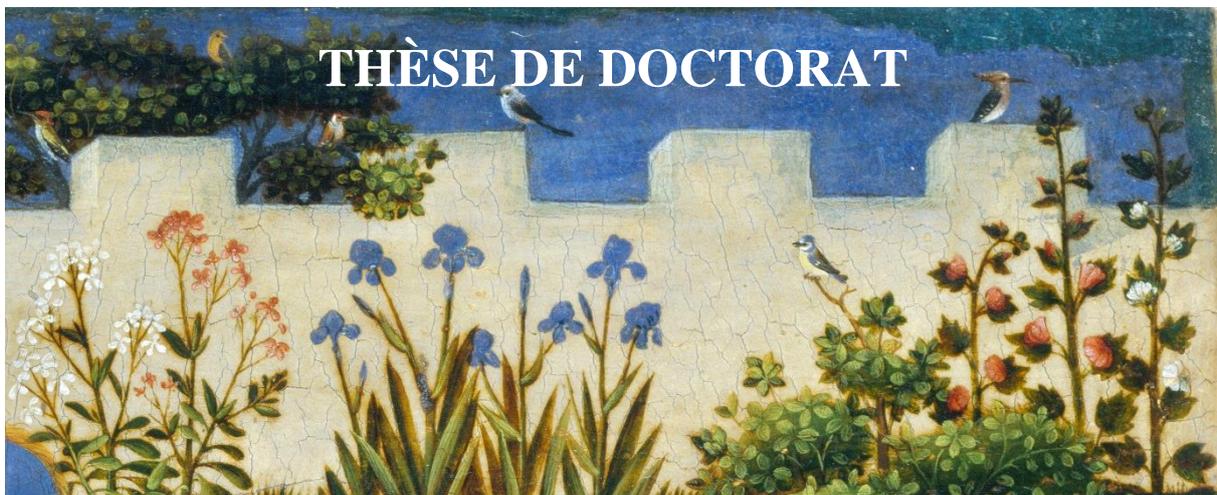


# UNIVERSITE DE LIMOGES

Ecole doctorale : Lettres, Pensées, Art et Histoire  
Faculté des Lettres et Sciences Humaines  
Equipe de recherche : Espaces Humains et Interactions Culturelles

## Les fleurs et les oiseaux du Jardin du Paradis de Francfort (1410-1420)



Discipline : Études Germaniques

Présentée et soutenue publiquement par Nicole CHAMBON le 17. 10. 2011

Thèse dirigée par Aline LE BERRE et François BOESPFLUG

### MEMBRES DU JURY :

François BOESPFLUG	Professeur d'Histoire des Religions	Université Marc Bloch, Strasbourg	examineur
Aline LE BERRE	Professeur de Langue et Littérature germaniques	Université de Limoges	examineur
Philippe LORENTZ	Professeur d'Histoire de l'Art du Moyen Age	Université Paris IV Sorbonne	rapporteur
Jean-Marie PAUL	Professeur émérite de Langue et Littérature germaniques	Université d'Angers	rapporteur

## JE DEDIE CE TRAVAIL

à ma fille Hélène, pour les images de fleurs et d'oiseaux patiemment récoltées, dont les plus belles trouvailles nous ont enrichies à jamais ;

à François d'Assise, dont le *Cantique de Frère Soleil* et la prédication aux oiseaux ont inspiré aux artistes des œuvres lumineuses et tendres ;

à la petite fille que j'étais, inquiète à l'idée que les anges, dont les ailes devaient parfois s'abîmer dans les emmanchures de leurs lourds manteaux brodés, pourraient être empêchés de regagner le Paradis ;

à la mésange bleue qui dans ma main semblait morte, mais s'est finalement envolée dans un bruissement d'azur.

« A l'héritage de ma terre natale, j'ai préféré le jardin du paradis. »

Paulin de Nole

cité par Jack Goody,  
*La culture des fleurs*, 1994, p. 103.

## REMERCIEMENTS

Comme dans les contes, ce travail a duré sept ans, sept ans de labeur, de bonheurs et de doutes, et n'aurait pu aboutir sans l'aide de nombreuses personnes auxquelles je voudrais rendre hommage.

Je voudrais remercier en premier l'Ecole doctorale de Limoges, qui par deux fois a soutenu financièrement ma recherche.

Ma gratitude la plus profonde s'adresse à mes deux directeurs de recherche, dont les compétences se sont conjuguées pour accompagner sans faiblir ce travail au long cours. Aline Le Berre m'a aidée à être claire et précise, sans renoncer à mon enthousiasme ; elle m'a fait l'honneur de me charger de transmettre aux étudiants limougeaux mes compétences acquises peu à peu en matière de lecture d'images. Sans François Boespflug, qui m'a encouragée à poursuivre ma recherche dans la foulée d'un mémoire qu'il avait dirigé, cette thèse n'aurait jamais vu le jour ; il a tenu mes emballements en bride, tout en aiguisant avec constance mon œil et mon esprit au service de l'art sous-tendu par la symbolique et la théologie. Je remercie également mes deux rapporteurs, Philippe Lorentz – qui m'a en outre reçue longuement à plusieurs reprises – et Jean-Marie Paul, d'avoir accepté une charge de travail non négligeable.

Des personnes m'ont éclairée sur des points précis. Je ne peux les citer toutes ; mais je n'oublie pas ce que je leur dois. Ma reconnaissance particulière va à Jochen Sander, Catherine Nicoletta, Stephan Kemperdick, Dominique Jacquot, à l'époque conservateurs à Francfort, Colmar, Bâle et Strasbourg. Je suis redevable à Rémy Valléjo de précieux éclaircissements sur la mystique rhénane et à Hélène Aubry de judicieux conseils méthodologiques. Laurent Léger m'a assistée pour la mise en pages, Frédéric Pirault pour la rédaction de la bibliographie et la mise en ligne : qu'ils soient aussi remerciés pour leur disponibilité.

Je remercie aussi chaleureusement, pour leur relecture attentive, Bernadette Arnaud, Nadine Griffon, Marie-Odile Guyot, Hélène et Myriam Jaeger, Bernard Laflavandrie, Marie-Sophie de Lamotte, Annelise Maire, Jean-Luc Maurelet, Dominique Saint-Pierre, Florence Taubmann, Bernard Vignéras.

Je voudrais enfin rendre grâce à la Communauté de l'Arche de Lanza del Vasto, qui m'accueille régulièrement depuis des années. J'y ai glané, au fil de mes rencontres, maintes remarques qui ont nourri ma recherche, et rédigé bien des pages au milieu des fleurs et des oiseaux : ce lieu d'ouverture et de confiance augure bien du Jardin du Paradis.

## AVERTISSEMENT

Dans un souci d'allègement, nous ne citons dans les notes de bas de page que le nom de l'auteur assorti de l'année de parution, à laquelle s'ajoute parfois une lettre ; pour de plus amples renseignements, on se reportera à la bibliographie située en annexe, dans le volume 3. Les nombres insérés entre crochets dans le texte renvoient aux œuvres convoquées rassemblées dans le volume 2.

Les noms propres sont ceux de la BnF lorsqu'ils ont été répertoriés, à moins que l'usage ne nous ait semblé différent<sup>1</sup>. Sauf indication contraire, les citations bibliques sont extraites de la TOB (Traduction Œcuménique de la Bible)1988 et celles du Coran de la traduction de Frédéric Masson (1967).

Le sujet impliquant une grande partie de recherche en langue allemande, nous avons traduit en français, parfois en résumant ; le passage original se trouve en note chaque fois que cela a été jugé nécessaire. L'inverse a pour but de mettre en valeur la musique des mots. En l'absence d'un traducteur mentionné dans la bibliographie, la traduction est personnelle.

---

<sup>1</sup> Nous avons toutefois respecté les divergences à l'intérieur des citations.

## SOMMAIRE DU VOLUME I

<b>INTRODUCTION : LA FASCINATION DU MYSTERE.....</b>	<b>6</b>
<b>PREMIERE PARTIE : UN JARDIN A NUL AUTRE PAREIL .....</b>	<b>39</b>
Introduction à la première partie .....	40
Chapitre premier : Description iconographique .....	45
Chapitre second : Status quaestionis .....	57
Chapitre troisième : Y a-t-il des fleurs et des oiseaux au Jardin du Paradis ? .....	174
Conclusion de la première partie.....	253
<b>DEUXIEME PARTIE : UN JARDIN EMAILLE DE FLEURS .....</b>	<b>258</b>
Introduction à la deuxième partie.....	259
Chapitre premier : Des fleurs pour donner la clef.....	268
Chapitre deuxième : Les fleurs de Notre-Dame Marie .....	318
Chapitre troisième : Un jardin sous le signe de la Croix.....	345
Chapitre quatrième : Les fleurs de la Résurrection .....	412
Chapitre cinquième : Des fleurs couleur de ciel .....	433
Conclusion de la deuxième partie .....	488
<b>TROISIEME PARTIE : UN JARDIN TOUT BRUISSANT D’OISEAUX.....</b>	<b>494</b>
Introduction à la troisième partie .....	495
Chapitre premier : Les oiseaux rouges de l’Incarnation .....	500
Chapitre deuxième : Entre anges et démons .....	528
Chapitre troisième : Les oiseaux de la lumière .....	555
Chapitre quatrième : Le martin-pêcheur et le crabe pêcheur .....	589
Conclusion de la troisième partie .....	629
<b>CONCLUSION : DU SOUS-BOIS VERS LA LUMIERE .....</b>	<b>634</b>

INTRODUCTION :  
LA FASCINATION DU  
MYSTERE

On ne sait rien ou presque de l'artiste qui, dans les années 1410-1420<sup>2</sup>, peignit au centre d'un préau constellé de fleurs et peuplé d'énigmatiques personnages un enfant nimbé de lumière, courbé avec ardeur sur un psaltérion dont les notes cristallines se mêlent au chant des oiseaux. « Accessible au public depuis 1842, le *Paradiesgärtlein*, ou *Jardin du Paradis*, aujourd'hui au Städelsches Kunstinstitut de Francfort, est l'une de ces peintures dont l'image, largement diffusée par l'édition moderne, a très tôt franchi les portes du musée pour être connue du plus grand nombre »<sup>3</sup>. C'est le tableau qui fut choisi pour l'affiche et la couverture du catalogue de l'exposition *Strasbourg 1400. Un foyer d'art dans l'Europe gothique*<sup>4</sup>. Après avoir attribué un temps l'œuvre à Hans Tiefental, plus rarement à Sebald Fyol, la critique s'accorde depuis peu pour désigner le peintre sous le nom de Maître du *Paradiesgärtlein*<sup>5</sup>. Ce *Jardin du Paradis* qui donne à l'artiste son nom de convention est un petit tableau réalisé sur bois de chêne : si l'on s'en tient à la surface peinte, il ne mesure que 25,6 sur 32,8 cm. Hormis les ailes de l'ange et la cuirasse de l'homme assis, qui ont été exécutées à l'or poli, et les petits poissons pour lesquels le métal utilisé est l'argent, le tableau a été réalisé minutieusement au pinceau<sup>6</sup>.

« L'interpénétration du religieux et du profane, la préciosité qui émane de l'idyllique *Jardinet du Paradis*, où évoluent de délicates figures traitées avec raffinement, font de ce panneau une des œuvres les plus attachantes du Gothique International »<sup>7</sup>. Nous nous demanderons ce qui peut étayer cette affirmation, avant d'aborder le motif de Marie au Jardin du Paradis, ce qui nous amènera, après quelques considérations sur la quête éperdue du Paradis qui animait les hommes des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, à rechercher ce qui rend le tableau de Francfort si singulier, entre peur et sérénité, profane et sacré. Nous verrons alors que

---

<sup>2</sup> Les études dendrochronologiques montrent que le chêne dans lequel a été taillée une planche pour réaliser le tableau a été abattu vers 1388 ; le temps de séchage pouvant être estimé à une dizaine d'années, le *Paradiesgärtlein* a été réalisé au plus tôt vers 1398. La mention la plus ancienne du tableau remonte à 1821, date à laquelle Ernst Friedrich Carl Prehn en hérite de son père, un maître pâtissier amateur d'art auquel on doit le cadre actuel. Il a été donné à la ville de Francfort en 1839, qui l'expose en 1842 dans la Bibliothèque Municipale, avant de le transférer au Musée Historique en 1878. (Pour ce paragraphe nous sommes largement redevable à BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 93-118).

<sup>3</sup> LORENTZ 2008, p. 54.

<sup>4</sup> Cette exposition a été présentée au Musée de l'Œuvre Notre-Dame du 28 mars au 6 juillet 2008.

<sup>5</sup> Lorsque le *Paradiesgärtlein* sert à désigner l'artiste, il ne sera pas noté en italiques.

<sup>6</sup> Le ciel semble avoir été peint par-dessus une couche d'argent doré ; mais les oiseaux forcément postérieurs au ciel laissent penser non à une restauration mais à une modification du projet initial. Nous n'entrerons pas dans le débat autour de l'utilisation de la détrempe et de l'huile, qui est de peu d'intérêt pour l'étude des fleurs et des oiseaux.

<sup>7</sup> LACLOTTE 1990, p. 241.

« la représentation des animaux et des plantes fait par leur proximité avec la nature du *Jardin du Paradis* une œuvre d'une qualité tout à fait exceptionnelle »<sup>8</sup>, qualité sous-tendue par la portée symbolique de ces plantes et de ces oiseaux. Or, si la recherche s'est penchée sur les fleurs et les oiseaux dans l'art du Moyen Age<sup>9</sup>, ceux-ci n'ont à notre connaissance, malgré une parenté affirmée tant au niveau du symbole que du langage – la seconde étant la conséquence de la première – jamais fait l'objet d'une mise en parallèle. Il est vrai que si de nombreux supports associent fleurs et oiseaux, on ne rencontre nulle part le foisonnement qui est une caractéristique du Maître du Paradiesgärtlein, tout particulièrement dans l'œuvre qui sert à le nommer. Pourtant, « dans l'histoire de la représentation du paradis les arbres et les oiseaux qui les habitent, mais aussi les plantes, jouent un rôle prépondérant »<sup>10</sup>.

Après avoir énoncé l'enjeu de la présente recherche, nous expliquerons la démarche suivie pour commenter ce « paysage en miniature », dans lequel « rien ne trouble ni ne distrait », si bien qu'il peut être examiné « avec une profonde concentration »<sup>11</sup>. Puis nous délimiterons le corpus, qui fait la part belle aux Vierges que nous avons classées dans les Jardins du Paradis<sup>12</sup>, mais aussi à des œuvres plus ou moins proches, sur des supports divers. Nous poursuivrons notre introduction par une présentation des annexes, auxquelles nous avons choisi, afin de faciliter la recherche sur des points précis, de donner une certaine ampleur. Nous justifierons alors notre plan, guidé par le chatoiement des couleurs commun aux fleurs et aux oiseaux, mais surtout par le souci de faire émerger le sens inscrit dans un tableau dans lequel « les couches profondes du sens donné sont partout palpables »<sup>13</sup>.

#### UNE ŒUVRE EMBLEMATIQUE DU GOTHIQUE INTERNATIONAL

« Le style spécifique qui s'affirma dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle et culmina à l'aube du *Quattrocento* possédait tant de cohésion et d'unité que les historiens d'art ont pris

---

<sup>8</sup> „Die Tier- und Pflanzendarstellungen des Paradiesgärtleins, welche in ihrer Naturnähe eine ganz außergewöhnliche Qualität des Werkes ausmachen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 113).

<sup>9</sup> En ce qui concerne la peinture médiévale, l'ouvrage le plus complet à ce jour sur les fleurs reste celui de L. Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, paru en 1967, et sur les oiseaux celui de G. Roth-Bojadzhiev – dont L. Behling fut la directrice de recherche –, *Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, publié en 1985. Aucun des deux ouvrages n'est traduit en français.

<sup>10</sup> „In der Geschichte der Paradiesvorstellung spielen seit der Antike Bäume und Vögel als deren Bewohner, besonders aber Pflanzen eine besondere Rolle“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 31).

<sup>11</sup> „Nichts verwirrt oder lenkt ab. In tiefer Konzentration kann die Kleinlandschaft erforscht werden“ (ROTH 1979, p. 51. Gertrud Roth et Gertrud Roth-Bojadzhiev sont la même personne).

<sup>12</sup> Nous tenterons de définir ce sujet, pour lequel les critères varient, dans la première partie (voir *infra*, I, III, A, 3).

<sup>13</sup> „Die tieferen Sinngebungen des Bildinhaltes werden überall spürbar“ (HENNEBO 1962, p. 132).

l'habitude de parler à cet égard de *gothique international* »<sup>14</sup>, écrit Jan Bialostocki dans son introduction à son ouvrage sur *L'Art du XV<sup>e</sup> siècle*, avant de montrer « combien les spécialistes perdent leur assurance quand ils traitent des produits artistiques de l'époque », y compris Erwin Panofsky. Il est surprenant que lui-même ne mentionne à aucun moment le *Paradiesgärtlein*, même lorsqu'il parle des « jardins féeriques, où la Vierge trône, entourée d'anges en adoration », où « surgissent des petits animaux et des oiseaux qui attestent une observation attentive de leurs formes ». On peut malgré tout considérer<sup>15</sup> que les caractéristiques du Gothique International, qu'il retient lui-même, non sans souligner avec justesse qu'elles « se laissent plus facilement voir que décrire », s'appliquent au tableau de Francfort : la fluidité des lignes, le « lyrisme des couleurs<sup>16</sup> et la subtilité de la composition, la délicatesse des figures féminines » – auxquelles on pourrait ajouter ici celles des hommes –, la « virtuosité calligraphique », tout cela fait de « cet art élégant » un « art de cour », auquel s'ajoute « l'intérêt profond » pour la réalité de la nature. « Tableau emblématique de l'esthétique courtoise, le *Paradiesgärtlein* de Francfort est également, par ses qualités formelles, un des chefs d'œuvres du gothique 'international', une de ces peintures dont on ne peut faire l'économie dans un tableau général de l'art autour de 1400 dans l'aire germanique. La finesse de l'exécution picturale place l'auteur de ces figures aux traits enfantins parmi les plus grands artistes du style velouté (*weicher Stil*) que sont Conrad von Soest, Maître Francke et le Maître de la Véronique de Munich »<sup>17</sup>.

Ce constat rejoint celui de Jan Bialostocki soulignant la prédilection des commanditaires pour le petit format, une caractéristique du *Paradiesgärtlein* qui a donné son titre au tableau, un titre malaisé à rendre en français. En effet, si les auteurs allemands parlent aujourd'hui unanimement de *Paradiesgärtlein*<sup>18</sup>, il y a presque autant d'appellations françaises<sup>19</sup> que d'auteurs : faut-il en effet, pour conserver l'idée de miniaturisation, recourir au terme de « jardinet », qui correspondrait en réalité à *Gärtchen*, plus mièvre que *Gärtlein* ? De plus en plus d'auteurs, pour échapper à ce dilemme – comment rendre la nuance entre deux suffixes, quand la langue française ne dispose que d'un seul – conservent le titre

---

<sup>14</sup> BIALOSTOCKI 1993, p. 23. Pour ce paragraphe, nous sommes largement redevable à son introduction, dont proviennent, sauf indication contraire, toutes les citations (p. 23-32).

<sup>15</sup> Voir LACLOTTE 1990, p. 241.

<sup>16</sup> Il ne précise pas ce qu'il entend par « lyrisme », un terme repris à peu de choses près par D. Ogrizek, qui considère le *Paradiesgärtlein* comme l'une des œuvres les plus célèbres « de cette époque lyrique de la peinture allemande » (OGRIZEK 1954, p. 43).

<sup>17</sup> LORENTZ 2008, p. 61.

<sup>18</sup> Mais nous verrons qu'il n'en a pas toujours été ainsi.

<sup>19</sup> Nous nous limiterons aux titres allemands et français, une étude exhaustive des autres langues dépassant le cadre de cette recherche.

allemand ; d'autres ont opté pour un titre tout à fait différent. Nommer le tableau *Marie au jardin clos avec des saints*<sup>20</sup> ou encore *Jardin d'Eden*<sup>21</sup> est déjà tout un programme.

Il en va de même des reproductions qui ne sont, quelle que soit leur qualité, que l'image d'une image. Il est significatif que Lima Schrader ait choisi le *Paradiesgärtlein* pour illustrer les ravages du vernis, transparent à l'origine, puis de plus en plus jaune, ce qui n'empêcha pas l'admiration des amateurs<sup>22</sup>. Dans le cas présent, il semble toutefois que « l'altération » des couleurs ait été surtout due à la mauvaise qualité de l'éclairage : les expositions *Gärten. Ordnung, Inspiration, Glück* puis *Strasbourg 1400* ont permis de goûter la qualité du tableau sans qu'une restauration ait été nécessaire. Peut-être les couleurs étaient-elles seulement un peu plus vives, surtout le bleu, si l'on compare l'œuvre à la *Vierge dans un Jardin de Paradis [fig. 43]*, du Maître de Saint-Laurent<sup>23</sup> : les deux petits panneaux, qui montrent Jésus enfant jouant du psaltérion avec ardeur, sont presque contemporains.

#### UN PANNEAU QUI ECHAPPE A TOUTE CLASSIFICATION

Comment une œuvre aussi célèbre que le *Paradiesgärtlein* a-t-elle pu résister ainsi aux tentatives d'élucidation ? Cela viendrait-il de ce qu'elle « se rattache de façon très irritante à différentes traditions picturales pour les contredire ensuite sur des points essentiels »<sup>24</sup> ? Il est vrai que le panneau de Francfort est à la fois une Vierge à la Roseraie, une *Virgo inter virgines*, voire une *Sacra conversazione*, une Madone au Jardin Clos, une représentation du Jardin d'Eden et un Jardin d'amour, mais n'est rien de cela : il est plus que cela. Le premier motif nous occupera particulièrement, puisque c'est de fleurs dont il est question et qu'il a été beaucoup repris par les peintres rhénans, à commencer par Stefan Lochner dont on peut penser qu'il connaissait le *Paradiesgärtlein*<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> SUCKALE 1999, p. 64. Il faudra soulever le problème du traducteur, lorsque l'ouvrage a été publié dans une autre langue, ici l'allemand. On peut dans un premier temps partir du principe que W. Fruhtrunk et M. Schreyer prendraient des libertés coupables en traduisant *Paradiesgärtlein* par un titre aussi différent, ce qui n'est sans doute pas le cas.

<sup>21</sup> EÖRSI 1984, pl. 30.

<sup>22</sup> SCHRADER 2003, p. 29.

<sup>23</sup> Ce tout petit panneau (env. 20 x 16 cm), visible aujourd'hui au musée Wallraf-Richartz de Cologne, a été récemment restauré. Il présente de nombreuses similitudes avec le *Paradiesgärtlein*.

<sup>24</sup> „Die Schwierigkeiten erwachsen in besonderem Maße daraus, dass das *Paradiesgärtlein* auf sehr irritierender Weise an verschiedene Bildtraditionen anknüpft, nur um diesen dann in entscheidenden, für den jeweiligen Bildtyp konstitutiven Punkten zu widersprechen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 114 pour la citation et les lignes qui suivent).

<sup>25</sup> Nous suivons ici l'avis d'I. Futterer : „Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der junge Meeresburger, ehe er nach Köln abwanderte (ca um 1430), mit einem Stilmilieu wie das hier Kontakt gehabt hat“ (FUTTERER 1926, p. 23).

Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick remarquent que « les roses, les iris et les lys ne sont pas placés à proximité de la Mère de Dieu, mais près du bord du tableau »<sup>26</sup>, ce qui contredit leur fonction habituelle d'attribut de Marie. Nous nous demanderons si cette place, au contraire, n'est pas une façon originale de les mettre en valeur, en particulier grâce aux lignes induites par leur parenté avec d'autres fleurs : les quatre espèces de rose – car non seulement la rose trémière mais aussi la pivoine et l'œillet<sup>27</sup> étaient comptés parmi les roses – ne forment-elles pas comme une croix ? Et l'une des fonctions de la table de pierre n'est-elle pas de guider le regard vers les très grands iris, qui sont douze de surcroît ? Nous n'aborderons le second motif que pour autant que les saints représentés sont en relation avec une fleur ou un oiseau, ce qui finalement sera le cas de tous, mais à des degrés divers et sous un autre angle que celui de la *Sacra conversazione*. Le thème du Jardin Clos reviendra à plusieurs reprises, ne serait-ce qu'à cause des lys et de leurs « petites sœurs », les nivéoles et le muguet qui émaillent le gazon du jardin ; mais nous nous demanderons aussi s'il y a une relation entre cette haute muraille, qui ne clôt le jardin que sur deux côtés, et tous les oiseaux qui y sont perchés.

Les pommes sur la table et l'arbre au tronc double font référence au Jardin d'Eden : *a priori* cela n'a rien à voir avec les fleurs ni les oiseaux. Mais ce serait ignorer que si l'on voit Marie « décentrée » par rapport à l'axe du tableau, ce qui contredit l'usage, c'est surtout à cause de son mouvement de tête : la ligne médiane la traverse au niveau de son coude gauche. L'*Ave Maris Stella*, très chanté dès le XII<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>, proclame que Marie est la nouvelle Eve. Or la plupart des fleurs du *Paradiesgärtlein* – à moins que ce ne soit le cas de toutes, ce qu'il faudra rechercher – sont des plantes mariales. Les anciens noms populaires le soulignent : l'ancolie s'appelait *unserer lieben Frauen Handschuh* (gant Notre-Dame) et le millepertuis *Marienbettstroh* (paille du lit de Marie)<sup>29</sup>. On le voit, il serait difficile, en étudiant des fleurs, de ne pas parler de Marie, et de parler de Marie sans prononcer le nom d'Eve. Mais le *Paradiesgärtlein* serait-il un jardin d'amour ? Philippe Lorentz souligne « le caractère profane

---

<sup>26</sup> BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 114.

<sup>27</sup> WOLFFHARDT 1954, p. 180.

<sup>28</sup> Cet hymne composé entre le VII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle, qui apparaît écrit dès le XI<sup>e</sup> siècle, était déjà très célèbre un siècle plus tard. « C'est la première fois que l'on voit ici exprimé le jeu de mots qui consiste à renverser le nom d'Eve en *Ave*, par quoi l'on indique comme la Vierge Marie rédime le péché de l'aïeule ». La légende raconte que la Vierge apparut à saint Bernard alors qu'il récitait l'*Ave Maris Stella*, qu'il affectionnait, et que trois gouttes de son lait humectèrent les lèvres du saint, un thème dont s'empara l'iconographie (CAZENAVE 1996 b, p. 51, 234).

<sup>29</sup> VETTER 1965, p. 105.

de la représentation »<sup>30</sup>. Les belles dames du *Codex Manesse*<sup>31</sup>, presque toujours vêtues de rouge et de bleu, ont des boucles blondes qui courent sur leurs épaules ; entre la Dame et la Madone – ce qui signifie « ma Dame » – la frontière est ténue. « Le chrétien d'alors s'applique à suivre le modèle du poète courtois. De même que les vassaux aux dames de haut rang, le fidèle offre à Marie une dévotion qui prend tournure de cour d'amour sublimée »<sup>32</sup>. Voir dans le *Paradiesgärtlein* une œuvre profane serait à coup sûr réducteur ; n'y voir rien de profane ne le serait pas moins. Cet aspect sera régulièrement abordé, en particulier lorsque nous nous demanderons si les fleurs et les oiseaux peuvent être d'un quelconque secours pour identifier le peintre, et à travers lui peut-être le commanditaire du tableau : il faudra alors se souvenir que « sur la terre comme au ciel »<sup>33</sup> les jardins se ressemblent.

Mais pour que les jardins fleuris deviennent un motif en peinture, il a fallu que Gertrude la Grande<sup>34</sup> ait une vision de Marie dans un jardin fleuri. Quelques décennies plus tard, en 1328, Suso invite à contempler la « douce reine du pays céleste » entourée des « roses et des lys des vallées »<sup>35</sup>. Le terme de Gothique International ne doit pas masquer le fait que la mystique rhénane a forcément imprimé sa marque dans la dévotion tant des commanditaires que des peintres : l'exposition *Krone und Schleier*<sup>36</sup> montre l'importance des écrits de Maître Eckart, Suso et Tauler sur les œuvres d'art des siècles suivants. Il ne s'agit ici que d'« art de clôture » ; mais cela donne à penser qu'il en a été de même, dans une moindre mesure peut-être – mais cela reste à démontrer – pour les artistes patentés et leurs commanditaires, religieux ou laïcs : à la suite des visions de Brigitte de Suède, qui connurent

---

<sup>30</sup> Mais l'auteur souligne quelques lignes plus loin que « le chef d'œuvre du Städelches Kunstinstitut n'est pourtant pas une œuvre profane » (LORENTZ 2008, p. 55, 56).

<sup>31</sup> Le *Codex Manesse* – une dénomination que l'on doit à Jakob Bodmer, professeur à Zurich au XVIII<sup>e</sup> siècle, d'après le commanditaire présumé – est avec ses 426 feuilles de parchemin la plus importante collection de *minnelieder* connue. Les poèmes de chaque auteur sont précédés d'une miniature pleine page qui représente celui-ci et dont les couleurs ne sont pas sans rappeler celles du *Paradiesgärtlein*. On date le manuscrit du début du XIV<sup>e</sup> siècle, et le nombre important de minnesänger de la région de Zürich fait penser qu'il faut chercher ici son origine (WALTHER 1992, p. VIII-XXXV).

<sup>32</sup> VALLEE 2002, p. 24.

<sup>33</sup> Ainsi s'appelait l'exposition sous-titrée *Jardins d'Occident à la fin du Moyen Age*, qui a eu lieu au musée de Cluny en 2002 (voir ANTOINE 2002).

<sup>34</sup> Les trois grandes mystiques que furent Mechtilde de Magdebourg (1207-1282), Mechthilde de Hackeborn (1241-1299) et Gertrude de Helfta, dite « la Grande » (1256-1302), eurent une influence considérable sur leur époque.

<sup>35</sup> „Komm heimlich noch fürbass und schau, wie die süß Königin des himmlischen Landes, die du so herzlich minnest, mit Würdigkeit und Freuden schwebt ob allem himmlischen Heere, zärtlich über ihren Gemintten geneigt, umgeben von den Blüten der Rosen und den Lilien der Täler. Schau, wie ihre wonnigliche Schönheit Wonne und Freude und bewunderndes Staunen gibt allem himmlischen Heere !“ ( Suso, *Büchlein der ewigen Weisheit*, 1328, cité dans WUNDRAM 1965, p. 6).

<sup>36</sup> *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen*, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle, 2004.

un très grand succès, l'Adoration de l'Enfant<sup>37</sup>, posé nu à terre, et le Concert des anges<sup>38</sup> deviennent des types iconographiques fréquents. Cela donnera du reste lieu à débat : qui est habilité, des théologiens et des mystiques, à influencer l'art ? A première vue, ces deux motifs ne semblent pas avoir été retenus pas le Maître du *Paradiesgärtlein*. Il est cependant remarquable que l'Enfant, s'il porte une tunique, soit assis non pas sur les genoux de sa mère<sup>39</sup> mais à même le sol, et au centre du tableau, la Vierge étant décalée vers la gauche, ce qui revient presque à en faire une Adoration. De même, le peintre semble avoir dissocié le type du Concert des Anges en représentant bien un ange, mais un seul – à moins que les oiseaux ne soient une métaphore des anges, créatures ornithomorphes ? – et un psaltérion : c'est l'Enfant Jésus lui-même qui en pince les cordes, contribuant ainsi à faire du *Paradiesgärtlein* « comme une précieuse gouttelette d'éternité versée dans une gracieuse coupe »<sup>40</sup>.

#### A LA RECHERCHE DU PARADIS PERDU

La magnificence des œuvres ne doit pas faire oublier que la fin du Moyen-Age est une époque troublée. Dans ce qui n'est pas encore l'Europe les guerres incessantes, la peste, la famine et son corollaire, le mal des Ardents, ravagent les contrées. On s'est demandé comment Jérôme Bosch, dont la vie semble avoir été « tranquille jusqu'à la monotonie »<sup>41</sup>, hormis l'incendie auquel il a assisté enfant, a pu peindre autant de monstres et de tortures raffinées [fig. 328]. C'est oublier que les gibets sont installés en permanence, et que les habitants des villes – et davantage encore les paysans – ne savent ce qu'ils doivent redouter davantage, de la guerre ou de la paix<sup>42</sup>. Nous devons à Stefan Lochner, que Huysmans trouvait mièvre<sup>43</sup>, la plus jolie *Madone à la roseraie* [fig. 54] de la peinture allemande ; mais les martyres des douze apôtres de son *Retable du Jugement Dernier* [fig. 494, 492] n'ont pas grand'chose à envier aux tourments du peintre flamand. Le *Paradiesgärtlein* a

<sup>37</sup> Voir LCI 1994, t. 2, col. 86-120.

<sup>38</sup> Voir LCI 1994, t. 1, col. 640.

<sup>39</sup> Le *Paradiesgärtlein* n'est pas la seule représentation de l'Enfant jouant aux pieds de sa Mère, mais c'est peut-être la première (voir LCI 1994, t. 3, col. 186).

<sup>40</sup> „Wie ein kostbares Tröpflein vom Ewigen in ein zierliches Gefäß gegossen“ (PINDER 1952, p. 217).

<sup>41</sup> DEVITINIE-DUFOUR 1999, p. 14.

<sup>42</sup> Dans un cas comme dans l'autre, les soudards se servent ; au moins ne font-ils, en temps de guerre, que traverser. C'est pour trouver refuge en temps de paix que les hommes de la Thiérache, aujourd'hui à cheval sur les départements de l'Aisne, du Nord et des Ardennes, ont fortifié leurs églises et installé des fours en haut des clochers. La région a été, comme toutes les zones de passage, envahie à intervalles réguliers. Tout porte à croire que le commanditaire et le Maître du *Paradiesgärtlein* ont connu le même sentiment d'insécurité.

<sup>43</sup> L'œuvre de Lochner est caractérisée pour K.-J. Huysmans par « la décadence, le travail figolé, le compliqué, le joli » ; il voit même dans les peintres de l'Ecole de Cologne – à laquelle fut longtemps rattaché le *Paradiesgärtlein* – « des fabricants de bonbons pieux » (HUYSMANS 1988, p. 77).

vraisemblablement été peint avant la « mort noire » de 1439, qui ravagea Bâle<sup>44</sup> et fut à la source de la célèbre *Danse Macabre*<sup>45</sup> qui orna peu après les murs du couvent des Dominicains de la ville ; mais les vagues de peste étaient récurrentes dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup>, et le tremblement de terre qui détruisit la ville presque entièrement en 1356 était certainement encore dans les mémoires. Le haut mur crénelé, qui laisse entrevoir un seul arbre à l'extérieur du *Paradiesgärtlein*, traduit l'angoisse chevillée au cœur des hommes : ce jour-là, même les murailles qui entouraient tant la ville que les châteaux des alentours n'avaient été d'aucun secours<sup>47</sup>. On dit que les oiseaux se taisent et fuient à l'approche du danger ; ils sont perchés paisiblement dans les créneaux du panneau de Francfort : le Paradis n'est-il pas le lieu où « la mort ne sera plus. Il n'y aura plus ni deuil, ni cri, ni souffrance, car le monde ancien a disparu » (Ap 21, 4) ?

A la fin du Moyen Age, il arrivait que l'on représente le défunt « allongé sur le sarcophage, nu, le corps et le visage couverts de crapauds, de gros vers et de petits serpents »<sup>48</sup>. On semble être là bien loin du *Paradiesgärtlein*. Ce serait négliger les deux libellules à peine visibles mais néanmoins placées au premier plan, associées dans *Les Amants trépassés* [fig. 257] aux crapauds et aux serpents. « Jusque dans cette période de représentations crues de la mort et de décomposition de la chair, les artistes avaient toujours le souci de représenter l'idée de la vie éternelle qui attend le chrétien fidèle après la mort. Les horreurs de la décomposition étaient soulignées pour conforter le désir ardent du Paradis ». Le Maître du *Paradiesgärtlein* semble avoir eu à cœur d'insérer dans son tableau si riant au premier abord de petites touches rappelant que le chemin du Paradis passe par la Croix. La *devotio moderna*, née aux Pays-Bas à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, autrement dit juste avant l'époque qui nous intéresse, et dans une zone géographique de grande importance pour

---

<sup>44</sup> La ville de Bâle a longtemps été considérée comme une localisation possible de l'atelier du Maître du *Paradiesgärtlein*. La controverse autour du peintre sera exposée dans le *status quaestionis* (voir *infra*, I, II, A, 2).

<sup>45</sup> Pour une étude approfondie des Danses Macabres médiévales, en particulier celle de Bâle, voir KAISER 1983.

<sup>46</sup> « L'épidémie qui s'abattit sur l'Europe dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (d'abord en 1348, puis en 1361, de nouveau en 1369-1375, et finalement en 1399) eut également de lourdes conséquences dans le domaine artistique, décimant soit les artistes, soit la clientèle » (BARAGLI 2005, p. 43). La peste emporte en 1416 – qui est peut-être l'année même de la réalisation du *Paradiesgärtlein* – le duc Jean de Berry et les trois miniaturistes qui étaient en train de réaliser ses *Très Riches Heures*, de ce fait achevées par Jean Colombe (BIALOSTOCKI 1993, p. 21).

<sup>47</sup> Ce tremblement de terre fut le plus violent qu'a connu l'Europe jusqu'à ce jour. L'incendie qui se déclara aussitôt à partir des foyers abandonnés ne put être maîtrisé qu'une semaine plus tard. L'historien Werner Meyer compte quarante-huit châteaux détruits, dont certains ne furent plus jamais habités. De toutes les cités environnantes, Strasbourg, Colmar, Fribourg, l'on envoya des secours (GRATHOFF 2001-2006). C'est dire que même si le Maître du *Paradiesgärtlein* était originaire d'Alsace, l'événement ne lui était pas inconnu.

<sup>48</sup> BIALOSTOCKI 1993, p. 107 et p. 111 pour la citation suivante.

la peinture rhénane, infléchit en effet durablement la spiritualité. Les méditations sur la Passion et l'Eucharistie amènent le fidèle à s'élever vers Dieu, de façon intuitive si l'on peut dire, moins intellectuelle que les écrits des mystiques rhénans. C'est dans ce contexte que se multiplient les représentations du chardonneret, dont il sera beaucoup question dans cette étude.

Contrairement aux Vierges douces du *weicher Stil*, les premières madones<sup>49</sup> présentent leur Fils, qui ressemble davantage à un adulte en miniature qu'à un petit enfant, à l'adoration des fidèles plus qu'elles ne le tiennent contre elles. C'est encore le cas chez Cimabue, ainsi qu'en témoigne le titre donné à l'un de ses tableaux, *Vierge à l'Enfant en majesté entourée de six anges* [fig. 376]. Mais dès le XI<sup>e</sup> siècle – et de façon accrue à l'époque de la réalisation du *Paradiesgärtlein* – la dévotion réclame autre chose : à la douleur de la Croix doit répondre le bonheur d'une Mère, à la mort la naissance par laquelle Jésus s'incarna. La Vierge de tendresse ou *Eleoussa* est l'un des premiers types d'icône mariale, qui sera très souvent représenté, jusqu'à l'époque contemporaine<sup>50</sup>. En Occident l'époque gothique fait éclore sur les portails des cathédrales ces Vierges de tendresse, à l'image de Celle qu'Albert le Grand glorifia : « une jeune fille, vierge et mère à la fois, tenait sur son sein virginal son propre enfant qu'elle savait Dieu et homme ; et lui, de ses tendres mains, embrassait la poitrine sacrée de la Vierge, et elle de ses bras bienheureux enveloppait le petit corps de son fils »<sup>51</sup>. Les Vierges de la Renaissance italienne sont tendres et belles ; des Vierges rhénanes émane davantage de gravité, bien que cette gravité ne soit pas absente des tableaux de Fra Angelico, ni même des Madones souriantes de Giotto et Filippo Lippi. A cette gravité humaine répond d'ailleurs souvent, en contrepoint, un plant de pissenlit ou de fraisier, un pavot, une rose, symboles de la Croix. Les peintres rhénans y ajoutent l'œillet et la violette ; il faudra se demander pourquoi : dans le tableau de Francfort le gazon est, aux pieds de Marie, tapissé de violettes, et le peintre a fait se détacher tout près d'elle trois plants d'œillets rouges contre le mur. Marie ne tient pas son enfant serré contre elle. On ne saurait prétendre pour autant que le tableau soit dépourvu de tendresse, et il n'est pas sûr non plus que la peur en soit absente. Il conviendra de rechercher comment s'inscrit le Maître du *Paradiesgärtlein*, dont Carl Gebhardt souligne la manière « la plus aimante de décrire les plantes et les oiseaux, le

---

<sup>49</sup> La Vierge qui ornait l'abside de Sainte-Marie-Majeure de Rome, édifiée peu après le concile d'Ephèse (432-440) et détruite sur l'ordre de Nicolas IV au XIII<sup>e</sup> siècle, est considérée comme la première représentation de Marie, qui trônait, l'Enfant Jésus sur ses genoux. Pour une étude approfondie des différents types de madones voir LCI 1994, t. 3, col. 154-210.

<sup>50</sup> Voir OZOLINE 1999, p. 43.

<sup>51</sup> SOLMS, WITTEBS 1975, p. 15.

même sens tendre et poétique, qui n'est cependant pas étranger à la réalité comme dans la peinture primitive colonaise<sup>52</sup> ».

Bien que dans l'art du XV<sup>e</sup> siècle la mort et la vie se côtoient sans cesse, ni le commanditaire, ni l'artiste n'ont pu connaître la mort représentée, si ce n'est par les textes et peut-être la mort d'un être cher. Mais le bonheur qu'apporte la naissance d'un enfant, au moins les femmes savent-elles ce que c'est. L'histoire de l'art ne nous a guère laissé de noms de femmes artistes. Mais l'avant-dernière personne que la Mort met en garde dans la *Danse macabre* [fig. 427] de Bâle est la femme-peintre, ce qui indique qu'elle ne devait pas être, en cette première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, une figure exceptionnelle<sup>53</sup>. A la même époque, des femmes déployaient, dans l'ombre des couvents, un réel talent<sup>54</sup>. Elles étaient par ailleurs invitées à sublimer leur instinct maternel en berçant dans leur cellule un petit Jésus en métal précieux [fig. 216 a], qu'elles pouvaient aussi serrer contre leur sein, comme si elles l'allaitaient<sup>55</sup>. A l'inverse les femmes mariées qui commandaient les petits tableaux de dévotion et les livres d'Heures aimaient à se représenter qu'en lavant, berçant, nourrissant leur enfant c'était un peu l'Enfant Jésus qu'elles tenaient dans leurs bras. La Vierge du *Paradiesgärtlein* a confié momentanément à une autre femme le soin de s'occuper de son enfant, et tourne à l'abri des murailles les pages de son livre : cela la classe parmi les femmes nobles, et lettrées, de son temps. Depuis leurs premières représentations, les personnages de la Bible ont été habillés la plupart du temps à la mode de l'époque, non pas la leur, mais celle des artistes<sup>56</sup>, à moins que ces derniers ne cherchent, dans un effort de véracité, à les vêtir à l'antique. « Dans ce qu'on a coutume d'appeler le 'style doux' autour de 1400 l'image de

---

<sup>52</sup> „Derselbe Geist lebendiger Naturfreude, wie er sich gar nicht genug tun kann in der liebevollsten Schilderung der Pflanzen und Vögel, derselbe zarte, poetische Sinn, der aber durchaus nicht wie in der frühen kölnischen Malerei der Wirklichkeit fremd ist“ (GEBHARDT 1905, p. 30).

<sup>53</sup> Voir KAISER 1982, p. 272.

<sup>54</sup> J. Gerchow et S. Marti soulignent combien les stéréotypes ont la vie dure, en ce qui concerne le talent des femmes, surtout des religieuses réputées inactives, y compris dans les ouvrages scientifiques du XX<sup>e</sup> siècle : l'art des couvents de femmes ne peut être que naïf, enfantin, maladroit, bref, il est à rapprocher des productions inférieures des peuples primitifs (CAT. ESSEN, BONN 2005, p. 142-154 ; voir aussi les articles p. 118-129, 433-470 et 503-531). Le Maître du *Paradiesgärtlein* serait-il une femme ? A notre connaissance, aucun auteur n'envisage cette éventualité.

<sup>55</sup> CAT. ESSEN, BONN 2005, p. 458-459.

<sup>56</sup> Cette façon de faire vient autant du désir de souligner l'intemporalité du message biblique que d'un déficit d'information, les sources pouvant renseigner sur les vêtements des patriarches étant fort lacunaires. Cela aboutit parfois à des résultats cocasses, lorsque par exemple Josué, pour obéir à l'injonction de l'ange (Jos 5, 15), s'assoit par terre pour ôter d'élégantes chaussures pointues ressemblant à celles du damoiseau à droite du *Paradiesgärtlein* ; les deux hommes portent d'ailleurs les mêmes chausses blanches, et l'on ne peut s'empêcher de sourire en pensant que Josué, faute de pouvoir les ôter, va les gâter irrémédiablement. Le miniaturiste anonyme du livre d'Heures de Donaueschingen [fig. 158] aurait peut-être pu vêtir son prophète de façon plus crédible ; mais le Maître du *Paradiesgärtlein*, s'il s'est posé la question, a été démuné encore davantage : quels vêtements porteront les Elus au Jardin du Paradis ?

dévotion de transforme en idylle mariale, dans laquelle se mêlent la piété et la stylisation lyrique. Aux côtés de la Vierge allaitant apparaît la Mère qui joue avec son enfant, lui tend des fleurs, lui apprend à lire, à écrire, à faire de la musique, à moins qu'elle ne confie ce soin à des anges ; plus rarement et en général plus tardivement elle lui donne sa bouillie à la cuiller ; la joie de l'intimité propre aux scènes de genre se mêle au désir de mettre en avant de nouveaux rapports symboliques »<sup>57</sup>.

#### UN JARDIN EMAILLE DE FLEURS ET PEUPLE D'OISEAUX

Si les Jardins du Paradis se multiplient aux alentours des années 1400 dans la peinture rhénane<sup>58</sup>, c'est peut-être que cette période est caractérisée par un sens aigu de la fragilité, qui ne fera que s'accroître au long du XV<sup>e</sup> siècle. La beauté des oiseaux du *Jardin des Délices* suppose que Jérôme Bosch<sup>59</sup> s'en est longuement imprégné, ce qui ne va pas sans une certaine capacité à la contemplation, et même à l'éblouissement. Ceci est valable, bien entendu, pour Martin Schongauer, qui a installé sa *Madone de Colmar* [fig. 94 a] devant un palis de roses tout bruissant d'oiseaux. Il y a au cœur du *Missel de Sherborne*, réalisé quelques années avant le panneau de Francfort, des oiseaux d'une stupéfiante précision<sup>60</sup>. Mais avant le panneau de Francfort on ne trouve dans l'aire germanique rien de semblable : le Maître du *Paradiesgärtlein* est « le premier artiste du sud de l'Allemagne (...) qui se tourne en pleine conscience vers l'étude de la nature, inaugurant ainsi une nouvelle phase dans l'art de son époque et de son pays »<sup>61</sup>.

L'histoire ne dit pas si le rameau d'olivier que la colombe rapporta à Noé était en fleur : on aimerait le croire, même si les petites fleurs d'olivier pendent en grappes verdâtres

---

<sup>57</sup> „Im sog. 'weichen Stil' um 1400 wird aus dem Andachtsbild der Mystik das Marien-Idyll, in dem Frömmigkeitshaltung, lyrische und höfische Stilisierung sich verbinden. Neben Maria lactans tritt die Mutter, die mit dem Kind spielt, ihm Blumen reicht, es lesen, schreiben, musizieren lehrt oder von Engeln lehren lässt, seltener und meist erst spät ihm seinen Brei löffelt. Die Freude an der Intimität des Genremotivs vermischt sich mit dem Verlangen, neue Symbolbezüge aufzuweisen (LCI 1994, t. 3, col.186).

<sup>58</sup> Voir Pascale Bourgain, « Le jardin de l'âme », dans CAT. PARIS 2002, p. 18-81, en particulier p. 62.

<sup>59</sup> La parenté entre le *Paradiesgärtlein* et le *Jardin des Délices* sera approfondie lors de l'étude du fraisier, mais surtout des sept oiseaux communs aux deux tableaux, le martin-pêcheur, la mésange charbonnière, le rouge-gorge, le pic, le chardonneret, la huppe et le corvidé. Cela est d'autant plus remarquable que le *Paradiesgärtlein* n'a autant d'oiseaux en commun, à notre connaissance, avec aucun autre tableau de la fin du Moyen Age, pas même les autres panneaux que le Maître du *Paradiesgärtlein* a, eux aussi, peuplés d'oiseaux, la *Vierge aux fraisières* et la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* (voir annexe).

<sup>60</sup> Voir BACKHOUSE 2001.

<sup>61</sup> „Ohne die Gefahr allzu großer Kühnheit darf man wohl behaupten : der Meister des Paradiesesgartens ist der erste große Künstler in Süddeutschland auf dem Gebiet der Tafelmalerie, wenigstens so weit uns bis jetzt bekannt ist, der sich vollbewusst dem Studium der Natur zuwendet und damit eine neue Phase in der Kunst seiner Zeit und seines Landes eröffnet“ (GEBHARDT 1905, p. 32).

le long des feuilles, ce qui n'a guère incité les peintres de panneaux, et encore moins les miniaturistes, à représenter une fleur quand la feuille et l'oiseau étaient à eux seuls explicites. A l'aube du XV<sup>e</sup> siècle, le plaisir des sens fait implicitement partie de la commande, et fleurs et oiseaux ne sont-ils pas comme un déploiement de l'arc-en-ciel ? Le moment venu, les pétales fripés, éclatants de couleur, s'arrachent à la gangue verte, dans un mouvement rappelant celui de l'oisillon aux plumes engluées : bientôt, en plein soleil, et la fleur et l'oiseau chanteront leur hymne à la vie, ou la gratuité du don de Dieu. « Le chant et le plumage sont à l'oiseau ce que sont le parfum et la couleur à la fleur. Oiseaux et fleurs présentent une spontanéité et celles-ci se répondent. L'oiseau chante sans pour autant avoir d'auditeurs. La fleur n'éprouve nul besoin d'une présence, de regards ni d'odorat pour exhaler sa splendeur »<sup>62</sup>. Les auteurs sont nombreux à souligner la magnificence du *Paradiesgärtlein*, et c'est lui qu'ont choisi les éditeurs de l'encyclopédie *Taschen* pour orner le coffret contenant les deux tomes des *Maîtres de la peinture occidentale*<sup>63</sup>.

Il n'empêche que la signification garde toute son importance, et Werner Loeckle parle d'une oeuvre où « crépite la pensée »<sup>64</sup>. Les roses, les iris, le muguet sont splendides. Mais l'artiste a reproduit avec autant de minutie, près du bassin de pierre, le modeste plantain aux fleurs brunes ; car de même que l'homme transporte par la plante de ses pieds les semences de plantain, la foi se répandra, dit l'Eglise, à travers le monde. D'autres fleurs gardent gravées dans leur nom leur parenté avec les oiseaux : « géranium » et « grue » ont la même racine, la fleur fanée ressemblant à un bec de grue ; les coquelicots ne sont rien d'autre que des fleurs « à crête de coq » ; la chélidoine tire son appellation du nom grec de l'hirondelle ; les cardères sont appelées « cabaret aux oiseaux », comme si le Créateur avait creusé l'attache de leurs feuilles pour que les « oiseaux du ciel » n'aient jamais soif<sup>65</sup>. Il est significatif que François d'Assise, qui dans son *Cantique des Créatures* loue Dieu d'avoir fait « les fleurs colorées et l'herbe », soit resté dans l'histoire de l'art le saint qui parlait aux oiseaux. « A la suite de François, l'homme est invité à retrouver une union perdue avec la nature, à renouer

---

<sup>62</sup> DAVY 1992, p. 188.

<sup>63</sup> *Les Maîtres de la peinture occidentale. Une histoire de l'art en 900 études de tableaux*, sous la direction d'Ingo Walther. Dans cet ouvrage dont les deux volumes avoisinent les 800 pages, le texte de R. Suckale sur le *Paradiesgärtlein* est identique à celui de 1999 et de 2006 (WALTHER 1996, 2005 pour l'édition française).

<sup>64</sup> „Dieses gedankenknisternden Bildes“ (LOECKLE 1976, p. 92).

<sup>65</sup> Pour tout ce qui concerne l'étymologie, voir le *Dictionnaire étymologique de botanique* (COUPLAN 2000) et *L'Etymologie des noms d'oiseaux* (CABARD 2003). Ce dernier ouvrage, sorti en 1995, réédité en 1997 puis en 2003, est bien plus qu'un simple dictionnaire étymologique. Dans la préface des précédentes éditions, l'ornithologue Jean Dorst souligne l'intérêt de l'ouvrage par les croisement des disciplines « les plus diverses, de l'ornithologie fondamentale à l'étymologie et à la sémantique ».

une familiarité avec toutes les créatures. Ainsi s'ouvre la voie du retour à un Eden perdu depuis la rupture »<sup>66</sup>.

Le « retour aux origines » qui caractérise notre XXI<sup>e</sup> siècle naissant n'est pas sans incidence sur la recherche. En 2004 paraît en Allemagne *Symbolik der Pflanzen*<sup>67</sup>, puis un an plus tard *Lexikon der Tiersymbole. Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*<sup>68</sup> ; la même année voit en France la seconde édition de *Promenade dans les jardins disparus. Les plantes au Moyen Age*<sup>69</sup>, et en 2006 la réédition très attendue du *Bestiaire du Christ*<sup>70</sup>. Pour juger de la nouveauté du phénomène, un coup d'œil sur deux ouvrages d'iconographie chrétienne – si tant est que la distinction entre « art sacré » et « art profane » soit pertinente pour la période qui nous occupe – est riche d'enseignements. Louis Réau, sur les quelques 3250 pages de son *Iconographie de l'art Chrétien*, achevée en 1955, n'en consacre que 56 aux animaux, dont 15 aux oiseaux<sup>71</sup> et, jugeant le floraire nettement moins riche que le bestiaire, sauf celui de Marie, condense le sujet des fleurs en quatre pages. Le LCI<sup>72</sup> n'est pas aussi avare quant aux animaux : son bestiaire a 73 entrées, si l'on compte les animaux fantastiques, que le Moyen Age ne distinguait pas vraiment des animaux réels ; mais 16 seulement concernent les oiseaux. Il n'y en a que 21 sur les plantes – encore faut-il y inclure les fruits – dont seulement trois fleurs, l'ancolie, le lys et la rose. Le mot « fleur » lui-même renvoie à « plante », rubrique traitée seulement en annexe<sup>73</sup>. En tout, cela ne fait pas 200 pages, sur les quelques 5000 rendues particulièrement denses par les nombreuses abréviations et qui font du LCI un ouvrage irremplaçable pour les autres domaines de l'iconographie chrétienne.

Les ouvrages sur les plantes allient souvent dans leur commentaire, à divers degrés, la description, la symbolique, l'intérêt artistique, voire les indications thérapeutiques. En ce qui concerne les oiseaux, il est difficile de trouver l'équivalent, si ce n'est chez Lothar et Sigrid Dittrich, comme s'il paraissait incongru qu'en peinture les oiseaux, comme les fleurs, puissent

---

<sup>66</sup> FEUILLET 1997, p. 42.

<sup>67</sup> BEUCHERT 2004.

<sup>68</sup> DITTRICH 2005.

<sup>69</sup> BILIMOFF 2001.

<sup>70</sup> L'ouvrage a connu de nombreuses péripéties, relatées dans l'introduction de la nouvelle édition, faisant qu'il n'avait jamais été accessible à un large public, ni même à beaucoup de bibliothèques (CHARBONNEAU-LASSAY 2006).

<sup>71</sup> L. Charbonneau-Lassay réserve *a contrario* aux oiseaux la place du roi : environ 300 pages sur 1000.

<sup>72</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie* de E. Kirschbaum et W. Braunfels (LCI 1994).

<sup>73</sup> Pourtant, au Moyen-Age, de nombreux herbiers circulent, base de la médecine, et très certainement aussi outil précieux pour les peintres. En 2001, pour le 500<sup>e</sup> anniversaire de Leonhart Fuchs, Taschen a édité la version colorée complète du *Nouvel Herbier* de 1543.

signifier plus qu'eux-mêmes. Il existe des guides pratiques, et des ouvrages traitant de la symbolique des animaux<sup>74</sup>, certains richement illustrés. Mais aucun auteur n'associe, avec ou sans images, tant dans la recherche savante que dans les ouvrages de vulgarisation<sup>75</sup>, les fleurs aux oiseaux, sauf Werner Telesko<sup>76</sup> et Marlène Albert-Llorca<sup>77</sup> ; cependant la peinture n'est pas leur propos. Or n'est-ce pas une caractéristique du Paradis que d'associer les fleurs aux oiseaux ?

Au premier plan du panneau central du *Retable du Jugement Dernier* [fig. 494] de Stefan Lochner, les fleurs font place à la terre nue pour signifier qu'il faut ici, selon le mot de Dante, « laisser toute espérance »<sup>78</sup> : même les anges aux ailes d'oiseau ne pourront plus arracher les malheureux damnés aux créatures de la nuit, pourvues traditionnellement de membranes de chauves-souris<sup>79</sup>. A l'inverse, les Elus du retable de Fra Angelico [fig. 289], sensiblement contemporain et qui porte le même titre, dansent avec des anges dont les grandes ailes d'oiseau semblent avoir poudré d'or les bouquets d'herbe<sup>80</sup>. Le Maître du *Paradiesgärtlein* a émaillé son gazon de fleurs multicolores, sans se soucier de leur taille réelle ni de l'époque de leur floraison : le temps et l'espace ne sont-ils pas abolis ? Aux couleurs émaillées des fleurs correspondent celles des oiseaux et des hommes, et il est probable que le choix des couleurs primaires est délibéré<sup>81</sup>, comme si, au Paradis, les choses avaient la simplicité de l'enfance du monde. Au rouge des roses, des pivoines, des fraises et des cerises répondent les plumes du rouge-gorge, du bouvreuil et du chardonneret, dont les légendes disent qu'elles sont teintées de sang, et aussi le vermillon des robes, du livre de Marie et de ses coussins, des chaussures de l'homme vainqueur du petit dragon. Le jaune doré est partout, sur les cheveux que frise la lumière et les couronnes qui les retiennent, la poitrine du pic et du loriot, les fleurs de primevère. Le ciel bleu se reflète dans la robe de Marie, dans les iris, les

---

<sup>74</sup> Ils reprennent les célèbres Bestiaires comme celui de Pierre de Beauvais ou de Guillaume le Clerc, ou encore le *Livre des Propriétés des Choses*. L'ouvrage de Gabriel Bianciotto, *Bestiaires du Moyen Age*, traduit en français chez Stock, a connu entre 1980 et 1995 trois rééditions, qui ne sont peut-être pas pour rien dans la parution en 2005 du *Physiologos*, traduit, introduit et commenté par Arnaud Zucker. Certains, comme le travail de Xosé Ramon Mario Ferro, *Symboles animaux*, sont somptueusement illustrés. *L'oiseau et sa symbolique* de Marie-Madeleine Davy est sorti chez Albin Michel en format de poche en 1998, signe du succès remporté par la première édition de 1992.

<sup>75</sup> Cette frontière mériterait sans doute d'être définie ; mais cela nous éloignerait de notre sujet.

<sup>76</sup> *Die Weisheit der Natur. Heilkraft und Symbolik der Pflanzen und Tiere im Mittelalter* (TELESKO 2001).

<sup>77</sup> *L'Ordre des choses* (ALBERT-LLORCA 1991).

<sup>78</sup> Dans la *Divine Comédie*, ces mots sont « tracés d'une sombre couleur » au-dessus de la porte de l'enfer (DANTE 1966, p. 21).

<sup>79</sup> Les membranes de chauve-souris sont attribuées couramment aux démons, par apposition aux ailes d'oiseaux des anges, à partir des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles (LCI 1994, t. 4, col. 297).

<sup>80</sup> Ce tableau enserre, avec le *Jardin du Paradis* de Francfort, le volume consacré par S. Zuffi à *L'Art du XV<sup>e</sup> siècle* (ZUFFI 2005).

<sup>81</sup> En effet, cela est beaucoup moins net dans les autres panneaux attribués à l'artiste.

violettes, les pervenches et les ailes que l'ange semble avoir empruntées à la mésange bleue au ventre jaune qui chante au-dessus de lui – à moins que ce ne soit le contraire : Dieu n'a-t-il pas, sur la prière des anges, donné des ailes aux oiseaux « afin qu'il y eût sur terre aussi quelque chose comme des anges »<sup>82</sup> ?

Si le peintre qui nous occupe n'avait pas pour nom de convention Maître du *Paradiesgärtlein*, ne pourrait-on pas l'appeler « Maître des fleurs et des oiseaux » ? Parmi les détails qui ont permis ces dernières années de lui attribuer d'autres œuvres figurent en bonne place les fleurs et les oiseaux. « Toutes les fleurs du tableau de Soleure fleurissent aussi au *Paradiesgärtlein*, le muguet et les nivéoles, les violettes et les fraisiers, et même le rosier de l'arrière-plan trouve ici son modèle » et « les mêmes oiseaux, qui animent la roseraie, se sont approchés des saints, protégés par la sacralité du lieu ». Un « motif charmant est commun aux deux tableaux : un petit oiseau qui ouvre le bec pour avaler une mouche posée devant lui »<sup>83</sup>. Cela est plus difficile à observer dans le *Paradiesgärtlein* que dans la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9]<sup>84</sup>. Mais c'est peut-être justement d'avoir vu picorer la mésange, à Soleure, au-dessus de Marie, qui permet de distinguer que le rouge-gorge, à Francfort, s'apprête à avaler un insecte posé non pas dans une rose, mais sur un œillet. La mésange bleue est avec le chardonneret le seul oiseau commun aux deux Vierges et à la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* [fig. 8 c], l'un des quatre petits panneaux de Karlsruhe habité de bruissements d'ailes<sup>85</sup>. Mais même les oiseaux différents se ressemblent, par la minutie de leur exécution, et peut-être aussi par on ne sait quoi d'attention respectueuse, comme dans l'attitude de l'agneau qui, d'abord curieux, s'est avancé, avant de reculer, impressionné par Jésus comme Elisabeth devant sa cousine<sup>86</sup> ; son auréole devant le vêtement

---

<sup>82</sup> „Er erinnerte sich, dass er ihnen auf Fürbitte der Engel Flügel verliehen hatte, damit es auch auf Erden so etwas wie Engel gebe“ (*Das Märchen von den Händen Gottes*, RILKE 1990, p. 16).

<sup>83</sup> „Alle Blumen des Solothurner Bildes blühen auch im Paradiesgarten, die Maiglöckchen und Schneeglöckchen, die Veilchen und Erdbeeren, und selbst der Rosenstrauch des Hintergrundes findet hier sein Vorbild. Dieselben Vögel, die dort die Rosenlaube beleben, haben sich hier, von der Weihe des Ortes geschützt, in die Nähe der Heiligen begeben. Ein entzückendes Motiv ist beiden Bildern gemeinsam : ein Vöglein, das gerade den Schnabel öffnet, um eine vor ihm sitzende Fliege zu verspeisen“ (GEBHARDT 1905, p. 31).

<sup>84</sup> Contrairement au petit tableau de Francfort, la *Vierge* de Soleure est un très grand panneau de 145,5 x 87 cm.

<sup>85</sup> Cette traduction ne nous semble pas trahir le « *schwirrt* » que D. Lüdke met entre guillemets (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 33)

<sup>86</sup> La *Visitation* [fig. 8 a] du même retable montre le petit saint Jean esquissant une gémulation devant Jésus.

de Jean retrace l'histoire de son audace aussitôt regrettée. On retrouve dans les trois panneaux « le même désir de saisir l'apparence naturelle des choses, des plantes et des oiseaux »<sup>87</sup>.

Si le Maître du *Paradiesgärtlein* avait son atelier à Strasbourg<sup>88</sup>, comment connaissait-il les craves<sup>89</sup> ? On objectera qu'il a pu grandir dans les montagnes ; mais il est possible aussi que le commanditaire ait désiré voir dans son *Paradiesgärtlein*, tout en gardant la symbolique de l'oiseau noir, non pas une corneille comme dans la *Rencontre de Jésus et de saint Jean-Baptiste dans le désert [fig. 8 c]*, mais un corvidé plus gracieux. André Girodie affirme que le type de la « *Vierge au Jardin du Paradis* est d'origine dominicaine : la *Règle mystique* de l'*Unterlinden* de Colmar en fait foi »<sup>90</sup>. Wilhelm Pinder souligne que « la cour et le château des chevaliers et la maison du grand bourgeois connaissaient de tels jardinets. En vérité, les femmes ont dû exercer là un important pouvoir, presque comme au XVIII<sup>e</sup> siècle », avant de rappeler que « le *Jardin du Paradis* a son sens symbolique. L'objet le plus secret de sa forme est religieux, il n'est en somme rien d'autre que la fête de l'innocence même, de la pureté miraculeuse [...] : c'est le 'jardin clos' »<sup>91</sup>. Le commanditaire serait-il une Dominicaine<sup>92</sup>, lettrée, raffinée, qui aurait voulu faire peindre la Vierge et l'Enfant dans un jardin faisant place au travail et à la prière, au milieu des fleurs et des oiseaux ? Une main invisible semble avoir émaillé le monde : « et Dieu vit », dit l'Écriture, « que cela était bon » (Gn 1).

#### FAUT-IL COMMENTER LE *PARADIESGÄRTLEIN* ?

« Ce tableau magique, ce petit monde ont-ils donc besoin d'une interprétation ? Ne nous apparaît-il pas si naturel, d'une évidence qui nous rend si heureux, que nous aimerions le prendre comme il est ? Comme l'on prend un conte ? Parce que justement cela fait partie du sens du conte que le surnaturel y semble naturel, parce qu'on craint d'en détruire la magie en

---

<sup>87</sup> Cette remarque d'I. Futterer ne concerne que les deux madones (FUTTERER 1926, p. 23), les panneaux de Karlsruhe n'ayant été attribués au Maître du *Paradiesgärtlein* qu'en 1988 (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 5). Mais elle nous semble pouvoir s'appliquer aussi au troisième panneau.

<sup>88</sup> C'est la thèse retenue communément aujourd'hui, en particulier par P. Lorentz et B. Brinkmann.

<sup>89</sup> Nous estimons en effet que l'oiseau noir, avec son bec et ses pattes rouges, est un crave, dont le nom allemand *Alpenkrähe* indique *a priori* l'habitat, une éventualité que n'écarte pas E. Vetter (VETTER 1965, p. 139).

<sup>90</sup> GIRODIE 1911, p. 66.

<sup>91</sup> „Solche Gärtlein kannte der Hof und das Ritterschloss und das Haus des gehobenen Bürgers. Die Frauen müssen da freilich bedeutend geherrscht haben, fast wie im 18. Jahrhundert. Vergessen wir aber auch ein anderes nicht : das Paradiesgärtlein hat seine sinnbildliche Bedeutung. Der geheimste Gegenstand seiner Form ist religiös, er ist überhaupt nichts anderes als die Feier eben der Unschuld, eben der wunderhaften Reinheit, deren seine Darstellung sich als Ausdrucksmittel bedient: es ist der verschlossene Garten gemeint, ein Sinnbild“ (PINDER 1952, p. 219-220).

<sup>92</sup> Pour R. Suckale, ce tableau était « destiné peut-être à une abbesse ou une chanoinesse » (SUCKALE 2000, p. 57).

en déchiffrant les mystères ? »<sup>93</sup>. La question est justifiée : la musique n'est-elle pas faite d'abord pour être écoutée, la littérature lue, les images regardées ? On peut répondre à cela que, surtout lorsqu'il s'agit comme ici d'une œuvre peinte il y a plusieurs siècles, l'évolution des mœurs, des codes et du langage fait que ce qui était accessible hier à un homme dit « inculte » peut tout à fait devenir même pour un homme cultivé, comme l'on dit joliment en allemand, « un livre aux sept sceaux »<sup>94</sup>. Pour prendre l'exemple de l'œillet, qui pousse au *Paradiesgärtlein*, l'étymologie fait remonter le mot *Nelke* (œillet) à *negele* (petit clou). Les peintres français aussi ont représenté des œillets, surtout dans les marges : le XV<sup>e</sup> siècle est l'heure de gloire des miniaturistes parisiens. Était-ce seulement, ou principalement, à titre décoratif ? Les artistes circulaient beaucoup ; une fleur ou un oiseau à forte charge symbolique dans une langue ou à une époque donnée perdurait sans doute aussi parfois pour le plaisir des sens. Pour en revenir à l'œillet, il n'est pas sûr qu'un Allemand non averti du XXI<sup>e</sup> siècle fasse le rapprochement entre *Nelke* et *negele*. Mais l'*Herbier* de Leonhart Fuchs prouve indubitablement que l'on désignait encore en 1543 – et donc au siècle précédent, qui nous intéresse plus particulièrement – l'œillet par le mot *negele*, si bien que toute représentation d'un œillet dans la main de l'Enfant Jésus renvoyait à la Croix. Une telle recherche étymologique sera d'un grand intérêt dans ce travail : elle permettra, entre autres, d'ouvrir les sceaux du livre que feuillette Marie.

Cela nous entraînera à faire la part belle aux appellations populaires, qui peuvent paraître enfantines mais en disent long sur l'utilisation de la plante et sa symbolique : si la coquelourde ne se nommait pas en allemand *Marienröslein* (petite rose de Marie), le peintre ne l'aurait pas associée aux roses. Elles ont en outre le mérite de faire se croiser les langues : alors que « rose à bâton » est un nom populaire de la rose trémière, son équivalent allemand *Stockrose* en est l'appellation courante. Or tout donne à croire que le commanditaire et le peintre strasbourgeois maîtrisaient le français et l'allemand, ce qui multiplie par deux les allusions possibles. « Je ne peux pas croire », écrit François Boespflug, « que le mieux serait

---

<sup>93</sup> „Braucht denn dies zauberhafte Gebilde, diese kleine Welt überhaupt eine Deutung? Erscheint sie uns nicht so natürlich, so beglückend selbstverständlich, dass wir sie hinnehmen möchten, wie sie ist? Wie man ein Märchen hinnimmt? Weil es eben zum Sinn des Märchens gehört, dass in ihm das Übernatürliche natürlich erscheint, weil man sich scheut, seinen Zauber zu zerstören, wenn man seine Geheimnisse enträtselt?“ (WOLTERS 1932, p. 39). Il est difficile de rendre le sens du mot *zauberhaft*, qui signifie ici à la fois « magique », « féérique » et « charmant » au sens premier du terme.

<sup>94</sup> *Ein Buch mit sieben Siegeln* : cette expression courante en Allemagne est une allusion évidente à l'Apocalypse. La langue allemande est aujourd'hui encore beaucoup plus imprégnée de religion que la langue française, ce qui ne veut pas dire que les jeunes générations – et pas seulement celle des nouveaux länder, qui n'ont pas bénéficié de cours de religion en classe, contrairement à leurs camarades de l'ancienne RFA – en saisissent les nuances.

de se taire et de laisser parler les œuvres, comme si les œuvres parlaient, et comme si l'œil était vierge. Les œuvres ne parlent pas. Elles montrent, s'offrent, donnent à voir. Elles attendent d'être regardées attentivement, bien sûr, mais aussi d'être parlées, commentées, interprétées. L'œil est naturellement paresseux et peu entraîné à se défaire des nombreux préjugés qui l'encombrent. Il doit apprendre »<sup>95</sup>.

Interpréter des images, c'est avancer en eau profonde. Mais avancer en eau profonde, avec ce que cela comporte de griserie sans laquelle personne n'entreprendrait le voyage, n'interdit pas de s'assurer que le bateau ne prend pas l'eau, ni d'emporter une carte<sup>96</sup>. Selon Bodo Brinkmann et Stefan Kemperdick, aucune interprétation n'a réussi à expliquer toutes les particularités du tableau « de façon satisfaisante et convaincante »<sup>97</sup>. Nous laisserons à d'autres le soin d'expliquer « toutes les particularités du tableau ». Nous nous proposons, plus modestement, à travers l'étude des fleurs et des oiseaux qu'un « pinceau délicat » a paré au *Paradiesgärtlein* de « couleurs éclatantes »<sup>98</sup>, de lever un coin du voile sur la représentation de la nature : dans le tableau de Francfort, bien sûr, mais par ricochet dans l'œuvre du Maître et dans d'autres représentations apparentées, notamment les Jardins du Paradis et toutes les variations autour de la Vierge au Jardin. Puis nous nous demanderons s'il ne se pourrait pas que les fleurs et les oiseaux non pas contredisent, mais infléchissent un refus apparemment affiché d'identifier au moins une partie des personnages. De même, les « innombrables points multicolores » que sont les fleurs et les oiseaux, qui « se fondent dans la verdure du gazon et des arbres »<sup>99</sup> mais ont tous « une signification symbolique »<sup>100</sup>, nous autoriseront quelques hypothèses sur l'identité du commanditaire et du destinataire, et sur l'image que le premier – et peut-être aussi le second – désirait voir transparaître du Paradis, des hommes et de Dieu dans les pigments si habilement disposés par le peintre. A défaut de pouvoir nommer cet

---

<sup>95</sup> BOESPFLUG 2000, p. 29-30.

<sup>96</sup> Il faut se garder de la tentation de jeter les filets trop loin, et aussi de toute sur-interprétation, sans oublier toutefois qu'au Moyen Age, chaque plante, chaque bête était « signée ». Louis Réau s'en indigne : « les symbolistes du Moyen Age ont toutes les audaces, même les plus saugrenues : ils n'ont pas le sens du ridicule » (REAU 1955, t. 1, p. 88). Il est vrai qu'il cite à l'appui Konrad von Würzbourg, qui fait du homard cuit le symbole du Christ ressuscité, beaucoup plus éclatant qu'avant sa mort. Une excessive prudence peut affadir considérablement la recherche. Dans *Christliche Ikonographie. Zum Verstehen mittelalterlicher Kunst*, Alois Butzkamm met en garde contre le danger de sous-interprétation, qui empêche d'aller au cœur des images (voir BUTZKAMM 2001, p. 10).

<sup>97</sup> „Bis heute ist eine schlagende Interpretation, die jede Besonderheit der Tafel zufriedenstellend erklären würde, nicht gelungen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 114).

<sup>98</sup> „Ein kleines, in leuchtenden Farben ausgeführtes Bild“ (GEBHARDT 1905, p. 29).

<sup>99</sup> „Die zahllosen bunten Punkte der Blumen und Vögel verschwimmen in dem Grün des Rasens und der Bäume“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>100</sup> „Alle diese liebevoll gemalten Details haben eine symbolische Bedeutung“ (ULLMANN 1981, p. 235).

artiste inconnu, nous tenterons de cerner sa personnalité, son talent, son renom, dont plus d'un prolongement porte témoignage.

La description, qui a présidé – de façon explicite ou implicite – non seulement à l'étude du *Paradiesgärtlein* mais à celles des œuvres citées, fait appel aux sens, qu'il importe, dit Erwin Panofsky<sup>101</sup>, d'affiner, pour ensuite leur faire confiance. Vouloir « corriger » les outrages du temps est à la fois hasardeux et légitime. Au *Paradiesgärtlein*, les pervenches se distinguent davantage par leurs pétales carrés que par leur couleur, plus bleue que violette, et les violettes elles-mêmes sont très bleues, comme chez les peintres de l'école de Cologne, soit que le violet ait viré au bleu, soit qu'il en ait toujours été ainsi<sup>102</sup> ; il n'est du reste pas toujours aisé de les distinguer des pensées, par exemple dans les bancs de gazon, ce qui rend leur interprétation difficile. Les jaunes ne sont pas toujours francs, ce qui peut faire confondre un jeune chardonneret, qui n'a pas encore de calotte rouge, avec un serin, voire un verdier et explique pour un même tableau les variations de titre<sup>103</sup>. La petite taille des fleurs et des oiseaux pose un double problème. Certes, « un tableau de dévotion comme le *Paradiesgärtlein*, destiné à une contemplation rapprochée, requérait de la part du peintre davantage de minutie qu'un retable dont les 'histoires' devaient pouvoir être lisibles depuis une certaine distance »<sup>104</sup>, mais la taille réduite de ces petits panneaux pose malgré tout des limites à la représentation des détails<sup>105</sup>, qui peuvent en outre être devenus invisibles avec le temps, le vernis les ayant par exemple masqués en jaunissant<sup>106</sup>. A cela s'ajoute qu'il n'est pas toujours possible de voir toutes les œuvres originales et qu'il faut bien se contenter de clichés<sup>107</sup>, dont la qualité est aujourd'hui souvent excellente, mais qui rognent fréquemment les œuvres sur les côtés, ce dont il faut tenir compte avant de tirer des conclusions du nombre

---

<sup>101</sup> La méthode préconisée par E. Panofsky dans *Essais d'iconologie*, paru en 1919, est aujourd'hui encore la référence en matière de lecture d'images (PANOFSKY 1988).

<sup>102</sup> Les mélanges étant prohibés, les peintres travaillaient par couches successives ; un détail aujourd'hui bleu était peut-être violet à l'origine, par le biais d'une fine couche de rouge aujourd'hui disparue (voir PASTOUREAU 2000, p. 72).

<sup>103</sup> La *Madone au serin* de Dürer s'appelle aussi *Madone au chardonneret* [fig. 415].

<sup>104</sup> LORENTZ 2001, p. 82.

