

Fanny Kieffer

De l'*hortus conclusus* au labyrinthe intérieur : promenade arcadique dans les jardins de la Renaissance

HÉRITAGES ANTIQUES ET MÉDIÉVAUX

Étymologiquement, le mot « jardin » vient du francique « gart », « gardo », qui signifie clôture. En effet, il s'agit dès l'origine d'un espace délimité au sein d'un territoire rural ou urbain, qui, selon la célèbre définition de Michel Foucault, est « la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante ». ¹ En d'autres termes, le jardin est un espace séparé de la vie quotidienne par une clôture et qui renvoie à d'autres espaces, réels ou irréels.

Les jardins de la Renaissance sont de parfaits exemples de ces hétérotopies puisque, selon les cas, ils renvoient à des espaces sacrés mythiques et chrétiens, à des contrées géographiquement lointaines, à des temps du passé – Foucault parle également d'« hétérochronie » –, au cosmos platonicien. L'objet de cette étude est d'examiner les relations entretenues entre certains de ces jardins de la Renaissance et le lieu *autre* que constitue l'Arcadie et que, toujours selon la définition de Michel Foucault, l'on pourrait qualifier d'« utopie », c'est-à-dire un emplacement sans lieu réel mais qui entretient avec ce dernier « un rapport général d'analogie directe ou inversée ». ²

En effet, le monde poétique de l'Arcadie défini et raconté par les *Idylles* de Théocrite puis par les *Bucoliques* de Virgile, même s'il n'est pas physiquement clos ni géographiquement déterminé, malgré son nom, est détaché tant du monde réel et actif, que de l'Olympe mythologique. Ni Théocrite ni Virgile ne situent leur univers pastoral dans la région géographique aride et peu hospitalière de l'Arcadie, mais ils la transfèrent vers leur propre territoire – la Sicile pour Théocrite et la région de Mantoue pour Virgile – en lui conférant des caractéristiques topologiques largement idéalisées, plus aptes à exprimer l'enchantement du décor naturel. En outre, les croyances de l'Arcadie réelle laissent ici place à Pan, aux nymphes. ³ Des bergers peuplent également ce monde, et se consolent de leurs déboires amoureux ainsi que des disgrâces de la vie politique réelle, grâce à la contemplation de la nature, au lyrisme et au travail pastoral. Il s'agit donc d'un lieu amène ponctué de jalons bucoliques tels que la source fraîche, l'ombrage d'un arbre, la fraîcheur d'une grotte.

Contrairement à l'Âge d'or ou au jardin d'Éden qui restent rêvés, inaccessibles (Virgile, *Bucoliques*, IV, v. 55-58), l'Arcadie maintient un lien avec le monde réel : la fragilité terrestre, les passions violentes, le passage du temps historique y sont soignés par le chant de Pan et la musique des sources, mais les personnages sont toujours

confrontés à la mélancolie ou à la mort. Cette dernière est d'ailleurs une thématique récurrente en Arcadie, concrétisée par le motif du tombeau, éternel et paisible, qui donne lieu à des méditations cherchant à transcender la peur de la mort (Virgile, *Bucoliques*, I, V, IX).

Comme dans l'Arcadie poétique, les jardins des villas péri-urbaines romaines ont pour objectif de recréer ce cadre propice au repos des patriciens. Au contact de la nature artificiellement composée et peuplée de reproductions des personnages mythiques arcadiens, les patriciens peuvent laisser momentanément derrière eux leur vie active et mener une vie contemplative, nécessaire pour prendre du recul sur leur rôle dans la cité.⁴

Dans le monde médiéval, les jardins rompent avec l'iconographie pastorale antique. Cependant, ils permettent aux moines de se retirer de la vie active et, en recréant symboliquement l'*hortus conclusus* biblique, de trouver un lieu particulièrement propice à la prière.⁵ Ces jardins monastiques participent de l'autosuffisance idéale d'un monastère, aidant à garantir que « les Moines ne soient point obligés de sortir de l'enceinte des murs, n'y ayant rien qui nuise davantage au salut de leurs âmes », comme le dit la règle de Saint Benoît.⁶ Dans le monde laïque, les jardins courtois recréent un *locus amoenus* clos, un verger fécond favorable aux aventures amoureuses décrites dans la littérature médiévale.⁷ Même sans l'iconographie pastorale, trois des caractéristiques essentielles de l'Arcadie – la vie contemplative, l'amour et la transcendance religieuse – perdurent donc dans les jardins médiévaux chrétiens.

