

DE PIERRE ET D'ÉCORCE. LES ARCHITECTURES VÉGÉTALES DE BERNARD PALISSY

Juliette FERDINAND



L'Homme et la Nature à la Renaissance

Au sein des nombreux bouleversements culturels qui ont caractérisé la Renaissance, l'évolution de la relation entretenue par l'homme avec la nature est peut-être le phénomène qui a eu les conséquences les plus radicales sur la société, les arts et les sciences. Les hommes du Moyen-âge considéraient les événements naturels, imprévisibles et souvent tragiques, comme de terribles menaces pesant sur leur vie, et les lieux incultes, tels que forêts et montagnes, étaient envisagés comme des milieux hostiles et dangereux. À partir du XV^e siècle, la relative stabilité et les progrès techniques rendent possible une redécouverte et une maîtrise croissante des milieux naturels; la découverte des textes antiques célébrant la nature encourage les humanistes à y voir les vestiges d'un âge d'or perdu; les penseurs chrétiens célèbrent en elle la Création et la Providence divines.¹ Par l'étude des espèces et des phénomènes naturels, les hommes de science veulent mieux comprendre le monde qui les entoure; par la représentation de la faune et de la flore et la réalisation de jardins, artistes et mécènes tentent d'évoquer cet Éden perdu.² La nature devient ainsi

¹ La bibliographie sur ce thème est évidemment très étendue. Signalons ici les ouvrages de Luisa ROTONDI SECCHI TARUGI, *L'uomo e la natura nel Rinascimento*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1996; Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *L'invention de la nature: les quatre éléments à la Renaissance ou le peintre premier savant*, Paris, Flammarion, 2010; sur les sciences Allen G. DEBUS, *Man and Nature in the Renaissance*, Cambridge University Press, 1978; sur la littérature Danièle DUPORT, *Le jardin et la nature: ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

² Cf. Adriano Gabriel NICCOLI, *Cupid, Satyr and the Golden Age: Pastoral Dramatic Scenes of the Late Renaissance*, New-York, Peter Lang, 1989, et Elinor MYARA KELIF, *L'imaginaire de l'âge d'or à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2017.

le centre de l'attention de l'élite, un sujet littéraire et pictural renouvelé et un terrain d'exploration infinie pour les naturalistes, mais aussi les artisans et les artistes curieux comme Bernard Palissy, dont le projet de jardin sera au cœur de cet essai.

Dans le domaine de la peinture l'intérêt croissant pour le milieu terrestre est illustré par la progressive intrusion du paysage dans des iconographies où il était jusqu'alors absent. Les épisodes religieux, qui étaient la plupart du temps représentés dans des intérieurs de maison, changent de scène, et se déroulent de plus en plus volontiers dans des jardins ou des forêts, jusqu'à faire parfois passer la narration sacrée au second plan.³ Le mot lui-même, «paysage», est appliqué pour la première fois à une œuvre d'art en 1530 dans le *Journal* de Marcantonio Michiel. L'humaniste vénitien identifie ainsi la fameuse *Tempête* de Giorgione



Fig. 1. Giorgione, *La tempête*, 1505-1508 env., Venezia, Gallerie dell'Accademia

comme un «paesetto» sans spécifier d'autre sujet, ce qui pour l'époque était exceptionnel, et suscitera par la suite la curiosité de nombreux historiens de l'art. Le goût croissant pour la représentation de la nature explique le succès de certaines thématiques, comme celle de la métamorphose de Daphné, image choisie pour illustrer cette journée de la Francophonie à Vérone, dans la version peinte par Paul Veronèse.⁴

³ Voir notamment *Le Paysage Sacré / Sacred Landscape. Le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité / Landscape as Exegesis in Early Modern Europe*, «Giardini e paesaggio», vol. 29, sous la direction de D. Ribouillaut et M. Weemans, Firenze, Leo S. Olschki, 2011.

⁴ Le tableau de Paul Veronèse, *Apollon et Daphné*, vers 1560, se trouve aujourd'hui conservé au San Diego Museum of Art.



Fig. 2. Paolo Veronese, *Apollon et Daphné*, 1560 env., San Diego, San Diego Museum of Art

La nymphe qui, poursuivie par Apollon, préfère être transformée en laurier plutôt que de céder aux avances du dieu, devient l'occasion de représenter la plante, et permet au talent du peintre de se dépasser dans la représentation de la progressive transformation du corps humain.