<sup>105</sup> Le seul moyen fiable d'identification d'une véronique est de distinguer clairement deux étamines au lieu de quatre : on conçoit que ce genre de détails ne soit pas facile à peindre.

<sup>106</sup> Cela explique, entre autres, les divergences des auteurs sur certains oiseaux, dont l'identification était peut-être plus facile à l'origine.

<sup>107</sup> Il est souvent plus fructueux de travailler chez soi à la loupe ou avec un logiciel. Voir l'œuvre originale est davantage de l'ordre du plaisir esthétique, car travailler au musée avec la même minutie supposerait de s'installer durablement sur une échelle – un privilège rarement accordé – à distance respectueuse pour ne pas déclencher les alarmes.

de fleurs ouvertes, par exemple. C'est un truisme que de souligner la richesse de la symbolique des chiffres ; néanmoins, il ne faut jamais s'abstenir de compter<sup>108</sup>.

Les échelles aussi sont de toute première importance. Les oiseaux du *Jardin des Délices* [fig. 328] sont beaucoup plus grands que les hommes, qui parfois les chevauchent ; dans une page des *Heures de Marguerite d'Orléans* [fig. 555], un oiseleur s'abrite derrière un plan de silène, qui dans la nature lui arriverait à la cheville : on devine que l'intention est délibérée. Par contre, si dans la même miniature le hibou est petit par rapport aux geais, c'est peut-être seulement pour qu'on puisse distinguer ces derniers aux quelques plumes bleues qui ornent leurs ailes. Il faudra donc dans un premier temps se contenter de constater que le plan de fraisier du *Paradiesgärtlein* est très grand par rapport aux pivoines, et ne pas considérer la taille modeste de l'oiseau noir incompatible avec la représentation d'un corbeau. Les lignes, qu'elles soient tracées ou induites par les gestes et les regards, sont également riches d'enseignements. Dans la *Vierge au jardin* [fig. 536] du Maître de la Légende de sainte Madeleine, le geste de l'Enfant et le regard de sa Mère guident le spectateur jusqu'à l'œillet qui est la clef du tableau. Sans le doigt tendu du démon de *La Tentation du Christ* [fig. 603] de Michael Pacher, on ne verrait peut-être pas tout de suite le coquelicot, ni que le Tentateur a des pieds de coq. Au *Paradiesgärtlein*, la table hexagonale met en valeur les iris bleus ; plus subtilement, les quatre « roses » rouges tracent une croix.

Il va de soi que tout, dans cette étude, part du *Paradiesgärtlein* pour y revenir sans cesse. Mais l'étude des fleurs et des oiseaux du tableau ne peut se concevoir sans mise en perspective. La plus grande attention a été accordée à leur place dans les différents tableaux : les fleurs sont-elles en terre ? en pot ? dans un vase ? posées sur un meuble ou lancées en jonchée ? dans la main d'un personnage ? Les garde-t-il pour lui ou les offre-t-il ? Vient-il de les cueillir ? Et les oiseaux, sont-ils posés, perchés, en train de s'envoler ou d'atterrir ? Ceux des marges regardent-ils vers les personnages de la vignette, ou au contraire sont-ils regardés par eux ? Que suggère le hors-champ ? Un moyen subtil d'introduire des fleurs courantes dans un tableau, des primevères par exemple, peut être de les représenter avant la floraison : on les reconnaîtra à leurs feuilles gaufrées, et le jaune éclatant de leurs corolles s'inscrira en mémoire rétinienne. Mais la fleur peut être en bouton, ou fanée, ou déjà en fruit, ou sur un même pied les trois à la fois : c'est fréquemment le cas des fraisiers. Peut-être les fleurs

---

<sup>108</sup> W. Loeckle est à notre connaissance le seul qui ait vérifié sur place le nombre de roses et de lys, ouverts et en bouton (LOECKLE 1976, p. 78-91). Il arrive assez fréquemment que même la mésange à gauche du *Paradiesgärtlein* n'apparaisse pas sur la reproduction.

représentées ne fleurissent-elles jamais au même moment de l'année, et alors ce n'est pas un arrêt sur image mais une prairie symbolique, et nous sommes, comme dans le panneau de Francfort, au paradis, où le temps est aboli.

Pour entrer dans l'analyse iconographique, il importe de « recourir aux textes qui définissent les croyances qui sous-tendent les images »<sup>109</sup>. Nous nous demanderons quels textes étaient lus au XV<sup>e</sup> siècle, spécialement en Rhénanie, hormis la Bible, même si ce ne sont pas les oiseaux ni les fleurs les plus représentés qui sont les plus cités dans l'Écriture<sup>110</sup> : Luther ne traduira le Nouveau Testament qu'en 1522, l'Ancien en 1534 ; mais des versions en langue vernaculaire circulaient déjà auparavant. Pour l'essentiel toutefois les Allemands devaient connaître la Vulgate, et certains la Septante, en tout cas les commanditaires, s'ils étaient des ecclésiastiques ; on peut penser que le commanditaire du *Paradiesgärtlein*, et celui de la *Vierge aux fraisières [fig. 9]*<sup>111</sup> lisaient l'hébreu. Mais tous les princes qui commandaient des livres d'Heures, les riches bourgeois qui se faisaient peindre des petits panneaux portatifs et les peintres eux-mêmes entendaient-ils le grec et le latin ? Ce n'est pas sûr, et cela n'est pas sans importance, car les risques d'erreurs augmentent avec les traductions successives<sup>112</sup>. Il faudra se demander si l'artiste ne met pas en images, tout simplement, un verset de la Bible,

---

<sup>109</sup> Jacques Le Goff, cité dans BLANC 2004, p. 9.

<sup>110</sup> A titre d'exemple, les mots « ancolie », « œillet » et « chardonneret » n'ont aucune occurrence, « rose » et « paon » seulement deux. Mais le mot « fleur » est cité 54 fois et le mot « oiseaux » 130, sans compter les « ailes » et le « nid », dont il est beaucoup question : c'est dire tout de même leur importance (BIBLIA UNIVERSALIS 2001. Nous avons fait le choix de prendre pour référence la TOB 1988, qui est celle enregistrée sur le logiciel cité. Il pourrait sembler plus logique de choisir la Bible de Luther, puisque ce travail porte principalement sur l'Allemagne. Mais l'usage voulant que les thèses soient rédigées en français, il serait ridicule de traduire Luther, sauf dans des cas bien précis. La Traduction Œcuménique de la Bible nous a semblé être un bon compromis entre les versions catholiques françaises et la Bible allemande réformée).

<sup>111</sup> Peut-être était-ce dans les deux cas l'homme à genoux du grand panneau. Mais peut-être aussi le motif a-t-il simplement séduit le second commanditaire au même titre que l'oiseau qui picore un insecte. Si un motif iconographique semble voyager, cela peut indiquer que l'artiste s'est déplacé, mais aussi que, par le biais d'alliances ou de mariages, des livres d'Heures, des petits diptyques de dévotion ont été vus par d'autres, ont plu, ont été repris tels quels ou transformés.

<sup>112</sup> Si la Bible hébraïque se contente de termes génériques pour désigner les rapaces et aussi les oiseaux de nuit, les artistes n'ont pu faire autrement que de trancher entre un hibou et une chouette, le premier étant caractérisé par ses aigrettes qui, en allemand, servent à le nommer : le hibou se dit *Ohreule* (chouette à oreilles). Les deux sont en général symbole de mort, mais de même que le crabe du *Paradiesgärtlein* est beaucoup plus joli et élégant qu'une corneille ou un corbeau, ses « oreilles » confèrent au hibou, plus souvent représenté que la chouette, un air nettement plus sympathique, par exemple dans *Arca Noe [fig. 601]* de l'ambon de Klosterneuburg de Nicolas de Verdun. Si l'artiste opte pour une chouette, va-t-il peindre une hulotte, une chevêche plus petite donc moins menaçante mais à l'air soupçonneux, ou encore une effraie à la tête blanche presque humaine ? Les traductions oscillent entre ces cinq mots, ce qui n'est pas sans incidence. De même, le plus grand flou règne entre l'autour, l'épervier, le milan, le busard, alors que la noblesse, fêlée de chasse – il suffit pour s'en convaincre de noter la fréquence des représentations de la chasse au héron avec un faucon pèlerin – connaissait très bien la différence entre les rapaces. Du reste, le corvidé du *Paradiesgärtlein* a été remplacé dans le *minnekästchen* par un faucon (voir VETTER 1965, p. 120). Il serait intéressant de se demander si parfois les choix nécessaires des peintres influencent les traductions futures ; mais cela dépasse de beaucoup le cadre de notre recherche.

un chapitre du *Physiologue*, un passage d'un sermon, la vision d'un mystique : « il est fréquent que les tableaux renferment des représentations mystiques nourries des visions de sainte Brigitte ou de rédactions de légendes tardives »<sup>113</sup>.

Il faudra aussi prendre en compte le monde de l'enfance, celle du monde et des hommes, ne serait-ce que parce que le Maître du *Paradiesgärtlein* a souvent été vu comme « le peintre de la candeur enfantine »<sup>114</sup>. Le dragon vert du *Paradiesgärtlein* a fréquemment été comparé à un jouet. L'âne poilu jusqu'aux naseaux de l'*Adoration de l'Enfant* [fig. 489] attribuée à Stefan Lochner, bien différent de celui qui, mordu par un taon, se retourne dans la *Nativité* [fig. 533] du Maître de l'Historia Friderici et Maximiliani<sup>115</sup>, a des allures de peluche. L'épisode des Oiseaux d'argile, tel qu'il est représenté dans un caisson du plafond de l'église de Zillis [fig. 183], est canonique pour le Coran<sup>116</sup>, apocryphe pour l'Eglise chrétienne<sup>117</sup> ; mais les écrits apocryphes, de même que la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, sont aussi importants pour l'iconographie que la Bible<sup>118</sup>, et l'Eglise « tolère » la publication et la mise en images de ces « nombreux passages incertains, remplis de fables, apocryphes, et qui ne présentent aucune apparence de vérité », veillant seulement « à ce qu'ils ne soient pas lus dans les églises »<sup>119</sup>. Le *Paradiesgärtlein* n'est-il pas presque comme une mise en image de la Vie de l'Enfant Jésus, « âgé de cinq ans » avec son martin-pêcheur perché sur une rigole rappelant celle que l'Enfant a creusée avant de frapper des mains et de dire aux douze passereaux d'argile : « Allez, volez et souvenez-vous de moi, vous qui êtes vivants »<sup>120</sup>? Il n'est pas rare que « des traditions ancestrales, oubliées depuis longtemps par les adultes, perdurent dans les jeux que les enfants se transmettent de génération en génération »<sup>121</sup>. Aussi les récits étiologiques, les contes et les légendes – au sens allemand de

---

<sup>113</sup> „Vielfach bergen die Bilder mystische, von den Visionen der hl. Birgitta und späten Legendenredaktionen gespeiste Vorstellungen“ (STANGE 1964, p. 13).

<sup>114</sup> LORENTZ 2008, p. 54.

<sup>115</sup> On conçoit aisément que ni les princes ni les bourgeois ne côtoyaient les ânes ; mais le second artiste devait en avoir vu beaucoup. Arrivait-il qu'un enfant de paysan fasse un apprentissage de peintre ? Devons-nous considérer que le Maître du *Paradiesgärtlein* était un fin connaisseur des fleurs et des oiseaux ?

<sup>116</sup> « Je suis venu à vous avec un Signe de votre Seigneur : je vais, pour vous, créer d'argile, comme une forme d'oiseau. Je souffle en lui et il est 'oiseau', – avec la permission de Dieu » (3, 49).

<sup>117</sup> *Histoire de l'Enfant Jésus*, 2, 1-4 et *Vie de Jésus en arabe*, 34, 3.

<sup>118</sup> Voir BUTZKAMM 2001, p. 42.

<sup>119</sup> Voir MOLANUS 1996, p. 205.

<sup>120</sup> « Alors qu'il était un enfant âgé de cinq ans, Jésus était en train de jouer auprès d'un ruisseau, et il faisait couler de l'eau, la dirigeant vers une flaque afin de la rendre claire. Ensuite, il tira de la vase de l'argile molle et en façonna douze oiseaux. [...] Jésus frappa des mains et fit s'envoler les passereaux en disant : allez, volez et souvenez-vous de moi, vous qui êtes vivants » (Hist enf Jés 2, 1-4).

<sup>121</sup> „Volkskundler haben inzwischen entdeckt, dass mitunter uraltes Kulturgut, das von den Erwachsenen schon längst aufgegeben wurde, von einer Kindergeneration zur anderen durch Spiele weitergegeben wird“ (STORL 1996, p. 95).

*Legende* – rythmeront-ils notre recherche. Au Moyen Age, magie, médecine et piété se renforcent mutuellement pour un surcroît d’efficacité : martins-pêcheurs et pâquerettes guérissent plus sûrement après un séjour sous l’autel. Dans les *Légendes mariales*, un manuscrit strasbourgeois du milieu XIV<sup>e</sup> siècle, la Vierge Marie descend du ciel pour guérir un voyageur avec des simples<sup>122</sup>. Ce qui distingue le *Paradiesgärtlein* des Vierges au Buisson de Roses est que le tableau de Francfort est « le monde des chants d’oiseaux et du conte, un Jardin du Paradis par excellence »<sup>123</sup>.

La genèse des motifs, des sujets et des types<sup>124</sup>, tant littéraire que formelle, permettra de mettre en relief convergences et différences dans ce qu’elles ont de signifiant. A une époque où l’on ne parle pas encore de propriété intellectuelle, l’examen des réutilisations et des copies se révélera fructueuse pour l’interprétation iconologique. Lorsque deux œuvres sont presque contemporaines, on peut partir du principe que l’original est meilleur que la copie, qui peut n’être que légèrement postérieure. Mais rien n’interdit d’imaginer qu’un artiste de génie se soit emparé d’un thème médiocrement mis en images pour lui donner ses lettres de noblesse. Est-ce Conrad von Soest qui a inventé dans les années 1420 le motif des anges bleus qui dessinent autour de Marie comme une ancolie [fig. 109 a], ou bien le miniaturiste de l’entourage des frères de Limbourg [fig. 109 b], beaucoup moins talentueux, ce qui n’empêche qu’il ait pu avoir, avec sa *Dormition*, la paternité du motif ? Il n’est pas toujours facile non plus de distinguer une œuvre de jeunesse d’un grand artiste d’une œuvre d’atelier. Les copies ouvrent des pistes insoupçonnées<sup>125</sup>, tant sur l’évolution du goût et des mentalités que sur des détails botaniques ou ornithologiques. C’est la découverte de la copie de la *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a, b] de Schongauer qui a permis, grâce aux fleurs retrouvées, de replacer l’original dans la lignée des Vierges au Jardin clos, ce qui fait apparaître et Marie et l’Enfant sous un jour beaucoup moins grave.

---

<sup>122</sup> Une autre légende du même manuscrit raconte comment une femme, dont un loup avait emporté le fils de trois ans, courut à la statue de la Vierge, s’empara de l’Enfant Jésus et déclara à Marie qu’elle lui rendrait son Enfant quand le loup lui aurait rendu le sien. Emue, Marie dit au loup de rapporter l’enfant, et l’animal obéit (BÄR 1913, p. 145, 87).

<sup>123</sup> „Vogellieder- und Märchenwelt und Paradiesgärtlein ganz“ (MÜLLER 1959, p. 4).

<sup>124</sup> Pour une définition de ces vocables, dont « il n’est d’ailleurs pas certain que les spécialistes eux-mêmes s’accordent unanimement sur le sens à leur donner », voir BOESPFLUG 2008, p. 25-26.

<sup>125</sup> Le miniaturiste qui a copié la gravure de Martin Schongauer *Saint Jean à Patmos* [fig. 93 a, b] a fait de l’emblème de l’auteur de l’Apocalypse un aigle noir ; cela semble contradictoire avec les valeurs du burin, qui montre un oiseau assez pâle. Mais les copies sont comme une interprétation mise en images, qui soulèvent des questions jusque là négligées : le graveur a-t-il voulu représenter un aigle au plumage clair, ou au plumage sombre brillant dans la lumière divine, ce qui serait plus riche au niveau du symbole ?

C'est aussi la découverte de copies sur des supports variés de l'*Annonciation* de Winterthur [fig.12 a-d] qui invite aujourd'hui à voir dans cette œuvre non pas la main du Maître du Paradiesgärtlein, mais un exemplaire d'une « production en série – mais de qualité – de petits tableaux de dévotion prêts à la vente »<sup>126</sup>. Peut-être trouvera-t-on un jour une copie du Jardin du Paradis de Francfort dont la muraille serait close, ou du moins symétrique, avec seulement, devant, une petite ouverture, comme dans le petit *Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis* [fig. 51], attribué à l'atelier de Stefan Lochner ? La seule connue à ce jour, une sculpture fragmentaire à la datation douteuse [fig. 5]<sup>127</sup>, ne lève aucun des mystères qui font le charme du *Paradiesgärtlein* : que le sculpteur ait remplacé l'oiseau noir par un rapace ne dit rien des intentions du Maître du Paradiesgärtlein, dont la virtuosité en matière d'oiseaux ne laisse aucun doute sur sa capacité à peindre les faucons . « Ainsi », écrit Erwin Panofsky, « je conçois l'iconologie comme une iconographie rendue interprétative, et qui par conséquent devient partie intégrante de l'étude de l'art, au lieu de rester confinée dans le rôle préliminaire d'une statistique d'ensemble. Il y a pourtant, je l'admets volontiers, quelque danger que l'iconologie se comporte non point comme l'ethnologie par opposition à l'ethnographie, mais comme l'astrologie par opposition à l'astronomie »<sup>128</sup>. Nous nous efforcerons de tenir notre intuition en bride.

#### DELIMITATION DU CORPUS

Pour situer non seulement le *Paradiesgärtlein*, mais aussi chaque fleur et chaque oiseau dans l'histoire des motifs, il fallait délimiter un corpus. Qui dit flore et bestiaire pense aux cathédrales, par exemple à la *Création des oiseaux* [fig. 141] de la cathédrale de Strasbourg. Il était tentant de faire la part belle à la sculpture sur pierre, à l'origine polychrome, bien que notre œil habitué à goûter le raffinement des lignes soit parfois chagrin à cette idée. Quelle que soit la beauté de leur forme, fleurs et oiseaux ont sur leurs plumes<sup>129</sup> et leurs pétales des reflets d'arc-en-ciel. Les fleurs blanches cachent le matin du bleu au creux de leurs corolles, et les corbeaux ne sont dits noirs que par commodité. La couleur fait aujourd'hui défaut pour identifier dans la pierre les fleurs et des oiseaux : un paon

<sup>126</sup> LORENTZ 2008, p. 66. Voir *infra*, I, II, A, 3, c.

<sup>127</sup> Pour l'étude du *minnekästchen*, voir *infra*, I, II, A, 1, b.

<sup>128</sup> PANOFSKY 1967, p. 22.

<sup>129</sup> Il y a des exceptions : « on pourrait croire que les plus merveilleux chanteurs sont les mieux colorés. Il n'en est rien. Le cumul semble, le plus souvent, interdit. Ainsi le rossignol, artiste par excellence, est vêtu sobrement, il passe inaperçu avec sa robe couleur de terre » (DAVY, p. 40). Mais ce n'est sans doute pas un hasard si ce sont davantage les oiseaux colorés qui ont été investis d'une forte charge symbolique, la peinture ayant joué un rôle de premier plan dans la représentation des symboles tant floraux qu'animaux.

somptueusement sculpté, comme celui de l'ambon de l'abbaye de Salvatore [fig. 191] tire son attrait aussi de ce que nous projetons sur les ocelles de ses plumes le chatoiement que nous avons vu ailleurs. Mais aucun des oiseaux du *Paradiesgärtlein* n'a de forme aussi caractéristique que le paon, si ce n'est peut-être le martin-pêcheur souvent représenté un poisson dans le bec. Il a donc fallu pour l'essentiel renoncer à ce support, de même qu'aux bois sculptés, dont la texture rend difficile la représentation tant des fleurs que des oiseaux<sup>130</sup>.

Les tapisseries et les vitraux sont des supports colorés par excellence. Les liciers ont représenté les fleurs avec tant de dextérité que le terme « mille fleurs » est passé de la tapisserie à la peinture. Deux tapisseries du XV<sup>e</sup> siècle, l'une à Cologne [fig. 243]<sup>131</sup>, l'autre à Bâle [fig. 278]<sup>132</sup>, représentent non pas Marie, mais une *Jeune fille à la licorne*. La première est assise dans un médaillon qui tient à la fois du plessis et de la couronne d'épines au milieu du muguet, des pâquerettes, des œillets et des roses ; la seconde près d'un pic, d'un chardonneret et d'une mésange charbonnière. Toutes ces fleurs et ces oiseaux se retrouvent au *Paradiesgärtlein*, à tel point qu'une influence ne paraît pas improbable. Les tapisseries occuperont donc une place dans notre corpus, car elles semblent avoir été très liées, au XV<sup>e</sup> siècle, à l'activité des peintres du bord du Rhin, et « reflètent la subtilité de la théologie du Moyen Age tardif »<sup>133</sup>. Le vitrail n'est par contre que rarement convoqué : son emplacement, souvent élevé par rapport au fidèle, demande une concentration sur le sujet principal. C'est dire qu'au Moyen Age<sup>134</sup> fleurs et oiseaux y sont exceptionnels.

Dans les Vierges à l'Enfant, il est fréquent que soit la Vierge, soit l'Enfant tienne dans sa main quelque chose. Marie, plus rarement Joseph, ou un saint, souvent Jean-Baptiste, ou des anges, tendent à Jésus une pomme, des cerises, une grappe de raisins, mais aussi une fleur, pensée, rose ou œillet, ou encore un oiseau, souvent un chardonneret. Ces panneaux peints occupent donc dans ce travail une grande place, mais aussi les scènes narratives, d'une

---

<sup>130</sup> Sans doute le tilleul fait-il exception ; mais même un génie comme Riemenschneider a renoncé à ces sujets, peut-être parce que les peintres s'en étaient emparés avec brio, et qu'il eût été peu gratifiant de se contenter de tiges et de becs grossiers, ou de voir se casser d'exceptionnelles réussites.

<sup>131</sup> Le personnage de la *Jeune fille à la licorne* du musée Schnütgen se distingue par ses cheveux nattés, sa coiffe et son collier de la Vierge Marie ; mais le motif de la licorne empêche de voir dans ce petit coussin un motif purement profane, d'autant plus que les chardons qui envahissent l'espace pourraient bien être une façon de mettre en scène le chardonneret.

<sup>132</sup> La *Jeune femme sauvage à la licorne* est présentée au Musée historique de Bâle comme étant elle aussi un coussin. Peut-être ce fragment en a-t-il fait office ; mais les phylactères n'ont pas pu être tronqués ainsi dès l'origine.

<sup>133</sup> LANTZ 1985, p. 13.

<sup>134</sup> Cela est moins vrai des grandes verrières de la Renaissance, et les maîtres verriers du XIX<sup>e</sup> siècle ont représenté des fleurs en abondance, mais le plus souvent dans un souci décoratif. Il nous arrivera d'en citer.

grande inventivité. Les miniatures associent souvent les deux genres, et nombre de peintres de panneaux possédaient un atelier d'enluminure<sup>135</sup>. Peut-être était-ce le cas du Maître du *Paradiesgärtlein* : la parenté du tableau de Francfort avec la miniature est soulignée de façon récurrente<sup>136</sup>, ce qui justifie que la peinture sur parchemin soit elle aussi représentée dans le corpus choisi. Mais si les miniatures « restèrent toujours une rareté accessible à une élite sociale fort restreinte »<sup>137</sup>, au XV<sup>e</sup> siècle les gravures se multiplient, reprenant les motifs appréciés des panneaux peints et des enluminures<sup>138</sup>. Certes, lorsqu'elles sont coloriées, c'est de façon assez grossière ; mais lorsque la technique est suffisamment fine, même en noir et blanc nombre de fleurs et d'oiseaux sont tout à fait identifiables, les fleurs souvent à la forme de leurs feuilles, qui seraient vertes de toutes façons, les oiseaux à celle de leur bec. Nombre de gravures, sur bois<sup>139</sup> comme sur cuivre<sup>140</sup>, nous serviront à mettre en perspective le *Paradiesgärtlein*, d'autant plus que nous en avons classé plusieurs dans les Jardins du Paradis<sup>141</sup>.

« Plus tard, quand le thème du Jardin du Paradis aura gagné les Flandres, le Maître des Jardins d'amour n'oubliera aucun des détails de la mise en scène de son prédécesseur. Il y goûtera le sentiment exquis du paysage qui caractérise le Maître des Jardins du Paradis, avec la passion que les artistes néerlandais ont toujours apportée aux images rhénanes. Il y retrouvera le secret du mélange des principes de l'école primitive de Cologne et de ceux des miniaturistes franco-néerlandais, l'art mixte des maîtres du Haut-Rhin, l'art qui s'est toujours dérobé peu à peu aux disciplines des grands artistes après avoir subi leur influence »<sup>142</sup>. Il était tentant de limiter le corpus à la peinture rhénane, qui resterait d'ailleurs à définir<sup>143</sup>. Mais

---

<sup>135</sup> C'est le cas notamment de Stefan Lochner.

<sup>136</sup> Cette parenté est affirmée de manière directe : „*diese miniaturhaft kleine Tafel*“ (BEHLING 1967, p. 20) ; « une délicate petite œuvre – presque une miniature » (LORENTZ 2001, p. 82) ou indirecte : „*wie ein kostbares Tröpflein*“ (PINDER 1952, p. 217-218).

<sup>137</sup> BIALOSTOCKI 1993, p. 195.

<sup>138</sup> Martin Schongauer était autant graveur que peintre, si ce n'est davantage ; sa peinture en garde trace.

<sup>139</sup> Par exemple la *Sainte Dorothée* [fig. 236] gravée par un maître bavarois autour de 1410.

<sup>140</sup> Le Maître E.S. a gravé au burin au milieu du XV<sup>e</sup> siècle *La Vierge et l'Enfant avec sainte Marguerite et sainte Catherine* [fig. 56], qui présente une grande parenté avec le panneau de Francfort. Cela n'est pas étonnant si l'on considère avec J. Bialostocki que « les gravures sur cuivre semblent originaires d'Allemagne, plus précisément du Rhin supérieur » (BIALOSTOCKI 1993, p. 198).

<sup>141</sup> Outre la gravure du Maître E.S., citons *Marie au Jardin du Paradis avec quatre saintes* [fig. 60], une gravure sur bois coloriée, ou encore, pour les gravures au burin, *La Vierge et l'Enfant Jésus parmi les Vierges au Jardin du paradis* [fig. 58], du Maître de la Passion de Berlin.

<sup>142</sup> GIRODIE 1911, p. 66.

<sup>143</sup> Bien que le Rhin traverse aussi les Flandres, il est d'usage de réserver l'adjectif « rhénan » à la partie allemande. Mais doit-on considérer ce que nous appelons aujourd'hui la Suisse allemande, où œuvraient les peintres regroupés sous le nom de Maître à l'œillet, comme en faisant partie ? Un peintre rhénan est-il un artiste né sur les bords du Rhin, ou y ayant grandi, et donc sans doute fait son apprentissage, au moins en partie ? un artiste venu d'ailleurs, de Flandre par exemple, ayant complété son apprentissage à Colmar ou à Cologne ? ou

André Girodie nous souffle que ce serait insensé. Le *Paradiesgärtlein* est une œuvre charnière, dans l'espace mais aussi dans le temps, à la fois « l'aboutissement et la synthèse »<sup>144</sup> de l'école primitive de Cologne et l'inauguration d'une « nouvelle phase dans l'art de son temps »<sup>145</sup>. Il faudra donc considérer aussi bien les œuvres du XIV<sup>e</sup> que du XV<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans les panneaux peints<sup>146</sup>. Tous les Jardins du Paradis que nous avons pu consulter ont été retenus : ils sont au nombre de quarante.

Malgré les implications de la peinture rhénane aux alentours de 1400 dans les régions et les décennies voisines, une restriction s'imposait. Les Vierges à l'Enfant occupent une grande place, notamment celles qui illustrent le motif de la Madone « au jardin clos », « au banc de gazon » et « au buisson de roses ». Mais les panneaux proches du *Paradiesgärtlein* par le style ont aussi été l'objet d'une attention particulière, quels que soient leur sujet et le support utilisé. Nous avons toujours donné la préférence aux œuvres qui comportent des détails novateurs alliant l'inventivité iconographique au message spirituel, car « le Jardin du Paradis est l'une des productions les plus précieuses de l'époque, née de l'esprit d'une mystique amie du monde »<sup>147</sup> : du Jardin d'Eden, paradis des origines, à la Jérusalem Céleste, Paradis des fins dernières, telle était la quête des hommes du XV<sup>e</sup> siècle. Toutes les fleurs, tous les oiseaux de la peinture rhénane, *a fortiori* du *Paradiesgärtlein*, n'avaient pas – si ce n'est le plaisir des yeux – d'autre raison d'être. Il nous arrivera de convoquer à titre ponctuel des œuvres parfois très éloignées au premier abord dans le temps, le genre ou l'espace, mais qui permettent de comprendre soudain un détail d'un tableau du quinzième : ce sont les losanges colorés que lance dans l'espace un chardonneret d'Arcabas [fig. 295] qui nous ont donné l'intuition que dans le *Noli me tangere* [fig. 96] de Schongauer ce même oiseau, au-

---

encore quelqu'un qui a travaillé dans cette région à un moment de sa vie ? Un peintre d'origine rhénane peut-il être considéré comme un peintre rhélan s'il a surtout œuvré ailleurs ? Peindre à la suite d'un maître « dans le style rhélan » – ce qu'il faudrait aussi définir – peut-il suffire ? On sait finalement peu de choses sur Schongauer, encore moins sur Lochner ; quant aux artistes restés anonymes, ils ne sont désignés que par l'une de leurs œuvres, la plus célèbre, qui permet par rapprochements de leur en attribuer d'autres : le Maître de la Véronique de Munich, le Maître de Saint-Laurent, de la Sainte Parenté, de la Vie de Marie. Cela explique les controverses. La *Compassion du Père* [fig. 558] de Cologne est attribuée, selon les ouvrages, à l'un ou l'autre des deux premiers Maîtres.

<sup>144</sup> KARLINGER 1927, p. 133.

<sup>145</sup> GEBHARDT 1905, p. 32.

<sup>146</sup> Pour la plupart des panneaux peints, il faut se contenter d'une approximation au quart de siècle. Si l'on s'accorde pour dire que la *Madone à la roseraie* [fig. 54] de Stefan Lochner a été peinte vers 1450, c'est seulement que le nom du peintre est rayé en 1451 de la liste des conseillers de la ville de Cologne : sans doute est-il mort de la peste la même année. Du reste les dates sont parfois objet de débat. La *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] de Martin Schongauer est datée de 1473, mais les chiffres ont été repeints sur de la filasse masquant, au dos, une fissure de la planche centrale, ce qui leur ôte pour certains historiens d'art toute fiabilité ; pour d'autres, cette date est le pilier permettant de dater tout l'œuvre peint.

<sup>147</sup> „Eines der köstlichsten Erzeugnisse der Zeit, geboren aus dem Geiste einer weltfreundlichen Mystik“ (MUSPER 1961, p. 46).

dessus de Marie-Madeleine, symbolise Jésus ressuscité. Car « le bon Dieu niche dans les détails »<sup>148</sup>.

## PRESENTATION DES ANNEXES

Pour les annexes, qui renferment des documents ayant étayé notre recherche et une partie des travaux qui nous ont aidée à la rédiger, le pas a été donné à la lisibilité et à la maniabilité. Le premier volume regroupe les reproductions des œuvres mentionnées. On trouvera en premier diverses répliques du *Paradiesgärtlein*, dont le *minnekästchen*, puis les œuvres attribuées au Maître, suivies de celles que nous avons retenues comme Jardin du Paradis, rangées dans l'ordre des tableaux récapitulatifs. Les autres œuvres sont rangées par ordre alphabétique des œuvres anonymes et des artistes, à moins que des regroupements nécessaires ne nous aient contrainte à quelques ajustements. Ces reproductions sont assorties, chaque fois que cela est utile, d'agrandissements des détails significatifs. Les numéros placés entre crochets dans notre développement renvoient à ces figures, qui peuvent être trouvées rapidement grâce à un index et consultées parallèlement à la lecture.

Le second volume contient divers documents permettant d'embrasser d'un coup d'œil les résultats de notre travail ; nous n'avons conservé dans les tableaux que les lignes renseignées. Il s'ouvre sur la reproduction du *Paradiesgärtlein* que nous a aimablement fournie le Städelsches Kunstinstitut de Francfort, qui est à la fois la meilleure que nous ayons pu consulter et la plus complète, car les bords n'en sont pas masqués par le cadre<sup>149</sup>. Les annexes sont ensuite groupées en chapitres. Le premier contient un certain nombre de tableaux sur les Jardins du Paradis, les fleurs et les oiseaux qui y sont représentés. Le second est celui du *Paradiesgärtlein* lui-même. On y trouvera deux récapitulatifs, un de l'œuvre du Maître, un autre sur les versets bibliques convoqués et la façon dont le peintre les met en scène. Ils sont suivis de plusieurs tableaux sur les personnages qu'il a placés dans son Jardin, leurs identifications plurielles, leurs représentations iconographiques, protections et patronages ; une fiche donne des détails sur chacune de ces identifications.

---

<sup>148</sup> „Der liebe Gott steckt im Detail“ (Aby Warburg, cité dans ARASSE 1996, p. 20).

<sup>149</sup> Nous remercions au passage le Städel, qui nous a fait parvenir en 2010 un cliché haute-définition, grâce auquel nous avons distingué plusieurs éléments qui avaient échappé à nos observations répétées, tant à Francfort qu'à Strasbourg, où nous avons eu l'occasion d'examiner longuement le tableau lors de l'exposition de 2008. Nous avons choisi d'insérer la reproduction du *Paradiesgärtlein* dans ce volume afin que le lecteur puisse aisément comparer le tableau à d'autres.

Les chapitres trois et quatre, consacrés respectivement aux fleurs et aux oiseaux du *Paradiesgärtlein*, sont ordonnés de façon parallèle. Ils s'ouvrent sur un montage des détails étudiés. On y trouve ensuite, pour chaque fleur et chaque oiseau du tableau, plusieurs fiches, qui s'adressent en premier lieu aux chercheurs intéressés par une espèce en particulier. La première fiche est consacrée à la fleur ou à l'oiseau tel qu'il est représenté au *Paradiesgärtlein*. Le recto reproduit le panneau en entier<sup>150</sup> ; un point blanc localise le détail intéressant, qui est agrandi en dessous. Le verso contient la description fine de ce détail et un relevé de ce qu'en disent les auteurs, le rangement chronologique faisant apparaître convergences, précisions et divergences. La seconde de ces fiches<sup>151</sup> offre au recto une reproduction caractéristique de l'espèce, assortie d'une fiche signalétique, qui présente l'objet du point de vue du botaniste ou de l'ornithologue<sup>152</sup>. Viennent ensuite, après le nom scientifique qui permet d'être sûr que les auteurs français et allemands parlent de la même chose, les appellations françaises et allemandes, courantes et populaires, regroupées par ordre alphabétique<sup>153</sup>. Il importait de mentionner ensuite quelques considérations historiques, par exemple sur l'introduction de la fleur en Europe ou l'habitude d'encager tel ou tel oiseau. On ne saurait interpréter le *Paradiesgärtlein*, ce « symbole éclatant »<sup>154</sup> sans faire une grande place à la symbolique ; aussi la fiche est-elle dans ce domaine particulièrement synthétique<sup>155</sup>. Nous associons dans la rubrique « pouvoirs » thérapeutique et magie, dont nous avons vu

<sup>150</sup> Il s'agit toujours du cliché du Städel ; aussi le cartouche est-il ici superflu.

<sup>151</sup> Pour les sources, qui auraient rendu cette fiche illisible, on se reportera au corps du texte.

<sup>152</sup> Cette fiche signalétique est une synthèse des renseignements puisés, pour l'essentiel, chez GREY-WILSON 2002 et FITTER 2005 pour les fleurs, BREHM 1975, MULLARNEY 1999 et HEINZEL 2005 pour les oiseaux. Nous avons également puisé l'illustration, que nous avons voulue la plus caractéristique possible, dans l'un ou l'autre de ces ouvrages, à moins que l'espèce n'y figure pas.

<sup>153</sup> Pour cette rubrique, nous sommes particulièrement redevable à ROLLAND 1967 a et b pour le français, GALLWITZ 1996, SUOLAHTI 2000, BEUCHERT 2004 et GENAUST 2005 pour l'allemand.

<sup>154</sup> „Ein leuchtendes Sinnbild“ (KARLINGER 1927, p. 133).

<sup>155</sup> Parmi les ouvrages nombreux qui traitent de ce sujet, la plupart puisant aux mêmes sources, nous en avons retenu une dizaine, dont certains ont déjà été cités, car les domaines souvent se croisent. Nous avons en outre souvent eu recours au LCI, au *Deutsches Wörterbuch* des frères Grimm, accessible en ligne, et au *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, publié sous la direction de H. Bächtold-Stäubli, trois ouvrages de grande ampleur auxquels il faut ajouter le *Marienlexikon* de R. Bäumer et L. Scheffczyk pour la symbolique mariale. *La Nature et ses symboles* de L. Impelluso part toujours de l'image pour élucider des détails concrets : c'est dire que l'ouvrage a été souvent d'un précieux secours. L'étude de M. Albert-Llorca, *L'Ordre des choses*, sous-titrée *Les récits d'origine des plantes et des animaux en Europe*, offre un nouvel angle d'approche. Pour les fleurs, nous puisons largement dans *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei* de L. Behling, dont nous avons déjà signalé l'importance, et pour les oiseaux dans six ouvrages traitant de la symbolique animale, et faisant aux oiseaux une assez large place : le *Physiologue*, traduit et commenté par A. Zucker, qui est à la base de toute symbolique animale en Occident, *Le Bestiaire du Christ* de L. Charbonneau-Lassay, *L'origine des bêtes. Petite cosmogonie catalane*, de J. Amades, fréquemment cité par M. Albert-Llorca (et du reste traduit et commenté par elle), *Symboles animaux*, de X. R. M. Ferro, tourné vers l'Espagne mais aussi les auteurs de l'Antiquité classique repris par les érudits médiévaux, et enfin *Lexikon der Tiersymbole. Sinnbilder in der Malerei der 14.-17. Jahrhunderts*, de L. et S. Dittrich, qui détaille la portée symbolique de chaque oiseau avant d'analyser quelques exemples iconographiques.

qu'elles ne sont, à l'époque du *Paradiesgärtlein*, guère différenciées<sup>156</sup>. Le chapitre sur les contes et légendes regroupe les références mythologiques, qu'elles soient gréco-latines ou germaniques, les récits étiologiques et des contes de plusieurs traditions<sup>157</sup>. Nous mentionnons enfin les occurrences bibliques de la fleur ou de l'oiseau concerné, ainsi que leur utilisation dans la littérature chrétienne, notamment médiévale. Un florilège d'œuvres signifiantes, rangées en ordre chronologique, fait ressortir au verso<sup>158</sup> l'évolution des motifs. Nous avons enfin eu à cœur de confectionner un certain nombre de tableaux récapitulatifs. Ils mettent notamment en valeur la taille, l'époque de floraison, les noms courants et populaires, l'ordre – riche d'enseignements – dans lequel les auteurs mentionnent fleurs et oiseaux, l'utilisation dans les contes et légendes, les pouvoirs, qu'il s'agisse de médecine ou de magie.

Ce volume d'annexes est complété par un certain nombre d'outils. Le chapitre cinq contient quatre index, un glossaire et une bibliographie. Dans les index – scripturaire, des auteurs anciens, des artistes, thématique – seules les pages sont indiquées : les explications jugées nécessaires se trouvent à la première occurrence. Le glossaire explique notamment les termes de botanique, d'ornithologie, d'histoire de l'art et de théologie méritant d'être définis, afin que des imprécisions ne viennent pas nuire à la clarté du propos. La dimension transversale de notre sujet invitait à trier les ouvrages de la bibliographie en chapitres. Mais il s'est avéré à l'usage que beaucoup d'entre eux auraient été inclassables. Aussi avons-nous préféré, malgré un caractère de « fourre-tout » qui peut prêter le flanc à la critique, un classement alphabétique dont l'un des mérites – et non des moindres – est d'éviter la multiplication de la recherche. Cette bibliographie, forcément sélective, présente cependant une certaine ampleur. Les entrées concernant plus spécialement les fleurs, les oiseaux et le *Paradiesgärtlein* sont répétées dans trois listes à part. Pour les deux premières, seuls le nom de l'auteur et l'année de parution sont mentionnés. Pour la troisième, nous avons ajouté les pages ; en outre, un classement chronologique met en valeur l'intérêt porté au sujet selon les périodes.

---

<sup>156</sup> Pour les plantes, ce chapitre est essentiellement renseigné par le *Kreüter-Buoch* de H. Bock, dont nous avons eu la chance de pouvoir consulter à la BNU de Strasbourg un exemplaire de 1560, et le *Nouvel herbier de 1543* de L. Fuchs, dont les éditions Taschen ont publié en 2001 l'édition colorisée complète. Pour les oiseaux, moins utilisés en phytothérapie mais au moins autant que les fleurs dans les pratiques magiques, nous avons puisé dans divers ouvrages déjà mentionnés.

<sup>157</sup> Nous nous en tenons généralement aux contes de tradition française ou germanique, susceptibles d'avoir été familiers au commanditaire et au peintre du *Paradiesgärtlein* ; mais nous citons parfois d'autres traditions, lorsqu'elles sont éclairantes dans le contexte de la peinture occidentale. Nos sources proviennent en grande partie de *Natursagen. Eine Sammlung naturdeutender Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden* de O. Dähnhardt, qui a été réédité en 1970 aux Etats-Unis.

<sup>158</sup> Il arrive que l'ordre soit légèrement différent, notamment dans le cas d'identification plurielle.

Bien que notre sujet invite, à première vue, à un plan binaire, il était indispensable de faire précéder l'étude des fleurs et des oiseaux d'une partie plus générale, afin d'entrevoir pourquoi ce jardin est à nul autre pareil. Elle débute par une description de notre *Paradiesgärtlein*, qui nous a contrainte à faire abstraction – du moins le plus possible et provisoirement – de l'histoire de l'art en général et de celle des Jardins du Paradis en particulier, mais aussi de ce que l'on devine des intentions du commanditaire et du peintre. Cela nous a permis de découvrir plusieurs détails qui, à notre connaissance, n'avaient jamais été relevés et se sont révélés fort significatifs par la suite. Le second chapitre est consacré à un *status questionis* que nous avons souhaité fournir, une œuvre aussi énigmatique que le *Paradiesgärtlein* ayant suscité des commentaires nombreux et souvent contradictoires<sup>159</sup>. Nous brosons dans un troisième chapitre la genèse des Jardins du Paradis, et nous nous demandons quelle place y occupent les fleurs et les oiseaux qui font du *Paradiesgärtlein* « un herbier animé »<sup>160</sup>.

Les deux parties suivantes, intitulées « Un jardin émaillé de fleurs » et « Un jardin tout bruisant d'oiseaux », sont construites de façon à la fois parallèle et complémentaire, c'est-à-dire que nous avons regroupé les fleurs et les oiseaux en nous fondant sur la couleur des pétales et des plumes, mais surtout en privilégiant le sens. Nous commençons par examiner cinq fleurs qui offrent des clefs de lecture, dont la principale est à notre avis que le *Paradiesgärtlein* est placé sous le signe de la Croix<sup>161</sup>. Aussi les crucifères et les quatre « roses » qui dessinent une croix invisible dans le jardin font-elles l'objet du chapitre central, encadré par les études des fleurs blanches rattachées à Marie d'une part, à la Résurrection d'autre part. Nous clôturons cette partie par les fleurs « couleur de ciel », ainsi qu'il sied à un Jardin du Paradis dont les oiseaux se détachent sur le ciel azuré.

La clef de la Croix étant posée, il était légitime de commencer la troisième partie<sup>162</sup> par les oiseaux rouges de l'Incarnation, reliés aux fleurs écarlates de manière explicite : le bouvreuil pivoine renvoie à la pivoine, le rouge-gorge ôte un insecte de la coquelourde qui

---

<sup>159</sup> Dans un souci d'allègement, nous ne traduisons pas toujours, sauf lorsque la citation concerne directement les fleurs ou les oiseaux.

<sup>160</sup> „*Ein wahrhaft gemaltes und von Vögeln belebtes Herbarium*“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79).

<sup>161</sup> Nous suivons en cela l'avis de Ph. Lorentz (LORENTZ 2008, p. 57).

<sup>162</sup> Cette troisième partie est nécessairement plus courte que la précédente. Hormis le fait que le tableau comporte vingt fleurs et seulement treize oiseaux, les premières sont davantage objet de débat, ce qui nous a conduite à examiner en détail plusieurs hypothèses que nous ne voulions pas rejeter d'emblée.

marque le sommet de la croix. Mais malgré leur présence en bordure de ce lieu paradisiaque, certains oiseaux aux plumes rouges ou rosées sont des créatures « entre anges et démons ». D'autres reflètent clairement, comme les fleurs bleues et les blanches, l'azur et la lumière. En miroir aux fleurs qui introduisent la deuxième partie, les oiseaux qui terminent la troisième offrent eux aussi deux clefs de lecture, qui à vrai dire se rejoignent pour n'en former qu'une : la présence du martin-pêcheur, oiseau christique au plumage éclatant, s'explique par celle du crabe dont le noir se nuance au soleil, pêcheur qu'il fallait sauver.

PREMIERE PARTIE :  
UN JARDIN  
A NUL AUTRE PAREIL

## INTRODUCTION A LA PREMIERE PARTIE

Dans *La Court du paradis*, un poème anonyme du XIII<sup>e</sup> siècle, Jésus invite les anges et les saints à venir danser des caroles sur l’herbe verte du Paradis, au son de la musique jouée par les quatre Evangélistes. La fête est si belle que les âmes du purgatoire supplient de pouvoir y participer, faveur qui leur est accordée grâce à l’intercession de la Vierge. « La conception de la religion au Moyen Age avait tendance à transposer au ciel les joies de la terre »<sup>163</sup> : les Jardins du Paradis, à commencer par le *Paradiesgärtlein*, en témoignent. Les hommes, en effet, ne peuvent « se représenter la joie céleste que par des plaisirs mondains. Les plus grands mystiques, un Jean de la Croix, une sainte Thérèse, n’avaient pas d’autre moyen d’expression. Les artistes les plus géniaux non plus. Qui donc voudrait critiquer la gracieuse ronde des Elus peinte par l’Angelico dans son tableau du *Jugement dernier* [fig. 289] ou bien la danse des anges et des roses dans l’exquis *Couronnement de la Vierge* [fig. 333] de Botticelli ? »

Dans les représentations de Marie au Jardin Clos ou au Jardin du Paradis – ou même dans les Saintes Conversations – la hiérarchie des personnages est en général clairement établie. Il n’en va pas de même au *Paradiesgärtlein*, et d’un auteur à l’autre l’ordre de description diffère. Pour Gustav Hartlaub, les personnages « forment avec la lourde table de pierre un ovale » dans le jardin<sup>164</sup>. Pour la plupart des historiens d’art, ils sont groupés autour de Marie, plus rarement autour de l’Enfant, sans que le centre géométrique corresponde nécessairement au centre spirituel du tableau<sup>165</sup>. Ewald Vetter souligne la différence entre « les quatre vierges [...] réunies dans un arrangement assez lâche sur une prairie fleurie, tandis que trois personnages masculins, jeunes eux aussi, constituent à droite sous un arbre un

---

<sup>163</sup> Voir VILAMO-PENTTI 1953, p. 8, d’où est aussi extraite la citation suivante.

<sup>164</sup> „In dem rechteckigen Bezirk ist eine Gruppe von Personen verteilt, zusammen mit jenem schweren Steintisch ungefähr ein Oval bildend“ (HARTLAUB 1947, p. 4).

<sup>165</sup> D. Lüdke note par exemple que l’Enfant Jésus est assis au milieu du jardin, mais centre son interprétation sur Marie (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79).

groupe plus dense »<sup>166</sup>. Chez ces derniers, on ne sait à vrai dire qui parle et qui écoute : peut-être pèsent-ils tous trois une parole qui vient d'être dite.

Cette séparation en deux groupes, matérialisée par l'arbre aux deux rameaux du premier plan<sup>167</sup>, n'est pas la seule originalité du tableau de Francfort. Une description minutieuse nous permettra de souligner quelques détails surprenants, que la suite s'emploiera à analyser. Le livre rouge, dont la Vierge tourne une page, est un motif courant dans la peinture du Moyen Age, tant sur panneau que sur parchemin, notamment dans les Annonciations : Marie est celle par qui s'accompliront les Ecritures. Il est cependant assez rare qu'elle feuillète le livre « à l'envers ». En y regardant de plus près, on reconnaît un *w*. Le procédé, pour ingénieux qu'il soit, peut prêter à sourire : l'Évangile de Luc (1, 26-38) ne dit pas si Marie lisait à l'arrivée de l'ange ; si elle savait lire – ce qui est peu probable, compte tenu du contexte socioculturel – elle ne lisait pas la Torah chez elle, et encore moins dans un *codex*. Les exemples ne manquent pas de ce mélange de minutie dans le détail et de liberté dans le symbole. Les louches dorées ne devaient guère être courantes, même dans les cuisines des châteaux ; et surtout, on ne comprend pas bien à quoi sert de puiser une eau que nul récipient ne recueillera. Les délicates libellules ne semblent effrayer personne, alors que ce sont généralement des créatures de l'enfer : des libellules, des serpents et des mouches attaquent sauvagement les « amants trépassés » [fig. 257]. L'animal vert tendre assorti à son lit de pervenches ne ressemble que de loin aux grands dragons pourvus d'ailes de chauve-souris qui luttent corps à corps avec l'archange<sup>168</sup>. Il n'est pourtant peut-être pas aussi inoffensif qu'il y paraît.

Une œuvre si souvent citée, maintes fois reproduite, a forcément été analysée. Lorsque Alfred Wolters se demande en 1932<sup>169</sup> s'il est bien utile de commenter le *Paradiesgärtlein*, celui-ci a déjà fait l'objet de nombreuses études et il n'est pas interdit d'y voir davantage qu'une prétéition. Ensuite, il faudra attendre l'après-guerre pour que les auteurs s'intéressent au « tableautin de Francfort », dont déjà André Michel soulignait en 1907 la « fraîcheur d'imagination puérile » et la « couleur de légende »<sup>170</sup>. L'heure n'était pas, dans la décennie

---

<sup>166</sup> „Vier Jungfrauen sind in lockerer Anordnung auf der Blumenwiese vereint, indes drei männliche Gestalten, jugendlich auch sie, rechts unter einem Baum eine gefügtere Gruppe bilden“ (VETTER 1965, p. 104).

<sup>167</sup> Voir BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94. Cette disposition, qui se retrouve dans la *Nativité de la Vierge*, est l'un des critères d'attribution des panneaux strasbourgeois au Maître du *Paradiesgärtlein*.

<sup>168</sup> Voir notamment, pour la miniature, le *Saint Michel* [fig. 519] des *Heures de Catherine de Clèves*, et pour les panneaux peints *Saint Michel terrassant le démon* [fig. 486] de Josse Lieferinxe.

<sup>169</sup> WOLTERS 1932, p. 39.

<sup>170</sup> Ces trois citations sont tirées de MICHEL 1907, t. 3, p. 250.

qui a suivi, aux tableaux « minuscules », même s'il émane d'eux un « charme inouï »<sup>171</sup> ; du reste, Wilhelm Pinder, en 1952, dénonce dans un couplet féroce ces « êtres peureux et trop petits » qui affirment une préférence pour « le grand et le massif, le dangereux et le terrible dans le monde des formes »<sup>172</sup>. Mais ensuite le *Paradiesgärtlein* sera régulièrement objet d'étude, du moins en Allemagne, avant de connaître une éclipse dans les années soixante-dix ; puis les articles se succèdent, et avec l'essor des moyens de reproduction le tableau, dont les auteurs ont souligné les couleurs « éclatantes »<sup>173</sup> bien avant qu'il soit possible de les restituer, illustre aussi bien les livres d'art que les ouvrages sur les jardins. « Le tableau ne manque en réalité dans aucune histoire de l'art. Sa reproduction fréquente, y compris en première page, témoigne de son rayonnement »<sup>174</sup>. Un *status quaestionis* minutieux – mais non exhaustif – nous permettra d'apporter un certain nombre de réponses.

« Quand les chrétiens étaient interdits de culte, leur art se nourrissait nécessairement de thèmes classiques, qu'ils investissaient d'une signification secrète. Les fonds de feuillage, fleurs et oiseaux représentés sur les voûtes des édifices païens devenaient l'âme chrétienne dans les jardins du paradis »<sup>175</sup> : on voit tout ce que les Jardins du Paradis du Moyen Age doivent aux modèles des catacombes. Le charme des couleurs, réparties au *Paradiesgärtlein* avec un art consommé de l'équilibre, opère chez tout amateur de peinture. Mais le plaisir est décuplé pour l'œil averti qui s'émerveille du soyeux chiffonné des iris, de la précision des spathes des nivéoles, de la finesse des dentelures recourbées du muguet. En contrebas du rosier, au pied du bassin de pierre, la végétation est quasiment absente, ce qui étonne, car la terre y est forcément humide. La pivoine a perdu des pétales ; mais toutes les tiges sont droites : c'est un lieu où il ne tombe qu'une petite pluie douce et où même le vent d'automne doit être léger. Avec ses deux troncs enlacés, le cerisier rappelle l'arbre de la Chute, à tel point qu'on cherche sans le vouloir si la tête du serpent ne serait pas dissimulée dans le feuillage. Mais il n'en est rien, et d'ailleurs ce n'est pas un pommier<sup>176</sup>. L'arbre extérieur

---

<sup>171</sup> Les deux expressions sont de W. Pinder, ainsi que les deux citations suivantes (PINDER 1952, p. 216-217).

<sup>172</sup> On ne connaît en effet aucune étude du *Paradiesgärtlein* sous le Troisième Reich, sauf celle de J. Strzygowski, que nous n'avons pu consulter, et il faudra attendre quelques années après la guerre pour que l'histoire de l'art retrouve ses marques.

<sup>173</sup> GEBHARDT 1905, p. 28.

<sup>174</sup> LOECKLE 1976, p. 165.

<sup>175</sup> GOODY 1994, p. 109.

<sup>176</sup> Il n'est nullement écrit dans la Genèse que cet arbre était un pommier. Le texte parle de fruit : « du fruit de l'arbre qui est au milieu du Jardin, Dieu a dit : vous n'en mangerez pas, et vous n'y toucherez pas afin de ne pas mourir » (Gn 3, 3). Mais la scène ayant beaucoup inspiré les artistes, il leur fallait bien peindre un fruit particulier, qui en Occident se transforma en pomme, à cause de la ressemblance de *mâlus* (le pommier) avec *malus* (le mal ; voir CAZENAVE 1996 a, p. 548). Dans l'art chrétien d'Orient – et c'est aussi l'idée retenue par la

semble pousser en contrebas : est-ce à dire que le Paradis est placé en hauteur ? Ou bien c'est un petit arbre beaucoup plus large que haut, dont la cime aplatie résulte peut-être d'un manque de place, et alors il s'agit peut-être d'un ajout.

Les oiseaux, que le peintre a soigneusement répartis tout autour du jardin, sont certainement revêtus d'importance, même si les auteurs les ont encore moins commentés que les fleurs. Tous les personnages sont associés à ce qui pourrait être un attribut, ce qui met à part l'oiseau noir qui picore à terre, à moitié caché par l'homme debout. A vrai dire, sans ses pattes et son bec rouges il passerait tout à fait inaperçu, alors que le peintre semble avoir pris soin de mettre en valeur tous les autres. Son plumage noir fait immédiatement penser au corbeau, ou à la corneille. Certes, il devrait être alors beaucoup plus gros. Mais il semble que comme pour les fleurs la précision dans le détail n'ait pas forcément pour corollaire la fidélité aux proportions. La huppe devrait être deux fois et demie plus grande que le chardonneret, sensiblement aussi éloigné qu'elle du spectateur ; *a contrario* le bouvreuil et la mésange charbonnière ne devraient pas avoir comme dans la nature la même taille, puisque le second est au fond du jardin. Il est donc difficile de dire si celui qui s'envole est un petit oiseau au-dessus de la muraille ou un oiseau beaucoup plus gros nettement plus éloigné ; on ne sait pas non plus, des trois oiseaux dans l'arbre, lesquels sont dans le jardin, au niveau de la clôture, et lesquels à l'extérieur. La couleur rouge des pattes et du bec de l'oiseau noir fait pencher pour un corbeau, oiseau des pays de montagne, ainsi que l'indique son nom allemand *Alpenkrähe* : cela pourrait être un précieux argument pour situer le tableau de Francfort, en n'oubliant pas toutefois que le peintre a pu se servir d'un modèle trouvé dans un autre panneau ou une marge de miniature, ni qu'une carte contemporaine<sup>177</sup> ne dit pas si l'espèce était courante dans un espace géographique et temporel donné.

Une légende très répandue au Moyen Age raconte comment un moine, ébloui par le chant d'un oiseau et la beauté de son plumage, ne revint à son monastère que trois cents ans

---

tradition musulmane – le fruit défendu est une figue, puisque Adam et Eve, aussitôt après avoir mangé du fruit défendu, « ayant cousu des feuilles de figuier, [ils] s'en firent des pagens » (Gn 3, 7). C'est aussi parfois l'interprétation choisie en Occident, par exemple dans la *Lettre O* [fig. 185] d'un antiphonaire de Florence du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais l'arbre de la Connaissance du Bien et du Mal peut aussi être un palmier, un grenadier ou une vigne (voir LCI 1994, t. 1, col. 123-124 et 264-268). Le poète Hölderlin, qui avait étudié la théologie, charge dans *Hälfte des Lebens* (*Moitié de la Vie*) son arbre de « poires jaunes ». A noter que le cerisier, comme le pommier et le rosier, est une rosacée.

<sup>177</sup> Les cartes, telles qu'on en trouve chez DELACHAUX & NIESTLE, sont une aide précieuse – bien que limitée – pour savoir, ou du moins se demander, si l'artiste a vu dans la nature, ou seulement par l'intermédiaire d'une autre œuvre ce qu'il représente. Dans le cadre de cette étude il faut aussi penser aux ménageries et aux jardins, sans oublier que les oiseaux étaient peut-être empaillés, et les fleurs séchées dans des herbiers, ce qui peut fausser le port de la plante comme celui de l'oiseau.

plus tard : lui n'avait pas vieilli, ayant pendant tout ce temps contemplé le Paradis<sup>178</sup>. Nous nous demanderons dans un troisième chapitre s'il y a toujours des fleurs et des oiseaux dans les Jardins du Paradis, où le temps est aboli. Cela nous conduira à tenter de définir le type iconographique du Jardin du Paradis, chose malaisée s'il en est : la variété des titres donnés par les historiens d'art aux œuvres de notre corpus prouve qu'il n'existe guère de définition stable. Le contraire eût été étonnant : le paradis lui-même échappe à toute définition. Faut-il entendre par là l'Eden de la Genèse, un lieu d'attente agréable, un sommeil paisible ou bien la béatitude éternelle de la Jérusalem Céleste ? Après bien des hésitations, nous avons retenu quarante Jardins du Paradis, sur des critères variables et aisément réfutables, mais que nous étairons. Nous n'avons pas cherché à privilégier une région en particulier : la composition du corpus constitue un embryon de réponse à la question de la répartition géographique et temporelle du type<sup>179</sup>. Cette première partie nous permettra de mieux juger, avant de poursuivre, de la spécificité du *Paradiesgärtlein*, dont Gerd Heinz-Mohr souligne que de tous les Jardins du Paradis, c'est celui qui exprime le plus parfaitement « la présence mystique de l'harmonie des fins dernières »<sup>180</sup>.

---

<sup>178</sup> Voir DAVY, p. 217-218.

<sup>179</sup> Nous sommes toutefois consciente du fait que notre sujet a orienté la consultation des ouvrages, sans parler des voyages effectués, ce qui fausse quelque peu la donne.

<sup>180</sup> „Die mystische Vergegenwärtigung der Endzeitharmonie im Paradiesgärtlein, 15. Jh. Städel Institut Frankfurt“ (HEINZ-MOHR 1991, p. 27).

## CHAPITRE PREMIER : DESCRIPTION ICONOGRAPHIQUE

Suso recommandait à ses auditeurs de « s’entourer en tous temps d’images de qualité, à travers lesquelles le cœur puisse s’enflammer vers Dieu »<sup>181</sup>. Faisant provisoirement abstraction de l’usage premier du *Paradiesgärtlein*, nous nous proposons de le décrire en prémice à notre étude. Le moment venu, fleurs et oiseaux feront l’objet d’une description plus fine<sup>182</sup>. Nous nous pencherons en premier sur les huit personnages que le peintre a réunis en deux groupes distincts dans un jardin clos – ou du moins suggéré comme tel – avant de décrire leur écrin de verdure abondamment fleuri et les animaux discrets, ailés ou non, qui partagent avec les hommes la douceur du Paradis.

### A Huit personnages dans un jardin clos

Même si, à première vue, le *Paradiesgärtlein* est une variante de la Vierge au Jardin, il saute aux yeux que ce *hortus conclusus* n’est clos que de deux côtés et que l’Enfant au psaltérion en occupe le centre. La répartition dans l’espace des autres personnages donne l’impression d’un monde de femmes : de l’autre côté de l’Enfant, deux hommes et un archange forment un groupe beaucoup plus dense.

#### 1 Un *hortus conclusus* clos par deux côtés

On entre dans le *Paradiesgärtlein* comme en ayant escaladé le mur, un mur crénelé qui en interdit l’entrée, dont tout laisse penser qu’il ne se limite pas aux deux côtés représentés, ce qui serait absurde. Le cadrage en plongée suggère que le spectateur reste perché sur la muraille, à la façon des oiseaux qui lui font face, ou qu’il ne fait que regarder entre deux créneaux. Et de fait, on est aussitôt saisi par l’éblouissement d’un monde serein et coloré, d’un jardin émaillé de fleurs et bruissant d’oiseaux. Au milieu, assis dans l’herbe de profil – mais la tête tournée de trois quarts – un enfant joue du psaltérion, entouré de quatre femmes et de trois hommes, dont un avec des ailes. Tous les personnages semblent être

---

<sup>181</sup> „Suso riet seinen Hörern, sie möchten allezeit gute Bilder um sich haben, durch die das Herz zu Gott entzündet werde“ (HINTZE 1901, p. 38).

<sup>182</sup> Nous ne reviendrons par contre sur les autres éléments du tableau que dans la mesure où ils se rattachent à une fleur ou un oiseau en particulier.

d'assez petite taille. Ils sont minces et gracieux, les femmes de carnation plus claire que les hommes. Ils ont tous de beaux cheveux blonds ou châains<sup>183</sup>, des yeux bruns, et les doigts très fins de qui ne connaît pas les gros travaux : l'ongle nacré du pouce de la femme à la fontaine en témoigne. Les femmes, vêtues simplement, s'adonnent à d'aimables occupations, chacune pour elle-même, ce qui est une façon de les associer à un objet, instrument de musique, livre, cuillère ou panier. Elles occupent davantage de place que les hommes qui, richement vêtus et reliés pour leur part chacun à un animal – singe, dragon ou oiseau – sont rassemblés en un groupe compact dans la partie droite du tableau ; ils semblent occupés à converser autour d'un arbre.

## 2 L'Enfant et le psaltérion

L'Enfant peut avoir deux ou trois ans ; il est en tout cas à l'âge où l'on fait tout avec passion et maladresse : il esquisse un sourire espiègle et pince au moyen de deux plectres les cordes avec ardeur. Le son produit doit l'enchanter, car il ne regarde que l'instrument, qu'il maintient entre ses jambes et sur lequel il est penché. Il est vêtu d'une chemise blanche très simple, ceinturée par un lien de cuir trop long pour sa taille, noué sur le côté gauche au-dessus d'une bourse ou d'une trousse d'écolier. De sa tête émanent de courts rayons de lumière en forme de croix, de la même couleur que ses cheveux blonds, ce qui le désigne indubitablement comme l'Enfant Jésus.

## 3 Un monde de femmes

Par les couleurs de leurs vêtements, les quatre femmes se répondent en diagonale. Pourtant, la Vierge, qui feuillette un livre près d'une table mise, se distingue de ses compagnes par sa position élevée et son échelle supérieure<sup>184</sup>. Le peintre a représenté les trois autres femmes, dans lesquelles le genre de peinture invite à voir des saintes, dans trois positions différentes : assise, debout, agenouillée. Mais le fait qu'elles se tournent le dos, loin de les séparer, leur confère une unité : en se penchant gracieusement vers l'extérieur, elles dessinent comme une corolle.

---

<sup>183</sup> L'homme assis porte un bonnet jaune, qui interdit de connaître la couleur de ses cheveux ; mais la couleur de ce bonnet même l'insère dans le groupe.

<sup>184</sup> Elle est aussi grande, assise, que la cueilleuse debout.

a Marie feuillette un livre près d'une table mise

Le nimbe crucifère de l'Enfant est si immatériel qu'il se confondrait de loin avec l'herbe, elle aussi fine et dorée, si quelques rayons ne se détachent sur la robe bleue de la femme assise derrière lui sur deux gros coussins rouges. Elle aussi est vêtue d'une chemise blanche, mais galonnée à l'encolure et recouverte pour une bonne part d'un manteau bleu très lumineux, couleur que l'on retrouve à divers endroits du tableau, notamment le ciel et les iris qui se détachent contre le mur du fond. Contrairement à un usage assez répandu ce manteau n'est pas retenu par un fermail<sup>185</sup>, ce qui surprend : son geste suffirait à le faire glisser. Une grande couronne d'or filigranée en forme de feuillage, sertie de cinq pierres précieuses – trois saphirs<sup>186</sup> qui alternent avec deux rubis – entourées de perles figurant des pétales de marguerite, retient ses longs cheveux blonds dénoués, dont les boucles descendent en cascade jusqu'à sa taille. Le manteau bleu, le galon de la chemise, la grande couronne filigranée et jusqu'aux précieux pompons brodés de perles du coussin carré, tout cela suffirait à désigner cette belle dame aux doigts fins comme la Vierge Marie.

Elle est absorbée par la lecture d'un livre dont on peut se demander si la page bien visible est gonflée par le vent – une brise légère ne fait-elle pas voler l'écharpe de la femme qui cueille des fruits à sa droite ? – ou si ce n'est pas là un procédé habile pour faire apparaître les lettres hébraïques qui servirent à écrire la Torah. Elle ne tient pas son Enfant sur ses genoux ; mais le bas de son manteau effleure en un doux contact la tête de son Fils. L'étoffe la relie de la même manière à la femme qui tient le psaltérion, comme si la Vierge délégait à celle-ci son soin de mère. De l'autre côté, ce manteau semble étrangement se prolonger sous la table de pierre – peut-être est-ce du marbre – dressée à sa gauche. Sur cette table hexagonale, dont le pied quadrangulaire et travaillé est représenté de trois quarts et le plateau très simple presque vu de dessus, cinq pommes sont placées à l'arrière-plan dans un plat qui peut être d'étain. A même la table sont posés une pomme entière et les reliefs d'une autre. La chair encore blanche qui adhère aux épluchures suggère que cette pomme vient juste d'être pelée ; le trognon, auquel est attachée la queue, dit qu'elle a été mangée. Au premier plan, un

---

<sup>185</sup> C'est par exemple le cas chez Stefan Lochner. Mais il est vrai que si l'agrafe retient bien le manteau de la Madone dans le panneau central du *Retable des Rois Mages* et celui de l'ange de *l'Annonciation* [fig. 493], ce n'est pas le cas non plus dans la *Madone à la roseaie* [fig. 54] et l'on peut en douter en ce qui concerne la *Madone à la violette* [fig. 491].

<sup>186</sup> On ne distingue à vrai dire que deux pierres bleues. Mais la logique veut que la troisième soit cachée par la tête penchée de la Vierge, d'autant plus que le saphir central est plus gros que les autres pierres, ce qui induit une symétrie.

gobelet à pastilles de couleur vert-jaune<sup>187</sup> est à moitié rempli d'un liquide rouge. Entre les fruits et le breuvage un très léger chemin de table à franges a été soigneusement disposé, qui partage la table en deux. Le plat est en partie posé dessus, comme pour l'empêcher de glisser. Cependant, les deux extrémités retombent à la verticale : la brise ne souffle pas dans cette partie du jardin.

#### b Trois saintes à ses pieds

La jeune femme qui tient le psaltérion sur lequel s'exerce l'Enfant Jésus est penchée vers lui en miroir. Ses cheveux dénoués ont la même couleur chaude et blonde que ceux de Marie, mais ils retombent moins sagement, comme si elle secouait la tête. Elle porte un diadème filigrané qui semble fait de sceau de Salomon, que le peintre a fait ressortir sur un fond bleu et vert davantage que la couronne de Marie. Toute son attention est dirigée vers le jeu de l'Enfant, dont elle regarde les doigts. Elle est vêtue d'une robe rouge qu'on devine serrée à la taille, et d'un manteau blanc sur lequel elle est assise et qui tient comme celui de la Vierge sans être retenu sur ses épaules.

Debout derrière elle et vêtue des mêmes couleurs, une autre jeune femme cueille des cerises qu'elle récolte dans un grand panier dont la forme rappelle celle du calice de la messe. Mais pour ne pas les gâter, elle les dépose dans un premier temps dans sa robe rouge relevée, ce qui dévoile sa chemise blanche ; un voile blanc lui aussi protège sa gorge du vent ; en même temps, sans ce vent il ne tiendrait pas. Des quatre femmes, elle seule n'est pas représentée de trois-quarts, ce qui la singularise d'autant plus qu'on ne voit guère ses cheveux, sans doute ramenés par-dessus son épaule : malgré sa délicate couronne filigranée sertie de pierres bleues, cela renforce l'air un peu sévère de son profil.

La troisième jeune femme est vêtue d'une robe du même bleu que le manteau de Marie. Un voile blanc et soyeux est joliment disposé en un arrangement fragile sur sa tête et autour de son cou. Elle semble avoir posé son genou droit à terre, ce qui la déséquilibrerait si elle ne se tenait de la main gauche au rebord du bassin de pierre claire dans lequel elle puise de l'eau. Ce geste associé à une torsion du buste fait tomber ses cheveux en une élégante cascade bouclée entre son bras droit et sa taille. La grande cuillère attachée à une chaîne

---

<sup>187</sup> Ce genre de verre était fabriqué en grandes quantités à Strasbourg au début du XV<sup>e</sup> siècle (voir DU PASQUIER 2005, p. 86).

ressemble à ces « couades » accrochées naguère au-dessus des évier, à la différence que celle-ci semble être en or, ainsi que la chaîne.

#### 4 Deux hommes et un archange

Dans le groupe des hommes, le personnage principal semble être un ange, puisqu'il est pourvu de deux grandes ailes bleues et dorées. Il est assis dans la position du penseur, tel qu'est représenté le minnesänger Walther von der Vogelweide [fig. 78] dans le *Codex Manesse*<sup>188</sup>, le coude sur le genou et la tête dans la main<sup>189</sup>. Sans ce geste qui le caractérise, on se demanderait s'il regarde le spectateur d'un air un peu absent : il aurait presque l'air de s'ennuyer. C'est un ange d'allure androgyne à l'ample chevelure bouclée, décorée d'un grand diadème fin et doré, vêtu avec élégance d'un justaucorps orangé accordé à ses chausses un peu plus claires, qui a poussé le raffinement à assortir le bleu de son manteau et ses chaussures dorées aux couleurs de ses ailes. Il a du reste le pied menu qui sied aux damoiseaux. Le petit singe cornu assis tout près de lui invite à voir dans ce beau jeune homme l'archange saint Michel, qui précipita du ciel Satan et ses anges déchus<sup>190</sup>.

Les deux autres personnages, très élégants eux aussi, sont tournés vers l'archange. L'homme assis au premier plan fait penser à saint Georges : près de lui, dans l'herbe, un tout petit dragon est allongé, vaincu. Comme chez les femmes, les personnages sont représentés de trois quarts, sauf un, lui en l'occurrence. Il regarde dans la même direction que la cueilleuse et ses cheveux sont également dissimulés, qui plus est par un bonnet jaune qui étonne. La finesse excessive de sa taille est soulignée par une ceinture ornée dans le dos d'un cœur renversé ; elle contraste avec ses manches rouges, dont le bouffant est amplifié par le geste de son bras : il a posé sa main gauche sur sa hanche, et de sa main droite tient un bâton fiché en terre, dont on n'aperçoit que le sommet, ce qui avec son armure dorée lui confère un aspect viril. C'est donc un personnage à la fois élégant et guerrier. Le troisième homme – le seul des trois à se tenir debout – est lui aussi vêtu avec raffinement, d'un camaïeu de beiges et de bruns. Un mantelet dévoile des chausses presque blanches, brodées de motifs végétaux. De

---

<sup>188</sup> WALTHER 1992, p. 91.

<sup>189</sup> Il est vrai que le coude de l'ange ne repose pas réellement sur son genou ; mais sa tête penchée semble indiquer qu'il faut seulement y voir une maladresse de l'artiste.

<sup>190</sup> « Il y eut alors un combat dans le ciel : Michaël et ses anges combattirent contre le dragon. Et le dragon lui aussi combattait avec ses anges. Mais il n'eut pas le dessus : il ne se trouva plus de place pour eux dans le ciel. Il fut précipité, le grand dragon, l'antique serpent, celui qu'on nomme Diable et Satan, le séducteur du monde entier, il fut précipité sur la terre et ses anges avec lui » (Ap 12, 7-9). Le singe, comme le dragon, « assume la figure du diable » (ZUCKER 2005, p. 245).

grandes étoffes assorties à son col et à ses cheveux pendent à ses poignets. Il se tient des deux mains à un arbre à peine plus grand que lui, ce qui lui permet de se pencher davantage comme pour mieux saisir la conversation, dans un geste un peu maniéré.

## B Un écrin de verdure

Les personnages, hommes et femmes, sont mis en valeur par un écrin de verdure foncé qui fait chanter le blanc et les couleurs primaires. Aux vêtements et aux objets signifiants, notamment le bassin et le livre, répondent des fleurs multicolores qui émaillent le jardin, un jardin flanqué de quatre arbres que le peintre a voulu différents, à la fois sans doute pour le plaisir de peindre et leur valeur symbolique.

### 1 Une prairie émaillée de fleurs

La fascination exercée par le *Paradiesgärtlein* repose certainement pour une grande part sur la profusion de fleurs représentées côte à côte, tant sauvages que cultivées<sup>191</sup>, qui déclinent à leur manière toutes les nuances colorées des vêtements des personnages. L'œil va de l'une à l'autre dans un plaisir fait de familiarité et d'émerveillement partagés, car le spectateur reconnaît toutes les fleurs de son jardin qu'il vient de quitter, à cette différence près qu'il ne les a jamais vu fleurir ensemble. A part une tige sans fleurs – peut-être un lys – placée le long du mur, près de la cueilleuse, et quelques plantes éparses, toutes les espèces présentes au *Paradiesgärtlein* fleurissent : on peut en dénombrer vingt.

#### a Une flore qui ne fane pas

C'est une prairie plantée d'herbe drue, fine et mordorée, dont les brins semblent prolonger les cordes du psaltérion, et partager la texture des rayons de lumière du nimbe de l'Enfant. Elle se détache du fond sombre, dont elle neutralise la noirceur avec le concours des feuilles, qui ont toutes cette nuance d'or propre aux matins de printemps et aux soirées lumineuses d'un bel automne. Le soleil semble être en effet encore – ou déjà – assez bas dans le ciel : l'ombre sur le pied de la table, la lumière sur le ventre du petit dragon indiquent une source lumineuse extérieure au tableau, provenant de la droite. Le bleu et le rouge sont utilisés en larges aplats et en quantités à peu près égales dans les vêtements ; cet équilibre se

---

<sup>191</sup> Il n'est pas sûr que la distinction soit pertinente : nombre de plantes dites « sauvages » étaient cultivées dans les jardins pour leurs propriétés médicinales. Nous nous y tiendrons toutefois dans un premier temps.

prolonge dans les fleurs. Le ciel bleu rehausse l'azurite et l'outremer<sup>192</sup> des étoffes, en particulier le manteau de Marie, mais aussi les iris, les véroniques et les ancolies. Le rouge du livre et des coussins est très présent dans le cerisier et la touffe de fraisiers chargée de fruits, le rosier, les coquelourdes, les pivoines du premier plan. Le jaune est plus éparpillé mais bien représenté, parfois sous forme d'or, notamment dans les diadèmes, les ailes de l'ange, la cuirasse de l'homme assis ; les chevelures bouclées sont d'un blond doré ; les primevères fleurissent un peu partout, et cette couleur éclatante se retrouve non seulement dans les grandes crucifères qui fleurissent derrière l'homme debout, mais aussi dans le cœur des pâquerettes et les étamines des lys. Le vert profond du préau fait d'autant mieux ressortir le blanc délicatement ombré des vêtements et de la pierre, mais aussi des nivéoles, des pâquerettes et du muguet. A l'inverse, le mur crénelé met en valeur les grandes fleurs plantées côte à côte à l'abri par un jardinier prévoyant.

