture et Mesnage des Champs*, Paris, Metayer, 1600, p. 580, disponible sur Gallica.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52175n.image> (consultation le 4 décembre 2020).

54. Notre traduction. John Gerard, *The Herball, or Generall Historie of Plantes*,

For if delight may provoke men's labour, what greater delight is there then to behold the earth apparelled with plants, as with a robe of embroidered works, set with orient pearles and garnished with great diversitie of rare and costly jewells.

Si le plaisir doit être le fruit du labeur des hommes, il n'y a pas de plus grand plaisir que de parer la terre de plantes, à la façon d'une robe brodée, ornée de perles orientales et garnie d'une grande diversité de pierres précieuses et rares.

§22 De même, dans *The English Husbandman* (1613), Gervase Markham (vers 1568–1637) relève que la pensée créatrice humaine produit toutes sortes de broderies utiles à couvrir le sol des *Pleasure Gardens*⁵⁵ :

[...]the industry of mens braines hourly begetting and bringing forth such new garments and imbroadery for the earth [...].

À chaque heure, l'ingéniosité des cerveaux humains engendre et fait surgir en abondance de nouveaux vêtements et broderies pour la terre.

§23 Ces discours variés et hétérogènes, unifiés par la circulation de l'analogie du jardin-textile, sont clairement marqués par une rhétorique de l'emphase. Ici, l'exagération repose sur l'amplification des dimensions de la trame ornementale dessinée à la surface des tissus jusqu'à l'échelle monumentale du jardin aristocratique. Les auteurs des précédentes citations déploient un imaginaire du *revêtement* matériel des jardins qui détermine une forme-matière poétique commune aux végétaux et aux textiles, cet imaginaire étant nourri par l'importance sociale des tissus précieux et par les représentations collectives du règne végétal⁵⁶. En effet, les

Londres, Islip, 1636, p. 4.

55. Gervase Markham, *The English Husbandman*, Londres, Thomas Snodham, 1613, p. 120.

56. En s'appuyant sur les recherches sur l'art de la mémoire de Frances Yates, 1975, Ann Rosalind Jones et Peter Stallybras ont montré comment, à la Renaissance, les étoffes sont des « *Materials of Memory* » (« matières de mémoire »), Ann Rosalind Jones et Peter Stallybras, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture », 2000. Pour ces spécialistes, les textiles précieux qualifient les identités sociales, sexuelles et religieuses; leur confection et leur échange médiatisent les rapports publics ou intimes, entre maîtres et

contemporains associent volontiers la vitalité qu'exprime la morphologie végétale avec celle des rythmes graphiques ornementaux, au point de les confondre. Ici, l'analogie plastique, fondée sur l'apparence et l'exagération, remplit une fonction explicative permettant d'approcher ce qui est difficilement saisissable. C'est pourquoi l'idée d'un jardin revêtu de « Moresques » qui apparaît dans le *Songe de Poliphile* bénéficie d'une postérité dont témoigne l'appellation métaphorique (catachrèse) « parterre de broderies ».

924

Malgré ces relations formelles qui unissent les domaines artistiques et décoratifs comparés, nous sommes aussi *de facto* en présence d'une analogie volontairement affaiblie. En effet, des éléments de composition qui caractérisent l'architecture des jardins ne sont que partiellement contenus dans le décor du tapis, quand ils ne sont pas absents. Bien que la grille géométrique compartimentée de la trame soit fortement analogique, les ornements des tapis ottomans ne ressemblent qu'approximativement à ceux des parterres des jardins. De plus, toute la tridimensionnalité, et donc une large part de la théâtralité des jardins aristocratiques, impliquant fontaines, alignements d'arbres, promenoirs et vision en profondeur, sont exclues de cette représentation. Cette illustration de l'espace est, comme au Moyen Âge, influencée par une perception souvent bi-dimensionnelle de l'espace architectural ou géographique, qui est indissociable des contraintes techniques du dessin par projection en plan. De plus, ce dessin topographique n'a souvent pas pour but premier de restituer la réalité géométrique des formes dans l'espace, mais de révéler leur valeur symbolique, politique, juridique, etc. Ainsi au 15^e siècle, les vues en élévation d'un ensemble architectural sont-elles parfois incorporées au plan, et la taille des sous-parties peut-elle varier selon leur importance symbolique (voir la figure 5). Avec l'analogie du jardin en tapis de Turquie, il importe moins d'évoquer la composante verticale de l'espace que d'exprimer la compartimentation proportionnée du plan dont dépend l'ordonnement du jardin de plaine. La déperdition d'information est limitée, et de même que Viviane Huys et Denis Vernant, nous constatons qu'un tel « affaiblissement » de l'analogie stimule sa « fécondité cognitive⁵⁷ ».