SUSPENS DU TEMPS ET RETRAIT DU MONDE

Si ses mythes et son univers pastoral, son esthétique, sa philosophie essentiellement contemplative sont bien antiques, nous l'avons vu, c'est à la Renaissance que l'Arcadie revêt le statut d'heureuse « utopie », terme conceptualisé à partir de Thomas More (1516), mais notion déjà présente depuis l'*Arcadia* de Jacopo Sannazaro (1502), l'œuvre poétique qui introduit le genre de la pastorale moderne.⁸ La critique littéraire s'est efforcée de retracer l'origine et les contours de l'Arcadie d'après la poésie gréco-latine, mais c'est à la Renaissance que se définit véritablement ce monde, à travers la poésie et la musique, les arts visuels et l'art des jardins.⁹ À ce sujet, Erwin Panofsky disait déjà : « Mais voici qu'avec la Renaissance, l'Arcadie de Virgile émerge du fond des âges, comme une vision d'enchantement. [...] Elle devint l'objet de cette nostalgie qui distingue la vraie Renaissance de toutes les pseudo- ou proto-rennaisances médiévales ; elle prit le sens d'un havre de paix, à l'abri d'une réalité imparfaite, mais aussi, et surtout, d'un présent contesté ».¹⁰

En effet, à la suite du *De vita solitaria* de Pétrarque (1346-1356), les humanistes consolident la réconciliation entre l'*otium* antique et la notion chrétienne de vie contemplative déjà à l'origine des jardins monastiques, pour aboutir à une sorte d'« otium actif » privé des vices de l'oisiveté.¹¹ Par exemple, Richard Foxe, évêque de Winchester et fondateur du Corpus Christi College d'Oxford, définit, dans les statuts fondateurs du collège de 1517, son institution comme « un jardin d'abeilles [...] où les savants, comme des abeilles ingénieuses, œuvrent jour et nuit pour fabriquer de la cire

en l'honneur de Dieu, et laissent couler la douceur du miel pour leur profit et celui de tous les chrétiens ». ¹² L'*otium* du jardin des savants chrétiens produit le nectar miellé de l'apprentissage et, surtout, le jardin devient à cette époque une allégorie du milieu savant clos qui, en se détachant de la société, peut mieux en débattre. D'ailleurs, nombre de traités politiques et philosophiques prennent la forme du dialogue dans un décor idéal de jardin clos.

Citons par exemple le *Dell'Arte della Guerra* de Niccolò Macchiavelli (1521), dans lequel le personnage de Cosimo Rucellai invite ses invités à venir s'asseoir dans « le lieu le plus secret et le plus ombragé de son jardin », ou encore le *De Constantia* de Justus Lipsius (1583) dans lequel les personnages prennent du recul par rapport aux terribles conflits qui opposent à ce moment les Pays-Bas et les Habsbourg. ¹³ Les conclusions des deux auteurs à propos de la primauté de la vie active ou contemplative, même si elles paraissent opposées, ont en commun de considérer le jardin comme un lieu de retrait utile, à condition qu'il ne soit pas détaché complètement de la société, sur le modèle de l'Arcadie virgilienne.

L'*Utopia* de Thomas More (1516) est un autre exemple d'essai politique et philosophique utilisant l'allégorie du jardin clos : dans le premier livre, les personnages ne commencent à débattre que lorsqu'ils entrent dans le jardin, et cessent lorsqu'ils en sortent. Dans l'édition de 1518, l'auteur insère une gravure d'Ambrosius Holbein [ill. 1] au-dessus de l'ouverture du premier livre : on y voit les trois personnages du dialogue, Rapahël Hythlodée, Thomas More et Pierre Gilles, assis dans un jardin clos sur trois côtés, mais ouvert sur la ville à gauche et inscrit plastiquement sur un paysage naturel en arrière-plan, composition qui précise, ici aussi, le statut du jardin savant éloigné mais non coupé de l'espace urbain et de ses préoccupations. Par ailleurs, on trouve un parallèle frappant entre ce premier livre de *l'Utopie* et les *Bucoliques* de Virgile : Thomas More y condamne le mouvement contemporain des enclosures qui cause des ravages sociaux auprès de la paysannerie anglaise, tout comme Virgile dans ses neuf premières églogues critique les expropriations d'Octave et la guerre dans les campagnes, qui mènent finalement les bergers à devoir pratiquer l'agriculture ingrate. Ajoutons également que, pour Thomas More, le jardin revêt une connotation religieuse et mystique indéniable : on connaît son admiration pour la vie monastique et son propre jardin, dans son domaine de Chelsea, est significativement placé à côté de son bureau et de sa chapelle. Mais cette dimension apparaît plus clairement dans la description des jardins des Utopiens, dans le second livre, qui peuvent y trouver régénération et réconfort spirituel. ¹⁴

GÉOMÉTRIE COSMIQUE

Dans l'art des jardins de la Renaissance se concrétisent différents éléments composant l'Arcadie : la vision unitaire du monde se retrouve dans les jardins néo-platoniciens, son statut hybride entre nature et culture, à mi-chemin entre un milieu naturel et urbain constitue le principe fondateur des jardins palladiens et, enfin, le labyrinthe intérieur des tourments de la pensée et des sentiments prend forme dans le jardin très particulier de Bomarzo.