#### b Vingt fleurs écloses

A gauche fleurit un rosier rouge très épineux ; mais les petites roses, qui ressemblent à des œillets, poussent toutes sur des rameaux sans épines. De l'autre côté du cerisier l'on aperçoit une plante dont les fleurs bleues à quatre pétales font penser à la véronique. Au pied de la plate-bande, rehaussée comme c'était l'usage dans les jardins médiévaux, trois tiges aux fleurs rouges groupées à la racine des feuilles font hésiter entre un lamier et une sauge. Dans cette plate-bande, à main droite de Marie, de très grandes fleurs rouges, de la famille des œillets – sans doute des coquelourdes – dépassent la muraille ; du reste, un oiseau perché dans un créneau picore un insecte dans une des corolles. A gauche de la Vierge, deux plantes distinctes seulement par la couleur blanche et rouge orangé de leurs fleurs appartiennent sans doute à la famille des crucifères. On pense au compagnon blanc et à sa variété jumelle, le compagnon rouge, mais il peut aussi s'agir de giroflée des murailles, de quarantaine, de julienne des dames, ou encore d'érythrée ; la blanche peut aussi être du caille-lait. Les iris bleus, auxquels la forme hexagonale de la table confère une importance particulière, ne prêtent pas à confusion. Les roses trémières, deux rouges et une blanche, beaucoup plus stylisées que les précédentes, font hésiter davantage : elles devraient être à la période de leur floraison beaucoup plus grandes que les iris. Mais les proportions ne semblent pas avoir été respectées par le peintre. Le jardin ne peut en réalité pas s'arrêter là : il semble que le tableau

---

<sup>192</sup> De petits éclats sur le bord du tableau donnent à penser que le ciel a été réalisé en deux couches de bleu par-dessus la lasure dorée, une d'azurite et une d'outremer. Les vêtements sont également peints à l'azurite, l'outremer servant à marquer les ombres (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 93).

montre davantage une portion de jardin, telle que peut l’embrasser du regard un spectateur fictif sans tourner la tête, placé assez près pour en distinguer les détails. Force nous est donc de reprendre la description au pied du petit mur de bois.

Si l’on repart comme précédemment de la gauche<sup>193</sup>, on distingue à peine, près du cerisier, un plant de trèfle, peut-être du trèfle-fraisier. Des pâquerettes fleurissent derrière le panier ; mais il y en a d’autres, notamment au pied du rosier, et aussi aux pieds de l’Enfant Jésus, ce qui n’est peut-être pas un hasard, d’autant plus que l’on y devine un scarabée. Les violettes, plus bleues que violettes, se rencontrent elles aussi en plusieurs endroits, près de Marie mais aussi de l’Enfant et sous les pieds de l’archange. La primevère encadrée au centre par le psaltérion, l’auréole de l’Enfant, le manteau de Marie et la tête coiffée de sceau de Salomon est sûrement de toute première importance ; mais elle se retrouve ailleurs, près de l’homme debout et de la femme qui puise. Derrière l’Enfant, deux grosses touffes de nivéoles se détachent sur le vert profond. A main droite de l’archange, un fraisier plus grand que nature associe – ce qui est normal – fleurs et fruits, dont l’un semble attaqué par la pourriture. Deux pieds de véronique, apparemment de la même espèce que celle précédemment citée, et deux touffes de lys blancs se détachent sur le bois de la banquette, les derniers tout au bord du tableau.

On ne distingue près du bassin que deux touffes de plantain, dont une seule espèce – le grand plantain – est munie d’inflorescences, et trois plantes assez énigmatiques, car leur allure générale fait penser à du cresson de cheval, mais il manque à leurs pétales le bleu lumineux caractéristique des véroniques. Sans transition, l’aridité fait place à un tapis de muguet, une plante qui affectionne les lieux humides, puis à deux petites marguerites, qui fleurissent normalement quand le muguet est fané. Une grosse touffe de pivoines rouges est représentée à divers stades de floraison ; des pétales sont tombés à terre. A droite d’un petit arbre greffé courent des pervenches bleues, dont les pétales devaient à l’origine tirer sur le mauve, et dans lesquelles est étendu sur le dos un petit dragon. Dans le coin du tableau on aperçoit quatre plants d’ancolies de la même couleur ; mais si ce sont des ancolies sauvages, le bleu est sans doute d’origine. Enfin, si l’on remonte légèrement, on remarque au-dessus d’une primevère une crucifère aux fleurs jaunes qui ressemble en plus petit à celles qui fleurissent près de Marie ; ses feuilles plus effilées font toutefois davantage penser à de la giroflée, du millepertuis ou de la moutarde.

---

<sup>193</sup> C’est le sens de description le plus communément adopté : voir notamment WOLFFHARDT, p. 177-184.

## 2 Quatre arbres entourent la scène

Mais les fleurs ne sont pas les seules plantes du jardin, qui est en quelque sorte flanqué de quatre arbres. En réalité, l'un est planté à l'extérieur, tout contre la muraille, et deux autres ne sont pas réellement au bord du jardin, dont nous ne voyons qu'une partie. Mais ces quatre arbres n'en constituent pas moins comme quatre points cardinaux. Celui de gauche, dont le tronc se sépare en deux pour s'enlacer à la manière des liserons, est un cerisier chargé de fruits, à en croire le grand panier à moitié plein de cerises, et tous les fruits qui restent à récolter, ce qui a sans doute attiré l'oiseau perché à son sommet. Si l'on poursuit en longeant la muraille, on rencontre un autre arbre, dont l'espèce est plus difficile à définir. Il pousse à l'extérieur du jardin, peut-être en contrebas, ce qui laisserait penser que le jardin est sur une butte, à la manière d'un château-fort, et s'accorderait bien avec les créneaux. Trois oiseaux y sont perchés, dont un sur la branche qui entre dans le jardin par un créneau, ce qui est une façon d'intégrer cet arbre dans le jardin. Comme le ferait un bras tendu, cette branche indique le troisième arbre, au tronc duquel se tient l'homme debout. C'est un arbre verdoyant à la forme équilibrée, hormis le rameau mort qui, pointant vers le ciel, s'est offert comme perchoir à un oiseau jaune et bleu. Un dernier arbre lui répond, qui est son contraire, un tronc qui serait celui d'un arbre mort, s'il n'en jaillissait deux rameaux greffés, dont les feuilles vigoureuses indiquent que la greffe a pris et que l'arbre va reverdir.

## C Des animaux discrets

Alors que les plantes envahissent la scène – sans donner la moindre impression de désordre – la présence animale y est beaucoup plus discrète. Peut-être a-t-on remarqué tout de suite le petit dragon couché au premier plan, ou les oiseaux parce que ce sont les plus nombreux. Mais il y en a d'autres, dont certains peuvent être rangés dans les « bêtes du Bon Dieu », ce qui n'a rien d'étonnant dans un Jardin du Paradis. La présence des créatures traditionnellement associées au démon a par contre de quoi surprendre. Quant aux oiseaux qui entourent le jardin comme autant de veilleurs, ils méritent naturellement une place à part.

## 1 Les bêtes du Bon Dieu

Le peintre a placé au *Paradiesgärtlein* trois animaux christiques, le poisson, le scarabée et le papillon<sup>194</sup>. Comme son nom l'indique, le martin-pêcheur est un oiseau qui pêche : c'est certainement ce qu'il est venu faire au bord de l'eau. Surtout si l'on a en mémoire rétinienne *Le Jardin des Délices* [fig. 328 et vol. III] de Jérôme Bosch, on se persuade que cet oiseau aussi tient dans son bec un poisson. Celui-ci est en réalité peu visible<sup>195</sup>. Sa présence est cependant corroborée par les autres poissons, dont l'un se dirige vers la sortie et deux nagent déjà dans la rigole ; il semble même – mais on le distingue à peine – qu'un cinquième soit pris au piège dans la « couade » de la jeune femme. Le scarabée posé sur la pâquerette qui fleurit aux pieds de l'Enfant est encore plus difficile à distinguer. Tourné vers la gauche, il écarte ses élytres brunes comme pour s'envoler. *A contrario*, le papillon blanc posé de profil sur un pétale de pivoine se détache avec netteté sur le brun sombre du tronc greffé. On distingue clairement son corps strié de noir et de blanc, sa tête surmontée de deux longues antennes épaissies à leur extrémité, ses ailes couleur crème veinées de noir, les antérieures étant plus pointues que les autres : tout cela fait penser à une piéride du chou<sup>196</sup>, un papillon qui se pose plus volontiers sur les crucifères.

## 2 Les créatures du démon

D'autres créatures sont marquées du démon : le petit singe cornu aux pieds de saint Michel qui l'a vaincu, doublé en quelque sorte par le dragon terrassé par saint Georges, les deux libellules qui s'envolent vers le muguet, l'insecte happé par un oiseau dans une coquelourde et peut-être aussi la grappe translucide suspendue à une tige d'iris, qui pourrait bien figurer une attaque de cochenilles. Cependant, il est indéniable que la présence du Mal est discrète. Le petit singe noir aux mains griffues est assis presque comme l'archange, tout contre lui, dans une attitude de vaincu : le regard haineux qu'il jette à saint Michel n'y changera rien, ni ses cornes dérisoires. Le petit dragon vert est couché de tout son long sur le dos dans les ancolies, la tête dans le prolongement du cou, les pattes en l'air ; d'un trait de

---

<sup>194</sup> Voir CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 687-713, 900-911, 847-852.

<sup>195</sup> Ils sont plus visibles que celui qui tient l'oiseau dans son bec. Mais nous avouons ne les distinguer nettement que depuis que nous les avons vus sur un agrandissement. Nous remercions au passage S. Kemperdick qui a attiré notre attention sur divers détails du tableau.

<sup>196</sup> Voir BREHM 1975, t. 11, p. 202-204.

pinceau, le peintre a suggéré qu'il s'agit d'une femelle<sup>197</sup>. La bête semble elle aussi vaincue. Mais comme elle ne porte aucune blessure, on n'a pas vraiment l'impression qu'elle est morte ; peut-être dort-elle seulement, le ventre au soleil.

Les libellules, carnassières de nature, sont terrifiantes quand on les regarde de près. Mais pour l'heure ce ne sont que deux insectes fragiles, une libellule à proprement parler suivie d'une demoiselle<sup>198</sup>, peintes avec beaucoup de minutie. Elles ont toutes les deux un abdomen bleu ; celui de la libellule est strié de noir. L'iridescence de leurs ailes est magnifiquement rendu ; les ailes brunes de la demoiselle indiquent qu'il s'agit d'une femelle. Leur présence près de l'eau semble bien naturelle : personne n'esquisse le moindre mouvement d'inquiétude. Il est très difficile de savoir quel insecte l'oiseau enlève de l'œillet ; mais ce pourrait bien être une mouche, animal plus terrifiant encore, vu de près, que la libellule, et qui, ami de la pourriture, gâte tout sur son passage. La grappe de grains translucide qui pend sur la tige du deuxième iris épanoui en partant de la gauche fait penser à des œufs de limace, ou d'escargot. Mais dans la nature, ils seraient enterrés ; aussi s'agit-il plutôt de miellat de cochenilles, dont les larves attaquent volontiers les plantes juteuses<sup>199</sup>.

### 3 Treize oiseaux tout autour du jardin

Comme les arbres, les oiseaux entourent la scène, tels les gardiens d'un trésor qu'ils auraient la charge de protéger. Mis à part le martin-pêcheur du premier plan et l'oiseau noir près du bord droit du tableau, ils sont tous représentés dans la moitié supérieure. Au-dessus du rosier, une mésange charbonnière perchée sur le mur regarde dans le jardin. Au sommet du cerisier, un loriote semble attendre que la jeune femme s'en aille pour continuer à se gaver de cerises, dont il est friand. Faisant pendant à la mésange, un bouvreuil est posé dans la même attitude ; au-dessus de lui s'envole un oiseau qui lui ressemble, en plus terne, sans doute un pinson des arbres, le seul qui ne soit pas posé. Un rouge-gorge picore dans les coquelourdes : on s'attendrait à le voir aussi dodu que le bouvreuil, mais sans doute son corps élancé est-il dû à la vivacité de son geste. Trois oiseaux sont perchés dans l'arbre extérieur. Celui de gauche

---

<sup>197</sup> On ne distingue généralement pas le sexe des dragons, mais il y a des exceptions : dans leur représentation de *Saint Georges et le dragon* [fig. 109 c], les Frères de Limbourg ont clairement mis en scène une dragonne avec ses deux dragonneaux, et Friedrich Herlin un dragon mâle [fig. 470].

<sup>198</sup> On distingue les libellules à proprement parler des demoiselles qui au repos replient leurs ailes sur leur dos : „in Ruhe halten die meisten Kleinlibellen ihre Flügel zusammengeklappt über dem Hinterleib, was sie von den Großlibellen unterscheidet“ (BREHM 1977, t. 12, p. 36). On peut supposer que ce sont ces ailes aux couleurs intenses, repliées avec élégance au-dessus d'un abdomen mince et brillant, qui ont donné à l'insecte son nom de demoiselle – même quand il s'agit du mâle.

<sup>199</sup> Voir BREHM 1977, t. 12, p. 143 et t. 11, p. 70-71.

est un mélange de pic-épeiche et de pivert. Le second ressemble au loriot du cerisier ; mais son corps plus ramassé évoque davantage un bruant jaune ; il est le seul qui regarde derrière lui, comme s'il était intrigué, voire inquiet. Le troisième est un chardonneret, bien reconnaissable à sa calotte rouge très marquée. Il fait face à un oiseau plus difficile à identifier : sa longue queue lui donne des allures de bergeronnette, mais sa rondeur le fait plutôt ressembler à une pie-grièche à poitrine rose. Sur le seul rameau mort du tableau est perchée une mésange bleue, reconnaissable à son plumage, comme sur le mur la huppe qui regarde au loin, bien que sa crête soit rabattue en arrière. Aux pieds de l'homme debout et à moitié caché par ses jambes, un oiseau noir picore, que son bec et ses pattes rouges identifient comme un crave.

Werner Loeckle s'émerveille de ce que la « dynamique de l'âme » soit tissée dans la « composition remarquablement équilibrée » qu'est le *Paradiesgärtlein* avec « tant de grâce » que de la contemplation du tableau « jaillit sans cesse une source qui rafraîchit le cœur »<sup>200</sup>. Cette description nous a permis d'entrevoir la richesse d'une œuvre dans laquelle se mêlent deux mondes, « une époque chevaleresque révolue » et « la mystique chargée de sentiment d'une nouvelle ère »<sup>201</sup>. Les fleurs et les oiseaux, qui contribuent à l'enchantement du lieu, sont bien davantage qu'un précieux écrin.

---

<sup>200</sup> „Das wirklich Erstaunlichste an dieser kleinen Tafel [...] ist die geistvolle Seelendynamik, die aus ihr spricht. Dies gedanklich Schicht ist der wohlausgewogenen Komposition so anmutvoll einverwoben, dass sie immer wieder zum erneut sprudelnden Quell herzerfrischender Betrachtung werden kann“ (LOECKLE 1976, p. 11).

<sup>201</sup> „Dieses zauberhafte Bildchen [...], in dem die höfische Kultur eines vergangenen ritterlichen Zeitalters sich mit der gefühlsstarken Mystik einer neuen Epoche verbindet“ (BEHLING 1967, p. 21).

## CHAPITRE SECOND : STATUS QUAESTIONIS

Avant de regarder de près les vingt fleurs et les treize oiseaux<sup>202</sup> du *Paradiesgärtlein*, qui nous permettront d'infirmer ou de confirmer certaines thèses et d'ouvrir d'autres pistes, un état de la question mettra en évidence les convergences et les divergences des spécialistes. En effet, « beaucoup de plumes se sont mises en mouvement pour louer ce joyau artistique »<sup>203</sup>. La première mention du tableau remonte à 1829<sup>204</sup>, dix ans avant que cette œuvre « à la fois si charmante et si étrange »<sup>205</sup>, qui appartenait au confiseur Prehn, grand amateur de petits formats, ne soit acquise par la ville de Francfort. Les études se multiplient jusqu'à la première guerre mondiale, puis reprennent à un rythme accéléré ; excepté durant les douze années du Troisième Reich, l'intérêt ne se démentira pas jusqu'à nos jours. Trois ouvrages ont été consacrés au *Paradiesgärtlein*, et plusieurs articles approfondis<sup>206</sup>. En 2006, les visiteurs de l'exposition du Städel intitulée *Gärten. Ordnung. Inspiration. Glück*<sup>207</sup> étaient accueillis par cette « image-poème [...] d'un charme jusque là inconnu, qui confère une signification apparente à toute chose grâce à la splendeur même de la peinture »<sup>208</sup>. Nous présenterons les principales études, en commençant par les plus anciennes, avant de retracer les controverses autour de l'artiste. Pour broser enfin un panorama des interprétations de détail et de l'ensemble du tableau, il nous a paru significatif de reprendre les différents apports par thème, en suivant le plan de notre description : comment les auteurs ont-ils

---

<sup>202</sup> Les spécialistes ne sont pas d'accord sur le nombre de fleurs représentées : outre les oublis, cela dépend en effet de la façon de les considérer. Nous avons fait le choix de regrouper la petite véronique qui fleurit près du bassin de pierre et celle, beaucoup plus grande, qui pousse à droite de l'arbre au tronc double, ainsi que le fraisier et le trèfle-fraisier. Nous comptons aussi pour une espèce la plante aux fleurs blanches et rouges qui se dresse à gauche des iris. Avec le plantain, que ses fleurs discrètes font parfois oublier, cela fait vingt. Pour les oiseaux, nous comptons par contre la mésange bleue et la charbonnière pour deux espèces différentes, ce qui porte le nombre des oiseaux représentés à treize.

<sup>203</sup> HARTLAUB 1947, p. 3. Nous avons pu en consulter 87.

<sup>204</sup> Pour un état minutieux de la question, on se reportera à BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 97-102.

<sup>205</sup> „Ein so liebliches und zugleich so merkwürdiges Bild“ (HARTLAUB 1947, p. 10).

<sup>206</sup> B. Brinkmann et S. Kemperdick proposent une bibliographie conséquente par ordre chronologique. Si l'on ne prend en considération que les études en langue allemande, on en compte vingt-trois entre 1843 (date de la première étude) et 1913, une en 1916, huit entre 1924 et 1932, huit entre 1933 et 1941, quarante-sept entre 1947 et 2001, soit presque une étude par an en moyenne pour cette dernière période (BRINKMANN, KEMPERDICK, 2002, p. 119-120).

<sup>207</sup> Cette exposition, qui a eu lieu au Städel du 24. 11. 2006 au 11. 03. 2007, puis à Munich du 05. 04. au 08. 07. 2007 n'était pas à proprement parler consacrée au Moyen Age, ni même à l'histoire des jardins à travers les siècles. Mais quel autre tableau aurait pu, mieux que le *Paradiesgärtlein*, symboliser l'ordre, l'inspiration et le bonheur ? (Voir CONRAD 2006 a et b et HOLLEIN 2006, qui sont respectivement le catalogue, le livret d'accompagnement et le cahier pédagogique de l'exposition).

<sup>208</sup> SUCKALE 1998 a, p. 64.

analysé les huit personnages installés près de ce qui est, peut-être, leur attribut, « dans la quiétude d'un jardin clos envahi de fleurs et peuplé d'oiseaux »<sup>209</sup> ?

## A Une œuvre célèbre d'un artiste inconnu

A l'époque où « les peintres signaient déjà souvent leurs œuvres en Italie et dans la sphère culturelle des Flandres bourguignonnes », dans les pays de langue allemande « l'art s'obstinait à conserver l'anonymat d'un artisanat lié aux corporations »<sup>210</sup>. Cela n'a pas empêché le « plus exquis petit tableau haut-rhénan de cette époque »<sup>211</sup> de rapidement « gagner l'estime générale »<sup>212</sup>, à tel point que le Jardin du Paradis lui est, qu'on le veuille ou non, toujours associé<sup>213</sup>. Sa renommée a franchi les frontières : c'est qu'il « dépasse par sa perfection artistique, l'étendue de sa signification et son parfait état de conservation » toutes les autres peintures de son groupe<sup>214</sup>.

### 1 Une œuvre souvent étudiée

On peut se demander quel Paradis montre le petit panneau de Francfort. Les titres donnés par les historiens d'art sont déjà un début de réponse : leur diversité traduit, en français surtout, les différences d'éclairage donné à l'œuvre. Il en va de même de la seule copie connue, le *minnekästchen* conservé à Londres<sup>215</sup>. Mais nous verrons que les reproductions et les clichés ne sont pas toujours aussi impartiaux qu'on le pourrait croire.

#### a Des titres évocateurs

La petite taille du tableau « a été caractérisée de façon parlante par la remarque que la surface se laisse recouvrir presque entièrement par les deux mains »<sup>216</sup>. Les auteurs sont

---

<sup>209</sup> LORENTZ 1997, p.65.

<sup>210</sup> „Während der Maler damals in Italien und auch im Kulturbereich der burgundischen Niederlande seine Bilder schon oft signierte, verharrte die Kunst bei uns noch in der Namenlosigkeit zünftig gebundenen Handwerks“ (LORENTZ 1947, p. 10).

<sup>211</sup> HAUG 1962, p. 89.

<sup>212</sup> MÜNDEL 1956, p. 14.

<sup>213</sup> ROTH 1979, p. 49.

<sup>214</sup> „Das berühmteste und zu Recht über alle Grenzen bekannte Bild, [...] das alle anderen Gemälde unserer oberrheinischen Werkgruppe der Zeit um 1410-1430 an künstlerischer Vollkommenheit, umfassender Aussage und vorzüglicher Erhaltung übertrifft“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79).

<sup>215</sup> Cette sculpture, qui ne subsiste plus qu'à l'état fragmentaire, a été acquise par le Victoria & Albert Museum de Londres en 1857 (KOHLHAUSEN 1928, p. 93).

<sup>216</sup> L. Fischel, citée librement par VETTER 1965, p. 102. Il est vrai que pendant longtemps la main et le bras ont servi à l'homme de mesure ; l'idée étonne toutefois face à une œuvre d'art, qui plus est un tableau de dévotion.

nombreux à comparer le *Paradiesgärtlein* à une miniature<sup>217</sup>, sans que l'on sache toujours si la comparaison trouve son origine dans les dimensions du tableau<sup>218</sup> ou dans l'exécution minutieuse des détails, une chose entraînant sans doute l'autre. Le titre courant aujourd'hui en allemand de *Paradiesgärtlein*, qui souligne à la fois la miniaturisation et la joliesse, n'apparaît qu'en 1904<sup>219</sup>. Il y a auparavant une grande variété de titres. Le *Paradiesgärtlein* trouve son origine dans le motif de la Vierge au Buisson de Roses où Marie est représentée seule avec l'Enfant, ce qui n'est pas le cas des Jardins du Paradis<sup>220</sup>. En intitulant le tableau *Madonna im Blumenhag*<sup>221</sup>, Hubert Janitschek met en valeur la diversité des fleurs. Ludwig Scheibler et Carl Aldenhoven<sup>222</sup> soulignent plutôt avec *Maria mit dem Kinde und Heiligen im Himmelgarten* la diversité des personnages. Carl Gebhardt en 1905<sup>223</sup>, Ernst Heidrich en 1909<sup>224</sup> nomment le tableau *Der Paradiesesgarten*, ce qui renvoie plus nettement au paradis des origines<sup>225</sup> que *Paradiesgärtlein*. Hans Karlinger<sup>226</sup> conserve le diminutif mais préfère parler de *Himmelgärtlein*, situant ainsi comme avant lui Ludwig Scheibler et Carl Aldenhoven l'action dans le ciel, un point de vue qui par la suite ne fera pas l'unanimité.

A partir des années 1930, le nom donné au tableau apparaît fixé en allemand, même si Gustav Hartlaub souligne que « le titre habituel ne semble pas embrasser tout ce que nos yeux nous indiquent comme traits au premier abord contradictoires, ce qu'il y a de mystique et de profane, de naturel et de céleste, d'idyllique et d'épique ». Il concède qu'on a pu penser au séjour des bienheureux, ce qui « explique le titre posthume du tableau » ; mais cela est une façon de souligner que, ce titre n'ayant pas été donné par l'artiste, nul n'est tenu de se plier à la coutume<sup>227</sup>. Si la légende de l'illustration mentionne *Das Paradiesgärtlein* – ce qui est peut-être le fait de l'éditeur<sup>228</sup> – l'auteur nomme le tableau *Der Traum vom Paradies* (sog.

<sup>217</sup> Voir entre autres HEIDRICH 1909, p. 153 ; BAUCH 1932, p. 162 ; STANGE 1951, p. 62 ; BEHLING 1957, p. 20 ; HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79 ; LORENTZ 2001, p. 82.

<sup>218</sup> En effet, les dimensions du tableau (25,6 x 32,8 cm) pourraient être celles d'une miniature pleine page contemporaine, par exemple des *Très Riches Heures* du duc de Berry.

<sup>219</sup> SCHMARSOW 1904, p. 85.

<sup>220</sup> MÜNDEL 1956, p. 14. La genèse du Jardin du Paradis sera retracée dans le prochain chapitre.

<sup>221</sup> JANITSCHKE 1890, p. 213.

<sup>222</sup> SCHEIBLER, ALDENHOVEN 1902, t. 1.

<sup>223</sup> GEBHARDT 1905, p. 28.

<sup>224</sup> HEIDRICH 1909, p. 253.

<sup>225</sup> On n'imagine pas petit le jardin de la Genèse.

<sup>226</sup> KARLINGER 1927, p. 133. Entre-temps *Paradiesgärtlein* avait été adopté, entre autres, par M.-L. Gothein (GOTHEIN 1926, p. 207) et I. Futterer (FUTTERER 1926-1927, p. 21).

<sup>227</sup> Cela n'est pas propre au *Paradiesgärtlein* : pour en rester au sujet qui nous occupe, le tableau sensiblement contemporain [fig. 43], exposé au musée Wallraff-Richartz, qui montre deux anges tendant un psaltérion à Jésus installé sur les genoux de Marie, ne porte pas toujours le même titre ; son attribution au Maître de Saint Laurent est également fluctuante.

<sup>228</sup> Les divergences entre la légende et le texte sont relativement fréquentes, surtout en français.

*Paradiesgärtlein*), sans que l'on sache bien s'il faut comprendre le *sogenannt* comme « habituellement nommé » ou « soi-disant », une acception plus ironique qui correspond à son interprétation. Il démontre en effet que le tableau, contrairement à ce qui a été souvent prétendu – et ne repose que « sur des *a priori* » –, n'est ni une Sainte Conversation, ni un voyage de l'âme au sens où l'entendent les mystiques rhénans, encore moins une réminiscence de la mythologie germanique<sup>229</sup>, mais la vision d'un chevalier<sup>230</sup>. Le choix d'un titre était déjà une prise de position avant 1904 ; le fait de se démarquer en 1947 de l'usage établi est *a fortiori* une façon d'annoncer la couleur. Cela sera rare ; tout au plus Alfred Stange<sup>231</sup> fera-t-il part, en ajoutant un sous-titre – *Maria mit dem Christuskind und Heiligen im Hortus conclusus* – de son intention de centrer son interprétation sur Marie.

En faisant le choix de désigner en français aussi le tableau du Städel par *Paradiesgärtlein*, Hans Haug<sup>232</sup> soulève un épineux problème. Si le suffixe allemand *-lein* est un diminutif au même titre que son équivalent *-chen*, il est imprégné, contrairement à ce dernier, de quelque chose de raffiné et de tendre qui souligne non pas un manque mais une qualité. *Gärtchen* serait plus banal, un tantinet ironique, et *Paradiesgärtchen* tout à fait incongru, presque un oxymore : comment l'éternité serait-elle petite ? La langue française n'offre pas cette richesse. Germain Bazin traduit en 1953 au plus près par *Jardinnet du Paradis*. Mais il a dû ressentir cela comme un pis-aller, puisqu'il conserve en 1984<sup>233</sup> cette dénomination – devenue rapidement courante en français<sup>234</sup> – pour le titre du chapitre et la légende, mais parle de *Paradiesgärtlein* dans le texte. Philippe Lorentz suit la même voie, tant pour sa thèse soutenue en 1997<sup>235</sup> que pour les ouvrages suivants. Mais la légende précise en 2001 *Le Jardinnet du Paradis (Paradiesgärtlein)*<sup>236</sup> : le public français s'est habitué à entendre par là le tableau du Städel, même si les titres sont en France beaucoup plus divers qu'en Allemagne, ce qui montre bien l'impossibilité de restituer la teneur du titre allemand. Doré

---

<sup>229</sup> C'est ici J. Strzygowski qui est visé. Son ouvrage paru en 1937, *Dürer und der nordische Schicksalshain. Eine Einführung in vergessene Bedeutungsvorstellungen* lui a attiré après la guerre les foudres de ses confrères, à tel point que l'ouvrage a disparu de la plupart des bibliothèques. Nous n'avons pas pu le consulter.

<sup>230</sup> „Der herkömmliche Titel scheint doch nicht alles, was der Augenschein uns an zunächst widerspruchsvoll anmutenden Wesenszügen, an Mystischem und Weltlichem, Natürlichem und Himmlischem, Idyllischem und Epischem gewiesen hat, zu umfassen“ (HARTLAUB 1947, p. 13-15).

<sup>231</sup> STANGE 1964, p. 57.

<sup>232</sup> HAUG 1962, p. 89.

<sup>233</sup> BAZIN 1953, p.174 et 1984, p. 39, 42.

<sup>234</sup> Elle a été adoptée notamment par HUYGHE 1967 (p. 13), puis par SUCKALE 1998 a, (p. 64) – ou plutôt son traducteur –, ROUSSEAU 1999, exergue.

<sup>235</sup> *Recherches sur la peinture à Strasbourg au XV<sup>e</sup> siècle. Du Maître du Paradiesgärtlein à Jost Haller*, p.65-151.

<sup>236</sup> LORENTZ 2001, p. 81. M. Laclotte (LACLOTTE 1990, p. 241) opte pour l'inverse : *Paradiesgärtlein (Jardinnet du Paradis)*.

Ogrizek<sup>237</sup> a sans doute voulu contourner l'aspect un peu mièvre de *Jardinet* en traduisant par *Petit jardin du Paradis*. En 1911, André Girodie<sup>238</sup> donne au tableau une coloration mariale en l'intitulant *Vierge au Jardin du Paradis*. En 2000, Hubert Haddad va plus loin en parlant de *Jardin de Marie*. Mais une fois de plus la légende est différente et l'on peut supposer que c'est l'éditeur qui a choisi *Le jardinet du Paradis*.

Il est étonnant que Robert Suckale intitule par trois fois<sup>239</sup> le tableau en français *Marie au Jardin clos avec des saints*, alors qu'il s'en tient en allemand à *Paradiesgärtlein*<sup>240</sup>. Lorsque plusieurs auteurs ont le même traducteur, ce dernier respecte-t-il les éventuelles différences des auteurs<sup>241</sup> ? Anna Eörsi se démarque nettement avec *Le Jardin d'Eden* : on peut difficilement imputer cet écart à une liberté du traducteur. D'ailleurs, elle souligne dans son commentaire que « les deux troncs d'arbre à gauche, enroulés en forme de serpent, évoquent le paradis où le premier couple humain a vécu heureux et en paix »<sup>242</sup> : le titre choisi est donc un choix délibéré. Opter une fois pour toutes pour un titre unique, au moins dans un espace linguistique donné, éviterait les malentendus<sup>243</sup>. Aller plus loin en ne traduisant pas les titres des œuvres d'art est tentant, mais frise l'élitisme : on ne peut pas attendre que le public intéressé maîtrise toutes les langues<sup>244</sup>. Malgré cela, devant les difficultés insurmontables que pose la traduction en français de *Paradiesgärtlein*, nous avons fait le choix de nous inscrire dans la continuité de Hans Haug, Germain Bazin, Michel Laclotte et Philippe Lorentz<sup>245</sup> et de conserver en français ce titre-là, qui a le mérite de renvoyer sans ambiguïté au tableau du Städel.

---

<sup>237</sup> OGRIZEK 1954, p. 41.

<sup>238</sup> GIRODIE 1911, p. 65.

<sup>239</sup> En ce qui concerne le *Paradiesgärtlein*, WALTHER 1996 (p. 74), SUCKALE 1999 (p. 64) et 2006 (p. 57) sont un seul et même texte.

<sup>240</sup> SUCKALE 1998 b, p. 178. La même année, on peut lire en français dans son article « Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental. L'ars nova en Haute Rhénanie au XV<sup>e</sup> siècle » *Jardinet du paradis* dans le texte et *La Vierge et saints dans le hortus conclusus* en légende, un titre peu habituel qui « sent la traduction » (SUCKALE 1998 a, p. 60 et 64).

<sup>241</sup> IMPELLUSO 2003 (p. 14-15), GIORGI 2004 (p. 22) et ZUFFI 2005 (p. 374) sont tous trois traduits par D. Féralut. Ont-ils pareillement intitulé le tableau ? Le traducteur a-t-il jugé préférable de s'en tenir au titre qu'il a jugé le plus courant en français, à savoir *Le Jardin du paradis* ? Ou bien l'éditeur Hazan a-t-il opté pour le titre de sa banque d'images ? Il ne nous a malheureusement pas été possible de consulter les ouvrages en italien.

<sup>242</sup> EÖRSI 1984, pl. 30.

<sup>243</sup> Le catalogue de la BnF n'est pas toujours suivi.

<sup>244</sup> Il serait intéressant de répertorier les titres donnés dans les autres langues, au moins européennes, au *Paradiesgärtlein* ; mais cela dépasserait le cadre de cette recherche.

<sup>245</sup> Nous sommes consciente du fait que les auteurs qui ont choisi cette solution maîtrisent tous la langue allemande, ce qui fausse un peu la donne. Mais on peut considérer par ailleurs qu'il n'est pas absolument nécessaire de parler allemand pour comprendre à peu près ce que *Paradiesgärtlein* veut dire.

## b Le *minnekästchen* de Londres

Dans son ouvrage *Minnekästchen im Mittelalter*, Heinrich Kohlhausen<sup>246</sup> reproduit l'un en-dessous de l'autre le *Paradiesgärtlein* et sa copie [fig. 5], un fragment de couvercle de coffret en buis qu'il pense avoir été sculpté dans les années 1450, soit dix ans seulement après le panneau de Francfort<sup>247</sup>. L'*Annonciation* de Winterthur, attribuée aujourd'hui au même « groupe stylistique »<sup>248</sup> a été copiée en gravure, en vitrail et en tapisserie [fig. 12 a-d]<sup>249</sup>. Il n'est donc *a priori* pas impossible que le *Paradiesgärtlein* ait été lui aussi transposé dès le XV<sup>e</sup> siècle sur divers supports<sup>250</sup>. Mais faute d'en avoir trouvé trace, il est intéressant d'examiner attentivement le fragment de Londres, même de quatre siècles plus tardif : en effet, outre que la différence essentielle entre les deux objets réside dans un oiseau, on peut d'une certaine façon considérer cette plaque comme l'étude la plus ancienne connue à ce jour du *Paradiesgärtlein*<sup>251</sup>.

Cette petite sculpture en bas-relief a été brisée dans le sens horizontal, si bien que nous ne disposons plus que de la moitié inférieure. Le seul personnage encore intact est l'enfant ; la femme à la fontaine, la musicienne et l'homme assis sont presque entiers ; des autres personnages on n'aperçoit guère que les jambes, voire l'ourlet du vêtement. La partie restante n'en est pas moins digne d'intérêt. « Comme dans la plupart des copies les personnages sont plus grands et occupent beaucoup de l'espace intermédiaire du modèle »<sup>252</sup>. Il y a du vrai dans la remarque de Heinrich Kohlhausen : même si le sculpteur avait sous la main du buis aux veines fines, il n'avait pas le talent d'un Riemenschneider. Il a cependant enjolivé son travail de nombre de détails : un escargot sur le bord du bassin, qu'il a pourvu d'une bordure plus raffinée, d'une encoche pour poser la « couade » et d'une tête de lion qui crache le trop-plein

---

<sup>246</sup> KOHLHAUSEN 1928, p.92-93, Ill. 83 a,b.

<sup>247</sup> Ces deux datations sont aujourd'hui obsolètes. On considère que le *Paradiesgärtlein* a été peint vers 1410-1420 et la plaque de buis sculptée dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (voir BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 100, 116).

<sup>248</sup> L'expression est de Ph. Lorentz. Nous reviendrons sur ces distinctions entre l'artiste, l'atelier et le « groupe stylistique ».

<sup>249</sup> Il s'agit d'une gravure du Maître de la Passion de Nuremberg de la 2<sup>e</sup> ½ du XV<sup>e</sup>, d'une verrière réalisée en 1461 par un atelier strasbourgeois et d'un antependium tissé à Strasbourg vers 1500 (LORENTZ 2001, p. 52 ; voir aussi RAPP, STUCKY-SCHÜRER 1990, p. 376-377).

<sup>250</sup> C'est d'ailleurs ce que pense W. Noack : „für die Wirkung der Werke des Paradiesgärtleinmeisters zeugt ferner die Kopie nach dem Paradiesgärtlein selbst auf dem Bruchstück eines um 1450 entstandenen oberrheinischen Minnekästchens im Victoria-und-Albert-Museum in London“ (NOACK 1951, p. 112-113).

<sup>251</sup> Qu'il s'agisse de copie ou de transposition plus ou moins fidèle, la première étape est forcément une étude du document visant à mettre en évidence l'esprit de l'ensemble et ce que les détails ont de signifiant.

<sup>252</sup> Par « copie » l'auteur entend « transposition sur bois » (KOHLHAUSEN 1928, p. 93).

d'eau, les galons qui bordent les vêtements des femmes, les chausses plus travaillées de l'ange, la plume au chapeau de l'homme assis.

On peut donc penser qu'il avait une bonne raison pour supprimer le tronc du premier plan et la touffe de pivoines. D'autres détails visent à « corriger » des faiblesses de l'original : les manches de l'homme assis sont moins larges, sa taille plus réaliste ; le manteau de la musicienne est retenu par un cordon. Les remous du bassin sont très parlants. Pas plus que dans l'original on ne voit d'où provient l'eau. Le peintre a-t-il voulu figurer une réserve d'eau de pluie ? Mais alors à quoi servirait la rigole ? Et d'où viendraient les poissons ? Le sculpteur représente avec insistance une eau courante, où la femme puise largement en regardant le spectateur en face, alors que le geste de son modèle – qui ne regarde personne – invite à penser que l'action a déjà été accomplie, et d'un geste plus doux. L'Enfant aussi tourne franchement la tête ; il a perdu son nimbe et se penche davantage sur son instrument.

Les modifications ne semblent pas tant être le fait du nouveau support que du désir du commanditaire de rendre plus lisible la symbolique de la scène<sup>253</sup>. Plusieurs auteurs ont souligné l'ardeur enfantine de Jésus<sup>254</sup> : en accentuant son geste, le sculpteur l'a rendu presque bossu. Peut-être le commanditaire a-t-il voulu corriger l'aspect inoffensif du petit dragon<sup>255</sup> : c'est ici une bête qui n'a plus rien de « gracieux<sup>256</sup> », mais se tord, la tête retournée, la queue secouée de spasmes. Et pour que le spectateur soit sûr de son proche trépas, une pointe de lance est fichée dans son ventre. Le singe du *Paradiesgärtlein* jette un regard haineux à l'archange qui l'a vaincu : pour qu'on comprenne bien qu'il s'agit du démon, il est pourvu sur la sculpture de grandes ailes de chauve-souris<sup>257</sup>, et l'ange lui écrase la patte, une patte griffue d'oiseau de proie. A sa vue, on ne peut que se convaincre de la méchanceté du Malin, mais aussi de son impuissance : la Bête est représentée de face, et grimace horriblement ; c'est en vain qu'elle essaie de repousser le pied nu de l'ange. On peut penser que le commanditaire a voulu par cet artifice faire mémoire du Psaume 108, 14 : « avec Dieu nous ferons des exploits : c'est lui qui piétinera nos adversaires ». Mais le

---

<sup>253</sup> La transposition d'un texte dans une autre langue induit ce même risque : le traducteur est souvent tenté d'éliminer les ambiguïtés, ce qui l'amène parfois à outrepasser ses droits.

<sup>254</sup> Voir notamment BAUCH 1932 (p. 165), PINDER 1952 (p. 217), VETTER 1965 (p. 14).

<sup>255</sup> En mars 2007, un petit garçon de première classe de primaire, qui visitait l'exposition *Gärten* avec sa classe, jetait un regard de reproche au *Paradiesgärtlein*. Invité à dire quelque chose, il lança : « *Ich glaubte, der Heilige Georg, der hätt' einen größeren Drachen erschlagen !* » Nous verrons que la plupart des auteurs ont souligné la miniaturisation du dragon, que l'histoire de l'art nous a habitués à imaginer plus terrifiant.

<sup>256</sup> SUCKALE 1999, p. 64.

<sup>257</sup> Le démon est traditionnellement pourvu de membranes de chauve-souris depuis le XII<sup>e</sup> et surtout le XIII<sup>e</sup> siècle (LCI 1994, t. 4, p. 297).

message est-il plus clair pour autant ? Gustav Münzel souligne que le fait que « chez le sculpteur l'ange qui foule le démon aux pieds n'est en aucune façon un signe de la victoire sur le Mal », mais une « suraccentuation » qui, en fin de compte, « affaiblit »<sup>258</sup>.

Avec la rigole a disparu le martin-pêcheur, ce qui ampute la scène de tout un pan du message contenu dans le tableau. Par contre l'oiseau noir, parfois absent des reproductions, cette « espèce de poule d'eau » sans « aucun sens secondaire » a été « mise en relation par le copiste avec le saint debout et conformément au sens interprété comme faucon »<sup>259</sup>. Autrement dit, le sculpteur aurait lu dans les pensées du peintre et rendu l'attribut de saint Bavon plus lisible pour le bien de tous. Vingt ans plus tard, Gustav Hartlaub<sup>260</sup> ne suit pas Heinrich Kohlhausen sur l'identification de l'homme debout, mais base en partie son argumentation sur ce même faucon. Deux décennies s'écoulaient encore avant que Ewald Vetter ne souligne à nouveau l'importance de cette liberté du sculpteur face à l'original ; il n'y voit toutefois pas un faucon, mais le grand corbeau qui aurait emporté dans un arbre le bras de saint Oswald : c'est à nouveau l'oiseau qui sert à identifier le personnage, grâce au sculpteur qui connaissait mieux la tradition latine de la légende que le peintre<sup>261</sup>.

Aujourd'hui ce genre de démarche est jugé peu sérieux<sup>262</sup>. Mais le mérite du fragment de buis sculpté est de mettre en évidence les difficultés auxquelles ont été confrontés tous les chercheurs et nous-même : que représente le *Paradiesgärtlein* ? « L'idéal religieux du Moyen Age finissant »<sup>263</sup> ? le « sentiment de l'existence déjà à demi panthéiste de la mystique de l'époque »<sup>264</sup> ? un « jardin enchanté »<sup>265</sup> ? une « Sainte Conversation »<sup>266</sup> ? une « œuvre emblématique de l'esthétique courtoise »<sup>267</sup> ? « La représentation des titres d'honneur de la

---

<sup>258</sup> „In der Tat aber ist der Teufel des Originals in seiner vollkommenen Ohnmacht wiedergegeben, er braucht nicht getreten zu werden, wie die Londoner Kopie angibt, weil er keine Gefahr mehr bildet. Darum ist das Niedertreten des Teufels durch den Engel bei dem Schnitzer keineswegs Zeichen der Überwindung des Bösen, sondern eine schwächende Überbetonung dessen, was schon vorlag“ (MÜNDEL 1956, p. 18).

<sup>259</sup> KOHLHAUSEN 1928, p. 93.

<sup>260</sup> HARTLAUB 1947, p. 15.

<sup>261</sup> „Die auf einen Raubvogel hinweisende Größe, die Krallen und der kräftige Schnabel lassen sich jedoch auch mit den Angaben des Mönchs Reginald über das Aussehen des den rechten Arm Oswalds davontragenden Raben in Verbindung setzen: die Veränderung gegenüber dem Vorbild erscheint als eine Korrektur im Sinne der lateinischen Legendentradition“ (VETTER 1965, p. 120).

<sup>262</sup> „Selbst wenn [die Imitation] mittelalterlich wäre, dürfte man eine Interpretation der Frankfurter Tafel nicht gerade mit einem jener Details des Reliefs begründen, in denen es sich von seinem Vorbild unterscheidet“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 116-117).

<sup>263</sup> JANITSCHKE 1890, p. 212.

<sup>264</sup> HARTLAUB 1947, p. 9.

<sup>265</sup> MÜNDEL 1956, p. 15.

<sup>266</sup> HENNEBO 1962, p. 132.

<sup>267</sup> LORENTZ 1997, p. VII.

Vierge »<sup>268</sup> ? « L'Eden retrouvé de l'éternité »<sup>269</sup> ? Une « préfiguration des fêtes galantes ou des scènes de jardin impressionnistes »<sup>270</sup> ? Tout cela à la fois<sup>271</sup> ?

Dans les années 1813-1815 les Allemands, en particulier Jacob Grimm<sup>272</sup>, déployèrent tout leur talent pour rapatrier le célèbre *Codex Manesse*, qui avait été vendu au Roi-Soleil<sup>273</sup> : l'heure était au Moyen Age. Il paraît légitime de voir dans la plaque de buis, que Norbert Jopek date des années 1820<sup>274</sup>, un exemple de ces objets à la mode : alors bien des détails s'éclairent. Dire que toute symbolique religieuse a été bannie serait aller trop loin ; peut-être même l'artiste a-t-il eu souci de rappeler par les remous du bassin l'« eau vive » de la Samaritaine<sup>275</sup>, bien que les remous nuisent à l'idée de transparence. Mais il a supprimé le nimbe de lumière de l'Enfant, qu'il aurait été facile de sculpter, quitte à le simplifier. Il serait intéressant de savoir quelles ailes il a données à l'ange. Certes, le Mal est démonstrativement vaincu, mais nous sommes davantage en face d'une scène de chasse que d'une démonstration théologique. L'homme assis porte le même bonnet tricoté que dans l'original, mais il ne s'agit plus de protéger du heaume : une belle plume ajoute à l'élégance de la mise. Finalement, le dragon n'a peut-être pas été tué d'un coup de lance, mais par une flèche : n'est-ce pas l'arbalète qui est posée sur le « gibier », cette arbalète rendue célèbre par Schiller dans sa pièce *Guillaume Tell*, qui depuis 1804 rencontre tant de succès ? Le sculpteur a dû voir des représentations de chasse au faucon<sup>276</sup>. Il a fort bien saisi l'attitude de l'oiseau, une patte levée sur la défensive, peut-être pour indiquer qu'il faut se méfier du dragon qui râle. Mais on n'abandonnait pas les précieux faucons à terre, la chasse terminée, et l'oiseau ne peut être

---

<sup>268</sup> SUCKALE 1998 a, p. 63.

<sup>269</sup> HADDAD 2000, p. 40.

<sup>270</sup> CONRAD 2006 a, p. 2.

<sup>271</sup> Les auteurs ont été volontairement cités par ordre chronologique : depuis cent-cinquante ans que le *Paradiesgärtlein* est objet d'étude, les interprétations n'ont cessé de varier.

<sup>272</sup> Celui-là même qui déploya une infatigable activité pour collecter avec son frère Wilhelm les contes populaires qu'ils mirent ensuite en forme et sauvèrent de l'oubli.

<sup>273</sup> Les tractations n'aboutirent toutefois qu'en 1888 : l'empereur Guillaume 1<sup>er</sup> et Bismarck eux-mêmes durent contribuer au paiement des 400 000 mark or. Depuis, le *codex* n'a pratiquement plus quitté la bibliothèque de Heidelberg (WALTHER 1992, p. XI-XIII).

<sup>274</sup> „Norbert Jopek, German Sculpture 1430-1540, Victoria & Albert Museum, London 2002, Nr.70, hält das Stück für eine um 1820 entstandene Fälschung“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 116, note 100).

<sup>275</sup> « Jésus lui répondit : Si tu connaissais le don de Dieu et qui est celui qui te dit : Donne-moi à boire, c'est toi qui aurais demandé et il t'aurait donné de l'eau vive » (Jn 4, 10).

<sup>276</sup> Le *Codex Manesse* n'est pas le seul manuscrit à reproduire des faucons. Le fol. 41 des *Heures de Visconti*, réalisées vers 1390, illustre la *Création de oiseaux* [fig. 312] : il montre plusieurs rapaces chassant le héron et le canard. Mais il est naturel qu'on rencontre davantage de faucons dans un ouvrage retraçant l'histoire des poètes de l'amour courtois que dans un livre d'Heures. (WALTHER 1992, p. 4, 14, 59, 65, 70, 104, 106, 164, 257. Le folio LVII attribue pour armoiries au poète Hartmann von Aue [fig. 82] un faucon blanc sur fond bleu, démultiplié sur le vêtement du chevalier et celui de son cheval, son écu et son étendard, sans parler du grand faucon noir qui orne son heaume). Plusieurs pages reproduisant par ailleurs une arbalète (p. 110, 173, 261) : peut-être le commanditaire du *minnekästchen* était-il l'un de ceux qui ont œuvré au retour du précieux manuscrit ?

ainsi dressé à la verticale que sur le poing, ou un perchoir<sup>277</sup>. Cette sculpture est un exemple très représentatif de relecture<sup>278</sup> du Moyen Age à l'époque romantique, mais aussi, toutes proportions gardées, des interprétations du *Paradiesgärtlein* : selon la sensibilité de l'époque et de l'auteur le tableau prend des colorations diverses.

### c De la copie à la reproduction

La gravure [fig. 1] réalisée pour l'*Histoire de la peinture allemande* de Hubert Janitschek<sup>279</sup> visait certainement la fidélité à l'original. Malgré la minutie évidente de l'examen du modèle et de l'exécution, un certain nombre de divergences apparaissent, que l'on pourrait classer sensiblement comme pour la plaque de buis : certaines choses n'ont pas été vues, d'autres pas comprises, d'autres enfin interprétées librement. Relevons parmi les omissions imputables peut-être au mauvais éclairage de l'original<sup>280</sup> l'absence de l'oiseau noir et de l'oiseau en vol, des poissons et des libellules, des pierres de la couronne de Marie. Certains détails signifiants, faute d'avoir été identifiés, n'ont pas été vus : le papillon a été pris pour une fleur de pivoine, le rouge-gorge ne picore rien dans les œillets, dont il serait du reste trop éloigné. Le graveur n'a pas compris que les rayons de lumière formaient un nimbe crucifère et n'a reproduit que les trait latéraux vidés de leur sens. Le singe, qui a perdu ses cornes, ne regarde plus l'ange avec haine mais avec une certaine ironie, induite peut-être par ses bras croisés, mais difficile à interpréter. La différence de traitement des plantes et des oiseaux saute aux yeux, comme si l'artiste avait reproduit scrupuleusement ceux qui lui étaient familiers par opposition aux autres : les iris, les lys, les roses trémières et la huppe au-dessus sont très fidèlement rendus ; mais le martin-pêcheur est méconnaissable sans son grand bec et le muguet ne fleurit plus. La broderie sur les chausses de l'homme debout a été redessinée. Le « doux sourire intérieur », « l'expression retenue et pensive » des personnages, leur « regard éveillé et calme »<sup>281</sup> ont fait place à une mine boudeuse et désabusée qui détone.

---

<sup>277</sup> Il a échappé à l'artiste, par ailleurs si soucieux de réalisme, que les plumes de la queue empêchent l'oiseau de se tenir ainsi (voir en particulier *Margrave Heinrich von Meissen* [fig. 79] et *Le roi Konrad le Jeune* [fig. 80] du *Codex Manesse*). Cela est valable aussi pour le corbeau que croit reconnaître E. Vetter, et qui de toutes façons ne se tient jamais aussi droit, même perché dans un arbre (voir BREHM 1975, p. 31-48).

<sup>278</sup> Notons au passage que le manuscrit de Heidelberg, « qui a influencé jusqu'à aujourd'hui nos représentations de la vie et du monde médiévaux » est aussi une relecture – postérieure d'un siècle – de l'amour courtois. La miniature choisie pour la couverture de l'ouvrage cité, *Codex Manesse*, représente une scène amoureuse incompatible avec la *minne*, qui « caractérise une sorte d'amour sublimé, idéalisé, le rapport du chanteur à sa dame qu'il adore et loue dans son chant, mais qui reste pour lui toujours inaccessible » (WALTHER 1992, p. IX, XXI). Il faudra se demander quelles sont les implications de cette *minne* dans le *Paradiesgärtlein*.

<sup>279</sup> JANITSCHKE 1890, p. 213.

<sup>280</sup> Il est difficile de dire comment était exposé le tableau en 1890 ; mais jusqu'en 2006 l'éclairage du Städel jaunissait les couleurs au point de faire penser – à tort – que pour l'exposition *Gärten* il avait été restauré.

<sup>281</sup> HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 87.

La transposition était certes difficile ; mais malgré tout le soin apporté dans l'ensemble on peut dire qu'il ne reste rien de « la tendresse enfantine et innocente, de la grâce timide des personnages, de la douce légèreté duveteuse des formes » qui fait que le *Paradiesgärtlein* caractérise mieux que tout autre le style autour de 1400<sup>282</sup>.

Six ans plus tard, c'est une photographie [fig. 2] qui reproduit le tableau chez Ludwig Scheibler et Carl Aldenhoven<sup>283</sup>. Il était alors de coutume de retoucher les photographies, ce qui met en relief certains détails au détriment des autres. Les clochettes de muguet ont toutes été reprises avec finesse ; mais il manque deux oiseaux, le bruant au sommet de l'arbre extérieur et l'oiseau noir. Ensuite les progrès techniques rendent les retouches inutiles, mais un *Paradiesgärtlein* en noir est blanc perd beaucoup de son intérêt. Dès les premières études, l'aspect particulièrement coloré du tableau a été souligné, que ce soit pour en déplorer l'excès – Franz Kugler<sup>284</sup> et Ilse Futterer<sup>285</sup> trouvent la scène exagérément « multicolore » – ou pour le louer : Carl Aldenhoven<sup>286</sup> s'émerveille de la « splendeur des couleurs », André Michel<sup>287</sup> de cette « mosaïque de tons brillants comme des pierreries ». On comprend que la tentation ait été grande de reproduire le tableau en couleurs dès que de nouveaux procédés l'ont permis. Mais les résultats ont d'abord été décevants. Le tableau, qui illustre chez Doré Ogrizek [fig. 3] en 1954 la peinture gothique, est maladroitement retouché, rendant les plis des vêtements artificiels, les regards fixes. Le « corbeau » a été comme souvent oublié, et les trois oiseaux perchés dans l'arbre extérieur sont presque entièrement blancs ; une attention particulière a été toutefois apportée, dans l'ensemble, aux fleurs et aux oiseaux.

Les années passant, les reproductions du *Paradiesgärtlein* sont de plus en plus fines et fidèles<sup>288</sup>. Il se pose cependant le problème de l'original : faut-il montrer une œuvre telle

---

<sup>282</sup> „Wie nur sehr wenige andere süddeutsche Tafeln kennzeichnet das Paradiesgärtlein den Stil von 1400 in der unerschlossen-knospenhaften Schilderung der Pflanzenwelt, in der kindlich-harmlosen Zartheit und schüchternen Holdseligkeit der Figuren, in der flaumigen, weichen Lockerheit aller Formen, deren Modellierung mehr angedeutet als wirklich gegeben ist, in der naiven Liebe an Blumen und Gräsern, in der Freude am Kleinen“ (STANGE 1951, p. 62).

<sup>283</sup> SCHEIBLER, ALDENHOVEN, 1896, t. 1.

<sup>284</sup> KUGLER 1847, p. 250.

<sup>285</sup> Cette coloration par trop vive opposée pour I. Futterer à « la palette de couleurs finement accordées des demi-tons et des quarts de tons » de la peinture médiévale empêche de voir dans le Maître du Paradiesgärtlein un grand artiste (FUTTERER 1926, p. 22).

<sup>286</sup> ALDENHOVEN 1902, p. 114.

<sup>287</sup> MICHEL 1907, p. 250.

<sup>288</sup> On peut toutefois déplorer que la plupart soient rognées sur les quatre bords, ce qui empêche de compter les roses et les lys. Les oiseaux occupant surtout le pourtour du tableau, il manque à certains le bec ou la queue, quand ils ne sont pas entièrement victimes du scanner ou du couteau de l'imprimeur. Signalons parmi les rares reproductions entières et de très bonne qualité ULLMANN 1981 (pl. 258) et BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 95. Le poster en vente au Städel est également une aide précieuse d'identification.

qu'elle est, ou telle qu'elle était ? Nous avons déjà évoqué le mauvais éclairage, qui dénaturait les couleurs franches de l'œuvre, à tel point que Lima Schrader prend en 2003 l'exemple du *Paradiesgärtlein* pour illustrer les ravages du vernis. Un montage simule la restauration, pour montrer « quel aspect devaient avoir les couleurs éclatantes » du tableau « avant que le voile sombre du vernis vieilli » ne les altère<sup>289</sup>. Certains ouvrages restituent le *Paradiesgärtlein* tel qu'on pouvait alors le voir<sup>290</sup>. La plupart des éditeurs préfèrent au contraire saturer les couleurs primaires<sup>291</sup>, mettant ainsi l'accent sur l'aspect féérique de ce petit tableau aux allures de miniature qui « enchante par son atmosphère lyrique de conte » et « rend heureux par sa coloration lumineuse, qui repose sur l'accord de rouge, de bleu et d'ivoire purs et sur un vert aux multiples nuances »<sup>292</sup>.

La couverture du *Kunstbrief* de Gustav Hartlaub, consacré en 1947 au *Paradiesgärtlein*, était unie ; désormais, le tableau en couleurs illustre non seulement celle des ouvrages qui traitent du sujet<sup>293</sup>, mais aussi par exemple de l'étude de Lottlisa Behling sur les plantes dans la peinture sur panneaux médiévale<sup>294</sup>. L'ouvrage de Christophe Boureux, *Les plantes de la Bible et leur symbolique*, mérite une mention particulière. Outre que le tableau est très sombre, ce qui donne au ciel d'encre des allures d'apocalypse, il est inversé [fig. 4]. Peut-être l'auteur – ou le maquettiste – a-t-il voulu, en remarquant que Marie tourne les pages du livre « à l'envers », corriger cette « erreur » : les Ecritures ne peuvent pas s'accomplir à l'envers. Mais l'artiste a pris la peine de représenter des lettres hébraïques ; aussi Marie lit-elle de droite à gauche, en commençant par la « dernière » page : on reconnaît là l'amour du détail qui caractérise le peintre, son « sens du réel qui ne le fait pas renier pour autant un fort sentiment élevé de la beauté dans les formes et les gracieux mouvements tendres »<sup>295</sup>.

C'est ce détail du *Paradiesgärtlein* – Marie feuilletant le Livre – qu'a choisi Ingo Walther pour orner le coffret contenant les deux volumes des *Maîtres de la Peinture*

---

<sup>289</sup> „So mögen die leuchtenden Farben ausgesehen haben, die ein oberrheinischer Meister um 1420 dem *Paradiesgärtlein* gegeben hat, noch ohne den dunklen Schleier des gealterten Firnis“ (SCHRADER 2003, p.29).

<sup>290</sup> EÖRSI 1984 (pl. 30), ROUSSEAU 1999 (exergue).

<sup>291</sup> Parfois le jardin illuminé par un soleil doré sur un fond de ciel d'orage, bleu marine clair, et les contours fortement accentués (voir HADDAD 2000, p. 38-39) donnent au tableau l'atmosphère particulière des jours de foehn. Ce très bel effet est néanmoins une interprétation : la scène en devient à la fois plus terrestre et vaguement inquiétante, comme si le bonheur qui en émane était compté.

<sup>292</sup> „Das kleine miniaturhaft fein ausgeführte private Andachtsbild bezaubert durch seine lyrische, märchenhafte Stimmung, [...] beglückt weiter durch ihre leuchtende, auf den Dreiklang von ungebrochenem Rot, Blau und Elfenbeinweiß sowie auf vielfach schattiertes Grün gestimmte Farbigkeit“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79).

<sup>293</sup> ZINK 1965, LOECKLE 1976.

<sup>294</sup> BEHLING 1957.

<sup>295</sup> GEBHARDT 1905, p. 32.

occidentale. Une histoire de l'art en 900 études de tableaux<sup>296</sup> : un vibrant hommage, significatif de l'engouement dont jouit le tableau depuis quelques années en Europe. La collection *Guide des Arts* de chez Hazan, publiée à l'origine en Italie<sup>297</sup>, reproduit le tableau chaque fois que cela est possible, que l'ouvrage traite des *Anges et Démons*<sup>298</sup>, de *La Nature et ses Symboles*<sup>299</sup> ou de *L'Art au XV<sup>e</sup> siècle*<sup>300</sup>. L'ouvrage de Teresa Perez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval*, traduit de l'espagnol, reproduit le tableau deux fois<sup>301</sup>. L'Allemande Christina Kiehs-Glos<sup>302</sup> illustre avec le *Paradiesgärtlein* le chapitre sur l'iris dans l'art chrétien. En France, le petit panneau est indissociable du motif du jardin<sup>303</sup>. « On ne compte plus les calendriers, les cartes de vœux et les couvertures de revues où le *Paradiesgärtlein* a été reproduit »<sup>304</sup>.

#### d Présentation générale des études

Le *Paradiesgärtlein* fait partie de ces œuvres qui ont fasciné les chercheurs : ils ont été nombreux<sup>305</sup> à « s'enthousiasmer pour ce que nous ressentons du caractère enfantin, pieux et pur, et la poésie naïve de la représentation, ils ont essayé sans relâche de mettre en mots la plénitude, la jubilation d'une vie terrestre et céleste à la fois, resserrée ici dans un espace si restreint ». Gustav Hartlaub poursuit en concédant que « ce n'est pas une tâche facile, étant donné que tout dans ce tableau semble avoir la même importance, hommes, animaux, plantes et choses mortes alignés les uns à côté des autres, si bien que l'on ne sait par où commencer »<sup>306</sup>. De fait, il y a presque autant de chemins descriptifs que de commentaires, et les premières lignes d'une description qui pourrait passer sinon pour « pré-iconographique » au sens où l'entend Erwin Panofsky sont déjà une interprétation. Il est presque habituel de

<sup>296</sup> WALTHER 1996 pour l'édition allemande, 2005 pour l'édition française.

<sup>297</sup> *Idizionari dell'Arte*, sous la direction de S. Zuffi.

<sup>298</sup> GIORGI 2003, p. 22.

<sup>299</sup> IMPELLUSO 2003, p. 14-15.

<sup>300</sup> ZUFFI 2004, p. 374.

<sup>301</sup> Le tableau entier et un gros plan d'un détail sur une triple page (PEREZ-HIGUERA 1996, p. 202-204, 242).

<sup>302</sup> KIEHS-GLOS 2005, p. 57.

<sup>303</sup> Voir entre autres *Tous les jardins du monde* (VAN ZUYLEN 1994, p. 40-41), *Jardins et Paradis* (ROUSSEAU 1999, exergue), *Le Jardin des Peintres* (HADDAD 2000, p. 38-39), *Les jardins du Moyen Age* (HAUDEBOURG 2001, p. 86), *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin du Moyen Age* (CAT. PARIS 2002, p. 13).

<sup>304</sup> LORENTZ 2008, p. 54. Nous avons là un beau cas de réception prolongée.

<sup>305</sup> Nous présentons ici – sans prétendre à l'exhaustivité – les ouvrages et les articles dans leur globalité. Nous signalerons au passage les innovations de chacun lors de l'étude des différents éléments du tableau.

<sup>306</sup> „Sie haben sich begeistert an dem, was wir als die fromme, holdselige Kindlichkeit und naive Poesie der Darstellung empfinden, haben immer wieder versucht, diese jubilierende Fülle eines irdisch-überirdischen Lebens in Worte zu fassen, das hier auf so engem Raume zusammengedrängt worden ist. [...] Keine leichte Aufgabe, da auf dem Bilde alles gleich wichtig genommen erscheint – Mensch, Tier, Pflanze und tote Dinge nebeneinandergereiht – so dass man nicht recht weiß, womit in der Beschreibung beginnen“ (HARTLAUB 1947, p. 3).

commencer par Marie ; certes, elle est assise au-dessus des autres et plus grande que les autres femmes, mais c'est aussi en général une façon d'annoncer la coloration mariale du tableau. Dire qu'une femme joue du psaltérion avec l'enfant ne signifie pas tout à fait la même chose que si les termes sont inversés. L'ordre suivi pour nommer les personnages est presque toujours une annonce du plan du commentaire qui suivra. Dieter Hennebo<sup>307</sup>, qui présente deux interprétations possibles, suit pour ce faire deux ordres différents : la châtelaine feuillette un livre, « perdue dans ses pensées », tandis qu'une de ses dames joue avec l'enfant, qu'une autre cueille des cerises, qu'une troisième puise de l'eau et que trois hommes sont plongés dans une conversation. Mais il voit plutôt dans la scène un « grand jardin marial » : alors les personnages n'ont plus la même importance, et il passe de l'enfant à l'ange puis aux deux autres « chevaliers », et de là à la cueilleuse et à la femme à la fontaine, pour finir par la musicienne, qui joue avec Jésus : la boucle est bouclée, induite par la Vierge qui a permis au Verbe de s'incarner.

Seuls trois ouvrages sont consacrés au tableau de Francfort. En 1947, Gustav Hartlaub propose une monographie du *Paradiesgärtlein* dans la série *Der Kunstbrief*, dans laquelle il invite à ne pas traiter la peinture médiévale comme une œuvre impressionniste : « un tableau ancien peut bien nous sembler intéressant pour son atmosphère ; ce que ne peuvent traduire les mots ne fut jamais un but en soi, mais était toujours lié à des représentations précises de la doctrine, de l'histoire biblique et de la légende – que ce soit sous le mode du récit ou de l'allégorie »<sup>308</sup>. Il s'attache particulièrement à l'homme assis pour démontrer que le tableau est la vision de Paradis de ce chevalier, l'illustration d'une légende perdue mais sans doute proche de la *Visio Tnugdali*<sup>309</sup>. L'ouvrage de Jörg Zink, paru en 1965, est très religieux. L'auteur centre son étude sur l'Enfant, dont le nimbe de lumière symbolise la souffrance non

---

<sup>307</sup> HENNEBO 1962, p. 131-132.

<sup>308</sup> „Doch dürfen Kunstwerke des Mittelalters, jedenfalls wenn man sie so verstehen möchte, wie die Maler es beabsichtigt haben und wie die damaligen Betrachter empfanden, nicht beurteilt werden, als handle es sich um ein modernes, ein impressionistisches Werk. Mag uns ein altes Gemälde noch so stimmungsvoll anmuten, dies nicht in Worte zu Fassende ist doch niemals Selbstzweck gewesen, war stets an feste Vorstellungen der Lehre, der biblischen Geschichte und Legende gebunden – sei es als Erzählung, sei es als Allegorie“ (HARTLAUB 1947, p. 13). Le mot *Legende* est toujours difficile à traduire : les « contes et légendes » correspondent selon les cas à *Sage* (des récits sombres, souvent sanglants), *Märchen* (les *Volksmärchen*, contes populaires, par exemple ceux des frères Grimm, et les *Kunstmärchen* écrits « à la manière de »), et les *Legenden*, récits hagiographiques parfois embellis par de grands auteurs comme Goethe, Heine ou Stefan Zweig. A cela s'ajoutent des croisements fréquents entre les genres (voir BRAAK 1974, p. 170-178). Nous aurons l'occasion de revenir sur ces genres littéraires en étudiant les fleurs et les oiseaux.

<sup>309</sup> „Wie die Legende, welche unser Bild voraussetzt, im einzelnen gelautet haben mag, wissen wir nicht, wir können uns die Beschreibung nur einigermaßen aus dem Bilde selbst und aus jenen erwähnten vergleichbaren Erzählungen rekonstruieren. Am nächsten kommt wohl die Tundalusgeschichte den Einzelheiten des Bildes“ (HARTLAUB 1947, p. 24 et 31-32 pour le texte de la vision).

pas oubliée, mais transformée. Il étaye ses propos par de nombreuses citations de Suso, rappelant que « l'âme noble grandit dans la souffrance comme la belle rose dans la rosée de mai »<sup>310</sup>. Le *Paradiesgärtlein* est là pour nous rappeler qu'un jour l'existence sera « non pas intacte comme aux origines, au premier matin de la Création, mais guérie, après avoir été déchirée »<sup>311</sup>. Quatre ans plus tard, Werner Loeckle publie un ouvrage intitulé *Das Frankfurter Paradiesgärtlein als Meditationsbild*<sup>312</sup>. C'est à nouveau un ouvrage d'inspiration religieuse, mais cette fois anthroposophique, dans lequel l'auteur prend le contre-pied de tout ce qui a été écrit auparavant<sup>313</sup>. Le tableau, peint justement vers les années 1413 qui marquent le début de « l'ère de l'âme de la conscience<sup>314</sup> », est vu comme la représentation du « Moi cosmique, du Moi par excellence »<sup>315</sup>. L'auteur consacre un chapitre entier aux fleurs, qu'il compte exactement, un autre aux oiseaux, et porte une attention particulière aux lignes induites par la position des objets, plantes ou animaux et par les regards des personnages.

Le *Paradiesgärtlein* a aussi fait l'objet de nombreux articles. Ilse Futterer reconnaît que le peintre a su « tisser les différents éléments pour en faire un microcosme au charme gracieux » ; il n'empêche que cela demeure à ses yeux une œuvre mineure<sup>316</sup>. Pour Alfred Wolters, au contraire, ce « divertissement enfantin, fait de bonheur et d'innocence », est une réussite, comme les choses « parfois dans la vie réussissent, peut-être justement parce qu'on ne les a pas lestées »<sup>317</sup>. Avec un vocabulaire presque semblable, Wilhelm Pinder décrit ce monde où « il n'y a pas de dangers, ici tout est tendre comme un jeu d'enfant ». Cela pourrait indigner : « Qu'est-ce donc que ce rêve débile ? Ne connaissons-nous donc pas la vie ? » Mais l'art n'est pas la vie, et c'est justement cela qui fait du *Paradiesgärtlein* une œuvre rare :

---

<sup>310</sup> „ [Leiden] macht aus einem irdischen Menschen einen himmlischen Menschen. Sieh, die edle Seele gedeiht vom Leiden wie die schöne Rose vom süßen Maitau“ (ZINK 1965, p. 10).

<sup>311</sup> „ [Dann]wird das Dasein, so erzählt das Bild, zwar nicht heil sein wie am Anfang, am ersten Morgen der Schöpfung, aber geheilt, nachdem es zerrissen war“ (ZINK 1965, p. 3).

<sup>312</sup> L'ouvrage, réédité en 1976, est avec ses 163 pages le plus conséquent des trois ; mais le tableau sert souvent de base à des considérations d'ordre anthroposophique, étayées de très nombreuses citations de R. Steiner (1861-1925), le fondateur de l'anthroposophie. Ce mouvement spirituel est surtout connu en France par les « écoles Steiner ».

<sup>313</sup> „Die Tafel löste bereits viele Interpretationsversuche aus. Keine der zugänglich gewesenenen hebt sich von den heute üblichen kunsthistorischen Denkgewohnheiten ab“ (LOECKLE 1976, p. 165-166). Ce ton péremptoire explique peut-être que l'ouvrage est peu cité dans les bibliographies.

<sup>314</sup> „Um das Jahr 1413 darf nach den Angaben Rudolf Steiners der Anbeginn unseres Zeitalters der Bewusstseinsseele gesehen werden“ (LOECKLE 1976, p. 13).

<sup>315</sup> „Es ist das kosmische Ich, das Ich überhaupt, das I. Ch. des Jesus Christus“ (LOECKLE 1976, p. 45).

<sup>316</sup> „Wie [der Künstler] die verschiedenen Motive zu einer Kleinwelt voll holden Zaubers zusammenwebte, beweist seine Künstlerschaft“ (FUTTERER 1926, p. 23).

<sup>317</sup> „Eine glücklich-harmlose, kindliche Spielerei – vielleicht gerade in dem Sinn glücklich, als im Spiel Dinge manchmal leicht gelingen, weil sie nicht schwer genommen werden“ (WOLTERS 1932, p. 43).

bientôt, les artistes ont « défendu une autre réalité ou un autre rêve »<sup>318</sup>. Gustav Münzel nous invite à découvrir que par-delà « cette aimable image, ce rassemblement idyllique de saints personnages dans un jardin de conte, » le peintre nous appelle à lever le voile sur « la grande histoire de l'humanité en ce qu'elle concerne l'âme humaine, sa Création, sa Chute et son Salut »<sup>319</sup>. L'article de Ewald Vetter, qui est la reprise étoffée de son discours prononcé à l'occasion de son entrée en fonction à l'Université de Heidelberg, a l'ampleur d'un fascicule<sup>320</sup>. L'auteur voit dans cette « composition » un hymne à Marie, qui forme, avec l'Enfant et la table mise, le triangle central. « Le message de ce centre est celui-ci : Marie est la Mère de Dieu »<sup>321</sup>.

Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick, dans leur catalogue des œuvres du Städel<sup>322</sup>, passent en revue les données techniques de l'œuvre et les études qui lui ont été consacrées, avant de prendre position sur l'œuvre du Maître du Paradiesgärtlein. La minutie de la représentation « prouve que l'étude exacte de la nature en couleurs a existé au nord des Alpes avant l'époque des anciens flamands »<sup>323</sup>. Mais ce qui fait surtout le caractère exceptionnel de ce tableau dont « il n'existe pas de second exemplaire, tant sur le plan du contenu que de la forme, qui puisse lui être comparé dans la peinture des années 1400 ni même du XV<sup>e</sup> siècle », c'est qu'il se dérobe à toute interprétation, rompt avec toutes les conventions. D'ailleurs, est-ce même un Jardin du Paradis ? Le martin-pêcheur qui saisit un poisson, le rouge-gorge qui attrape un insecte dans l'œillet n'introduisent-ils pas une notion de Mal incompatible avec la notion de Paradis<sup>324</sup> ? Dans le catalogue de l'exposition *Strasbourg 1400*, Philippe Lorentz retrace l'essentiel de la recherche sur le *Paradiesgärtlein*, en suivant Bodo Brinkmann et

---

<sup>318</sup> „Hier gibt es keine Gefahren, hier ist alles milde wie ein Kinderspiel. Die bloße Wortbeschreibung könnte bis zur Entrüstung aufreizen : Was ist das für eine schwächliche Lüge ? Kennen wir denn nicht das Leben ? Dürften wir so leben ? Sicher : nein, dies haben andere vielleicht schon damals empfunden, und bald haben sie eine andere Wahrheit oder einen anderen Traum vertreten“ (PINDER 1952, p. 217).

<sup>319</sup> „Dieses liebliche Bild, die idyllische Vereinigung der heiligen Personen in dem märchenhaften Garten, zeigt uns nur eine Seite des Geschehens. Verhüllt verbirgt sich in ihm die große Geschichte der Menschheit in bezug auf die menschliche Seele, ihre Erschaffung, ihren Sündenfall und ihre Erlösung“ (MÜNZEL 1956, p. 15).

<sup>320</sup> Il fait 44 pages, soit 12 de plus que le cahier de G. Hartlaub, ce qui n'enlève rien à la valeur de ce dernier.

<sup>321</sup> „Als eine weitere Dreiergruppe bilden Maria, das Kind und der Tisch das Zentrum der ganzen Komposition. Hier treffen die mit den beiden Figurengruppen verbundenen Vorstellungen – Immaculata Conceptio und jungfräuliche Mutterschaft – und die symbolische Bedeutung des Gartens zusammen. Die Aussage dieses Zentrums lautet : Maria ist die Mutter Gottes“ (VETTER 1965, p. 130). Son propos est étayé par de nombreuses citations et notes, ces dernières constituant un très complet état de la question.

<sup>322</sup> *Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500, Katalog der Gemälde im Städelischen Kunstinstituts Frankfurt am Main*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 2002.

<sup>323</sup> „Das Paradiesgärtlein belegt somit, dass es die exakte, farbige Naturstudie nördlich der Alpen bereits vor der Zeit der altniederländischen Malerei gegeben hat“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 113).

<sup>324</sup> „Aber auch dabei führt die Naturbeobachtung den Künstler zur Aufnahme von Details, die gar nicht zum paradiesischen Frieden passen wollen, wenn etwa der Eisvogel nach einem Fisch schnappt oder das Rotkehlchen oberhalb der Muttergottes nach einem Insekt pickt“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 115).

Stefan Kemperdick sur la plupart des points, notamment le fait que « le cadre bucolique du *Paradiesgärtlein*, qui abrite des prédateurs s'apprêtant à dévorer leurs proies, ne peut être le jardin d'Eden ». Mais il poursuit en exprimant une conviction forte : pour le peintre, « seul le sacrifice du Christ peut opérer le rachat de la faute originelle commise par Adam et Eve dans le paradis désormais perdu ». Outre que cette lecture propose une interprétation convaincante du tableau, « ces références sous-jacentes à la Passion pourraient fournir une clé à l'irritante énigme de l'identité des trois jeunes femmes : il convient de voir en elles les « trois Marie » qui soutiendront la Vierge « lors de la déchirante épreuve de la mort de son Fils »<sup>325</sup>.

