

Andrea Pearson, *Gardens of Love and the Limits of Morality in Early Netherlandish Art*, (Leiden – Boston, Brill, 2019, 356 páginas) (ISBN: 978-90-04-39295-3)

P

aru dans la série *Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History*, l'ouvrage d'Andrea Pearson analyse les stratégies élaborées par les artistes néerlandais afin de visualiser la moralisation du corps à travers l'imagerie des jardins. L'auteur vise à démontrer qu'aux Pays-Bas, entre la fin du Moyen Âge et la première modernité, la représentation du jardin permettait d'exhorter le spectateur à contrôler sa sexualité, et ceci même par le biais d'images *a priori* ambiguës et susceptibles de poser d'innombrables défis moraux. Pour ce faire, Pearson se propose de mettre en relation trois domaines relativement distincts tels que l'iconographie des jardins, l'imagerie dévotionnelle et l'histoire du corps, avec une attention particulière pour la mise en scène de la sexualité, des questions de genre, mais aussi de l'infirmité. Prenant appui sur des sources visuelles – que ce soient des peintures, des illustrations d'incunables ou même des sculptures –, ainsi que sur des textes scripturaires et liturgiques, mais également sur des documents inédits, l'auteur organise sa réflexion en six chapitres thématiques.

Sous le titre de « Moralized Love », la première section de l'ouvrage examine l'imagerie véhiculée par l'*hortus conclusus*. Un tel choix permet à l'auteur d'exposer les principes fondamentaux d'un motif littéraire et iconographique qui constitue le véritable fil rouge du livre. C'est ainsi que, dès le début, Pearson vise à prouver que les artistes ont su élaborer des représentations capables d'évoquer subtilement la pureté du corps et de l'âme. En effet, après avoir fait dialoguer les images avec des sources textuelles comme par exemple le Cantique des Cantiques ou *Le jardin amoureux de l'âme* de Pierre d'Ailly, l'auteur suggère que la ductilité sémantique évoquée dans le domaine littéraire était également encouragée dans les arts visuels par le biais de variations et réinterprétations efficaces. Dans cette mouvance, Pearson propose une relecture très intéressante de la *Descente de Croix* de Rogier van der Weyden (Madrid, Museo del Prado, n° inv. P002825). Le tapis herbeux, bien visible aux pieds de la Vierge, est mis en relation avec la robe brocardée de Marie Salomé. Ce tissu vert avec des motifs végétaux a été, à juste titre, interprété non seulement comme un écho des draps d'honneur disposés, selon la tradition, derrière la Vierge avec l'Enfant, mais également comme une référence intericonique à l'*hortus conclusus*. De la même façon, Pearson relève la position particulière du pied de Marie, qui constitue un véritable point de jointure plastique entre le sol, le manteau virginal, la croix, l'échelle et le fond d'or. Cet aspect n'est en aucun cas anecdotique, puisqu'il permet d'introduire l'axe directeur du chapitre : la pureté et la virginité de Marie, suggérées par l'évocation du jardin

fermé, consentent le salut de l'Humanité à travers l'Incarnation et le sacrifice christique. Ceci, selon l'auteur, serait une invitation pour le spectateur à gagner son propre salut grâce à la préservation de sa pureté corporelle et en faisant preuve de continence sexuelle. En outre, Pearson souligne qu'un tel enjeu ne s'adressait pas seulement aux femmes. Dans la plupart des cas, Marie est représentée dans l'*hortus conclusus* comme étant « passive », tandis que l'Enfant – quand il y est figuré – est montré en action: il donne à sa Mère des fruits, tourne les pages d'un livre, s'unit mystiquement avec une sainte, etc. La présence de Jésus a permis de visualiser efficacement la virginité mariale même après l'enfantement, mais a aussi donné lieu à une nouvelle variante iconographique du jardin clos, qui montre uniquement l'Enfant. L'auteur interprète ce type d'images comme une manière de signifier la pureté du corps de Jésus en tant qu'archétype de la perfection humaine. C'est ainsi que, selon Pearson, tant les hommes que les femmes auraient été invités à réfléchir sur leur moralité corporelle.