En littérature aussi bien sûr, le cosmos devient un thème de prédilection. La redécouverte des poèmes antiques comme les *Idylles* de Théocrite et les *Bucoliques* de Virgile inspirent les poètes au point de générer un genre littéraire, la pastorale, qui propose une version idéalisée de la nature, aux connotations tantôt morales, tantôt profanes. L'*Arcadie* de Jacopo Sannazzaro, publiée à Naples en 1504, et en France en 1544, qui met en scène une nature idyllique et célèbre la beauté du paysage, connut un succès international et inspira les poètes français.⁵ L'aspiration à un monde où l'homme vivrait en paix et en harmonie avec son environnement, inspiré par le mythe de l'âge d'or d'Hésiode, est un sujet amplement évoqué par les poètes de la Pléiade, en particulier Pierre de Ronsard et ses disciples.⁶ Dans ces œuvres ce sont les amours de bergers qui sont évoquées, thème profane et bucolique, mais qui peut aussi prendre des connotations sacrées, comme dans le cas de la *Bergerie Spirituelle* et de l'*Églogue spirituelle* du protestant Louis Des Masures (Genève 1566) ou, encore, toujours de Rémy Belleau, les *Églogues sacrées* (1576), qui reprennent le *Cantique de Salomon*.

⁵ *L'Arcadie* de messire Jaques Sannazar Geniilhomme Napolitain, excellent poete entre les modernes, mise d'Italien en Francoys par Jehan Martin Secrétaire de Monseigneur Reverendissime cardinal de Lenoncourt, Paris, Michel Vascosan et Gilles Corrozet, 1544. Voir Carlo VECCE, *L'Arcadie de Sannazar, selon Jean Martin*, in Jean Martin. *Un traducteur au temps de François I^{er} et de Henri II*, ouvrage dirigé par M.-M. Fontaine, Cahiers V. L. Saulnier, 16, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1999, pp. 161-176.

⁶ Cf. notamment dans les *Bergeries* de Pierre de Ronsard et de Rémy Belleau. Cf. Marcel RAYMOND, *L'influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585)*, vol. 1, pp. 219- 223.

La nature, et plus précisément ses feuillages, envahit aussi physiquement les livres, non plus dans les marges comme c'était le cas au Moyen-âge avec des chefs d'œuvres de l'enluminure, mais en pleine page, comme illustrations des traités naturalistes, ou encore en instaurant un dialogue étroit avec le texte, comme dans le cas des superbes illustrations de Joris Hoefnagel. Joris et son fils Jacob, artistes flamands du Seizième siècle, sont les auteurs de miniatures naturalistes d'une qualité rare, réalisées pour les ducs de Bavière et l'empereur Rodolphe II. Le manuscrit intitulé *Les Quatre éléments*, réalisé entre 1575 et 1592, est une véritable encyclopédie du monde naturel composée de deux-cent soixante-dix-sept feuillets aquarellés, en quatre volumes.⁷



Fig. 3. Joris Hoefnagel, *Mira calligraphiae monumenta*, 1561-1562, calligraphies de Georg Bockskay

La nature est également mise en scène de manière directe, devenant elle-même un médium artistique grâce à la réalisation de jardins, toujours plus raffinés et complexes, qui deviennent un élément indispensable de la demeure des mécènes et humanistes de l'époque. Comme dans le cas des poèmes pastoraux, les jardins sont directement liés à la culture antique, d'une part grâce à la redécouverte de descriptions de demeures princières, d'autre part grâce à l'observation des ruines

⁷ Aujourd'hui le manuscrit se trouve à la National Gallery of Art de Washington. Voir Marjorie LEE HENDRIX, *Joris Hoefnagel and the 'Four Elements': a Study on Sixteenth-Century Nature Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1984; Marjorie LEE HENDRIX et Thea VIGNAU-WILBERG, *Mira Calligraphiae Monumenta: [from the Library of the Emperor Rudolf II, a Complete Facsimile of Europe's Last Great Illuminated Manuscript]*, Londres, Thames and Hudson 1992; Thomas DACOSTA KAUFMANN, *The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1993.

antiques, en particulier celles du jardin de la Villa d'Hadrien à Tivoli, qui s'affirme comme un modèle pour les princes italiens. L'immense jardin de la villa impériale comportait des bibliothèques, un «théâtre maritime», un vaste plan d'eau entouré de statues, le «Canope», des fontaines et des jeux d'eau, ou encore des termes, une richesse qui inspira les mécènes de la Renaissance.