D'autres articles présentent le *Paradiesgärtlein* de façon indirecte, la plupart du temps pour étayer par des ressemblances l'attribution d'une œuvre au Maître du *Paradiesgärtlein* : ainsi Carl Gebhardt<sup>326</sup> pour la *Vierge aux fraisiers* de Soleure, Philippe Lorentz<sup>327</sup> pour la *Nativité de la Vierge* et le *Doute de Joseph* de Strasbourg, Dietmar Lüdke<sup>328</sup> pour les quatre panneaux du *Retable de Jean-Baptiste* [fig. 6, 8]. Elisabeth Wolffhardt<sup>329</sup> et à sa suite Lottlisa Behling<sup>330</sup> s'intéressent aux plantes « si finement observées, peintes avec tant d'amour » du *Paradiesgärtlein*<sup>331</sup>, Gertrud Roth-Bojadzhiev<sup>332</sup> aux oiseaux, car comme les Vierges à l'Enfant le motif du Jardin du Paradis « entretient une relation privilégiée avec l'oiseau<sup>333</sup> ». Le tableau est également étudié succinctement dans un grand nombre d'ouvrages traitant de l'histoire de la peinture<sup>334</sup>, mais aussi d'un thème particulier comme *La Nativité dans l'Art*

<sup>325</sup> LORENTZ 2008, p. 57.

<sup>326</sup> GEBHARDT 1905, p. 28-34.

<sup>327</sup> LORENTZ 2001, p. 80-86.

<sup>328</sup> HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79, mais des éléments sur le *Paradiesgärtlein* sont disséminés dans tout l'ouvrage, en particulier p. 33-35 où l'auteur étudie les plantes et les oiseaux de la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert*, qui sont en grande partie les mêmes que ceux du tableau de Francfort.

<sup>329</sup> „Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter Paradiesgärtleins“ (WOLFFHARDT 1954, p. 177-184).

<sup>330</sup> *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei* (BEHLING 1957, p. 20-30).

<sup>331</sup> „Die so fein beobachteten und liebevoll gemalten Pflanzen“ (WOLFFHARDT 1954, p. 177).

<sup>332</sup> *Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerei* (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 36-46 pour le *Paradiesgärtlein* et 23-30 pour le chardonneret).

<sup>333</sup> „Wie der Bildtypus der Madonna mit dem Kind und dem Vogel ist in besonderem Maße der Typus des Paradiesgärtleins, resp. hortus conclusus, mit der Darstellung von Vögeln verbunden“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 31).

<sup>334</sup> Citons entre autres *Geschichte der deutschen Malerei* (JANITSCHKE 1890, p. 212), *Die altdeutsche Malerei* (HEIDRICH 1909, p. 253), *Die Malerei des Mittelalters* (WOLTMANN, WOERMANN 1916, p. 221), *Deutsche Malerei der Gotik* (STANGE 1951, p. 62-63), *Altdeutsche Malerei* (MUSPER 1970, p. 94-95), *Geschichte der deutschen Kunst*, ULLMANN 1981, p. 235), *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Grossen bis heute* (SUCKALE 1998 b, p. 176-178). Le *Paradiesgärtlein* figure en bonne place dans les ouvrages de ce type traduits en français, en particulier ceux du même auteur, *La peinture du Gothique* (SUCKALE, WENINGER 1999), *Les Maîtres de la Peinture occidentale. Une histoire de l'art en 900 études de tableaux* (WALTHER 2005) et *Gothique* (SUCKALE 2006 ; dans ces trois ouvrages, le texte de R. Suckale est repris ensuite à l'identique). Pour les ouvrages écrits directement en français, signalons le *Dictionnaire de la peinture allemande et d'Europe centrale* (BREUILLE 1990). F. Serodes ne mentionne pas le *Paradiesgärtlein* dans son *Histoire de la peinture allemande*, qui débute pourtant par une définition du Gothique International (SERODES 2001).

*médiéval*<sup>335</sup> ou encore la symbolique du paysage dans la peinture du XV<sup>e</sup> siècle<sup>336</sup>. Nous avons vu par ailleurs que son titre fait qu'il est cité en exemple dans beaucoup d'ouvrages traitant des jardins. Au fil des années les commentaires, qui reprennent la plupart du temps des études connues, sont de moins en moins novateurs ; mais la concision requise oblige à des prises de position plus tranchées qui ne manquent pas d'intérêt par les interrogations qu'elles suscitent. Les catalogues d'exposition – *last but not least* – sont confrontés à ce même défi. L'éclairage sera différent selon que l'enjeu est de présenter le Städel ou une des œuvres regroupées temporairement autour d'un thème. Dans la revue *Vernissage* la célébrité du *Paradiesgärtlein*<sup>337</sup> vaut au panneau les honneurs d'une étude sur deux pages, alors que les autres chapitres concernent uniquement des thèmes. Le catalogue de *Gärten. Ordnung, Inspiration, Glück* présente les œuvres dans l'optique de l'histoire des jardins, particulièrement aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>338</sup>, en modulant les références culturelles selon qu'il s'agit du catalogue lui-même, du livret d'accompagnement offert aux visiteurs<sup>339</sup> ou du livret pédagogique<sup>340</sup>. Les deux premiers suivent l'ordre d'accrochage : le *Paradiesgärtlein* est le numéro 1. Le troisième présente le tableau en dernier : même en simplifiant, il n'est sans doute pas facile d'aider des enfants ne disposant pas des repères culturels nécessaires à voir dans le *Paradiesgärtlein* « le jardin, cœur de la Création, source première de la vie elle-même<sup>341</sup> ». Il est évidemment fait une large place au *Paradiesgärtlein* dans le catalogue de l'exposition *Strasbourg 1400*.

## 2 Controverse autour de l'artiste

En commentant le *Paradiesgärtlein* dans son ouvrage *Geschichte der Kölner Malerei*, Carl Aldenhoven répond d'emblée à la question de la localisation du peintre. Si l'auteur ne fait que traduire une opinion alors largement partagée, le tableau est néanmoins, « quant à son

<sup>335</sup> *La Nativité dans l'art médiéval* (PEREZ-HIGUERA 1996).

<sup>336</sup> *Landschaft als Sinnbild. Der sinnbildhafte Charakter von Landschaftselementen der oberdeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts* (ROTH 1979, p. 49-53).

<sup>337</sup> „Das wohl berühmteste Bild der altdeutschen Maler im Städel“ (WELLMER 1999). Cette étude résume pour l'essentiel les travaux de E. Vetter (voir VETTER 1965).

<sup>338</sup> Sur les 160 œuvres exposées, seulement 12 ont été réalisées avant 1800, ce qui n'apparaît pas forcément dans le titre et rend d'autant plus intéressant l'accrochage du *Paradiesgärtlein* à l'entrée de l'exposition.

<sup>339</sup> CONRAD 2006 a, p. 24 et b, n°1. Le texte du livret d'accompagnement est un condensé de celui du catalogue, dont à une exception près il reprend toutes les phrases.

<sup>340</sup> HOLLEIN 2006, p. 47.

<sup>341</sup> „Der Garten als Herz der Schöpfung, als Urquell des Lebens selbst“ (HOLLEIN 2006, p. 47). On souffre avec l'auteur – anonyme – qui, contraint de dire l'essentiel en peu de mots, oscille entre le souci de ne pas alourdir un texte destiné à des adolescents et le désir de définir malgré tout des concepts indispensables à l'intelligibilité du propos.

origine, depuis toujours sujet de vives controverses<sup>342</sup> ». Les décennies qui ont suivi ont vu s'accumuler les suggestions, assorties de « preuves » apparemment irréfutables, qui ont enflammé les discussions, surtout lorsque le nom de Hans Tiefental a été en 1998 âprement défendu par Robert Suckale. Puis on a préféré parler d'un groupe d'artistes strasbourgeois, avant que Philippe Lorentz ne remette cette dénomination en cause.

#### a Un Maître minutieux et novateur

« Le tableau n'est pas une miniature, mais il est évident que le peintre vient du monde des manuscrits<sup>343</sup> » : Wilhelm Pinder entend-il par là que le Maître du *Paradiesgärtlein* a grandi dans ce milieu<sup>344</sup>, qu'il a effectué son apprentissage chez un miniaturiste, ou qu'il était lui-même peintre sur parchemin ? Les auteurs sont nombreux à qualifier le peintre de « miniaturiste », sans que le mot ait forcément toujours la même signification. Lorsque Hubert Janitschek loue le « fin pinceau d'un miniaturiste<sup>345</sup> », lorsque Carl Aldenhoven écrit que « le peintre est un miniaturiste qui travaille avec des couleurs simples, mais les adoucit par de délicats tons d'or<sup>346</sup> », cela peut n'être que par comparaison, en guise de compliment. Carl Gebhardt<sup>347</sup> tient pour acquis que l'artiste a appris son métier dans l'atelier d'un miniaturiste. Kurt Bauch, qui avance même le nom de Haincelin de Haguenot, souligne à quel point « l'art des miniaturistes français de cour était le point de départ. Cet art d'un raffinement extrême, quasiment indépendant de l'aire géographique et même du pays, relié seulement aux cours, n'était plus depuis longtemps exercé en majorité par les Français<sup>348</sup>. Mais il était toujours pour tous les pays du Nord de l'Europe le modèle artistique parisien » et d'ailleurs le *Paradiesgärtlein* porte encore « le caractère immédiat de la miniature »<sup>349</sup>. Cette influence française chagrine Gustav Hartlaub : sans nier que « notre peintre a certainement été, d'une

---

<sup>342</sup> GEBHARDT 1905, p. 29, soit trois ans seulement après la parution de l'ouvrage de C. Aldenhoven.

<sup>343</sup> „Das Bild ist keine Miniatur, aber der Maler kam deutlich aus der Welt der Handschriften“ (PINDER 1952, p. 220).

<sup>344</sup> Le père de M. Schongauer était orfèvre : c'est dire que le « beau Martin » a grandi dans le goût du travail précis et précieux, dont il ne s'est jamais démarqué. Il serait évidemment fructueux de savoir quelles valeurs ont bercé notre artiste inconnu.

<sup>345</sup> „Mit dem zarten Pinsel eines Miniators“ (JANITSCHKEK 1890, p. 212).

<sup>346</sup> „Der Maler ist ein Miniaturist, der mit einfachen Farben arbeitet, aber er mildert sie durch feine Goldtöne“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114). Notons que le fait que plusieurs parties du tableau soient réalisées à l'or et à l'argent en feuilles pourrait être un argument supplémentaire ; à notre connaissance, il n'a pas été retenu.

<sup>347</sup> GEBHARDT 1905, p. 32.

<sup>348</sup> Du reste H. Karlinger voit plutôt dans le tableau l'influence de la miniature anglaise (KARLINGER 1927, p. 133).

<sup>349</sup> „Die Kunst der französischen Hofminiaturisten war der Ausgangspunkt. Diese hochgezüchtete Kunst, quasi unabhängig von der Landschaft, ja, vom Lande, bloß an die Höfe gebunden, wurde schon längst nicht mehr wesentlich von den Franzosen ausgeübt. Aber sie war immer noch für den ganzen Norden Europas vorbildliche Pariser Kunst“ (BAUCH 1932, p. 161-162).

façon ou d'une autre, oint de l'huile fine de l'art à la mode le plus raffiné qui soit », il affirme que celui-ci « est resté au fond de son être un vrai fils de sa patrie alémanique d'origine »<sup>350</sup>.

A l'influence de la miniature française Hans Haug ajoute celle de la peinture italienne ; mais le peintre introduit « ce réalisme un peu populaire » qui fait la spécificité de l'art rhénan<sup>351</sup>. Ilse Futterer avait déjà mis en relief cette façon « plus simple et plus enfantine » qui empêche à ses yeux de localiser le peintre dans le Rhin moyen<sup>352</sup>, suivie par Alfred Stange, pour lequel le *Paradiesgärtlein* est loin d'avoir la recherche et l'élégance du *Retable d'Ortenberg* [fig. 577]<sup>353</sup>. Germain Bazin, pour lequel l'influence italienne est également certaine, voit plutôt le Maître du *Paradiesgärtlein* comme un représentant du « réalisme mystique » particulièrement redevable à Stefano da Verona, mais aussi à Fra Angelico, Gentile da Fabriano et Pisanello, et même à François d'Assise, et dans une autre aire géographique aux frères van Eyck<sup>354</sup>. Philippe Lorentz démontre l'influence de la peinture siennoise sur le Maître du *Paradiesgärtlein*, particulièrement dans la *Nativité de la Vierge* [fig. 6 a ]<sup>355</sup>. Les apports ont été certainement multiples<sup>356</sup>, et « l'origine artistique de ce peintre n'est pas aussi évidente qu'on pourrait le croire » à cause de sa grande capacité à transformer ce qu'il a appris<sup>357</sup>. Quoiqu'il en soit, nous avons là le premier grand peintre du *weicher Stil* qui allie une observation fine de la nature et des objets à un sens aigu de la beauté<sup>358</sup>, ce qui fait de ce Maître à l' « étrange personnalité » l'égal des plus grands parmi ses contemporains, Francke, Conrad von Soest, ou encore le Maître de la Véronique<sup>359</sup>.

---

<sup>350</sup> „Was unseren Maler angeht, so ist auch er gewiss auf irgendeine Weise mit dem feinen Öl der damals letzten und verfeinertsten Kunstweise gesalbt worden, doch ist er im Wesen ein echter Sohn seiner alemannischen Stammesheimat geblieben“ (HARTLAUB 1947, p. 12).

<sup>351</sup> HAUG 1962, p. 89.

<sup>352</sup> FUTTERER 1926, p. 22.

<sup>353</sup> „Es fehlt dem Bildchen durchaus jene gewollte Stilistik und preziose Eleganz“ (STANGE 1951, p. 63).

<sup>354</sup> BAZIN 1953, p. 173-174.

<sup>355</sup> LORENTZ 2008, p. 66-67.

<sup>356</sup> „Der unbekannte Meister des Paradiesgärtleins muss, was um 1400 nicht verwundert, starke Impulse von der franko-flämischen Kunst empfangen haben und darüber hinaus auch solche der norditalienischen Kunstzentren sowie der um 1400-1410 blühenden niederrheinischen und westfälischen Werkstätten“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79).

<sup>357</sup> SUCKALE 1998 a, p. 64.

<sup>358</sup> GEBHARDT 1905, p. 32

<sup>359</sup> „So lassen uns die Funde der Forscher schon die Umrisse einer wundersamen Malerpersönlichkeit ahnen, ja sogar Spuren ihrer Entwicklung. Ebenbürtig steht sie neben Zeitgenossen von Köln, Nürnberg, Westfalen, Hamburg, vom Bodensee und in Österreich, einem Meister Francke in Hamburg, Konrad von Soest, dem sogenannten Veronikameister in Köln, dem Maler des Nürnberger Marienaltars und vielen anderen“ (HARTLAUB 1947, p. 11-12).

## b Un peintre rhéna

Pour Gustav Hartlaub, une chose est sûre, le *Paradiesgärtlein* « ne peut pas être le fait d'un peintre de cour français ou bourguignon, ne serait-ce qu'à cause d'une certaine liberté populaire qui mêle la finesse à la verdeur, et même la drôlerie à l'aspect enfantin, voire poutin. Par ailleurs, il est possible de voir dans la proximité avec Dieu, telle qu'elle nous parle ici depuis la Création, un trait allemand caractéristique<sup>360</sup> ». De fait, aucun auteur ne semble avoir pris en compte l'éventualité d'un artiste qui ne fût pas allemand<sup>361</sup>. Mis à part Carl Aldenhoven qui envisage la Westphalie, à cause des visages larges aux joues pleines en usage dans la peinture de cette ère géographique<sup>362</sup>, les bords du Rhin semblent acquis : les avis ne divergent que sur la portion du fleuve qui a vu s'épanouir l'art du Maître du *Paradiesgärtlein*.

On peut dire que le consensus règne au XIX<sup>e</sup> siècle, et dans une moindre mesure jusque dans les années 1910, le peintre étant presque unanimement considéré comme faisant partie de l'Ecole de Cologne<sup>363</sup>. Franz Kugler souligne la parenté affirmée avec Stefan Lochner dans « la conception des personnages et le sens très développé du gracieux » ; mais le traitement moins souple des vêtements et les couleurs plus vives ne traduisent pas la même « douceur harmonieuse » que chez le Maître de Cologne<sup>364</sup>. Ernst Heidrich ne partage pas cet avis, la peinture colonaise étant « plus douce et plus gracieuse »<sup>365</sup> alors que, deux décennies plus tard, pour Hans Karlinger, le *Paradiesgärtlein* « parachève et résume l'Ecole de Cologne primitive »<sup>366</sup>. André Girodie estime que le peintre, « à mi-chemin d'Hermann Wynrich von Wesel et de Lucas Moser, se rattache, lui aussi, à des traditions haut-rhénaes qui troublèrent

---

<sup>360</sup> „Von einem französischen oder burgundischen Hofkünstler könnte unser *Paradiesgärtlein* schon wegen einer gewissen volkstümlichen Unbefangenheit, die das Feine mit dem Derberen, ja mit dem Drolligen und Kindlich-Puppenhaften mischt, nicht gemalt sein. Auch mag man in der Gottnähe, wie sie hier aus der Schöpfung zu uns spricht, einen eigentümlich deutschen Zug erkennen“ (HARTLAUB 1947, p. 12). Dieu serait-il allemand ?

<sup>361</sup> Nous demander ce que signifie « allemand » dans les premières années du XV<sup>e</sup> siècle nous emmènerait trop loin.

<sup>362</sup> „Die Gesichter sind bei den Männern und Frauen vollwangig breit wie auf den [...] westphälischen Bildern“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113). Cette éventualité déplacerait la région d'activité du peintre légèrement vers le nord-est.

<sup>363</sup> Sur l'Ecole de Cologne, voir *Köln und seine Maler 1300-1500*, BUDDE 1986.

<sup>364</sup> „Die Auffassung der Gestalten und der sehr ausgesprochene Sinn für das Liebliche deuten auf nahe Verwandtschaft mit Stefan, nur fehlt in Bewegungen und Gewändern das Freie und Fließende und in den (etwas bunten) Farben die harmonische Weichheit desselben“ (KUGLER 1847, p. 250).

<sup>365</sup> „Die kölnische Malerei ist weicher und graziöser“ (HEIDRICH 1909, p. 253).

<sup>366</sup> „Das Gepräge der frühen Kölner Malerei, deren Abschluss und Zusammenfassung das *Himmelsgärtlein* in Frankfurt bedeutet“ (KARLINGER 1927, p. 133).

une éducation colonaise »<sup>367</sup>, ce qui revient à dire que le Maître du Paradiesgärtlein aurait grandi, ou appris son métier à Cologne. Robert Suckale, qui a récemment mis à nouveau en lumière l'étroite parenté du Maître du Paradiesgärtlein avec Stefan Lochner, propose le contraire. « Ces deux maîtres ont en commun des traits particuliers tels que l'expression si douce des thèmes mariaux, le traitement des figures qui s'apparentent parfois à des poupées, l'apparence laiteuse de la couleur, la conception d'un espace réduit, la douceur de la lumière » : tout donne à penser que le premier artiste – qu'il assimile à Hans Tiefental – a eu le second pour élève, en particulier pendant qu'il peignait l'*Annonciation* [fig. 12 a] de Winterthur<sup>368</sup>.

A partir du moment où l'appartenance à l'École de Cologne est jugée de moins en moins probable, quelques auteurs hésitent entre le Haut-Rhin et le Rhin moyen<sup>369</sup> ; mais on peut dire que depuis Carl Gebhardt l'appartenance à la sphère haut-rhénane est presque unanimement reconnue<sup>370</sup>. Les opinions divergent par contre fortement entre Bâle et Strasbourg. L'argument majeur pour Bâle est la découverte des panneaux du *Retable de Tennenbach* [fig. 11] ; mais Gustav Hartlaub concède que le peintre pourrait cependant avoir œuvré en Alsace<sup>371</sup>. L'argument majeur pour Strasbourg est la découverte des deux panneaux du *Retable de la Vierge* [fig. 6] , qui semble n'avoir jamais quitté la ville : « La localisation du maître à Strasbourg ne fait pas de doute, car l'important retable dont les restes y subsistent ne saurait avoir voyagé<sup>372</sup> ». Mais les artistes voyageaient beaucoup, et tout dépend des œuvres que l'on attribue de façon certaine au Maître : à mesure que la recherche s'affine, les historiens d'art ont de moins en moins de certitudes.

---

<sup>367</sup> GIRODIE 1911, p. 65.

<sup>368</sup> SUCKALE 1998 a, p. 64.

<sup>369</sup> E. Heidrich préfère encore écrire prudemment : « *Das Bild ist wohl am Mittel- oder Oberrhein entstanden* » (HEIDRICH 1909, p. 253). Notons que lorsqu'on quitte l'aire germanique, les auteurs se contentent dans l'ensemble d'une localisation sur les bords du Rhin, sans autre précision : voir notamment OGRIZEK 1954 (p. 40), HUYGHE 1967 (p. 43), ROUSSEAU 1999 (exergue), BERTI 2000 (p. 19), ZUFFI 2005, p. 274. Mais pour G. Bazin l'artiste est quelqu'un du Rhin Moyen (BAZIN 1953, p. 174).

<sup>370</sup> LORENTZ 2001, p. 82. Les auteurs s'appuient volontiers sur leurs prédécesseurs : „[*Das Bild ist*] wie wir wissen am Oberrhein entstanden“ (WOLTERS 1932, p. 39); „*der Beweis, dass es in der Tat oberrheinisch und nicht mittlrheinisch ist, braucht nicht nochmals erbracht zu werden*“ (STANGE 1951, p. 62).

<sup>371</sup> „*Danach könnte der Maler in Basel, das ja zum alemannisch-oberrheinischen Kulturgebiet gehörte, zu Hause gewesen sein oder auch im Elsass*“ (HARTLAUB 1947, p. 10).

<sup>372</sup> HAUG 1962, p. 90

## c De Sebald Fyol à Hans Tiefenthal

Il était évidemment tentant de mettre un nom sur cet artiste inconnu qui a influencé des Maîtres aussi célèbres que Stefan Lochner, Martin Schongauer et Mathias Grünewald<sup>373</sup>. En 1911, Karl Simon prétendit voir dans les épiluchures de pomme posées sur la table les majuscules SE, autrement dit les deux premières lettres de « Sebald ». Si l'on ajoute la fréquence inhabituelle des « violes » – c'est-à-dire des violettes, mais aussi des giroflées – dans le tableau, il faudrait « croire à un vraiment très grand hasard » pour ne pas voir dans le *Paradiesgärtlein* une œuvre du peintre Sebald Fyol<sup>374</sup>. A notre connaissance, il n'a pas été suivi. Mais il y eut d'autres tentatives d'attribution. « Quelques noms d'artistes méritent d'être pris en considération, parmi ceux que nous connaissons par les documents », note en 1947 Gustav Hartlaub, qui ajoute prudemment que « des raisons particulières semblent parler pour Hans Tiefenthal de Sélestat »<sup>375</sup>. Mais ces raisons semblent n'avoir jamais été précisées, ce qui permet à Philippe Lorentz d'écrire qu'à partir « du début des années 1930 le nom de Hans Tiefenthal de Sélestat a commencé à être associé, sans preuve, à l'auteur de ces peintures<sup>376</sup> ».

Cette piste avait été rapidement abandonnée<sup>377</sup>, jusqu'à ce que Robert Suckale affirme<sup>378</sup> en 1998 que « Tiefenthal, le peintre le plus renommé du groupe, et le peintre de l'*hortus conclusus* du Städel ne forment qu'une seule et même personne ». Cette identification lui « paraît possible par l'intermédiaire des œuvres de son élève Jost Haller », dont le frère pourrait être l'auteur du Retable de Staufen<sup>379</sup>, car « les deux trahissent une filiation artistique avec le fameux Maître du *hortus conclusus* ». La diversité et la diffusion des œuvres parlerait également en faveur de Hans Tiefenthal, qui a souvent changé de lieu de résidence<sup>380</sup>. Mais

---

<sup>373</sup> GEBHARDT 1905 nomme p. 34 les deux premiers, HAUG 1962 p. 90 les deux derniers.

<sup>374</sup> „Man müsste an einen recht großen Zufall glauben, der natürlich immerhin möglich ist, wenn wir nicht vermuten wollten, dass wir in dem Bilde ein Werk des Sebald Fyol besitzen“ (SIMON 1911, p. 349-350).

<sup>375</sup> „Einige Künstlernamen verdienen in Betracht gezogen zu werden, die wir aus den Urkunden kennen; besondere Gründe sollen für Hans Tiefenthal aus Schlettstadt sprechen“ (HARTLAUB 1947, p. 10). L'orthographe du nom de Tiefenthal varie.

<sup>376</sup> LORENTZ 1997, p. VI-VII.

<sup>377</sup> Voir entre autres JÄNECKE 1964, p. 131.

<sup>378</sup> L'auteur, qui n'ignore pas qu'il s'inscrit en porte-à-faux par rapport à ses confrères, revendique pleinement sa démarche : « L'histoire de l'art devra donc se concevoir en partie comme une histoire des artistes. A cette condition, la réflexion sur l'apport individuel de chaque artiste et l'attribution des œuvres à des noms précis cesseront d'être l'exercice de plus en plus décrié de notre discipline, pour devenir une nécessité. » Pour les lignes qui suivent, voir SUCKALE 1998 a, p. 60-63, dont sont extraites les citations.

<sup>379</sup> Ce retable est aussi appelé *Retable de Tennenbach* (voir *infra*, I, II, A, 3, b).

<sup>380</sup> On suit le peintre à la trace de Dijon à Metz en passant par Bâle – où il acquiert en 1420 le droit de bourgeoisie –, Sélestat, – où il se construit une grande maison –, Strasbourg et Thann. Il semble avoir joui d'une

pour Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick comme pour leurs confrères « l'identification proposée du Maître du Paradiesgärtlein » avec Hans Tiefental « ne s'appuie sur absolument rien »<sup>381</sup>. La parenthèse s'est refermée comme elle s'était ouverte<sup>382</sup>.

#### d Un artiste strasbourgeois

Peu à peu, la localisation du Maître du Paradiesgärtlein s'est déplacée de Bâle à Strasbourg, notamment à cause des petits panneaux du *Retable de Jean-Baptiste* [fig. 8], qui ont sans doute été comme le *Retable de la Vierge* [fig. 6] réalisés dans la ville alsacienne. Comme entre-temps le *Retable de Tennenbach* [fig. 11] est jugé plus différent du *Paradiesgärtlein* qu'on ne l'avait pensé, « rien ne parle pour Bâle », d'autant plus que si l'on compare les visages, tant des fresques de l'église Saint-Pierre de Bâle que des tapisseries tissées dans cette ville, il apparaît qu'ils n'ont pas la rondeur de ceux du *Paradiesgärtlein* mais ressemblent plutôt à ceux de Konrad Witz<sup>383</sup>. Finalement, faute de pouvoir avancer un nom précis, le choix a été retenu de partir de l'œuvre la plus célèbre pour démarquer l'artiste des autres peintres haut-rhénans, qui ont peut-être eux aussi œuvré à Strasbourg, et de le nommer « Maître du Paradiesgärtlein ». Les « modernisations ponctuelles » des panneaux strasbourgeois, exécutés « par ailleurs dans un style tout à fait démodé pour les années 1430/1440 », donnent à penser que « le peintre aurait appris son métier dans les années 1400 »<sup>384</sup>. Mais Kurt Bauch avait déjà précisé en 1932 que le terme de Maître ne signifie pas ici que toutes les œuvres soient de sa main, mais seulement « au sens où l'entendait le Moyen Age tardif, c'est-à-dire qu'un style homogène, qui se distingue nettement de tout ce qui n'est pas lui, apparaît comme le style d'un atelier dont le Maître est responsable, qu'il a apporté »<sup>385</sup>. A sa suite, beaucoup d'auteurs préfèrent parler de « cercle », de « groupe », de

---

grande renommée : il était à Strasbourg membre du Conseil de la ville. Cela contraste d'autant plus avec la rareté des œuvres qui nous sont parvenues.

<sup>381</sup> „Für die vorgeschlagene Identifizierung des Meisters des Paradiesgärtleins mit dem zwischen 1418 und 1448 in Basel, Schlettstadt und Strassburg dokumentierten Maler Hans Tiefental von Schlettstadt lassen sich aus der Untersuchung der Werkgruppe keinerlei Stützen gewinnen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 109-110).

<sup>382</sup> Si l'on rencontre encore parfois le nom de Hans Tiefental, il est assorti d'un point d'interrogation : voir CAT. PARIS 2002, p. 21. R. Suckale lui-même note en 1999 et 2006 « Maître du Petit Paradis de Francfort » et non Hans Tiefental ; mais peut-être est-ce seulement un défaut de mise à jour, puisque le texte a été repris de la version 1996.

<sup>383</sup> „Für das mehrfach ins Spiel gebrachte Basel spricht dagegen nichts“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 108-109).

<sup>384</sup> „Die nur punktuellen Modernisierungen bei einem ansonsten für die Zeit um 1430/40 ganz altmodischen Stil würden in diesen Sinne für die Vorstellung eines schon älteren, um 1400 ausgebildeten Künstler sprechen, der zwar noch einzelne Motive zu übernehmen, seine Sprache insgesamt aber nicht mehr zu wandeln vermochte“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 108).

<sup>385</sup> „Von einem Meister kann hier nicht gesprochen werden, dass alle diese Bilder von einer Hand herrührten, sondern nur in dem spätmittelalterlichen Sinne, dass ein einheitlicher Stil, der sich deutlich gegen

« centre »<sup>386</sup>. Il a été longtemps admis que sous le nom de Maître du *Paradiesgärtlein*<sup>387</sup> se cachait un groupe stylistique strasbourgeois. Philippe Lorentz tient *a contrario* pour acquis qu'il s'agit d'un seul et même peintre, à la tête d'un grand atelier localisé à Strasbourg. Ainsi que le prouvent les deux panneaux du *Retable de la Vierge* et à un degré moindre « d'autres de ses œuvres » et « les œuvres d'artistes entrés en contact avec lui », ce peintre connaissait la peinture siennoise<sup>388</sup>.

### 3 Un œuvre très restreint

Les œuvres attribuées à ce groupe stylistique ont varié au cours des décennies. Certaines n'ont été découvertes que récemment, ce qui a eu pour conséquence de faire bouger les critères. Les panneaux retenus par Dietmar Lüdke<sup>389</sup>, « issus de divers ateliers localisés tour à tour à Bâle, Colmar, Fribourg ou Strasbourg », sont au nombre de vingt-quatre et constituent six œuvres différentes, trois tableaux de dévotion<sup>390</sup> et trois grands retables malheureusement lacunaires<sup>391</sup>. Ils ont en commun « l'atmosphère lyrique et le charme tranquille du monde enchanté de leurs images, leur mode de narration retenu et tendre, leur coloration fraîche et lumineuse ou le soin de leur exécution ». Certes, ces critères se rencontrent « dans d'autres paysages culturels du premier tiers du XV<sup>e</sup> siècle en Occident, mais il a fallu leur conjonction pour aboutir à une expression évidente et à un style spécifique propres seulement à des œuvres nées dans un temps limité et dans un espace lié à un maître

---

*alles Andersartige absetzt, als der Stil einer Werkstatt erscheint, für den der Meister verantwortlich ist, der ihn mitgebracht hat*“ (BAUCH 1932, p. 164). Dans un même ordre d'esprit, W. Noack emploie le mot de *Paradiesgärtleinwerkstatt* (NOACK 1951, p. 111).

<sup>386</sup> BEER 1965, p. 123-125.

<sup>387</sup> Cette appellation remonte, à notre connaissance, à BAUCH 1932. Elle a été reprise par NOACK 1951, WOLFFHARDT 1954 ; elle fait maintenant autorité en Allemagne, et depuis peu aussi en France, à la suite des travaux de Ph.Lorentz (LORENTZ 1997 et 2001). Auparavant, on évitait souvent de nommer le peintre. OGRIZEK 1954 (p. 41), HUYGHE 1967 (p. 43), ROUSSEAU 1999 (exergue), HADDAD 2000 (p.40) parlent d'un « Maître rhénan ». D'autres auteurs précisent davantage : BAZIN 1953 (p. 174) attribue le *Paradiesgärtlein* à un « Maître du Rhin moyen », HAUG 1962 (p. 89) à un « Maître strasbourgeois ». On trouve encore cependant « Maître du Jardin du paradis » (IMPELLUSO 2003, p. 14) ou « Maître du Petit Jardin du paradis » (GIORGI 2004, p. 22) : la différence étonne, les deux ouvrages publiés la même année chez Hazan nommant le tableau les deux fois *Jardin du paradis*. Mais le plus surprenant est sans doute le « Maître des Jardins du Paradis » employé par GIRODIE 1911 (p. 33). Personne – pas même l'auteur – ne mentionne d'autres Jardins du Paradis attribués à l'artiste : le génitif allemand aurait-il été pris pour un pluriel ?

<sup>388</sup> « La présence à Strasbourg de la *Nativité de la Vierge* et du *Doute de Joseph* depuis l'époque de leur réalisation permet de situer dans cette ville l'activité du Maître du *Paradiesgärtlein* et de son atelier » (LORENTZ 2008, p. 66).

<sup>389</sup> Voir HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79.

<sup>390</sup> Il s'agit du *Paradiesgärtlein*, de la *Vierge aux fraisiers* de Soleure et de l'*Annonciation* de Winterthur.

<sup>391</sup> Nous possédons aujourd'hui quinze panneaux – dont deux fragmentaires – du *Retable de Tennenbach*, répartis entre Fribourg-en-Brisgau et Karlsruhe, deux du *Retable de la Vierge* de Strasbourg et quatre du *Retable de Jean-Baptiste* de Karlsruhe.

exceptionnel et à son atelier »<sup>392</sup>. Nous les examinerons dans l'ordre de leur première attribution au Maître du Paradiesgärtlein – au sens de groupe stylistique – avant de répertorier les œuvres retenues aujourd'hui.

#### a La *Vierge aux fraisiers* de Soleure

La *Vierge* de Soleure [fig. 9] est appelée presque toujours en allemand *Madonna in den Erdbeeren*<sup>393</sup>, ce qui la classe dans les Vierges au banc de gazon, celui-ci étant ici planté de fraisiers. Faute de pouvoir traduire le *in* de façon satisfaisante, les titres français oscillent entre *Vierge aux fraisiers*, *Vierge aux Fraises*, *Vierge au Fraisier*<sup>394</sup> – ce qui est très différent<sup>395</sup> – ou esquivent la difficulté en choisissant *Madone de Soleure*. Malgré l'énorme différence de taille qui a souvent été soulignée<sup>396</sup>, l'attribution au Maître du Paradiesgärtlein n'a été que tout récemment – et provisoirement – remise en cause depuis que Carl Gebhardt a pointé en 1905<sup>397</sup> les nombreuses similitudes entre les deux tableaux. Non seulement ils ont été peints dans le même « esprit mystique », mais chez les deux Vierges comme chez les deux Enfants « tout correspond » : le vêtement de Marie, le dessin de son cou, les mains « à la maigreur excessive »<sup>398</sup>, le livre qui présente les mêmes lettres hébraïques, en particulier le נ, le nimbe lumineux de Jésus et jusqu'à « la manière un peu maladroite dont il est représenté assis »<sup>399</sup>. Tout cela, joint à la similitude des fleurs et des oiseaux, prouve que « nous avons

---

<sup>392</sup> „ Zu den besonderen Merkmalen [...] zählen die lyrische Gestimmtheit und der märchenhafte stille Zauber ihrer Bildwelt, ihre verhaltene, zarte Erzählweise, ihre frische und leuchtende Farbigkeit oder ihre sorgfältige Ausführung. [...] Für sich betrachtet sind die einzelnen Kriterien auch an Werken anderer Kunstlandschaften des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts im Abendland zu finden, doch ihr Zusammentreffen in den 24 Tafeln führt erst zu einem unverkennbaren Ausdruck und einem spezifischen Stil, die nur Werken eigen sind, welche innerhalb eines begrenzten Zeitraums und im Umkreis eines überragenden Meisters und seiner Werkstatt entstehen“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 86).

<sup>393</sup> R. Suckale ne fait pas exception à cet usage, sauf dans son article sur « Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental », écrit à l'origine en allemand, dans lequel il opte pour *Vierge au Buisson de Roses de Soleure*, ce qui donne au tableau une autre coloration (SUCKALE 1998 a, p. 67) ; B. Brinkmann et S. Kemperdick varient légèrement le titre usuel avec *Madonna mit den Erdbeeren*, puis *Erdbeermadonna* (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 103).

<sup>394</sup> BAZIN 1984, p. 40.

<sup>395</sup> Cela donne en effet à croire qu'un seul fraisier est planté au premier plan, ou qu'un personnage tend un fraisier à Jésus, comme Joseph dans la *Sainte Famille au Palmier* [fig. 616] de Raphaël : c'est du moins ce que les fleurs qui voisinent avec les fruits donnent à penser. Nous reviendrons sur les nombreuses représentations de ce fruit, car une touffe de fraisiers pousse au milieu du *Paradiesgärtlein*.

<sup>396</sup> Le tableau mesure 141 x 85 cm, contre 24 x 31 pour le *Paradiesgärtlein*. Pour une étude détaillée, voir GEBHARDT 1905, p. 28-34.

<sup>397</sup> Les lignes qui suivent sont tirées de GEBHARDT 1905, p.28-29.

<sup>398</sup> „Die Zeichnung des Halses, die Kleidung, das Buch, die übermäßig mageren Hände, [...] alles stimmt genau überein“ (GEBHARDT 1905, p. 30). En ce qui concerne le vêtement de Marie, ce n'est pas exact : la *Vierge* de Soleure porte une robe rouge avec des oiseaux bleu foncé assortis à son manteau, beaucoup plus somptueuse que la robe blanche de la *Madone* du *Paradiesgärtlein*.

<sup>399</sup> „Wiederum stimmt alles überein: die Kopfbildung, das gelockte Haar, das Strahlenkreuz, die Art des Kleidchens, ja selbst die noch etwas verzeichnete Art des Sitzens“ (GEBHARDT 1905, p. 30).

ici un seul et même artiste – le même esprit qui donne une âme aux deux œuvres exclut absolument l'idée que l'une puisse être le fait d'un imitateur »<sup>400</sup>.

Il est frappant que les auteurs les plus convaincus fondent leur argumentation en grande partie sur la « similitude jusque dans le détail »<sup>401</sup> des fleurs et des oiseaux. Ilse Futterer relève cette même façon de juxtaposer les fleurs tout en s'attachant à les peindre avec naturel ainsi que les oiseaux<sup>402</sup>. Pour Lottlisa Behling, ce sont justement les fleurs qui permettent d'affirmer que les deux oeuvres sont « de la même main »<sup>403</sup> ; Gertrud Roth va jusqu'à écrire que la *Vierge aux fraisiers* est comme « découpée » dans le *Paradiesgärtlein*<sup>404</sup>. Dietmar Lüdke estime que c'est cette « grande similitude » qui efface en quelque sorte la différence de format et fait considérer la *Vierge* de Soleure comme « une œuvre tardive du Maître du Paradiesgärtlein, datée des années 1425 »<sup>405</sup>.

D'autres auteurs sont un peu plus réticents. Pour August Schmarsow, la *Vierge aux fraisiers* est certainement de la même école, mais pas du même Maître que le *Paradiesgärtlein*, auquel elle est du reste bien supérieure, une « création achevée du quattrocento allemand », et « cette fois un témoin de la peinture haut-rhénane sans aucune trace d'influence extérieure »<sup>406</sup>. Gustav Hartlaub reconnaît que les deux œuvres « semblent être de la même main » ; on peut parler en tout cas d'une « influence directe » du *Paradiesgärtlein*<sup>407</sup>. Elizabeth Wolffhardt et Hans Theodor Musper trouvent les deux oeuvres « très proches »<sup>408</sup>. Robert Suckale estime qu'« il faut être prudent, parce que les différences entre cette grande image et les petits tableaux sont trop grandes pour être seulement

---

<sup>400</sup> „So ergibt die Vergleichung der beiden Werke, wie ich glaube, mit Bestimmtheit, dass wir hier einen und denselben Künstler vor uns haben – der bedeutende Geist, der beide beseelt, lässt den Gedanken, dass das eine etwa von einem Nachahmer herrühre, als völlig ausgeschlossen erscheinen“ (GEBHARDT 1905, p. 31).

<sup>401</sup> „Eine bis ins einzelne gehende Übereinstimmung“ (GEBHARDT 1905, p. 31). Par là l'auteur entend que les fleurs et les oiseaux de la *Vierge aux fraisiers* se retrouvent dans le *Paradiesgärtlein*, lequel offre une plus grande variété.

<sup>402</sup> FUTTERER 1926, p. 23.

<sup>403</sup> „Von derselben Hand jenes unbekanntes oberrheinischen Meisters um 1410 stammt die stattliche Tafel in Solothurn“ (BEHLING 1957, p. 30).

<sup>404</sup> „Wie ein Ausschnitt aus dem Frankfurter Bild wirkt die Madonna in den Erdbeeren des gleichen oberrheinischen Meisters“ (ROTH 1979, p. 51).

<sup>405</sup> „Wegen der großen Ähnlichkeit in der Figurenwiedergabe und der Pflanzen- und Vogelschilderung mit dem kleinen Frankfurter Bild wird das monumentale Gemälde als Spätwerk des Paradiesgärtlein-Meisters angesehen und um 1425 datiert“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79).

<sup>406</sup> „Es ist eine durchaus vollgültige Schöpfung des deutschen Quattrocento, die wir in Solothurn vor uns haben, und diesmal ein Zeugnis der oberrheinischen Malerei ohne jede Anwendung fremder Einflüsse“ (SCHMARSOW 1904, p. 82-85).

<sup>407</sup> HARTLAUB 1947, p. 10.

<sup>408</sup> WOLFFHARDT 1954 (p. 184), MUSPER 1970, (p. 94).

attribuables à une différence d'échelle »<sup>409</sup>. Les plus réservés sont Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick, qui trouvent de grandes ressemblances dans les personnages, mis à part les yeux, « proportionnellement beaucoup plus grands et en outre plus fixes que dans le petit tableau ». Mais ce sont surtout les fleurs plus schématiques, plus raides et les oiseaux « aux proportions plus allongées et à l'aspect moins duveteux que dans le tableau de Francfort » qui donnent à penser que ce tableau, l'*Annonciation* [fig. 12 a] de Winterthur, et le *Paradiesgärtlein* n'ont peut-être qu'une « source commune »<sup>410</sup>.

Philippe Lorentz, tout en concédant que la *Vierge aux fraisiers* est « caractérisée par une exécution bien plus dure que celle du *Paradiesgärtlein* », estime néanmoins qu'on est « en droit de se demander si, tel qu'il se présente à nous aujourd'hui, le panneau de Soleure a été entièrement exécuté au début du XV<sup>e</sup> siècle ». Si l'on met en effet le tableau en regard avec des œuvres de dimensions comparables, notamment le *Doute de Joseph* [fig. 6 b], on remarque de grandes différences dans le fini, si bien que les éléments de moindre qualité, qui ont « dicté la sévérité du jugement de Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick », sont en réalité sans doute imputables à Andreas Eigner, « également connu pour ses falsifications », qui restaura l'œuvre en 1865. « L'image radiographique du tableau ne laisse en tout cas subsister aucun doute quant à l'appartenance de ce tableau à l'œuvre du Maître du *Paradiesgärtlein* »<sup>411</sup>.

## b Le Retable de Tennenbach

Le *Retable de Tennenbach* [fig. 11]<sup>412</sup>, découvert par Ilse Futterer en 1926, est un ensemble de quinze panneaux, répartis aujourd'hui dans deux musées<sup>413</sup>. Contrairement à la

---

<sup>409</sup> SUCKALE 1998 a, p. 67. A noter que l'identification du Maître du *Paradiesgärtlein* à Hans Tiefental déplace la référence, qui n'est plus le panneau de Francfort, mais l'œuvre de peintre.

<sup>410</sup> BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 106.

<sup>411</sup> LORENTZ 2008, p. 66, pour tout ce paragraphe (CAT. STRASBOURG 2008, p. 184). Cet argument nous semble d'autant plus convaincant que le petit albâtre intitulé *Enfant Jésus dans le jardin de Paradis* [fig. 30], exposé à Strasbourg en 2008, était incomparablement plus « dur » avant la suppression partielle des surpeints (voir GEISLER 1957, pl. 30).

<sup>412</sup> Son appellation fluctue. Pour Ph. Lorentz, l'appellation de *Retable de Staufen* était « fondée sur une historique erronée de l'œuvre » et fut heureusement rectifiée (LORENTZ 2008, p. 63). *A contrario*, l'œuvre est référencée dans le récent catalogue du musée des Augustins de Fribourg sous le vocable *Staufener Altar* (CAT. FRIBOURG 2010, p. 80).

<sup>413</sup> Les volets extérieurs, dont une partie se trouve à Fribourg et l'autre à Karlsruhe, représentent les scènes de la Passion : le *Jardin des Oliviers*, l'*Arrestation* à l'état de fragment, *Jésus devant Caïphe*, la *Flagellation*, le *Couronnement d'Épines*, la *Crucifixion* et la *Mise au Tombeau*, ce dernier également à l'état de fragment. Le huitième panneau, aujourd'hui manquant, devait représenter la Résurrection. Les panneaux intérieurs, exposés à Fribourg, représentent des scènes de l'Enfance du Christ – l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité*, la *Circoncision*, l'*Adoration des Mages* sur deux panneaux, la *Présentation au Temple* – et la *Glorification de la Vierge*. Pour une étude approfondie, voir HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 81-86 et LORENTZ 2001, p. 82-84.

*Vierge aux fraisières*, son attribution au Maître du Paradiesgärtlein n'a jamais été clairement affirmée. Ilse Futterer parlait déjà de « ressemblances », assez nettes toutefois pour permettre de localiser le Maître dans le Haut-Rhin<sup>414</sup>. Pour Gustav Hartlaub nous avons à faire à une « même école »<sup>415</sup>, pour Robert Suckale à un élève qui pourrait être le frère de Jost Haller, car « tous les deux trahissent une filiation artistique avec le fameux Maître du hortus conclusus »<sup>416</sup>. Philippe Lorentz n'attribue pas non plus le retable au Maître du Paradiesgärtlein lui-même mais à un autre peintre « probablement plus jeune que lui et presque contemporain de Jost Haller » et se situant dans un « prolongement immédiat »<sup>417</sup>.

Plusieurs auteurs distinguent les volets extérieurs, qu'ils estiment assez éloignés du style du Maître du Paradiesgärtlein, des volets intérieurs, « dont la technique picturale est plus raffinée », car le mode d'exécution est « toujours plus soigné sur la partie du retable visible les jours de fêtes »<sup>418</sup>. Pour Kurt Bauch, ces derniers pourraient être l'œuvre d'un « excellent élève »<sup>419</sup>. Werner Noack pense que le retable a été réalisé dans le même atelier que le *Paradiesgärtlein*, en tout cas la partie peinte par celui qu'on nomme « Maître de l'Adoration »<sup>420</sup>. Dietmar Lüdke estime aussi que deux artistes d'un même atelier – dont il est difficile de dire s'il se situait à Bâle, Colmar ou Fribourg – ont mis la main à ces panneaux, « les plus tardifs de notre groupe d'œuvres, étant donné qu'ils annoncent déjà les œuvres haut-rhénales du milieu du XV<sup>e</sup> siècle »<sup>421</sup>. Pour Philippe Lorentz par contre « la division en deux mains du *Retable de Tennenbach* proposée par Ilse Futterer n'a sans doute pas de raison d'être : [...] les acteurs de ces scènes de la Vie de Marie et de la Passion ont la physionomie jouffle et enfantine des personnages du *Paradiesgärtlein*, de la *Nativité de la Vierge* et du *Doute de Joseph* [fig. 6] »<sup>422</sup>.

---

<sup>414</sup> „Diese Lokalisierung wurde dann entscheidend von Ilse Futterer ausgebaut, als sie 1926 ein aus Tennenbach bei Freiburg i. Br. stammendes, auch als Staufener Altar bekanntes Retabel veröffentlichte und dabei auf die Ähnlichkeiten hinwies, die zwischen dessen Innenseitenbildern und dem Paradiesgärtlein bestünden“ (BRINKMANN, KEMPERDICK, p. 97-98).

<sup>415</sup> HARTLAUB 1947, p. 10

<sup>416</sup> SUCKALE 1998 a, p. 63.

<sup>417</sup> LORENTZ 2001, p. 82.

<sup>418</sup> LORENTZ 2001, p. 84.

<sup>419</sup> BAUCH 1932, p. 164.

<sup>420</sup> NOACK 1951, p. 111.

<sup>421</sup> „Sie werden allgemein als die spätesten Gemälde unserer Werkgruppe angesehen, da sie bereits auf oberrheinische Werke der Mitte des 15. Jahrhunderts vorausweisen“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 81).

<sup>422</sup> LORENTZ 2001, p. 83-84.

### c L'Annonciation de Winterthur

L'Annonciation [fig. 12] de Winterthur venait d'être acquise par Oskar Reinhardt, lorsqu'en 1928 Walter Hugelshofer l'a remarquée<sup>423</sup>. Ce tout petit panneau<sup>424</sup> a connu dans son attribution une histoire encore différente des œuvres précédentes. Kurt Bauch considère le *Paradiesgärtlein* et l'Annonciation comme « d'égale valeur », la seconde étant même sans doute une œuvre plus tardive du même peintre<sup>425</sup>. Gustav Hartlaub estime que « la main du Maître du *Paradiesgärtlein* ne peut guère être niée »<sup>426</sup>, Werner Noack qu'on peut lui « attribuer de façon sûre » cette œuvre proche du *Paradiesgärtlein*, ne serait-ce que par « sa taille de miniature »<sup>427</sup>. Mais dans les décennies qui suivent cette attribution au Maître lui-même est remise en cause, et Dietmar Lüdke peut écrire en 1994 que l'Annonciation de Winterthur, « attribuée à l'origine au Maître du *Paradiesgärtlein* avec les panneaux de Francfort-sur-le-Main et de Soleure, est considérée aujourd'hui comme l'œuvre d'un peintre de son voisinage immédiat, qui doit avoir été actif à Bâle dans les années 1410-1420 »<sup>428</sup>. Aussi Robert Suckale étonne-t-il en déclarant quatre ans plus tard que le tableau est avec le *Paradiesgärtlein* le seul « qu'on peut retenir avec certitude comme autographe »<sup>429</sup>.

Il ne sera pas suivi. Philippe Lorentz considère au contraire que l'Annonciation de Winterthur, copiée sur des supports divers, est l'exemple même de ces « marchés de tableaux à Strasbourg au XV<sup>e</sup> siècle » et qu'en tant que tel elle « a peut-être été exposée dans la vitrine d'un peintre » : le tableau intitulé *Sainte Catherine et Sainte Madeleine* [fig. 672] de Konrad Witz montre une boutique de peintre à l'arrière-plan. « Les figures enfantines de ce tableautin sont fort proches de celles du *Paradiesgärtlein*, sans toutefois que la facture de l'œuvre atteigne le même raffinement. On pourrait parler ici d'une très bonne réplique d'atelier. [...] Cette Annonciation n'a sans doute pas existé qu'en un seul exemplaire, mais a dû connaître

---

<sup>423</sup> Voir BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 98.

<sup>424</sup> Avec 18,5 x 15 cm c'est le plus petit des panneaux du groupe ; mais les personnages ont sensiblement la même taille que ceux du *Paradiesgärtlein* (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 103).

<sup>425</sup> „Das letztere Bild ist aber wiederum rein qualitativ dem *Paradiesgärtlein* ebenbürtig, so dass sich die Frage erheben könnte, ob hier der Meister selbst in späterer Entwicklung oder aber ein vorzüglicher Schüler [...] verantwortlich wäre“ (BAUCH 1932, p. 164).

<sup>426</sup> „Trotzdem ist die Hand des Frankfurter Bildes kaum zu verkennen, wenn man auch das Werkchen später ansetzen muss“ (HARTLAUB 1947, p. 11).

<sup>427</sup> NOACK 1951, p. 111.

<sup>428</sup> „Ursprünglich mit den Tafeln in Frankfurt am Main und Solothurn dem *Paradiesgärtlein*-Meister zugeschrieben, wird es heute als Werk eines Malers aus dessen unmittelbarem Umkreis angesehen, der um 1410-1420 in Basel tätig gewesen sein mag“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 80).

<sup>429</sup> SUCKALE 1998 a, p. 63. Par « autographe » il entend que ces deux œuvres ont été faites par Hans Tiefental lui-même.

pendant des années un franc succès »<sup>430</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick sont du même avis. « Il manque au visage de Marie la rondeur, la douceur et la chair, il est plus pointu, moins aimable et moins vivant que chez les saints de Francfort » ; en outre « les fleurs roses et blanches, non identifiables, du vase au premier plan n'ont pas grand'chose à voir avec les plantes bien définies du *Paradiesgärtlein* »<sup>431</sup>. Cela fait que de tous les peintres différents qui ont œuvré aux panneaux du groupe, c'est celui de l'*Annonciation* de Winterthur qui est « le plus éloigné du Maître du *Paradiesgärtlein* ; on ne saurait en aucun cas identifier l'un à l'autre »<sup>432</sup>.

#### d Le *Retable de la Vierge* de Strasbourg

Le *Retable de la Vierge* [fig. 6], accroché au Musée de l'Œuvre de Strasbourg, est très fragmentaire puisqu'on n'en possède que deux panneaux, la *Nativité* – ou *Education*<sup>433</sup> – de la Vierge et le *Doute de Joseph*. C'est Ilse Futterer qui, la première, a mentionné ces deux grands panneaux<sup>434</sup>, la conversation des hommes de la *Nativité* lui paraissant proche de celle du *Paradiesgärtlein*. Malgré cette mention précoce, l'œuvre semble n'avoir longtemps pas retenu l'attention des auteurs. Gustav Hartlaub ne mentionne que le *Doute de Joseph*, qui « prouve, comme le panneau de Francfort, la prédilection du Maître pour les sujets inhabituels »<sup>435</sup>. Pour Hans Haug ces panneaux, fort lourds, localisent le Maître à Strasbourg<sup>436</sup>. Dietmar Lüdke partage cet avis, à cela près qu'il parle d'atelier : ces panneaux sont donc « fort importants pour localiser dans le Haut-Rhin ceux dont le style est apparenté, mais pour lesquels on n'a pas de provenance attestée », le *Paradiesgärtlein* et le *Retable de*

<sup>430</sup> LORENTZ 2001, p. 50-52.

<sup>431</sup> „Dem Gesicht Mariens fehlt das runde, weiche und Fleischige, es gerät spitzer, weniger lieblich und weniger lebendig als bei den Frankfurter Heiligen. [...] Weiterhin haben die unidentifizierbaren weißen und rosa Blüten in der Vase vorn nicht viel mit den bestimmt charakterisierten Pflanzen des Paradiesgärtleins gemein“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 105).

<sup>432</sup> „Zum Meister des Paradiesgärtleins hält der Maler der kleinen Verkündigung der größte Abstand : diese beiden sind gewiss nicht miteinander zu identifizieren“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 108).

<sup>433</sup> Marie semble avoir à peine un an. Elle est à l'âge où les enfants sont fiers de se tenir debout, mais pas encore bien solides sur leurs jambes : dans un geste tendre et bien observé, elle entoure de sa menotte un doigt de la servante pour ne pas tomber. Pour une *Nativité*, elle est évidemment trop grande, même si l'Enfant Jésus est rarement représenté comme un nouveau-né : le nombril encore gonflé de l'Enfant du *Retable d'Isenheim* [fig. 462] est une nouveauté. Mais le motif de l'*Education* de la Vierge monte généralement sainte Anne enseignant à sa fille la lecture [fig. 526] ou les travaux d'aiguille [fig. 629]. On comprend donc que les ouvrages oscillent entre deux titres dont aucun n'est satisfaisant.

<sup>434</sup> Ce sont presque des carrés de 115 cm de côté. Pour une étude approfondie, voir LORENTZ 1994 et 2008.

<sup>435</sup> „Ein Altarflügel in St Marx zu Straßburg [...] beweist, wie die Frankfurter Tafel, die Vorliebe des Meisters für ungewöhnliche Bildgegenstände“ (HARTLAUB 1947, p. 11). Sur le *Doute de Joseph*, « rarement représenté dans l'art médiéval à cause de son caractère un peu délicat pour être inclus dans des programmes décoratifs à finalité catéchétique » et finalement « supprimé de la thématique chrétienne à partir du concile de Trente », voir PEREZ-HIGUERA 1996, p. 80-91 (cit. p. 80).

<sup>436</sup> HAUG 1962, p. 89-90.

*Jean-Baptiste* [fig. 8]<sup>437</sup>. Pour Robert Suckale ces deux panneaux ne sont pas de la main du Maître mais « des transcriptions en langage plus populaire de la langue plus raffinée du panneau de l'Annonciation [fig. 12] »<sup>438</sup>. Philippe Lorentz affirme au contraire qu'« un seul et même artiste a conçu ces trois tableaux » : le profil de la cueilleuse du *Paradiesgärtlein* et celui de la servante de la *Nativité* suffiraient à le prouver. Bien sûr, la qualité n'est pas la même. Mais « dans le cas d'un important polyptyque, l'ampleur du travail et les délais à respecter conduisaient fréquemment les maîtres à faire appel à des collaborateurs, ce qui explique certaines faiblesses dans l'exécution »<sup>439</sup>.

Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick soulignent pareillement la similitude des visages : « malgré toutes les différences de taille, les têtes du nouveau-né qu'est Marie et de l'Enfant Jésus de Francfort sont extrêmement proches, jusque dans le trait et l'expression, beaucoup plus par exemple que cela n'est le cas pour l'Enfant de Soleure ». Les deux scènes « n'offrent guère l'occasion de représenter des détails botaniques, cependant le petit arbre dans le pot, devant l'établi de Joseph, n'est pas sans ressemblance avec la couronne de l'arbre pareillement indifférencié à droite du groupe masculin du *Paradiesgärtlein* »<sup>440</sup>. Tout cela fait que, même si ces deux panneaux n'offrent jamais « la densité et la brillance extrême »<sup>441</sup> du panneau de Francfort, ce sont « les seules œuvres du groupe qui peuvent être considérées comme des travaux – tardifs – du Maître du *Paradiesgärtlein* »<sup>442</sup>.

L'exposition *Strasbourg 1400* mettait en valeur l'influence siennoise sur ces panneaux – et donc sur le peintre – en accrochant en regard l'une de l'autre la *Nativité de la Vierge* du Maître du *Paradiesgärtlein* et celle de Bartolo di Fredi [fig. 6 c]. Force était de constater un degré de parenté étonnant : la disposition des figures « est strictement identique à Montalcino

---

<sup>437</sup> „Schon deswegen sind sie von beträchtlicher Bedeutung zur Lokalisierung stilverwandter Tafeln an dem Oberrhein, die ohne sichere Provenienz sind“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 80).

<sup>438</sup> SUCKALE 1998 a, p. 64.

<sup>439</sup> LORENTZ 2001, p. 82. Effectivement, on ne saurait dire de quel corps sortent les bras qui pourtant doivent appartenir à l'homme au premier plan de la *Nativité*, alors que les femmes sont peintes avec beaucoup de soin. Du reste, le catalogue de *Strasbourg 1400* mentionne « Maître du *Paradiesgärtlein* et son atelier » (CAT. STRASBOURG 2008, p. 67).

<sup>440</sup> „Aller Größendifferenzen ungeachtet sind auch die Köpfe der neugeborenen Maria und des Frankfurter Jesusknaben bis hinein in Strichführung und Ausdruck aufs engste verwandt, weit mehr als es etwa gegenüber dem Solothurner Christkind der Fall ist. [...] Für die Wiedergabe botanischer Details bieten beide Straßburger Marienszenen wenig Gelegenheit, das schematische Bäumchen im Topf vor Josephs Werkbank ist jedoch der gleichfalls nicht differenzierten Krone des Baums rechts bei der Frankfurter Männergruppe nicht unähnlich“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 107). Le terme de « nouveau-né » pose question.

<sup>441</sup> „Die Dichte und gestochene Brillanz des *Paradiesgärtleins* stellt sich allerdings trotzdem nicht ein“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 107).

<sup>442</sup> „Bei den Straßburger Marienszenen handelt es sich daher um die einzigen Werke der Gruppe, die als – späte – Arbeiten des *Paradiesgärtleinmeisters* in Frage kommen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 108).

et à Strasbourg, à l'exception de sainte Anne, assise sur le panneau de L'Œuvre Notre-Dame, sans doute en raison de l'adaptation aux coutumes d'Alsace, où les femmes accouchaient assises ». Ces deux panneaux « pourraient provenir de l'une des deux églises des Dominicaines de Saint-Marc ou de Saint-Nicolas-aux-Ondes », mais peut-être aussi de la cathédrale. La *Nativité de la Vierge* « devait ouvrir le cycle » d'un grand retable : « la présence d'un épisode aussi peu fréquemment raconté que le Doute de Joseph implique un nombre conséquent de scènes »<sup>443</sup>. Compte tenu du peu de renseignements que nous possédons sur le Maître du *Paradiesgärtlein*, ces deux panneaux, qui laissent entrevoir un grand atelier et l'importance de l'influence siennoise, sont donc de toute première importance.

#### e Le *Retable de Jean-Baptiste* de Karlsruhe

Le *Retable de Jean-Baptiste* [fig. 8], découvert seulement en 1994 par Dietmar Lüdke<sup>444</sup>, est beaucoup plus fragmentaire que le *Retable de Tennenbach*, puisqu'il se compose aujourd'hui seulement de quatre petits panneaux qui sont l'un des bijoux de la Kunsthalle de Karlsruhe. Ils représentent la *Visitation*, la *Nativité de saint Jean Baptiste*, la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* et le *Saint Jean Baptiste interrogé par les prêtres et les Lévites* et se « rattachent au point de vue stylistique de façon évidente »<sup>445</sup> aux vingt-quatre panneaux du groupe, bien que Robert Suckale les range dans les œuvres « populaires » réalisées par des élèves, au même titre que les panneaux de Strasbourg<sup>446</sup>. La *Visitation* et la *Rencontre* sont riches d'enseignements dans le cadre de cette recherche, puisqu'on peut y compter un grand nombre de plantes et d'oiseaux, pour la plupart présents au *Paradiesgärtlein* ; du reste, ils ont été pour beaucoup dans l'attribution du retable au peintre du panneau de Francfort ou de son atelier. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick ne pensent pas que les panneaux soient de la main du Maître ; mais ils tiennent pour certaine leur réalisation dans le même atelier que le *Paradiesgärtlein* et le *Retable de la Vierge*, car « une telle parenté dans la façon de peindre serait sinon difficilement explicable »<sup>447</sup>. Philippe Lorentz estime certain que « les quatre épisodes de la vie du Précurseur » sont de la main du

---

<sup>443</sup> Pour les lignes qui précèdent, voir CAT. STRASBOURG 2008, p. 169, 164 (les citations sont de Ph. Lorentz).

<sup>444</sup> Ces panneaux ont fait l'objet d'un ouvrage, *Vier gotische Tafeln aus dem Leben Johannes' des Täufers*, auquel on pourra se reporter pour tout renseignement complémentaire (HARTWIEG, LÜDKE 1994). Leur découverte tardive explique qu'ils ont été encore peu commentés.

<sup>445</sup> HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 80.

<sup>446</sup> SUCKALE 1998 a, p. 64.

<sup>447</sup> „Mit großer Wahrscheinlichkeit wird man für das Paradiesgärtlein, die Straßburger und die Karlsruher Tafeln die Herkunft aus einer Werkstatt vermuten dürfen; denn eine so verwandte Malweise wäre bei der Annahme getrennter Ateliers nur schwer erklärbar“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 108).

Maître du Paradiesgärtlein, et souligne leur intérêt : « jusqu'ici, les rares œuvres conservées du peintre ne nous avaient donné à voir que quelques types physiognomiques, et ce nouvel apport nous livre une image bien plus diversifiée de son art »<sup>448</sup>.

#### f Etat de la question en 2011

Si nous tentons maintenant d'établir un corpus des œuvres de la main du Maître, tel qu'on peut provisoirement l'arrêter en 2011<sup>449</sup>, il faut ajouter au *Paradiesgärtlein*, à la *Vierge aux fraisières*, aux deux panneaux de Strasbourg et aux quatre de Karlsruhe une *Tête de la Vierge Marie* [fig. 7] qu'Alfred Stange a attribuée au Maître du Paradiesgärtlein en raison de sa parenté avec la *Vierge aux fraisières* [fig. 9]<sup>450</sup> ; Philippe Lorentz estime sa ressemblance avec Marie dans le *Doute de Joseph* [fig. 6 b] « encore plus frappante ». Contrairement à Alfred Stange, il n'y voit pas forcément une Vierge des Douleurs ; il peut aussi s'agir d'une Vierge dans un jardin ou d'une Adoration des Mages. Ce tout petit fragment – il ne mesure que 25 x 10,2 cm – étant en outre très abîmé, il est difficile d'être précis. On ne distingue dans le nimbe que le mot « Maria » en lettres gothiques ; peut-être l'inscription complète était-elle, comme à Soleure, « *Sancta Maria Virgo* »<sup>451</sup>.

Pour ce qui est des panneaux peints proches, de peintres formés peut-être dans l'atelier du Maître, il nous faut mentionner, outre le *Retable de Tennenbach* et l'*Annonciation* de Winterthur, le *Retable de l'Adoration des Mages* [fig. 10] du Maître de Guillaume de Rarogne. Ce dernier panneau est pour Philippe Lorentz « à l'évidence l'œuvre d'un artiste formé auprès du Maître du Paradiesgärtlein » en raison d'un certain nombre des « figures au visage enfantin » apparentées à celles du peintre strasbourgeois mais « traduits dans un idiome plus rustique »<sup>452</sup>. Si nous élargissons le cercle<sup>453</sup>, il faut mentionner plusieurs autres panneaux peints, considérés comme plus ou moins proches selon les époques. Karin Jänecke note que la *Crucifixion au Dominicain* [fig. 15] a « souvent été vue comme une œuvre préparatoire » au *Paradiesgärtlein*<sup>454</sup>, ce que contredit trois ans plus tard Ellen Beer : le tableau « appartient à un groupe stylistique qui n'est pas celui à partir duquel celui du

---

<sup>448</sup> LORENTZ 2008, p. 65.

<sup>449</sup> Nous suivons dans un premier temps LORENTZ 2008, p. 61-64. Un tableau récapitule en annexe l'œuvre élargi du Maître.

<sup>450</sup> STANGE 1970, p. 19.

<sup>451</sup> Ph. Lorentz dans CAT. STRASBOURG 2008, p. 167 pour les lignes qui précèdent.

<sup>452</sup> LORENTZ 2008, p. 71.

<sup>453</sup> A partir d'ici nous ne suivons pas forcément l'avis de Ph. Lorentz.

<sup>454</sup> Elle ne prend pas réellement parti : « *als Vorstufe für die Werke des Frankfurter Paradiesgärtlein-Meisters wird vielfach die Colmarer Kreuzigungstafel angesehen* » (JÄNECKE 1964, p. 131).

*Paradiesgärtlein* s'est développé »<sup>455</sup>. Aujourd'hui la *Crucifixion* est attribuée à Hermann Schadeberg, qui est « vers 1400-1420 l'un des principaux artistes de Strasbourg », où il « jouit de toute évidence d'une grande considération »<sup>456</sup>. Werner Noack estime très proche, mais tout de même « à part » des autres œuvres la « charmante petite *Sainte Famille* [fig. 16] » de Berlin<sup>457</sup>; il ne semble pas avoir été suivi<sup>458</sup>.

Deux autres peintures sur bois, qui à notre connaissance n'avaient pas encore été mises en relation avec le Maître du *Paradiesgärtlein*, ont été exposées à Strasbourg en 2008. La première est un panneau [fig. 14] découvert en 2005 à Sélestat et représentant un ange musicien. Il est en très mauvais état, ayant servi de support à un plancher. Mais l'on devine au verso trois scènes, une *Nativité*, une *Adoration des Mages* et le *Massacre des Innocents* : il s'agit d'un panneau de retable que l'on peut dater des années 1420. Or « les figures de Marie, en particulier dans l'*Adoration des Mages*, attestent du rayonnement du style du Maître du *Paradiesgärtlein* ». La seconde œuvre, le *Reliquaire des saints Lucius et Emerita* [fig. 13], présente sur les gables deux figures en buste peintes *a tempera*. Avec son « double menton fuyant », sa « minuscule bouche en cœur » et ses doigts fins, la jeune fille ressemble comme une sœur aux Vierges de Soleure et de Tennenbach, si bien que « ces rapprochements stylistiques permettent de supposer qu'il s'agit ici d'une œuvre exécutée par un artiste dans la mouvance du Maître du *Paradiesgärtlein* dans les années 1430-1440 »<sup>459</sup>.

Kurt Bauch a, le premier, remarqué des gravures qui lui ont semblé être également de la main du Maître du *Paradiesgärtlein*, dont elles ont « la fraîcheur et le caractère particulier »<sup>460</sup> : une *Vierge à la rose dans un jardin clos* [fig. 18] qui était collée dans un livre de prières allemand de Colmar, *La Vierge et l'Enfant* [fig. 17] et une « carte » de Nouvel An [fig. 19] représentant l'Enfant Jésus assis tout nu sur un coussin, entouré d'un phylactère

---

<sup>455</sup> „Die Kolmarer Kreuzigung gehört einer anderen Stilgruppe an, aus der heraus sich diejenige des *Paradiesgärtleins* nicht entwickelt hat“ (BEER 1965, p. 124, note 335).

<sup>456</sup> Voir Ph. Lorentz dans CAT. STRASBOURG 2008, p. 36-53, p. 48 pour la citation.

<sup>457</sup> „Mehr für sich steht vorläufig die reizende kleine Heilige Familie in Berlin“ (NOACK 1951, p. 111). Ce petit panneau avait déjà été rapproché du *Paradiesgärtlein* par G. Hartlaub, sans que ce dernier ne l'attribue au même peintre, ni d'ailleurs à la même école (HARTLAUB 1947, p.14).

<sup>458</sup> Malgré des divergences de style, la fraîcheur de ce panneau, qui montre des anges aidant Joseph à réparer le toit et les servantes à préparer le bain de l'Enfant, n'est pas à notre avis sans rappeler celle du *Paradiesgärtlein* et d'autres œuvres du Maître. On y voit, selon E. Panofsky, « le premier et le plus élégant rideau de bain de l'histoire » (voir EÖRSI 1984, pl. 7).

<sup>459</sup> Ph. Lorentz dans CAT. STRASBOURG 2008, p. 185 et 181-183. A notre connaissance, le panneau du retable est toujours en cours de restauration, une restauration qui s'annonce délicate.

<sup>460</sup> Pour une étude approfondie voir BAUCH 1932, dont s'inspire ce passage.

proclamant « *ich habe dz Krügel in min' hat glück heil öüch gesat* »<sup>461</sup>. L'auteur met en garde contre un rejet hâtif des gravures en raison de leur dessin plus grossier que celui des panneaux peints : au début du XV<sup>e</sup> siècle elles n'étaient pas encore, comme plus tard à Ulm et Nuremberg, l'œuvre de spécialistes, mais creusées dans le bois par les menuisiers<sup>462</sup>. Gustav Hartlaub estime la chose « prouvée »<sup>463</sup>, Werner Noack ces arguments « convaincants »<sup>464</sup> ; Karin Jänecke considère comme possible que certaines de ces gravures soient de la main du Maître lui-même, au même titre que la *Vierge aux fraisières*<sup>465</sup>. Dietmar Lüdke ne mentionne que *La Vierge et l'Enfant*, sans se prononcer sur son attribution<sup>466</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick rejettent franchement l'attribution au groupe stylistique du *Paradiesgärtlein* des gravures « plusieurs fois citées, mais ne reposant que sur de grossières similitudes de motif »<sup>467</sup>. Philippe Lorentz estime *a contrario* que pour *La Vierge et l'Enfant* et la *Vierge à la rose dans un jardin clos* le modèle suivi peut « fort bien avoir été un petit tableau de dévotion du Maître du Paradiesgärtlein ou d'un peintre dans son sillage, comme le Maître du retable de Tennenbach », et ajoute au corpus deux jeux de cartes. Le premier est attribué à l'un des premiers graveurs en taille-douce, que l'on nomme le Maître des Cartes à jouer ; les figures du cartier, notamment *Dames d'hommes et femmes sauvages* et *Dame de daims et cerfs* [fig. 25], « rappellent les physionomies du Maître du Paradiesgärtlein, dont elles prolongent le style avec des inflexions plus picturales », si bien que l'on peut estimer que le graveur travaillait « dans le sillage » du Maître. Le second jeu [fig. 26], le plus ancien conservé, n'est pas gravé mais peint, et « l'omniprésence de l'or et une gamme chromatique

---

<sup>461</sup> La première est conservée à la bibliothèque municipale de Colmar, les deux autres à la BnF. Le texte de la carte, rédigé en alsacien, peut se traduire approximativement ainsi : « j'ai une petite cruche dans ma main, que vous soient envoyés bonheur et santé ».

<sup>462</sup> Il en nomme encore deux, un *Martyre de sainte Apolline* [fig. 20] (conservé à la bibliothèque universitaire de Bâle) et une *Annonciation* [fig. 21] qui est à la fois une gravure et un dessin à la plume (à la BNU de Strasbourg). Mais leur rapport au Maître du Paradiesgärtlein est jugé plus ténu.

<sup>463</sup> HARTLAUB 1947, p. 11.

<sup>464</sup> « *An die Malereien hat Kurt Bauch überzeugend eine Gruppe von Holzschnitten angeschlossen* » (NOACK 1951, p. 112).

<sup>465</sup> „Für Colmar sprechen die von Kurt Bauch zusammengestellten Holzschnitte, die dem Meister selbst zugeschrieben werden können oder jedenfalls in Zusammenhang mit diesem zu bringen sind“ (JÄNECKE 1964, p. 225, note 667).

<sup>466</sup> HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 17. C'est aussi celle que K. Bauch estime la plus proche du *Paradiesgärtlein*.

<sup>467</sup> „Die mehrfach wiederholte, allein auf groben Motivähnlichkeiten beruhende Zuweisung von Holzschnitten konnte jüngst widerlegt werden“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 109).

brillante et raffinée renvoient sans doute à un destinataire de haut rang » ; dans ce jeu aussi « les visages enfantins de plusieurs Dames évoquent l'art du Maître du *Paradiesgärtlein* ». <sup>468</sup>

Un dessin a également été rapproché du Maître. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick, qui rejettent les gravures, considèrent par contre possible l'attribution d'un petit dessin à la plume [fig. 24] représentant une jeune fille coiffée d'un turban, assise sur le sol et lisant, sa robe en corolle autour d'elle <sup>469</sup>. La parenté du personnage, en particulier du visage, avec la Vierge du *Paradiesgärtlein*, donne à penser que du moins le modèle – car il semble que ce dessin copie une peinture – « doit avoir appartenu à l'entourage du *Paradiesgärtlein* » <sup>470</sup>. Gustav Hartlaub considérait déjà que ce dessin « plein de finesse » devait avoir été réalisé « non loin de notre Maître » <sup>471</sup>. Philippe Lorentz est plus affirmatif : la *Jeune femme assise, feuilletant un livre* « se rattache résolument au Maître du *Paradiesgärtlein* » en raison de ses joues pleines, son nez droit, son front bombé ; mais surtout, « le caractère précieux des doigts inarticulés feuilletant le livre fait écho à la gestuelle de Marie dans le jardin de Francfort ». Il faut toutefois noter que les larges plis de la draperie renvoient davantage au Maître des Cartes à jouer. L'auteur ne pense pas que ce dessin soit la copie d'un tableau, mais qu'il pourrait, au contraire, « être un modèle utilisé dans l'atelier » <sup>472</sup>.

Pour ce qui est des miniatures, Ellen Beer pense que l'atelier du Maître du *Paradiesgärtlein* aurait également réalisé des miniatures, notamment un *Saint Jean* [fig. 23] qui était collé dans le livre de prières d'une moniale. Elle cite aussi le *Spiegel des lidens cristi* (*Miroir de la souffrance du Christ*) [fig. 22], daté du début du XV<sup>e</sup> siècle <sup>473</sup> auquel Karin Jänecke a consacré l'année précédente un article. « A première vue, il ne semble exister entre les deux œuvres que des différences ». Puis on s'aperçoit de leur parenté, « plus spatiale

---

<sup>468</sup> Pour caractéristiques qu'elles soient, ces cartes ne sont citées qu'à titre d'exemple ; on en possède environ 70 du premier jeu, 49 du second (voir pour les lignes qui précèdent Ph. Lorentz dans CAT. STRASBOURG 2008, p. 174, 176-179).

<sup>469</sup> Le dessin est conservé à la Staatliche Graphische Sammlung de Munich.

<sup>470</sup> „Lediglich die in München aufbewahrte Zeichnung eines hockenden lesenden Mädchens mit Turban ist hinsichtlich der Figurenbildung und vor allem des Gesichtstyps so verwandt, dass zumindest das Vorbild des Münchner Blattes – das offenbar ein Gemälde kopiert – in den Umkreis des *Paradiesgärtleins* gehört haben muss, und zwar tendenziell als eine relativ späte Arbeit.“ Les auteurs soulignent que ces ressemblances sont malgré tout insuffisantes pour voir dans le dessin – qui a été considéré un temps comme une esquisse du *Paradiesgärtlein* – la main du Maître lui-même (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 109, texte et note 74).

<sup>471</sup> „Schließlich ist eine feine Handzeichnung aufgetaucht, die nach ihrer ganzen Art nicht weit von unserem Meister entstanden sein muss“ (HARTLAUB 1947, p. 11). Faute de précisions de l'auteur on ne peut que supposer qu'il parle du même dessin.

<sup>472</sup> Ph. Lorentz dans CAT. STRASBOURG 2008, p. 174.