Francesco di Giorgio Martini, artiste et ingénieur siennois, dans son *Traité d'architecture civile et militaire* (1479-1481) explique que le jardin doit être ordonné selon un schéma parfaitement géométrique utilisant les formes du cercle, du carré, du triangle et les formes plus complexes.¹⁵ Cette composition géométrique idéale reflète, tel un microcosme, l'ordonnement et l'origine géométriques du monde selon le *Timée* de Platon. Nombre de jardins du XV^e siècle, à la suite du mouvement humaniste néo-platonicien de l'*Accademia Fiorentina*, reproduisent ces formes géométriques dans le tout et leurs parties, comme en témoignent les vues des jardins de villas toscanes que Giusto Utens restitue à la fin du XVI^e siècle. Mais les cas les plus emblématiques sont certainement les premiers jardins botaniques, comme ceux de Pise et de Padoue. On connaît la forme originale du premier jardin botanique d'Europe (1543) adjacent la célèbre université de Pise, grâce à un plan publié plus tard (1723) par le botaniste Michelangelo Tilli [ill. 2]. La disposition des plantes, guidée par des critères principalement d'ordre esthétique et symbolique, est fondée sur les quatre éléments : le carré pour les éléments terrestres, le cercle pour les célestes, le triangle pour le feu et les fontaines pour l'eau. Les espèces sont placées dans huit grands parterres carrés, eux-mêmes divisés en portions plus petites de forme géométrique définie, disposées symétriquement autour de huit fontaines à bassins. De même à Padoue, le jardin (1545) jouxte l'université et se présente sous la forme d'un cercle dans lequel s'insèrent quatre grands carrés, eux-mêmes sous-divisés en parterres aux formes géométriques complexes [ill. 3]. Dans ces jardins à la fois appendices nécessaires à l'université et lieux de contemplation hors du monde, la définition de Foucault leur correspond parfaitement : un monde clos comprenant toutes les parties du monde (les quatre éléments, les plantes du monde entier).

NOUVEAUX BERGERS

Le concepteur de l'« *hortus sphaericus* » de Padoue est le patricien vénitien Daniele Barbaro, un humaniste extrêmement érudit, passionné d'architecture, commentateur de Vitruve et ami d'Andrea Palladio. Il commande d'ailleurs à ce dernier les plans de sa villa de campagne, à Maser, qui comprend un grand jardin [ill. 4]. Il a très certainement participé à l'élaboration du projet architectural et du décor à fresque de la villa (entre 1554 et 1560). Depuis le XV^e siècle, l'aristocratie italienne recommence à pratiquer la villégiature sur le modèle romain et commande des jardins recréant un monde arcadique moderne. Dès le XVI^e siècle, ces nouveaux bergers, au contact de la nature, peuvent s'y adonner à la réflexion, à la méditation historique, politique, poétique, sentimentale. Ces activités contemplatives, que permettent l'oisiveté du repos, sont stimulées et favorisées par la nature environnante, par des vestiges de la civilisation – les ruines et autres tombeaux – et par la présence iconographique de personnages mythiques. La pratique de la musique est également un moyen de créer un lien entre les « bergers », les sons de la nature (l'eau des fontaines et des cours d'eau, le bruissement des feuilles, le chant des animaux), et le divin – notamment grâce à l'origine mythique des instruments joués.¹⁶ La pratique de la promenade, enfin, allie la santé du corps à celle de l'esprit.¹⁷

La nouvelle Arcadie déclenche un peu partout en Europe ce que l'on pourrait nommer l'impulsion académique, qui pousse les lettrés à s'unir en société, à adopter le vêtement et le rôle allégorique des bergers d'Arcadie. Dans leurs déambulations, ces « bergers » rencontrent les membres du Parnasse, Apollon, les Muses, emblèmes de l'inspiration et de la gloire littéraires. Ils tombent en arrêt devant un tombeau, parmi les cyprès et les pins. Ils assistent à une cérémonie funèbre, transposition arcadienne des rites de deuil propres aux académies, et où se succèdent oraisons funèbres et poèmes chantés.¹⁸ Certains se dotent même de pseudonymes néo-grecs comme *Parthenias*, *Silvius* ou *Stupeus*. Ces dénominations fictives symbolisent un véritable changement d'identité et accompagnent une sorte de rite de passage vers une société supérieure à la société ordinaire et vulgaire, à l'instar du changement de nom dans la vie monastique. Ainsi isolés, leurs émotions sont plus vives, plus profondes, plus inspirées et les prédisposent à recevoir le chant de la nature. La forme et le contenu de ces jardins évolue au cours des XV^e et XVI^e siècles, à mesure que les humanistes commentent et diffusent les œuvres pastorales antiques et que les patriciens expérimentent ce mode de vie.