Précédemment publiés en tant qu'articles autonomes, le deuxième et le troisième chapitre prennent en compte deux exemples de *besloten hofje*. Ce terme néerlandais désigne des retables sculptés qui se configurent comme des véritables jardins clos : ils évoquent des scènes sacrées et abritent des fleurs et des fruits, ainsi que des reliques. Quant à leurs volets latéraux, ils sont peints et figurent – traditionnellement – leurs commanditaires. En s'appuyant, entre autres, sur les réflexions de Barbara Baert, Kathryn M. Rudy et Ingrid Falque, l'auteur choisit un nouvel angle d'enquête. Pearson se propose, en effet, d'interroger les implications socio-spirituelles de ces jardins sculptés, en essayant de mettre en lumière leurs raisons d'être. En particulier, le *besloten hofje* (Malines, Musea en Erfgoed, n° inv. BH/2) analysé dans le deuxième chapitre, a été commandité par les parents d'une jeune sœur malvoyante nommée Maria van den Putte et représentée avec sa famille sur les volets latéraux. Compte tenu du handicap de la nonne ainsi que de certaines conceptions négatives de la cécité qui étaient largement répandues à l'époque, ce jardin permettrait, selon l'auteur, d'afficher Maria comme étant digne de salut. Ceci serait rendu possible par l'attrait sensoriel de l'*hofje*, au sein duquel l'odorat était évoqué par des vraies fleurs, le goût par des grappes de raisin et le toucher par les éléments sculpturaux et les reliques. L'auteur prolonge cette réflexion dans le chapitre intitulé « Monastic Morality ». Ici, Pearson élargit sensiblement son étude, en passant de la perception du *besloten hofje* par une seule religieuse jusqu'à questionner la réception de ce type d'objets dévotionnels par une communauté monastique tout entière, celle de l'Onze-Lieve-Vrouwegasthuis. Grâce à l'analyse d'un exemplaire représentant une scène de Crucifixion (Malines, Musea en Erfgoed, n° inv. BH/3), l'auteur se propose de démontrer que ces jardins fermés permettaient de visualiser métaphoriquement la pratique de la *clausura*. De cette manière, ces objets auraient encouragé la clôture monastique, en l'indiquant comme un moyen pour obtenir la rédemption.

Dans les chapitres suivants, Pearson livre à tour de rôle des réflexions qui font du jardin un élément capable d'éclaircir le sens de certaines images susceptibles d'être mal interprétées en raison de leur caractère hautement ambigu. En particulier, le quatrième volet propose une analyse convaincante d'une version

néerlandaise du Cantique des Cantiques, parue en 1465 et dotée d'une série d'illustrations. Ces dernières, selon l'auteur, permettraient de nuancer le langage érotique – et théologiquement problématique – du poème sacré. À partir des considérations de Marilyn Aronberg Lavin, Pearson souligne que le fait de représenter au sein d'un *hortus conclusus* le Christ adulte avec Marie – c'est-à-dire l'époux et l'épouse dont il est question dans le Cantique des Cantiques – consentirait non seulement de montrer leur relation comme étant pure, mais également de transformer le désir charnel, évoqué dans le texte, en une aspiration spirituelle qui incite l'âme à vouloir s'unir à Dieu. Cette idée est développée dans le cinquième chapitre qui offre, cette fois-ci, une réflexion autour d'un incunable anversois de 1488. Ce dernier traite l'enfance christique et y intègre le topos littéraire de la chasse d'amour. Toutefois, cette métaphore érotique est réinterprétée en termes psychiques puisque cette poursuite est effectuée par l'âme qui, afin de rejoindre l'Enfant, quitte le désert sauvage – entendu ici comme une allusion à la luxure – pour rentrer dans un jardin clos et être ainsi purifié. Dans le sixième et dernier chapitre, Pearson étudie une sélection d'œuvres qui exhibent saint Jean-Baptiste enfant embrassant Jésus. Ce type d'images permet de considérer la moralisation des pratiques homosexuelles. Encore une fois, l'auteur souligne comment les jardins contribuent à montrer une certaine porosité non seulement entre le désir charnel et la quête spirituelle, mais également entre l'innocence infantile et maturité physique.

Le sujet choisi par Andrea Pearson s'inscrit, avec pertinence, au sein du *spatial turn* qui caractérise de plus en plus l'actualité scientifique en histoire de l'art. Le corpus iconographique considéré a le mérite d'être hétérogène, original et particulièrement efficace pour démontrer que le statut corporel était envisagé, à l'époque, comme un élément fondamental pour le salut de l'humanité. Par conséquent, les images sélectionnées permettent de retracer ce que Elizabeth L'Estrange a nommé «l'œil situationnel», c'est-à-dire un procédé intertextuel consentant aux spectateurs de remémorer des notions essentielles pour pouvoir bien interpréter des œuvres apparemment ambiguës, voire subversives. Claire et innovante, la réflexion de Pearson s'autorise un certain nombre d'*excursus* qui lui évitent tout risque d'anachronisme et qui justifient que, pour les fidèles, voir ces images engageait un jeu herméneutique aux enjeux salvifiques.

Fiammetta Campagnoli¹
Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne
Mars 2020

¹ <https://orcid.org/0000-0002-5777-6788>