

# Évolutions iconographiques du “Jardin amoureux de l’âme” entre manuscrit et imprimé

## Abstract

This contribution aims to complement the studies on the reception of Pierre d’Ailly’s *Jardin amoureux de l’âme* by comparing the iconographic programmes conceived to decorate some copies of the treatise. First, it examines the degree of fidelity of the illustrations to the text. Then, it focuses on the variations introduced when the work was translated and published in Middle Dutch. Finally, it reaffirms that the region between Paris and Antwerpen has been an area of intense cultural exchange.

Véritable prise de position au sein de la Querelle du *Roman de la Rose*, le *Jardin amoureux de l’âme* est un bref traité allégorique en prose, suivi d’une *Chansonnette* en vers, qui puise à l’imaginaire des vergers sacrés et profanes dans le but de transformer le *topos* courtois de la quête d’amour dans un parcours d’initiation spirituelle vers le Christ. Rédigé aux alentours de 1400 par l’évêque de Cambrai Pierre d’Ailly<sup>1</sup>, le texte nous est actuellement conservé dans vingt-cinq *codices*<sup>2</sup>, dont la production s’étale tout au long du xv<sup>e</sup> siècle, aussi bien que dans trois imprimés en français<sup>3</sup> et trois imprimés en néerlandais<sup>4</sup>, publiés entre les années 1470 et 1520. En s’inscrivant dans le sillage des recherches portant sur la réception de l’œuvre<sup>5</sup>, notre contribution se penche sur les programmes d’illustration qui agrémentent les témoins et se propose de mettre en valeur l’apport de l’iconographie à l’étude de la circulation des livres entre la France et les Flandres au début de l’ère typographique.

(1) P.-Y. Badel, *Pierre d’Ailly, auteur du “Jardin amoureux”*, “Romania” 97, 1976, pp. 369-381; O. Ribordy, *Un maître bien «enlangagé en latin et en franchois»? Pierre d’Ailly et les limites de la curiositas*, “Revue de l’histoire des religions” 231/2, 2014, pp. 175-222. Le texte a été édité par I. Fabre, *Les Vergers de l’âme. L’allégorie du jardin spirituel à la fin du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2019, pp. 391-477. Le codex Paris, BnF, fr. 25548 (R) a été choisi comme manuscrit de base en vertu de son ancienneté. L’éditeur ne fournit pourtant pas de *stemma codicum*, en se bornant à suggérer quelques vagues apparentements entre les témoins et à les regrouper en deux familles, selon qu’ils s’achèvent sur la version A ou B de la *Chansonnette*.

(2) Voir la liste des manuscrits dans I. Fabre, *Les Vergers de l’âme* cit., pp. 397-422.

(3) Colard Mansion, *Le jardin de dévotion*, Bruges, sans date (vers 1476); Eberhard Frommolt, *Le jardin de vertueuse consolation*, Vienne, vers 1480-82; Antoine Caillaut pour Antoine Vêrard, *Le jardin de vertueuse consolation*, Paris, vers 1505. Notre étude ne prend pas en considération le remaniement réalisé par le chartreux Michel Bougain au xv<sup>e</sup> siècle, dont les imprimés ne sont pas illustrés.

(4) Gheraert Leeu, *Thoofkijn van devotien*, Anvers, 1487; Roland van den Dorpe, *Thoofkijn van devotien*, Anvers, 1496; Jan Dinghelsche, alias Lettersnijder, *Een seer suverlic boecxken ghebeten dat hoveken van devocien ghetrocken uut dat boec der Bibelen ghebeeten Cantica canticorum*, Anvers, 1501.

(5) I. Fabre, *Aspects de l’allégorie spirituelle au xv<sup>e</sup> siècle: “Le jardin amoureux de l’âme” de Pierre d’Ailly*, dans *Des pouvoirs visionnaires de l’allégorie*, dir. N. Surlapierre, F. Toudoire-Surlapierre, Paris, L’Improviste, 2012, pp. 45-65.