servants, amis et alliés, mari et femme, etc.

57. Denis Vernant et Véronique Huys, *L'indisciplinaire de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 104.

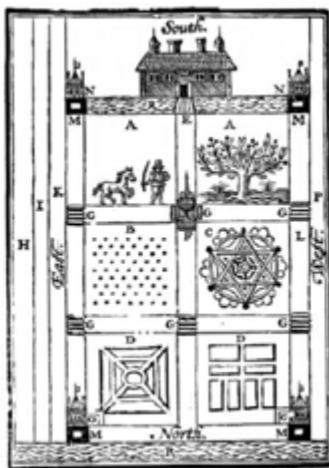


Figure 5. William Lawson, plan de jardin, *A New Orchard and Garden* (1618). Image libre de droit pour usage non-commercial. © The Project Gutenberg EBook.

UN SCHÈME ARCHITECTURAL ORGANISATEUR

925 Dans *Les plus excellents bastiments de France* de Jacques Androuet du Cerceau (1576–1579) (voir la figure 2) ou *L'agriculture, et maison rustique* (1583) — plus couramment contracté en *La maison rustique* — de Charles Estienne (1504–1564) et Jean Liébault (1535–1596)⁵⁸ (voir les figures 6 et 7), la plupart des jardins ou des parterres⁵⁹ sont bien similaires, en syntaxe ornementale et ordonnancement, aux tapis du Levant. La concaténation du plan en trames, bordures, compartiments, écoinçons, médaillons et ornements des jardins de « plate forme », dont témoignent ces ouvrages, est analogue en proportions géométriques à un « tapis Holbein », sans en être l'exacte réplique agrandie (voir les figures 8 et 9)⁶⁰.

58. Charles Estienne, Jean Liébault, *L'agriculture, et maison rustique; plus un Bref recueil des chasses... et de la fauconnerie*, Lyon, Jacques Dupuis, 1583, disponible sur Gallica.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52721c.image> (consultation le 4 décembre 2020).

59. Notons qu'à cette époque le terme *parterre* peut désigner un jardin entier.

60. Le même effet serait produit par un jardin carroyé aménagé selon les modèles de *La Maison rustique* d'Estienne et Liébault (1583). De même, comme nous le montrerons, lorsque Boyceau écrit son *Traité du jardinage...* (1638), les tapis français réalisés à la manufacture royale de la Savonnerie sont en certains points comparables aux modèles de parterre qu'il donne à voir à la fin de son ouvrage.

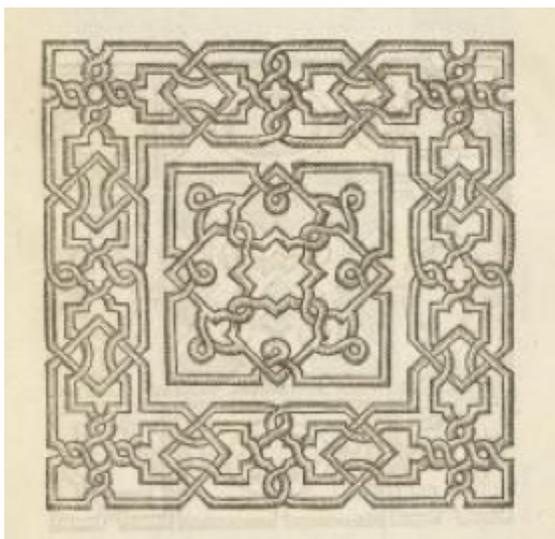


Figure 6. Charles Estienne et Jean Liébault, modèle de « carreau d'entrelacs » pour parterre, *La maison rustique*, 1583. Image libre de droit pour usage non-commercial. © Biblioteca nazionale centrale di Roma.