Le cas du jardin de Maser, adjacent la villa, est particulièrement emblématique de ce phénomène : son plan reproduit exactement le plan de la bâtisse et fait office de transition entre celle-ci et la nature sauvage environnante.¹⁹ L'iconographie du décor du jardin reprend la thématique de la pastorale : un nymphée est creusé dans la paroi rocheuse et de nombreuses fontaines reproduisent le son de l'eau omniprésent dans les *Bucoliques*. Pour réaliser ces dernières, Palladio a d'ailleurs dû s'inspirer de l'hydraulique romaine (comme il l'explique dans ses *Quatre Livres d'Architecture* publiés en 1570) afin de réaliser un véritable exploit technique. Le plan centré de la Villa, s'il est peu pratique pour la vie quotidienne, permet d'apprécier, de toutes parts, le cheminement de la nature « artificielle » vers la nature sauvage. Le décor peint de Paolo Veronese, enfin, rappelle les activités bucoliques de ces nouveaux bergers d'Arcadie, telles que la musique et la poésie. Les parois ne comportant pas d'ouvertures vers les jardins se dotent de trompe-l'œil reproduisant des balcons donnant sur une campagne romaine antique. Ces jardins aristocratiques sont donc à la fois des lieux physiques et imaginaires reproduisant une Arcadie humaniste et poétique permettant de s'évader mentalement et concrètement de la vie active.

LE LABYRINTHE DU SACRO BOSCO

Le jardin de Bomarzo, près de Viterbe, appelé également *Sacro Bosco*, fait office de cas singulier parmi les jardins de la Renaissance. Son aspect inhabituel a été l'objet d'une très riche bibliographie depuis les études pionnières de Horst Bredekamp²⁰ jusqu'aux analyses les plus récentes et les plus pertinentes d'Hervé Brunon.²¹

Conçu entre les années 1552 et 1580 à la demande de son propriétaire, Pier Francesco Orsini, duc de Bomarzo, il est situé en contrebas de la villa Orsini, dans une petite vallée, sur une superficie d'environ trois hectares et demi. Contrairement aux jardins que nous avons évoqués, où la symétrie et la perspective dominant, son tracé se présente comme un parcours sinueux à travers une petite forêt dans laquelle sont

disséminées plus d'une trentaine de statues gigantesques, parfois même monstrueuses, taillées à même la roche. Aucune barrière ne vient séparer le jardin de la nature environnante. Il présente une porte d'entrée et diverses clairières pourvues de monuments ou de statues, parsemées dans la forêt, qui constituent autant d'étapes pour le promeneur [ill. 5]. Dès l'entrée, le ton est donné : le visiteur a le choix entre commencer son parcours vers la gauche – en suivant des sphinx et des hermès – qui mène à un cul-de-sac orné d'une tête monstrueuse de Protée, et commencer sur la droite vers le reste du jardin. Cette première étape est significative d'une forme labyrinthique qui s'étend à tout le jardin et qu'Hervé Brunon qualifie de « dédale », en opposition au labyrinthe primitif crétois à itinéraire unique,²² type que l'on retrouve également dans les églises chrétiennes et qui symbolise le parcours semé d'embûches du fidèle avant d'arriver à la Rédemption. Brunon explique que l'idée du « dédale » comportant plusieurs itinéraires possibles et dans lequel on peut se perdre, existait déjà dans l'Antiquité, dans des textes comme les *Métamorphoses* d'Ovide (VIII.157-168) et qu'il ne trouve une traduction graphique qu'à la Renaissance, à partir des dessins (v. 1420-1440) de l'ingénieur Giovanni Fontana (v. 1395-v. 1455),²³ pour connaître une grande fortune à l'époque moderne « à la faveur d'une nouvelle vision de l'homme à l'âge des réformes tiraillé entre le libre arbitre augustinien et les approches protestantes de la prédestination dans la conception du salut individuel ».²⁴ En revanche, le jardin de Bomarzo est conçu comme un dédale infini puisqu'il n'y a aucune porte de sortie.

Même si l'iconographie pastorale est peu présente, l'Arcadie est largement évoquée par d'autres biais : le promeneur se laisse guider par les stèles aux inscriptions énigmatiques en caractères latins, mais surtout par ses sens, stimulés tout au long des parcours par la forêt artificiellement transformée afin d'en amplifier la nature sauvage. En effet, l'eau y occupe une place prépondérante, non seulement grâce à la rivière qui longe le jardin mais aussi grâce à la construction d'un barrage et d'un réseau hydraulique aussi complexe que caché, permettant d'alimenter les diverses fontaines du jardin. Les clairières aménagées apparaissent comme par surprise après un parcours très accidenté par l'absence de terrassement. Il s'agit, en somme, d'une sorte de grand théâtre sensoriel : les jeux d'ombre et de lumière provoquent l'éblouissement, les différences de températures sont clairement perceptibles tout comme les sculptures émergeant de la roche brute évoquent le sens du toucher, l'ouïe est stimulée par l'eau et le bruissement des arbres, l'odeur de la terre et des feuilles flatte les narines.²⁵