Fig. 4. *Vue aérienne de la Villa d'Hadrien à Tivoli, 118 - 138 ap. J.C.*

Sur le modèle de cette villa extraordinaire, les jardins se transforment en lieux de vie aux multiples fonctions: spectacles – du théâtre aux joutes, célébrations diplomatiques, mais aussi, plus sobrement, lieux de méditation et d'étude.

Plusieurs écrits antiques servent de source pour les jardiniers de l'époque, en premier lieu les traités de Varron, Pline l'Ancien, Columelle ou Virgile qui évoquent des villas aux jardins sophistiqués. Mais l'œuvre qui inspira de manière la plus significative la culture du jardin Renaissance est sans conteste l'*Hypnerotomachia Poliphili*, publié par Alde Manuce en 1499 à Venise, par un auteur anonyme aujourd'hui identifié comme Francesco Colonna, un moine du couvent de San Giovanni e Paolo à Venise.

Cet ouvrage, qui narre le parcours initiatique du jeune Poliphile, en quête de son aimée Polia, donne l'occasion à son auteur de décrire un grand nombre de fabriques de jardins, fontaines, grottes, temples, représentés dans des gravures qui servirent ensuite de modèles pour de nombreuses œuvres en Italie et en France. Ce récit eut un succès international, et fut traduit en français par Jean Martin, qui le publie en 1546 sous le titre de *Songe de Poliphile* chez Jacques Kerver, accompagné de gravures de Jean Goujon. Dans cette version, le rôle des inventions architecturales est souligné dès la préface par le traducteur, et renforcé par les illustrations de Goujon qui servirent à leur tour de modèles pour de nombreux artistes.



Fig. 5. Jean Goujon, *La nymphe au flambeau*, in *Le Songe de Poliphile*, trad. Jean Goujon, chez J. Kerver, Paris, 1546

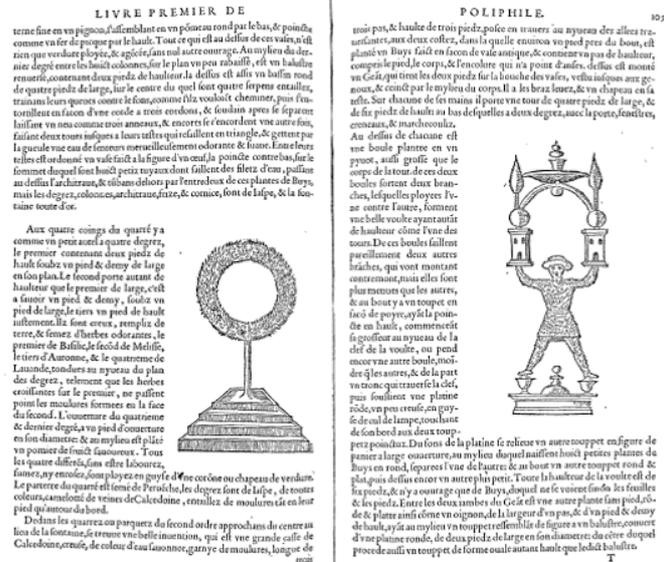


Fig. 6. Deux pages du *Songe de Poliphile*, avec des gravures de Jean Goujon illustrant des exemples d'art topiaire, trad. Jean Martin, chez J. Kerver, Paris, 1546

On y voit bien que l'essence des créations de sculptures topiaires ou d'architectures végétales consiste en un jeu illusionniste entre la nature et l'artifice, qui met en scène une sorte de rivalité entre le talent de l'artiste et celui présent dans la Création terrestre. Dans les collections de l'époque, ensembles de «merveilles» qui tentent de recréer un microcosme, les créations de l'homme, appelées *artificialia*, imitent celles de la nature, désignées elles sous le nom de *naturalia*. Ce dialogue entre le pouvoir créateur de la nature, capable de générer des êtres qui fascinaient les collectionneurs, et la virtuosité des artistes, généra les plus audacieuses œuvres d'art dans les jardins, lieux propices s'il en est à une telle interaction.