### 1. L'illustration du Jardin dans les manuscrits

Le traité, qui raconte l'histoire de l'Âme se mettant en voyage pour rejoindre l'Époux céleste dans son jardin, n'est illustré que dans quatre manuscrits: Chantilly, Musée Condé, 146 (1513), f. 34v (*H*); Den Haag, KB, 71 G 61, f. 1r (*I*); Paris, BnF, fr. 1026, ff. 1r et 9v (*M*) et Paris, BnF, fr. 22922, f. 153r (*O*). Bien qu'ils datent tous du dernier quart du xv<sup>e</sup> siècle, ces volumes dérivent au moins de deux traditions artistiques différentes. *M*, qui réunit le *Jardin* et un ouvrage dialogique anonyme intitulé *Traité de divine Sapience parlant à l'ancelle*, a été confectionné dans les Flandres: il a fait partie de la bibliothèque de Louis de Bruges et ses enluminures sont attribuées à l'atelier du Maître de Marguerite d'York, miniaturiste actif autour des années 1470-1480<sup>6</sup>. Les autres *codices* sont d'origine française. *H* et *O* auraient été décorés en Normandie<sup>7</sup> d'après l'école du Maître de l'échevinage de Rouen<sup>8</sup>, tandis que *I* semblerait provenir du Nord-Est de la France<sup>9</sup>.

Dans tous ces témoins, le *Jardin* s'ouvre sur une enluminure qui occupe la moitié du premier feuillet et qui précède l'incipit du texte. Les artistes ont décidé d'y regrouper plusieurs épisodes du récit et de porter au premier plan la même séquence: la rencontre de l'Âme avec Dame Obédience. L'auteur explique qu'après l'arrivée au mur du jardin, la «sainte ame», parfois nommée «la belle» ou la «povre pelerine», est accueillie par cette allégorie «tres reverende» et «redoubtee», caractérisée par trois objets symboliques: les clefs de discrétion, la verge de correction et le bâton de punition<sup>10</sup>. La Dame confie ensuite l'Âme aux soins des Vertus cardinales, dont la description se borne à une liste de noms et de fonctions<sup>11</sup>.

Les illustrations normandes sont fondées sur une répartition de l'espace permettant d'imaginer le déroulement du récit avant la lecture<sup>12</sup>. La traduction intersémiotique s'écarte pourtant du texte: l'Âme est conventionnellement représentée sous les traits d'un enfant déshabillé; le ciel est occupé par une vision de la cour divine<sup>13</sup>; les Vertus, identifiées par leurs noms inscrits dans les images, portent des symboles

(6) I. Hans-Collas, P. Schandel, *Manuscrits enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux. I. Manuscrits de Louis de Bruges*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2009, pp. 141-143; *Miniatures flamandes 1404-1482*, dir. B. Bousmanne, T. Delcourt, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque nationale de Belgique, 2011, p. 295 et pp. 308-309.

(7) Les deux témoins transmettent le *Jardin* suivi de la *Danse aux aveugles* de Pierre Michault; ils se distinguent pourtant par le fait que *H* s'ouvre sur le *Tresor de Sapience* faussement attribué à Gerson et *O* s'achève avec l'*Horloge de Sapience* de Henri Suso. Cf. J. Meurgey, *Les principaux manuscrits à peintures du Musée Condé à Chantilly*, Paris, Société Française de reproductions de manuscrits à peintures, 1930, pp. 108-110; H. Omont, *Catalogue général des manuscrits français. Anciens petits fonds*, Paris, Leroux, 1902, pp. 9-10.

(8) Nous remercions Rachel Chenu d'avoir confirmé cette attribution. Cf. aussi C. Rabel, *Artiste et clientèle à la fin du Moyen Âge: les manuscrits profanes du Maître de l'échevinage de Rouen*, "Revue de l'Art" 84, 1989, pp. 48-60; *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occidents à la fin du Moyen Âge*, dir. E. Antoine, P. Bourgain, M.-T. Gousset, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 43-44; F. Avril, N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, Paris, Flammarion, 1994, p. 90.

(9) É. Brayer, *Notice du ms. La Haye, Bibl. royale, 71. G. 61*, <http://ideal.irht.cnrs.fr/document/819782>, consulté le 17.12.2019. Le volume, qui conserve aussi une copie de la *Complainte contre la Mort* de Triboulet et *La cornerie des anges de Paradis* de Vaillant, n'a pas encore bénéficié d'études spécifiques, mais un débat est en cours: J. Koopmans, *Un chacun n'est maître du sien. Auteurs, acteurs, représentations, textes, dans l'écrit et le manuscrit à la fin du Moyen Âge*, dir. T. Van Hemelryck, C. Van Hoorebeek, Turnhout, Brepols, 2006, pp. 147-167, notamment p. 162.