<sup>473</sup> D'après les prières de ce livre, cette moniale aurait été une Dominicaine (BEER 1965, p. 124-125).

que temporelle », et il saute aux yeux que plusieurs personnages, dessinés à la plume, présentent des ressemblances frappantes avec ceux du tableau de Francfort en particulier, notamment l'ange du *Baptême* [fig. 22 c] et l'archange Gabriel de l'*Annonciation* [fig. 22 b] de l'archange saint Michel, et la musicienne de la Vierge de la *Sainte Famille* [22 g]<sup>474</sup>.

A mesure que l'on s'éloigne, « les frontières s'estompent entre des œuvres d'art voisines et le *weicher Stil* en général des quatre premières décennies du XV<sup>e</sup> siècle »<sup>475</sup>. Il nous faut cependant citer les vitraux et trois sculptures en ronde-bosse, sans lesquelles le corpus ne serait pas complet. Ellen Beer souligne dans un article combien le Maître qui réalisa les vitraux de Stauffberg [fig. 27], même s'il « n'atteint en aucune façon le niveau artistique qui caractérise dans une large mesure le groupe du *Paradiesgärtlein* », a cependant « en commun avec lui ce sens enfantin et naïf, cette insouciance dans l'exposition et cette fraîcheur de la coloration ». Bien que cela n'ait « pas été pris en compte jusqu'ici », les visages des vitraux, notamment ceux de l'*Annonciation*, de la *Visitation*, de l'*Adoration des Mages* [fig. 27 a] et de la *Circoncision* montrent les mêmes joues pleines, la petite moue et les « grands yeux étonnés, surmontés d'une tendre paupière arrondie » qu'Alfred Stange estime caractéristiques du Maître du *Paradiesgärtlein*<sup>476</sup>.

Un certain nombre de Vierges ont été exposées dans ce contexte à Strasbourg en 2008, dont deux nous paraissent concerner notre dossier. La *Vierge à l'Enfant* [fig. 28], une sculpture en noyer polychrome, qui ne mesure que 45 cm, a déjà été rapprochée en 1957 des œuvres du Maître du *Paradiesgärtlein* « tant par la fraîcheur poétique et l'intimisme qui s'en

---

<sup>474</sup> „Auf den Zusammenhang der Colmarer Hs. mit Werken des Paradiesgärtlein-Meisters und besonders mit der Tafel in Frankfurt wies schon I. Schroth hin. [...] So scheinen zwischen den beiden Werken zunächst nur Unterschiede zu bestehen. Eine Gegenüberstellung [...] zeigt uns aber doch, dass der Grundton, der sich weniger aus einer zeitlichen als aus einer örtlichen Nähe erklären lässt, verwandt ist“ (voir JÄNECKE 1964, p. 131-133). Après avoir consulté l'original du manuscrit à la bibliothèque de Colmar, nous sommes convaincue du bien fondé de cette affirmation. Nous trouvons aussi particulièrement proche la *Sainte Famille*, que K. Jänecké nomme *Marie au rouet*, mais pour une autre raison : l'Enfant Jésus y tourne le foret avec le même geste et le même enthousiasme enfantin que met l'Enfant du *Paradiesgärtlein* à manier les plectres. Nous pensons par ailleurs que la première et la dernière miniatures de l'ouvrage sont d'un grand secours pour l'interprétation générale du Jardin de Francfort, que nous traiterons en conclusion.

<sup>475</sup> „Einige weitere Blätter sind möglicherweise in einem noch weiteren Umkreis des Meisters entstanden, doch verschwimmen da schon die Grenzen gegen benachbarte Kunstweisen und den allgemeinen ‚weichen‘ Stil der ersten vier Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts“ (BAUCH 1932, p. 169-170). Cette remarque faite au sujet des gravures nous paraît applicable à tous les supports.

<sup>476</sup> „Die Chorverglasung von Stauffberg stellt ein bisher nicht berücksichtigtes Glied inner halb jener oberrheinischen Gruppe von Tafelbildern und Handschriften dar [...]. Wenn der Meister von Stauffberg auch keineswegs das künstlerische Niveau erreicht, das der Paradiesgärtlein-Gruppe weitgehend eigen ist, so hat er doch jenen kindlich naiven Sinn, die Unbekümmertheit des Vortrags und die frische Farbigkeit mit ihr gemeinsam. [...] Unter hoher Stirn liegen große, stauende Augen, überwölbt von einem zarten Lid“ (BEER 1965, p. 123-124). Bien que nous n'ayons pas eu accès à tous les vitraux, et malgré des différences dues sans doute en partie aux différences de support, nous souscrivons à ce rapprochement.

dégagent que par les types physiques des personnages ». Cécile Dupeux y ajoute la parenté avec la Vierge du *Doute de Joseph* [fig. 6 b]. Une autre *Vierge à l'Enfant* [fig. 29], celle-ci en terre cuite partiellement vernissée, ne mesure que 19 cm et ne comporte plus que Marie : le matériau fragile fait que cette technique, « pratiquée dans le Rhin supérieur à la fin du Moyen Age, est largement méconnue ». On ne sait donc pas si l'Enfant ressemblait à celui de Francfort, mais la douceur du modelé et « la posture légèrement penchée » de la Vierge rapprochent cette petite statue des œuvres attribuées au Maître du *Paradiesgärtlein* ou à son entourage. *L'Enfant Jésus dans le jardin de Paradis* [fig. 30], une petite sculpture en albâtre polychrome de 22 cm de haut, figure le Christ Enfant nu, assis dans un jardin clos figuré par un plessis. « Le charme de cette scène d'une grande spontanéité rejoint la fraîcheur et l'intimisme des compositions du Maître du *Paradiesgärtlein* et de son cercle ». L'attitude en particulier de cet Enfant penché vers le panier qu'il tient entre ses jambes a été rapprochée de celle de l'Enfant au psaltérior.<sup>477</sup> De toutes les œuvres dont on ne sait si elles sont à rapprocher du Maître lui-même ou d'une influence plus ou moins directe, celle-ci nous semble la plus proche, ne serait-ce qu'en raison de la tendresse qui transparaît non seulement dans le geste et la mimique de l'Enfant, mais aussi dans les arbres stylisés qui se penchent vers lui comme pour jouer.

#### 4 Un commanditaire mystérieux

Faute de renseignements sur le peintre, on pouvait espérer que des indices permettraient de cerner le commanditaire, et ainsi au moins de dater le tableau, de savoir quelle a été la commande, et de là qui sont les personnages et ce que symbolisent les objets, les fleurs et les oiseaux. Mais « le *Paradiesgärtlein* nous a été transmis sans la moindre indication sur son contexte originel, il manque tous les repères sur sa provenance et sa fonction première »<sup>478</sup>. La datation toutefois s'est faite de plus en plus précise, et il ressort de bon nombre d'études que le tableau pourrait avoir été commandé par et pour une ou des Dominicaines.

---

<sup>477</sup> C. Dupeux dans CAT. STRASBOURG 2008, p. 173, 175, 184 pour tout ce paragraphe.

<sup>478</sup> „Das Frankfurter Paradiesgärtlein ist ohne den geringsten Hinweis auf seinen ursprünglichen Kontext überliefert, jeder äußere Anhaltspunkt zu seiner Herkunft und seiner ehemaligen Funktion fehlt“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 102-103).

## a Une datation de plus en plus précise

Les premiers auteurs étaient péremptoires dans les attributions de telle ou telle œuvre au Maître du *Paradiesgärtlein*, y compris de la plaque de buis qui a aujourd'hui « rajeuni » de quatre siècles ; nous avons vu que l'on est devenu beaucoup plus prudent. La datation du tableau semble avoir suivi le chemin inverse. Franz Kugler estime suffisant de mentionner comme date « l'époque de Stefan »<sup>479</sup>. Ludwig Scheibler et Carl Aldenhoven notent « autour de 1400 »<sup>480</sup>, ce qui peut être assez flou<sup>481</sup>. Dans les décennies qui suivent, la datation varie entre 1400 et 1420. Heinrich Kohlhausen se démarque en proposant 1440, car il considère que la plaque de buis a été réalisée dans le sillage du *Paradiesgärtlein* vers le milieu du siècle. Gustav Münzel en 1956<sup>482</sup>, Marie-Claude Rousseau en 1999<sup>483</sup> préfèrent ne pas prendre parti dans une affaire qui leur paraît peut-être secondaire et notent « début du XV<sup>e</sup> siècle », tout comme Hubert Haddad dans son texte, alors que la légende énonce *a contrario* une date précise, 1415<sup>484</sup>. Gertrud Roth-Bojadzhiev envisage que le tableau ait pu être peint « entre la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et 1410 »<sup>485</sup>. Mais dans l'ensemble, à partir des années 1950, la datation se resserre autour de la deuxième décennie du XV<sup>e</sup> siècle. Robert Suckale qui, en identifiant le Maître du *Paradiesgärtlein* à Hans Tiefental, s'est vu contraint de déplacer la datation usuelle « autour de 1420-1430 »<sup>486</sup>, n'a pas été suivi.

Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick consacrent au sujet tout un paragraphe, ce qui est rare. Les analyses dendrochronologiques permettent d'envisager les années 1400, mais n'interdisent évidemment pas une date postérieure. La cuirasse de saint Georges<sup>487</sup> est de celles que portaient déjà les soldats à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Mais « le riche arrangement du lieu, de même que les vêtements qui s'étalent en plis fluides, appartiennent tout à fait au *weicher Stil*, ou Gothique International, développé, tel qu'il est très joliment représenté – sans

---

<sup>479</sup> „*Ein liebliches miniaturartiges Bildchen aus der Zeit des Stefan*“ (KUGLER 1847, p. 249).

<sup>480</sup> SCHEIBLER, ALDENHOVEN 1896.

<sup>481</sup> « Vers 1400 » englobe encore plusieurs décennies pour W. Pinder : « *ein wahres Musterbeispiel für Kunst um 1400* » (p. 216) est précisé p. 220 par « *sie mag [l'Annonciation de Winterthur] um 1430 entstanden sein, und auch das Paradiesgärtlein ist davon nicht weit entfernt* » (PINDER 1952).

<sup>482</sup> MÜNDEL 1956, p. 14.

<sup>483</sup> ROUSSEAU 1999, exergue.

<sup>484</sup> HADDAD 2000, p. 39-40. Peut-être un stagiaire de la maison d'édition a-t-il cru bien faire en calculant la moyenne entre 1410 et 1420?

<sup>485</sup> „*Zwischen Ende des 14. Jhs. und 1410 datiert*“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 36).

<sup>486</sup> « Il est généralement convenu de dater le *Jardinet du Paradis* autour de 1410. Mais on a omis jusqu'ici le livre sur le jeu d'échecs de la bibliothèque d'Etat de Bavière, à Munich, enluminé en 1414 dans l'atelier de Tiefental. [...] La parenté entre la conception des figures et les tableaux de Tiefental est évidente. Mais en raison des plis plus ou moins angulaires et brisés du tableau, sa date devrait être plus tardive, plutôt autour de 1420-1430, conformément à la chronologie des œuvres franco-flamandes » (SUCKALE 1998 a, p. 64).

<sup>487</sup> Nous nommerons provisoirement ainsi l'homme assis au premier plan.

parenté directe – dans les célèbres pages du calendrier des *Très Riches Heures* des frères Limbourg vers 1415 ». En somme, « la datation du panneau de Francfort autour des années 1410 / 1420 apparaît justifiée »<sup>488</sup>.

## b Du côté de chez les Dominicaines

« Une tension, voire une oscillation entre thématique religieuse et profane a souvent été constatée »<sup>489</sup>, ce qui n'est pas le cas de tous les Jardins clos. Peut-être la question du commanditaire a-t-elle de ce fait peu retenu l'attention des auteurs, d'autant plus qu'il est difficile de faire la part entre commanditaire et destinataire<sup>490</sup>. Gustav Münzel insiste sur la symbolique raffinée du tableau ; « mais déjà la contemplation du premier niveau, celui du visible, donnait accès à une image compréhensible, à un rare délice »<sup>491</sup> : était-ce un cadeau ? Pour Werner Loeckle, cette symbolique subtile est sans doute le fait d'un Rose-Croix, en tout cas d'un « initié » ; mais lui aussi souligne à quel point la paix qui se dégage du tableau est bienfaisante : qui donc a commandé le *Paradiesgärtlein*, et pour qui ?

Roland Recht et Albert Châtelet inscrivent le tableau « à mi-chemin entre le sacré et le profane » ; la source serait bien le *hortus conclusus*, mais le peintre aurait libéré les personnages de toute mystique, faisant de la scène un jardin d'amour légèrement modifié, commandé par un prince ou un haut dignitaire d'Eglise<sup>492</sup>. Gustav Hartlaub raille Josef Strzygowski qui affirme que le tableau « n'a pas l'air d'avoir été une commande religieuse, ni même d'être redevable d'une influence d'Eglise » ; mais lui-même rejette l'idée « d'une secte, ou même d'une communauté orientée vers la mystique ». Le sujet était « familier dans la poésie courtoise », et le *Paradiesgärtlein* a peut-être orné la chambre d'une dame, ou « la face

---

<sup>488</sup> „Die reiche Ausgestaltung des Schauplatzes sowie die sich ausbreitenden, weich fließenden Gewandungen gehören ganz dem entwickelten Weichen oder Internationalen Stil an, wie er – ohne direkte Verwandtschaft – sehr schön in den berühmten Kalenderbildern der *Très Riches Heures* der Brüder Limburg gegen 1415 auftritt. In Ermangelung eines künstlerisch nahestehenden datierten Vergleichsstücks lassen die verschiedenen Indizien eine Datierung der Frankfurter Tafel auf etwa 1410/1420 gerechtfertigt erscheinen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 103). Ph. Lorentz ne revient pas sur cette datation.

<sup>489</sup> „Häufig wurde ein Schwanken oder zumindest eine Spannung zwischen religiöser und weltlicher Thematik konstatiert“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 100).

<sup>490</sup> G. Hartlaub insiste sur les deux composantes, « *Besteller und Bestimmungsort* » (HARTLAUB 1947, p. 25).

<sup>491</sup> „Aber schon die erste, die sichtbare Schicht, gab ein für die Betrachtung verständliches, ungemein wohlthuendes Bild ab.“ L'auteur souligne que ce n'est pas le cas de tous les tableaux : on ne saurait prétendre par exemple la même chose de L'*Allégorie religieuse* de Bellini (MÜNSEL 1956, p. 22).

<sup>492</sup> BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 102.

intérieure du couvercle d'un précieux coffret offert en cadeau »<sup>493</sup>. D'autres auteurs voient malgré tout dans le tableau, certes particulièrement fin et travaillé, une œuvre de dévotion<sup>494</sup>. « Ce petit verger abrite davantage qu'une société de chevaliers par une heure ensoleillée. Il abrite une sorte de Sainte Conversation »<sup>495</sup>. Pour Werner Loeckle, le peintre nous invite à contempler la Pentecôte<sup>496</sup>.

Robert Suckale s'est particulièrement intéressé au sujet. Il considère comme à peu près acquis que le commanditaire était un religieux, ou plutôt une religieuse : « Ce n'est peut-être pas un hasard si tant d'œuvres de Tiefental et de son cercle semblent avoir été destinées à des couvents de femmes » ; les deux tableaux de Strasbourg ont probablement été exécutés pour des Dominicaines, la *Vierge* de Soleure pour les Cisterciennes de Gottstatt, les fragments du manuscrit de Nuremberg pour des Franciscaines. D'autre part, « ce sont surtout les couvents de femmes qui portaient le patronyme de 'Jardin de la Vierge' (*Mariengarten*) ou de *Maria in horto* ». Enfin, « en insistant moins sur la maternité de la Vierge que sur sa *sapientia* et son *studium* le tableau s'oppose à toute tendance à réduire le *studium* des femmes. Les saintes femmes occupent une position plus importante et – sur le plan héraldique – supérieure »<sup>497</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick sont tout à fait de cet avis. Contrairement à l'usage de l'époque, tous les personnages ne sont pas identifiables : ce « phénomène unique » donne à penser que le panneau était destiné à la dévotion d'un groupe, chacun pouvant – pour autant que cela corresponde à la mentalité de l'époque – y trouver son saint patron ; trois des quatre personnages en question « étant de sexe féminin, tout invite à imaginer le groupe de spectateurs supposés dans un couvent de religieuses. Cela est corroboré par le poids donné aux saintes dans la composition d'ensemble et aussi par la visibilité de leurs tâches »<sup>498</sup>.

---

<sup>493</sup> „Als Besteller und Bestimmungsort nehmen wir keine Sekte, auch keine besondere, mystisch gestimmte Gemeinschaft an“. L'auteur n'est certes pas aussi péremptoire que J. Strzygowski, qui nie au tableau toute symbolique chrétienne (HARTLAUB 1947, p. 25).

<sup>494</sup> VETTER 1965 (p. 102), HARTWIEG, LÜDKE 1994 (p. 79).

<sup>495</sup> „Dieser kleine Baumgarten umschließt mehr als die Sonnenstunde einer ritterlichen Gesellschaft. Er umschließt eine Art Santa Conversazione“ (HENNEBO 1962, p. 132).

<sup>496</sup> „Was wäre das anders als die Pfingstdurchgeistung?“ (LOECKLE 1976, p. 72).

<sup>497</sup> SUCKALE 1998 a, p. 63-64.

<sup>498</sup> „Natürlich ist dieses einzigartige Phänomen schwer zu erklären. [...] Ihre Namenlosigkeit könnte vielleicht die Möglichkeit geboten haben, sie persönlich zu individualisieren, sie z. B. als die eigene Namenspatronin anzusprechen. Dies würde voraussetzen, dass die Tafel weniger einer einzelnen Person als eher einer ganzen Gruppe zur Andacht dienen sollte. Ob die vorgeschlagene Interaktion um 1400 mentalitätsgeschichtlich möglich ist, bedarf allerdings noch der Überprüfung. Da drei der vier fraglichen Figuren weiblichen Geschlechts sind, liegt es nahe, die hypothetische Betrachtergruppe in einem Frauenkloster zu vermuten. Dafür sprechen weiterhin das Gewicht, das den weiblichen Heiligen in der Gesamtkomposition zukommt, sowie ihre auffälligen Tätigkeiten“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 117). Notons au passage la prudence des auteurs quant à l'appréciation des mentalités au début du XV<sup>e</sup> siècle.

André Girodie affirmait déjà presque un siècle plus tôt que le tableau est « d'origine dominicaine : la *Règle mystique* de l'*Unterlinden* de Colmar en fait foi. ». L'*Annaliste des Dominicains de Colmar* relate vers 1400 des apparitions de Dieu d'une grande puissance de suggestion, à laquelle « les Dominicains associaient un sentiment exquis de la nature : le même *Annaliste* peuple ses récits d'histoires de cigognes, de ramiers et de roses qui animent et embaument le jardin du couvent de Colmar ». A cela s'ajoute que les Dominicains étaient cultivés et amateurs d'art : en 1270, le supérieur des Dominicains de Strasbourg, Hugo Ripelin, était « orateur, musicien et peintre »<sup>499</sup>. Alors, faut-il chercher du côté des Dominicaines, particulièrement des moniales d'Unterlinden, pour la plupart issues de la noblesse et connaissant la poésie courtoise ?

Si le tableau est une vision, un voyage *iter ad paradisum* ainsi que l'affirme Gustav Hartlaub, il peut avoir eu pour finalité d'entretenir le souvenir d'une expérience aussi précieuse ; il peut être aussi un cadeau d'un chevalier à sa dame, une manière délicate de lui faire part de son chemin intérieur<sup>500</sup>. Que la commanditaire – ou la destinataire – ait été religieuse ou laïque, il s'agissait certainement d'une dame de haut rang, et lettrée, car « l'identité des saints est plus ou moins codée, reconnaissable seulement par des personnes informées. [...] Le choix des saints Georges et Oswald milite également en faveur d'une dame de rang élevé »<sup>501</sup>. Mais cette femme pouvait finalement être aussi bien « une abbesse qu'une haute dame éprise de spiritualité »<sup>502</sup>. Sans nier que maints détails dans le tableau, notamment « la place prépondérante des figures féminines dans l'économie de la composition » et « leur positionnement à dextre » donnent à penser qu'il a été commandé par une femme, Philippe Lorentz, qui ne se prononce pas sur le statut religieux ou laïc, note que « la possibilité d'une commande masculine ne peut pour autant être exclue, dans la mesure où les seules figures du tableau que l'on peut nommer sont saint Michel et saint Georges ». Laisant la question ouverte, il souligne que « le commanditaire ou la 'commanditrice' de cette œuvre était capable d'une grande subtilité dans ses choix esthétiques »<sup>503</sup>. Peut-être faut-il voir dans le *Paradiesgärtlein* une réminiscence des petits jardins [fig. 216 b] que confectionnaient les moniales avec du fil d'or et d'argent, des pierres précieuses et des perles

---

<sup>499</sup> GIRODIE 1911, p. 27, 31-35, 63-66.

<sup>500</sup> HARTLAUB 1947, p. 25. L'auteur nous ramène également aux Dominicains par un sermon « du haut Moyen Age », sans autre précision, qui pourrait avoir influencé la représentation de la vision du chevalier (p. 21).

<sup>501</sup> SUCKALE 1998 a, p. 67.

<sup>502</sup> „Eine Äbtissin oder eine hohe geistlich gestimmte Dame“ (SUCKALE 1998 b, p. 177).

<sup>503</sup> LORENTZ 2008, p. 57.

pour abriter des reliques<sup>504</sup>. Que la personne qui priaît devant le *Paradiesgärtlein* ait été une religieuse, ou seulement une femme pieuse, ou encore un homme, clerc ou laïc, elle y a « sans doute retrouvé la splendeur de son propre jardin »<sup>505</sup>.

## B Huit personnages dans un jardin clos

Ce jardin « entouré d'un mur couronné de créneaux »<sup>506</sup>, c'est de haut que, selon la coutume picturale du XV<sup>e</sup> siècle<sup>507</sup>, il nous est donné de le contempler<sup>508</sup>. Mais est-il réellement « entouré » ? L'œil ne complète-t-il pas ce qu'il voit par ce que l'esprit connaît ou imagine, les murailles symbolisant dans les Jardins clos la virginité de Marie ? Elle n'est ici pas représentée seule, ni même avec seulement son Enfant. On connaît bien d'autres représentations de la Vierge entourée d'anges, parfois de saints, généralement jeunes et très beaux<sup>509</sup>. Mais l'identification de ces saints ne fait pas l'unanimité<sup>510</sup>. Tous sont décrits en liaison avec un objet ou un animal, sans qu'on puisse dire avec certitude s'il faut voir là un moyen traditionnel d'identification. Pour Gustav Münzel, « cette retenue dans la représentation des attributs s'explique par l'atmosphère générale du tableau et son caractère idyllique, qui sert de contrepoint au profond sérieux qui sous-tend le sens second »<sup>511</sup>.

Après avoir examiné les différentes interprétations du jardin, nous porterons notre attention vers les personnages. L'enfant est le seul nimbé, le seul aussi dont l'identification fasse l'unanimité<sup>512</sup>. Partant du postulat que cet enfant est la figure centrale du tableau, nous le considérerons en premier. Viendront ensuite les autres personnages en commençant par les plus proches de lui, les femmes de droite à gauche, les hommes de gauche à droite. La femme dont l'enfant effleure le manteau est presque toujours identifiée à la Vierge Marie. La

---

<sup>504</sup> BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 118.

<sup>505</sup> EÖRSI 1984, pl. 30.

<sup>506</sup> „In von zinnengekrönter Mauer umschlossenem Garten sitzt Maria“ (JANITSCHKE 1890, p. 212).

<sup>507</sup> Cette « perspective aérienne » est une caractéristique de l'art gothique (voir VILLELA-PETIT 2004, p.76).

<sup>508</sup> „Man sieht [...] von oben hinein“ (BAUCH 1932, p. 165).

<sup>509</sup> Cela est particulièrement vrai des femmes jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle : « il y a eu jusqu'alors, notamment en ce qui concerne les femmes revêtues d'un rôle dans l'histoire du salut, comme un tabou de la représentation de la vieille femme, qui n'a pas été levé d'un coup par les audaces de Giotto » (BOESPFLUG 2002, p. 34).

<sup>510</sup> „Die Bestimmung der Heiligen ist nicht ganz eindeutig“ (ULLMANN 1981, p. 235). Pour les représentations usuelles des saints cités, on pourra se reporter en particulier à *La Bible et les saints* (DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 1994), au *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten* (KELLER 1987) ou encore au LCI. Nous proposons en annexe plusieurs fiches et tableaux récapitulatifs.

<sup>511</sup> „Diese Zurückhaltung in der Wiedergabe von Beigaben erklärt sich aus der Gesamtstimmung des Bildes und seinem idyllischen heiteren Charakter, der als Gegensatz dient zu dem tiefen Ernst des zugrundeliegenden zweiten Sinnes“ (MÜNDEL 1956, p. 22, note 26).

<sup>512</sup> Nous avons vu que W. Loeckle, qui se démarque, tire cependant l'interprétation du Moi (*Ich*) de Jesus Christus.

musicienne, la cueilleuse et la femme à la fontaine ont donné lieu à débat. Presque tous les auteurs voient saint Michel dans l'ange, qui « fait partie du groupe des hommes »<sup>513</sup>, et saint Georges dans le chevalier assis. Le plus mystérieux de tous les personnages est l'homme debout, dont on ne sait s'il faut considérer comme un attribut l'arbre auquel il s'accroche, ou bien sa collerette, ou encore l'oiseau noir à ses pieds, lui-même sujet de controverse.

## 1 Un *hortus conclusus* clos par deux côtés

« Le *Jardinnet du Paradis* est une paraphrase très originale d'un thème dont l'iconographie était encore peu stable : l'*hortus conclusus*, c'est-à-dire la représentation des titres d'honneur de la Vierge, de son Immaculée Conception, sa Virginité, etc., tels qu'on les trouve rassemblés dans la litanie laurétane »<sup>514</sup>. Le thème du *hortus conclusus* traverse presque tous les commentaires. Mais le *Paradiesgärtlein* est aussi tour à tour, outre une vision du Paradis, un jardin enchanté, un jardin d'amour courtois, une mise en images de la mystique rhénane, et parfois tout cela à la fois.

### a Le *Paradiesgärtlein* est-il un Jardin clos ?

« Tu es un jardin verrouillé, ma sœur, ô fiancée ; une source verrouillée, une fontaine scellée ! » : les versets du Cantique ont été interprétés par les Pères de l'Église comme une préfiguration de la conception virginale de Jésus, puis de l'Immaculée Conception<sup>515</sup>. Il n'est donc pas étonnant que les auteurs voient dans la muraille crénelée qui borde le *Paradiesgärtlein* une protection particulièrement efficace qui « ferme contre le monde extérieur »<sup>516</sup> en référence au Cantique<sup>517</sup> et au « modèle très ancien de la pure virginité »<sup>518</sup>. Pour Jörg Zink, cette relation du Cantique à la « langue des images du *Paradiesgärtlein* est probable » ; mais elle n'est « clairement reconnaissable qu'ici et là »<sup>519</sup>. Bodo Brinkmann et

---

<sup>513</sup> „Der Engel, der zur Gruppe der Männer zählt“ (ZINK 1965, p. 5). Effectivement, cela ne va pas de soi.

<sup>514</sup> SUCKALE 1998 a, p. 64.

<sup>515</sup> « Tu es un jardin verrouillé, ma sœur, ô fiancée ; une source verrouillée, une fontaine scellée ! Tes surgeons sont un paradis de grenades, avec des fruits de choix : le henné avec le nard, du nard et du safran, de la cannelle et du cinnamome, avec toutes sortes d'arbres à encens ; de la myrrhe et de l'aloès, avec tous les baumes de première qualité. (Elle) Je suis une fontaine de jardins, un puits d'eaux courantes, ruisselant du Liban ! » (Ct 4, 12-15) Le premier a été Origène (v. 185 – v. 252) : voir son *Commentaire sur le Cantique*.

<sup>516</sup> „Der Garten [...] ist mit einer Mauer gegen die Außenwelt abgeschlossen“ (KUGLER 1847, p. 250); „der Rosengarten, den eine Mauer mit Zinnen gegen außen abschließt“ (WOLTMANN, WOERMANN 1916, p. 221).

<sup>517</sup> Voir entre autres HEIDRICH 1909, p. 253 : „im Anschluss wohl an eine Stelle des Hohenliedes (4, 12ff)“.

<sup>518</sup> „Indessen ist der umzäunte Garten nur das althergebrachte Vorbild der reinen Jungfrauschaft“ (BEISSEL 1909, p. 373).

<sup>519</sup> „Einige Beziehungen bestehen sicher zwischen dem ‚Hohen Lied‘ und der Bildersprache des ‚Paradiesgärtleins‘. Aber der Zusammenhang ist nur da und dort deutlich erkennbar“ (ZINK 1965, p. 7).

Stephan Kemperdick estiment pour leur part que « le jardin de Francfort est fermé de façon si insuffisante qu'il est permis de douter de son contenu symbolique dans cette direction ». Les murailles interrompues associées à l'arbre extérieur, qui pénètre par une branche sur laquelle est perché un oiseau, « rendent extrêmement imagé le caractère franchissable de cette frontière ». Or la frontière est un trait commun à « toutes les images qui traitent – de façon claire ou allusive – le thème marial du *hortus conclusus*, du Jardin Clos comme symbole de la Virginité de Marie »<sup>520</sup>. D'autres murailles entourent la Vierge, seule, avec son Enfant ou en compagnie de saints ou d'anges ; l'artiste y ménage parfois une ouverture, invitant le spectateur à participer à la scène<sup>521</sup>. Il est plus rare de ne donner à voir qu'un angle du jardin, « une solution hardie et très moderne »<sup>522</sup>. Albert le Grand préconisait de laisser ouvert le jardin vers le Nord et vers l'Est, mais de l'abriter de murs vers les deux autres points cardinaux, à cause des vents « tempétueux et impurs et de leur action affaiblissante »<sup>523</sup>. Ces deux murs doivent aussi avoir une portée symbolique : la conjonction de cette ouverture et de cette fermeture simultanées sera significative pour la postérité du thème<sup>524</sup>.

Il est déjà tentant de se demander ce qu'il peut y avoir au-delà des murs. Au moins aimerait-on savoir quelle vision du Paradis le peintre nous propose à l'intérieur des murailles. Peut-être le *Paradiesgärtlein* a-t-il été rogné, comme la *La Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] de Martin Schongauer<sup>525</sup> ? Peut-être est-il un panneau d'un ensemble démembré qui livrera un jour son secret<sup>526</sup> ? Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick rejettent cette possibilité, « pensable sur le plan iconographique, mais difficilement conciliable avec la

---

<sup>520</sup> „Das umfassende und begrenzende Element gehört aber wesentlich [...] zu allen Bildern, die das mariologische Thema des ‚hortus conclusus‘, des verschlossenen Gartens als Symbol der Jungfräulichkeit Mariens behandeln oder anklingen lassen. Der Garten in Frankfurt ist so unzureichend abgeschlossen, dass sein symbolischer Gehalt in dieser Richtung bezweifelt werden darf“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 115).

<sup>521</sup> Voir par exemple le *Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis* [fig. 51], daté des années 1445 et attribué à l'atelier de S. Lochner.

<sup>522</sup> „Eine kühne und sehr moderne Lösung“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 112).

<sup>523</sup> „Nach Norden und nach Osten sei der Lustgarten offen wegen der Gesundheit und Reinheit der hier einströmenden Winde. Nach der entgegengesetzten Windrichtung aber, d. h. nach Süden und nach Westen, sei er geschlossen wegen der Stürmlichkeit, Unreinheit und schwächenden Wirkung dieser Winde“ (cité dans BEHLING 1957, p. 21). Plusieurs auteurs soulignent à quel point le *Paradiesgärtlein* est redevable aux descriptions d'Albert le Grand : nous aurons l'occasion d'y revenir.

<sup>524</sup> „Dieses gleichzeitige Sich-Öffnen und Sich-Schließen ist ein charakteristisches Merkmal eines Vordergrundraumes überhaupt und wird auch für die weiteren Ausprägungen des Paradiesgärtleins von Bedeutung sein“ (ROTH 1979, p. 49).

<sup>525</sup> A notre connaissance, personne ne s'est penché sur cette éventualité.

<sup>526</sup> Pour R. Krischel, tout donne à penser que la *Madone à la roseaie* [fig. 54] de S. Lochner était à l'origine un diptyque, comme celui que H. Memling réalisa presque un demi-siècle plus tard [fig. 62], en s'inspirant beaucoup de la Madone de Cologne, et qui se trouve à la Pinacothèque de Munich (KRISCHEL 2006).

composition, surtout le mur qui ferme le jardin à gauche »<sup>527</sup>. Les mêmes auteurs doutent du reste que le tableau de Francfort soit réellement une représentation du paradis : la peinture de la nature, pour magnifique qu'elle soit, nous offre « des détails qui peuvent difficilement aller dans le sens d'une paix paradisiaque », en particulier les scènes de chasse et les libellules maléfiques<sup>528</sup>. En réalité, malgré le titre du tableau, peu remis en question, la plupart des auteurs se penchent moins sur le thème du Paradis que sur le style pictural, l'image de la nature ou l'identité de tel ou tel personnage susceptible de donner un nouvel éclairage au tableau. C'est par ce biais qu'Ewald Vetter nous ramène au Paradis du *Paradiesgärtlein* dans lequel il voit clairement une œuvre de dévotion : « demeurer à méditer devant elle et s'abîmer dans le secret de la beauté du Paradis, telle est l'attitude à laquelle on se sent invité par l'ange qui, la tête appuyée dans la main, regarde au-delà de l'image »<sup>529</sup>.

## b Le jardin des contes et de l'amour courtois

« Un lyrisme retenu » caractérise la peinture des premières années du XV<sup>e</sup> siècle, « quelque chose de magique et d'étrange, que rend particulièrement visible le *Paradiesgärtlein* de Francfort »<sup>530</sup>. Comment parler du Paradis autrement que par métaphore ? Ewald Vetter décrit le *Paradiesgärtlein* comme « un rêve de lumière dans lequel un monde intact, à la matinale fraîcheur, s'ouvre dans la joie de la floraison »<sup>531</sup>. Lottlisa Behling s'émerveille de toutes ces fleurs qui s'épanouissent côte à côte, insoucieuses de leur époque de floraison, comme si la flore des cathédrales avait été « oubliée et à nouveau découverte »<sup>532</sup>. Pour Gustav Münzel, « tous les oiseaux, les papillons et les libellules colorés, les fleurs innombrables » donnent à ce Jardin Clos avec des saints « une allure de conte »<sup>533</sup>.

---

<sup>527</sup> „Wahrscheinlich wird es von Anfang an eine Einzeltafel gewesen sein, denn eine Ergänzung durch Flügel wäre zwar ikonographisch denkbar, jedoch kaum mit der Komposition, vor allem der links abschließenden Mauer, zu vereinbaren“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 103).

<sup>528</sup> „Aber auch dabei führt die Naturbeobachtung den Künstler zur Aufnahme von Details, die gar nicht zum paradiesischen Frieden passen wollen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 115).

<sup>529</sup> „Vor ihr meditierend zu verweilen und dem Geheimnis der paradiesischen Schönheit nachzusinnen, ist die Haltung, zu der man sich durch den Engel, der den Kopf in die Hand gestützt aus dem Bild herausblickt, aufgefordert fühlt“ (VETTER 1965, p. 102).

<sup>530</sup> „Ein verhaltener Lyrismus eignet den Bildern, etwas Märchenhaftes und Wundersames, wie das von einem oberrheinischen Maler geschaffene Paradiesgärtlein in Frankfurt besonders anschaulich macht“ (STANGE 1964, p. 13).

<sup>531</sup> „Ein lichter Traum, in dem eine unberührte, morgenfrische Welt sich in blühender Heiterkeit eröffnet“ (VETTER 1965, p. 102).

<sup>532</sup> „Als wäre die Welt erst jetzt auf einmal aufgeblüht und alles, was in der Kathedralenkunst des hohen Mittelalters schon an Pflanzentier dagewesen war, vergessen und von neuem entdeckt, so wachsen hier nebeneinander dicht an dicht die zierlichen Blumen verschiedener Blühzeiten“ (BEHLING 1957, p. 20).

<sup>533</sup> „Die Verbindung [...] mit den vielen bunten Vögeln, Libellen und Schmetterlingen, den zahllosen Blumen gibt dem Bilde ein märchenhaftes Gepräge“ (MÜNDEL 1956, p. 14). Il n'y a en réalité dans le tableau qu'un

« Les personnages installés et occupés dans ce jardin clos participent, par leur caractère juvénile et leur grâce, au mystère de la Virginité. Ils ressemblent eux-mêmes, parmi les fleurs, à de nobles plantes, la tête couronnée d'un précieux décor végétal »<sup>534</sup>. Mais leur extrême jeunesse confère aux personnages du *Paradiesgärtlein* au visage d'email impeccablement lisse<sup>535</sup> une « tendresse innocente », une « grâce timide »<sup>536</sup>. Marie est « plongée dans son livre » tandis que « ses serviteurs, avec et sans ailes d'anges, se divertissent dans le jardin »<sup>537</sup>. Sommes-nous sur la terre, dans une aimable société courtoise parée de couronnes de fleurs et pourvue d'ailes pour une fête, ou au ciel, au milieu des saints et des anges ? « Les mouvements pleins de naturel de la petite société qui s'adonne à d'aimables occupations nous font presque oublier l'espace céleste » : Carl Aldenhoven exprime en une phrase et l'ambiguïté de la représentation et sa conviction profonde<sup>538</sup>. Ce « lyrisme frais de la nature » peut être aussi celui des minnesänger<sup>539</sup> : « ce type d'image était à tel point d'ordre courtois que la duchesse Marie de Gueldre a pu se faire représenter en Marie au Buisson de Roses [fig. 576] »<sup>540</sup>. Les créneaux, la fontaine, la table font que « c'est un jardin de château dans lequel nous plongeons notre regard, un jardin des plaisirs comme l'affectionnait le Moyen Age<sup>541</sup>, comme l'a décrit Albert le Grand, à tel point que le *Paradiesgärtlein* pourrait en être « une illustration »<sup>542</sup>. Il a donné les plans pour cette plate-bande surélevée qui sert de banquettes et « tout cela correspond à notre image de la vie

---

papillon et deux libellules; mais F. Kugler soulignait déjà en 1847, en écrivant *der Garten, von Blumen, Vögelchen u. dgl. wimmelnd* (KUGLER 1847, p. 250), ce foisonnement caractéristique et du Paradis et du conte.

<sup>534</sup> „Die im umhegten Garten gelagerten und beschäftigten Figuren haben kraft ihrer Jugendlichkeit und Anmut teil an dem Zauber der Unberührtheit. Inmitten der Blumen gleichen sie selbst edlen Gewächsen, das Haupt mit köstlichem Zierat in Pflanzenform bekrönt“ (VETTER 1965, p. 102).

<sup>535</sup> „Sie zeichnen sich aus durch makellose Glätte und emailartig schimmernden Glanz“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 86).

<sup>536</sup> „In der kindlich-harmlosen Zartheit und schüchternen Holdseligkeit der Figuren“ (STANGE 1951, p. 62).

<sup>537</sup> „Das liebliche Gärtlein, in dem die Himmelskönigin auf einer Bank in ihr Buch vertieft liest [...]; ihr Gesinde mit und ohne Engelsschwingen vergnügt sich im Garten“ (GOTHEIN 1926, p. 206).

<sup>538</sup> „Die ungewundene Bewegung der kleinen Gesellschaft in behaglicher Geschäftigkeit und Unterhaltung lässt uns fast den Himmelsraum vergessen“ (ALDENHOVEN 1902, p.114). R. Suckale partage cette conviction que nous sommes « au ciel » mais que le peintre a tout fait pour que la frontière soit tenue entre le ciel et la terre (SUCKALE 1998 b, p. 177). Le titre choisi par E. Antoine, *Sur la Terre comme au Ciel*, exprime également ce sentiment de mouvance entre deux réalités (CAT. PARIS 2002).

<sup>539</sup> „Die naturfrische Lyrik der Minnesänger“ (JANITSCHKE 1890, p. 212).

<sup>540</sup> „Dieser Bildtyp war in so hohem Maße höfisch, dass die Herzogin Maria von Geldern sich als Maria im Rosenhag hat darstellen lassen können“ (SUCKALE 1998 b, p. 178).

<sup>541</sup> „Ein Burggarten ist's, in den wir hineinblicken, ein Lustgarten, wie ihn das Mittelalter liebte“ (HARTLAUB 1947, p. 4).

<sup>542</sup> „Die Lustgartenbeschreibung des Albertus Magnus aus dem 13. Jahrhundert, für dessen Gartenplan das Paradiesgärtlein eines oberrheinischen Meisters eine Illustration sein könnte“ (BEHLING 1957, p. 20).

reposante dans des jardins de châteaux. Cela correspond aux descriptions des poètes, leur ravissement face à la nature sereine des jardins, de la vie estivale en plein air »<sup>543</sup>.

Pour Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick l'ambivalence de la situation « saute aux yeux » : c'est Marie, et c'est aussi une dame de haut rang habillée à la mode ; le jardin représenté peut « aussi bien être compris comme jardin de château, attribut de la duchesse ou encore lieu d'extase céleste »<sup>544</sup>. Aussi ce jardin est-il un *locus amoenus*, hérité de l'Antiquité, mais encore présent au Moyen Âge, qui a « beaucoup inspiré tant les poètes que les peintres jusqu'à l'époque moderne » et dont la définition « se lit en réalité comme une description de notre tableau »<sup>545</sup>. Philippe Lorentz salue l'œuvre introduite dans le dossier par ses confrères, car elle « apporte un éclairage intéressant sur le *Paradiesgärtlein* ». Il s'agit d'une miniature anglaise représentant le « Jardin du Vieux de la Montagne » [fig. 228], un faux Paradis décrit dans le *Livre des Merveilles* de Marco Polo, qui présente de nombreuses similitudes avec celui de Francfort, si bien que selon Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick les deux œuvres pourraient remonter à des modèles communs. Philippe Lorentz pense légitime « d'aller plus loin » : il n'est pas impossible que « le possesseur cultivé » d'un manuscrit enluminé du *Livre des Merveilles* « ait demandé à un peintre de talent de transposer le jardin paradisiaque du Vieux de la Montagne figurant dans son exemplaire en une vision du paradis perdu destiné à ses exercices spirituels ». Par ailleurs, une autre miniature de la même époque – *Scènes courtoises dans un jardin* [fig. 509], du Maître d'Egerton – présente des similitudes frappantes avec le groupe des hommes du *Paradiesgärtlein*.<sup>546</sup> Tout ceci souligne les croisements d'influences. Pour la plupart des auteurs « il n'y a pas dans le cercle de place pour des personnages de second rang, toutes les personnes de l'entourage de Marie sont des saints ». L'absence de nimbe ne prouve rien : Joseph est souvent représenté sans auréole, et

---

<sup>543</sup> „Das alles entspricht unseren Vorstellungen vom geruhsamen Leben in den Burggärten. Es entspricht den Schilderungen der Dichter, ihrem Entzücken über die heitere Gartennatur, über die sommerliche Wohnlichkeit des Freiraumes“ (HENNEBO 1962, p. 131).

<sup>544</sup> „Dass diese hier in wohlgeählter Analogie zur Jungfrau Maria gezeigt wird, ist also unübersehbar, ebenso unübersehbar aber auch, dass eine modisch gekleidete weltliche Herrscherin dargestellt ist. Diese Ambivalenz der Situation betrifft natürlich den dargestellten Garten ebenso, der als Burggarten, als Attribut der Herzogin oder als Ort himmlischer Entrückung verstanden werden kann“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 117). Il s'agit du f° 19v des *Heures de Marie de Gueldre*, datées de 1415. La proximité de date rend effectivement le rapprochement signifiant à plus d'un titre.

<sup>545</sup> „Was die Schnittmenge zwischen dem profanen Liebesgarten und einem sakralen Paradiesgarten bildet, bei dem die Vorstellung des biblischen Eden verblasst ist, ist letztlich der Topos des locus amoenus, des ebenso lieblichen wie abgeschiedenen Aufenthaltsortes, der zur Entrückung einlädt. Aus der Antike stammend, ist diese Vorstellung auch im Mittelalter präsent gewesen und hat Dichtung und bildende Kunst bis zur Moderne beschäftigt“. Die Definition, die Ernst Robert Curtius in seiner klassischen Studie von diesem Ort gibt, liest sich in der Tat wie eine Beschreibung unserer Tafel“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 118).

<sup>546</sup> LORENTZ 2008, p. 57-59.

Martin Schongauer non plus n'en a pas pourvu son saint Jean à l'île de Patmos [fig. 93 a ]<sup>547</sup>. D'ailleurs, renchérit Jörg Zink, à quoi bon un nimbe, qui témoigne dans ce monde de l'existence d'un autre monde ? Au Paradis, « Dieu est tout dans tout »<sup>548</sup>. Le *Paradiesgärtlein* est tout cela à la fois : « reliant le mondain, la mode à la mystique, il illustre la légende du jardin céleste de l'amour courtois »<sup>549</sup>.

### c Une mise en images de la mystique rhénane

On rencontre chez Suso au douzième chapitre du *Livre de la Sagesse Eternelle* « une description du Paradis céleste qui donne l'impression que la mystique du début du XIV<sup>e</sup> siècle a pressenti ce qui ne serait peint que dans les années 1410 »<sup>550</sup>. La dimension courtoise ne semble pas incompatible avec une teneur religieuse, voire mystique. Par contre l'influence de la mystique rhénane, évidente pour certains, est rejetée par d'autres dans un va-et-vient passionné, y compris par des auteurs convaincus de la dimension religieuse du tableau. Gustav Hartlaub déclare en 1947 que « rien ne nous permet de prétendre » que le *Paradiesgärtlein* ait suivi « des processus aussi intérieurs, des processus de nature la plus sublime, à peine dicibles, encore moins représentables »<sup>551</sup>, alors qu'en 1951 Alfred Stange tient pour acquis que le tableau a « puisé à l'esprit de la mystique allemande »<sup>552</sup>. Gustav Münzel estime en 1956 que les « chemins qu'emprunte la pensée mystique » sont « étrangers au *Paradiesgärtlein* »<sup>553</sup>, une opinion que ne partage pas le moins du monde Jörg Zink, qui en 1965 étaye son propos de citations de Suso : le *Paradiesgärtlein* lui semble être, au contraire, grandement redevable à la mystique rhénane, en particulier dans les personnages de Marie, image de l'âme fiancée à la Parole, du petit démon tapi près de l'archange et bien sûr de l'Enfant nimbé qui égrène la « musique céleste » qui a donné son titre à l'ouvrage<sup>554</sup>. En

---

<sup>547</sup> „In diesem Kreise haben untergeordnete Persönlichkeiten keinen Platz, alle Personen in der Umgebung Mariens sind Heilige. Das Fehlen des Heiligenscheins teilen sie mit manchen anderen Personen ähnlicher Darstellungen“ (MÜNDEL 1956, p. 16).

<sup>548</sup> „In der Welt sind zwei Wirklichkeiten voneinander abzuheben, im Paradies aber ist Gott alles in allem. Wozu also der goldene Nimbus?“ (ZINK 1965, p. 11). L'auteur emprunte l'expression « Dieu est tout dans tout » à saint Bernard.

<sup>549</sup> „Mystisches mit Mondänem, Modischem verbindend, illustriert es die Legende vom himmlischen Minnegärtlein“ (MUSPER 1970, p. 94).

<sup>550</sup> „Bei Seuse trifft man in dem zwölften Kapitel des genannten Buches eine Schilderung des himmlischen Paradieses, die anmutet, als sei in der Mystik des frühen 14. Jahrhunderts bereits vorgeahnt, was erst um 1410 gemalt wurde“ (BEHLING 1957, p. 25).

<sup>551</sup> „Ob aber auch die Malerei derartig innerlichen Vorgängen nachgegangen ist, Vorgängen sublimster Art, die kaum sagbar, noch weniger aber anschaulich zu machen sind, dafür haben wir nicht den geringsten Anhalt“ (HARTLAUB 1947, p. 19).

<sup>552</sup> „Das alles ist noch aus dem Geiste der deutschen Mystik geschöpft“ (STANGE 1951, p. 63).

<sup>553</sup> „Dem Paradiesgärtlein fremden Gedankengängen der Mystik“ (MÜNDEL 1956, p. 21).

<sup>554</sup> *Himmlische Musik*, ZINK 1965. Nous reviendrons sur les personnages dans les chapitres spécifiques.

1969, Werner Loeckle affirme avec conviction que contrairement à ce que « beaucoup ont cru comprendre » le tableau n'a rien à voir « avec la mystique du Moyen Age finissant »<sup>555</sup>. En 1984, Germain Bazin affirme avec autant de force que « les spéculations poétiques des mystiques rhénans (notamment le bienheureux Suso) engendrent directement le *Paradiesgärtlein*, qui reste une pièce unique dans l'art de son temps »<sup>556</sup>.

Unique, ce tableau l'est à plus d'un titre. « Le peintre a saisi l'occasion de mettre en image le paysage d'un jardin qui est d'une façon naïve à la fois sacré et profane. Le Jardin de Marie est un jardin courtois, une Sainte Conversation et aussi l'image d'une société courtoise, avec des personnages richement vêtus, jeunes et d'une beauté sans tache, qui s'adonnent à des occupations de bon aloi et à une conversation soignée »<sup>557</sup>. Le Maître avait-il sous ses fenêtres le jardin d'un couvent ? le jardin d'un château ? le jardin d'un riche bourgeois<sup>558</sup> ? « Toutes ces réalités », le peintre les a « additionnées côte à côte, quasiment données à lire »<sup>559</sup> : nous nous proposons maintenant de « lire » ce que disent les personnages du *Paradiesgärtlein*.

## 2 L'Enfant et le psaltérion

« On peut se demander pourquoi le Christ est représenté ici enfant »<sup>560</sup>. Peut-être cette question, à première vue justifiée, a-t-elle mis plus d'un auteur dans l'embarras : l'Enfant Jésus, certes « à peine identifiable par les fins rayons dorés sur sa tête »<sup>561</sup>, mais tout de même « sans ambiguïté »<sup>562</sup>, contrairement à la moitié au moins des autres personnages, est peu commenté. On le cite la plupart du temps « en passant »<sup>563</sup>, pour identifier la femme qui lui tient le psaltérion, presque au même titre que le dragon pour saint Georges et le singe-démon pour l'archange. On se souvient que sa ressemblance avec l'Enfant de la *Vierge de Soleure* [fig. 9] et la petite Marie de la *Nativité de la Vierge* [fig. 6 a] a toutefois largement contribué

---

<sup>555</sup> „Viele haben das Bild aus dem Geiste der Mystik des ausgehenden Mittelalters zu verstehen geglaubt“ (LOECKLE 1976, p. 11).

<sup>556</sup> BAZIN 1984, p. 42.

<sup>557</sup> „Der Maler hat die Gelegenheit ergriffen, eine Gartenlandschaft zu gestalten, die auf eine naiv anmutende Art zugleich geistlich und weltlich ist. Der Garten Mariens ist ein höfischer Garten, die ‚sacra conversazione‘ (hl. Beisammensein) somit auch Bild einer Hofgesellschaft, mit reichgekleideten, jugendlichen und makellos schönen Menschen in gesittetem Tun und gepflegter Konversation“ (SUCKALE 1998 b, p. 177-178).

<sup>558</sup> „So sah vielleicht der Garten eines reichen Bürgers in Köln am Anfang des 15. Jahrhunderts aus“ (FISCHER 1929, cité dans BEHLING 1957, p. 20). C'était l'époque où l'on rattachait le tableau à l'École de Cologne.

<sup>559</sup> „Alle diese Wirklichkeiten erscheinen freilich noch in einer raumlosen, zweidimensionalen Ordnung. Der Maler addierte sie, setzte sie nebeneinander, gleichsam zum Lesen“ (HARTLAUB 1947, p. 8).

<sup>560</sup> „Man mag sich fragen, warum Christus hier als das Kind erscheint“ (ZINK 1965, p. 26).

<sup>561</sup> PEREZ-HIGUERA 1996, p. 242.

<sup>562</sup> „Eindeutig gekennzeichnet“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 117).

<sup>563</sup> Voir entre autres HEIDRICH 1909 (p. 253), WOLTMANN, WOERMANN 1916 (p. 221).

à l'attribution de ces œuvres au Maître du *Paradiesgärtlein*. Dans les trois panneaux l'Enfant a quitté sa mère, une particularité qui a retenu l'attention : le motif commence seulement à être courant<sup>564</sup>. L'autre caractéristique du *Paradiesgärtlein* est que l'Enfant y joue du psaltérion, non pas comme à Cologne [fig. 43] bien installé sur les genoux de Marie, mais assis dans l'herbe près d'elle : faut-il voir dans cette scène un aimable divertissement, un jeu enfantin ou l'apprentissage d'une mission ? L'Enfant au nimbe de lumière serait-il au centre du tableau ?

#### a Un petit garçon indépendant

Les auteurs français parlent de cet enfant comme de « l'Enfant Jésus » ; leurs confrères allemands nuancent davantage et le nomment *Jesuskind*<sup>565</sup> plus rarement que *Christkind*<sup>566</sup> ou *Christuskind*<sup>567</sup> – deux appellations plus religieuses mais également courantes en histoire de l'art<sup>568</sup> – ou encore tout simplement *das Kind*<sup>569</sup>. Carl Gebhardt décrit cet enfant aux cheveux bouclés, d'un blond doré comme ceux de sa mère<sup>570</sup>. Kurt Bauch souligne les rondeurs de l'enfance et les bras très vivants<sup>571</sup>. Lorsqu'il ne s'agit pas de Jésus, le mot « enfant » ne qualifie pas forcément un nourrisson. Mais l'histoire des images a façonné notre esprit de telle sorte que des auteurs ressentent le besoin de préciser : ce n'est « pas un enfant [...], pas même un petit enfant »<sup>572</sup>. Kurt Bauch oscille dans la même page entre « enfant » et « garçon »<sup>573</sup>, un terme qu'employait déjà August Schmarsow<sup>574</sup>. Mais c'est malgré tout encore un bien petit garçon : d'autres auteurs préfèrent parler de « garçonnet »<sup>575</sup>.

<sup>564</sup> „Erst jetzt werden die kleinen Tafeln häufig, in denen sich Maria von dem Kind getrennt hat, das vor hier spielt“ (LCI 1994, t. 3, p. 186, 189).

<sup>565</sup> Par exemple WOLFFHARDT 1954 (p. 178) et BRINKMANN, KEMPERDICK 2002 (p. 94).

<sup>566</sup> Notamment ALDENHOVEN 1902 (p. 113), GEBHARDT 1905 (p. 30), KOHLHAUSEN 1928 (p. 92).

<sup>567</sup> Voir entre autres KUGLER 1847 (p. 249), JANITSCHKE 1890 (p. 212), HARTLAUB 1947 (p. 5), BERR 2005 (p. 16).

<sup>568</sup> Pour faire ressortir le contenu théologique de sa démonstration, J. Zink écrit *das Kind Christus* (ZINK 1965, p. 6).

<sup>569</sup> Les noms communs étant pourvus de majuscules, les Allemands ne se demandent pas s'il faut écrire « l'Enfant » ou « l'enfant » en histoire de l'art.

<sup>570</sup> „Das Haar der Madonna und des Kindes goldig blond“ GEBHARDT 1905, p. 30).

<sup>571</sup> „Mit [...] rundlich pausbäckigem, nicht sehr großem Kopf und lebhaften Armen“ (BAUCH 1932, p. 165). Cette description concerne au premier chef la gravure de Colmar [fig. 18]; mais l'auteur s'appuie sur ces ressemblances avec le *Paradiesgärtlein* pour relier les œuvres : „das ist alles in Frankfurt ebenso“. On peut toutefois noter que la tête de l'Enfant est plus grosse à Francfort qu'à Colmar.

<sup>572</sup> „Kein Christkindlein [...]. Nicht einmal als Kleinkind gegeben“ (LOECKLE 1976, p. 75).

<sup>573</sup> BAUCH 1932, p. 165.

<sup>574</sup> „Der Knabe“ (SCHMARSOW 1904, p. 85).

<sup>575</sup> „Das Jesusknäblein“ (GOTHEIN 1926, p. 206); „das Christusknäblein“ (STANGE 1951, p. 62). C'est ce dernier terme qui semble finalement le plus juste à H.-T. Musper, qui a d'abord écrit *Christuskind* (MUSPER 1961, p. 48) et corrige par *Christusknäblein* (MUSPER 1970, p. 94).

Il arrive que l'Enfant Jésus soit, dès qu'il sait se tenir assis, vêtu d'une chemise<sup>576</sup>. Il est cependant, à l'époque qui nous intéresse, plus généralement représenté nu, ce qui serait ici incongru<sup>577</sup>. L'artiste l'a revêtu d'une « petite robe ressemblant à une chemise, retenue par une ceinture »<sup>578</sup>. A cette ceinture est accroché « un étui de cuir »<sup>579</sup>, qui peut être une « gourde de pèlerin »<sup>580</sup> comme une « trousse d'écolier »<sup>581</sup>. L'Enfant a quitté les genoux de sa Mère ; mais il est assis « à ses pieds »<sup>582</sup> et sa nuque « effleure l'ourlet du manteau de Marie »<sup>583</sup>. Pour August Schmarsow, « c'est le *Paradiesgärtlein* qui va le plus loin dans ce détachement volontaire des bras ou du sein de la mère »<sup>584</sup>. Bien que Jésus n'ait ici certainement pas douze ans, il n'est pas impossible que le commanditaire ait eu en tête les versets 42 à 50 du chapitre 2 de l'Évangile de Luc<sup>585</sup>, souvent illustrés par le motif de Jésus chez les Docteurs : Karin Jänecke souligne la parenté de l'Enfant du *Paradiesgärtlein* avec *Jésus au Temple* du *Spiegel des lidens cristi*<sup>586</sup>.

## b Un jeu musical ou enfantin ?

« Depuis le début du XV<sup>e</sup> siècle on rencontre dans les miniatures et les panneaux peints l'Enfant occupé avec un instrument sur les genoux de sa Mère »<sup>587</sup>. C'est un motif

<sup>576</sup> Voir notamment la *Vierge au jardinet* [fig. 536] du Maître de la Légende de sainte Madeleine.

<sup>577</sup> Voir par exemple l'*Adoration des mages* [fig. 577] du *Retable d'Ortenberg*. Dans le petit panneau de Cologne [fig. 43] précédemment cité, l'Enfant qui joue du psaltérion est nu. Mais il est beaucoup plus petit que celui du *Paradiesgärtlein*, et installé en tant que tel sur les genoux de Marie.

<sup>578</sup> „Das Christusknäblein in hemdartigem, durch einen Gürtel gehaltenem Kleidchen“ (MUSPER 1970, p. 94).

<sup>579</sup> „Ein weißes Hemd mit Gürtel, an dem ein Lederetui hängt“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 95).

<sup>580</sup> „Mit einem Pilgerfläschchen am Gürtel“ (HARTLAUB 1947, p. 5).

<sup>581</sup> „Mit graubraunem Gürtel und bräunlichem Pennal“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113). A notre connaissance, aucun auteur ne commente la longueur apparemment excessive de la ceinture, ni la portée symbolique de l'étui qui y est attaché.

<sup>582</sup> „Während das Kind ihr zu Füßen auf einem Psalterium spielt“ (BEHLING 1957, p. 21).

<sup>583</sup> „Nur noch mit dem Hinterhaupt berührend den blauen Mantelsaum der Mutter“ (LOECKLE 1976, p. 73).

<sup>584</sup> „In der freien Loslösung vom Arm oder Schoß der Mutter geht das Frankfurter *Paradiesgärtlein* am weitesten“ (SCHMARSOW 1904, p. 85). Notons toutefois que les *Heures de Catherine de Clèves* [fig. 50] montrent l'Enfant Jésus cueillant des raisins avec des anges dans le dos de sa Mère. Mais cette miniature, que nous avons retenue dans les *Jardins du Paradis*, est postérieure de plusieurs décennies au *Paradiesgärtlein*.

<sup>585</sup> « Quand il eut douze ans, comme ils y étaient montés suivant la coutume de la fête et qu'à la fin des jours de fête ils s'en retournaient, le jeune Jésus resta à Jérusalem sans que ses parents s'en aperçoivent. Pensant qu'il était avec leurs compagnons de route, ils firent une journée de chemin avant de le chercher parmi leurs parents et connaissances. Ne l'ayant pas trouvé, ils retournèrent à Jérusalem en le cherchant. C'est au bout de trois jours qu'ils le retrouvèrent dans le temple, assis au milieu des maîtres, à les écouter et les interroger. Tous ceux qui l'entendaient s'extasiaient sur l'intelligence de ses réponses. En le voyant, ils furent frappés d'étonnement et sa mère lui dit : "Mon enfant, pourquoi as-tu agi de la sorte avec nous? Vois, ton père et moi, nous te cherchons tout angoissés." Il leur dit : "Pourquoi donc me cherchez-vous ? Ne saviez-vous pas qu'il me faut être chez mon Père ?" »

<sup>586</sup> „Es ergeben sich außerdem zwischen dem Christuskind und dem zwölfjährigen Jesus im Tempel (f° 12v) *Beziehungen*“ (JÄNECKE 1964, p. 132).

<sup>587</sup> „Seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts begegnet auf Miniaturen und Tafelbildern das mit einem Musikinstrument beschäftigte Kind auf dem Schoß der Mutter“ (VETTER 1965, p. 113).

nouveau, qui trouve peut-être sa source dans les visions des mystiques<sup>588</sup>, et qui plaît. Cet instrument est pour Ernst Heidrich « un psaltérion qui ressemble à une cithare »<sup>589</sup>, pour Gustav Hartlaub « une cithare, appelée aussi psaltérion »<sup>590</sup> : les appellations varient<sup>591</sup>. Dire que l'Enfant Jésus joue du psaltérion est une façon de l'inscrire dans la lignée de David<sup>592</sup>. Comme beaucoup d'autres objets, plantes et animaux, l'instrument est à la fois minutieusement représenté et à forte charge symbolique : « l'Enfant pince les trois fois sept cordes avec un plectre dans chaque main »<sup>593</sup>. La musique céleste épouse la nature : « les lignes parallèles de l'herbe semblent jaillir des cordes du psaltérion »<sup>594</sup>.

Mais l'Enfant joue-t-il du psaltérion ou avec un psaltérion ? « Au milieu du cercle l'Enfant divin, désigné par un nimbe de rayons crucifères, est assis dans l'herbe et fait de la musique sur un psaltérion »<sup>595</sup>. Pour une partie des auteurs il s'agit bien de musique, profane ou sacrée ; elle est au centre de l'ouvrage de Jörg Zink<sup>596</sup>. Pour d'autres, l'instrument est un jouet<sup>597</sup>. Robert Suckale écrit la même année que nous voyons « Catherine jouant du psaltérion avec l'Enfant Jésus »<sup>598</sup> et que l'Enfant « joue avec sainte Catherine »<sup>599</sup> : il s'agit moins d'un duo que d'un jeu. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick envisagent – pour la rejeter aussitôt – l'éventualité que les trois hommes, qui semblent chanter, suivent la mélodie jouée par Jésus ; mais « la façon dont il se sert de l'instrument est en réalité pour cela trop ludique et enfantine »<sup>600</sup>. Le verbe *klimpert*<sup>601</sup> employé pour la première fois par Gustav

<sup>588</sup> Par exemple la *Vita* des religieuses de Thöss (VETTER 1965, p. 112).

<sup>589</sup> „Das zitherähnliche Psalterium“ (HEIDRICH 1909, p. 253).

<sup>590</sup> „Auf einer Zither, einem sogenannten Psalterium“ (HARTLAUB 1947, p. 5).

<sup>591</sup> Toutefois H. Kugler n'a pas raison d'écrire « vor ihr sitzt das bekleidete Christuskind in den Blumen und spielt auf einem Hackbrett » (KUGLER 1847, p. 249). Ainsi que le nom l'indique, les cordes de cet instrument sont frappées avec un petit marteau, ce qui n'est pas le cas ici. Les autres auteurs parlent tous de « cithare » ou de « psaltérion », défini par le *Grand Larousse Universel* – qui illustre son propos d'un ange du *Christ entouré d'anges musiciens* de H. Memling – comme étant « au Moyen Age une cithare à cordes pincées aux doigts ou au plectre. Le psaltérion a pris des formes de caisse très variées, le plus souvent trapézoïdales, en forme d'aile ou de harpe. L'instrument est monté d'un nombre variable de chœurs de cordes. Muni d'un clavier, il a donné naissance, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, au clavecin » (LAROUSSE 1991, p. 8546).

<sup>592</sup> L'image du roi David jouant du psaltérion était répandue dans les psautiers (voir DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 1994, p. 119). En allemand, *Psalter* signifie à la fois « psautier » et « psaltérion ».

<sup>593</sup> „[Das Kind], das mit je einem Plektron die dreimal sieben Saiten zupft“ (LOECKLE 1976, p. 48). Nous parlerons souvent des chiffres, auxquels W. Loeckle est particulièrement attentif.

<sup>594</sup> EÖRSI 1984, pl.30.

<sup>595</sup> „Inmitten des Runds sitzt das göttliche Kind, mit einem kreuzförmigen Strahlennimbus bezeichnet, im Grase und musiziert auf dem Psalterium“ (VETTER 1965, p. 104).

<sup>596</sup> Voir aussi, entre autres, MÜNDEL 1956 („das Christkind, das auf einem Psalterium spielt“, p. 14), BEHLING 1957 („während das Kind ihr zu Füßen auf einem Psalterium spielt“, p. 21), BERR 2005 („auf einer Zither spielt das Christuskind“, p. 16).

<sup>597</sup> « Au centre l'Enfant Jésus [...] joue avec un psaltérion » (PEREZ-HIGUERA 1996, p. 242).

<sup>598</sup> SUCKALE 1998 a, p. 63.

<sup>599</sup> „Ihr Kind spielt mit der hl. Katarina“ (SUCKALE 1998 b, p. 177).

<sup>600</sup> „Zwar könnte es sein, dass der Christusknabe die Melodie vorgibt, doch wirkt seine Handhabung des Instruments dafür eigentlich zu spielerisch und kindgemäß“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 117).

Hartlaub est si parlant qu'il est repris par Wilhelm Pinder et Hans Theodor Musper<sup>602</sup> : il traduit à la fois la maladresse de l'Enfant et le son cristallin rendu par l'instrument, indépendamment de la maîtrise du musicien, ici fort débutant.

Faut-il voir, justement, cette scène comme un apprentissage ? Kurt Beissel imagine que l'Enfant s'est levé, « a marché sur le gazon fleuri vers sainte Cécile et joue sur l'instrument de celle-ci »<sup>603</sup>. Était-ce pour jouer ? Était-ce pour apprendre ? La jeune femme lui « tient »<sup>604</sup> l'instrument, le lui « tend »<sup>605</sup>, voire le « pousse » vers lui, « peut-être pour l'enseigner »<sup>606</sup>. D'autres auteurs tiennent pour acquis que la sainte en rouge et blanc lui apprend à jouer<sup>607</sup>. Mais était-ce l'Enfant ou Marie qui estimait le moment venu ? *Das Christkind lässt sich von der Hl. Caecilia im Zitherspiel unterrichten* : le verbe allemand est, avec son ambiguïté, toute une théologie<sup>608</sup>.

### c Le Christ-Enfant au centre du tableau

L'absence de nimbe a frappé beaucoup d'auteurs, et par contraste le fait que Jésus soit le seul nimbé<sup>609</sup>. Pour Werner Loeckle, c'est même là « le seul emblème sacré de la composition » : la tête de l'Enfant est « nimbée de lumière par une croix d'or à douze rayons »<sup>610</sup>. Cette croix de lumière est pour Jörg Zink l'une des clefs du tableau : « la Croix

---

<sup>601</sup> Le verbe *klimpern*, né de l'onomatopée, remonte à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (DUDEN 7, p. 334). Il se traduit généralement par « pianoter », ce qui est impossible ici.

<sup>602</sup> HARTLAUB 1947 (p. 5), PINDER 1952 (p. 217), MUSPER 1961 (p. 48).

<sup>603</sup> „Ihr Kind ging zur hl. Cäcilia auf dem blumenreichen Rasen und spielt an deren Zither“ (BEISSEL 1909, p. 373).

<sup>604</sup> „Das ihm eine Heilige [...] darreicht“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>605</sup> „Das ihm die Heilige hält“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 96).

<sup>606</sup> „Es [...] klimpert auf einer Zither, einem sogenannten Psalterium, das ihm ein am Boden sitzendes Fräulein [...] hinschiebt, vielleicht um es zu belehren“ (HARTLAUB 1947, p. 5). La simultanéité des deux actions pose question.

<sup>607</sup> „Das Christuskind, dem die hl. Cäcilia das Zitherspiel lehrt“ (JANITSCHKE 1890, p. 212); „im Vordergrund links unterrichtet eine Heilige das Christuskind im Zitherspiel“ (ULLMANN 1981, p. 235); « sainte Cécile apprend le psaltérion à l'Enfant Jésus » (BAZIN 1984, p. 39).

<sup>608</sup> GEBHARDT 1905, p. 28-34. *Lassen* peut aussi bien signifier « faire » que « laisser ». Nous retrouverons cette problématique avec le chardonneret, tantôt saisi par l'Enfant, tantôt tendu à son Fils par Marie.

<sup>609</sup> „Nur das Christkind hat den Nimbus“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>610</sup> „Des Kindes Haupt ist von einem zwölfstrahligen Goldkreuz umglänzt. [...] Die viermal zwölf Goldstrahlen des Nimbus enthalten ein weiteres Detail : beim Auszählen gewahrt man vorn, das heißt zur Rechten des Kindes, noch einen dreizehnten Strahl, so dass also insgesamt siebenmal sieben Strahlen gegeben sind“ (LOECKLE 1976, p. 45) Nous rendons hommage à l'esprit d'observation de W. Loeckle : nous avons bien vu ce treizième rayon sur l'image numérisée. Mais nous sommes un peu réticente sur l'interprétation proposée. Il nous semble en effet étonnant que le peintre ait pourvu volontairement l'Enfant d'une croix de lumière irrégulière, d'autant plus que le nombre 13 est connoté négativement (voir CHEVALIER, GHEERBRANT 1962, p. 964-965).

n'est pas oubliée, elle est présente, même si ce n'est que dans le léger nimbe crucifère ». Mais au Paradis tout est transformé<sup>611</sup>.

L'une des caractéristiques du *Paradiesgärtlein* est que Marie n'en est pas le centre : « au milieu est assis le Christ-Enfant »<sup>612</sup>. Werner Loeckle précise que « la tête de l'Enfant est de tous les personnages et objets du tableau la plus proche du centre géométrique de l'ensemble », ce qui nous indique clairement « la figure essentielle du tableau [...], le contenu de l'image par excellence »<sup>613</sup>. Du reste, « la petite figure du Christ-Enfant est mise en relief par sa position dans l'axe de sa Mère et sa petite robe claire qui se détache nettement sur le fond vert de la prairie »<sup>614</sup>. Si l'Enfant pince les cordes avec tant d'ardeur, c'est qu'il est une image de l'Incarnation. Car « qui joue cette musique céleste ? Non pas Cécile, non pas un être humain quelconque. Les dissonances de ce monde ne sont pas transformées en musique par les hommes. La musique céleste naît des mains du petit Enfant qui est assis au milieu du Jardin »<sup>615</sup>.

### 3 Un monde de femmes

Est-ce parce que l'arbre aux deux rameaux, qui sépare les hommes des femmes, est nettement déporté vers la droite ou parce que les trois femmes, qui se tournent le dos<sup>616</sup>, sont penchées en avant ? Le groupe des femmes « aux allures de jeunes filles »<sup>617</sup> – auxquelles beaucoup d'auteurs rattachent Marie, alors que personne ne rattache Jésus aux hommes – semble occuper plus d'espace qu'il ne le fait en réalité. Par ailleurs, les femmes s'adonnent à des « actions signifiantes »<sup>618</sup>, des « activités terrestres »<sup>619</sup>. Pour Werner Loeckle, qui

---

<sup>611</sup> „Das Kreuz ist nicht vergessen, es ist gegenwärtig und sei es nur in dem zarten Kreuznimbus. Aber es ist nur noch als das Zeichen einer überwundenen Welt und einer die Welt überwindenden Liebe gegenwärtig“ (ZINK 1965, p. 25).

<sup>612</sup> „In der Mitte sitzt das Christkind“ (ALDENHOVEN 1902, p.342). Il est intéressant de noter que l'auteur ne nomme l'Enfant qu'en 4<sup>e</sup> position. Tout comme pour D. Lüdke (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79) le personnage le plus important du tableau reste malgré tout la Vierge Marie.

<sup>613</sup> „Zudem ist das Kindeshaupt von allen Personen und Gegenständen des Bildes der geometrischen Mitte des Ganzen am Nächsten gerückt. Wir werden auf diese Hauptfigur der Tafel, auf ihre Hauptaussage verwiesen als auf den Bildinhalt schlechthin“ (LOECKLE 1976, p. 47).

<sup>614</sup> „Ebenso wird die kleine Gestalt des Christuskindes hervorgehoben, indem es auf einer Achse mit seiner Mutter untergebracht und in seinem hellen Kleidchen kräftig vom dunkelgrünen Fond der Wiese abgesetzt ist“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 97).

<sup>615</sup> „Wer spielt die himmlische Musik? Nicht Caecilie, nicht irgendein Mensch. Die Misstöne dieser Welt werden nicht von Menschen in Musik verwandelt. Die himmlische Musik kommt von den Händen des kleinen Kindes, das in der Mitte des Gartens sitzt“ (ZINK 1965, p. 25).

<sup>616</sup> „Die Frauen locker verteilt und einander den Rücken zuwendend“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 115).

<sup>617</sup> BEER 1965, p. 124.

<sup>618</sup> „Ihre bedeutsamen Handlungen“ (GEBHARDT 1905, p. 30).

consacre peu de lignes aux femmes, elles n'ont pas la meilleure part : tout leur être est absorbé par « une activité tournée vers l'extérieur »<sup>620</sup>. Pour Ewald Vetter au contraire, « elles proclament par leur activité que – contrairement aux hommes – elles sont chez elles dans ce lieu qu'est le Paradis »<sup>621</sup>. Pour Gustav Hartlaub elle sont, par leur nature, proches des arbres, des fleurs et des animaux ; « elles vivent et tissent encore dans le monde mystérieux du conte, mais leur magnificence si chaste, si pure, loue leur Créateur seul dans une grande proximité »<sup>622</sup>.

Marie est plus grande que les trois autres, qui sont parfois vues comme ses « servantes »<sup>623</sup>. Lire, est-ce du même ordre que jouer de la musique, cueillir des fruits, puiser de l'eau ou plutôt comme converser ou chanter ? Les vêtements de la Vierge la placent clairement dans le groupe des femmes, faisant se croiser le rouge et le bleu dans un grand raffinement. Mais en l'absence d'attributs au sens propre les trois femmes, tout comme l'homme debout, « échappent à toute identification », bien que « leur individualité soit affirmée par les différences dans leurs vêtements et leur coiffure et surtout dans leur activité respective ». Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick estiment que cet anonymat était voulu, afin que chacun puisse voir dans l'un des personnages son saint patron<sup>624</sup>. Philippe Lorentz juge *a contrario* cette hypothèse « peu convaincante ». D'ailleurs, « pour être singulière, l'absence de tout indice susceptible de distinguer l'une de ces trois femmes n'est pas unique dans l'iconographie religieuse tardo-médiévale »<sup>625</sup>. En vertu de ces imprécisions beaucoup d'auteurs renoncent à nommer les saintes. Pour Gustav Münzel, par contre, leur proximité avec Marie – et avec le Christ – fait d'elles à coup sûr des « Vierges Capitales »<sup>626</sup>, un avis

---

<sup>619</sup> „[Da] warten drei heilige Damen [...] der weltlichen Geschäfte“ (WOLTMANN, WOERMANN 1916, p. 221).

<sup>620</sup> „Links breite Entfaltung der Personengruppe voll Hingabe an die nach außen gewandte Tätigkeit“ (LOECKLE 1976, p. 14).

<sup>621</sup> „Die mit Maria vereinten Jungfrauen, die – im Gegensatz zu der Gruppe der Jünglinge – durch ihre Tätigkeit bekunden, dass sie auf diesen Gefilden zu Hause sind“ (VETTER 1965, p. 108).

<sup>622</sup> „Die Jungfrauen nicht nur, auch die Bäume, Blumen und Tiere, sie leben und weben zwar noch in einer geheimnisvollen Märchenwelt, ihre natürliche, aber doch so keusche und sündlose Herrlichkeit lobt nur ihren Schöpfer und ist ihm ganz nah“ (HARTLAUB 1947, p. 8).

<sup>623</sup> „Drei heilige Damen ihres Gesindes“ (WOLTMANN, WOERMANN 1916, p. 221); „ihr Gesinde mit und ohne Engelsschwingen“ (GOTHEIN 1926, p. 206).

<sup>624</sup> „[So] muss dies folglich als bewusste Aufgabe der Benennbarkeit dieser Gestalten gewertet werden. Dies irritiert um so mehr, als die Heiligen in ihrer Individualität durch unterschiedliche Kleidung, Frisur und insbesondere durch ihre jeweilige Aktivität betont werden: Es sind überaus einprägsame Gestalten“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 117). Nous avons vu que pour les auteurs cela invite à voir dans le destinataire un couvent de religieuses.

<sup>625</sup> LORENTZ 2008, p. 57.