L'art des jardins étant l'art de l'éphémère par excellence, les écrits et les témoignages graphiques les concernant, seuls documents en mesure d'assurer leur pérennité, sont cruciaux pour notre connaissance de ces créations. Si au XVI^e siècle on ne peut pas encore parler de théorie de l'art des jardins, ce sujet est présent au sein d'œuvres plus générales, en particulier les traités d'agriculture, ou bien de manière plus lyrique dans des poèmes ou des lettres qui célèbrent des créations existantes. L'une des descriptions de jardin les plus étendues de l'époque en France est insérée dans une œuvre très originale, un texte hybride qui mêle art, science mais aussi enjeux religieux et politiques des Guerres de religion.

Il s'agit du jardin que le célèbre céramiste français Bernard Palissy décrit dans l'ouvrage intitulé *Recepte véritable*, publié en 1563 à la Rochelle chez Barthélémy Berton. L'œuvre, écrite sous forme d'un dialogue dont les protagonistes anonymes sont désignés comme Demande et Responce, aborde de nombreux sujets, de l'agronomie à la minéralogie ou encore la défense de la religion protestante, mais l'un des sujets principaux est ce projet de jardin, proposé à la reine Catherine de Médicis, et à l'ensemble de la noblesse française.

Nous analyserons ce texte aussi complexe que riche en nous concentrant ici sur deux aspects qui reflètent la relation ambiguë que l'art entretenait à l'époque avec le végétal.⁸ la célébration de la nature à travers l'architecture et l'utilisation des plantes comme porte-paroles d'enjeux spirituels.

Retour aux sources de l'art et de l'Homme

Palissy commence par narrer la genèse du jardin en évoquant un moment précis à la source de son inspiration. Il raconte que pendant une promenade sur les bords de la Charente, il entendit des jeunes filles qui chantaient le psaume Cent-quatrième, hommage vibrant à la beauté de la création terrestre.⁹ La vision bucolique qui s'offre à lui, la pureté de ce chant et le spectacle émouvant de ces jeunes filles touchent tellement Palissy qu'il ressent alors le désir de célébrer les paysages décrits dans le psaume par une œuvre d'art. Il rejette l'idée de faire un tableau car selon lui ce type de création est fragile et serait trop rapidement détruit ; il imagine alors de créer un jardin «autant beau qu'il n'en fut jamais au monde hormis celui de Paradis

⁸ Le jardin de Palissy a fait l'objet de plusieurs études auxquelles je renvoie pour approfondir ce sujet: Frank LESTRINGANT, *Le jardin des origines: Palissy et Du Bartas*, in *Le jardin, notre double: sagesse et déraison*, Paris, éd. Autrement, 1999, pp. 101-123 et *De Francesco Colonna à Bernard Palissy*, in *Cinquecento visionario tra Italia e Francia*, Firenze, L. S. Olschki, 1992, pp. 453-467; Gilles POLIZZI, *L'Intégration du modèle: le discours du jardin dans la Recepte véritable de B. Palissy*, in *Bernard Palissy 1510-1590. L'écrivain, le réformé, le céramiste*, «Albineana» 4 numéro spécial, Actes du colloque dir. par Fr. Lestringant, éd. Interuniversitaires Amis d'Agrippa d'Aubigné, (1^{ère} éd. 1992), Niort, SPEC, 2010; Danièle DUPORT, *Le jardin et la nature: ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, pp.63- 91. Anne-Marie LECOQ, *Le jardin de la Sagesse de Bernard Palissy*, in *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, dir. par M. Mosser et G. Teyssot, Paris, Flammarion, 1991, pp. 65-76.

⁹ Cf. Bernard PALISSY, *Recepte véritable*, in *Œuvres complètes*, édition critique dirigée par M.-M. Fragonard, Paris, Champion, 2010, pp.106-107.

terrestre».¹⁰ Dans celui-ci il ajoute qu'il voudrait construire un amphithéâtre qui accueillerait les protestants persécutés, comme il l'est lui-même; partisan ouvertement déclaré de la Réforme, son atelier est alors menacé de destruction par les catholiques saints.