(10) I. Fabre, *Les Vergers de l'âme* cit., p. 429, § 53-54.

(11) Ivi, p. 430 § 60.

(12) *Fig. 1 et fig. 2*.

(13) Il s'agit d'un motif récurrent dans l'atelier du Maître de l'Échevinage de Rouen. Cf. par exemple les illustrations de *La Bouquechardière* dans les manuscrits Paris, BnF, fr. 2685 (f. 1r) et Paris, BnF, fr. 20124 (f. 1r).

dont la mention manque dans le traité. La représentation de Dame Obédience ajoute elle aussi un élément nouveau par rapport à la source textuelle, car l'allégorie est en train de remettre les clés du jardin à l'Âme par un geste très éloquent qui n'a pas de correspondant narratif.

Dans l'enluminure de *I*, Dame Obédience accomplit la même action<sup>14</sup>. Bien que le miniaturiste ait choisi de remplacer la représentation traditionnelle de l'Âme par celle de son ange gardien<sup>15</sup>, il partage avec les peintres de *H* et *O* le choix de se servir de l'arrière-plan pour introduire une prolepse, car la répétition de la créature ailée aux pieds de la croix annonce la suite du récit. Le degré de fidélité au texte est néanmoins plus élevé. Les Vertus sont des jeunes filles sans attributs et le ruisseau s'écoulant du bassin en pierre constitue la transposition de l'«eau moult roide et moult leger» qui «sour et sault» de la fontaine de Grâce décrite par Pierre d'Ailly<sup>16</sup>.

*M* consacre au *Jardin* deux enluminures dans lesquelles l'aménagement de l'espace est entièrement différent. Le regard est guidé dans l'observation des images par des diagonales descendantes – respectivement constituées par le mur du jardin et par une rangée d'arbres – ayant la fonction de séparer les premiers plans du fond, réservé quant à lui à la représentation analeptique d'autres séquences du récit. Dès la première enluminure, le peintre se révèle très soucieux de respecter le texte<sup>17</sup>. L'Âme est une pèlerine qui a traversé une «haie plaine d'épines et garnie de pointures»<sup>18</sup> avant d'arriver à la porte du jardin; Dame Obédience, dont le statut se traduit par des dimensions physiques imposantes, possède ses trois objets symboliques et accueille la pénitente en lui tendant la main droite; les Vertus n'ont pas de marques de distinction. Dans la deuxième enluminure, l'artiste reprend la description des fontaines de Miséricorde et de Grâce, qui se dédoublent dans le but de suggérer la coexistence de deux scènes chronologiquement successives dans le même espace<sup>19</sup>, et suit le texte dans la représentation des âmes dévotes sous la forme d'oiseaux<sup>20</sup>; en outre, à l'instar du miniaturiste de *I*, il peint la contemplation de la croix. Il s'éloigne pourtant de tout modèle en introduisant au premier plan la figure d'un Christ Ressuscité à la cape rouge qui montre ses plaies. Une recherche portant sur l'emploi de ce motif, absent tant dans la source textuelle que dans le reste de la tradition iconographique manuscrite du *Jardin*, impose de considérer de plus près la circulation du traité dans les Anciens Pays-Bas et de se pencher notamment sur le passage de l'œuvre à l'imprimé.

(14) Fig. 3.

(15) La dévotion à l'ange gardien commence à s'affirmer au XIV<sup>e</sup> siècle; dans les enluminures, il est normalement représenté seul ou en compagnie de son protégé. P. Faure, *Les anges gardiens (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles). Modes et finalités d'une protection rapprochée*, "Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes" 8, 2001, pp. 23-41; P. Faure, *Anges bon et anges mauvais des Pères de l'Église au Moyen Âge*, dans *De Socrate à Tintin. Anges gardiens et démons familiers de l'Antiquité à nos jours*, dir. J.-P. Boudet, P. Faure, C. Renoux, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 79-92.