<sup>626</sup> „[Katharina] gehört zu den vier Virgines capitales, zu denen auch die beiden anderen Frauen im Paradiesgärtlein gehören“ (MÜNDEL 1956, p. 18). Ces Vierges capitales sont dans un premier temps Barbe,

auquel se range Ewald Vetter : elles ont toutes trois transcendé, après leur mort, les lois de la nature, l'une en se fiançant avec un enfant, la deuxième en envoyant en plein hiver un panier de fleurs et de fruits à son bourreau, la troisième en faisant couler l'eau abondamment en réponse à la sécheresse. Cela fait d'elles des symboles de la conception virginale de Jésus et les unit à Marie<sup>627</sup>. Pour Philippe Lorentz, « il s'agit des trois Marie qui, le plus souvent, apparaissent sans signe distinctif dans la Crucifixion, dans la Déposition de Croix ou dans la Déploration »<sup>628</sup>.

a Marie feuillette un livre près d'une table mise

« Le tableau respire le calme le plus profond, il est d'une sérénité animée, du parfum le plus tendre. Une tranquille joie intérieure règne dans ce Paradis qui est un jardin terrestre, comme il sied au royaume de Marie, *regina gaudii, fons laetitiae, paradisi per amoena pia, potens et serena choros ducens virginum* : ainsi est appelée Marie par de nombreux titres honorifiques qui expriment la joie, la félicité, le bonheur »<sup>629</sup>. Mis à part Werner Loeckle, qui ironise sur les interprétations antérieures voyant « Marie, la Mère de Dieu, du Fils de l'Homme, du Logos incarné »<sup>630</sup>, les auteurs consultés identifient la femme au manteau bleu à Marie. La Vierge « est sans doute le personnage le plus important du tableau. Mais elle n'a pas été placée au centre de l'action ou au moins sur l'axe médian, comme le voudraient les conventions de l'époque »<sup>631</sup>. Elle est « hardiment décalée sur le côté, mais saisie et intégrée dans un motif parfait »<sup>632</sup>. De fait, à défaut de son corps, l'axe médian traverse son manteau, de sorte qu'il n'est pas incongru d'écrire qu'elle est « assise au milieu du tableau »<sup>633</sup>, ni

---

Marguerite d'Antioche et Catherine d'Alexandrie, auxquelles s'ajoute Dorothee au XIV<sup>e</sup> siècle. Elles sont souvent représentées groupées autour de Marie (LCI 1994, t. 8, col. 573).

<sup>627</sup> „Man könnte nun in einer gewissen Analogie die Ereignisse, die sich in der Beschäftigung der einzelnen Jungfrauen abzeichnen, als eine wunderbare Durchbrechung der natürlichen Bedingungen auffassen und sie so auf das Geheimnis der jungfräulichen Mutterschaft beziehen: Dorothea schickte die Blumen und Früchte mitten im Winter; Barbaras Reliquien bewirkten den Wasserreichtum des in dieser Jahreszeit naturgemäß eingetrockneten Flusses und die Vermählung Katharinas mit Gott vollzog sich jenseits der in der Natur des Menschen liegenden Möglichkeiten“ (VETTER 1965, p. 130).

<sup>628</sup> LORENTZ 2008, p. 57.

<sup>629</sup> „Das Bild atmet die tiefste Stille, es ist von einer seelenhaften Heiterkeit, von zartestem Duft. Eine ruhige innerliche Fröhlichkeit herrscht in diesem irdischen Gartenparadies, wie sie zu Marias Reich gehört, der *regina gaudii, dem fons laetitiae, paradisi per amoena pia, potens et serena choros ducens virginum* : wie Maria mit zahlreichen Ehrentiteln dieser Art Freude, Seligkeit, Wonne ausdrückend genannt wird“ (MÜNDEL 1956, p. 14).

<sup>630</sup> „In bisherigen Interpretationen des Bildes sieht man in ihr Maria, die Gottesmutter, die Mutter des Gottes, des Menschensohnes, des verkörperten Logos [...]. Wir Heutigen sehen mit einigem Grund [...] die himmlische Sophia“ (LOECKLE 1976, p. 39-43).

<sup>631</sup> SUCKALE 2006, p. 57.

<sup>632</sup> „Kühn seitlich versetzt aber in ein vollkommenes Muster aufgefangen und eingegliedert“ (BAUCH 1932, p. 165).

<sup>633</sup> „In dem von einer hohen Mauer umfriedeten Paradiesgarten [...] sitzt in der Bildmitte Maria“ (ULLMANN 1981, p. 235).

qu'autour d'elle « tout verdoie, fleurit, les fruits mûrissent, les oiseaux chantent »<sup>634</sup>. Même si les personnages ne sont pas à proprement parler groupés autour d'elle, « elle apparaît cependant comme la figure principale de la composition – ne serait-ce qu'à cause de sa taille »<sup>635</sup>. D'ailleurs, c'est vers elle que le chevalier assis tourne un regard confiant<sup>636</sup>, et « en même temps, il attire l'attention du spectateur vers la Reine du Ciel, objet de la méditation que l'ange exprime par son geste »<sup>637</sup>. Pour Ernst Heidrich, le tableau est une « mise en poème du thème marial »<sup>638</sup>.

C'est une « petite femme aux mains longues, aux épaules étroites »<sup>639</sup>, une « Mère empreinte de sacralité aux allures de jeune fille »<sup>640</sup>, voire « enfantine », que pour Dietmar Lüdke le peintre tend à idéaliser<sup>641</sup>. Kurt Bauch ne partage pas cet avis ; il décrit sans aménité la tête « trop grande » de Marie, son visage rond, son « nez court et droit », sa « bouche minuscule », son « petit double-menton »<sup>642</sup>. Karin Jänecke souligne le parallèle avec la *Vierge de Soleure* [fig. 9], le « front démesuré et bombé, le bas du visage court avec le petit menton, les joues exceptionnellement larges, ce qui donne au visage un aspect très bidimensionnel »<sup>643</sup>. En somme, dans l'ensemble, à part ses « cheveux dorés » parfois décrits avec minutie<sup>644</sup>, on lui prête peu de beauté. Ses mains trouvent encore moins grâce aux yeux des historiens d'art que son visage. Gustav Hartlaub déclare ses doigts « extrêmement fins », presque trop fins pour le livre<sup>645</sup> : est-ce une critique à l'égard du peintre ou une remarque pleine de pitié face à la fragilité de Marie? Le doute n'est pas permis lorsque Carl Gebhardt estime que « les mains d'une maigreur extrême » sont « un rudiment d'une esquisse ancienne,

<sup>634</sup> „Um sie grünt es, blüht es, reifen die Früchte, singen die Vögel“ (JANITSCHKE 1890, p. 212).

<sup>635</sup> „Als eigentliche Figur der Komposition erscheint jedoch – schon ihrer Größe wegen – Maria, die Herrin des Paradieses“ (VETTER 1965, p. 104).

<sup>636</sup> „Georg, der mit selbstbewusst aufgestütztem Arm zuversichtlich zu Maria hinüberschaut“ (WOLFFHARDT 1954, p. 184).

<sup>637</sup> „Zugleich lenkt er die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Himmelskönigin als den Gegenstand der Meditation, die der Engel durch seine Gebärde zum Ausdruck bringt“ (VETTER 1965, p. 104).

<sup>638</sup> „Die Umdichtung des Marienthemas“ (HEIDRICH 1909, p. 253).

<sup>639</sup> „Die Frau ist klein mit langer Hand, schwächtigen Schultern“ (BAUCH 1932, p. 165).

<sup>640</sup> „Maria, die mädchenhafte, holdselige Mutter“ (MUSPER 1970, p. 94).

<sup>641</sup> „Die idealisierende Wiedergabe der noch kindlich erscheinenden, jugendlichen Maria“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79).

<sup>642</sup> „Einem übergroßen Kopf. In dem rundlichen Gesicht sitzen die kurze, gerade Nase, der winzige Mund und das kleine doppelte Kinn“ (BAUCH 1932, p. 165).

<sup>643</sup> „Die überhöhte, kugelig herausgetriebene Stirn, das kurze Untergesicht mit dem gerundeten, kleinen Kinn, die außerordentlich breit angelegten Wangen und Schläfen, wodurch das Gesicht sehr flächig wirkt“ (JÄNECKE 1964, p. 132).

<sup>644</sup> „Das Haar, erst nach vorne gewunden, dann über die Ohren zurückgelegt, wallt frei über den Rücken herab und begleitet die Linie des Mantels. [...] Das Haar der Madonna und des Kindes goldig blond“ (GEBHARDT 1905, p. 30).

<sup>645</sup> „Fast zu groß [...] für die überzarten Finger“ (HARTLAUB 1947, p. 5).

qui contredit fortement le sens de la réalité du Maître »<sup>646</sup>. Wilhelm Pinder dépasse son confrère en férocité, lorsqu'il écrit que « la Sainte Vierge feuillette le Livre saint avec des petits doigts mous comme du caoutchouc »<sup>647</sup>.

Si les doigts de Marie retiennent l'attention de la sorte, c'est peut-être parce que « pour le moment elle ne s'occupe pas de son tout jeune Fils, bien mieux, elle feuillette un livre relié de rouge »<sup>648</sup>. Peut-être a-t-elle confié son Enfant à la garde d'une de ses suivantes<sup>649</sup> ? Peut-être s'est-il laissé couler en bas des genoux maternels, attiré par le son du psaltérion ? Quoi qu'il en soit, celle qu'on appelle la « Mère de Dieu »<sup>650</sup> regarde non pas son Enfant mais un livre. Est-ce un « livre pieux »<sup>651</sup>, plus précisément un « livre de prières »<sup>652</sup> ? Werner Loeckle souligne que « si l'on considère l'époque, une bible est en réalité exclue ». L'écriture lui « semble gothique, mais ne permet de reconnaître qu'un A et un O majuscules »<sup>653</sup>. L'α et l'ω de l'Apocalypse seraient évidemment bienvenus dans le contexte du *Paradiesgärtlein* ; mais il se trouve que Carl Gebhardt a formellement identifié des caractères hébraïques dans le livre de la Madone de Francfort comme dans celui de la *Vierge de Soleure*<sup>654</sup>.

Certains la voient « plongée dans sa pieuse contemplation »<sup>655</sup>. Pour d'autres, elle « feuillette un livre perdue dans ses pensées »<sup>656</sup>, voire « d'une main distraite, comme par

---

<sup>646</sup> „Die übermäßig mageren Hände, die als ein Rudiment älterer Kunstübung dem Wirklichkeitssinne des Meisters sehr widersprechen“ (GEBHARDT 1905, p. 28-34).

<sup>647</sup> „Mit gummiweichen Fingerlein blättert die heilige Jungfrau in ihrem Buche“ (PINDER 1952, p. 217). Force est de reconnaître que les doigts de Marie, par ailleurs si belle, ressemblent davantage à ceux d'une poupée de chiffons qu'aux phalanges d'une femme.

<sup>648</sup> „Maria [...] kümmert sich im Augenblick nicht um ihr Söhnchen, blättert vielmehr in einem rotgebundenen Buch“ (MUSPER 1970, p. 94). Nous avons vu que dans les premières décennies du XV<sup>e</sup> siècle il n'est pas rare que Jésus quitte les genoux de Marie. Néanmoins, dans la majorité des cas, il est l'objet de toute l'attention maternelle.

<sup>649</sup> „Das Christuskind hat sie in die Obhut ihrer geistlichen ‚Hofdamen‘ (wenn man so sagen darf) überlassen“ (HARTLAUB 1947, p. 5).

<sup>650</sup> Le terme de *Gottesmutter* est employé entre autres par HARTLAUB 1947 (p. 4), BEHLING 1957 (p. 21).

<sup>651</sup> „Ein frommes Buch“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>652</sup> GEBHARDT 1905 écrit p. 29 *Gebetbuch*, terme repris par STANGE 1951, p. 62 et – en français – par S. Renouard de Bussierre (CAT. PARIS 1991-1992, p. 44).

<sup>653</sup> „Die Beschriftung unseres Buches scheint gotisch, lässt aber nur ein großes A und O erkennen“ (LOECKLE 1976, p. 44). Nous n'entrerons pas dans l'étude des représentations de Marie avec un livre. La première partie de la remarque de W. Loeckle est corroborée par le fait que lorsque les peintres s'attachent à représenter le livre en plongée, ils reproduisent en général un livre d'Heures, avec un texte gothique, ce qui a sans doute faussé la perception de l'auteur. Voir entre autres la *Vierge à l'Enfant couronnée* [fig. 541], du Maître de la Madone van Gelder, ou encore l'*Annonciation* [fig. 573] du Maître des panneaux de Sterzing.

<sup>654</sup> GEBHARDT 1905, p. 28-34. On se souvient que cela explique le sens de la lecture.

<sup>655</sup> „Ganz in frommer Betrachtung versunken“ (WOLTMANN, WOERMANN 1916, p. 221); „in ihr Buch vertieft“ (GOTHEIN 1926, p. 206).

<sup>656</sup> „Blättert gedankenverloren in einem Buch“ (HENNEBO 1962, p. 131).

jeu »<sup>657</sup>. Pour Gustav Hartlaub, à Soleure comme à Francfort les pages tournent toutes seules<sup>658</sup> : est-ce pour indiquer cela que le peintre a fait voler le voile de la cueilleuse comme sous une brise légère ? C'est un livre relié de rouge<sup>659</sup>, qui semble bien gros<sup>660</sup> pour les doigts de Marie : pour Jörg Zink il est même « inimaginable qu'ils puissent le tenir ». Mais cette faiblesse renvoie à l'Eglise de Philadelphie qui, dans l'Apocalypse, mérite les louanges du Seigneur : « Tu n'as que peu de force, et pourtant tu as gardé ma parole et tu n'as pas renié mon nom » (Ap 3, 8). Cela fait de Marie l'image de l'Eglise, « non pas de la puissante Eglise terrestre qui représente Dieu, mais une image de la communauté qui tient la Parole de Dieu entre ses mains, la lit et la médite »<sup>661</sup>. Le motif de la Vierge au Livre « revient dans les tableaux de Soleure, de Winterthur, de Strasbourg »<sup>662</sup> : sans être spécifique au Maître du Paradiesgärtlein, il semble néanmoins jouer un rôle important dans son œuvre. Pour Robert Suckale, il faut voir là un « modèle pour des religieuses »<sup>663</sup>, ce qui resserre le cercle autour des couvents de femmes pour le commanditaire – ou le destinataire, car en ce qui concerne le peintre « on pourrait même prétendre que son art a été très proche de la mentalité dominante chez les religieuses de ce temps »<sup>664</sup>.

Marie ne fait donc pas exception à la règle qui veut que les personnages du *Paradiesgärtlein* soient commentés avec leur « attribut ». Mais on lui rattache généralement aussi la « table hexagonale », parfois même avant de mentionner le livre<sup>665</sup>, peut-être parce qu'elle y est reliée par son grand manteau bleu. Outre la forme de la table, les auteurs mentionnent sa matière, la pierre<sup>666</sup>, voire le marbre<sup>667</sup>, et aussi sa représentation étrange : son

---

<sup>657</sup> „Spielerisch mit dünnen Fingern in einem rotgebundenen Buch blättern“ (MUSPER 1961, p. 46). L'auteur a supprimé cette phrase de sa version de 1970 : a-t-il estimé l'interprétation un peu osée sur le plan théologique?

<sup>658</sup> „Das sich aufblätternde Buch“ (HARTLAUB 1947, p. 11)

<sup>659</sup> „In einem rotgebundenen Buch blättern“ (MUSPER 1961, p. 46). Aucun auteur, à notre connaissance, ne commente ces nombreux détails : nous serons amenée à nous y attacher.

<sup>660</sup> Le peintre a esquissé quelques feuilles, que W. Loeckle estime à « dix ou quatorze » („es mögen zehn oder vierzehn sein“, LOECKLE 1976, p.44). Cela est peu plausible : ni le vent, ni Marie ne pourrait courber des feuilles aussi épaisses, dont on se demande d'ailleurs de quel matériau elles seraient faites.

<sup>661</sup> „Sie ist nicht Bild der machtvollen, Gott vertretenden irdischen Kirche, sondern ein Bild der Gemeinde, die Gottes Wort in den Händen hat, darin liest und darüber nachsinnt. Ihre Hände sind eigentlich viel zu schwach, und es ist unvorstellbar, wie sie es halten sollten“ (ZINK 1965, p. 14).

<sup>662</sup> SUCKALE 1998 a, p. 64.

<sup>663</sup> „Maria liest und wird darin als Vorbild für geistliche Frauen dargestellt“ (SUCKALE 1998 b, p.117).

<sup>664</sup> SUCKALE 1998 a, p. 64.

<sup>665</sup> „Maria sitzt in einem ummauerten Garten neben einem sechseckigen Tisch aus Stein [...] Sie liest in einem großen Buche“ (BEISSEL 1909, p. 373).

<sup>666</sup> Les auteurs ne commentent pas le fait que la table soit en pierre, même J. Zink qui pourtant insiste sur la matière : „ein steinerner Tisch, eine sechseckige Steinplatte“ (ZINK 1965, p. 13). Mais on peut considérer que cette redondance sert d'argumentation.

<sup>667</sup> „Auf einem sechseckigen Marmortisch“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

pied central, travaillé avec art<sup>668</sup>, contraste avec le plateau très simple qui, « bien que vu de dessus, contribue à accentuer la profondeur<sup>669</sup> ». La perspective – qui « distancie et fixe » – n'était « à cette époque pas encore obligatoire »<sup>670</sup> : le peintre s'est employé à rendre particulièrement visibles les objets rassemblés sur cette table, au sujet desquels les avis divergent radicalement.

Beaucoup d'auteurs voient ici des « rafraîchissements »<sup>671</sup>, une « collation »<sup>672</sup>, des pommes et un verre arrangés « à la manière d'une nature morte »<sup>673</sup> sur une simple table « qui sert aux repas »<sup>674</sup> et « fait partie de manière exemplaire de l'environnement humain avec son simple déroulement humain »<sup>675</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick mettent en parallèle la table du *Paradiesgärtlein* et une gravure du Maître E.S. [fig. 579] sur laquelle une semblable table sert à jouer aux échecs. Mais la ressemblance la plus frappante concerne le *Grand Jardin d'Amour* [fig. 571] : « les deux représentations sont jumelles jusque dans les détails du gobelet à boules, de la coupe de fruits, du chemin de table en dentelle »<sup>676</sup>. Marie-Claude Rousseau s'interroge : « image idyllique d'un plaisir champêtre ? Figure allégorique du Paradis terrestre ? Cette scène l'est sans conteste. Mais la table du jardin n'évoque-t-elle pas aussi celle du repas eucharistique ? »<sup>677</sup> Jörg Zink voit clairement dans cette table « recouverte d'un linge tel que les prêtres en portaient devant l'autel [...] la Cène céleste », qui « offre à l'homme le vin de la fête et les fruits du paradis »<sup>678</sup>. Pour Ewald Vetter, cette

<sup>668</sup> „Auf einem kunstvoll gehauenen einzelnen Mittelfuß“ (ZINK 1965, p. 13).

<sup>669</sup> „Ein sechseckiger steinerner Tisch, obwohl von oben gesehen, trägt zur räumlichen Vertiefung bei“ (MUSPER 1970, p. 94).

<sup>670</sup> „Perspektive distanziert und fixiert, sie war um jene Zeit noch nicht obligatorisch“ (LOECKLE 1976, p. 103).

<sup>671</sup> „Eine Bank neben einem mit Erfrischungen gedeckten sechseckigen Steintisch“ (WOLTERS 1932, p. 39). Le mot *Erfrischungen* est repris par BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94.

<sup>672</sup> BAZIN 1984, p. 39.

<sup>673</sup> „Ein Buckelglas, ein Teller mit Früchten und Obstschalen stilllebenhaft geordnet“ (ULLMANN 1981, p. 235).

<sup>674</sup> „Der sechseckige Steintisch dient den Mahlzeiten“ (BERR 2005, p. 16).

<sup>675</sup> „Der Tisch gehört vorzüglich in die einfach menschliche Umwelt mit seinem schlichten menschlichen Geschehen“ (MÜNZEL 1956, p. 19).

<sup>676</sup> „Ebenso ist der polygonale Steintisch ein anscheinend unverzichtbares Accessoire eines jeden der Erholung dienenden Gartens. Im Kupfertisch des Meisters E. S. (L. 124) wird auf einem solchen Tisch Schach gespielt, aber meistens dient er als Ablage für Erfrischungen in Form von Obst und Wein, auf dem Großen Liebesgarten des nach diesem Thema benannten Kupferstechers ebenso wie auf unserem Bild. Beide Darstellungen gleichen sich hier bis in die Details von Nuppenbecher, Obstschale und geklöppeltem Tischläufer“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 115). Notons que cette ressemblance peut aussi être un indice de la célébrité dont jouissait peut-être le *Paradiesgärtlein*, qui aurait alors servi de modèle à des œuvres fort différentes, ce qui n'enlève rien au fait que le Maître du *Paradiesgärtlein* a certainement pris modèle sur des tables qu'il a vues.

<sup>677</sup> ROUSSEAU 1999, p. 120.

<sup>678</sup> „Da steht ein Tisch, gedeckt mit einem Tuch, das in dieser Welt die Priester vor dem Altar getragen haben, und mit Becher und Schale, mit Wein und Äpfeln. [...] Das himmlische Abendmahl gibt den Menschen

table est le « symbole de Marie », celle qui nourrit et l'Enfant et l'humanité. « Chez Suso l'image de la pomme est utilisée dans ce sens et sert à nommer l'Eucharistie » ; l'image du vin va dans le même sens : « le spectateur, méditant devant le tableau, reconnaissait la possibilité d'accueillir, à l'instar de Marie, Dieu en lui »<sup>679</sup>.

Contre la muraille crénelée qui symbolise le *hortus conclusus* s'étend une plate-bande surélevée « d'une longueur exceptionnelle »<sup>680</sup>, comme il y en avait dans les jardins médiévaux, et qui servait de banquette : les Vierges au Banc de Gazon y sont assises<sup>681</sup>. Mais à Francfort, Marie « est assise devant la banquette de fleurs en signe d'humilité. [...] Le motif est d'origine italienne, mais sa combinaison avec une banquette est d'origine néerlandaise »<sup>682</sup>. Un examen attentif révèle qu'elle a pris place non pas sur « un immense coussin posé sur le sol »<sup>683</sup> mais sur « deux gros coussins rouges »<sup>684</sup>. Vierge d'Humilité, Marie est aussi la nouvelle Eve. Ewald Vetter rappelle un sermon d'Ephrem qui fait dire à la Vierge : « je veux maintenant entrer dans ce Paradis verdoyant et louer Dieu à l'endroit même où Eve chuta lamentablement »<sup>685</sup>. Toutes les fleurs louent « sa beauté virginale »<sup>686</sup>, toutes ramènent à Marie qui guérit : ce n'est pas un hasard si plusieurs auteurs, cherchant à qualifier la couleur de son manteau, reconnaissent le « bleu de la gentiane »<sup>687</sup>.

---

*den Wein des Festes und die Früchte des Paradieses, die vollkommenen Speise, die ihm ewiges Leben schenkt*“ (ZINK 1965, p.5, 14).

<sup>679</sup> „Bei Seuse wird das Bild des Apfels im entsprechenden Sinne verwendet und dient zur Bezeichnung der Eucharistie. Auch das Glas auf dem Tisch, das wohl Wein enthält, lässt sich mit ihrer Symbolik in Zusammenhang bringen : In ihr erkannte der vor der Tafel meditierende Betrachter die Möglichkeit, Gott in sich aufzunehmen, wie Maria, deren Wesen im Spiegel des Bildes ihn hinführte zu der Menschheit Christi“ (VETTER 1965, p. 130).

<sup>680</sup> „Eine mit Planken eingefasste Rasenbank von ungewöhnlicher Länge“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>681</sup> Par exemple la *Vierge dans un jardin* [fig. 98 b] de l'école de M. Schongauer, mais aussi la *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] du Maître lui-même.

<sup>682</sup> SUCKALE 1998 a, p. 63 et 67, note 50. Beaucoup d'autres Madones sont assises non pas sur mais devant la banquette de gazon (voir *infra*, I, III, A, 3, b).

<sup>683</sup> PEREZ-HIGUERA 1996, p. 242. GEBHARDT 1905 (p. 30) et MÜNDEL 1956 (p. 14) notent aussi la présence de ce « grand coussin ».

<sup>684</sup> „Davor hat die Muttergottes etwas links der Bildmitte auf zwei roten großen Kissen Platz genommen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94). Les auteurs sont à notre connaissance les seuls à avoir relevé ce détail, sans autre précision. Nous nous intéresserons à la différence de forme de ces deux coussins ainsi qu'aux pompons brodés de perles.

<sup>685</sup> „In einem sermo Ephraems des Syrers beschließt Maria den Rückblick auf ihre besondere Begnadung mit den Worten: ‚Ich will nun eintreten in den grünenden Garten des Paradieses und Gott an jener Stätte preisen, wo Eva so kläglich fiel‘“ (VETTER 1965, p. 105).

<sup>686</sup> BREUILLE 1990, p. 241.

<sup>687</sup> On trouve le mot *enzianblau* entre autres chez WOLTERS 1932 (p. 41) et HARTLAUB 1947 (p. 4).

Wilhelm Pinder met en parallèle le « bleu profond du ciel » avec ce même bleu profond de gentiane de la Madone<sup>688</sup>, Hans Theodor Musper note qu'elle est vêtue de « bleu ciel »<sup>689</sup> : une façon de rappeler que Marie est Reine du Ciel<sup>690</sup>. Carl Gebhardt note que la Vierge ne porte pas de voile, contrairement à l'usage de l'Ecole de Cologne ; mais le Maître lui a conservé la « riche couronne » habituelle<sup>691</sup>. Par son recours au diminutif<sup>692</sup> Ernst Heidrich semble trouver cette couronne mignonne, mais un peu indigne de la Reine du Ciel. Hans Theodor Musper précise qu'il s'agit d'une « couronne de filigrane d'or »<sup>693</sup>, Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick de « feuilles filigranées »<sup>694</sup>. Jörg Zink justifie l'absence de nimbe mais la présence de la couronne par une différence de signification. Au Paradis, le nimbe serait superflu : Dieu est là. « Mais que Dieu nous estime dignes d'être auprès de lui, de le contempler, de l'aimer et de saisir son Mystère, c'est cela qu'exprime l'image de la couronne »<sup>695</sup>.

Konrad von Würzburg appelait déjà Marie « un vivant Paradis rempli de toutes sortes de nobles fleurs »<sup>696</sup>, et Grégoire le Thaumaturge « le Paradis toujours vert de l'immortalité »<sup>697</sup>. Jörg Zink rappelle les « noces de l'âme avec la Parole », chères à la mystique rhénane : « Marie prend ici la place de l'âme humaine, et ce n'est pas la couronne du règne qu'elle porte, mais la couronne de la fiancée, le signe des épousailles avec le Mystère de Dieu »<sup>698</sup>.

---

<sup>688</sup> „Der Himmel ist tiefblau (kein Goldgrund !), die Madonna von gleichfalls tiefem Enzianblau“ (PINDER 1952, p. 216).

<sup>689</sup> „Maria, in Himmelblau“ (MUSPER 1961, p.46). Dans la seconde version, l'auteur supprime le rapprochement en écrivant „in hellblauem Mantel“ (MUSPER 1970, p.94).

<sup>690</sup> Le titre de *Himmelskönigin* lui est donné, entre autres, par GOTHEIN 1926 (p. 206), HARTLAUB 1947 (p. 21), BEHLING 1957 (p. 21), HENNEBO 1962 (p. 132). Le ciel du *Paradiesgärtlein*, dans un premier temps, était doré. Le changement de programme visait-il à faire ressortir la royauté céleste de Marie ?

<sup>691</sup> „Das Kopftuch, das die Madonna in der kölnischen Kunst getragen hat, ist verschwunden, während die Krone [...] noch ganz den kölnischen Typus zeigt“ (GEBHARDT 1905, p. 28-34). Depuis que le tableau n'est plus rattaché à l'Ecole de Cologne l'absence de voile ne pose plus question.

<sup>692</sup> „Maria mit dem Krönlein“ (HEIDRICH 1909, p. 253).

<sup>693</sup> „Eine goldene Drahtkrone auf dem rötlich-blonden Haar“ (MUSPER 1961, p. 46 et 1970, p. 94). L'auteur conserve certains détails au mot près : on peut donc estimer qu'il ne modifie pas les autres sans raison.

<sup>694</sup> „Eine filigrane goldene Blätterkrone“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>695</sup> „Dass Gott uns würdigt, bei ihm zu sein, ihn zu schauen, ihn zu lieben und sein Geheimnis zu begreifen, das ist im Bild der Krone ausgesagt“ (ZINK 1965, p. 11).

<sup>696</sup> Cité par WOLTERS 1932, p. 41. Konrad von Würzburg (v. 1225-1287), représenté au fol. 383 du *Codex Manesse* [fig. 81], était un poète renommé à Strasbourg et à Bâle, en particulier pour ses oeuvres d'inspiration religieuse (dont la *Goldene Schmiede* d'où est extraite la citation).

<sup>697</sup> „Sie ist das immergrüne Paradies der Unsterblichkeit“ (cité par VETTER 1965, p. 104). Grégoire le Thaumaturge (v. 214 - v. 275), élève d'Origène, plus tard évêque de Néocésarée (aujourd'hui Niksar) est resté célèbre pour ses nombreux miracles qui lui ont donné son nom.

<sup>698</sup> „Die Mystik seit dem 11. Jahrhundert – freilich auf ältere Gedanken zurückgreifend – nennt immer wieder die ‚Vermählung der Seele mit dem Wort‘ den eigentlich erlösenden Vorgang zwischen Gott und den

## b La musicienne couronnée de fleurs filigranées

« Au premier plan, à gauche, une sainte apprend au Christ-Enfant à jouer de la cithare ». Elle « peut être sainte Cécile, qui est représentée depuis le XV<sup>e</sup> siècle avec un instrument, mais aussi sainte Catherine d'Alexandrie, dont les fiançailles mystiques avec l'Enfant Jésus sont un thème apprécié »<sup>699</sup>. Faute de pouvoir – ou de vouloir – trancher ou encore parce qu'ils estiment que le peintre n'a pas désiré identifier certains personnages<sup>700</sup>, beaucoup d'auteurs préfèrent écrire que la jeune femme qui tient le psaltérion est une vierge<sup>701</sup>, une sainte<sup>702</sup>, une « sainte femme »<sup>703</sup>, une « sainte dame de la cour de Marie »<sup>704</sup> ou encore une « noble demoiselle »<sup>705</sup>.

Les détails concernant cette femme ont retenu l'attention de peu d'auteurs. Assise sur le sol<sup>706</sup>, elle « se repose »<sup>707</sup> ; plus précisément, elle s'est « assise sur ses talons »<sup>708</sup> après avoir ramené sous elle la traîne de son manteau<sup>709</sup>. Anna Eörsi note que « les couronnes faites de fleurs dorées, le bras gauche de sainte Cécile qui tient un psaltérion et les contours de son instrument forment une seule courbe symétrique et élancée »<sup>710</sup>. Hans Theodor Musper, qui trouvait en 1961 les bras de la musicienne « malingres », les estime « minces » neuf ans plus tard. Parallèlement, la robe est devenue une « petite robe »<sup>711</sup> : une façon de mettre en relief

---

*Menschen. Maria tritt hier an die Stelle der Menschenseele, und sie trägt die Krone nicht der Herrschaft, sondern die Brautkrone, das Zeichen der Vermählung mit Gottes Geheimnis*“ (ZINK 1965, p.15).

<sup>699</sup> „Im Vordergrund links unterrichtet eine Heilige das Christuskind im Zitherspiel. [...] Die das Kind unterrichtende Heilige kann die hl. Cäcilie sein, die seit dem 15. Jahrhundert mit einem Musikinstrument dargestellt wird, aber auch die hl. Katharina von Alexandrien, deren mystische Verlobung mit dem Jesuskinde ein beliebtes Thema ist“ (ULLMANN 1981, p. 235).

<sup>700</sup> On se souvient que c'est la thèse défendue dans BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 117.

<sup>701</sup> G. Hartlaub désigne les trois femmes sous le nom de vierges (*Jungfrauen*, HARTLAUB 1947, p. 8) ; B. Brinkmann et S. Kemperdick parlent indifféremment de vierges et de saintes (BRINKMANN, KEMPERDICK, 2002).

<sup>702</sup> Voir entre autres ALDENHOVEN (p. 114), MICHEL 1907 (p. 250), HARTWIEG, LÜDKE (p. 79), BERR 2005 (p. 16).

<sup>703</sup> „Eine heilige Frau“ (KUGLER 1847, p. 249) ; la même expression se retrouve dans HEIDRICH 1909 (p. 253) et MÜNZEL 1956 (p. 14).

<sup>704</sup> WOLTMANN, WOERMANN 1916, p. 221. L'expression concerne en réalité les trois femmes sans distinction: „drei heilige Damen ihres Gesindes“

<sup>705</sup> „Ein Edelräulein“ (HENNEBO 1962, p. 131).

<sup>706</sup> „Ein am Boden sitzendes [...] Fräulein“ (HARTLAUB 1947, p. 5).

<sup>707</sup> „Neben ihr [...] ruht Cäcilie“ (ZINK 1965, p. 6).

<sup>708</sup> „Cäcilie [...] kauert auf dem Rasen“ (MUSPER 1961, p. 48).

<sup>709</sup> „Mit untergeschlagenen Beinen sitzt das rotgewandete Mädchen auf der Schleppe seines weißen, um die Schultern gelegten Mantels“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 96). Le manteau a en effet une certaine longueur ; mais il ne nous semble pas s'agir véritablement d'une traîne.

<sup>710</sup> EÖRSI 1984, pl. 30. L'auteur met sans doute en parallèle la couronne de la sainte et celle de l'ange, dessinées en miroir vertical, comme le sont les autres courbes sur le plan horizontal.

<sup>711</sup> „Cäcilie, zu Füßen der beiden, das ebenfalls zinnoberröte Kleid von einem leichten weißen Mantel bedeckt, kauert auf dem Rasen und hält mit schmalen Armen ein Psalterium“ (MUSPER 1961, p. 48) ; „neben ihr

l'aspect très juvénile de la jeune femme ? La couleur rouge de la robe est relevée plusieurs fois, ainsi que le blanc du manteau<sup>712</sup>. Mais aucun de ces détails ne débouche sur une interprétation. Par contre, « la façon dont le tissu tombe sur les épaules et les bras étroits et dont la robe s'étale sur le sol » permet à Karin Jänecke de rapprocher certaines miniatures du *Paradiesgärtlein*, même si les personnages de Francfort sont « davantage vêtus comme à la cour »<sup>713</sup>. Les « cheveux blonds et épais » de la musicienne « tombent dans son dos jusqu'à sa ceinture [...], ornés d'une fine couronne de gousses dorées »<sup>714</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick voient plutôt un « diadème d'or délicat inséré de fleurs »<sup>715</sup>, une opinion qui est également celle de Gustav Münzel : ce « diadème d'or filigrané à la manière d'une auréole »<sup>716</sup> rend justement l'auréole caduque.

C'est davantage l'identification de la sainte qui a été objet de débats. Dieter Hennebo hésite : « peut-être [...] la troisième, qui tend l'instrument de musique à l'Enfant, est-elle sainte Cécile, la patronne de la musique sacrée, ou bien sainte Madeleine »<sup>717</sup>. Mais c'est surtout entre sainte Cécile – à cause de l'instrument – et sainte Catherine – à cause de sa proximité avec le Christ – que les avis se partagent. Cécile a été la première<sup>718</sup> et de beaucoup la plus souvent<sup>719</sup> nommée, la plupart du temps sans autre argument que la présence du psaltérion. Jörg Zink se démarque en éayant longuement. Cécile est nommée dans le canon de la messe parmi les sept vierges les plus anciennement révérees. Au XIV<sup>e</sup> siècle, sa légende s'enrichit de sa prière adressée au bourreau de pouvoir « jouer de l'orgue une dernière fois ». Depuis, elle est représentée avec « un orgue ou un autre instrument ». En Angleterre, les fêtes de la Sainte Cécile ont été l'occasion pour Haendel de composer son *Messie* et pour

---

*kauert in zinnoberrotem Kleidchen mit leichtem weißen Umhang Cäcilie. Sie hält mit schlanken Armen ein Psalterium*“ (MUSPER 1970, p. 94).

<sup>712</sup> Outre MUSPER 1961 et 1970, et BRINKMANN, KEMPERDICK 2002 (p. 96), précédemment cités, voir HARTLAUB 1947 (« *in rotem Gewande* », p. 5), ZINK 1965 (« *im roten Kleid und weißen Umhang* », p. 6).

<sup>713</sup> Notamment « Marie au Rouet » [fig. 22 g] dans le *Spiegel des lidens cristi* (JÄNECKE 1964, p. 132). H. Janitschek estime aussi que les personnages portent des habits de cour : « *sie tragen die höfische Tracht der Zeit, auch die Frauen* » (JANITSCHKEK 1890, p. 212).

<sup>714</sup> „*Ihr dichtes blondes Haar fällt über dem Rücken bis zum Gürtel und ist mit einem feinen Kranz in goldenen Schoten geschmückt*“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>715</sup> „*Ein mit zarten goldenen Blumen bestecktes Diadem ziert sein langes offenes Haar*“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 96).

<sup>716</sup> „*Sie trägt ein Goldfiligrandiadem in der Art eines Heiligenscheins. [...] Kein Heiligenschein, sondern ein Diadem aus Goldfiligran mit aufrechtstehenden Blumen*“ (MÜNDEL 1956, p. 16 et 22, note 26).

<sup>717</sup> „*Vielleicht ist [...] mit der dritten, die dem Kind das Musikinstrument reicht, die heilige Cäcilia, die Schutzherrin der Kirchenmusik, oder die heilige Magdalena gemeint*“ (HENNEBO 1962, p. 132 ; voir aussi BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 4, col. 400).

<sup>718</sup> Par JANITSCHKEK 1890, p. 212.

<sup>719</sup> Entre autres par GEBHARDT 1905 (p.28-34), BEISSEL 1909 (p. 373), STANGE 1951 (p. 62), BEHLING 1957 (p. 21), MUSPER 1961 (p. 48), BAZIN 1984 (p. 39).

Mendelssohn son *Paulus*<sup>720</sup>. Ewald Vetter contredit formellement cette identification : si sainte Cécile est bien représentée avec un instrument de musique – qui a d’abord été un orgue portatif – ce n’est pas avant la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>721</sup>.

Il découle de cela que « la vierge au psaltérion est sainte Catherine d’Alexandrie ». Les fleurs dans ses cheveux et sa proximité avec l’Enfant – elle était vue au Moyen Age comme la sainte la plus proche de Dieu – sont une image de ses fiançailles avec le Christ, souvent représentées<sup>722</sup>. D’autres auteurs partagent cet avis, sans l’étayer davantage que ne le font les partisans de sainte Cécile<sup>723</sup>, sauf Gustav Münzel, qui argumente pas à pas. C’est Catherine d’Alexandrie « qui, par sa vie entière et son martyre, a eu la relation la plus étroite avec Marie et le Christ-Enfant ». Catherine de Sienne a aussi connu des fiançailles mystiques, une scène également représentée dans l’art, ce qui entraîne « une confusion des deux ». Sainte Catherine est en bonne place dans des œuvres proches du Jardin de Francfort, le panneau de Stefano da Verona [fig. 35] et la gravure du Maître E.S. [fig. 56], les deux fois avec ses attributs, l’épée et la roue. Le doute n’est donc pas permis, d’autant plus que Catherine d’Alexandrie « fait partie de quatre Vierges Capitales dont font partie aussi les deux autres femmes du *Paradiesgärtlein* »<sup>724</sup>. Robert Suckale oscille, pour sa part, entre éventualité et affirmation<sup>725</sup>. Wilhelm Pinder assortit le nom de Catherine d’un point d’interrogation<sup>726</sup>. Pour Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick cela n’a aucun fondement : « celle qui est soi-disant Catherine ne reçoit justement pas d’anneau de l’Enfant Jésus dans le panneau de

---

<sup>720</sup> „Im vierzehnten Jahrhundert war die Legende darin ausgeschmückt, Caecilie habe vor ihrer Hinrichtung die Bitte geäußert, noch einmal die Orgel spielen zu dürfen, was ihr auch gewährt worden sei. Ihr Kennzeichen ist die Orgel oder ein anderes Instrument, sie selbst ist die Schutzpatronin der Musiker geworden, die Heilige der himmlischen Musik“ (ZINK 1965, p. 24).

<sup>721</sup> „Nach BRAUN, 160, wird der heiligen Cäcilia erst am Ende des 15. Jahrhunderts ein Musikinstrument – zunächst eine Handorgel – als Attribut beigelegt“ (VETTER 1965, p. 135, note 62). Le LCI, qui parle du XV<sup>e</sup> siècle en général, note *a contrario* : „um 1410 bereits Zither spielende Caecilia im Paradiesgärtlein, oberrheinisch, Städel“ (LCI 1994, t. 5, p. 457-458). Le tableau de Francfort serait-il la plus ancienne représentation du motif?

<sup>722</sup> „Die Jungfrau mit dem Psalterium ist die Heilige Katharina von Alexandrien“ (VETTER 1965, développement p. 110-115).

<sup>723</sup> „Die bräutliche Katharina“ (SCHMARSOW 1904, p. 82-85).

<sup>724</sup> „Diese Figur ist sicherlich Katharina von Alexandrien, die durch ihr ganzes Leben, durch ihr Martyrium in die engste Verbindung mit Maria und dem Christkind gekommen ist. Ihre Vermählung mit dem Christkind hat auch die andere Katharina von Siena erlebt, die in der bildenden Kunst häufig dargestellt ist, worüber oft Verwechslung beider vorkommt. In einem anderen Paradiesgärtchen, in dem Kupferstich von Meister E. S. und bei Stefano da Zevio, Madonna im Rosenhag, in Verona ist die heilige Katharina von Alexandrien beide Male durch ihre Attribute gesichert. Sie ist die erste der Jungfrauen, sie gehört zu den vier Virgines capitales, zu denen auch die beiden anderen Frauen im Paradiesgärtlein gehören“ (MÜNDEL 1956, p. 16. Par Stefano da Zevio, il faut entendre Stefano da Verona).

<sup>725</sup> L’auteur écrit la même année „ihr Kind spielt mit der hl. Katharina“ (SUCKALE 1998 b, p. 177) et « on pourrait reconnaître [...] Catherine jouant du psaltérion avec l’Enfant Jésus » (SUCKALE 1998 a, p. 63). Son texte reprend en 1999 et 2006 la version affirmative.

<sup>726</sup> „Eine gekrönte Heilige (Katharina ?)“ (PINDER 1952, p. 217).

Francfort ; c'est elle qui lui tend le psaltérion, une fonction que peuvent remplir dans d'autres tableaux différents personnages, comme par exemple des anges anonymes »<sup>727</sup>.

### c La cueilleuse au panier en forme de calice

Debout derrière la musicienne, une autre femme porte des vêtements semblables par leur couleur mais de forme différente. Elle est vêtue d'une « jupe blanche avec des ombres bleutées et d'une robe rouge [...] et son foulard blanc volette autour de ses épaules ». Elle est, avec l'homme debout, le seul personnage représenté de profil, ce qui la rend très ressemblante à la servante de la *Nativité de la Vierge* [fig. 6 a] de Strasbourg<sup>728</sup>. Gustav Münzel note que la jeune femme « ne porte pas d'auréole, mais sur la tête une couronne de fleurs »<sup>729</sup>. Carl Aldenhoven voit dans ses « cheveux sages » une « petite couronne d'or »<sup>730</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick précisent qu'elle porte dans ses cheveux blonds relevés « un diadème d'or avec des pierres bleues ». C'est en ramenant de la main gauche « sa robe ceinturée en tablier » qu'elle découvre sa jupe « jusqu'à la hauteur des genoux »<sup>731</sup>. Car elle est occupée à cueillir des fruits<sup>732</sup>, que Hubert Janitschek et Stefan Beissel identifient comme étant des pommes<sup>733</sup> et tous les autres auteurs des cerises : on en aperçoit dans le creux de sa robe et « le grand panier d'osier aux pieds de la sainte est à moitié rempli de cerises »<sup>734</sup>. Cette cueillette en deux temps est plusieurs fois soulignée, sans commentaire<sup>735</sup> : seule Gabrielle van Zuylen voit ici – comme dans les actions des autres saints – un « acte rituel »<sup>736</sup>. Gustav Münzel note que « le petit panier de sainte Dorothee peut aussi bien être considéré comme un

---

<sup>727</sup> „Auch die sogenannte Katharina erhält auf dem Frankfurter Bild eben keinen Ring von dem Christusknaben, sondern reicht ihm das Psalterium, eine Funktion, die auf anderen Bildern verschiedene Personen, etwa auch anonyme Engel übernehmen können“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 116).

<sup>728</sup> Ces deux profils semblables, même s'ils sont en miroir, ont été pour beaucoup dans l'attribution des panneaux de Strasbourg au Maître du Paradiesgärtlein (voir BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 107).

<sup>729</sup> „Sie trägt keinen Heiligenschein, sondern einen Blumenkranz auf dem Haupt“ (MÜNDEL 1956, p. 16).

<sup>730</sup> „Ein Goldkränzchen im schlichten Haar“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>731</sup> „Eine dritte Heilige steht vor ihm und pflückt mit der Rechten eine Kirsche, während sie mit der Linken ihr rotes gegürtetes Kleid zur Schürze gerafft hat [...]. Durch diese Bewegung wird ihr weißes Untergewand bis auf Kniehöhe sichtbar. Im hochgesteckten blonden Haar der Frau sitzt ein goldenes Schapel mit blauen Steinen (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 96).

<sup>732</sup> „Ihr Gesinde [...] bricht Früchte in geflochtene Körbe“ (GOTHEIN 1926, p. 206). Le pluriel concernant les paniers étonne.

<sup>733</sup> „Eine dritte [...] pflückt Äpfel“ (JANITSCHKE 1890, p. 212); „eine Heilige pflückt von einem Baume Äpfel in einen Korb“ (BEISSEL 1909, p. 373).

<sup>734</sup> „Ihr rotes gegürtetes Kleid [...], in der bereits einige Früchte liegen. [...] Der große Weidenkorb zu Füßen der Heiligen ist zur Hälfte mit Kirschen gefüllt“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 96).

<sup>735</sup> „Eine Andere [...] pflückt Kirschen in den Schoß des Kleides. [...] Unter dem Baume steht ein halbgefüllter Korb“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114); „die eine pflückt Kirschen in ihr emporgerafftes rotes Obergewand, welche sie dann in einem vor sich hingestellten Körbchen sammelt“ (HARTLAUB 1947, p. 5). On peut constater que de *großer Korb* à *Körbchen*, l'appréciation varie.

<sup>736</sup> VAN ZUYLEN 1994, p. 41.

ustensile pour son travail de jardinage que comme son attribut »<sup>737</sup>. Pour Dieter Hennebo, la chose est claire : « c'est certainement sainte Dorothee qui cueille des cerises, car le panier avec des fruits fait partie de ses attributs »<sup>738</sup>.

Comme pour la musicienne, un certain nombre d'auteurs préfère ne pas se prononcer et parler de « sainte » sans autre précision<sup>739</sup>. Mais le consensus s'est fait malgré tout autour de Dorothee, une identification qui remonte à Curt Glaser : « parmi ses attributions 'Dorothee' a été en général acceptée par la recherche postérieure, alors que ses autres identifications ont été discutées jusqu'à une époque très récente »<sup>740</sup>. Dorothee est avec Marie le seul personnage nommé par Gabrielle van Zuylen<sup>741</sup>. Ernst Ullmann estime que « la sainte qui cueille des cerises est certainement sainte Dorothee, bien que son attribut soit la plupart du temps un panier avec des roses et des fruits »<sup>742</sup>. Stefan Beissel et Germain Bazin assortissent le nom de Dorothee d'un point d'interrogation<sup>743</sup>. Robert Suckale estime qu'on « pourrait reconnaître Dorothee cueillant des cerises »<sup>744</sup>. Par contre, pour Gustav Münzel, c'est une identification « assurée, parce que dans sa légende elle a envoyé du ciel des fleurs et des fruits à son juge »<sup>745</sup>.

Jörg Zink détaille le récit hagiographique selon lequel Dorothee aurait exprimé sa joie d'aller bientôt « dans le jardin de Dieu ». Le greffier lui aurait répondu par des sarcasmes, l'invitant à lui envoyer des roses ou des pommes du jardin de son fiancé. « Et vraiment, après sa mort un petit garçon aurait remis au greffier un petit panier avec des pommes et des roses de la part de Dorothee »<sup>746</sup>. Certains auteurs ont exprimé des réticences, vu la nature des

---

<sup>737</sup> „Auch das Körbchen der hl. Dorothea kann ebenso als Hausrat für ihre Gartenverrichtung angesehen werden wie als Attribut“ (MÜNDEL 1956, p. 22, note 26). On reconnaît là le « symbolisme caché » cher à E. Panofsky, dont il y a de nombreux exemples au *Paradiesgärtlein*, à commencer par les fleurs et les oiseaux.

<sup>738</sup> „Die heilige Dorothea ist es wohl, die die Kirschen pflückt, denn zu ihren Attributen gehört der Korb mit den Früchten“ (HENNEBO 1962, p. 132).

<sup>739</sup> Ce sont sensiblement les mêmes.

<sup>740</sup> „Von seinen Benennungen wurde ‚Dorothea‘ in der nachfolgenden Forschung durchweg übernommen, die übrigen Identifizierungen aber bis in jüngste Zeit diskutiert“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 100). Les guillemets dont les auteurs assortissent le nom de la sainte traduisent leur désaccord, sur lequel nous reviendrons.

<sup>741</sup> VAN ZUYLEN 1994, p. 41).

<sup>742</sup> „Die Heilige, die Kirschen pflückt, ist wohl die hl. Dorothea, obwohl ihr Attribut meist ein Korb mit Rosen und Früchten ist“ (ULLMANN 1981, p. 235).

<sup>743</sup> BEISSEL 1909 (p.373), BAZIN 1984 (p. 39).

<sup>744</sup> SUCKALE 1998 a, p. 63. Il n'exprime pas cette réserve dans ses autres ouvrages précédemment cités.

<sup>745</sup> „Von diesen ist die eine, die Kirschenpflückerin, als Dorothea gesichert, weil sie in ihrer Legende Blumen und Früchte aus dem Himmel ihrem Richter geschickt hat“ (MÜNDEL 1956, p. 16).

<sup>746</sup> „Als Dorothea auf den Richtplatz geführt und an einen Pfahl festgebunden wurde, äußerte sie, niemals habe sie sich so sehr wie heute gefreut, denn sie gehe in den Garten Gottes. [...] Und wirklich, nach ihrem Tode habe ein Knabe dem Schreiber ein Körbchen mit Äpfeln und Rosen überreicht als eine Gabe der Dorothea“ (ZINK 1965, p. 17-18).

fruits<sup>747</sup> ; pour Ewald Vetter elles n'ont pas lieu d'être : « que des cerises servent de fruits à la place des pommes mentionnées dans les *Vitae*, cela se rencontre dans d'autres images de Dorothee au Moyen Age »<sup>748</sup>. Bodo Brinkmann et Stefan Kemperdick contredisent cette affirmation. D'une part, l'exemple cité ne prouverait rien, car « dans le panier en question se trouvent des fleurs rouges ». D'autre part, le fait que la sainte cueille elle-même les fruits contredit de façon évidente la légende, selon laquelle le Christ-Enfant lui aurait remis le panier »<sup>749</sup>. Peut-être l'artiste a-t-il moins cherché à illustrer des *Vitae* à la lettre qu'à combiner plusieurs éléments : est-ce vraiment un hasard si le panier a la forme d'un calice ?

d Une femme puise avec une louche d'or

« Plus loin, à gauche, une jeune fille revêtue d'une robe bleue et d'un voile blanc puise, avec une louche d'or attachée à une chaîne d'or, de l'eau à une fontaine, dans l'eau brune de laquelle nagent de petits poissons. Devant la fontaine, dont le dessin est du reste incorrect comme celui de la table, se trouve une rigole de bois »<sup>750</sup>. Carl Aldenhoven ne cherche ni à identifier les trois femmes – pas plus que l'homme debout – ni à interpréter les détails de sa minutieuse description. De tous les personnages, c'est la femme à la fontaine qui a le moins souvent été jugée digne d'intérêt. Gustav Hartlaub note que ses vêtements bleus la rapprochent de la Reine du Ciel et qu'elle « se penche avec solennité [...] au-dessus du bassin »<sup>751</sup>. La « jeune sainte »<sup>752</sup> a des mains graciles<sup>753</sup> ; « ses cheveux dénoués prolongent les racines de l'arbre vers l'Eau de Vie »<sup>754</sup> près de laquelle elle est « agenouillée »<sup>755</sup>.

<sup>747</sup> „Es sind allerdings Kirschen“ (MUSPER 1961, p. 48; le détail n'a pas été repris en 1970). „Wenn man die Kirschenpflückerin mit Dorothea identifizieren will, so kann man zunächst den mit Früchten gefüllten Korb als Attribut der Heiligen werten. Allerdings müsste dieser Rosen und Äpfel anstelle von Kirschen enthalten“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 116).

<sup>748</sup> „Dass statt der in Viten erwähnten Äpfel Kirschen als Früchte dienen, ist auf anderen Dorotheenbildern des Mittelalters ebenfalls zu finden“ (VETTER 1965, p. 108).

<sup>749</sup> „Veters Argumentation, dass es sich hier um eine Art Rückübersetzung der festgefügteten Bildvorstellung von der Heiligen in ein Handlungsschema handle, bei dem sie selbst – widersinnigerweise – pflücke, überzeugt nicht recht. Das von ihm angeführte Vergleichsbeispiel, in dem der Korb Dorotheens Kirschen statt Äpfel und Blumen enthalte, der große Friedberger Altar von etwa 1360/70, trifft nicht zu : in dem fraglichen Korb befinden sich rote Blüten“ (note 98). „Dass aber die Heilige diese selber pflückt, widerspricht geradezu der Legende, derzufolge das Christkind ihr den Korb überbracht habe“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 116). Il est vrai que l'Enfant apparaît, selon la légende, porteur de pommes et de roses avant la mort de Dorothee. Mais le peintre a peut-être voulu illustrer la parole de la sainte, qui se réjouissait de les cueillir « dans le jardin de son Seigneur » (voir KELLER 1987, p. 179).

<sup>750</sup> „Weiter links schöpft ein junges Mädchen in blauem Kleid und weißem Kopftuch mit goldener Kelle an goldener Kette Wasser an dem Brunnen, in dessen durchsichtigbraunem Wasser kleine Fische schwimmen. Vor dem Brunnen, der übrigens wie der Tisch verzeichnet ist, liegt eine Holzröhre“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114). Nous laisserons provisoirement de côté les poissons, comme l'oiseau perché sur la rigole.

<sup>751</sup> „Die andere, links im Vordergrunde – blau wie die Himmelskönigin, doch mit weißem Kopftuch – neigt sich feierlich mit einer Schöpfkelle über das Brunnenbecken“ (HARTLAUB 1947, p. 5). L'auteur ne note pas si le

Cette fontaine a intrigué. Est-ce un bassin servant à retenir l'eau de pluie<sup>756</sup>, une fontaine – ce qui suppose une source<sup>757</sup> – ou bien un puits<sup>758</sup> ? Sa couleur blanche donne à penser qu'elle est faite de pierre, peut-être de marbre<sup>759</sup>. Mais c'est surtout le dessin de ce bassin rectangulaire<sup>760</sup> qui a été relevé. Hans Theodor Musper note en 1961 que le « raccourci est inversé » ; en 1970 il précise que cela contribue, comme le dessin de la table, à donner de la profondeur à la scène<sup>761</sup>. Mais que fait exactement la jeune femme vêtue de bleu près du bassin ? Puise-t-elle avec la louche d'or<sup>762</sup> ? Le verbe employé par l'auteur<sup>763</sup> laisse entendre qu'elle emplit sa louche à plusieurs reprises ; mais « sans récipient, elle ne pourra étancher avec sa louche enchaînée que sa propre soif »<sup>764</sup>. N'est-ce donc que pour elle-même qu'elle se

---

mouvement de tête des deux femmes est un autre point de convergence. Le détail méritera qu'on s'y attarde : le martin-pêcheur est penché dans la même direction.

<sup>752</sup> „Eine junge Heilige mit goldener Schöpfkelle“ (BEHLING 1957, p. 21). L'auteur ne cherche pas à identifier cette femme, contrairement aux deux autres.

<sup>753</sup> „Mit zierlicher Hand“ (MUSPER 1961, p. 43 et 1970, p. 94).

<sup>754</sup> „Ihr goldfarben herabhängendes Haar verlängert die Wurzelrichtung [...] zum Wasser des Lebens hin“ (LOECKLE 1976, p. 83).

<sup>755</sup> „An der rechten Seite der Einfassung kniet eine Heilige“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 96). Ce n'est pas tout à fait exact : elle n'a qu'un genou à terre, et c'est ce déséquilibre qui fait couler ses cheveux dans le prolongement du tronc.

<sup>756</sup> En écrivant *Wassertrog* (GOTHEIN 1926, p. 206) ou *Steintrog* (MUSPER 1961, p. 48) les auteurs entretiennent l'ambiguïté. Avec *trogartiges Becken* G. Münzel exprime son embarras (MÜNDEL 1956, p. 19).

<sup>757</sup> „Das klare Wasser aus dem Quell“ (HENNEBO 1962, p. 131); „in der linken unteren Ecke ist eine Quelle mit rechteckiger Einfassung aus Stein und holzverschalter Auslaufrinne schräg ins Bild gesetzt“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 96). Nous avons vu que le sculpteur de la plaque de buis traduit par des remous l'idée de source induite par la rigole.

<sup>758</sup> W. Pinder écrit *Brunnentrog* (PINDER 1952, p. 217). Les autres auteurs allemands se contentent de *Brunnen* (entre autres KUGLER 1847, p. 249 ; GEBHARDT 1905, p. 28-34 ; MÜNDEL 1956, p. 14 ; ULLMANN 1981, p. 235). Etant donné que les auteurs français parlent de « fontaine » (par exemple BAZIN 1984, p. 39), on peut considérer que le mot « puits », qui revient en français chez R. Suckale (SUCKALE 2006, p. 57), est une mauvaise traduction de *Brunnen* employé par l'auteur en allemand (SUCKALE 1998 b, p. 177).

<sup>759</sup> „Steintrog“ (MUSPER 1961, p. 48 et 1970, p. 94); „aus marmornem Wassertrog“ (GOTHEIN 1926, p. 206).

<sup>760</sup> „Aus einem viereckigen Brunnen“ (BEISSEL 1909, p. 373).

<sup>761</sup> „Aus einem umgekehrt verkürzten Steintrog“ (MUSPER 1961, p. 48) ; „ein sechseckiger steinerner Tisch [...] trägt zur räumlichen Vertiefung bei.[...] Dieselbe Funktion hat im linken unteren Eck der umgekehrt verkürzte Steintrog“ (MUSPER 1970, p.94). Il est intéressant de noter que presque tous les rares auteurs qui s'intéressent au bassin le rapprochent de la table : voir ALDENHOVEN 1902 (p. 114), ZINK 1965 (p. 23), ROUSSEAU 1999 (p. 120).

<sup>762</sup> „Weiter links schöpft ein junges Mädchen [...] mit goldener Kelle“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114). MÜNDEL 1956 (p. 19) et HENNEBO 1962 (p. 131) emploient sensiblement les mêmes termes.

<sup>763</sup> „Eine blaugekleidete Heilige löffelt“ (MUSPER 1961, p. 43 et 1970, p. 94).

<sup>764</sup> „Bei der Heiligen an der Quelle, die, ohne Gefäß, mit der angeketteten Schöpfkelle nur den eigenen Durst stillen kann“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 117). La chaîne est également mentionnée par ALDENHOVEN 1902 (« mit goldener Kelle an goldener Kette », p. 114) et HENNEBO 1962 (« mit einer goldenen Kelle, die mit einer Kette am Beckenrand befestigt ist », p. 131).

penche au-dessus de cette eau si claire<sup>765</sup> qu'on devine, dans « ses reflets à la fois glauques et cristallins » les graviers du fond<sup>766</sup> ?

Pour Werner Loeckle, la réponse est aussi limpide que l'eau elle-même : la rigole est dessinée dans le prolongement des bras de l'Enfant dans une ligne qui traverse le sein de la femme. Autrement dit, la femme en bleu renvoie à la Samaritaine. L'aridité, contraire à toute logique sur le plan terrestre<sup>767</sup>, illustre les paroles de Jésus telles que les rapporte l'Évangile de Jean : « celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif ; au contraire, l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source jaillissant en vie éternelle » (Jn 4, 14)<sup>768</sup>. D'autres auteurs hésitent : « la sainte à la fontaine est interprétée soit comme sainte Marthe, soit comme sainte Barbe »<sup>769</sup>. Michel Laclotte penche pour sainte Barbe, sans exclure Marthe pour autant<sup>770</sup>. Pour Gustav Münzel, « seule Barbe entre en considération », étant donné que les trois saintes font partie des Vierges Capitales ; « Catherine symbolise la tête, et Barbe le cœur, la profondeur de l'âme ». Elle représente la foi, et le peintre a su rendre visibles « de façon admirable son humilité et sa modestie par l'attitude, le geste et le vêtement ». L'auteur met en outre en parallèle les deux personnages les plus excentrés : Barbe a « la même relation à Marie que Sébastien au Christ »<sup>771</sup>. Ewald Vetter est du même avis, mais davantage à cause de la légende selon laquelle les ossements de la sainte faisaient couler les fleuves taris : près du bassin le sol est asséché et il n'y pousse « que quelques exemplaires de l'insignifiante *beccabunga* »<sup>772</sup>. Comme pour les deux autres saintes, Robert Suckale oscille entre

---

<sup>765</sup> „Das klare Wasser aus dem Quell“ (HENNEBO 1962, p. 131).

<sup>766</sup> „In der gläsern-grünlichen Wasserfläche zeichnet sich nicht nur der Grund mit Kieseln ab“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 96).

<sup>767</sup> R.-M. et R. Hagen proposent toutefois une explication : « les spectateurs réalistes pourraient prétendre que la pelouse est piétinée parce que beaucoup de personnes y puisent de l'eau. Mais pour les croyants de l'époque, cette image évoquait la sécheresse de la légende » (p. 16). Ainsi qu'ils le notent plus loin (p. 18), « ces réflexions logiques sont hors de propos » (HAGEN 2000).

<sup>768</sup> „Ist es nicht abermals ‚sprechend‘ vom Bildgeber angefangen, dass Kinderarme und Wasserrinne eine Gerade bilden – und zwar durch den Generationspol, den Schoß, der Darreichenden“ (LOECKLE 1976, p. 73).

<sup>769</sup> „Die Heilige am Brunnen wird entweder als hl. Martha oder als hl. Barbara gedeutet“ (ULLMANN 1981, p. 235).

<sup>770</sup> « Sainte Barbe (ou sainte Marthe ?) » (LACLOTTE 1990, p. 241).

<sup>771</sup> „Um bei den Virgines capitales zu bleiben, kommt dafür allein Barbara in Betracht.“ *Barbara war im Gegensatz zu Katharina eine einfache, anspruchslose Jungfrau, wie Katharina den Kopf bezeichnet, so Barbara das Herz, die Tiefe des Gemüts. Sie wird zu einer Personifikation des Glaubens und steht zum innigsten Verhältnis zu Maria in der Symbolik durch ihre Demut und Glaubenstärke. Zu Maria steht sie wie Sebastian zu Christus. Es ist ausgezeichnet, wie der Maler die Demut und Bescheidenheit durch Haltung, Geste und Kleidung sichtbar gemacht hat*“ (MÜNZEL 1956, p. 16).

<sup>772</sup> „Für die Identifizierung des Mädchens am Brunnen mit der heiligen Barbara lässt sich ein in ihrer Legende überlieferter Vorgang, an den die Beschäftigung der Knienden zu erinnern scheint, anführen. Nach ihrem Tode machten sich die Heiden die von den Gebeinen ausgehende Wunderkraft zunutze, besonders wenn Trockenheit das Land heimsuchte. [...] Bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass vor und neben dem Brunnenbecken des Paradiesgärtleins der Boden ohne Bewuchs und ausgetrocknet ist. Nur einige Exemplare

affirmation et réserve<sup>773</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick sont sans appel : « s'il s'agissait, en ce qui concerne la sainte près de la source, de Barbe, l'eau de la vasque de pierre et le canal d'écoulement ne visualiseraient que de façon très insuffisante la légende d'inondations miraculeuses produites par des reliques »<sup>774</sup>.

Pour autant personne ne défend le personnage de Marthe avec beaucoup de conviction : les hésitations des auteurs transparaissent dans les « sans doute », les « peut-être » et les points d'interrogation<sup>775</sup>. Pour Jörg Zink, cette attribution est « tout à fait improbable, car la fontaine et le fait d'y puiser ont dans le tableau leur signification dans une autre dimension », celle de l'Eau de Vie de l'Apocalypse<sup>776</sup>. Il rappelle que « l'eau, dans le langage biblique, trouve sa signification symbolique essentielle là où il est question de mort, de faute, de chute, de souffrance et de désespoir », et que « le baptême du croyant a le sens du partage de la souffrance et de la mort du Christ », même si à la fin « il ne reste que le Salut ».<sup>777</sup> C'est aussi l'avis de Marie-Claude Rousseau : « au premier plan, le bassin où puise la femme ne préfigure-t-il pas le tombeau où le Christ sera enseveli dans un autre jardin ? »<sup>778</sup>

#### 4 Deux hommes et un archange

« De l'autre côté, la sainte suite des hommes [...] est rassemblée en un groupe qui bavarde sans façons »<sup>779</sup>. Les auteurs sont presque unanimes à souligner la séparation des

---

*der unscheinbaren Bachbunze säumen die [...] Einfassung*“ (VETTER 1965, p. 110). En réalité, cette véronique *beccabunga*, dite aussi « cresson de cheval » côtoie du plantain près du bassin.

<sup>773</sup> „Die hl. Barbara schöpft Wasser aus einem Brunnen“ (SUCKALE 1998 b, p. 177, affirmation reprise dans les autres ouvrages). Mais on lit dans SUCKALE 1998 a, p.63 : « on pourrait reconnaître [...] devant le bassin Sainte Barbe ».

<sup>774</sup> „Würde es sich bei der Heiligen an der Quelle um Barbara handeln, so visualisierten das Wasser im Steintrog und der Auslaufkanal nur sehr unzureichend jene Episode ihrer Legende, bei der es um wundersame Überschwemmungen geht, die durch ihre Reliquien herbeigeführt werden“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 116).

<sup>775</sup> „Es ist wohl Martha“ (STANGE 1951, p. 62) ; „vielleicht ist mit der wasserschöpfenden Dame die heilige Martha [...] gemeint“ (HENNEBO 1962, p. 132) ; « une autre sainte (sainte Marthe ?) puise de l'eau à la fontaine » (BAZIN 1984, p. 39).

<sup>776</sup> « L'Esprit et l'épouse disent : Viens ! Que celui qui entend dise : Viens ! Que celui qui a soif vienne, Que celui qui le veut reçoive de l'eau vive, gratuitement » (Ap 22, 17). Cette référence est également mise en avant par HEIDRICH 1909 (« *die andere schöpft aus dem Brunnen des lebendigen Wassers* », p. 253) et LOECKLE 1976 (« *zum Wasser des Lebens hin* », p.73).

<sup>777</sup> „Ich möchte sogar meinen, es sei sehr unwahrscheinlich, denn der Brunnen, das Wasser und das Schöpfen haben auf diesem Bild ihre Bedeutung in einer anderen Dimension [...]. Nun hat das Wasser in der biblischen Sprache seine wesentliche Symbolbedeutung dort, wo von Tod, Schuld, Untergang, Leid und Verzweiflung die Rede ist. [...] Es hat zuletzt in der Taufe Jesu und im Sakrament der Taufe die Bedeutung des Todes Christi erhalten, so dass die Taufe des Glaubenden den Sinn des Mitleidens und Mitsterbens mit Christus hat. [...] Aber es ist zu Ende, es ist überwunden, und gegenwärtig ist nur noch das Heil“ (ZINK 1965, p. 23-24).

<sup>778</sup> ROUSSEAU 1999, p. 120.

<sup>779</sup> „Auf der anderen Seite ist das männliche heilige Gefolge [...] zu einer ungezwungenen plaudernden Gruppe vereint“ (JANITSCHKE 1890, p. 212).

hommes et des femmes, le regroupement des premiers et leur apparente conversation. Saint Michel et saint Georges sont identifiés dès 1847 par Franz Kugler<sup>780</sup>, une identification jusqu'à aujourd'hui peu remise en question. Il n'en va pas de même de l'homme debout : en écrivant que « ce personnage est une véritable *crux interpretum* »<sup>781</sup>, Gustav Münzel se fait l'écho de beaucoup d'historiens d'art.

#### a Un groupe homogène

L'ange est dans un premier temps associé aux deux hommes dont, les ailes mises à part, il partage les caractéristiques : « les trois personnages placés près du dragon et du diable sont de sexe masculin, ce qu'indique la couleur de leur visage, plus foncée que chez les femmes »<sup>782</sup>. Wilhelm Pinder s'interroge : « le plus étrange, ce sont bien les bonshommes, dont l'un est pourvu d'ailes, ce qui fait de lui un ange »<sup>783</sup>. Malgré cette présence angélique – que du reste il ne récuse pas – Gustav Hartlaub estime que « par rapport à ce domaine des femmes fait de paix intérieure et joyeuse dans son éternelle jeunesse, le groupe des hommes, à droite, fait l'effet d'un intrus »<sup>784</sup>. Le regroupement des hommes revient comme un leitmotiv<sup>785</sup> ; mais pourquoi se sont-ils « rassemblés sous un feuillu »<sup>786</sup> ?

Ils « semblent plongés dans une conversation »<sup>787</sup> que certains trouvent « animée »<sup>788</sup>, d'autres « réfléchie »<sup>789</sup>, voire « sage »<sup>790</sup> ou même « pleine d'intériorité ». Mais « que nous dit l'ouverture de la bouche seulement esquissée chez deux des hommes ? Est-ce une conversation ou un chant ? Et de quoi est-il question ? »<sup>791</sup>. Qu'il soit tout à son chant ou à sa

---

<sup>780</sup> Voir BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 100.

<sup>781</sup> „Diese Figur ist eine wahre *crux interpretum*“ (MÜNDEL 1956, p. 18).

<sup>782</sup> HAGEN 2000, p. 18.

<sup>783</sup> „Das Sonderbarste wohl die Männlein, einer gar als Engel geflügelt“ (PINDER 1952, p. 217).

<sup>784</sup> „Gegenüber diesem Frauenreich in dem heiter-versonnenen Frieden seiner ewigen Jugend wirkt die Männergruppe rechts wie ein Eindringling“ (HARTLAUB 1947, p. 5).

<sup>785</sup> „Rechts sind drei Heilige zu einer Gruppe vereinigt“ (STANGE 1951, p. 62); „indes drei männliche Gestalten, jugendlich auch sie, rechts unter einem Baum eine gefügtere Gruppe bilden“ (VETTER 1965, p. 104) ; „das rechte untere Drittel ist drei männlichen Heiligen vorbehalten. Sie sind um den Baum des Todes gruppiert“ (MUSPER 1970, p. 94) ; „wir werden zuerst die Anordnung in zwei Dreiergruppen vermerken, Frauen links und Männer rechts“ (LOECKLE 1976, p.14).

<sup>786</sup> „In der rechten vorderen Bildecke haben sich unter einem Laubbaum die drei männlichen Heiligen versammelt“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>787</sup> „Die drei Männer scheinen in ein Gespräch vertieft“ (ZINK 1965, p. 4).

<sup>788</sup> „Drei junge Leute in lebhafter Unterhaltung“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

<sup>789</sup> „Drei Herren [...] in ein nachdenkliches Gespräch vertieft“ (HENNEBO 1962, p. 131).

<sup>790</sup> „Pfleget weiser Gespräche“ (GOTHEIN 1926, p. 206).

<sup>791</sup> „Die rechte Gruppe erscheint eng zusammengedrängt unter dem Baum der Erkenntnis fast bedrückt unter seiner Krone, in sich gekehrt, versonnen [...]. Was sagt uns die nur angedeutete Mundöffnung bei zweien der Männer, Gesang oder Gespräch ? Und was ist im Gespräch ?“ LOECKLE 1976, p. 14, 55). Quant à savoir qui parle et qui écoute, les avis divergent.

conversation, le « trio resserré »<sup>792</sup> s'adonne à une activité de première importance, à en juger par la minutie que le peintre a apporté à sa représentation : « tous trois sont bien dessinés, en particulier les jambes, représentées avec finesse, l'attitude est naturelle et le groupe entier excellemment agencé »<sup>793</sup>. Ce sont d'autre part les personnages dans lesquels « l'influence du réalisme est la plus grande, dans la tête penchée de l'ange qui écoute avec attention et dans les têtes des deux hommes »<sup>794</sup>. Ce soin se retrouve dans leur habit, qui dépasse en recherche celui des femmes, Marie comprise. « Ils portent les vêtements de cour de l'époque »<sup>795</sup>, c'est-à-dire « un costume à la mode, raffiné »<sup>796</sup>. Pour Gustav Hartlaub, cela du reste exclut les deux hommes de la scène, car « un vêtement à la mode par sa coupe, le charme de son étoffe et de ses coloris, cela est de toute évidence 'de ce monde', c'est l'œuvre de l'homme, pas celle de Dieu »<sup>797</sup>. D'autres auteurs voient dans la belle mise des « trois saints masculins en habit de chevalier »<sup>798</sup> moins un artifice de coquetterie que l'insigne de leur fonction.

En réalité, plus que pour les trois femmes, la façon de considérer le groupe dépend de l'identification des hommes et inversement. Pour Gustav Hartlaub « il est possible que l'attitude des deux hommes assis, comme celle du jeune homme qui se tient à l'arbre, soit à prendre tout simplement comme de la fatigue après un long et aventureux voyage »<sup>799</sup>. Pour Werner Loeckle, au contraire, l'art est admirable avec lequel le peintre exprime que « ces chevaliers sont les porteurs de l'action »<sup>800</sup>. Jörg Zink voit en eux « les trois types fondamentaux de la vie chrétienne au sens où l'entendait le Moyen Age »<sup>801</sup>, Gustav Münzel

---

<sup>792</sup> „Das eng zusammenstehende Trio zur Rechten schließlich ist [...] in den gemeinsamen Gesang vertieft“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 117).

<sup>793</sup> „Alle drei sind gut gezeichnet, namentlich die Beine fein gebildet, die Haltung ist natürlich und die ganze Gruppe vortrefflich angeordnet“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

<sup>794</sup> „Am stärksten ist der Einfluss des Realismus im vertieft zuhörenden, geneigten Kopf des Engels und den Köpfen der beiden Männer“ (MÜNDEL 1956, p. 14-15).

<sup>795</sup> „Sie tragen die höfische Tracht der Zeit“ (JANITSCHKE 1890, p. 212).

<sup>796</sup> „In feiner, modischer Tracht“ (GEBHARDT 1905, p. 28-34).

<sup>797</sup> „Dagegen kündigt sich in den beiden Männern eine andere Freude an. Denn ein modisches Gewand in seinem Schnitt, seinem Stoff- und Farbenreiz ist schlechthin ‚von dieser Welt‘, ist Menschen-, nicht Gotteswerk!“ (HARTLAUB 1947, p. 8-9). L'auteur dissocie les deux hommes de l'ange, ce qui est rare mais va dans le sens de son interprétation.

<sup>798</sup> „Drei männliche Heilige in ritterlicher Tracht“ (WOLTMANN, WOERMANN 1916, p. 221).

<sup>799</sup> „Möglich auch, dass die Haltung der beiden Sitzenden wie die des Knaben, der sich am Baum festhält, einfach als Ermüdung zu nehmen ist, nach langer und abenteuerlicher Wanderschaft“ (HARTLAUB 1947, p. 22). Il est assez amusant d'imaginer un ange fatigué. Peut-être faut-il voir dans ce commentaire un hommage à R. M. Rilke, qui ne craint pas de faire dire à l'archange de son *Annonciation* qu'il est littéralement « fourbu » après ce « long chemin » (« ich bin jetzt matt, mein Weg war weit », *Verkündigung*, RILKE 1977, p. 8).

<sup>800</sup> „Wie kunstvoll ist zum Ausdruck gebracht, dass diese Ritter die Träger der Handlung sind“ (LOECKLE 1976, p. 47)

<sup>801</sup> „Es sind die drei Grundtypen des christlichen Lebens, wie das Mittelalter es verstand“ (ZINK 1965, p. 5). L'auteur explique plus loin que saint Michel est le penseur, saint Georges le combattant et saint Laurent le souffrant : „so lauscht hier Laurentius, der Leidende, auf das Spiel des himmlischen Kindes, und mit ihm

« les paladins du nouvel Arbre de Vie », chargés de « tenir éloigné de lui et combattre sans peur tout le Mal et de lui insuffler, par leur sang, une nouvelle force de vie »<sup>802</sup>. Ewald Vetter les considère comme trois symboles de l’Immaculée Conception<sup>803</sup>. Quoi qu’il en soit, on peut imaginer que la conversation de ces trois personnages rassemblés au premier plan près de l’Enfant nimbé est éclairée par le verset de Matthieu : « car, là où deux ou trois se trouvent réunis en mon nom, je suis au milieu d’eux » (Mt 18, 20)<sup>804</sup>.