Pour qualifier l'œuvre qu'il entend réaliser, Palissy utilise un terme bien précis: «[...] tu dis que tu cherches un lieu montueux, pour faire un jardin délectable».¹¹ Le mot *délectable*, relatif aux *délices*, est présent dans de nombreuses descriptions de jardin de la Renaissance en langue vernaculaire: on le trouve dans la traduction française du traité fondateur de Pietro de Crescenzi¹² et dans le *Songe de Poliphile* à propos de l'île de Cythère. Dans *l'Architecture* Philibert De l'Orme écrit à propos d'Anet: «ce néanmoins, ie l'ay rendu autant delectable et plaisant que parc ou iardin qu'on puisse voir».¹³ On le trouve aussi chez Pierre Belon et Charles Estienne, par exemple à propos du «meurte», le myrte dont le parfum «rend le lieu fort delectable».¹⁴ L'origine de ce mot est à chercher dans la littérature sacrée. «Éden» est un terme hébreu qui signifie «délice»; le paradis biblique n'est donc autre que le jardin des délices, l'*hortus deliciarum* qui donnera son nom à l'*Encyclopédie chrétienne* de Herrade de Landsberg au XII^e siècle.¹⁵ Lorsque Palissy utilise le mot *délectable*, il fait certainement allusion à cette duplicité du terme, relative au plaisir et au sacré, affirmant ainsi l'inspiration religieuse sous-jacente à l'*hortus* qu'il entend construire, tout en voulant séduire de potentiels commanditaires.

Les premières lignes qui décrivent le jardin sont placées sous le signe de la sobriété: de forme carrée, divisé en quatre parties par une allée cruciforme, il doit être construit à flanc d'une montagne, entouré de prairies et proche d'une forêt. Cette structure d'une grande simplicité est clairement liée à la symbolique chrétienne: elle reprend le schéma en croix des cloîtres médiévaux, qui s'inspirent eux-mêmes de la description de l'Éden dans la *Genèse*.¹⁶ Fait surprenant, les plantes n'y sont pas les

¹⁰ Ivi, p. 90.

¹¹ Ivi, p. 105.

¹² Pietro de Crescenzi utilise ce mot dans son traité d'agriculture *Ruralium Commodorum Libri XII*, composés entre 1305 et 1309, et traduit pour la première fois en français sous le titre *Le livre des prouffits champêtres et ruraux*, publié à Paris le 15 octobre 1486. Le huitième livre est dédié aux «vergers, jardins et choses délectables (...)» classés selon la richesse du propriétaire. Sur la fortune de ce traité en France voir Hélène NAÏS, *Le Rustican. Notes sur la traduction française du traité d'agriculture de Pierre de Crescens*, in «Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance», n°19, Genève, Droz, 1957, pp. 103-132. Sur le thème du jardin dans l'œuvre de Crescenzi voir Robert G. CALKINS, *Piero de' Crescenzi and the Medieval Garden*, in *Medieval Gardens*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection 1986, pp. 155-173.

¹³ Cf. Philibert DE L'ORME, *Le premier tome de l'Architecture*, Paris, F. Morel, 1567, fol. 46 r°.

¹⁴ Cf. Charles ESTIENNE, *L'Agriculture et maison rustique*, 1564, livre II, chap. 58.

¹⁵ Manuscrit, détruit au XIX^e siècle, datant de 1159 – 1175 et composé par Herrade de Landsberg. Cf. Rosalie GREEN, Michael EVANS, Christine BISCHOFF & Michael CURSCHMANN, *Herrad of Hohenbourg - Hortus Deliciarum*, Londres, 2 vol., 1979.

¹⁶ Dans les premières pages de la *Genèse*, le jardin d'Éden est décrit comme une plaine fertile traversée par un cours d'eau d'où partent quatre branches: «Nom du premier fleuve: Pishon. C'est lui qui contourne tout le pays de Hawilah [...]. Nom du deuxième fleuve: Gihon. C'est lui qui contourne tout le pays de Coush. Nom du troisième fleuve: Tigre. C'est lui qui coule à l'orient d'Assur. Le quatrième fleuve, c'est l'Euphrate» (Gen. II: 10-14). Ce passage a inspiré la forme de la plupart des jardins médiévaux, organisés autour de quatre branches qui évoquent les quatre fleuves.

principaux protagonistes, Palissy ne décrivant que très sommairement les espèces qu'il entend y placer, alors qu'il réserve une place dominante à un ambitieux programme de fabriques conçues pour l'animer, pavillons, grottes et fontaines en céramique et en pierre. En fait, comme nous allons le voir dans les lignes qui suivent, il faut parler ici de jardin minéral et scriptural plutôt que de jardin végétal, où les plantes sont utilisées non tant pour leur essence végétale mais pour véhiculer des messages moraux.