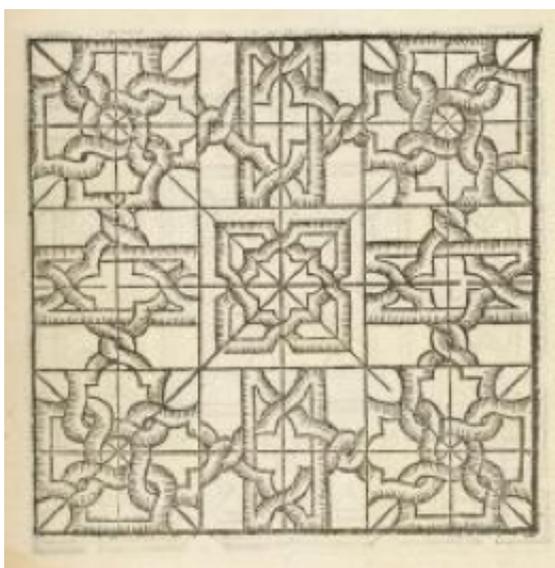


Figure 7. Charles Estienne et Jean Liébault, modèle de « carreau d'entrelacs » pour parterre, *La maison rustique* (1583). Image libre de droit pour usage non-commercial. © Biblioteca nazionale centrale di Roma.

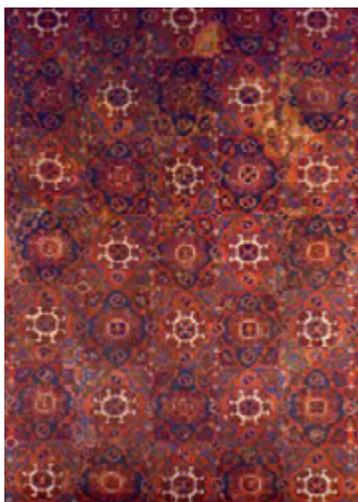


Figure 8. Tapis « Holbein » à petits motifs, avec bordure en « maillons de chaîne » entrelacés, Ouest anatolien, fin du 15^e siècle-début du 16^e siècle, 277 cm x 101,6 cm. Image libre de droit pour usage non-commercial. © The MET Museum, New York.



Figure 9. Tapis « Holbein » à grands motifs, Espagne, 15^e siècle, 309,9 cm x 168,9 cm, inv. 53.79. Image libre de droit pour usage non-commercial. © Museum für Islamische Kunst, Berlin.

§26 D'autres exemples d'imitations artistiques des tapis ont été répertoriés dans l'histoire de l'art des décors. Les recherches de Friedrich von Lorentz ont ainsi montré que des textiles, considérés par les artistes comme des exemples à décliner ou *paradeigma* (παράδειγμα)⁶¹, sont reproduits dans les mosaïques antiques grecques⁶². Ces résultats ont été nuancés; mais dans l'ensemble, ils sont largement admis, voire étendus jusqu'au monde préroman ou roman⁶³. Selon Anne-Marie Guimier-Sorbets et Marie-Dominique Nenna, *paradeigma* était le nom donné au « carton » exécuté par un peintre pour le mosaïste⁶⁴.

§27 Ces savoirs artistiques basés sur la translation analogique d'une composition formelle pourraient avoir des fondements théoriques dans la philosophie grecque. D'après Danièle Cohn, la métaphore aristotélicienne est utile « à rendre visible le semblable qui n'était pas donné à voir », et l'usage du transfert de sens est une « faculté cognitive [qui] tire consistance de ce pouvoir métaphorique. L'ampleur de ce pouvoir signale les natures bien douées⁶⁵ ». De la sorte, le tapis serait équivalent à un *typos* (τύπος) platonicien, plus proche des réalités concrètes que l'*eidōs* (εἶδος) qu'il représente.