(16) Ivi, p. 439, § 109. Nous n'interpréterions pas cette mise en scène de la fontaine comme un «défaut» par rapport au texte, mais plutôt comme une représentation littérale de l'eau qui «court ça jus en terre» et qui «sourd si bas»; le verbe «saillir» possède d'ailleurs deux acceptions: «jaillir» («sour et sault», § 109) et «monter qq. part» («saillir si haut», § 112). Cf. I. Fabre, *Les Vergers de l'âme* cit., p. 58 et DMF 2015, s.v. «saillir».

(17) Fig. 4.

(18) I. Fabre, *Les Vergers de l'âme* cit., p. 427 § 42.

(19) Fig. 5.

(20) I. Fabre, *Les Vergers de l'âme* cit., p. 442, § 119-122.

## 2. Les variations iconographiques du “Jardin amoureux de l’âme” entre manuscrit et imprimé

Le manuscrit *M* est apparenté au premier imprimé du *Jardin*, sorti des presses de Colard Mansion vers 1476 (*Z'*)<sup>21</sup>. Il n'existe cependant aucun lien direct entre eux: *Z'* est issu de *C* (Bruxelles, KBR, 11118)<sup>22</sup>; quant à *M*, il présente des leçons qui ne figurent ni dans *C* ni dans *Z'*, mais qui sont attestées par d'autres témoins. Ces variantes permettent donc de prouver que *M* n'a pas été copié d'après *Z'*<sup>23</sup>:

Édition I. Fabre	<i>M</i>	<i>C</i> et <i>Z'</i>
Pour <b>l'aliance</b> de grace divine [§ 23]	Par <b>la loyauté</b> de grace divine <sup>24</sup>	Par <b>la alliance</b> de grace divine
Pechié <b>le Vilain</b> [§ 54]	Pechiet <b>le Vilain</b>	Pechié <b>le Puant</b>
Soiez <b>lice</b> et <b>menez joye</b> [§ 100]	Soyez <b>lye</b> et <b>menez joie</b>	Soyez <b>joieuse</b> et <b>vivez en leesse</b>
La doctrine de Dieu amer sur toutes choses et son <b>prouchain</b> comme soy mesmes [§ 128]	La doctrine de Dieu amer sur toutes choses et son <b>proisme</b> comme soy meismes <sup>25</sup>	La doctrine et l'art de Dieu sur toutes choses et son <b>prochain</b> comme soy mesmes
Ceste <b>belle</b> compaignie [§ 138]	Ceste <b>belle</b> compaignie	Ceste <b>noble</b> compaignie

En revanche, comme il l'a été démontré par A. Ampe<sup>26</sup>, *Z'* constitue la source de la première *translation* néerlandaise du traité, publiée à Anvers en 1487 par Gheraert Leeu<sup>27</sup>. En effet, tout comme *Z'*, cette édition transmet le *Traité de divine Sapience* se terminant sur la même instruction pour écouter la messe; de plus, elle calque si fidèlement la syntaxe de l'incunable français que les ambiguïtés de certains passages peuvent s'expliquer par des traductions maladroites. L'incunable de Leeu se démarque cependant de *Z'*, qui n'est pas illustré, par son grand nombre de gravures<sup>28</sup>. La traduction s'accompagne d'une série de dix-huit illustrations à pleine page, placées après le titre de chaque chapitre dans le but de fournir un guide visuel au lecteur.

(21) L'incunable a été imprimé sans date, mais Mansion affirme qu'il s'agit de sa première production indépendante («Primum opus impressum per Colardum Mansion», cf. Colard Mansion, *Le jardin de dévotion* cit., p. 57). Il nous est conservé dans trois exemplaires. Cf. GW M11804 et ISTC ia00478100. Le rapport entre les témoins est corroboré par la présence de nombreuses variantes communes à *M*, *Z'*, *C*, *Y* (Wien, ÖNB, 3391) contre le reste de la tradition; il s'agit souvent d'additions. Voir à ce propos l'apparat de I. Fabre, *Les Vergers de l'âme* cit., pp. 451-471.

(22) Ivi, p. 420.

(23) Par conséquent, la datation de *M* ne devrait pas être établie en se fondant exclusivement sur *Z'*, comme le fait P. Schandel qui propose de la situer vers 1475 en vertu des «fortes similitudes textuelles» entre le manuscrit et l'incunable. Cf. I. Hans-Collas, P. Schandel, *Manuscrits enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux* cit., p. 143.