Les pavillons sont au nombre de neuf, aux extrémités des branches de l'allée, aux angles du périmètre du jardin et le dernier au centre d'une île située au milieu de la croix. Les *cabinets d'angle* imitent des grottes naturelles, entièrement construites en céramique et alimentées d'eau. Les cabinets verts, eux, ne sont ni en pierre ni en terre, mais faits avec de véritables arbres. Celui du milieu est circulaire, situé sur une île elle-même ronde, entouré de peupliers dont les troncs font office de colonnes et les branches d'architrave. L'extérieur est formé par une «pyramide» d'arbres construite d'après un calcul architectural minutieux: «le tout sera à plomb, en ensuivant les règles de nos anciens architectes».¹⁷ Palissy le reconnaît, la structure même de ces pavillons n'est en soi «rien de nouveau»,¹⁸ puisque l'utilisation d'arbres pour créer des architectures topiaires dans les jardins remonte à l'Antiquité. Son originalité consiste à vouloir donner aux végétaux les formes de l'architecture vitruvienne. Il explique précisément comment réaliser ces formes hybrides:

Après que les hommeaux seront plantés [...], je couperay toutes les branches jusques à la hauteur des colonnes: et ce fait, je marqueray ou inciseray le pied de l'hommeau à l'endroit où je voudray faire la basse de la colonne: semblablement à l'endroit de là où je voudray faire le chapiteau, je feray quelque incision, marque ou concussion [...].¹⁹

Les incisions faites dans le bois donnent lieu à des excroissances qui imitent les éléments canoniques des ordres théorisés par Vitruve dans le traité *De Architectura*:²⁰ la base, le chapiteau, l'architrave, la frise.²¹ Son insistance à reproduire les architectures de pierre avec des végétaux provoque l'hilarité du protagoniste appelé Demande: celui-ci lui dit qu'il est «insensé de vouloir observer

¹⁷ Cf. Bernard PALISSY, *Recepte véritable*, op. cit., p. 108.

¹⁸ Ivi, p.168.

¹⁹ Ivi, p. 172.

²⁰ Vitruve, qui vécut au I^{er} siècle avant J.-C., était l'architecte de l'Empereur Auguste, à qui il dédia le plus ancien traité d'architecture qui nous soit parvenu, *De architectura*, composé de dix livres qui constituent une mine d'informations sur les techniques de construction de l'Antiquité, et inspira la théorie architecturale de la Renaissance. Voir notamment Georg GERMANN, *Vitruve et le Vitruvianisme. Introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016.

²¹ Les livres III et IV du traité vitruvien concernent les ordres; ils sont à la base de la réflexion des architectes de la Renaissance. Cf. Pierre GROS, *Vitruve et les ordres*, in *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, Université de Tours, Centres d'Études Supérieures de la Renaissance, études réunies par J. Guillaume, Paris, 1988, pp. 49-59.

les règles d'architecture dans des bâtiments faits d'arbres, car tu sais bien qu'ils croissent tous les jours et ne peuvent tenir longuement les mesures que tu lui donnes».²² Pour défendre son invention Palissy utilise sa connaissance du traité vitruvien, qu'il possédait très probablement dans la traduction de Jean Martin.²³ Le passage cité par Palissy est celui qui explique les origines de l'architecture par un mythe, celui de la cabane rustique.²⁴



Fig. 7. Jean Goujon, *Cabane primitive*, in Vitruve, *Architecture*, Livre II, Paris, Jean Martin, 1546

Pour Vitruve, les grottes et les cabanes de bois sont à l'origine de l'architecture puisqu'elles ont été les premiers *habitats* naturels des hommes. Ceux-ci améliorèrent progressivement grâce à leur intellect ces huttes primitives, parvenant à donner naissance à de monumentaux édifices de pierre.

Cette référence à l'origine végétale de l'architecture, récurrente dès l'Antiquité – pensons au célèbre ordre corinthien qui imite par la sculpture les feuilles d'acanthé naturelles – se poursuit au Moyen-âge avec les splendides sculptures romanes. À l'aube de la Renaissance, en France, un exemple édifiant nous est offert par le plafond de la tour Jean Sans Peur à Paris, construite entre 1409 et 1410.

²² Cf. Bernard PALISSY, *Recepte véritable*, op. cit., p. 170.

²³ Cf. *Architecture ou Art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollion... mis de Latin en Francoys, par Ian Martin...*, Paris, Jacques Gazeau, 1547.

²⁴ *Ivi*, *Livre II*, ff. 14v°- 16.