§28 Cette pratique cognitive correspond assez bien avec l'usage de la similitude (*similitudo*) durant l'Antiquité romaine, que décrit Marie-Pierre Zannier :

61. Le mot *paradigme* a été envisagé dans ses différentes significations par Margaret Masterman, qui définit le « paradigme artefactuel » comme une réalité métaphysique ou scientifique exprimée d'une façon analogique à travers un objet concret, Margaret Masterman, « The Nature of a Paradigm », Imre Lakatos, et Alan Musgrave (dir.), *Criticism and the Growth of Knowledge*, Londres, Cambridge University Press, 1970, p. 66.

62. Friedrich von Lorentz, « Barbaron hyphasmata », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, vol. 52, 1937, p. 165–222.

63. Henri Stern, « Mosaïques de pavement préromanes et romanes en France », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 5, n° 17, 1962, p. 20.

64. Anne-Marie Guimier-Sorbets et Marie-Dominique Nenna, « Réflexions sur la couleur dans les mosaïques hellénistiques : Délos et Alexandrie », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 119, n° 2, 1995, p. 529–563.

65. Danièle Cohn, « Postface », *Sur l'ornement* de Karl Philipp Moritz, traduit de l'allemand par Clara Pacquet, Paris, Édition de la Rue d'Ulm, coll. « Æsthetica/Musée du Quai Branly », 2008, p. 91.

[...] la technique de la similitude (*similitudo*), qui consiste à comparer une chose ou une organisation à une autre, plus familière, de façon à faire voir, et à faire comprendre, la forme d'une structure ponctuelle ou l'assemblage des éléments dans un ensemble. Ces objets, dont l'existence est réelle, appartiennent le plus souvent à des domaines caractérisés par une distribution rationnelle de l'espace, laquelle s'associe le cas échéant à une forte organisation sociale (architecture, tactique militaire). Légion en ordre de bataille, cannelure de la colonne, *imbrex* renversé, coquille de noix, alvéole de la ruche, *etc* : ces images issues de la nature ou d'autres univers techniques sont aussi les éléments potentiels d'un répertoire de formes référentielles, les équivalents matériels des *forma*, au sens où Balbus emploie ce mot, figures abstraites dans le plan ou dans l'espace.⁶⁶

929 Une figure rhétorique se fonde donc aussi sur la *similitudo*. L'utilisation du « principe d'équivalence » sert à convaincre, à expliquer et à créer des formes dont « [...] ni la construction ni, éventuellement, la conception et les raisons d'être ne vont forcément de soi⁶⁷ ».

930 Le principe de la *figura* défini par les humanistes du 16^e siècle est calqué sur ces philosophies et pédagogies antiques. Il repose sur l'idée que la forme donnée à un édifice, un jardin, un décor ou un objet manufacturé ne dépend pas de la matière et de l'échelle des œuvres, mais d'une « idée incorporelle de l'architecture⁶⁸ ». Il s'agit d'une clef de la pensée de Marsile Ficin (1433–1499) : « [...] supprime la matière si tu le peux, et tu le peux en pensée, et conserve le plan; il ne reste rien de corporel et de matériel, mais ce qui coïncide, c'est l'ordonnance donnée par le constructeur et celle qui réside dans la construction⁶⁹ ». André Chastel a commenté ce passage en montrant que la notion ficinienne d'*idea*⁷⁰, dont

66. Marie-Pierre Zannier, *Paysages du grand domaine et normes agronomiques de Caton à Pline l'Ancien. Représentations de l'espace et « bonne mesure »*, thèse de doctorat, Université du Maine, 2007, p. 185–186, disponible sur HAL.archives-ouvertes.fr, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00256683/document> (consultation le 4 décembre 2020).

67. *Ibid.*, p. 185.

68. Marsile Ficin cité par André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Librairie Droz, 1954, p. 81.

69. *Ibid.*, p. 82.