Pour comprendre la conception de ce jardin, il faut retourner à sa principale source d'inspiration littéraire, l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (Venise : Alde Manuce, 1499).²⁶ L'ouvrage est illustré de cent-soixante-neuf xylogravures, véritable pendant narratif du texte. Dans ce roman initiatique, le héros, Poliphile (qui aime Polia) effectue un parcours construit sur l'alternance répétée de deux *topoi* : le *locus terribilis*, conçu comme lieu d'effroi et d'épreuves, et le *locus amoenus*, séjour de félicité habité par Pan et ses nymphes.²⁷ Ce couple dynamique agence la progression de Poliphile dans un paysage naturel ponctué de symboles, d'allégories et d'énigmes, qui reflète son cheminement intérieur. En effet, selon l'une des significations médiévales du labyrinthe – le labyrinthe d'amour –, Poliphile doit subir intérieurement et, quelquefois,

physiquement, une série d'épreuves avant de retrouver sa bien-aimée. Ce labyrinthe intérieur est d'ailleurs développé dans le roman, à la fois dans le monde imaginaire du songe de Poliphile (le premier livre), et dans la « réalité » de la Trévise du Quattrocento (le second livre). Les deux parcours, même s'ils sont ponctués d'allégories et de symboles, laissent la part belle à l'expressivité : les sentiments de Poliphile induits par les différents *loci* sont clairement exprimés, sans parler de l'*ekphrasis* qui alterne avec la narration et introduit une dimension subjective à la description des œuvres d'art.

Malgré la multitude d'études sur le jardin de Bomarzo, la signification exacte de ce labyrinthe reste énigmatique. Cependant, à la lumière de ces éléments, on peut conclure que le jardin de Bomarzo, même s'il est physiquement ouvert et sans limite, symbolise le monde clos du labyrinthe intérieur du promeneur, guidé dans ses méandres par ses sens et ses sentiments.

CONCLUSION

À travers cette « promenade » dans quelques jardins choisis de la Renaissance, nous avons pu voir que les références à l'Arcadie poétique de Théocrite et de Virgile ne se bornent pas à l'iconographie pastorale. En effet, le statut intermédiaire de ce lieu à la fois clos et ouvert sur les préoccupations politiques, à la fois mythique et historique, à la fois grec et sicilien ou cisalpin, à la fois fictif et sensible, a inspiré les humanistes à l'origine de la conception des jardins. Par ailleurs, l'histoire de ces jardins reflète des phénomènes artistiques plus larges, tantôt dictés par la raison et la géométrie, tantôt empreints de sensations et de sentiments. Et pourtant, au final, les jardins restent toujours étroitement liés à l'étymologie du terme, un lieu clos.

- 1 Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits 1954-1988*, vol. IV : 1980-1988, Paris : Gallimard, 1994, p. 752-762, p. 759.
- 2 *Ibid.*, p. 758 : « Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. [...] Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir [...]. ». À ce sujet, voir aussi Hervé Brunon et Monique Mosser, « L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins », dans *Ligeia*, 73-76, 2007, p. 59-75.
- 3 Voir Franck Collin, « L'Arcadie de Théocrite et de Virgile », dans Christophe Cusset, Christine Kossaifi et Rémy Poignault (dirs.), *Présence de Théocrite*, Clermont-Ferrand : Centre de Recherches A. Piganiol, 2017, p. 447-465.
- 4 Voir Pierre Grimal, *Les Jardins romains à la fin de la République et aux premiers siècles de l'Empire : Essai sur le naturalisme romain*, Paris : E. De Boccard, 1943, et Wilhelmina Jashemski (dir.), *Gardens of the Roman Empire*, Cambridge : Cambridge University Press, 2018.
- 5 Voir entre autres Patrizia Caraffi et Paolo Pirillo Prati (dirs.), « *Verzieri e pomieri* ». *Il giardino medievale. Culture, ideali, società*, Actes du colloque tenu à Bagno a Ripoli (Italie) le 23 mai 2015, Florence : Edifir edizioni, 2017.