(24) La variante est attestée dans *J* (La Haye, KB, 78 J 49) et *V* (Saint-Maurice, Abbaye de Saint-Maurice, Div 3/0/39).

(25) La variante est attestée dans *J*, *V* et *B* (Besançon, BM, 254).

(26) A. Ampe, *Het “Hoefken van Devocien”*, “Ons Geestelijk Erf” 30/1, 1956, pp. 43-82, notamment pp. 50-51.

(27) L'incunable jouit d'un succès considérable actuellement témoigné par cinq exemplaires aussi bien que par la réédition à l'identique de Roland van Dorpe, conservée dans un seul exemplaire. Cf. GW M11807 et ISTC ia00478250.

(28) I. Kok, *Woodcuts in Incunabula Printed in the Low Countries*, vol. 1, Houten, Hes & De Graaf, 2013, p. 245.

N’étant pas obligé de condenser plusieurs séquences narratives dans le même espace, le concepteur du programme iconographique aborde un sujet différent à chaque image et suit le texte à la lettre: l’Âme est une «belle» fille habillée en rouge; les Vertus ne portent pas de symboles et leurs noms en latin sont inscrits dans des phylactères. Toutefois, la façon de représenter l’immatériel est inédite, ce qui constitue un véritable tournant dans la tradition iconographique du *Jardin*. Conformément aux fondements de la *Devotio Moderna*, qui encourage les exercices spirituels à travers la méditation privée sur les textes de dévotion<sup>29</sup>, ces gravures transposent visuellement les descriptions sollicitant les cinq sens<sup>30</sup> et figurent les mouvements de l’esprit sous la forme d’objets concrets afin de favoriser la production d’images mentales<sup>31</sup>; c’est ainsi que, par exemple, la sensation douloureuse éprouvée par l’âme au pied de la croix, comparée dans le texte à un «dard amoureux»<sup>32</sup>, se traduit par la représentation d’une flèche qui la transperce.

Bien que le programme d’illustration de Leeu se distingue sous plusieurs aspects de celui qui caractérise la tradition manuscrite du *Jardin*, la gravure qui ouvre le *Traité de divine Sapience*<sup>33</sup> et la deuxième enluminure de *M* partagent un motif iconographique sans rapport explicite avec le texte: la figure du Christ Ressuscité, descendu de la croix, s’adressant à l’âme agenouillée à ses pieds. L’introduction de ce motif pourrait vraisemblablement se justifier par le souhait de rappeler à un lectorat laïque fondant ses pratiques dévotionnelles sur l’imitation du Christ que la condition de l’homme doit correspondre à celle d’un disciple à l’égard des enseignements de Jésus<sup>34</sup>. Dans l’incunable, l’absence de rapport entre texte et image dut néanmoins frapper Jan Dinghelsche, modeste typographe anversois qui, dans sa réédition de l’œuvre<sup>35</sup>, déplaça la gravure au début du *Jardin*, en soulignant qu’elle représente l’appel de Jésus à l’Âme dévote<sup>36</sup>. L’affinité entre la gravure et l’enluminure de *M* pourrait avoir été fortuite, car tant le typographe que le miniaturiste étaient influencés par le même substrat culturel. Toutefois, compte tenu de la période d’activité de l’atelier du Maître de Marguerite d’York, on ne peut pas exclure *a priori* un réseau plus étroit de suggestions. En particulier, s’il était possible de situer la fabrication de *M* vers la fin des années 1480, on pourrait même supposer que le réalisateur de l’enluminure se soit inspiré de l’incunable de Leeu; l’hypothèse contraire, c’est-à-dire la possibilité que l’imprimeur flamand ait connu le codex, nous semble d’ores et déjà moins plausible: aucun rapport entre Leeu et

(29) K. Goudriaan, *The Devotio Moderna and the Printing Press (ca. 1475-1540)*, “Church History and Religious Culture” 93, 2013, pp. 579-606.

(30) R. L. Falkenburg, *The Fruit of Devotion. Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, tr. par S. Herman, Amsterdam, John Benjamins, 1994, pp. 36-37.

(31) M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, rhetoric, and the making of images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, notamment pp. 116-118 et 130-133.

(32) I. Fabre, *Les Vergers de l’âme* cit., p. 435, § 85.

(33) Fig. 6.