## b Saint Michel, un archange pensif.

Saint Michel a été avec saint Georges, l’autre vainqueur du Mal, avec lequel il converse<sup>805</sup>, le premier personnage du *Paradiesgärtlein* identifié, une identification dont Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick soulignent qu’elle est « sans ambiguïté »<sup>806</sup>. De fait, mis à part Josef Strzygowski qui voit dans cette figure « l’homme primitif »<sup>807</sup>, personne n’a – du moins à notre connaissance – proposé d’alternative. Wilhelm Pinder, apparemment chagriné par l’aspect de « bonshommes », se range malgré tout à l’opinion commune<sup>808</sup>. On peut tout au plus se demander, André Michel voyant dans le tableau deux archanges, si l’homme ailé est à ses yeux Gabriel ou Michel<sup>809</sup>.

« Des ailes chatoyantes de couleurs et d’or désignent le jeune homme comme un ange »<sup>810</sup>. Ces grandes ailes brillantes « dont les pointes dorées dépassent sa tête », l’identifient comme le Psychopompe<sup>811</sup>, l’archange saint Michel, de façon sûre<sup>812</sup>. Carl

---

*lauschen Michael und Georg, diese Gleichnisgestalten für den denkenden und den kämpfenden Menschen*“ (p. 10)

<sup>802</sup> „Um den Baum, der nun Lebensbaum geworden ist, sitzen und stehen die drei Gestalten, Michael, Georg und Sebastian als Paladine des neuen Lebensbaumes, um furchtlos alles Böse von ihm fernzuhalten und zu bekämpfen und durch ihr Blut ihm neue Lebenskraft zu geben“ (MÜNDEL 1956, p. 21). Nous demander si les anges aussi saignent nous entraînerait trop loin.

<sup>803</sup> „So wird auf verschiedene Weise durch die Dreiergruppe der Männer [...] das Wunder ihrer makellosen, paradiesischen Ursprünglichkeit, dokumentiert“ (VETTER 1965, p.129, développement p. 127-130).

<sup>804</sup> „Wird es durchlichtet von jenem ‚Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen‘ (Matth. 18, 20) ?“ (LOECKLE 1976, p. 14).

<sup>805</sup> BAZIN 1984, p. 39.

<sup>806</sup> „Seit Kugler 1841 zunächst nur Georg und Michael identifiziert. [...] Einzig der Erzengel Michael und der hl. Georg sind unzweideutig zu bestimmen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 100, 116).

<sup>807</sup> „Der Engel (Michael) ist der Urmensch (S.66), der aus dem indogermanischen Kreise stammt ; er gehört nach Strzygowski zu den weiblichen Schicksalsgestalten links“ (MÜNDEL 1956, p. 19).

<sup>808</sup> „Wirklich, der Engel muss Sankt Michael [...] sein“ (PINDER 1952, p. 217).

<sup>809</sup> « Les archanges Gabriel et Michel avec saint Georges » (MICHEL 1907, p. 250). T. Perez-Higuera écrit que « la Vierge lit, entourée d’anges, de pages » (PEREZ-HIGUERA 1996, p. 242). Les deux pluriels, incompatibles avec trois personnages, rendent tout commentaire difficile.

<sup>810</sup> „In Gold und bunten Farben schillernde Flügel weisen den Jüngling als Engel aus“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>811</sup> „Der Seelenwäger, dessen Haupt die Spitzen vergoldeter Flügel überragen“ (HENNEBO 1962, p. 132).

<sup>812</sup> „Dass es sich um diesen hier handelt, ist sicher“ (MÜNDEL 1956, p. 18).

Aldenhoven traduit le chatoiement par l'accumulation des couleurs : les ailes de l'archange sont « bleu-rouge-or »<sup>813</sup> ; Gustav Hartlaub voit même cette paire d'ailes « couleur d'arc-en-ciel »<sup>814</sup>. Ce que le personnage pourrait avoir de sévère « se dissout devant la jubilation de l'accord coloré de ses ailes couleur d'azur [...] et du bleu profond de son manteau »<sup>815</sup>. Car tout chez lui est couleur et lumière. « Il porte une chemise et un justaucorps bruns, des chausses blanches aux reflets carmin et des chaussures dorées »<sup>816</sup>. C'est à la fois un damoiseau élégant et un être encore pétri d'enfance : « le même dessin de la tête aux formes arrondies et les yeux au regard d'enfant étonné » ont permis à Karin Jänecke de rapprocher le *Paradiesgärtlein* de deux anges du *Spiegel des lidens cristi* [fig. 22 b, c]. Plus que ses « boucles en tire-bouchon »<sup>817</sup>, c'est « le diadème d'or filigrané fait de fleurs dressées »<sup>818</sup> qui retient l'attention. Une moitié se détache sur le vert foncé de l'herbe, l'autre se fond dans l'or des ailes<sup>819</sup>. Le peintre a rendu particulièrement précieuse cette « couronne de fleurs dorées »<sup>820</sup> qui met en valeur le rang de l'archange<sup>821</sup>, chez lequel tout scintille.

Ce n'est donc pas l'aspect de l'archange qui étonne, mais « sa façon fatiguée d'être assis, de soutenir avec nostalgie sa tête qui semble s'échapper du tableau dans un rêve », toutes choses qui surprennent « chez un être aussi surnaturel »<sup>822</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick soulignent également le regard lointain de l'ange : c'est « le seul personnage qui regarde en-dehors du tableau », dans une attitude « qui exprime traditionnellement la réflexion », à la différence près que l'ange a « levé le coude, au lieu de l'appuyer sur sa

<sup>813</sup> „Der Erzengel Michael mit blaurothgoldenen Flügeln“ (ALDENHOVEN 1902, p. 13). Même en langue allemande, qui permet les juxtapositions, l'adjectif a quelque chose d'irréel.

<sup>814</sup> „Sein regenbogenfarbiges Flügelpaar und die goldene Rüstung kennzeichnen ihn als einen Engel“ (HARTLAUB 1947, p. 5). Le mot est quelque peu exagéré. Peut-être l'auteur a-t-il superposé à l'archange du *Paradiesgärtlein* d'autres représentations de saint Michel psychopompe, qui arbore souvent de grandes ailes ocellées, comme dans le *Jugement Dernier* [fig. 658] de R. van der Weyden. Il semble par ailleurs qu'il y ait ici une erreur – comme chez MÜNZEL 1956, p. 18 – sur la « cuirasse dorée » dont est revêtu en réalité non pas l'ange mais l'homme de profil (voir BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 93).

<sup>815</sup> „Der ernste Klang [...] erstirbt doch vor dem jubelnden Farbakkord seiner azurfarbenen und goldenen Flügel, seines zierlich goldenen Kopfschmuckes und seines tiefblauen Mantels“ (BEHLING 1957, p. 21).

<sup>816</sup> „Er trägt bräunliches Hemd und Wams, weiße Hosen mit carmin Schatten und goldene Schuhe“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113; voir aussi BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>817</sup> „Der Erzengel Michael erinnert an den Engel der Taufe (f° 15r) und den Engel Gabriel der Verkündigung (f° 53v), an den einen wegen seiner in gleicher Weise locker fallenden Korkzieherlocken, an den anderen in seiner Gebärde, an beide in der gleichen Zeichnung des Kopfes mit den gerundeten Formen und kindlich erstaunt blickenden Augen“ (JÄNECKE 1964, p. 132).

<sup>818</sup> „Ein Diadem aus Goldfiligran mit aufrechtstehenden Blumen“ (MÜNZEL 1956, p. 22, note 26).

<sup>819</sup> Les ailes sont faites de feuilles d'or poli, le diadème – comme les autres détails – de peinture à l'huile dorée (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 93).

<sup>820</sup> „Mit goldener Blumenkrone geschmückt“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

<sup>821</sup> „Ein goldenes Blumendiadem betont seinen Rang“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>822</sup> „Obschon das müde Sitzen und der schwermütig aufgestützte Kopf, der gleichsam aus dem Bilde herauszuträumen scheint, bei einem so übermenschlichen Wesen auffallen“ (HARTLAUB 1947, p. 5).

jambe »<sup>823</sup>. Sans doute faut-il voir là une maladresse du peintre, que Franz Kugler aura corrigée en écrivant que l'ange « soutient confortablement sa tête dans sa main »<sup>824</sup>. Josef Strzygowski décrit le personnage comme une préfiguration de la *Mélancolie* [fig. 412] de Dürer, ce qui n'a, pour Gustav Münzel, « absolument aucun rapport »<sup>825</sup>. Robert Suckale estime que l'ange est « en méditation »<sup>826</sup>, laquelle a peut-être pour sujet, pense Ewald Vetter, « les événements reculés du combat contre les puissances infernales »<sup>827</sup>.

Saint Michel est en effet « lié de façon particulièrement étroite au paradis ; il n'est pas seulement le peseur d'âmes du Jugement dernier, mais aussi le guide des âmes des Elus vers les prairies paradisiaques »<sup>828</sup>. Il est aussi celui qui sauve du dragon la Femme dans le soleil, ce qui fait de lui un symbole de l'Immaculée Conception<sup>829</sup>. Il est le « vainqueur de Satan »<sup>830</sup> par excellence. Il faut toute la splendeur azurée de ses ailes assorties à l'outremer de son manteau pour faire oublier la tonalité de « l'ange de la Mort »<sup>831</sup>. Mais c'est aussi lui qui conduit peut-être l'homme debout au Paradis<sup>832</sup>. Pour Gustav Hartlaub, ce voyage est celui d'un vivant : « il est possible que le geste particulier de l'archange signifie pour sa part

---

<sup>823</sup> „Der Erzengel Michael, der als einzige Figur aus dem Bild herausblickt. Seine rechte Hand hat er an den Kopf gelegt, was an die traditionell das Nachsinnen ausdrückende Haltung denken lässt, doch hat er den Ellbogen erhoben, statt ihn aufs Bein zu stützen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94). C'est dans cette attitude que le miniaturiste du *Codex Manesse* a immortalisé le poète Walther von der Vogelweide [fig. 78], en référence au célèbre poème : „Ich saz ûf eime steine / und dahte bein mit beine / dar ûf satz ich den ellenbogen / ich hete in mîne hant gesmogen / daz kinne und ein min wange / dô dâhte ich mir vil ange : wie man zer welte sollte leben“ (WALTHER 1992, p. 91-92).

<sup>824</sup> „Der Erzengel Michael, den Kopf bequem in die Hand gestützt“ (KUGLER 1847, p. 249 ; voir aussi ALDENHOVEN 1902, p.113 : „mit dem Ellbogen auf dem blauen Mantel [...] stützt er den großen Kopf“).

<sup>825</sup> „Strzygowski vergleicht diese Gestalt mit Dürers Melancholie, die gleichfalls geflügelt und mit einem Kranz im Haar dargestellt sei, rechts unten im Bilde sitzend. Nun hat der Engel (Michael) im Paradiesgärtlein mit der Melancholie Dürers nicht das geringste zu tun“ (MÜNDEL 1956, p. 19).

<sup>826</sup> SUCKALE 1998 a, p. 63.

<sup>827</sup> „Vielleicht zielt das Nachdenken auf das ferngerückte Geschehen des Kampfes mit der höllischen Macht“ (VETTER 1965, p. 115).

<sup>828</sup> „Was weiter den Engel, St. Michael angeht, so ist gerade dieser mit dem Paradies besonders eng verbunden ; er ist nicht nur der Seelenwäger beim Jüngsten Gericht, sondern auch der Seelenführer der Erlösten in die himmlischen Auen“ (HARTLAUB 1947, p. 21).

<sup>829</sup> „Dass Michael durch die Bewältigung des siebenköpfigen Drachens der Apokalypse in einer nicht minder engen Verbindung zu Maria steht, ist bekannt. Auf die Vision des sonnenumkränzten Weibes mit der Sternenkronen und dem Mond zu Füßen folgt die Schilderung des Siegs über den ihm nachstellenden Drachen. [...] Dem entspricht, dass im Laufe des 14. Jahrhunderts die Figuration des apokalyptischen Weibes zur Bezeichnung der Immaculata verwendet wurde“ (VETTER 1965, p. 117-118 ; voir Ap 12, 1-9).

<sup>830</sup> „Der Besieger des Satans“ (STANGE 1951, p. 62)

<sup>831</sup> „Der Todesengel und Seelenwäger St. Michael“ (BEHLING 1957, p. 21).

<sup>832</sup> „Der vom Seelenführer St. Michael [...] begleitet ins Paradies einziehen durfte“ (WOLFFHARDT 1954, p. 184).

qu'il s'agit d'une vision ; son recueillement s'est transmis à son protégé ». Ce protégé, c'est le chevalier assis, auquel il s'adresse.<sup>833</sup>

L'auteur estime « étrange, peut-être un peu risible, que l'ange ait amené un singe démoniaque »<sup>834</sup>. C'est en réalité ce « petit démon simiesque à ses pieds qui l'identifie comme saint Michel »<sup>835</sup>. L'archange est représenté sans arme<sup>836</sup> : il « n'apparaît pas ici dans l'attitude du guerrier, mais – et cela correspond de manière beaucoup plus profonde au véritable sens de son engagement – dans celle du penseur, qui brandit la Vérité de Dieu contre le Père du Mensonge ». Pour chasser du Ciel les anges en révolte, il a suffi à l'archange, dit la légende, de lancer à Lucifer : « qui est comme Dieu ? », ce qui rendit la vérité éclatante. « La couronne délicate, légère, presque trop fine que porte Michel, c'est cela qu'elle signifie : Dieu illumine et purifie l'esprit de l'homme qui s'engage pour la Vérité »<sup>837</sup>.

### c Saint Georges, le chevalier vainqueur

Lorsque l'identification de l'homme assis à saint Georges est remise en cause – ce qui est rare – ce n'est généralement pas au profit d'une autre figure connue, mais d'un chevalier anonyme. Karl Simon fait exception en proposant en 1919 saint Sebald, une hypothèse à la fois « très hardie » – c'est lui qui souligne – et en parfait accord avec son identification du Maître du Paradiesgärtlein à Sebald Fyol : le peintre se serait en effet représenté lui-même sous la figure de son saint patron<sup>838</sup>. Pour Gustav Hartlaub, ce chevalier aux manches rouges, en costume de chasse à la mode « ne semble pas avoir sa place » dans cette société de saints :

---

<sup>833</sup> „Möglicherweise deutet die besondere Gebärde des Erzengels auch ihrerseits an, dass es sich um eine Traumreise handelt ; seine Versunkenheit hat sich seinem Schützling mitgeteilt“ (HARTLAUB 1947, p. 22).

<sup>834</sup> „Merkwürdig auch, vielleicht ein wenig zum Lachen, dass der Engel einen dämonischen Affen mitgebracht hat“ (HARTLAUB 1947, p. 6). L'auteur ne précise pas pourquoi c'est saint Michel qui aurait amené le démon au Paradis. La phrase fait presque penser à une sorte d'animal de compagnie.

<sup>835</sup> „Das [...] Teufelchen zu seinen Füßen, das einem Affen gleicht, identifiziert ihn als Michael, den Bezwinger Satans“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>836</sup> „Michael und Georg waffenlos, ohne Schwert und Lanze“ (MÜNDEL 1956, p. 22, note 26). Le fait mérite en effet d'être noté.

<sup>837</sup> „Michael erscheint hier nicht in der Geste des Kämpfers, sondern wie es dem eigentlichen Sinn seines Einsatzes viel tiefer entspricht, als der Denker, der die Wahrheit Gottes gegen den ‚Vater der Lüge‘ hochhält. Die bekannte Legende erzählt, Michael habe den Aufstand des Luzifer niedergeworfen, indem er ihn mit dem Ruf ‚Wer ist wie Gott ?‘ aus dem Himmel stieß.[...] Die zarte, leichte, fast überfeine Krone, die Michael trägt, möchte eben dieses andeuten : Den von Gottes Geist erleuchteten und gereinigten Menschengestalt, der sich für die Wahrheit einsetzt“ (ZINK 1965, p. 8). Le nom de Michael (מיכאל) signifie littéralement qui (מי) comme (כ) Dieu (אל).

<sup>838</sup> Voir SIMON 1911, p. 350. Nous avons déjà parlé de cette identification à propos du peintre ; nous y reviendrons dans le chapitre sur les violettes (voir *supra*, I, II, A, 2, c et *infra*, II, V, C, 1, a).

il suffit de voir la façon « mal dégrossie » dont il est assis par terre, la main sur la hanche<sup>839</sup>. Pour Hans Theodor Musper, il est même « habillé et cuirassé comme un freluquet, [...], un petit bonnet jaune sur l'oreille »<sup>840</sup>. Cette coiffure devient chez Carl Aldenhoven « un chapeau de paille rond avec un petit bord relevé »<sup>841</sup> : c'est ainsi qu'a dû le voir le sculpteur qui en a accentué l'élégance jusqu'à en faire un chapeau à plume<sup>842</sup>. En réalité, il s'agit d'une « coiffe de paille tressée, probablement la cale, mais le heaume n'est visible nulle part »<sup>843</sup>. Car cet homme à la fois élégant et guerrier est avant tout un chevalier.

« Avec son armure splendide, très resserrée à la taille, le personnage gracile du saint-chevalier est d'une élégance évidente ». Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick soulignent la tension entre l'élégance recherchée, presque ostentatoire, du mince jeune homme assis par terre et sa fonction d'homme de guerre. Dans sa mise dominant le rouge et les métaux précieux, l'or de la cuirasse et des genouillères, l'argent des jambières.<sup>844</sup> Au fil des décennies, les auteurs ont été nombreux à relever la « richesse de la mise »<sup>845</sup>, les « larges manches rouges fermées aux poignets »<sup>846</sup>, le « vêtement cranté »<sup>847</sup>, mais aussi l'attitude imposante<sup>848</sup> du chevalier « vêtu de fer »<sup>849</sup>, appuyé « sur son épée »<sup>850</sup>. A y regarder de plus près, il s'agit plutôt d'un bâton « difficile à identifier avec précision »<sup>851</sup>. Pour Gustav

---

<sup>839</sup> „Der rotärmelige Rittersmann im modischen Jägerkostüm [scheint] überhaupt nicht in eine Heiligengesellschaft zu gehören. [Er] hat sich ziemlich formlos auf den Rasen niedergelassen und starrt nun, die Linke auf die Hüfte“ (HARTLAUB 1947, p. 5).

<sup>840</sup> „Geckenhaft gekleidet und gepanzert, der hl. Georg mit [...] einem gelben Mützchen auf dem Ohr“ (MUSPER 1961, p. 48 et 1970, p. 94). La façon dont l'auteur décrit saint Georges interdit de prendre le personnage au sérieux.

<sup>841</sup> „Er trägt einen runden Strohhut mit schmalem aufgeschlagenem Rand“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

<sup>842</sup> Voir *supra*, I, II, A 1, b.

<sup>843</sup> „Den Kopf bedeckt eine aus Stroh geflochtene Kappe, vermutlich die Helmhaube, doch ist vom Helm selbst nichts zu sehen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94). Cette coiffe est un bon exemple de divergences dans l'interprétation, liées à une recherche plus ou moins approfondie du contexte.

<sup>844</sup> „Mit der prachtvollen, stark taillierten Rüstung wirkt die zierliche Figur des Ritterheiligen auffallend elegant“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, description détaillée p. 94). Rappelons que l'artiste, qui aurait pu donner à saint Michel une cuirasse d'or poli, comme ses ailes, a réservé cet honneur à saint Georges.

<sup>845</sup> „Der heilige Georg sitzt, reich gewandet“ (HENNEBO 1962, p. 132).

<sup>846</sup> „Die weiten am Handgelenk geschlossenen Ärmel“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

<sup>847</sup> „Der hl. Georg in gezaddelem, rotgoldenem Gewand“ (MUSPER 1961, p. 48).

<sup>848</sup> „Den stattlich [...] sitzenden heiligen Georg“ (WOLFFHARDT 1954, p. 184).

<sup>849</sup> MICHEL 1907, p. 150.

<sup>850</sup> „Stützt sich mit der Rechten auf sein Schwert“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

<sup>851</sup> „Während er mit der Rechten einen nicht weiter identifizierbaren Holzstab umfasst“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94). On imagine mal, en effet, saint Georges assommant le dragon à coups de gourdin. Peut-être ne s'agit pas d'une arme, mais d'un bâton de pèlerin, ce qui contribuerait à faire du *Paradiesgärtlein* un Pèlerinage de l'âme ?

Münzel, « ni saint Michel, ni saint Georges ne sont armés : seuls les identifient le lézard et le singe, des attributs rendus anodins »<sup>852</sup>.

La légende ne précise pas avec quelle arme saint Georges a vaincu le monstre qui menaçait Marguerite, sinon « par sa force et sa détermination »<sup>853</sup>. Mais il est devenu naturel de parler de « saint Georges avec le dragon »<sup>854</sup> ou même du « dragon de saint Georges »<sup>855</sup>. Qu'il soit terrifiant ou « minuscule », c'est lui qui identifie le saint<sup>856</sup> : « saint Georges » et « vainqueur du dragon » peuvent fonctionner comme des synonymes. Si le saint « exprime encore sa force et son action par son attitude et son visage »<sup>857</sup>, il est aussi tourné vers Marie avec admiration<sup>858</sup> et confiance. Pour Elizabeth Wolffhardt, le chevalier est peut-être le saint patron du jeune homme debout, qu'il guide, après la mort, vers la Mère de Dieu<sup>859</sup>. Pour Gustav Hartlaub, c'est lui le personnage principal, auquel il est donné de contempler – de son vivant – la Vierge au Jardin du Paradis<sup>860</sup>. Qu'il soit saint Georges, saint Sebald ou un simple chevalier, « son regard concentré et son étonnement sans partage disent sa dévotion »<sup>861</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick notent que l'homme « tourne le dos au spectateur »<sup>862</sup>. C'est dire qu'il « attire l'attention de celui qui regarde sur la Reine du Ciel, objet de la méditation que l'ange exprime par son geste »<sup>863</sup>. Le dragon, décrit généralement

---

<sup>852</sup> „Waffenlos, ohne Schwert und Lanze, [...] nur gekennzeichnet durch die verharmlosten Beigaben, Affe und Echse“ (MÜNSEL 1956, p. 22, note 26).

<sup>853</sup> „Die Legende schildert, er habe die Jungfrau Margarete [...] durch seine Kraft und Entschlossenheit gerettet“ (ZINK 1965, p. 7).

<sup>854</sup> „Georg mit dem [...] Drachen“ (ULLMANN 1981, p.235).

<sup>855</sup> „S. Georg, neben dem sein [...] Drache liegt“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

<sup>856</sup> « Saint Georges – identifiable par le minuscule dragon » (BREUILLE 1990, p. 241) ; „der heilige Georg, kenntlich durch den [...] Drachen“ (HEIDRICH 1909, p. 253) ; „der hl. Georg, identifiziert durch den von ihm überwundenen Drachen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>857</sup> „Noch seine Kraft und Aktivität in Haltung und Gesicht ausdrückend, sitzt Georg, der Drachentöter“ (ZINK 1965, p. 7).

<sup>858</sup> „Der bewundernd auf die Jungfrau blickt“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

<sup>859</sup> „Georg, der mit selbstbewusst aufgestütztem Arm zuversichtlich zu Maria hinüberschaut [...] So ist vielleicht auch dieses Bild ein Gedächtnisbild für einen früh von der Erde Geschiedenen, der vom Seelenführer St. Michael und von seinem Schutzpatron St. Georg begleitet ins Paradies einziehen durfte“ (WOLFFHARDT 1954, p. 184).

<sup>860</sup> „Inhalt des Traumgesichts ist, dass unser Ritter zusammen mit seinem getreuen Knappen sich vom Erzengel Michael, dem Seelenführer und Schutzheiligen der Ritter, in den Paradiesgarten geleitet sieht, wo er die Himmelskönigin nebst ihrem Hofstaat schauen darf“ (HARTLAUB 1947, p. 22).

<sup>861</sup> „Gesammeltes Schauen und ungeteiltes Staunen bestimmen seine Hinwendung“ (VETTER 1965, p. 104).

<sup>862</sup> „Wendet Georg dem Betrachter den Rücken zu“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>863</sup> „Zugleich lenkt er die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Himmelskönigin als den Gegenstand der Meditation, die der Engel durch seine Gebärde zum Ausdruck bringt“ (VETTER 1965, p. 104). Cela revient à dire que, toutes proportions gardées, le chevalier occupe la même fonction que les personnages de dos devant un paysage, qu'affectionnait C. D. Friedrich, le « mystique au pinceau ».

comme étant couché dans l'herbe au premier plan<sup>864</sup>, est aussi dans le dos du chevalier : le Mal est déjà vaincu. « Son combat et sa victoire, saint Georges les apporte au Paradis »<sup>865</sup>.

#### d Un personnage mystérieux

« La plupart du temps l'impasse est faite »<sup>866</sup> sur l'homme debout, qui n'est pas distingué des deux autres, à tel point que des auteurs voient trois hommes assis<sup>867</sup>. Que fait donc là ce jeune homme, « vêtu avec distinction »<sup>868</sup>, quoique plus modestement<sup>869</sup> de tons bruns<sup>870</sup> ? Et qui est-il ? Un jeune homme anonyme, mort peut-être ? Un chevalier ? Un saint – et alors lequel ? Un archange ? Serait-il possible qu'il soit le Christ lui-même ? Tant par son action que par son identité ce personnage est « une énigme »<sup>871</sup>. Il a été plus rarement commenté que d'autres personnages, mais avec passion.

Ecrire que nous avons ici un « jeune homme »<sup>872</sup>, un « jouvenceau »<sup>873</sup> *a priori* n'engage guère. Pour Elizabeth Wolffhardt, c'est une interprétation dictée par deux symboles de mort, le merle et le lys. Le timide jeune homme, passé prématurément de vie à trépas, agrippe des deux mains l'arbre de la Mort. Son regard semble quêter des conseils et l'aide de saint Georges, son saint patron qui, avec saint Michel, le conduit au Paradis.<sup>874</sup> Pour Gustav Münzel, écrire cela revient à se laisser influencer par le panneau de Soleure [fig. 9] ; or le jeune homme du *Paradiesgärtlein* n'est pas du tout représenté en donateur comme celui de la

---

<sup>864</sup> Le dragon sera traité à part.

<sup>865</sup> „Seinen Kampf und seinen Sieg bringt Georg ins Paradies mit“ (ZINK 1965, p. 7).

<sup>866</sup> „Der Jüngling unter dem Baum wurde zumeist nicht benannt“ (VETTER 1965, p. 141, note 134). L'auteur contredit le mot de G. Münzel, car le saint est pour lui reconnaissable à son attribut, comme les autres : „Als ‚crux interpretum‘ hat man den vornehm gekleideten Jüngling bezeichnet [...] doch ist er wie diese an seinem Attribut [...] erkennbar“ (VETTER 1965, p. 115-118).

<sup>867</sup> „Drei Herren sitzen im Schatten“ (HENNEBO 1962, p. 131) ; „rechts sitzen drei beliebte ritterliche Heilige“ (SUCKALE 1998 b, p.177).

<sup>868</sup> „Der Jüngling in vornehmer Tracht“ (BEHLING 1957, p. 21).

<sup>869</sup> „Der bescheiden-elegant gekleidete Knabe“ (HARTLAUB 1947, p.5).

<sup>870</sup> „Ein junger Mann in kurzem braunen Haar mit kleinem rötlichbraunem Mantel, der mit langen Carmin-Troddeln besetzt ist, Aermel und Hosen sind weiß mit braunen Schatten, die Schuhe bräunlich“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113). B. Brinkmann et S. Kemperdick relèvent *a contrario* l'or de son col, des manchettes et des chausses brodées : „ein Jüngling, gekleidet in weiße, goldbestickte Beinlinge, ein weißes Wams mit roten, goldgesprenkelten Zaddeln an Manschetten und Kragen sowie einen braunen Mantel“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94). Le contraste achève de rendre l'homme énigmatique

<sup>871</sup> „Aber schon die dritte männliche Figur gibt wieder Rätsel auf“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 116).

<sup>872</sup> „Ein junger Mann“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

<sup>873</sup> „Ein Jüngling“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>874</sup> „Auch am Rand unseres Paradiesgärtleins steht ein scheuer Knabe; mit beiden Händen umklammert er den Baum des Todes. Die Augen richtet er wie rat- und hilfesuchend auf den [...] heiligen Georg“ (WOLFFHARDT 1954, p. 184).

*Vierge aux fraisières*<sup>875</sup>. Gustav Hartlaub et Teresa Perez-Higuera soulignent eux aussi le jeune âge du personnage en voyant en lui un écuyer<sup>876</sup>, un page<sup>877</sup>, ce qui est pour Gustav Münzel tout aussi impossible, eu égard à sa stature, son attitude et l'élégance de sa mise<sup>878</sup>. Les auteurs qui décrivent le jeune homme comme un chevalier l'associent en général soit aux deux autres<sup>879</sup>, soit seulement à saint Georges<sup>880</sup> ; mais Robert Suckale parle de « trois saints-chevaliers populaires », qu'il nomme expressément<sup>881</sup>. La majorité des commentateurs du *Paradiesgärtlein* se cantonnent au vocable de « saint », soit qu'ils ne désirent pas entrer dans les détails, soit qu'ils estiment toute identification fragile. D'ailleurs, « quant à savoir si le troisième chevalier, qui s'appuie contre l'arbre, est un saint, il n'est pas possible de l'affirmer »<sup>882</sup>.

« De quoi sont faites les pensées de cet homme près de l'Arbre de la Connaissance ? »<sup>883</sup> S'appuie-t-il simplement contre cet arbre<sup>884</sup> ou prend-il appui<sup>885</sup> sur lui ? Pour certains auteurs, il « l'entoure de ses bras »<sup>886</sup>, ou même s'y cramponne<sup>887</sup> « comme s'il lui était difficile de se tenir debout »<sup>888</sup>. Ses pieds sont « devant le tronc, qu'il saisit à pleines mains, oui, il s'y agrippe. En y appuyant sa clavicule gauche et en inclinant la tête, il forme presque un enroulement comme il en est représenté à gauche une variante naturelle »<sup>889</sup>. Pour d'autres auteurs il n'y a rien là que d'anodin : il « s'incline d'un geste gracile »<sup>890</sup>. Pour Gustav Hartlaub, « le garçon vient apparemment d'arriver et se tient légèrement à l'arbre

<sup>875</sup> „Der in Solothurn am Rande kniet ist ein geistlicher Donator“ (MÜNDEL 1956, p. 18).

<sup>876</sup> „Ein Knappe“ (HARTLAUB 1947, p. 5).

<sup>877</sup> PEREZ-HIGUERA 1996, p. 242.

<sup>878</sup> „Seine ganze Statur, seine Haltung und seine Kleidung entsprechen nicht der eines Knappen“ (MÜNDEL 1956, p. 18).

<sup>879</sup> „St. Georg und St. Michael, denen sich ein dritter Ritter gesellt, alle in feiner, modischer Tracht“ (GEBHARDT 1905, p. 30).

<sup>880</sup> „Ein zweiter jugendlicher Ritter“ (BEISSEL 1909, p. 373).

<sup>881</sup> „Rechts sitzen drei beliebte ritterliche Heilige in höfischem Gespräch, Michael [...], Georg [...] und der legendäre Osswald“ (SUCKALE 1998 b, p. 177).

<sup>882</sup> „Ob der dritte Ritter, der sich an den Baum stützt, auch ein Heiliger ist, das ist wohl nicht sicher zu deuten“ (HENNEBO 1962, p. 132).

<sup>883</sup> „Was also bewegt diesen Mann am Erkenntnisbaum ?“ (LOECKLE 1976, p. 78).

<sup>884</sup> „Ein anderer Heiliger lehnt“ (KUGLER 1847, p. 249) ; „ein dritter, an den Baum gelehnt“ (WOLTMANN, WOERMANN 1916, p. 221).

<sup>885</sup> „Ein dritter Heiliger [...] hält sich am Stamm [...] fest“ (MUSPER 1961, p. 48 et 1970, p. 94) ; „der dritte Ritter, der sich an den Baum stützt“ (HENNEBO 1962, p. 132).

<sup>886</sup> „Der stehende, den Baum umfassende Heilige“ (KOHLEHAUSEN 1928, p. 93) ; „der Baum, den Sebastian umfängt“ (MÜNDEL 1956, p. 22, note 26).

<sup>887</sup> „Mit beiden Händen umklammert er den Baum“ (WOLFFHARDT 1954, p. 184).

<sup>888</sup> „Als ob es für ihn mühsam wäre, zu stehen, klammert sich Laurentius an den Baum“ (ZINK 1965, p. 8).

<sup>889</sup> „Des Stehenden Füße sind vor den Stamm gesetzt, den er umgreift, ja umklammert. Durch seine Anlehnung mit dem linken Schlüsselbein und sein Vorbeugen des Hauptes bringt er fast ein Ringeln zustande wie links als natürliche Spielart abgebildet“ (LOECKLE 1976, p. 85).

<sup>890</sup> „Er neigt sich mit zierlicher Geberde“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

tandis qu'il se penche vers le chevalier, poliment, comme un écuyer doit parler à son maître »<sup>891</sup>. Pour Alfred Woltmann et Karl Woermann s'il se penche, c'est pour participer à une « aimable conversation »<sup>892</sup>. Mais peut-être s'adresse-t-il au chevalier seul, pour lui demander « pourquoi il garde le regard fixé dans le vide »<sup>893</sup> ? Ou bien il ne s'adresse à personne : « il semble parler comme saint Michel, dont la bouche est également entrouverte, mais sa parole est davantage la parole d'une plainte »<sup>894</sup>. D'autres n'interprètent pas ainsi le dessin de ses lèvres et pensent qu'il ne fait qu'écouter, avec plus ou moins d'attention selon le verbe choisi<sup>895</sup>. L'attitude, la bouche et les mains de l'homme debout ont donné lieu à « une foule de suppositions »<sup>896</sup>, qui débouchent sur différentes attributions, plus que pour tout autre personnage.

Si saint Georges et saint Michel ont été nommés dès 1847, il faut attendre sept décennies de plus la première attribution nominative du jeune homme. Curt Glaser pense qu'il s'agit de saint Sébastien<sup>897</sup>, une idée reprise en détails en 1956 par Gustav Münzel. Le premier argument qui vient à l'esprit est l'arbre, lieu du martyre. Sébastien était en outre un saint vénéré au Moyen Age, réputé guérir de la peste, « un saint populaire à la façon de saint Michel et de saint Georges, aux côtés desquels il est souvent nommé dans les prières et représenté sur les images ». Mais l'argument essentiel est que « Sébastien contre le bois de son martyre est un prolongement du Christ contre le bois de la Croix »<sup>898</sup>. Hans Theodor Musper, qui en 1961 ne parle que d'un « troisième saint », opte en 1970 aussi pour Sébastien,

---

<sup>891</sup> „Der Knabe scheint soeben hinzugetreten und hält sich ein wenig am Baume fest, während er sich zu dem Ritter hinabbeugt, höflich, wie ein Knappe mit seinem Herrn zu reden hat“ (HARTLAUB 1947, p. 5).

<sup>892</sup> „Beugt sich zu ihnen nieder in behaglicher Unterhaltung“ (WOLTMANN, WOERMANN 1916, p. 221). La particule *nieder* introduit l'idée de conversation animée.

<sup>893</sup> „Auch die Lippen des Knappen scheinen offen ; vielleicht fragt er seinen Herrn, an dessen Offenbarung er nicht teilnimmt, warum er ins Leere starre“ (HARTLAUB 1947, p. 22).

<sup>894</sup> „Er scheint zu sprechen wie Michael, dessen Mund ebenfalls halb geöffnet ist, aber sein Wort ist mehr das Wort einer Klage“ (ZINK 1965, p. 8).

<sup>895</sup> ALDENHOVEN 1902 écrit *hört zu* (p.113), KUGLER 1847 *horchend* (p. 249), STANGE 1951 *lauschend* (p. 63).

<sup>896</sup> Toutes ces interprétations, si farfelues soient-elles, valent encore mieux aux yeux de l'auteur qu'un lâche silence : „eine Fülle von Vermutungen ist mit ihr verbunden worden, wenn man diese Figur nicht einfach bei der Auslegung übergeht, was am einfachsten ist oder ohne weitere Erklärung als vorhanden anführt, als eine profane Nebenfigur, die keine Erklärung nötig hat“ (MÜNDEL 1956, p. 18).

<sup>897</sup> „Hatte man seit Kugler 1841 zunächst nur Georg und Michael identifiziert, den dritten Mann zumeist als Knappen [...] angesprochen, schlug C. Glaser eine Benennung [...] des dritten Mannes als hl. Sebastian vor“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 100). En France, A. Michel propose dès 1907 une identification, mais très imprécise : « les archanges Gabriel et Michel avec saint Georges vêtu de fer » (MICHEL 1907, p. 250).

<sup>898</sup> „Eine Äußere Beziehung zu dem Baum im Bilde des Paradiesgärtleins ist sein Martyrium an einem Baum [...] Der Heilige genoss bald steigende Verehrung, er wurde Patron gegen die Pest und als heldenhafter Kämpfer Christi gefeiert. So wurde er in Wahrheit Volksheiliger in der Art der Heiligen Michael und Georg, neben denen er oft im Gebet zusammen genannt und in Bildern dargestellt wurde [...] Sebastian an seinem Marterholz ist ein Nachbild Christi am Kreuzesholz“ (MÜNDEL 1956, développement p. 19-20).

avec cependant un point d'interrogation<sup>899</sup>. Philippe Lorentz use également du point d'interrogation, tout en précisant que « dans le Rhin supérieur, la représentation de ce saint en élégant damoiseau semble avoir été appréciée au XV<sup>e</sup> siècle ». Si l'on ajoute à cela qu'il réfute absolument saint Bavon et saint Oswald<sup>900</sup>, on peut considérer que Sébastien est tout de même à ses yeux le candidat le plus plausible. D'autres auteurs hésitent entre saint Sébastien et saint Bavon, en citant toutefois Sébastien en premier<sup>901</sup>.

L'identification du jeune homme à saint Bavon est le fait de Heinrich Kohlhausen. « L'arbre et le faucon le caractérisent comme étant le duc ermite [...], dont la vénération s'étendit en Allemagne à partir de Trèves et de Cologne »<sup>902</sup>. L'oiseau noir qui picore aux pieds du saint ne présente aucune caractéristique du faucon, attribut de saint Bavon. Mais l'on se souvient que l'auteur estime sage de se fier davantage à la plaque de buis qu'à l'original. Cette argumentation hardie a soulevé l'indignation. Outre que le faucon n'apparaît que dans la copie « beaucoup plus tardive », saint Bavon, « qui vivait dans la Haspengau au VII<sup>e</sup> siècle, n'est absolument pas vénéré comme saint dans le Haut-Rhin où a été peint le *Paradiesgärtlein* »<sup>903</sup>. Ewald Vetter s'appuie aussi sur la sculpture ; mais elle ne fait pour lui que corriger légèrement l'original, et il n'y a aucune raison de voir dans « les serres et le bec vigoureux » autre chose qu'un corbeau<sup>904</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick soulignent l'incongruité qu'il y a à s'appuyer sur une copie « douteuse » pour interpréter un original nullement disparu. En outre, « même si cette copie était médiévale, on ne devrait pas s'autoriser à interpréter le *Paradiesgärtlein* en s'appuyant justement sur l'un des détails de la sculpture dans lesquels elle se distingue de son modèle »<sup>905</sup>.

Un même oiseau sert donc à identifier deux saints différents. Pour Ewald Vetter, le personnage debout est « reconnaissable à son attribut, l'oiseau noir qui pointe la tête derrière

---

<sup>899</sup> „Ein dritter Heiliger“ (MUSPER 1961, p. 48) ; „ein dritter stehender Heiliger (Sebastian ?)“ (MUSPER 1970, p. 94).

<sup>900</sup> Voir LORENTZ 2008, p. 56-57.

<sup>901</sup> „Der hl. Sebastian (Bavo ?)“ (STANGE 1970, p.18) ; „der hl. Sebastian oder der hl. Bavo“ (ULLMANN 1981, p. 235) ; « saint Sébastien (ou saint Bavon ?) » (BREUILLE 1990, p. 241)

<sup>902</sup> „Baum und Falke kennzeichnen ihn als den herzoglichen Einsiedler, den heiligen Bavo, dessen Verehrung auf deutschem Boden von Trier und Köln ausging“ (KOHLHAUSEN 1928, p. 93).

<sup>903</sup> „Sein Attribut, der Falke, als Zeichen seiner Jagdleidenschaft, kommt im Paradiesgärtlein überhaupt nicht vor, sondern tritt nur auf der viel späteren freien Reliefkopie auf [...] Aber als wichtigstes, St. Bavo aus dem Haspengau, 7. Jahrhundert, wird am Oberrhein, wo das Paradiesgärtlein entstanden ist, gar nicht als Heiliger verehrt“ (MÜNZEL 1956, p. 18).

<sup>904</sup> „Die auf einen Raubvogel hinweisende Größe, die Krallen und der kräftige Schnabel lassen sich jedoch auch mit den Angaben des Mönchs Reginald über das Aussehen des [...] Raben in Verbindung setzen“ (VETTER 1965, p. 120).

<sup>905</sup> BRINKMANN, KEMPERDICK 2002.

les jambes de l'homme : il s'agit d'un corbeau, en règle générale l'attribut de saint Oswald ». L'abondant feuillage rappelle que l'oiseau s'enfuit avec un bras du saint sur un arbre sec, qui aussitôt reverdit. Saint Oswald était par ailleurs « comme saint Georges saint patron des chevaliers et avec lui particulièrement familier aux croisés », ce qui rend la proximité des deux saints naturelle.<sup>906</sup> Robert Suckale s'inscrit dans la continuité en nommant « saint Oswald, roi légendaire d'Ecosse, avec son corbeau »<sup>907</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick jugent cette identification contraire à toute logique. D'abord, l'oiseau de Francfort n'est pas un corbeau<sup>908</sup> ; ensuite le personnage ne porte pas de couronne, et « pourquoi notre peintre, qui se montre au *Paradiesgärtlein* très proluxe en couronnes et en diadèmes, aurait-il renoncé à une telle parure justement pour la tête d'un roi »<sup>909</sup> ?

La même année, Jörg Zink propose une autre identification : « saint Laurent, le martyr qui fut brûlé sur un gril et dont le foulard rappelle la structure de ce gril ». Ce diacre romain, victime des persécutions de Dioclétien, est devenu au Moyen Age un signe de la souffrance endurée pour la foi, et « le tronc auquel se tient Laurent symbolise la Croix du Christ ». Les lys qui fleurissent derrière le saint sont l'emblème de sa chasteté au sens du premier Testament : la fidélité jusque dans la mort. Dans un texte de Suso, le Serviteur dit à la Sagesse : « mon doux, mon très cher Seigneur, quelle douce musique pour un homme souffrant ! Seigneur, si tu voulais jouer pour moi si gentement du psaltérion, je serais plus heureux avec ma souffrance que sans souffrance ». C'est ainsi, conclut l'auteur, que « saint Laurent écoute de tout son être », avec saint Michel et saint Georges, « le jeu du divin Enfant ».<sup>910</sup> Son développement – qui pour une part pourrait s'appliquer à d'autres saints – ne semble pas avoir retenu l'attention. Irmtraut Himmelheber, qui identifie l'homme assis à

---

<sup>906</sup> „Doch ist er wie diese an seinem Attribut, dem hinter den Beinen zum Vorschein kommenden schwarzen Vogel, erkennbar : es handelt sich um einen Raben, in der Regel das Kennzeichen des heiligen Oswald, [...] wie Georg Patron des ritterlichen Standes und zusammen mit ihm den Kreuzfahrern besonders vertraut “ (VETTER 1965, développement p. 118-120).

<sup>907</sup> SUCKALE 1998 a, p. 63. L'auteur maintient cette identification dans ses autres ouvrages.

<sup>908</sup> Nous laisserons provisoirement de côté l'identification des oiseaux.

<sup>909</sup> „Außerdem war Osswald König von Northumbrien und wird daher selten ohne königliche Insignien dargestellt. Warum hätte unser Maler, der auf dem Paradiesgärtlein ja recht freigiebig mit Kronen und Diademen umgeht, ausgerechnet bei einem König auf solchen Kopfschmuck verzichten sollen ? “ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 117).

<sup>910</sup> „Rechts über beiden steht Laurentius, der Märtyrer, der auf einem glühenden Rost verbrannt wurde und dessen Halstuch die Struktur des Rostes nachbildet. [...] Der Stamm, an dem Laurentius sich festhält, steht für das Kreuz Christi [...]. Der Mystiker Suso schrieb hundert Jahre, ehe das Paradiesgärtlein entstand, von einem Gespräch zwischen dem ‚Diener‘ und der ‚himmlischen Weisheit‘. [...] ‚Ach‘, antwortet der Diener, ‚süßer, liebevoller Herr, welch ein süßes Harfenspiel ist das für einen leidenden Menschen ! Herr, wolltest du mir so lieblich auf dem Psalterium spielen in meinem Leiden, so wollte ich gern leiden, so wäre mir besser mit Leiden als ohne Leiden. [...] So lauscht hier Laurentius, der Leidende, auf das Spiel des himmlischen Kindes “ (ZINK 1965, p. 5 et développement p. 8-10).

saint Etienne, les « deux jeunes gens et l'ange » étant « caractérisés par leurs attributs qui leur sont associés d'une manière quasiment fortuite », ne donne aucune précision<sup>911</sup>.

Enfin, l'homme debout est considéré par deux auteurs comme plus qu'un saint, si prestigieux soit-il. André Michel voit dans l'homme ailé et l'homme debout deux archanges, Gabriel et Michel ; mais il ne précise pas qui est qui<sup>912</sup>. Carl Aldenhoven notait déjà en 1902 que le jeune homme « pose la main sur son cœur »<sup>913</sup>, sans en tirer de conclusion. Werner Loeckle fait ressortir par une incise et un point d'exclamation l'importance du geste : l'homme « enlace l'arbre de ses deux mains – à la hauteur du cœur ! ». Son regard est lourd et voilé, comme s'il avait « en synchronie devant l'œil de son âme chaque événement noble et mauvais de tous les moments de sa vie terrestre ». Ce personnage – le seul dont rien n'orne la tête – est en un mot l'Homme des Douleurs.<sup>914</sup> Werner Loeckle non plus n'a pas été suivi. A l'heure actuelle, l'homme debout n'a rien perdu de son mystère. Peut-être l'oiseau noir à ses pieds, l'oiseau bleu qui gazouille dans l'arbre qu'il enlace, aideront-ils à le lever ?

## C Un écrin de verdure

« Si le monde des plantes apparaît avant le tournant du siècle dans les tableaux allemands dans un très tendre motif de jonchées, il s'épanouit d'un coup à l'époque du *weicher Stil*. La peinture du début du XV<sup>e</sup> siècle est inaugurée en Allemagne par un petit tableau charmant, qu'on aimerait qualifier de miracle botanique »<sup>915</sup>. Le mot n'est pas trop fort : les fleurs qui émaillent la prairie du *Paradiesgärtlein* ont retenu l'attention de beaucoup d'auteurs, de même que les quatre arbres qui entourent la scène. Les uns comme les autres sont généralement associés à un personnage : les fleurs à Marie, le cerisier à la cueilleuse, l'arbre de droite à l'homme qui l'enlace, le tronc aux deux rameaux au petit démon simiesque.

---

<sup>911</sup> „Zwei junge Männer und ein Engel, zu einer Gruppe vereinigt, sind durch ihre wie nebensächlich ihnen zugeordneten Attribute als die Heiligen Georg, Michael und Stephan charakterisiert“ (HIMMELHEBER 1959, p. 38). Nous n'avons malheureusement trouvé trace nulle part d'un oiseau noir comme attribut d'un des saints qui porte le nom d'Etienne.

<sup>912</sup> MICHEL 1907, p. 250.

<sup>913</sup> „Die Hand aufs Herz legend“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

<sup>914</sup> „Und nun der Schmerzensmann am Baume ohne Früchte, der einzige ohne Kopfputz [...] mit zwei Händen – in Herzhöhe ! – ihn umklammernd [...]. Gewissensschwer und verhangen sein Blick, als habe er in Gleichzeitigkeit vor dem Seelenauge jede edle und üble Verrichtung aller seiner Zeitenläufe“ (LOECKLE 1976, p. 48-50, 88). Il est en effet remarquable que la tête de tous les personnages soit ornée, d'une façon ou d'une autre, sauf celle de l'homme debout.

<sup>915</sup> „Tritt die Pflanzenwelt vor der Jahrhundertwende in einem sehr zarten Streumuster in der deutschen Tafelmalerei hervor, so blüht sie in der Zeit des weichen Stils mit einem Schlage auf. Die Malerei des frühen 15. Jahrhunderts in Deutschland beginnt mit einer bezaubernden kleinen Tafel, bei der man geradezu von einem botanischen Wunder sprechen möchte“ (BEHLING 1957, p. 20).

« Presque chaque fleur de l'*hortus conclusus* est le symbole d'une des vertus de Marie »<sup>916</sup> : l'identification des fleurs découle en général – mais pas toujours – des vertus de la Vierge. La chose se complique pour les arbres, dont la signification est liée tantôt au paradis, tantôt au personnage le plus proche. C'est pourquoi nous avons fait le choix de différer l'examen de la végétation, sur laquelle nous allons maintenant nous pencher.

## 1 Une prairie émaillée de fleurs

« Un riche tapis de fleurs répond, par son tissage de lys et de primevères, de pivoines, de pâquerettes et de fraisiers, aux amples drapés des personnages courbés sur leurs songes sur fond de grands iris, de cerisiers et de roses trémières »<sup>917</sup>. La richesse et la magnificence des fleurs du *Paradiesgärtlein*, qui émaillent comme un tapis aux mille couleurs la prairie sur laquelle sont installés les personnages et semblent parfois ne faire qu'un avec eux, ont fasciné les historiens d'art qui rivalisent de descriptions raffinées. Il est rare cependant que ces derniers consacrent aux fleurs plus de quelques lignes. Parmi les auteurs qui ont écrit soit un ouvrage, soit un article conséquent sur le *Paradiesgärtlein*, seul Werner Loeckle réserve un chapitre aux « plantes du tableau »<sup>918</sup>. Par contre, celles-ci occupent une grande partie de l'article d'Elizabeth Wolffhardt, *Contribution à la symbolique des plantes*<sup>919</sup>, que complète trois ans plus tard Lottlisa Behling dans le chapitre II de son ouvrage, *La Plante dans les tableaux du Moyen Age*<sup>920</sup>. Dans son article *Jardins du Moyen Age*, Dieter Hennebo consacre également au tableau quelques pages inspirées d'Elizabeth Wolffhardt, mais en soulignant l'importance des noms populaires des plantes<sup>921</sup>. Ces noms populaires sont très parlants, et portent trace des indications thérapeutiques de cette profusion de fleurs minutieusement représentées, propres à guérir le corps et l'âme.

---

<sup>916</sup> LORENTZ 1997, p. 66.

<sup>917</sup> HADDAD 2000, p. 40.

<sup>918</sup> LOECKLE 1976, p.78-91.

<sup>919</sup> *Beiträge zur Pflanzensymbolik*, WOLFFHARDT 1954. La première partie de l'article est intitulée *Über die Pflanzen des Frankfurter 'Paradiesgärtleins'* (p. 177-184). Ainsi que l'indique le titre de l'ouvrage, l'auteur se consacre plus particulièrement à la symbolique des fleurs de tableau.

<sup>920</sup> „*Ein unlängst veröffentlichter Aufsatz von Elisabeth Wolffhardt, Beiträge zur Pflanzensymbolik, weist ganz in diese Richtung*“ (BEHLING 1957, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*). Dans les pages 20 à 30 du second chapitre, *Pflanzen auf Tafelbildern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Deutschland*, l'auteur cite de larges extraits de textes médiévaux en vogue à l'époque de la réalisation du tableau.

<sup>921</sup> HENNEBO 1962, p.131-136.

## a Une profusion de fleurs minutieusement représentées

« Le sol est recouvert par la croissance la plus dense d'herbes, de simples, de fleurs, qui déposent sur ce tapis leurs petites étoiles blanches et colorées »<sup>922</sup>. Les auteurs multiplient les mots exprimant l'abondance : le jardin est garni de fleurs de toutes les espèces, de « fleurs innombrables » qui « emplissent le jardin de leur parfum »<sup>923</sup>. Ne peut-on pas aller jusqu'à dire qu'il « fourmille de fleurs et d'oiseaux »<sup>924</sup> ? Cette profusion a pour Ernst Heidrich quelque chose d'artificiel : « les unes à côté des autres et au-dessus des autres on a représenté autant de fleurs qu'il est possible (on a voulu en reconnaître dix-huit différentes) »<sup>925</sup>. La « minutieuse notation de la nature »<sup>926</sup> a frappé les auteurs, qui parlent pour certains de « description débordante d'amour »<sup>927</sup>, pour d'autres de « précision scientifique »<sup>928</sup>. Gustav Hartlaub souligne que « nous n'avons plus à faire ici à des formules, mais aux plus exactes des observations, qui prennent en compte les différences »<sup>929</sup>. Alfred Stange s'émerveille de « l'ouverture nouvelle dont témoigne le peintre dans toutes ces petites observations. Si on le compare à ses prédécesseurs, combien était différente sa manière de voir la nature ! »<sup>930</sup>. Dietmar Lüdke s'avoue « ébahi devant la fidélité du rendu des plantes »<sup>931</sup>.

Cette fidélité permet-elle « d'identifier les différentes fleurs avec une précision de botaniste »<sup>932</sup> ? Toutes ne faisant pas l'unanimité, on peut en douter. Les espèces ont été dans l'ensemble l'objet de peu d'attention. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick en répertorient vingt-quatre, identifiables grâce à des numéros reportés sur le tableau, qui

---

<sup>922</sup> „Dichtester Wuchs von Gräsern, Kräutern, von Blumen, die auf diesen Teppich ihre weißen und buntern Sternchen legen, bedeckt den Boden“ (HARTLAUB 1947, p. 4).

<sup>923</sup> „Der Garten selbst ist gefüllt mit Blumen aller Art“ (MÜNZEL 1956, p. 14); „mit Blumenduft [...] erfüllt“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>924</sup> „Der Garten, von Blumen, Vögelchen u. dgl. wimmelnd“ (KUGLER 1847, p. 249). L'image peut paraître osée ; elle traduit cependant bien la profusion de vie que le peintre a eu à cœur de rendre palpable.

<sup>925</sup> „Neben- und übereinander sind so viel Blumenarten abgebildet wie nur möglich (man hat 18 verschiedene erkennen wollen)“ (HEIDRICH 1909, p.253). Nous avons vu que depuis, des auteurs en ont même identifié davantage. E. Heidrich ne semble pas beaucoup apprécier le tableau, dont il écrit une ligne plus bas : „aber es ist noch kein Bild“.

<sup>926</sup> GIRODIE 1911, p. 66.

<sup>927</sup> „In der liebevollsten Schilderung der Pflanzen“ (GEBHARDT 1905, p. 31).

<sup>928</sup> EÖRSI 1984, pl. 30.

<sup>929</sup> „Hier stehen keine Formeln mehr, sondern genaueste Beobachtungen, die auf die Verschiedenheiten eingehen“ (HARTLAUB 1947, p. 8).

<sup>930</sup> „Welch neue Aufgeschlossenheit bezeugt dieser Maler in all den kleinen Beobachtungen, wie anders als alle seine Vorgänger sah er die Natur“ (STANGE 1951, p. 62).

<sup>931</sup> „Verblüfft durch die naturgetreue Wiedergabe von Pflanzen“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79). L'enthousiasme étant sous la plume des historiens d'art beaucoup plus rare à la fin du XX<sup>e</sup> siècle que quelques décennies plus tôt, le participe mérite d'être souligné.

<sup>932</sup> „So zeigt sich die genaueste Beobachtung der Natur in den Blumen, die es gestattet, die einzelnen Blumen botanisch genau zu bestimmen“ (MÜNZEL 1956, p. 15).

permettent de remarquer des petites plantes peu visibles, même sur l'original, comme la véronique et le plantain devant le bassin, le trèfle près du panier, ou encore au pied de la table la pulmonaire et l'alchémille<sup>933</sup>. Quelques autres auteurs en nomment une vingtaine, parfois de façon très précise, avec l'appellation scientifique assortie de divers noms populaires et de détails sur la symbolique<sup>934</sup> ; les autres en général moins d'une dizaine, et la plupart aucune : là n'est pas leur propos.

La description se fait généralement en trois temps, de gauche à droite, en suivant la muraille, puis la ligne médiane et enfin le premier plan<sup>935</sup>. Il y a consensus sur le rosier et la véronique, moins souvent nommée. La labiée à droite de la cueilleuse est vue soit comme de la sauge, soit comme du lamier pourpre. La banquette contre le mur, protégée et réchauffée par le soleil<sup>936</sup> est réservée aux « massifs de fleurs particulièrement appréciées »<sup>937</sup>, comme l'œillet – plus exactement la coquelourde –, la julienne<sup>938</sup>, l'iris et la rose trémière. Les petites fleurs qui couvrent le gazon « comme un tapis »<sup>939</sup>, trèfle, pâquerettes, violettes, primevères, nivéoles, n'ont pas été source de controverses, pas plus que le fraisier à côté de l'ange, ni le lys derrière l'homme debout. Pour Elizabeth Wolffhardt, les petites plantes près de l'eau – au demeurant peu commentées – ont avant tout une fonction décorative et « ne se laissent pas toutes identifier sur le plan botanique »<sup>940</sup>. Les auteurs notent ensuite la présence de muguet,

---

<sup>933</sup> BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 111. Ils sont à notre connaissance les seuls à répertorier les plantes qui ne fleurissent pas.

<sup>934</sup> VETTER 1965 identifie vingt fleurs (p. 105 ss.) ; WOLFFHARDT 1954 dix-neuf, avec les noms scientifiques et populaires et beaucoup de renseignements sur leur utilisation dans la tradition et la peinture ; HENNEBO 1962 reprend son identification à la lettre. BERR 2005 (p. 16) en mentionne également dix-neuf, avec quelques noms populaires ; l'auteur entre sinon peu dans les détails – le *Paradiesgärtlein* n'occupe qu'une colonne –, mais n'oublie pas la petite véronique près du bassin, ce qui est rare. ALDENHOVEN 1902 nomme dix-huit fleurs par leur nom usuel, dont certains seraient jugés populaires aujourd'hui : on a par exemple remplacé dans le langage courant *Wucherblume* par *Chrysantheme*. ZINK 1965 cite dix-huit fleurs, dont il ne commente – mais en détail – que la rose et le lys ; BEHLING 1957 dix-sept de façon précise, en se montrant attentive à ne pas répéter ses confrères mais à les compléter ; HAUDEBOURG 2001 quatorze, sans commentaire (le tableau est d'ailleurs reproduit sans titre), mais avec certaines précisions rares. LOECKLE 1976, qui nomme douze plantes, attire l'attention du lecteur sur le nombre des fleurs, ouvertes ou en bouton, et aussi de leurs pétales.

<sup>935</sup> Nous n'entrerons pas ici dans les détails des commentaires concernant chaque plante, qui serviront de point de départ à l'étude des fleurs dans la seconde partie. On trouvera en annexe un tableau récapitulant les mentions de chaque auteur dans l'ordre de description.

<sup>936</sup> „Geschützte und erwärmte Rasenbänke für die Anpflanzung besonders kostbarer Pflanzen hat es - als frühe Form des Hochbeets - [...] gegeben“ (SUCKALE 1998 b, p. 178).

<sup>937</sup> „In einem abgegrenzten Gartenbezirk befinden sich besonders geschätzte Blumenstauden“ (MÜNDEL 1956, p. 14). A noter que G. Hartlaub voit sur la banquette la véronique et la sauge, qui poussent en réalité en contrebas (HARTLAUB 1947, p. 4), et M. L. Gothein des lys, des roses et des iris, ce qui n'est pas entièrement vrai non plus (GOTHEIN 1926, p. 206).

<sup>938</sup> S'agit-il de la même plante rouge et blanche ? Les auteurs sont partagés ; certains voient ici plutôt du compagnon rouge et du compagnon blanc, d'autres deux espèces complètement différentes, l'une étant de la giroflée.

<sup>939</sup> „Wie ein Teppich ist der Boden mit ihnen bedeckt“ (MÜNDEL 1956, p. 14).

<sup>940</sup> „Sie lassen sich nicht alle botanisch bestimmen“ (WOLFFHARDT 1954), p. 178.

plus rarement de marguerites. La pivoine est assez souvent mentionnée, à cause de sa place centrale et de la mise en valeur du papillon ; de même, la pervenche donne lieu à des commentaires à cause du dragon qui y est étendu, les ancolies des noms populaires qui en font un attribut de Marie. La fleur jaune interroge : est-ce de la giroflée, de la moutarde ou encore du millepertuis ? En réalité, « ce riche décor végétal doit être interprété dans deux directions : celle du religieux-symbolique et celle de la botanique, telle que la vie de la nature, qui à nouveau émerge, se révèle à côté du sens symbolique et en même temps que lui »<sup>941</sup>.

## b Guérir l'âme et le corps

« D'autres possibilités pour l'étude des symboles sont offertes par la botanique et la médecine populaires. Souvent il suffit d'un nom riche en connotations pour étayer le choix d'une plante symbolique ». La phytothérapie le dispute alors à la magie et l'on assiste à un mélange de « représentations païennes et chrétiennes »<sup>942</sup>. Car « toutes les fleurs, tous les simples du tableau sont chargés de symboles et représentés aussi à cause de leur action curative. La polysémie règne dans la plus petite chose »<sup>943</sup>. La différence entre Dürer et le Maître du Paradiesgärtlein, explique Gustav Hartlaub, c'est que chez le premier on ne cherchera pas de « langue des signes secrète » ; par contre, « il n'en faudrait pas beaucoup qu'on ne suppose derrière chaque fleur particulière du tableau de Francfort, quelle que soit son individualité et sa valeur de modèle, une signification symbolique ». Sept ans plus tard, Elizabeth Wolffhardt le prend au mot, transformant l'hésitation en obligation intellectuelle : on « sera obligé de supposer » cette signification symbolique<sup>944</sup>. Tout est lié : si « ces plantes étaient appréciées dans leur majorité comme remède et reviennent aussi en partie dans la tradition de la symbolique mariale »<sup>945</sup> c'est que Marie guérit à la fois l'âme et le corps. « Sainte Gertrude, dont les visions eurent une grande influence sur la sensibilité

---

<sup>941</sup> „Nach zwei Seiten ist also der reiche Pflanzenschmuck zu deuten : Nach der religiös-symbolischen und der botanischen so wie das neu aufbrechende Naturleben sich zugleich neben dem symbolischen Sinn offenbart“ (BEHLING 1957, p. 22).

<sup>942</sup> „Weitere Möglichkeiten zur Erforschung der Symbole gibt die Volksbotanik und die Volksmedizin. Oft genügt schon ein beziehungsreicher Name für die Wahl eines Pflanzensymbols. Viele Pflanzen empfehlen sich auch wegen ihrer Heil- und Zaubervirkungen als symbolkräftig. Heidnische und christliche Vorstellungen wirken dabei zusammen“ (WOLFFHARDT 1954, p. 177).

<sup>943</sup> „Alle Blumen und Kräuter dieses Bildes tragen Symbolsinn und sind gleichzeitig ihrer heilenden Wirkung wegen dargestellt. Die Vieldeutigkeit erfasst auch das kleinste Ding“ (HENNEBO 1962, p. 136).

<sup>944</sup> „Bei Dürer wird man darum auch nicht mehr nach einer geheimen Zeichensprache suchen. Dagegen läge es nicht so fern, in dem Frankfurter Gemälde hinter jeder einzelnen Blume, so individuell und ‚modellhaft‘ sie auch gebildet ist, noch eine symbolische Bedeutung zu vermuten“ (HARTLAUB 1947, p. 10) ; „man wird ‚hinter jeder einzelnen Blume, so individuell und ‚modellhaft‘ sie auch gebildet ist, noch eine symbolische Bedeutung vermuten‘ müssen“ (WOLFFHARDT 1954, p. 177).

<sup>945</sup> „Dass diese Pflanzen überwiegend als Heilmittel geschätzt waren, teils auch in der Tradition der Mariensymbolik oft wiederkehren, mag früheren Betrachtern viel bedeutet haben“ (LOECKLE 1976, p. 78).

allemande du Moyen Age, voit la Vierge et l'Enfant entourés d'anges *dans un jardin plein de roses sans épines, de lis blancs comme la neige et de violettes odorantes* »<sup>946</sup>. Les auteurs religieux soulignent justement, en particulier pour la rose, le lys et la violette « que c'est aussi pour leur vertu de guérison qu'on peut les comparer à Marie »<sup>947</sup>. Mais « pour comprendre qu'une grande quantité de plantes mariales est rassemblée ici, il faut s'appuyer sur les noms populaires »<sup>948</sup>.

« Dans notre *Paradiesgärtlein*, tout ce qui jaillit, fleurit, sourd, bat des ailes se trouve dans un monde surnaturel. Quand on regarde la solennité de ces fleurs, leur rayonnement intérieur, on dirait que la puissance magique du Créateur ne s'est pas encore retirée d'elles »<sup>949</sup>. Dans une « magnificence colorée »<sup>950</sup> elles étoilent ensemble le « gazon couleur d'émeraude » aux reflets mordorés<sup>951</sup>. Paré de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, « un jardin composé de *toutes* les fleurs qui fleurissent de mars à août étincelle »<sup>952</sup>, témoin de « l'abolition du temps propre à l'au-delà de ce jardin qu'entoure la couronne de murailles de la ville éternelle »<sup>953</sup>. L'œuvre de Dieu côtoie l'œuvre de l'homme : la prairie est « émaillée de fleurs champêtres et plantée de fleurs d'agrément »<sup>954</sup>. Le mur crénelé est peut-être moins celui de l'Eden que de la Jérusalem céleste : est-ce pour cela que l'archange Michel, le « vainqueur de Satan », a des fleurs dans les cheveux<sup>955</sup> ?

## 2 Quatre arbres entourent la scène

Lorsque Hubert Janitschek écrit qu'autour de Marie « tout verdoie »<sup>956</sup>, il ne pense sans doute pas qu'au gazon et aux feuilles des fleurs, mais aussi aux quatre arbres qui entourent le jardin comme quatre points cardinaux. Trois d'entre eux en effet ont un abondant

<sup>946</sup> BAZIN 1954, p. 41.

<sup>947</sup> „Bei Rose, Lilie und Veilchen wird von den kirchlichen Autoren eigens hervorgehoben, dass sie auch wegen ihrer Heilkraft mit Maria verglichen werden können“ (WOLFFHARDT 1954, p. 183).

<sup>948</sup> „Wir [...] müssen auf die Volksnamen zurückgreifen, um zu erkennen, dass hier ein ganzer Bestand von Marienpflanzen vereint ist“ (HENNEBO 1962, p. 132).

<sup>949</sup> „In unserem Paradiesgärtlein steht alles Sprießende, Blühende, Quellende, Flatternde noch in einem übernatürlichen Raum. Diese Blumen wirken in ihrer Feierlichkeit, ihrem inneren Leuchten so, als habe sich die magische Schöpferkraft noch nicht aus ihnen zurückgezogen“ (HARTLAUB 1947, p. 9).

<sup>950</sup> „Die Farbenpracht“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>951</sup> MUSPER 1970 (p. 94) écrit « ein smaragdgrüner Rasen », HARTLAUB 1947 (p. 4) « goldgrüner Rasen ».

<sup>952</sup> „In allen Farben des Spektrums prangt der Boden der Bildbühne, ein Garten aller Blumen, die von März bis August blühen“ (PINDER 1952, p. 216) : c'est l'auteur qui souligne. Craignant peut-être de se voir reprocher un emballement lyrique, il précise aussitôt : „das ist von Sachkundigen festgestellt“.

<sup>953</sup> „Merkmal jenseitiger Zeitlosigkeit dieses Gartens, den der Mauerkranz der ewigen Stadt umschließt“ (HENNEBO 1962, p. 135).

<sup>954</sup> BAZIN 1954, p. 39.

<sup>955</sup> „Der Erzengel Michael, [...] Blumen im Haar, als Besieger Satans“ (MUSPER 1970, p. 94).

<sup>956</sup> „Um sie grünt es“ (JANITSCHKE 1890, p. 112).

feuillage ; le quatrième n'est pourvu que de deux jeunes branches, mais leur vigueur est pleine de promesses. Nous examinerons successivement ce que disent les auteurs du cerisier au tronc double, de l'arbre au-delà du mur, de celui qu'enlace l'homme debout et enfin du tronc greffé de deux rameaux.

#### a Le cerisier au tronc double

« Sur un arbre rempli de fruits rouges est perché un oiseau » : ainsi commence l'ouvrage de Jörg Zink consacré au *Paradiesgärtlein*. C'est dire l'importance que l'auteur porte à cet arbre, que Marie, « d'un léger déplacement de la tête et des mains » nous invite à regarder, par l'intermédiaire de la cueilleuse<sup>957</sup>. La plupart des auteurs voient dans cet arbre un cerisier. On en rencontre en effet un dans la *Visitation* du *Retable de Tennenbach* [fig. 11] du même groupe stylistique, où il ne porte pas de fruits mais ne fait que fleurir<sup>958</sup>. Ce ne sont donc pas tant ses petits fruits rouges qui posent problème, même si la légende rapporte que Dorothee, à laquelle est en général assimilée la cueilleuse, fait envoyer des pommes à son bourreau. Par contre, le tronc double a intrigué et, selon la partie de l'arbre à laquelle on s'attache, l'interprétation a beaucoup varié.

Si l'on compare aux personnages, on peut dire que peu d'auteurs se sont intéressés à cet arbre ; mais beaucoup ont noté au passage un ou deux détails significatifs. Il pousse près du rosier<sup>959</sup> et « semble jaillir de la nuque » de la femme qui puise au-dessous de lui<sup>960</sup>. « L'entortillement artistique du tronc du cerisier a vraiment existé »<sup>961</sup> ; il n'empêche qu'il est jugé « particulier », voire « étrange »<sup>962</sup>. Hans Theodor Musper se demande pour quelle raison il est « tressé comme une natte »<sup>963</sup>. Werner Loeckle relève la « triple torsade » qui fait

---

<sup>957</sup> „In einer leichten Wendung des Kopfes und der Hände leitet sie hinüber zu der Frau, die an einem Baum steht und Früchte in ihr Kleid sammelt“ (ZINK 1965, p. 5).

<sup>958</sup> „Ein Kirschbaum als Lebensbaum, allerdings blühend, nicht fruchttragend, steht neben Maria auf dem Heimsuchungsbild des Staufener Altars“ (WOLFFHARDT 1954, p. 178). Ce dernier détail est également relevé par HENNEBO 1962, p. 134.

<sup>959</sup> „Die Rosen einem Kirschbaum benachbart“ (HARTLAUB 1947, p. 4). C'est entre autres ce détail qui permet à l'auteur de mettre cet arbre en parallèle avec celui qui pousse près du lys.

<sup>960</sup> „Der Fruchtbehängene links [...] ‚entspringt‘ wie aus dem Hinterkopf der Schöpfenden“ (LOECKLE 1976, p. 83). L'auteur exprime par des guillemets qu'il est conscient de l'incongruité du verbe ; le détail mérite néanmoins d'être souligné.

<sup>961</sup> „Rasenbänke [...] hat es genauso gegeben wie die kunstvolle Zwirbelung des Kirschbaumstammes“ (SUCKALE 1998 b, p. 178). L'auteur ne donne malheureusement pas d'exemple iconographique. Mais cela est tout à fait plausible, d'autant plus qu'on en trouve encore chez les fleuristes, et que le peintre a certainement pris modèle sur des objets de son entourage.

<sup>962</sup> „Sein Stamm ist von eigentümlicher Bildung“ (MÜNDEL 1956, p. 15) ; „der Baum, von dem sie pflückt, ist seltsam aus zwei Stämmen zusammengewunden“ (ZINK 1965, p. 5).

<sup>963</sup> „Der Baum des Lebens, dessen Doppelstamm – unbekannt, aus welchem Grund – wie ein Zopf geflochten ist“ (MUSPER 1961, p. 48).

tourner le tronc sur lui-même<sup>964</sup>. En réalité, l'arbre se sépare près du pied – et non pas au-dessus de la racine, au niveau de la terre – en deux troncs qui se rejoignent dans le feuillage chargé de fruits<sup>965</sup> depuis les premières branches. C'était du moins le cas avant qu'ils ne soient cueillis : le panier à moitié rempli témoigne qu'il y a peu, les branches les plus basses ployaient sous les cerises<sup>966</sup>. Werner Loeckle souligne que c'est le seul des quatre arbres qui « s'élève dans le ciel »<sup>967</sup> ; Hans Theodor Musper, au contraire, ne voit là qu'un « arbrisseau étêté »<sup>968</sup>. L'oiseau dans la cime et celui perché sur le rameau sec se regardent<sup>969</sup>. Pour Stefan Beissel, cet arbre est un pommier<sup>970</sup> ; Germain Bazin trouve qu'il « ressemble à un oranger »<sup>971</sup> ; Dieter Hennebo, qui hésite à identifier les fruits de façon sûre, pense qu'il pourrait « avoir valeur d'olivier »<sup>972</sup>. Pour Werner Loeckle, cet arbre et celui qui lui fait pendant « sont en réalité indifférenciés et rappellent par leur feuillage davantage des orangers » que des cerisiers, des pommiers ou les figuiers de l'origine<sup>973</sup>. Malgré ces réserves, les auteurs choisissent généralement d'occulter le feuillage et, eu égard à la taille et à la couleur des fruits, parlent – faute de mieux – de cerisier<sup>974</sup>.

---

<sup>964</sup> „Die Wurzelrichtung seines um dreihundertsechzig Grad verschlungenen Doppelstammes – drei Unterbeziehungsweise Überkreuzungen“ (LOECKLE 1976, p. 83). Effectivement, il est plus juste de parler de torsade que de tresse, qui comprend généralement trois brins. Nous reviendrons sur ce tronc qui semble exprimer une sorte de retour aux sources.

<sup>965</sup> „Sein Stamm ist von eigentümlicher Bildung. Er geht in zwei Teilen, die sich gegenseitig umschlingen, bis zu der einheitlichen Krone in die Höhe“ (MÜNDEL 1956, p. 15). Les descriptions de G. Hartlaub et de D. Hennebo, qui paraphrase le premier, sont inexactes : „jenen seltsamen 'Kirschbaum', der sich schon von der Erde aus in zwei umschlingende Stämme gabelt“ (HARTLAUB 1947, p. 21) ; „in den zwei sich umschlingenden Stämmen des Kirschbaumes, die aus einer Wurzel zu einer gemeinsamen Krone aufsteigen“ (HENNEBO 1962, p. 135).

<sup>966</sup> „Der große Weidenkorb zu Füßen der Heiligen ist zur Hälfte mit Kirschen gefüllt, die von den untersten, offenbar schon abgeernteten Zweigen des Baumes zu stammen scheinen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 96).

<sup>967</sup> „Allein in den Himmel ragend“ (LOECKLE 1969, p. 83).

<sup>968</sup> „Ein [...] abreviiertes Bäumchen“ (MUSPER 1970, p. 94). Le terme de *Bäumchen* est repris par ULLMANN 1981, p. 235.

<sup>969</sup> „Zwei Vögel blicken vom Gipfel der Bäume, sie sind einander anblickend zugewandt“ (MÜNDEL 1956, p. 15-16).

<sup>970</sup> „Eine Heilige pflückt von einem Baume Äpfel“ (BEISSEL 1909, p. 373). Même si les proportions ne sont pas toujours respectées par le peintre, la taille des fruits, nettement plus petits que les roses qu'ils surplombent, interdit à notre avis d'y voir des pommes.

<sup>971</sup> BAZIN 1984, p. 39.

<sup>972</sup> „Der Kirschbaum (falls damit der Fruchtbaum des Bildes richtig gedeutet ist) könnte den Olivenbaum (*oliva speziosa*) anderer Marienbilder vertreten“ (HENNEBO 1962, p. 134).

<sup>973</sup> „Sie sind eigentlich unbestimmt und erinnern dem Laub nach eher an Orangen- als an Kirsch- (oder Apfel- ?), ursprünglich Feigenbäume“ (LOECKLE 1976, p. 83). La Bible ne nomme l'arbre qu'indirectement : « leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus. Ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des pagens » (Gn 3, 7).

<sup>974</sup> „Als Kirschbaum mag man den Baum bezeichnen“ (ZINK 1965, p. 17).

C'est l'abondance qui retient le plus l'attention : l'arbre est « chargé de fruits » qui pendent en quantité de grappes<sup>975</sup> et dont « le rouge juteux se détache avec éclat sur le vert profond »<sup>976</sup> du feuillage. Pour Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick la cerise a une connotation érotique : dans les représentations d'établissements où « les couples de toute évidence ne se sont pas rassemblés que pour se baigner, on leur offre toujours du vin et des cerises comme rafraîchissements ». Cela est vrai aussi dans les harems, tels qu'en montre une miniature anglaise des années 1400, où l'on retrouve « le fruit et sa cueilleuse »<sup>977</sup>. Werner Loeckle partage cet avis en partie seulement : aussi bien « la tendance à la spirale de la végétation que le panier de fruits placé exactement à cet endroit » parlent de fécondité, dans tous les sens du terme ; mais il s'agit surtout de fécondité spirituelle<sup>978</sup>. Pour Lucia Impelluso, si l'arbre est un cerisier, il pourrait « renvoyer au sang de Jésus-Christ versé sur la Croix »<sup>979</sup>. L'évidente fécondité associée au contexte religieux fait que « la plupart des auteurs identifient le cerisier de notre tableau comme étant l'Arbre de Vie »<sup>980</sup>. Pour Ernst Ullmann, c'est la profusion paradisiaque de fleurs qui fait du cerisier l'Arbre de Vie<sup>981</sup> ; pour Dieter Hennebo, c'est le dragon, qui fuit l'arbre chargé de fruits car il ne peut que fuir la Vie<sup>982</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick ne suivent pas leurs confrères : dans la tradition iconographique « l'Arbre de Vie ne se distingue que rarement des arbres ordinaires au Jardin d'Eden »<sup>983</sup>.