70. Cette notion ficinienne de l'idée est liée à la forme-modèle platonicienne, dont les différentes variations de l'Antiquité à l'âge classique ont été étudiées par Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, [1924], trad. de l'allemand par André Joly, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989.

l'expression existe déjà au Moyen Âge, désigne « une connaissance intuitive supérieure à la démarche conceptuelle⁷¹ ». En conséquence, comme l'a relevé François Bucher, des diagrammes géométriques peuvent aussi bien servir à définir la composition d'ornements qu'à déterminer le tracé d'architectures⁷². De fait, ce mécanisme cognitif sous-tend le recours à des analogies établies entre deux objets d'arts de dimensions très différentes, susceptibles de provenir d'univers matériels bien distincts — un paradigme profondément intermédial.

¶31 Dans *L'examen des esprits pour les sciences*, ouvrage marquant de l'histoire de la psychologie dont la première édition espagnole est datée de 1575, Juan Huarte (1529–1589) théorise ce principe de médiation cognitive par l'image d'un artefact comme schéma mental et projet : « Il faut maintenant savoir que les arts et les sciences qu'étudient les hommes ne sont que des images et des figures que leurs esprits ont engendrées dans leur mémoire, lesquelles représentent au vif la posture et la composition naturelle du sujet que regarde la science que l'homme veut apprendre⁷³ ». Certaines figures déterminent l'apparence des *choses* créées par le savoir humain. À l'évidence, la faculté de les décrypter est un pouvoir cognitif prédictif quasi démiurgique; l'artiste et le « scientifique » savent restituer l'analogie d'une réalité cachée d'un univers où tout est dans tout. En outre, la *concinntitas* est un aspect de cette « harmonie théo-anthropologique qui fait correspondre le microcosme au macrocosme⁷⁴ ».

¶32 La traduction de Jean Martin livre ainsi la formule d'une « image-concept » métaphorique et codée, en mesure de « révéler » l'architecture géométrisée et compartimentée d'un modèle applicable aussi bien aux objets qu'aux jardins⁷⁵. Ici,

71. Chastel, 1954, p. 87.

72. François Bucher, « Design in Gothic Architecture: A Preliminary Assessment », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 27, n° 1, 1968, p. 49–71; et « Medieval Architectural Design Methods, 800-1560 », *Gesta*, vol. 11, n° 2, 1972, p. 37–51.

73. Juan Huarte, *L'Examen des esprits pour les sciences...*, Paris, J. Le Bouc, 1655 [1^{re} édition 1575], p. 7–8, disponible sur Gallica.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55868283.texteImage> (consultation le 4 décembre 2020).

74. Jean-Claude Margolin, « L'influence de Lucien sur les « Propos de table » d'Alberti », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 51, fasc. 3, 1973, p. 583, disponible sur Persée.fr, https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1973_num_51_3_2978 (consultation le 4 décembre 2020).

75. Mais aussi, par extension, à l'organisation de la ville idéale : le plan hippodamien.

nous supposons que le mode de signification symbolique mis en jeu s'interprète selon la théorie de l'expression figurée définie par Robert Klein. Selon Klein, pour les artistes de la Renaissance, l'acte créatif consiste à « réaliser » un modèle intérieur, qu'il désigne par le vocable *conchetto* ou concept⁷⁶. Il en résulte un langage structuré selon deux logiques, l'une tournée vers le raisonnement rationnel, l'autre vers l'impression visuelle⁷⁷.

933 Le tapis de Turquie, objet précieux convoité qui transite géographiquement du Levant vers l'Europe, circule aussi, d'une façon immatérielle, dans la culture humaniste en tant que *topos* pictural et littéraire. Le jardin n'est pas une réplique agrandie du tapis : l'affaiblissement de l'analogie ne produit pas une déperdition de sens, elle contribue à une opération cognitive utile à la compréhension et à la mémorisation d'une proposition architecturale théorique. Intégré au récit du *Songe de Poliphile*, le jardin comme tapis est inscrit dans une stratégie complexe reposant sur plusieurs procédés de l'art de la rhétorique classique pratiquée à la Renaissance. En effet, il s'agit aussi bien d'une image analogique et frappante (*imago agente*) de la topique mémorielle (*ars memoria*), que d'un schème cognitif, narratif et argumentatif (*inventio*) traité avec emphase (*elocutio*). En cela, le jardin-tapis est un « lieu commun » qui peut s'apparenter à la notion du « motif »

Ce modèle, largement diffusé par les Espagnols dans le Nouveau Monde, décrit des villes dans lesquelles les rues sont rectilignes et se croisent à angle droit, créant des îlots de forme carrée ou rectangulaire. Il fait référence à Hippodamos (5^e siècle av. J.-C.), architecte grec considéré comme l'un des pères de l'urbanisme.

76. Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 125–150.

77. À la Renaissance, comme on le sait, les modèles contribuent largement à la création philosophique, littéraire et artistique, mais souvent l'usage d'*exempla* exclut la reproduction à l'identique. En effet, comme le suggère Joachim du Bellay (1522–1560) en 1549, la création artistique, à la façon des Anciens, implique l'« innutrition » d'illustres modèles : « [Les Romains] imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant, et après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et nourriture [...] », Joachim du Bellay, *Deffense et Illustration de la Langue Française*, Paris, Arnoul l'Angelier, 1549, f. b iiiii, disponible sur Gallica.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050733.image> (consultation le 4 décembre 2020). À la façon de ces écrits recyclés et métamorphosés par l'écrivain, la forme-image « digérée » du tapis de Turquie ne se révèle pas au premier regard. Cela justifie les différences morphologiques entre le tapis et le jardin illustré dans *Le Songe de Poliphile*, ou toutes les variations qui s'observent dans les jardins des *Plus excellents bastiments de France* d'Androuet du Cerceau.

pictural au 19^e siècle, qu'Éric Méchoulan considère aussi comme un *topos*⁷⁸. Or, cette proximité entre les *topoi* artistique et rhétorique était sans doute plus évidente encore au 16^e siècle, car, comme le montre notamment Ann Moss, l'enseignement scolaire de l'art du discours était alors généralisé⁷⁹.

§34 Pour Francesco Colonna et Jean Martin, le tapis vaut un jardin. Un revêtement textile d'apparat proportionné et orné se substitue désormais aux anciens vergers couverts d'une prairie. Cette vision imagée, voire fantasmagorique, d'un dispositif scénographique est permise par l'usage d'un lien analogique savamment choisi. Le modèle du « tapis de Turquie », d'abord construit en objet théorique, puis en projet de jardin hétérotopique, est à la fois conceptuel et sensible, intermédiaire entre l'architecture et la métaphore. Ce textile précieux et exotique des décors des palais joue le rôle d'une topique ludique qui permet la visualisation et la mémorisation d'une architecture. Claude Lévi-Strauss a relevé des représentations poétiques comparables engendrant une émotion esthétique associée à une forme de connaissance intellectuelle : une « connaissance hybride⁸⁰ ». Pour illustrer le concept de « pensée sauvage », Lévi-Strauss montrait que François Clouet (vers 1505/1510–1572), dans le portrait d'Élisabeth d'Autriche (vers 1571)⁸¹, procédait à une « modélisation abstraite » de la collerette de la reine pour en exprimer la réalité. De même, l'idée de « tapis de Turquie » est une *réduction schématique*, soit un bricolage qui ne se limite pas à un artifice rhétorique, mais incite à penser la modernité.

§35 Le *Songe de Poliphile* élève le jardin de Cythère au rang d'œuvre d'art en lui conférant la forme d'un fabuleux tapis brodé. L'« image-concept » du « Tapis de Turquie », qui se trouve au confluent des sensations et de la mémoire, est révélatrice de la science des formes impliquée dans ce phénomène d'imitation créative. La physionomie de cet espace fictionnel, qui définit un modèle parfait pour les jardins de plaine aménagés en France, imprègne délibérément les esprits. Connue de tous

78. Éric Méchoulan, « “Peloter le motif” : le topos en rhétorique et le motif en histoire de l'art », Nathalie Ferrand, Michelle Weil (dir.), *Homo narrativus* : XI^e Colloque de la SATOR, juin 1997, Montpellier, Université de Montpellier III, 2001, p. 55–64.