(34) J. Devriendt, *L’imitation de Jésus Christ de Tauler à Thomas A Kempis*, “Revue des Sciences Religieuses” 75/4, 2001, pp. 503-515; A. Dlačová, *Religious Practice and Experimental Book Production: Text and Image in an Alternative Layman’s “Book of Hours” in Print and Manuscript*, “Journal of Historians of Netherlandish Art” 9/2, 2017, <https://jhna.org/articles/religious-practice-experimental-book-production-text-image-alternative-laymans-book-of-hours/>, consulté le 02.12.2019.

(35) L’édition in-quarto de Dinghelsche (1501) se caractérise par des gravures plus petites qui présentent de menus changements par rapport à celles qui ornent l’incunable de Leeu; puisqu’il s’agit notamment de renversements spéculaires, on peut supposer qu’elles aient été copiées sur celles de Leeu. Les interventions les plus intéressantes concernent la tentative d’améliorer la cohésion entre le programme iconographique et le texte. Un seul exemplaire de l’imprimé nous est conservé. Cf. USTC 438215.

(36) La rubrique cite: «Hier roept Jhesus de minnende siele int hoefken». Cf. Jan Dinghelsche, *Een seer suerlic boeckken* cit., p. 4.

Louis de Bruges n'est documenté et il est d'ailleurs peu probable qu'un volume de luxe ait été prêté à une officine typographique.

Le motif du Christ Ressuscité apparaît aussi dans l'enluminure de frontispice, attribuée au Maître de Philippe de Gueldre<sup>37</sup>, qui orne le seul imprimé français illustré: l'exemplaire unique du post-incunable publié à Paris vers 1505 par Antoine Caillaut pour Antoine Vêrard (*Z*<sup>3</sup>)<sup>38</sup>. Le volume aurait été offert à Louise de Savoie<sup>39</sup>, ce qui expliquerait la présence dans l'illustration de la destinataire et de François I<sup>er</sup>, son fils, agenouillés devant le Christ montrant ses plaies<sup>40</sup>. Tout en n'excluant pas que la composition de cette scène ait été influencée par l'iconographie du *Noli me tangere*<sup>41</sup>, il faudrait peut-être affiner l'hypothèse, car – comme on l'a vu – le motif du Christ Ressuscité fait déjà son apparition dans l'illustration du traité en milieu flamand. Or, on sait qu'à la mort de Louis de Bruges, ses livres furent hérités par son fils Jean, qui en céda plusieurs à Louis XII: le codex *M*, faisant partie de ce bloc, entra ensuite dans les collections du château de Blois<sup>42</sup>. Puisque le Maître de Philippe de Gueldre était actif à Paris au début du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup>, on pourrait supposer qu'il ait connu ses enluminures, même si, sur le plan textuel, l'imprimé n'est pas dérivé de *M*<sup>44</sup>. En effet, une petite sélection de variantes montre qu'afin d'identifier la source de *Z*<sup>3</sup> il faudrait plutôt se pencher sur ses rapports avec *N* (Paris, BnF, fr. 1770) et *T* (Parma, Biblioteca Palatina, palat. 106), car ces témoins présentent des leçons conjonctives<sup>45</sup>:

(37) A. D. David-Chapy, A. Zvereva, *Une reine sans couronne? Louise de Savoie, mère de François I<sup>er</sup>*, Paris, RMN, 2015, p. 61.

(38) L'exemplaire est conservé à Paris, BnF: Vélins 1759. Cf. L.-G. Bonicoli, *La production du libraire-éditeur parisien Antoine Vêrard (1485-1512): nature, fonctions et circulation des images dans les premiers livres imprimés illustrés*, thèse dir. par J.-P. Caillet, Université Paris Ouest - Nanterre La Défense, 2015, notamment «Catalogue des éditions», p. 17.

(39) M. B. Winn, *Antoine Vêrard, Parisian Publisher, 1485-1512. Prologues, Poems and Presentation*, Genève, Droz, 1997, pp. 169-170.