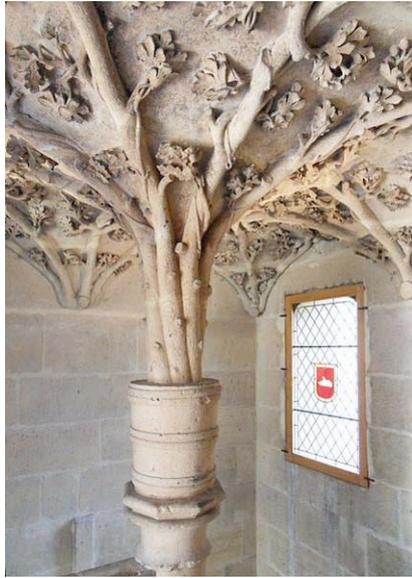


Fig. 8. Plafond de la tour Jean Sans Peur, Hôtel des Ducs de Bourgogne, Paris, 1409-1411

Dans ce dernier cas, l'œuvre, commandée par le duc Jean I^{er} de Bourgogne, est une allusion à l'arbre de vie, une autre thématique biblique reprenant la description de l'Éden. Au XVI^e siècle, cette déclinaison de la colonne-arbre, ou l'art et la nature se mêlent, connaît un grand succès: pensons en particulier aux quatre colonnes «laboratas ad tronchonos» de Donato Bramante dans le cloître de la basilique Sant' Ambrogio à Milan (1498 env.)



Fig. 9. Vue du cloître de Sant' Ambrogio à Milan

et à Philibert de l'Orme qui théorise la colonne-tronc dans *Le Premier Tome de l'Architecture*.²⁵

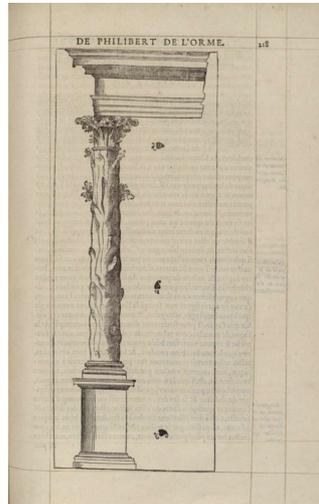


Fig. 10. Philibert De l'Orme, *Le premier tome de l'architecture...*, Paris, Frédéric Morel, 1567-1568, f° 218

L'originalité de Palissy est de proposer un renversement de ce mythe, en désignant l'architecture végétale comme le but à atteindre: pour Vitruve celle-ci est le point de départ que l'Homme a réussi à dépasser; selon le céramiste au contraire, l'architecture humaine est infiniment inférieure à l'architecture «naturelle», sauvage, car celle-ci est d'origine divine. C'est *Response* qui l'exprime en ces termes: les plantes étant l'œuvre du «Souverain et premier édificateur», elles sont par essence supérieures aux créations de l'Homme et doivent «estre en plus grand honneur».²⁶ Les architectures de pierre ne sont pour l'artiste que de simples copies des originaux, des «contrefactures», c'est à dire de pâles copies du modèle.

Natura docet

La haute considération dans laquelle Palissy tient la nature est également traduite par le rôle crucial conféré aux plantes dans le jardin. En effet, bien que l'élément végétal soit rare dans la description, les quelques arbres mentionnés deviennent le vecteur de la signification de ce lieu, puisque leurs branches elles-mêmes forment les inscriptions qui le ponctue.

La plus grande originalité de ce jardin est en effet la présence de versets ornant les pavillons. En écho avec l'origine biblique du terme «délectable», l'*hortus*

²⁵ Cf. Philibert DE L'ORME, *Le premier Tome de l'Architecture*, Paris, Frédéric Morel, 1567, chapitre 12, f° 218.

²⁶ Cf. Bernard PALISSY, *Recepte véritable*, op. cit., p. 170.

n'est pas seulement destiné au divertissement et à la détente, mais contient des phrases aux tonalités moralisantes bien éloignées de toute frivolité. Elles sont tirées des *Livres Sapientiaux*, des *Psaumes*, de la *Sagesse de Salomon* et de l'*Ecclésiastique*, et formées grâce à la torsion des branches et brindilles.

Dans le premier pavillon vert il est écrit par exemple: «Que les fols périront, ils appelleront Sapience, et elle se moquera d'eux, parce qu'ils n'ont tenu conte d'elle, lors qu'elle les appelloit par les carrefours, rues, lieux, assemblées et sermons publics». Dans le second, «Les enfans de Sapience, sont l'Eglise des Justes» (Eccl. III); les trois autres sur les tympans des façades de la structure sont toutes tirées de la *Sagesse*: «Les cogitations perverses se separent de Dieu» (Sag. I:3); «En l'ame mal affectionnée, n'entrera point de Sapience» (Sag. 1: 4); «Celui est malheureux, qui rejette Sapience» (Sag. III: 11).