- 6 Benoît de Nursie, *Règle de Saint Benoît*, Paris : Rusand, 1824, chapitre LXVI, p. 177.
- 7 Armand Strubel, « L'allégorisation du verger courtois », dans *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix en Provence : Presses universitaires de Provence, 1990, p. 343-357. Voir aussi Marie-Françoise Notz, « Hortus conclusus : réflexions sur le rôle symbolique de la clôture dans la description romanesque du jardin », dans *id.*, *Mélanges de littérature du moyen âge au XX^e siècle offerts à Mademoiselle Jeanne Lods*, Paris : École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1978, I, p. 459-472.
- 8 Jacopo Sannazaro, *Arcadia / L'Arcadie*, Francesco Erspamer et Gérard Marino (éd. et trad. critique), Paris : Les Belles Lettres, 2004. Voir aussi Carlo Vecce, « Émergence du sujet dans le paysage bucolique (Sannazar et Théocrite) », dans *id.*, *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle sensibilité à la Renaissance*, Paris : École Nationale des Chartes, 2006, 1, p. 77-93.
- 9 Voir Franck Collin, « L'Arcadie de Théocrite et de Virgile », *op. cit.*
- 10 Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations* [1955], Paris : Gallimard, 1996, p. 287.
- 11 La littérature à ce sujet est très abondante. Voir entre autres Julia Conaway Bondanella, « Petrarch's Rereading of *Otium* in *De Vita Solitaria* », *Comparative Literature*, 60, 1, 2008, p. 14-28 ; Paolo Cherchi, « Il *De vita solitaria* di Petrarca : un nuovo modello di *otium* cristiano », dans Francesca Cappelletti et Paola Zanardi (dirs.), *Le tentazioni dell'Ermitage. Ideali ascetici e invenzioni architettoniche dal Medioevo all'Illuminismo*, Milan : Skira, 2011, p. 31-51 ; Isabella Nuovo, *Otium e negotium : da Petrarca a Scipione Ammirato*, Bari : Palomar, 2007 ; Luisa Secchi Tarugi (dir.), *Otium e Negotium nel Rinascimento*, actes du colloque tenu à Chianciano Terme-Montepulciano les 18-20 juillet 2019, Florence : Franco Cesati Editore, 2021.
- 12 Richard Foxe, *The Foundation Statutes of Bishop Fox for Corpus Christi College*, trad. et éd. George Robert Michael Ward, Londres : Longman, Brown, Green and Longmans, 1843, p. 2 : « a certain bee garden [...] wherein scholars, like ingenious bees, are by day and night to make wax to the honor of God, and honey, dropping sweetness, to the profit of themselves and of all Christians » (trad. Fanny Kieffer).
- 13 Voir Ross Moncrieff, « "Fair Quiet, have I Found Thee Here?" : The Relationship Between Garden Settings and *Otium-Negotium* in Sixteenth-Century Philosophical Dialogues », dans *Renaissance Studies*, 36, 3, 2022, p. 395-411, p. 396.
- 14 *Ibid.*
- 15 Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare, con dissertazione e note per servire alla storia militare italiana*, éd. de Cesare Saluzzo et Carlo Promis, Turin : Tipografia Chirio e Mina, 1841, II, p. 179 : « Perchè i giardini principalmente si fanno por dilettazone di chi fa edificare, e ancora secondo la comodità del luogo, però pare superfluo assegnare la figura loro; pure si debba il compositore ingegnare di ridurla a qualche specie di figura perfetta, come circolare, quadra o triangolare: dopo questi, più apparenti sono la pentagona, esagona, octogonia: e si possono applicare. Similmente in esso si ricerca fonti, luoghi segreti secondo il desiderio dei poeti o filosofi, deambolazioni ad uso di palestre coperte con verzure, e altre fantasie che più al signore suo piacesse, coperto più che si può dai vicini intorno. ».
- 16 Voir Giuseppe Gerbino, *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance*, Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- 17 Voir Katherine M. Bentz, « Gardens, Air, and the Healing Power of Green in Early Modern Rome », dans Jennifer Cochran Anderson et Douglas N. Dow (dirs.), *Visualizing the Past in Italian Renaissance Art*, Leiden, Boston : Brill, 2021, p. 235-267.
- 18 La bibliographie à ce sujet est infinie. Voir entre autres Danielle Boillet et Alessandro Pontremoli (dirs.), *Il mito d'Arcadia : pastori e amori nelle arti del Rinascimento*, actes du colloque international, Turin, 14-15 mars 2005, Florence : Olschki, 2007 ; Francesca Cappelletti, Patrizia Cavazzini et Silvia Ginzburg (dirs.), *Nature et idéal : le paysage à Rome, 1600-1650*, cat. exp., Grand Palais, Galeries nationales, Paris, 9 mars – 6 juin 2011, Museo nacional del Prado, Madrid, 28 juin – 25 septembre 2011, Paris : RMN-Grand Palais, 2011 ; Marc Fumaroli, *L'École du silence*, Paris : Flammarion, 2008.