79. Moss, 2002.

80. Lévi-Strauss, 1962, p. 33–38.

81. Peinture à l'huile sur bois, Musée du Louvre, Inv. 3254.

et facilement mémorisable, ce *parangon* et *ratio* dans la pratique de la composition décorative exprime un renouveau architectural appliqué au jardin, en induisant un dialogue formel intime entre structure et ornement. Particulièrement efficiente, cette analogie cognitive s'est largement diffusée dans les textes et concrétisée dans l'art des jardins réels. Héritée de l'Antiquité et transmise via le monde oriental, elle établit des relations d'intermédialités entre des savoirs qui n'étaient pas vraiment dissociés, car tous intégrés à la culture humaniste. Ainsi pendant la Renaissance, en se fondant sur Vitruve, les architectes plaçaient leur création sous l'auspice de Mercure, dieu de l'éloquence, car le langage de l'édification doit être conforme à un certain nombre de règles grammaticales. En Flandre, des peintres se réunissaient au sein des chambres de rhétorique (*rederijkerskamers*) pour acquérir une érudition éclectique, à la fois littéraire, musicale et théâtrale. La peinture, ou l'image, est alors *comme* la poésie, selon la formule bien connue d'Horace (*ut pictura poesis*) qui constitue le socle conceptuel du système des arts inauguré au 16^e siècle. Les tropes et figures, de rhétorique et de poétique, sont à cette époque des outils pour créer dans tous les champs artistiques. Durant cette période, souvent considérée comme universaliste, l'art rhétorique, qui n'est pas confiné à l'exercice oratoire, génère des formes transposables dans la pratique des arts visuels, de l'architecture, des arts décoratifs et de l'art des jardins. Des relations d'analogies intermédiales s'établissaient dès lors aisément entre ces champs de connaissance non fragmentés.

LE TOPOS DU JARDIN COMME « TAPIS DE TURQUIE » AU TEMPS DES HUMANISTES, UNE FIGURE D'ART ET DE MÉMOIRE

LAURENT PAYA, UNIVERSITÉ DE TOURS

ABSTRACT

The architecture of early modern gardens fit into a conception of cultural anthropology that involved material, artistic, cognitive, and social environments. A “concordance between the arts” then explicitly connected gardens adorned with flower beds and the making of luxurious oriental carpets. The production of new images and spaces relied on rhetorical models, situated beyond the sensory realities specific to each artistic discipline.

RÉSUMÉ

L'architecture des premiers jardins modernes s'inscrit dans le cadre d'une anthropologie culturelle en interaction avec l'environnement matériel, artistique, cognitif et social. Une « concordance des arts » s'exprime alors explicitement entre l'architecture des jardins ornés de parterres et la confection des tapis orientaux d'apparat. La production d'images et d'espaces s'appuie en effet sur des modèles rhétoriques situés au-delà des réalités sensibles spécifiques à chaque discipline artistique.

NOTE BIOGRAPHIQUE

Ingénieur paysagiste (Agrocampus Ouest) et docteur en histoire de l'art (CESR, Tours), **Laurent Paya** enseigne la conception des aménagements paysagers. En tant que chercheur associé au Centre d'études supérieures de la Renaissance (Université de Tours), il effectue des recherches sur l'esthétique des jardins, des ornements, des décors, des paysages et des formes urbaines, en France et dans le monde, au début de l'époque moderne. Ces travaux axés sur l'élaboration et la circulation des savoirs artistiques, scientifiques et technologiques de la socialisation de la nature ont donné lieu à une série de publications dans des revues spécialisées et dans différents ouvrages collectifs, notamment *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes, Seizième siècle*, *La fabrique du jardin à la Renaissance* (Presses

Universitaires François-Rabelais, 2019), *Gardens of Renaissance Europe and the Islamic Empires: Encounters and Confluences* (Penn State University Press, 2017), *Jeux et enjeux du cadre dans les systèmes décoratifs à l'époque moderne* (Presses Universitaires de Rennes, 2019), *L'eau autour du château, Philibert De l'Orme, Un architecte dans l'Histoire* (Brepols, 2014).