Sans pouvoir ici entrer dans le détail de toutes les citations présentes dans le jardin, cet aperçu permet de comprendre le thème principal décliné par ces inscriptions, c'est-à-dire la Sapience, ou sagesse, l'un des attributs de Dieu, voire Dieu lui-même.²⁷

Ce sont donc les végétaux qui se font porteurs de la sagesse et exhortent les hommes à la reconnaître et à la chercher. Palissy écrit de manière très explicite: «[...] à fin que l'ingratitude ne soit redarguee mesme par les choses insensibles et vegetatives, il y aura en escrit en ladite frise une autorité prinse au livre de Sapience».²⁸

Si l'on pense maintenant au *Songe de Poliphile*, que Palissy évoque dans son introduction tout en affirmant vouloir s'en distinguer,²⁹ le parallèle est assez suggestif. D'un côté le *Poliphile* a clairement inspiré le céramiste d'un point de vue formel, comme Gilles Polizzi et Frank Lestringant l'ont démontré:³⁰ les descriptions des fontaines, le jeu illusionniste entre art et nature, la présence de pierres précieuses soigneusement énumérées, le rôle des écritures données à lire aux visiteurs, tant d'éléments font écho chez Palissy à l'œuvre de Francesco Colonna. Cependant le message transmis par le jardin palisséen est aux antipodes de celui du *Poliphile*: les inscriptions cryptiques, les rébus raffinés et les références à la culture antique y font place à de sévères versets bibliques exhortant à la sagesse. Les innombrables figures mythologiques qui peuplent le *Poliphile* sont remplacées par des animaux et des plantes qui détiennent la Sagesse et l'enseignent à l'homme.

²⁷ L'analyse des didascalies est proposée dans l'ouvrage en cours de publication issu de ma thèse de Doctorat: *Artisan des réformes. Bernard Palissy entre art, science et foi*, à paraître en 2018.

²⁸ Cf. Bernard PALISSY, *Recepte véritable*, op. cit., p. 172.

²⁹ Ivi, p.91: «Je says qu'aucuns ignorans ennemis de vertu, et calomniateurs diront que le dessein de ce jardin est un songe seulement, et le voudront, peut-estre comparer au songe de Poliphile».

³⁰ Cf. Gilles POLIZZI, *L'intégration du modèle: le Poliphile et le discours du jardin dans la Recepte véritable*, in *Albineana*, n° spécial *Bernard Palissy (1510-1590). L'écrivain, le réformé, le céramiste*, «Cahiers d'Aubigné», année 1992, vol. IV, n°1, pp. 65-92; Frank LESTRINGANT, *De Francesco Colonna à Bernard Palissy*, in *Cinquecento visionario tra Italia e Francia*, Firenze, L. S. Olschki, 1992, pp. 453-467.

En somme, le jardin de Palissy s'affirme, comme il l'avait annoncé au départ, comme un refuge, mais aussi un guide pour les hommes pieux, en quête de Sapience c'est-à-dire, dans ce contexte, de Dieu. La prédilection de Palissy pour la mise en scène de la nature elle-même et l'encouragement à lire directement les Écritures est à comprendre en relation avec sa foi protestante: les premiers calvinistes exhortaient à la lecture individuelle de la Bible et dénonçaient l'abus d'images et de luxe. Palissy a écrit son projet de jardin alors qu'il était en prison, incarcéré pour sa foi; il est clair que l'appel à la sagesse est ici une allusion à la folie des hommes engagés dans les guerres de religion. Dans ce contexte, il s'avère plutôt pessimiste sur la nature humaine, et voici pourquoi il confie aux plantes le rôle de transmettre le message spirituel aux visiteurs du jardin, reprenant une idée exprimée par Érasme quelques années auparavant dans le *Convivium religiosum*: «Selon moi la nature, loin d'être aveugle, nous parle de tous côtés, et elle enseigne une foule de choses à l'homme qui la contemple, s'il sait être attentif et se laisser instruire».³¹

³¹ Cf. ÉRASME, *Colloques*, trad. et présentation d'É. Wolff, Paris, Imprimerie nationale, 1992, p. 143.