- 19 On retrouve dans la plupart des jardins de la Renaissance le « souci de relier le jardin à son environnement, que ce soit en établissant des rapports visuels forts (terrasses en belvédère, loggias), en articulant la composition géométrique interne et celle des abords (allées axiales, tridents) ou encore, sur le plan symbolique, en dotant l'iconographie de références à la géographie régionale (cours d'eau, montagnes) » : Hervé Brunon et Monique Mosser, « L'enclos comme parcelle et totalité du monde », *op. cit.*, p. 64. Voir aussi Claudia Lazzaro, « The Sixteenth-Century Central Italian Villa and the Cultural Landscape », dans Jean Guillaume (dir.), *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris : Picard, 1999, p. 29-44.
- 20 Horst Bredekamp, *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo : ein Fürst als Künstler und Anarchist*, Worms : Werner, 1985 ; *Id.*, « Nochmals Bomarzo oder : zur Kunst der Geschlechtsumwandlung », dans *Kunstchronik*, 41, 1988, p. 83-86 ; *Id.* « Bomarzo – Neues vom ältesten Landschaftsgarten », dans Annette Dorgerloh, Michael Niedermeier et Marcus Becker (dirs.), *Grab und Memoria im frühen Landschaftsgarten*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2015, p. 15-38.
- 21 Voir Hervé Brunon, « Le paradigme labyrinthe dans l'histoire des jardins : exemples italiens aux XV^e et XVI^e siècles, ou du "cosmogramme" au "mésocosme" », dans Hervé Brunon (dir.), *Le jardin comme labyrinthe du monde*, actes du colloque organisé au Musée du Louvre le 24 mai 2007, Paris : Presses de l'université Paris Sorbonne, 2008, p. 69-131 ; *Id.*, « L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance : réflexions à propos de recherches récentes », dans *Studiolo*, 4, 2006, p. 261-290 ; *Id.*, « Du Songe de Poliphile à la Grande Grotte de Boboli : la dualité dramatique du paysage », dans *Polia*, 2, 2004, p. 7-26.
- 22 Hervé Brunon, « Introduction. Avatars du labyrinthe de la proto-histoire à la post-modernité », dans *id.* (dir.), *Le jardin comme labyrinthe du monde*, *op. cit.*, p. 17-66, p. 30. Brunon s'appuie notamment sur les études pionnières de Hermann Kern, *Labyrinthe*, Francfort : Prestel Verlag, 1982 qui qualifie ces deux types de labyrinthes « *Labyrinth* » et « *Irrgarten* ».
- 23 Eugenio Battisti et Giuseppa Saccaro, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Milan : Arcadia edizione, 1984.
- 24 Hervé Brunon, « L'insondable puits du passé ou les métamorphoses du labyrinthe », dans Machtelt Israëls et Louis A. Waldman (dir.), *Studies in Honor of Joseph Connors*, Florence : Villa I Tatti, 2013, p. 24-29, p. 27. Voir aussi Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, Milan : Sperling & Kupfer, 2005, p. 301-303. Sur le processus de christianisation du mythe et ses enjeux théologiques, voir Craig Wright, *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology and Music*, Cambridge : Harvard University Press, 2004, p. 73.
- 25 Anne Bélanger, *Bomarzo ou Les incertitudes de la lecture : figure de la meraviglia dans un jardin maniériste du XVI^e siècle*, Paris : H. Champion, 2007 ; Karin Esmann Knudsen, « The Role of the Senses in the Early Modern Italian Garden », dans Barbara Arciszewska (dir.), *The Early Modern Villa. Senses and Perceptions Versus Materiality*, Varsovie : Wilanów Palace Museum, 2017, p. 143-154 ; Renate Vergeiner, *Bomarzo : ein Garten gegen Gott und die Welt*, Bâle : Birkhäuser, 2017.
- 26 Voir Hervé Brunon, « Du Songe de Poliphile à la Grande Grotte de Boboli », *op. cit.* ; *Id.*, « De la littérature au jardin », dans Gianni Venturi et Francesco Ceccarelli (dirs.), *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Florence : Olschki, 2008, p. 5-31. Voir aussi Daria Perocco, « La réception européenne du Songe de Poliphile : littérature, jardin et architecture », dans *Scholion*, 0, 2001, p. 81-84 ; Gilles Polizzi, « Le Poliphile ou l'Idée du jardin : pour une analyse littéraire de l'esthétique colonnienne », dans *Word & image*, 14, 1998, p. 61-81 ; John Dixon Hunt, « Experiencing Gardens in the Hypnerotomachia Polifili », dans *Word & image*, 14, 1998, p. 109-119.
- 27 Ada Segre, « Untangling the Knot : Garden Design in Francesco Colonna's Hypnerotomachia Poliphili », dans *Word & Image*, 14, 1998, p. 82-108.

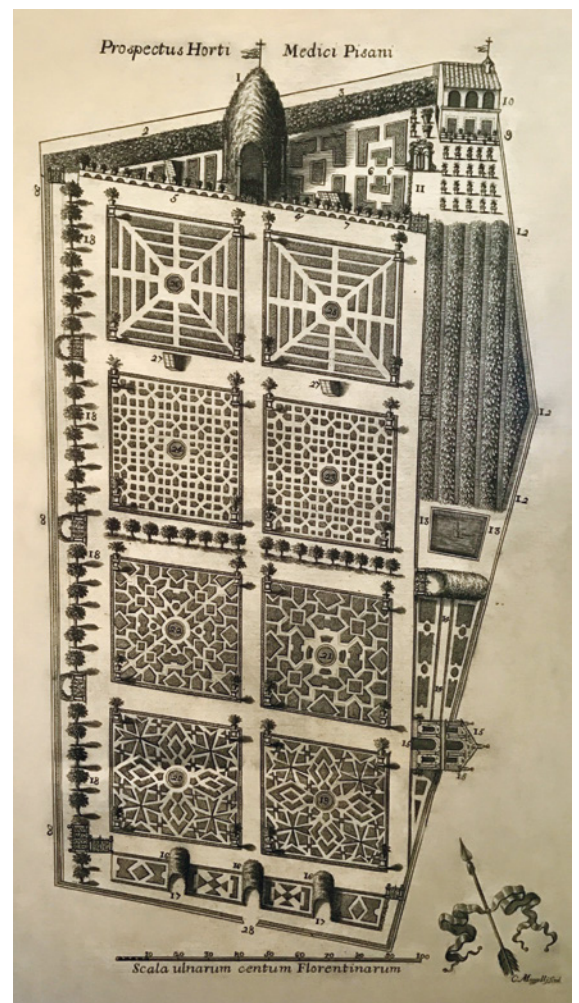


Abb. 1 : Ambrosius Holbein, *Thomas Morus in seinem Garten, im Gespräch mit seinen Freunden*, in: Thomas Morus, *Utopia*, Basel: Froben, 1518.