(40) *Fig. 7.*

(41) D'après I. Fabre, l'introduction de la figure sacrée, absente du texte, se motiverait par un procédé de «littéralisation historique» cachant une allusion à la représentation stéréotypée du verger du *Noli me tangere*, le lieu de la rencontre entre le Christ Ressuscité et Marie-Madeleine. I. Fabre, *Le Roi et la Rose: lectures "spirituelles" et "politiques" de l'allégorie du jardin au début du siècle (1506-1520)*, «Réforme, Humanisme, Renaissance» 79, 2014, pp. 206-210. S'il est vrai que l'arbre et le bâton du Christ caractérisent toutes les représentations du *Noli me tangere*, deux autres éléments typiques font ici défaut: les orants ne sont pas prostrés comme Marie-Madeleine et leurs mains ne se rapprochent pas de celles du Christ. Cf. B. Baert, «*Noli me tangere*». *Narrative and Iconic Space*, dans *Espaces et Mondes au Moyen Âge*, dir. M. Cioba, C. Gîrbea, I. Gogeanu, M. Voicu, Bucarest, Éditions Universitaires de Bucarest, 2009, pp. 279-300.

(42) Le manuscrit est enregistré dans les inventaires de Blois en 1518 et en 1544. C. I. Elton, M. A. Elton, *The Great Book-Collectors*, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1893, notamment pp. 93-94.

(43) L'artiste décora plusieurs ouvrages adressés tant à Louis XII qu'à Louise de Savoie. Cf. F. Avril, N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520* cit., pp. 278-281; J. Plummer, G. Clark, *The last flowering: French Painting in Manuscripts 1420-1530*, New York, Pierpont Morgan Library, 1982, pp. 69-70.

(44) Nous ne partageons pas l'hypothèse de I. Fabre, selon laquelle *Z*<sup>3</sup> serait dérivé de *M*. Cf. I. Fabre, *Les Vergers de l'âme* cit., p. 422.

(45) D'après I. Fabre, *N* dériverait de *D* (Bruxelles, KBR, II-3458), une copie ancienne remontant au début du xv<sup>e</sup> siècle, tandis que *T* est qualifié de «copie proche de *N*». *Ivi*, pp. 401 et 416.

Édition I. Fabre	<i>M</i>	<i>Z</i> <sup>3</sup> , <i>N</i> et <i>T</i>
Sans ses piez blecier <b>et sans clocher ou trebucher</b> [§ 39]	Sans ses piez bleschier <b>ou tresbuchier</b>	Sans ses piez blecer <b>et sans trebucher et clocher</b> <sup>46</sup>
Il soit <b>sur</b> et amer [§ 46]	Soit <b>sur</b> et amer	Il soit <b>fier</b> <sup>47</sup> <b>et pareillement</b> amer
Je ne <b>quiers</b> vivre sans luy [§ 92]	Je ne <b>quiers</b> vivre sans lui	Je ne <b>puis</b> vivre sans lui
La loy divine qui contient <b>P</b> art et la doctrine [§ 128]	La loy divine qui contient <b>P</b> art et la doctrine	La loy divine qui contient <b>la loy</b> et la doctrine

En conclusion, l’étude parallèle des traditions textuelle et iconographique est riche d’enseignements. Au-delà des parentés textuelles entre les manuscrits/imprimés, qui restent à préciser dans le détail, l’iconographie permet d’identifier des ensembles de témoins relativement homogènes – un groupe français, un autre flamand – et surtout de mettre en évidence une affinité entre *M* et la première traduction néerlandaise du traité, malgré leur autonomie respective au niveau textuel. De même, l’incunable de la traduction française du texte *Z*<sup>3</sup> se trouve dans une situation analogue: indépendant de *M* au point de vue textuel, il en dépend en revanche par l’iconographie. Tout cela montre que la tradition est loin d’être linéaire: l’interaction entre les deux dimensions révèle l’enracinement du traité dans le contexte spirituel de l’époque, la complexité de sa réception et la vivacité des échanges entre les Flandres et Paris.

ELISABETTA BARALE  
*Università degli Studi di Torino*

(46) Plus précisément, *T* présente la leçon «et sans clocher et ou trebucher», qui se lit aussi dans *A* (Avignon, BM, 344), *D* (Bruxelles, KBR, II-3458), *F* (Bruxelles, KBR, IV-144), *I*, *L* (Metz, BM, 534), *R*, *U* (Privas, Archives départementales de l’Ardèche, 4 I 3), *W* (Troyes, Médiathèque du Grand Troyes, 1877), *X* (Troyes, Médiathèque du Grand Troyes, 2296).

(47) La variante est également attestée dans *D*.