Ill. 1 : Ambrosius Holbein, *Thomas More dans son jardin débattant avec ses amis*, dans Thomas More, *Utopia*, Bâle : Froben, 1518.

Abb. 2: Plan des botanischen Gartens von Pisa, in: Michelangelo Tilli, *Catalogus plantarum horti pisani*, Florenz: Tartinius & Franchius, 1723.

Ill. 2 : Plan du jardin botanique de Pise, dans Michelangelo Tilli, *Catalogus plantarum horti pisani*, Florence : Tartinius & Franchius, 1723.



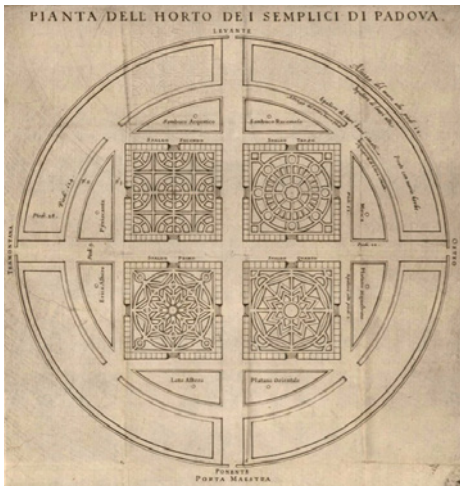


Abb. 3: Plan des botanischen Gartens von Padua, in: Girolamo Porro, *Horto dei semplici di Padova*, Venedig : Girolamo Porro, 1591.

Ill. 3 : Plan du jardin botanique de Padoue, Girolamo Porro, *Horto dei semplici di Padova*, Venise : Girolamo Porro, 1591.

Abb. 4: Plan der Villa Barbaro in Maser, in: Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venedig: De Franceschi, 1570.

Ill. 4 : Plan de la Villa Barbaro à Maser, dans Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venise : De Franceschi, 1570.

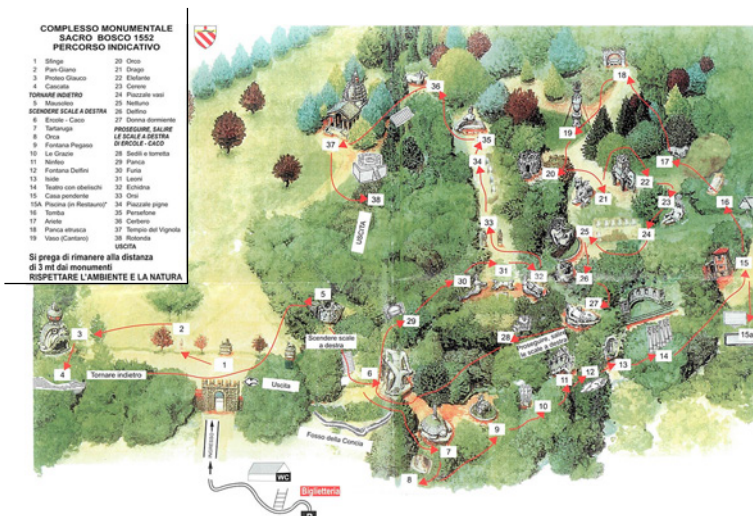
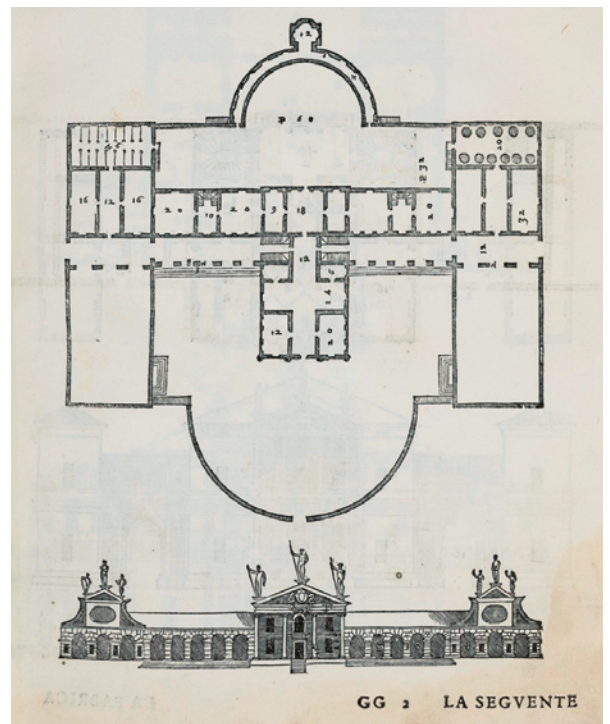


Abb. 5: Plan des Parks von Bomarzo, Handreichung für Besucher-innen des Parco dei Mostri di Bomarzo.

Ill. 5 : Plan du jardin de Bomarzo, support de visite du Parco dei Mostri di Bomarzo.