---

<sup>975</sup> „Reich mit Kirschen beladen“ (WOLFFHARDT 1954, p. 178) ; „eine Fülle roter Kirschen in Bündeln“ (MÜNDEL 1956, p. 15) ; „ein Kirschbaum trägt reiche Früchte“ (BEHLING 1957, p. 20).

<sup>976</sup> „Ein Baum zur Linken strahlt mit saftig roten Kirschen aus tiefem Grün“ (PINDER 1952, p. 216).

<sup>977</sup> „Im erotischen Kontext hat nun interessanterweise auch die Kirsche ihren Platz. In den Darstellungen bordellartiger Badebetriebe, welche in Valerius Maximus-Handschriften die antike Sitte in zeitgenössischem Gewand wiedergeben, werden den Paaren, die sich offensichtlich nicht nur zum Baden zusammengetan haben, stets Wein und Kirschen als Erfrischungen angeboten. Und auch im Harem begegnen uns, wie auf der bereits angesprochenen Miniatur in Oxford, diese Frucht und ihre Pflückerin“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 116 ; voir *supra*, I, II, B, 1, b).

<sup>978</sup> „Dann wäre es wieder denkwürdig, das Befruchtungsmotiv der Geschlechtertrennung botanisch unterstrichen zu sehen, durch die Spiraltendenz der Vegetation und durch den Fruchtkorb genau an dieser Stelle. Denn des Menschen mitgebrachte Fähigkeiten sind nicht stets durch seines Leibes Fruchtbarkeit bereits erfüllt. Gerade durch seine Ichorganisation ist er auch zu geistig Schöpferischem begabt“ (LOECKLE 1976, p. 84).

<sup>979</sup> IMPELLUSO 2003, p. 14. Nous reviendrons sur cette relation, peu soulignée à propos du *Paradiesgärtlein* et pourtant fréquente dans l'histoire des images.

<sup>980</sup> „Die meisten Autoren identifizieren den Kirschbaum auf unserem Bild mit dem Baum des Lebens“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 115).

<sup>981</sup> „Pflanzen und [...] Vögel weisen den Garten als Paradiesgarten aus, der Kirschbaum wird so zum Lebensbaum“ (ULLMANN 1981, p. 235).

<sup>982</sup> „Der Drache auf der anderen Bildseite weist den Fruchtebaum auf der anderen Seite ebenfalls als Lebensbaum aus, denn er flieht ihn“ (HENNEBO 1962, p. 135).

<sup>983</sup> „Der Baum des Lebens wird [...] von den gewöhnlichen Bäumen im Garten Eden nur selten unterschieden“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 115).

Si l'on part non des fruits, mais du tronc, l'identification de l'arbre est multiple. « On est frappé par le tronc double enlacé », écrit en 1954 Elizabeth Wolffhardt, « et en réalité inexplicable »<sup>984</sup>. Peut-être est-ce encore le cas ; du moins plusieurs explications ont-elles été avancées. Hans Theodor Musper, qui ne se prononce pas dans sa première version, émet dans la seconde l'hypothèse que l'arbre « manifeste à quel point le Bien et le Mal, dans l'Arbre de Vie, sont étroitement mêlés »<sup>985</sup>. Pour Gustav Münzel, le tronc d'abord un, qui se sépare pour s'unir à nouveau, est « la mise en images symbolique de l'Incarnation, du concept chrétien de Salut, qui part des deux Natures du Christ, divine et humaine, dont l'union dans le Christ, Dieu fait Homme, se manifeste dans l'union de la couronne »<sup>986</sup>. Cette configuration du tronc pourrait être, pour Dieter Hennebo, une allusion à l'amour courtois, mais à une « *minne* d'ordre surnaturel »<sup>987</sup>. Werner Loeckle – qui est médecin – estime qu'il pourrait symboliser le caducée, le bâton de Mercure, « le messager des dieux par excellence »<sup>988</sup>. Pour Anna Eörsi, plus simplement, « les deux troncs d'arbre à gauche, enroulés en forme de serpent, évoquent le Paradis »<sup>989</sup>.

Certains auteurs fondent leur argumentation à la fois sur les abondants fruits rouges et le tronc spiralé. Pour Gustav Hartlaub, l'Arbre de la Connaissance et l'Arbre de Vie sont indissociables du paradis des origines : « tous deux, dans notre tableau, sont liés dans cet arbre double pour former une unité riche de sens »<sup>990</sup>. Gustav Münzel déclare cela tout à fait « impossible » : l'arbre devrait montrer de façon claire une partie bonne et une mauvaise, « il devrait être à moitié verdoyant et chargé de fruits, à moitié nu et sec, ou chargé d'hosties ou de têtes d'anges d'un côté, de pommes et de têtes de mort de l'autre »<sup>991</sup>. Ignorant ces

<sup>984</sup> „Auffallend und eigentlich unerklärt ist der verschlungene Doppelstamm“ (WOLFFHARDT 1954, p. 178).

<sup>985</sup> „Ein [...] Bäumchen, das vielleicht die Verschlingung des Guten und Bösen im ‚Baum des Lebens‘ demonstriert“ (MUSPER 1970, p. 94).

<sup>986</sup> „Die symbolische Veranschaulichung der Menschwerdung Christi, des christlichen Erlösungsgedankens, der von den beiden Naturen in Christus ausgeht, der göttlichen und der menschlichen, deren Vereinigung in Christus, dem Gottmenschen, sich in der Einheit der Krone zeigt“ (MÜNDEL 1956, p. 15).

<sup>987</sup> „Andererseits kann man [...] einen Hinweis auf die (hier überirdische) Minne sehen“ (HENNEBO 1962, p. 135). En réalité l'auteur ne prend pas parti, mais reprend G. Hartlaub, sans préciser que ce dernier rejette cette interprétation : „gegenüber der bekannten Sinngebung als ‚Minnebaum‘, wie sie im Zusammenhang weltlicher Liebesgärten am Platze wäre“ (HARTLAUB 1947, p. 20).

<sup>988</sup> „Sofern dabei ein Bote der Götter erlebt wurde – griechisch Angelos, als Hermes oder römisch als Mercur, der Götterbote schlechthin –, konnte er durch den Kaduzäus symbolisiert werden, durch den geringelten Mercur-Stab“ (LOECKLE 1976, p. 84).

<sup>989</sup> EÖRSI 1984, pl. 30.

<sup>990</sup> „Man hat wohl mit Recht vermutet, das sie in jenem Doppelbaum unseres Gemäldes sinnreich zu einer Einheit verbunden worden sind“ (HARTLAUB 1947, p. 19-20). L'auteur fait ici allusion à WOLTERS 1932.

<sup>991</sup> „Diese Deutung ist unmöglich, denn der Baum müsste dann [...] seine Zweiteilung in einen guten und einen schlechten Teil deutlich zeigen, er müsste halb in grünem Laub und fruchtbar sein, in der anderen Hälfte kahl und dürr, oder behängt mit Hostien und Engelköpfen an der einen Seite, Äpfeln und Totenköpfen an der anderen Seite“ (MÜNDEL 1956, p. 15). Une miniature de Bertold Furtmeyr, communément appelée *L'Arbre de la*

réserve, Jörg Zink développe ce que Gustav Hartlaub n'a fait qu'esquisser. « Au Jardin de Dieu – c'est ce que signifie cette image des deux arbres enlacés – la connaissance du Bien et du Mal, la connaissance des Mystères de Dieu et la vie éternelle ne feront qu'un ». Ils ne s'exclurent plus. En signe de cela, les fruits, « ronds comme le monde intact, remplacent le pain », qu'il fallait rompre en mémoire de la rupture de l'Alliance. L'homme, rappelé au Paradis, retrouve la nourriture originelle<sup>992</sup>.

## b L'arbre au-delà du mur

L'arbre au-delà du mur est-il aussi un cerisier ? Le pluriel employé par Hubert Haddad<sup>993</sup> laisse la question ouverte. Ce petit arbre, rarement mentionné, n'a pas beaucoup inspiré les auteurs. On ne voit de l'extérieur du jardin « que le ciel, d'un bleu profond, et une seule couronne d'arbre »<sup>994</sup>. Sans cet « arbrisseau » – à moins qu'il ne s'agisse plutôt d'un arbre à la ramure large<sup>995</sup> – on ne saurait pas s'il pousse quelque chose au-delà des murs : au moins donne-t-il « un petit indice sur l'espace extérieur ». Ce qui frappe, c'est qu'une branche « pénètre dans le petit jardin »<sup>996</sup>. Les verbes employés soulignent l'atmosphère de conte dans laquelle baigne cet arbre si mystérieux qu'il s'en trouve personnifié : il « étend une branche au feuillage fourni par les créneaux »<sup>997</sup>, il « regarde par-dessus le mur »<sup>998</sup>. Peut-être est-il moins anodin qu'on ne pense : dans un tableau où Marie est décentrée, contrairement à l'usage, c'est lui qui marque « l'axe médian de l'image »<sup>999</sup>. Nous avons vu d'autre part que cette branche, qui relie l'intérieur à l'extérieur, contribue à relativiser la clôture du jardin.

---

*Mort et le Bois de la Vie* [fig. 439], montre un tel arbre. La couronne entière verdoie, chargée de pommes et d'hosties uniformément réparties ; il a toutefois « de façon claire une partie bonne et une mauvaise », puisque Eve cueille des pommes au-dessous d'un crâne menaçant et Marie des hosties au-dessous du Crucifié.

<sup>992</sup> „Im Garten Gottes, so deutet dieses Bild von den beiden ineinander verschlungenen Bäumen, werden die Erkenntnis des Guten und Bösen, die Erkenntnis des Geheimnisses Gottes und das ewige Leben eins sein. Die Früchte aber, rund wie die heile Welt selbst, treten an die Stelle des Brots. Brot war eine Nahrung, in der das Zeichen der Zerrissenheit zum Ausdruck kam. [...] Aber nun, nachdem [...] der Mensch ins Paradies zurückgerufen ist, hat das Mahl wieder den ursprünglichen Sinn, Speise zu leben, von der der Mensch leben kann“ (ZINK 1965, développement p. 19).

<sup>993</sup> « Sur fond de [...] cerisiers » (HADDAD 2000, p. 40).

<sup>994</sup> „Von der Umgebung sind lediglich der tiefblaue Himmel und eine einzelne Baumkrone [...] auszumachen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>995</sup> G. Roth souligne par deux fois la petite taille de l'arbre, qu'elle qualifie de *Bäumchen* (ROTH 1979, p. 49 et ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 37). En écrivant *ein breitästiger Baum*, C. Aldenhoven ne se prononce pas sur la taille : il suppose seulement que les branches de l'arbre poussent plutôt à l'horizontale (ALDENHOVEN 1902, p. 113). B. Brinkmann et S. Kemperdick notent seulement que la couronne dépasse le mur du fond, sans se prononcer sur sa taille ni sa forme : „einen außerhalb dieser Ecke wachsenden Baum, dessen Krone die rückwärtige Mauer überragt“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 115).

<sup>996</sup> „Einen zusätzlichen kleinen Hinweis auf einen außenliegenden Raum durch ein Bäumchen, dessen einer Ast in das Gärtchen hineinragt“ (ROTH 1979, p. 49).

<sup>997</sup> „Streckt einen dichtbelaubten Zweig durch die Zinnen hinein“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

<sup>998</sup> „Ein zweiter sitzt in dem Bäumchen, das über die Mauer schaut“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 37).

<sup>999</sup> „Etwa auf der Mittelachse des Bildes“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 115).

Cela est d'autant plus vrai que dans le feuillage sont perchés des oiseaux<sup>1000</sup>, dont les ailes évidemment se rient des murailles.

### c L'arbre au rameau sec

Par son geste élané, la cueilleuse guide le spectateur vers l'arbre, qui se détache contre le bleu du ciel. L'homme debout au contraire baisse la tête vers ses compagnons, si bien que l'arbre qu'il enlace et se fond dans la verdure pourrait passer inaperçu. Werner Loeckle note pourtant que cet arbre est « bien davantage au premier plan »<sup>1001</sup> que l'autre : une expression à double sens donnant à penser que, dans un tableau aussi symbolique que le *Paradiesgärtlein*, il s'agit de bien autre chose que d'une fantaisie de jardinier. C'est « un petit feuillu » qui pousse « au voisinage d'un groupe de lys »<sup>1002</sup>. La petite taille de l'arbre ainsi que sa « couronne indifférenciée » invitent Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick à le rapprocher de « l'arbrisseau schématique en pot » posé devant l'établi du *Doute de Joseph* [fig. 6 b]<sup>1003</sup>. Le feuillage « plein de sève » est suffisamment abondant<sup>1004</sup> pour que l'arbre « forme un toit »<sup>1005</sup> et même étende sur les hommes « sa couronne protectrice »<sup>1006</sup> ; cette couronne cependant « commence déjà à se dessécher »<sup>1007</sup>. Carl Aldenhoven voit ici un « arbre en fleurs », ce qui dans un premier temps étonne, du moins devant l'original ou même une reproduction en couleurs<sup>1008</sup>. Dieter Hennebo souligne que cet arbre ne porte « ni fleurs, ni fruits »<sup>1009</sup> : c'est d'ailleurs cela qui fait de lui « l'Arbre de la Mort »<sup>1010</sup>.

---

<sup>1000</sup> Outre par ROTH-BOJADZHIEV 1985 (p. 37), le détail est relevé par BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 115 : « *einen außerhalb dieser Ecke wachsenden Baum [...] auf dem Vögel Platz genommen haben* ».

<sup>1001</sup> „Viel vordergründiger plaziert“ (LOECKLE 1976, p. 85).

<sup>1002</sup> „Eine Gruppe von Lilien, [...] einem kleinen Laubbaum [...] benachbart“ (HARTLAUB 1947, p. 4).

<sup>1003</sup> BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p.107. Cela est d'autant plus vrai que le pot est crénelé comme le mur qui entoure le jardin de Francfort.

<sup>1004</sup> „In vollem saftigen Laub“ (MÜNZEL 1956, p. 15).

<sup>1005</sup> „Bildet ein Dach“ (BEHLING 1957, p. 20)

<sup>1006</sup> „Hält seine Krone schützend über diese gedrängte Gruppe“ (HENNEBO 1962, p. 132). L'auteur ne précise pas de quoi l'arbre protège. On remarquera la personnification, déjà notée pour l'arbre extérieur.

<sup>1007</sup> „Die schon dorrende Baumkrone“ (LOECKLE 1976, p. 48).

<sup>1008</sup> „Unter einem blühenden Baume“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113). Cela est inexact, à moins qu'il ne s'agisse de fleurs d'un caractère particulier. A y regarder de près, en effet, les feuilles sont disposées en rosaces, un peu à la manière – bien que de façon moins claire – de l'Arbre de la Connaissance de la *Bible de Cologne* de 1478 [fig. 165] et de l'arbre de la miniature [fig. 439] de B. Furtmeyr précédemment citée. L'auteur, qui parle beaucoup des couleurs, devait bien connaître l'original. Peut-être la reproduction en noir et blanc, sur laquelle il a sans doute travaillé ensuite, l'a-t-elle induit en erreur ?

<sup>1009</sup> „Der rechts stehende ohne Blüte und Frucht“ (HENNEBO 1962, p. 131).

<sup>1010</sup> „Sie sind um den Baum des Todes gruppiert, der keine Früchte trägt“ (MUSPER 1970, p. 94). L'auteur reprend sensiblement le texte de 1961 (p. 48).

Cet arbre « a fait l'objet de profondes interprétations »<sup>1011</sup>. A l'Arbre de Vie répond logiquement l'Arbre de la Connaissance : « Marie, et aussi Sainte Agnès, ont déjà été représentées sur des verres dorés de l'époque paléochrétienne entre deux petits arbres assimilables aux arbres du Paradis »<sup>1012</sup>. Pour Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick une telle répartition « n'a aucune chance d'aboutir ». En effet « il a bien fallu que l'Arbre de la Connaissance porte des fruits, pour que le couple des premiers parents de l'humanité puisse, lors du Péché des origines, en manger. Cela entraîne que dans la tradition iconographique il est en général le seul arbre du jardin boisé à être identifié à un pommier ou du moins à un fruitier<sup>1013</sup> ». Les auteurs plus anciens ne l'entendaient pas ainsi. Dieter Hennebo hésite à identifier l'Arbre de la Mort à l'Arbre de la Connaissance qui poussait au paradis<sup>1014</sup>. Pour d'autres, il n'y a pas de différence ; mais la Mort n'a pas le dernier mot. « L'arbre que Sébastien entoure de ses bras n'est pas l'arbre de son martyr, c'est l'Arbre de la Connaissance dont le Christ a fait l'Arbre de Vie<sup>1015</sup> ». Jörg Zink rejoint partiellement Gustav Münzel : « le tronc auquel se cramponne Laurent représente la Croix du Christ, [...] qui était aussi représentée parfois à cette époque sous la forme d'un arbre »<sup>1016</sup>. Werner Loeckle n'exclut pas que la couronne de feuillage symbolise celle de l'Homme des Douleurs<sup>1017</sup>. Le rameau sec peut être interprété comme une annonce de dessèchement ; il peut être aussi le dernier vestige de l'hiver. « Fabien et Sébastien, son compagnon, poussent la sève dans les bourgeons »<sup>1018</sup> : au-delà de la réalité horticole, tangible, le dicton rappelle que les saints meurent pour avoir choisi ce qui est à leurs yeux la vraie Vie. Le cadavre dépecé de saint Oswald devait être exposé pour l'exemple. Un corbeau, dit la légende, s'empara d'un bras du saint. « L'arbre sur lequel il se posa était déjà vieux et sec et n'avait plus de feuilles. Mais à

<sup>1011</sup> „Hat Anlass zu tief sinnigen Deutungen gegeben“ (BEHLING 1957, p. 20). Il est dommage que H. Kohlhausen ne précise pas pourquoi cet arbre permet d'identifier saint Bavon (KOHLLHAUSEN 1928, p. 93).

<sup>1012</sup> „Maria oder auch die heilige Agnes wurde bereits auf frühchristlichen Goldgläsern zwischen zwei kleinen Bäumen dargestellt, die als Bäume des Paradieses aufzufassen sind“ (WOLFFHARDT 1954, p. 177-178).

<sup>1013</sup> „Der Baum der Erkenntnis muss nun aber mit Sicherheit Früchte getragen haben, von denen das Urelternpaar beim Sündenfall essen konnte. In der Bildtradition wird er folglich meist als einziger Baum des bewaldeten Gartens überhaupt spezifiziert und als Apfel- oder zumindest als Obstbaum kenntlich gemacht. [...] Eine eindeutige Zuordnung der beiden Paradiesbäume zu den auf der Frankfurter Tafel dargestellten will also nicht gelingen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 115).

<sup>1014</sup> „Die zwei Bäume stellen vielleicht nicht nur den fruchtbaren Lebensbaum und den fruchtlosen Todesbaum dar, sondern auch die wichtigsten Gewächse des Paradieses : den Baum des Lebens und den Baum der Erkenntnis“ (HENNEBO 1962, p. 135).

<sup>1015</sup> „Der Baum, den Sebastian umfängt, ist nicht sein Marterbaum, sondern es ist der durch Christus zum Lebensbaum gemachte Erkenntnisbaum“ (MÜNDEL 1956, p. 22, note 26).

<sup>1016</sup> „Der Stamm, an dem Laurentius sich festhält, steht für das Kreuz Christi, [...] das ja auch sonst zu dieser Zeit gelegentlich in der Gestalt eines Baumes dargestellt wird“ (ZINK 1965, p. 9).

<sup>1017</sup> „Der Schmerzensmann am Baume ohne Früchte, der einzige ohne Kopfputz, soll nicht die schon dorrende Baumkrone den Platz vertreten“ (LOECKLE 1976, p. 48).

<sup>1018</sup> Librement traduit du dicton cité par MÜNDEL 1956, p. 20 : „von seinem Tage (20. Januar) heißt es im Volksmund : Fabian und Sebastian lässt den Saft in die Bäume gahn“.

peine l’oiseau se fut-il posé sur lui avec son butin que la couronne se para de vert tendre et fit apparaître de nouveaux bourgeons. Et depuis ce jour elle garda, à travers les intempéries et le changement des saisons, la parure de son feuillage »<sup>1019</sup>. Les oiseaux seraient-ils les auxiliaires du renouveau ?

#### d Le tronc qui reverdit

« Un moignon d’arbre étêté, d’où jaillissent deux rameaux verdoyants [...] disparaît quasiment dans le vert du gazon »<sup>1020</sup>. Mais « six jambes soulignent son importance »<sup>1021</sup>, et l’artiste a placé devant lui une grosse touffe de pivoines rouges<sup>1022</sup> : il est « si bien mis en valeur par elle que l’observateur trouve ici un point de départ »<sup>1023</sup>. Il sépare les hommes des femmes<sup>1024</sup>, ou encore les hommes de l’Enfant Jésus<sup>1025</sup>. Il se dresse aux pieds de saint Michel<sup>1026</sup>, mais aussi « tout contre le démon brun »<sup>1027</sup>. Vu du côté du spectateur, on ne saurait dire, du tronc brun foncé et du papillon blanc, qui met en valeur l’autre. Vu du côté des quatre personnages de droite, la question ne se pose pas : le tronc leur cache le papillon sur la corolle<sup>1028</sup>.

Quelle histoire raconte « l’extrémité rabougrie » de ce tronc ? A-t-il été « coupé à coups de hache »<sup>1029</sup> ? Gustav Hartlaub hésite : il a été coupé, ou bien il est mort. L’important est qu’il reverdisse, « soit que le moignon fasse croître de lui-même les rameaux, comme on peut l’observer chez de vieux saules têtards, soit qu’une semence apportée par le vent ait pris racine dans la terre meuble de l’écorce pourrissante ». Il est « improbable » qu’il s’agisse

---

<sup>1019</sup> „Der Baum, auf dem er sich niederließ, war bereits alt und dürr und hatte keine Blätter mehr. Sobald jedoch der Vogel mit seiner Last auf ihm saß, belaubte sich die Krone mit frischem Grün und brachte neue Knospen hervor. Sie bewahrte seither trotz der Unbilden des Wetters und des Wandels der Jahreszeiten ihren Blätterschmuck“ (VETTER 1965, p. 119). L’auteur ne mentionne pas le rameau sec, qui serait pourtant ici un argument de choix.

<sup>1020</sup> „Ein gestutzter Baumstumpf, aus dem zwei grüne Reiser sprießen, [...] geht beinahe unter in dem Grün des Rasens“ (MUSPER 1961, p. 48)

<sup>1021</sup> „Sechs Beine heben ihn hervor“ (LOECKLE 1976, p. 85). Il faut sans doute entendre par là celles du démon, de saint Michel et de saint Georges.

<sup>1022</sup> „Hinter der Pfingstrose steht ein Baumstumpf“ (HENNEBO 1962, p. 131).

<sup>1023</sup> „Ein roter Pfingstrosenbusch daneben bringt ihn noch stärker zur Geltung, so dass der Blick des Betrachters beim Ablesen der Komposition hier einen Ausgangspunkt findet“ (VETTER 1965, p. 104).

<sup>1024</sup> „Er trennt die Dreiergruppe von dem Bereich der weiblichen Heiligen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>1025</sup> „Zwischen den drei Männern und dem Kind stehend“ (ZINK 1965, p. 12).

<sup>1026</sup> „Der kleine Baumstumpf weiter unten zu Füßen St. Michaels“ (BEHLING 1957, p. 20).

<sup>1027</sup> „Unmittelbar neben dem braunen Teufel“ (ZINK 1965, p. 6).

<sup>1028</sup> „Den Baumstumpf im Bildvordergrund, welcher ihnen die Schmetterling-Blütenszene verdeckt“ (LOECKLE 1976, p. 50).

<sup>1029</sup> „Ein abgehackter Stumpf“ (ZINK 1965, p. 6).

d'une greffe sur le vieux bois devenu stérile »<sup>1030</sup>. C'est ce que pensait aussi Hans-Theodor Musper en 1961 ; il s'est ensuite rangé à l'avis de la majorité<sup>1031</sup>. Ewald Vetter explique que « par l'intervention de Dieu un nouveau départ a été donné, comme il en va d'un rameau greffé, que la sève de l'arbre nourrit, certes, mais sans provoquer de modification de l'espèce qui lui est propre ». Il étaye son argumentation par une miniature d'Etienne Collaut [fig. 377] qui montre « l'horticulteur divin » lui-même opérant « dans le bosquet dénudé du péché » une « greffe portant doux fruit pour les humains »<sup>1032</sup>. Certains parlent d'un rameau ; la plupart des auteurs en voient deux<sup>1033</sup>, qui ont leur importance : quel motif le peintre a-t-il caché là comme un secret<sup>1034</sup> ?

Ewald Vetter voit dans la greffe l'image de l'Immaculée Conception : « du vieux tronc de l'humanité devenue pécheresse jaillit une vie nouvelle préservée de la Faute originelle ». Le *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Digulleville raconte en effet comment « Dieu, pour rendre possible l'Incarnation de son Fils, choisit parmi les pommiers sauvages de la descendance d'Adam le tronc d'Anne », qu'il « dépouilla et fist nu de toute vie sauvagine » et y greffa la tige de Jessé, c'est-à-dire Marie<sup>1035</sup>. Pour Elizabeth Wolffhardt, cela n'est pas impossible ; mais on peut aussi y voir une allusion à la racine de Jessé elle-même, qui trouve sa source dans Is 11, 1 : « dans le langage symbolique de l'Eglise primitive, la racine de Jessé

---

<sup>1030</sup> „Ein abgehauener oder abgestorbener kleiner Baumstumpf, welcher ein junges grünes Reis treibt. Dieses Zeichen findet man auf alten Gemälden nicht selten. Dass es sich um eine Pflanzung auf dem alten, unfruchtbar gewordenen Holze handelt, ist unwahrscheinlich ; eher entsendet dieser Stumpf, wie man es zum Beispiel an alten Weidenstümpfen beobachten kann, aus eigener Kraft diese Zweiglein, oder es hat hergewehter Same im lockeren Erdreich der morschen Rinde Wurzeln geschlagen“ (HARTLAUB 1947, p. 20). L'auteur ne précise pas à quelles représentations il pense.

<sup>1031</sup> « Gestutzter Baumstumpf » (MUSPER 1961, p. 48) se transforme en « okulierter Baumstumpf » (MUSPER 1970, p. 94). LOECKLE 1976 hésite (« wie gepfropft », p.83), mais STANGE 1951 (« den okulierten Baumstumpf », p.63), HENNEBO 1962 (« ein Baumstumpf, dem zwei Reiser aufgepfropft sind », p. 131), ZINK 1965 (« in seinen verwachsenen Stumpf sind frische Triebe eingepfropft », p. 10-11), SUCKALE 1998 a (« arbre taillé et greffé », p. 63) sont d'accord là-dessus. Effectivement, les lignes horizontales font penser à une ligature.

<sup>1032</sup> „Durch das Eingreifen Gottes wurde der neue Anfang gesetzt, einem aufgepfropften Zweig gleich, den die Säfte des alten Baumes zwar nähren, ohne jedoch eine Veränderung seiner ihm eigenen Art zu bewirken. [...] Eine Miniatur der Chants royaux sur la Conception couronnés au Puy de Rouen aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts zeigt den göttlichen Landmann bei seiner Tätigkeit im kahlen Sündengehölz“ (VETTER 1965, p. 106-107).

<sup>1033</sup> Le singulier employé dans HARTLAUB 1947 (« ein junges grünes Reis », p. 20) et PINDER 1952 (« das Reis, das aus dem Baumstumpf sprießt », p. 220) est inexact. D. Zink écrit dans le même texte « ein neuer Trieb, ein Reis » et « frische Triebe » (ZINK 1965, p. 6, 11). Peut-être faut-il voir là l'importance moindre attachée par les auteurs au tronc greffé.

<sup>1034</sup> La traduction ne rend qu'imparfaitement la question de W. Loeckle « welches Motiv ist dort hineingeheimnisst ? » (LOECKLE 1976, p. 85-86).

<sup>1035</sup> „Aus dem alten Stamm der sündig gewordenen Menschheit wächst neues, von der Urschuld bewahrtes Leben. [...] Literarisch ist diese Vorstellung in dem um 1330/50 geschriebenen *Pèlerinage de l'âme* des Zisterziensers Guillaume de Digulleville fassbar. Nach ihm wählte Gott, um die Inkarnation des Sohnes zu ermöglichen, unter den wilden Apfelbäumen der Nachkommenschaft Adams den Stamm Annas aus und veredelte ihn mit dem geheiligten Reis aus der Wurzel Jesse, mit Maria“ (VETTER 1965, p. 106-107).

était comprise comme signifiant soit Marie, soit Jésus, si bien que cela explique les deux rameaux », d'autant plus que ce motif se rencontre dans la gravure<sup>1036</sup>. Pour Gustav Münzel cette interprétation est la seule qui soit convaincante, ne serait-ce que parce que c'est « la plus proche sur le plan de la méthode » ; d'autre part « cela arrive d'autres fois que comme au *Paradiesgärtlein* la racine de Jessé montre au lieu d'un rameau fleuri deux rameaux, le Christ étant le plus grand et Marie le plus petit »<sup>1037</sup>. Hans-Theodor Musper ne mentionne pas explicitement la racine de Jessé ; il note seulement en 1961 que les deux rameaux ont, « comme les fleurs et les plantes », une signification symbolique « se rapportant à Marie ou au Christ » ; il reprend en 1970 pratiquement les mêmes termes, sans le Christ<sup>1038</sup>. Pour Wilhelm Pinder, au contraire, « le rejet qui jaillit du moignon d'un arbre est le Sauveur lui-même »<sup>1039</sup>.

Pour Gustav Hartlaub, ce signe, qu'il n'est « pas rare de rencontrer dans les peintures anciennes », est « toujours un symbole de la vie qui, partant de la mort, se renouvelle ou – pour employer un langage spirituel – de la résurrection des morts »<sup>1040</sup>. Gustav Münzel estime cette interprétation « étrange au plus haut point » : si son confrère n'a fourni aucune source, c'est qu'il n'a « aucune preuve littéraire » de ce qu'il avance<sup>1041</sup>. Dieter Hennebo n'est pas de cet avis, et mentionne l'interprétation de Gustav Hartlaub au même titre que d'autres<sup>1042</sup> ; Karsten Berr la retient comme la seule plausible<sup>1043</sup>. Jörg Zink voit aussi dans cet arbre, dont « le tronc a été coupé à mi-hauteur », une promesse de vie et d'une nouvelle couronne. Le

<sup>1036</sup> „Man kann in ihm auch eine Anspielung auf die radix Jesse sehen : Der abgehauene Stamm entspricht dem hebräischen Urtext von Jes. 11,1 und kommt auch in der Liturgie zum 2. Adventssonntag vor. In der Symbolsprache der alten Kirche wurde unter dem Reis aus der Wurzel Jesse bald Maria, bald Christus verstanden, so dass dadurch die beiden Sprosse erklärt sind. Auch auf dem bekannten Holzschnitt des Thielman Kerver 1505, La Vierge avec les emblèmes des Litanies hat die Virga Jesse zwei blühende Sprosse“ (WOLFFHARDT 1954, p. 178). Selon le texte d'Isaïe, « un rameau sortira de la souche de Jessé, un rejeton jaillira de ses racines ».

<sup>1037</sup> „Diese Angaben sind methodisch das Nächstliegende“[...]. Wie auf dem Bilde des Paradiesgärtleins kommt es auch sonst mehrmals vor, dass die Wurzel Jesse statt eines Reises mit Blüte zwei Reiser = Christus das größere und Maria das kleinere zeigt“ (MÜNDEL 1956, p. 16 et 22, note 8).

<sup>1038</sup> „Zwei grünende Reiser, die [...] eine symbolische auf Maria oder Christus bezügliche Bedeutung haben“ (MUSPER 1961, p. 48) ; „zwei grüne Reiser, die [...] eine symbolische auf Maria bezügliche Bedeutung haben“ (MUSPER 1970, p. 94).

<sup>1039</sup> „Das Reis, das aus einem Baumstumpfe sprießt, ist der Erlöser selbst“ (PINDER 1952, p. 220).

<sup>1040</sup> „Immer handelt es sich um ein Gleichnis der Erneuerung des Lebens aus dem Tode, geistlich gesprochen der Auferstehung der Toten“ (HARTLAUB 1947, p. 20).

<sup>1041</sup> „Es wäre an sich höchst seltsam. [...] Für diesen Gedanken [...] fehlt aber auch Hartlaub der literarische Nachweis, er hat daher dafür keine Quelle anführen können“ (MÜNDEL 1956, p. 16). Sans entrer dans la polémique, signalons toutefois que G. Hartlaub ne fournit dans son ouvrage aucune source ; il reproduit seulement quelques textes en annexe.

<sup>1042</sup> HENNEBO 1962, p. 20.

<sup>1043</sup> „Der mit Reisern bestückte Baumstumpf erinnert an die paradiesische Erneuerung des Lebens durch die Auferstehung“ (BERR 2005, p. 16).

moignon d'où jaillissent deux rameaux est le signe qu'une existence brisée qui « ici, au Paradis, à nouveau pousse, à nouveau croît et retrouve force et sens »<sup>1044</sup>.

Finalement « tous deux, l'arbre double mystérieux et le signe de vie caché »<sup>1045</sup>, mais aussi celui dont les feuilles recouvriront bientôt le rameau sec, et au-delà des créneaux l'arbre à la vigoureuse ramure, proclament que Vie et Paradis sont synonymes. Si le petit tronc aux « deux faibles rameaux »<sup>1046</sup> est le seul dans lequel ne se perche aucun oiseau, ce n'est sans doute que partie remise : le Paradis peut-il se concevoir sans animaux ?

## D Des animaux discrets

On voit dans les Jardins clos « peu de fruits, sauf les fraisiers, et peu d'animaux, sauf la colombe du Saint-Esprit ou plus rarement la licorne de la virginité »<sup>1047</sup>. Les seuls fruits du Jardin de Francfort sont des fraises, des cerises et des pommes sur la table. On n'y trouve ni colombe, ni licorne et un visiteur pressé pourrait même penser qu'il n'y a pas d'animaux du tout, hormis le seul couché en évidence au premier plan sur le dos, qui a sans doute été tué par le chevalier assis. Il est vrai qu'ils sont très discrets. Certains sont petits de nature, comme les insectes et dans une moindre mesure les oiseaux ; d'autres sont peu visibles, placés dans l'ombre ou dans l'eau ; le seul qui devrait être terrible, le dragon, a été en quelque sorte miniaturisé. La représentation des plantes et des animaux du *Paradiesgärtlein* donne toutefois « à l'œuvre une qualité tout à fait exceptionnelle »<sup>1048</sup>, par ailleurs beaucoup plus rarement soulignée pour les seconds que pour les premiers. Nous nous proposons d'examiner ce que les auteurs disent des poissons et du papillon, par définition « bêtes du Bon Dieu », puis du singe cornu, du petit dragon vert, de la demoiselle et de la libellule, sans oublier la mouche dans l'œillet, tous considérés à l'époque comme des « créatures du démon »<sup>1049</sup>. Nous finirons par des généralités sur les oiseaux, qui méritent une partie : comme pour les fleurs, les espèces y seront traitées en détail.

---

<sup>1044</sup> „Der Stumpf mit den frischen Zweigen ist ein Zeichen für ein Dasein, das in einem Sinne zerschlagen, zerstört oder verdorben ist und das hier, im Paradies, neu wächst, neu gedeiht und noch einmal Kraft und Sinn gewinnt“ (ZINK 1965, p. 11-12).

<sup>1045</sup> „Beides, der geheimnisvolle Doppelbaum wie das verborgene Lebenszeichen, weist darauf hin, dass mit dem ummauertem Gartenbezirk zunächst das wirkliche Paradies [...] gemeint ist“ (HARTLAUB 1947, p.20).

<sup>1046</sup> „Zwei schwache Triebe“ (LOECKLE 1976, p. 83)

<sup>1047</sup> Les auteurs poursuivant leur propos en citant le « chef d'œuvre éponyme » du « Maître du jardinier », on peut penser que les lignes qui précèdent englobent les Jardins du Paradis (HUCHARD-BOURGAIN 2002, p. 27).

<sup>1048</sup> „Die Tier- und Pflanzendarstellungen, welche in ihrer Naturnähe eine ganz außergewöhnliche Qualität des Werkes ausmachen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 113).

<sup>1049</sup> A notre connaissance, personne ne relève la présence du scarabée dans la pâquerette aux pieds de Jésus ni celle des cochenilles dans les iris.

## 1 Les bêtes du Bon Dieu

On peut se demander pourquoi le peintre a inséré « de minuscules animaux au premier plan du *Paradiesgärtlein* »<sup>1050</sup>. D'un autre côté, Dieu voulut, dit la Genèse, « que la terre produise des êtres vivants selon leur espèce : bestiaux, petites bêtes, et bêtes sauvages selon leur espèce. Et il en fut ainsi » (Gn 1, 24). Dans le coin gauche du tableau, presque invisibles dans l'eau du bassin, de petits poissons nagent ; *a contrario* le peintre a fait se poser un papillon blanc, nettement plus gros, sur la seule fleur de pivoine qui, pratiquement dans l'axe du tableau, se détache contre le brun sombre de l'arbre. Poissons et papillon ont toutefois en commun d'être traditionnellement symboles du Bien : leur présence n'a donc pas de quoi surprendre.

### a Les poissons du bassin

« Pour les poissons du bassin, qui ne sont aujourd'hui plus guère visibles, on a utilisé des feuilles d'argent »<sup>1051</sup> : l'argent a perdu de son éclat, et s'ils ont été si peu commentés, c'est peut-être faute d'avoir été vus. Werner Loeckle hésite sur leur nombre : « dans l'ouverture du trop-plein, sur l'original à peine perceptible, un petit poisson léger comme un souffle – ou bien sont-ils deux ? ». Il rappelle l'acrostiche qui fit qu'on « lisait autrefois le grec Ichthys comme J-esous Ch-ristos Th-eou Y-ios S-oter, J-ésus Ch-rist de D-ieu le F-ils S-auveur » et que « deux poissons sont le principal symbole du christianisme primitif »<sup>1052</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick notent de nombreux détails sur ces poissons, qui introduisent dans le tableau un caractère « proprement narratif ». On assiste en effet près du bassin au déroulement d'une « petite action » : quelques poissons nagent vers l'écoulement, et « l'angle de deux d'entre eux est une position typique chez les poissons » ; un autre, qui s'y était déjà engagé, a été saisi par le martin-pêcheur, « qui de toute évidence s'est posté là à

---

<sup>1050</sup> „Der Grund für die Einfügung speziell der winzig kleinen Tiere im Vordergrund des Paradiesgärtleins ist [...] nicht offensichtlich“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 113).

<sup>1051</sup> „Für [...] die heute kaum mehr sichtbaren Fische im Becken wurde Blattsilber verwandt“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 93).

<sup>1052</sup> „Ein hauchzart kleiner Fisch - oder sind es deren zwei ? - Griechisch Ichthys, gelesen einst als J-esous Ch-ristos Th-eou Y-ios S-oter, als J-esus Ch-ristus G-ottes S-ohn E-rlöser; [...] Zwei Fische sind das Hauptsymbol des Urchristentums wie als Memento des Sonnenstandes zum Frühlingspunkt im Sternbild Fische“ (LOECKLE 1976, p.97). Si le signe astral représente bien deux poissons, il ne semble pas que ce soit le cas du symbole chrétien : voir CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 687-713.

cette fin ». Cela du reste pose problème : « le motif de la chasse et de l’engloutissement des petits poissons cadre mal avec le Paradis »<sup>1053</sup>.

## b Le papillon sur la pivoine

Le papillon ne semble pas poser de difficultés théologiques<sup>1054</sup>. Il a été un peu plus souvent remarqué que les poissons ; des auteurs se sont même laissé aller à en voir plusieurs. Il est presque toujours cité avec les autres animaux ailés, oiseaux et libellules : il participe à la profusion d’ailes propre au Paradis<sup>1055</sup>. Gustav Hartlaub note que le peintre ne l’a « pas oublié »<sup>1056</sup> : Ewald Vetter précise : « le papillon clair – une piéride du chou – sur la fleur, devant l’arbre rabougri, apparaît comme une autre accentuation de cet endroit »<sup>1057</sup>. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick s’émerveillent de la finesse de la représentation de ce papillon « posé les ailes fermées sur une fleur de pivoine », qui restitue « les rayures grises et noires de l’abdomen, les longues antennes recourbées à l’extrémité en forme de crosses et la différence de forme des deux ailes, accrochées au thorax comme dans la nature ». Le peintre a même réussi à rendre la veinure des ailes et « par de petites touches blanc sur blanc, la façon un peu mate dont celles-ci captent la lumière »<sup>1058</sup>. Seul Werner Loeckle propose un début d’interprétation : les oiseaux sont groupés « à la façon d’une voûte », laquelle est « comme centrée sur le papillon posé sur le pied de pivoine à l’entrée du jardin ». D’autre part « la ligne qui part du martin-pêcheur pour aboutir au corbeau effleure comme par hasard la piéride du

---

<sup>1053</sup> „Das Motiv des Jagens und Verschlingen der Fischlein durch den Eisvogel will nicht recht in ein Paradies passen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 113-114).

<sup>1054</sup> Du moins dans un premier temps. Ce n’est sans doute pas un hasard, en effet, si le peintre a représenté au *Paradiesgärtlein* une espèce regardée comme particulièrement nuisible (voir LAROUSSE 1984, p.8126). Pour la symbolique du papillon en général, voir CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 847-852.

<sup>1055</sup> „Mit den vielen bunten Vögeln, Libellen und Schmetterlingen“ (MÜNDEL 1956, p. 14); « des oiseaux, des papillons, des libellules » (EÖRSI 1984, pl. 30). ZINK 1965 (p. 6), emploie le singulier et classe le papillon – avec la libellule – parmi les oiseaux : « Blumen und Vögel füllen ihn, [...] Eisvogel und Libelle, [...] Weißling und Akelei ». Il est intéressant de noter que les rares auteurs qui mentionnent la présence du papillon remarquent aussi les libellules.

<sup>1056</sup> „Auch Libelle und Schmetterling nicht vergessen, noch die bunten Vögel“ (HARTLAUB 1947, p. 4).

<sup>1057</sup> „Der helle Falter – ein Kohlweißling – auf der Blüte vor dem Stumpf erscheint wie eine weitere Akzentuierung dieser Stelle“ (VETTER 1965, p. 131, note 5).

<sup>1058</sup> „Ein einzelner Weißling sitzt mit geschlossenen Flügeln auf einer Blüte der Päonie“ [...]. Bei dem Weißling, wohl einem Mitglied der Familie Pieris [...], stimmen die grau-schwarze Streifung des Leibes, die langen, am Ende kolbenförmigen Fühler und schließlich die beiden unterschiedlich geformten, richtig am Thorax ansetzenden Flügel, die sogar die typische Äderung aufweisen ; mittels einzelner Farbtupfen in Weiß auf Weiß ist zudem die etwas schimmernde Beschaffenheit der Schmetterlingsflügel charakterisiert“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 97, 113). Peut-être les auteurs soulignent-ils à dessein, suite aux quelques erreurs, qu’il y a « un seul » papillon sur la fleur.

chou et aussi l'une des libellules si insignifiantes au coin du bassin »<sup>1059</sup>. Ses ailes mises à part, qu'est-ce que le délicat papillon blanc a de commun avec les libellules ?

## 2 Les créatures du démon

On pourrait s'attendre à ne rencontrer ici que des « bêtes du Bon Dieu » : la présence d'animaux « chargés d'une signification négative » est pour Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick « difficilement compatible avec un Jardin du Paradis », à tel point que « cela pose la question de la signification de l'œuvre entière »<sup>1060</sup>. Si tant est que l'on puisse établir un classement, la plus dangereuse de ces bêtes est certainement le singe, que sa face défigurée par la haine et davantage encore les deux cornes dont il est pourvu identifient clairement au démon. Le dragon aussi est symbole du Mal ; mais il semble plus inoffensif, tant par sa taille que par sa position, qui permet de supposer sa mort. Les deux libellules sont appelées en anglais *dragonfly*, « mouche-dragon » : un nom qui ne dit rien qui vaille. La mouche enfin, que picore dans un œillet l'oiseau perché dans un créneau est symbole de pourriture.

### a Le singe cornu

« Ce serait bien la première fois qu'un diable arrive au ciel » : avec ces mots, Carl Aldenhoven ironise contre un de ses confrères qui a vu dans le singe assis « un diabolin »<sup>1061</sup>. Depuis, les auteurs sont partagés, et la profusion de noms donnés au personnage témoigne de leur embarras. Le consensus se fait sur la petite taille : c'est « un petit singe », un « mince démon », un « diabolin » ou même, seule la tautologie étant peut-être à même de rendre compte de l'extrême petitesse – et par là de son impuissance – « un petit diabolin »<sup>1062</sup>. A cela s'ajoute que cet être étrange est assis dans l'herbe, replié sur lui-même<sup>1063</sup>. Dieter

---

<sup>1059</sup> „Gewölbeartig ist die Anordnung der Vogelwelt unseres Bildes und wie zentriert auf den Schmetterling am Pfingstrosenbusch im ‚Eingang‘ des Gartens. [Fast alles ist] umschlossen von dieser Vogelsphäre und ihrer Basis : der Linie Eisvogel-Rabe, die wie zufällig den Kohlweißling und auch eine der beiden so unscheinbaren Libellen an der Wasserbecken berührt“ (LOECKLE 1976, p. 92).

<sup>1060</sup> „Eine negative Bedeutung [...] lässt sich nur schwer mit dem Paradiesgärtlein vereinbaren, [...] wodurch sich zugleich die Frage nach der Inhaltsdeutung des ganzen Werkes stellt“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 113-114).

<sup>1061</sup> „Firmenrich-Richartz erkennt ein Teufelchen. Es wäre aber doch das erste Mal, dass ein Teufel in den Himmel kommt“ (ALDENHOVEN 1902, p. 386, note 213).

<sup>1062</sup> KUGLER 1847 (p. 250) écrit « ein Aefferchen » ; ALDENHOVEN 1902 (p. 113) « ein kleiner [...] Affe » ; HADDAD 2000 (p. 40) « un mince démon » ; HARTLAUB 1947 (p. 6) « der kleine [...] Dämon » ; PINDER 1952 (p. 217) « Teuflein » ; BRINKMANN, KEMPERDICK 2002 (p. 94) « Teufelchen » ; STANGE 1951 (p. 62) « mit einem kleinen Teufelchen ».

<sup>1063</sup> Certains auteurs (ALDENHOVEN 1902, p. 113 ; MÜNDEL 1956, p. 14) emploient le verbe *sitzen*. D'autres s'attachent à exprimer le recroquevillement par le verbe *hocken* (HARTLAUB 1947, p. 6 ; PINDER 1952, p. 217 ; HENNEBO 1962, p. 132 ; VETTER 1965, p. 115) ; EÖRSI 1984 (pl. 30) écrit que le singe est « accroupi ».

Hennebo trouve que « même les créatures animales démoniaques se sont installées paisiblement »<sup>1064</sup> ; les autres notent l'expression « renfrognée »<sup>1065</sup> du singe, son regard « furibond »<sup>1066</sup>, son bras gauche croisé sur le droit : cet esprit mauvais qui n'a l'air de rien<sup>1067</sup> n'attend qu'une occasion pour faire chuter l'homme. Aussi plusieurs auteurs allemands ont-ils recours à des préfixes privatifs : un « être difforme et cornu »<sup>1068</sup> ne peut être que l'incarnation du Mal.

C'est donc « un petit démon simiesque »<sup>1069</sup>, un « singe-démon »<sup>1070</sup>, le « diable sous l'aspect d'un singe »<sup>1071</sup>, Satan lui-même, « le prince des anges déchus vaincu par saint Michel »<sup>1072</sup>. Hans-Theodor Musper perçoit ici le « symbole du vice enchaîné »<sup>1073</sup>, dans la continuité du verset de l'Apocalypse : « il s'empara du dragon, l'antique serpent, qui est le diable et Satan, et l'enchaîna pour mille ans » (Ap 20, 2). Ernst Ullmann voit même « l'archange Michel avec Satan prisonnier »<sup>1074</sup>. En résumé, près de saint Michel « est assis un être lamentable et simiesque, qui n'est rien d'autre que Satan lui-même, le *simia dei*, dans un état de ridicule impuissance et de soumission absolues »<sup>1075</sup>. Hubert Haddad le voit « attentif aux paroles de l'ange »<sup>1076</sup>. Cette remarque isolée est peut-être à mettre en rapport avec l'interprétation de Jörg Zink. L'auteur rappelle que selon la mystique rhénane « le Démon ne restera pas toujours rejeté et perdu. Il quittera sa haine pour retourner vers Dieu et retrouver sa place parmi les enfants et les créatures de Dieu ». A cela le peintre a peut-être ajouté que c'est justement « sous la protection de saint Michel, celui qui l'a vaincu, que le

<sup>1064</sup> „Selbst die dämonischen Tiergestalten haben sich friedlich niedergelassen“ (HENNEBO 1962, p. 135).

<sup>1065</sup> „Mürrisch“ (HARTLAUB 1947, p. 6)

<sup>1066</sup> „Das [...] grimmig blickende Teufelchen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>1067</sup> „Der unscheinbare Schratt mit seiner Links-über-Rechts-Haltung“ (LOECKLE 1976, p. 48).

<sup>1068</sup> HARTLAUB 1947 le qualifie p. 22 de *Unhold* et p. 23 de *Unwesen*, VETTER 1965 (p. 115) de *gehörnte Missgestalt*.

<sup>1069</sup> „Ein äffisches Teuflein“ (PINDER 1952, p. 217).

<sup>1070</sup> „Michael mit einem Affen-Teufel“ (SUCKALE 1998 b, p. 177). Il serait plus juste de traduire par „démon-singe“, mais nous ne l'avons pas fait pour des raisons d'euphonie.

<sup>1071</sup> SUCKALE 1998 a, p. 63.

<sup>1072</sup> „Der Satan selbst, [...] als Fürst der gefallenen Engel von Michael besiegt“ (MÜNDEL 1956, p. 18).

<sup>1073</sup> „Ein kleiner Affe als Symbol des gefesselten Lasters“ (MUSPER 1961, p. 48 et 1970, p. 94). Toutefois l'auteur nomme le singe la première fois après l'arbre aux deux rameaux, dont il souligne la proximité ; la seconde, il le désigne indirectement comme celui qui a été vaincu par l'archange.

<sup>1074</sup> „Der Erzengel Michael mit dem gefangenen Satan“ (ULLMANN 1981, p. 235). Nous ne voyons pour notre part le singe enchaîné ni sur l'original, ni même sur la copie de Londres. Peut-être l'auteur s'est-il laissé entraîner par des commentaires antérieurs. On peut lire en effet dans le LCI – dont la première édition est de 1968 – au chapitre sur « le singe symbole du démon » : « ein gefesselter Affe neben dem Erzengel Michael im Frankfurter Paradiesgärtlein ». Le tableau est l'un des rares cités, les auteurs expliquant que « les représentations de singes comme symboles clairs du Démon ne sont pas fréquentes » (LCI 1994, t. 1, p. 76-77).

<sup>1075</sup> „Neben ihm auf dem Boden sitzt ein kümmerliches affenartiges Wesen, das nichts anderes ist als der Satan selbst, als *simia dei* im Zustand vollkommener lächerlicher Ohnmacht und Unterwerfung“ (MÜNDEL 1956, p. 18).

<sup>1076</sup> HADDAD 2000, p. 40.

Démon pourra, lui aussi, rentrer dans sa demeure ». Le tronc qui semblait mort, tout contre lui, un jour a nourri deux tendres rameaux, « promesse de couronne »<sup>1077</sup>.

## b Le petit dragon vert

« Mais que signifient ces monstres inventés avec un humour tendre ? » Gustav Hartlaub englobe dans cette question le singe et le dragon, qu'il envisage d'ailleurs – contrairement à ses confrères – d'attribuer tous deux à saint Michel<sup>1078</sup>, ce qui est pour Gustav Münzel « exclu sur le plan iconographique, parce que saint Michel n'a pas, dans l'iconographie, deux attributs pour la même chose ». Par opposition au singe diabolique, vaincu par saint Michel, il « incarne le Mal terrestre, que le chevalier saint Georges réussit à vaincre »<sup>1079</sup>. En tant que Mal vaincu, il est « couché sur le dos » dans l'herbe, aux pieds du saint<sup>1080</sup>. Ce « serpent mort » est pour Hubert Haddad « la seule ombre au tableau, d'ailleurs convenue »<sup>1081</sup>. Les artistes ont représenté avec délectation beaucoup de dragons transpercés : si ce n'est pas le cas au *Paradiesgärtlein*, tout donne à croire que la bête étendue de tout son long sur le dos, le ventre « gonflé de poison »<sup>1082</sup>, les pattes en l'air, vient d'expirer<sup>1083</sup>. Elle a peut-être trouvé la mort en fuyant l'Arbre de Vie, car « l'Enfer et le Vice craignent la sphère de la Vie éternelle »<sup>1084</sup>. Si attributs il y a, le dragon est le plus patent.

---

<sup>1077</sup> „Aber vielleicht, da das Bild auch sonst Gedanken der oberrheinischen Mystik Ausdruck gibt, liegt der Gedanke von der Erlösung des Teufels mit darin, der in jener Zeit immer wieder gedacht worden ist. Der Teufel, so dachte man, wird nicht ewig verstoßen und verloren sein. Er wird aus seinem Hass gegen Gott zurückfinden und seinen Platz unter den Kindern und Geschöpfen Gottes einnehmen.[...] Im Schutz dessen, der ihn besiegte, Michaels, gibt es auch für den Teufel Heimkehr, so dachte der Maler – vielleicht. Ähnlich mag man den seltsamen Baum neben dem Teufel verstehen : In der halben Höhe seines Stammes ist er abgehauen, aber in seinen verwachsenen Stumpf sind frische Triebe eingepfropft, die neue Lebendigkeit und eine neue Krone versprechen“ (ZINK 1965, p. 11-12).

<sup>1078</sup> „Was besagen aber jene mit behaglichem Humor erfundenen Unholde im Grase ? Da der Erzengel den Bösen, wie viele Darstellungen zeigen, auch in Gestalt eines Drachen bekämpft, wäre es möglich, auch die Echse auf ihn zu beziehen“ (HARTLAUB 1947, p. 22). Le dragon a été beaucoup plus souvent commenté que le singe.

<sup>1079</sup> „Das ist ikonographisch ausgeschlossen, weil es zwei Attribute für Michael in der gleichen Sache ikonographisch nicht gibt [...] So ist hier bei diesem Ritter der Drache die Verkörperung des irdisch Bösen, dessen Besiegung Ritter Georg vollbrachte“ (MÜNSEL 1956, p. 18).

<sup>1080</sup> „Der kleine Drache überwunden auf dem Rücken“ (KUGLER 1847, p. 250) ; „klein [...] liegt der besiegte Drache zu Füßen des Mannes“ (PINDER 1952, p. 217).

<sup>1081</sup> HADDAD 2000, p. 40.

<sup>1082</sup> „Vor dem immer noch giftgeschwollenen Drachen“ (WOLFFHARDT 1954, p. 184) ; „das giftgeschwollene Bäuchlein zuoberst“ (VETTER 1965, p. 115).

<sup>1083</sup> „Streckt alle vier Füße in die Luft“ (HENNEBO 1962, p. 132). STANGE 1951 (p. 62) reprend les mots de HEIDRICH 1909 (p. 253) : „tot auf dem Rücken“.

<sup>1084</sup> „Der Drache auf der anderen Bildseite weist den Fruchtebaum auf der anderen Seite ebenfalls als Lebensbaum aus, denn er flieht ihn, wie Hölle und Laster die Sphäre des ewigen Lebens meiden“ (HENNEBO 1962, p. 135). Pour intéressante qu'elle soit, cette remarque pose problème : elle suppose que dans le combat la bête se soit retournée, car elle ne semble pas venir du côté de « l'arbre fruitier ». L'auteur, suivi par BERR 2005

Pourtant ce dragon a quelque chose de dérisoire. Il est d'abord très petit<sup>1085</sup>, comme le singe. Mais si l'on considère la taille « normale » de la bête<sup>1086</sup>, le peintre a pu représenter un petit singe, dont la malignité n'est pas forcément proportionnelle à la taille ; un dragon aussi minuscule ne peut être qu'un bébé-dragon, un « dragonneau », ce qui semble diminuer d'autant le mérite de saint Georges<sup>1087</sup>, celui qui a vaincu la « bestialité brutale »<sup>1088</sup>. Accumulant les diminutifs, les auteurs rivalisent d'inventivité pour caractériser cette miniaturisation surprenante qui rend le monstre incapable de nuire : il est « petit comme un lapereau mort »<sup>1089</sup>, couché là impuissant, « son petit ventre en l'air<sup>1090</sup> » ; sa « forme et sa petitesse sont ridicules »<sup>1091</sup>. On ne saurait le prendre au sérieux : ce n'est qu'une « sorte de dragon »<sup>1092</sup>, un « inoffensif batracien »<sup>1093</sup>, un « petit lézard »<sup>1094</sup> couché dans l'herbe, « minuscule comme un jouet »<sup>1095</sup>.

D'un autre côté, un dragon simplement amusant et mignon manquerait sans doute d'épaisseur, si l'on ose dire, même si « ce mode de dévotion, avec son amour du détail, sait rendre gracieux jusqu'aux sujets secondaires tels que le dragon de saint Georges »<sup>1096</sup>. Certes, ce dragon « nullement redoutable » semble « se chauffer le ventre au soleil »<sup>1097</sup>. Cela permet de constater au passage qu'il s'agit d'une femelle, ce qui signifie peut-être que saint Georges a « vaincu sa concupiscence »<sup>1098</sup>. Mais si la bête ne fait que somnoler, elle peut aussi sortir du sommeil. Sa belle couleur verte<sup>1099</sup> s'harmonise parfaitement avec les feuilles de

---

(p. 16), met en corrélation le Mal et le paganisme : saint Georges a vaincu l'un comme l'autre dans la figure du dragon : « *Zeichen des von ihm besieigten Heidnischen und Bösen* » (p. 132).

<sup>1085</sup> „*Der kleine Drache*“ (KUGLER 1847, p. 249) ; „*sein kleiner [...] Drache*“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

<sup>1086</sup> Nous entendons évidemment la taille habituelle en iconographie par rapport à saint Georges.

<sup>1087</sup> Le mot *Drächlein* est de SUCKALE 1998 b (p. 177). On se souvient de la déception du petit garçon rencontré au Städel.

<sup>1088</sup> „*Die brutale Bestie*“ (ZINK 1965, p. 8).

<sup>1089</sup> „*Klein wie ein totes Kaninchen*“ (PINDER 1952, p. 217).

<sup>1090</sup> „*Das giftgeschwollene Bäuchlein zuoberst*“ (VETTER 1965, p. 115).

<sup>1091</sup> „*In lächerlicher Gestalt und Kleinheit*“ (MÜNDEL 1956, p. 18).

<sup>1092</sup> „*Eine Art Drache*“ (ZINK 1965, p. 5).

<sup>1093</sup> LORENTZ 2008, p. 56.

<sup>1094</sup> „*Eine kleine am Boden liegende Echse*“ (MÜNDEL 1956, p. 14).

<sup>1095</sup> „*Winzig klein wie ein Spielzeug*“ (MUSPER 1961, p. 48). R. M. et R. Hagen disent la même chose en d'autres termes : « Les images du combat avec le dragon représentent habituellement l'animal fabuleux en bête énorme et menaçante. Ici, il est réduit à la taille d'un gadget » (HAGEN 2000, p.18). Le dernier mot nous semble toutefois un peu anachronique.

<sup>1096</sup> SUCKALE 2006, p. 57.

<sup>1097</sup> EÖRSI 1984, pl. 30.

<sup>1098</sup> „*Besonders akzentuiert würde diese durch den Drachen, der weiblichen Geschlechts und tot sei und daher symbolisiere, dass der Heilige die eigene Begierde überwunden habe*“ (S. Riches, reprise par BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 102). Le sexe des dragons étant en général peu visible, on peut en effet voir là une intention du peintre.

<sup>1099</sup> „*In Gestalt einer putzigen grünen Echse*“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94). La couleur verte achève de rendre le dragon attendrissant : l'adjectif *putzig*, plutôt familier, pourrait se traduire par « craquant ».

pervenche qui lui font un tapis ; mais son ventre rond, plutôt « jaune-grisâtre<sup>1100</sup> », rappelle que la pervenche est « une vieille plante médicinale et magique, particulièrement efficace contre le venin animal »<sup>1101</sup>. La plante a donc « certainement une fonction apotropaïque et doit protéger peut-être non seulement les personnages du tableau, mais aussi le spectateur, du dragon encore tout gonflé de venin »<sup>1102</sup>. En même temps, le nom allemand de la pervenche, *Immergrün*, peut indiquer autre chose : « même si on croit l'avoir fait taire, il nous reste son être et son action. C'est là où on l'attend le moins qu'il nous place devant le fait accompli. » C'est « fort judicieusement » que le peintre a couché son dragon vert dans la seule plante du tableau qui reste « toujours verte ». Peut-être en fin de compte ce gentil lézard vert est-il un crocodile, ou un varan<sup>1103</sup> ?

### c La demoiselle et la libellule

Très peu d'auteurs se sont intéressés aux deux espèces de libellules qui « font vibrer leurs ailes autour du bassin<sup>1104</sup> ». Lorsqu'elles sont mentionnées, c'est en général en corrélation avec le papillon et les oiseaux, et il n'est pas toujours facile de dire si l'auteur parle d'une libellule ou de deux<sup>1105</sup> : celle qui se détache contre la pierre du bassin est beaucoup plus visible que l'autre. A première vue, elles sont bien « insignifiantes »<sup>1106</sup> : il faut être très attentif pour voir qu'elles sont peintes « avec une précision scientifique »<sup>1107</sup>, que détaillent Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick. « Les deux libellules près du bassin, peintes comme s'il s'agissait d'une variation avec deux différentes positions des ailes » sont en réalité une demoiselle et une libellule. On peut même identifier presque sûrement celle de gauche, avec « ses ailes transparentes brun foncé » : le peintre a réussi à rendre « le bleu

<sup>1100</sup> „Sein kleiner graugelber Drache“ (ALDENHOVEN 1902, p. 113).

<sup>1101</sup> „Der tote Drache liegt inmitten der Ranken des Immergrüns, das zu den alten Heil- und Zauberpflanzen gehört, wirksam vor allen gegen tierische Gifte“ (HENNEBO 1962, p. 132).

<sup>1102</sup> „So hat es gewiss auch auf unserem Bild apotropäische Funktion und soll vielleicht nicht nur die Personen des Gemäldes, sondern auch den Beschauer vor dem immer noch giftgeschwollenen Drachen schützen“ (WOLFFHARDT 1954, p. 184).

<sup>1103</sup> „Die Raststätte des Drachen ist sinnigerweise durch *Vinca minor* gegeben, Immergrün. Scheint er auch zur Ruhe gebracht, so bleibt uns doch sein Wesen und Wirken. Gerade unversehens stellt er uns jeden Augenblick wieder vor vollendete Tatsachen [...]. Echse oder Drache, Krokodil oder Waran“ (LOECKLE 1976, p. 78, 23).

<sup>1104</sup> „Die von zwei Libellen umschwirrte Einfassung“ (VETTER 1965, p. 110).

<sup>1105</sup> Lorsque G. Hartlaub écrit « *Libelle und Schmetterling nicht vergessen* » (HARTLAUB 1947, p. 4), est-ce une question de style ? Pour J. Zink la réponse est claire, puisqu'il parle de l'espèce et met tout au singulier : « *Eisvogel und Libelle, Veilchen und Maiblume* » ZINK 1965, p. 6). Mais cela ne dit pas combien de libellules il voit. G. Münzel, au contraire, met tout au pluriel, y compris le papillon : « *mit den vielen bunten Vögeln, Libellen und Schmetterlingen* » (MÜNSEL 1956, p. 14).

<sup>1106</sup> „Eine der beiden unscheinbaren Libellen“ (LOECKLE 1976, p. 92). Pour la citation entière, voir le chapitre sur le papillon.

<sup>1107</sup> EÖRSI 1984, pl. 30.

profond et éclatant de l'abdomen » par de l'outrémer intense. Mais les superstitions, qui transparaissent dans les noms populaires, leur attribuent « en majorité une signification négative » : elles sont accusées de crever les yeux ou même d'être des « messagères de mort ». Aussi leur présence au *Paradiesgärtlein* pose-t-elle problème, d'autant plus que « contrairement aux monstres qui servent d'attributs à saint Michel et à saint Georges, elles ne sont nullement rendues inoffensives »<sup>1108</sup>.

#### d La mouche dans l'œillet

Le tableau intitulé *Les Amants trépassés* [fig. 257]<sup>1109</sup> montre un couple dévoré par des serpents, un crapaud, de grosses libellules carnassières et des mouches, dont certaines ont déjà pondu dans la chair de la femme, d'où s'échappe un asticot. Le Maître du *Paradiesgärtlein*, en peignant une minuscule mouche dans un œillet tout au fond de son merveilleux jardin, a-t-il voulu pareillement mettre en garde, bien que de façon beaucoup plus discrète ? Les deux seuls auteurs qui mentionnent l'insecte n'entrent pas dans les détails. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick estiment que « l'insecte vers lequel se penche l'oiseau n'est pas identifiable avec précision » ; mais la scène, qu'ils mettent en parallèle avec le poisson attrapé par le martin-pêcheur à l'affût, leur semble « peu paradisiaque »<sup>1110</sup>. Pour Carl Gebhardt, le petit oiseau représenté au moment où il « ouvre le bec pour manger une mouche posée devant lui » permet de rapprocher le panneau de Francfort de la *Vierge de Soleure* [fig. 9] : c'est là « un motif ravissant commun aux deux tableaux »<sup>1111</sup>.

---

<sup>1108</sup> „Die beiden Liebelln am Wasserbecken, wie zur Variation mit unterschiedlichen Flügelstellungen wiedergegeben, stellen eine Großlibelle und eine Kleinlibelle dar ; mit ihren transparent-dunkelbraunen Flügeln dürfte es sich bei der linken um eine weibliche Blauflügel-Prachtlibelle handeln, deren leuchtend tiefblaue Färbung des Abdomens hier mit kräftigem Ultramarin wiedergegeben ist. [...] Insbesondere für die Libellen ergeben sich Probleme : Im Aberglauben wie auch in den älteren volkstümlichen Bezeichnungen wird ihnen überwiegend eine negative Bedeutung zugemessen, etwa als bedrohliche ‚Augenstecher‘ oder als Todesboten. Das lässt sich allerdings nur schwer mit dem Paradies vereinbaren, zumals die Libellen ja, anders als die attributiven Monstren der Heiligen Michael und Georg, keineswegs unschädlich gemacht sind“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 113). On traduit *Großlibelle* par « libellule », réservant le nom de « demoiselle » à la *Kleinlibelle*, plus petite, ainsi que l'indique son nom allemand.

<sup>1109</sup> Les deux personnages sont en quelque sorte des morts-vivants, puisqu'ils se tiennent debout face au spectateur, pour mieux le mettre en garde.

<sup>1110</sup> „Nach einem nicht näher bestimmbar Insekt pickt das Rotkehlchen links oberhalb von Maria (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 97. Pour l'incompatibilité avec le paradis, voir p. 113-114).

<sup>1111</sup> „Ein entzückendes Motiv ist beiden Bildern gemeinsam : ein Vöglein, das gerade den Schnabel öffnet, um eine vor ihm sitzende Fliege zu verspeisen“ (GEBHARDT 1905, p. 31).

### 3 Treize oiseaux tout autour du jardin

Les oiseaux du *Paradiesgärtlein* ont souvent été négligés, bien que le peintre ait représenté un jardin paré de « couleurs somptueuses, qui emplissent l'espace sous le ciel bleu du parfum des fleurs et y font retentir les chants des oiseaux »<sup>1112</sup>. Les commentaires les associent souvent aux fleurs, car « le peintre s'efforce de capter l'apparence naturelle des choses, des plantes et des oiseaux »<sup>1113</sup>, créatures du Paradis par excellence.

#### a Des oiseaux souvent négligés

Même si les historiens d'art soulignent la portée symbolique des oiseaux, qui apportent la vie dans le jardin fleuri et font de lui à proprement parler le Paradis, ils s'intéressent dans l'ensemble à peine davantage aux oiseaux qu'aux autres créatures ailées, papillon ou libellules. Seuls deux auteurs consacrent une dizaine de pages aux oiseaux de Francfort. Après avoir étudié les fleurs dans un chapitre, Werner Loeckle fait plus succinctement de même pour « le monde des oiseaux » et selon les mêmes critères basés sur les nombres, les lignes et la symbolique ; il attache une importance spéciale à la position des oiseaux les uns par rapport aux autres et par rapport aux personnages. Les deux dernières pages mettent en parallèle les sept oiseaux communs au *Paradiesgärtlein* et au *Jardin des Délices* de Jérôme Bosch<sup>1114</sup>. Dans son ouvrage sur les oiseaux dans la peinture médiévale, Gertrud Roth-Bojadzhiev consacre plusieurs pages de son chapitre III aux oiseaux du panneau de Francfort, renvoyant pour le chardonneret à un chapitre à part. Elle centre son étude sur les textes médiévaux qui sous-tendent la représentation des oiseaux et leur symbolique dans « le motif iconographique du Jardin du Paradis et ses variations typologiques, la Madone au buisson de roses, au banc de gazon et à la tonnelle »<sup>1115</sup>.

Seul Werner Loeckle identifie les treize oiseaux du *Paradiesgärtlein*. Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick voient « en tout douze oiseaux, un de chaque espèce »,

---

<sup>1112</sup> „Die Farbenpracht, die den ganzen Raum unter blauem Himmel zugleich mit Blumenduft und Vogelschall erfüllt“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>1113</sup> „Das gleiche Bemühen, die natürliche Erscheinung der Dinge, der Pflanzen und Vögel z.B., einzufangen“ (FUTTERER 1926, p. 23). B. Brinkmann et S. Kemperdick pourvoient sur une même reproduction les fleurs d'un numéro, les oiseaux d'une lettre (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 111).

<sup>1114</sup> LOECKLE 1976, p. 92-99 (voir tableau en annexe).

<sup>1115</sup> „Die Bedeutung der Vögel im Bildtypus des Paradiesgärtleins und dessen Typenvariationen, der Madonna im Rosenhag, auf der Rasenbank und in der Laube“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 32-45, plus particulièrement 36-41. Pour le chardonneret, voir p. 23-30).

oubliant – comme avant eux Ewald Vetter<sup>1116</sup> – l’oiseau perché au sommet de l’arbre extérieur au jardin<sup>1117</sup>. Aux yeux de Gertrud Roth-Bojadzhiev, les douze oiseaux du tableau ne représentent que onze espèces, car il y a deux loriots. Elle ne voit pas l’oiseau noir : « il faudra se souvenir, pour les explications ultérieures concernant la signification et l’apparition des oiseaux dans le Jardin du Paradis, du fait qu’on ne voit ni oiseaux noirs, ou même noirs et blancs, ni rapaces »<sup>1118</sup>. Carl Aldenhoven en nomme dix, et mentionne le onzième qui s’envole<sup>1119</sup>. Ernst Heidrich ironise, comme pour les fleurs : on a « voulu reconnaître » dix espèces d’oiseaux<sup>1120</sup>. De façon plus drastique que pour les fleurs, l’intérêt s’approche ensuite de zéro.

« Les oiseaux sont disposés en forme de voûte »<sup>1121</sup>. C’est généralement en suivant cette courbe que les auteurs les nomment, commençant par le martin-pêcheur posé sur la rigole, le plus souvent signalé, pour tourner ensuite autour du jardin. Le consensus se fait sur la plupart des oiseaux, mésange charbonnière, loriot, bouvreuil, pinson, rouge-gorge ; certains voient plus précisément dans le pic un pivert ; le bruant jaune est peut-être un second loriot. Le chardonneret n’est pas objet de débat ; André Michel, pour qui le jardin est « égayé du chant des chardonnerets »<sup>1122</sup>, a peut-être pris le pic pour un congénère de l’amateur de chardons. L’oiseau à l’aplomb des pommes est plus mystérieux : le peintre a-t-il voulu représenter une pie, une bergeronnette, une mésange à longue queue ou encore un jaseur boréal aperçu un jour d’hiver ? La mésange bleue est reconnaissable à sa couleur, la huppe à sa huppe. On a « peu prêté attention »<sup>1123</sup> au « seul oiseau noir parmi tant d’autres aux plumes multicolores »<sup>1124</sup> : il n’en est pas moins le seul à avoir déchaîné les passions. Est-ce une sorte de poule d’eau, un merle, un corbeau ou un crabe ? Chaque auteur défend son identification, surpris qu’on puisse voir autre chose dans l’oiseau qui tranquillement picore.

<sup>1116</sup> VETTER 1965. La liste p. 108 comprend dix oiseaux ; le martin-pêcheur et l’oiseau noir font l’objet de développements ultérieurs (p. 118-120, 129, 139).

<sup>1117</sup> „Insgesamt hat sich von zwölf Arten jeweils ein Exemplar eingefunden“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 97, 111 pour la reproduction annotée).

<sup>1118</sup> „Festzuhalten für alle weiteren Erläuterungen bezüglich der Bedeutung und Erscheinung der Vögel im Paradiesgärtlein ist die Tatsache, dass keine schwarzen oder schwarzweißen Vögel, auch keine Raubvögel, auftauchen“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 32). Peut-être le Jardin de Francfort constitue-t-il, comme dans d’autres domaines, une exception ?

<sup>1119</sup> ALDENHOVEN 1902, p. 387, note 215 et p.114.

<sup>1120</sup> „Man hat 18 verschiedene erkennen wollen – ebenso zehnerlei Vögel“ (HEIDRICH 1909, p. 253).

<sup>1121</sup> „Gewölbeartig ist die Anordnung der Vogelwelt unseres Bildes“ (LOECKLE 1976, p. 92).

<sup>1122</sup> MICHEL 1907, p. 250.

<sup>1123</sup> „Bisher kaum beachtet“ (VETTER 1965, p. 139, note 108).

<sup>1124</sup> „Der einzige schwarze Vogel unter so vielen buntgefiederten“ (WOLFFHARDT 1954, p. 184).

## b Le chatoisement de la vie

« Dans le tableau de Francfort, une légion d’oiseaux aux plumes de toutes les couleurs, attirée par l’agrément et la paix du lieu, peuple les couronnes des arbres et la muraille »<sup>1125</sup>. Les auteurs, d’ordinaire si prolixes en diminutifs, y ont rarement recours pour les oiseaux, sans doute parce que ceux-ci sont en général petits de nature<sup>1126</sup>. C’est plutôt leur nombre qui, avec l’éclat de leurs couleurs, revient comme un leitmotiv. C’est « un jardin avec de nombreux oiseaux bigarrés »<sup>1127</sup>, d’innombrables « points multicolores que sont les fleurs et les oiseaux », dont « les couleurs grandioses » emplissent l’espace<sup>1128</sup>. Des « oiseaux chanteurs colorés sont perchés dans tous les coins »<sup>1129</sup> et « s’ébattent dans tous ces arbres ou arbrisseaux »<sup>1130</sup>. Tout est « animé par des oiseaux multicolores »<sup>1131</sup> qui gazouillent et chantent. Le bec de la mésange bleue, légèrement ouvert dans une attitude caractéristique, mais aussi la couleur et la structure des plumes de chaque oiseau prouvent que le Maître s’appuyait « sans aucun doute sur des études d’après nature précises et non pas sur des livres de modèles »<sup>1132</sup>. Le *Paradiesgärtlein* est un « herbier auquel les oiseaux donnent vie »<sup>1133</sup>.

## c Les oiseaux du Paradis

« Le calme contemplatif, qui donne une âme à ce domaine clos, est rempli du gazouillis des oiseaux et de l’aimable jeu des cordes »<sup>1134</sup> : Ewald Vetter donne à entendre que les trilles des oiseaux sont autant à leur place au *Paradiesgärtlein* que les notes du psaltérion égrenées par Jésus lui-même. A sa suite, Werner Loeckle écrit que « la cithare et le

---

<sup>1125</sup> „Bei der Frankfurter Tafel bevölkert eine bunzgefiederte Vogelschar, angelockt durch die Annehmlichkeit und den Frieden des Orts, die Baumkronen und die Mauer“ (VETTER 1965, p. 108).

<sup>1126</sup> Nous n’avons relevé le mot *Vögelchen* que chez KUGLER 1847 (p. 149) et MUSPER 1961 (p. 48). Il est étrange que le seul « petit oiseau » mentionné chez ce dernier soit justement le martin-pêcheur, qui n’est certainement pas le plus petit des treize ; c’est peut-être ce que s’est dit l’auteur, qui supprime sa remarque dans la version de 1970.

<sup>1127</sup> „In dem [...] Garten mit den vielen bunten Vögeln“ (MÜNZEL 1956, p. 14).

<sup>1128</sup> „Die zahllosen bunten Punkte der Blumen und Vögel [...]. Die Farbenpracht, die den ganzen Raum [...] mit Vogelschall erfüllt“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>1129</sup> „Überall sitzen farbige Singvögel herum“ (MUSPER 1970, p. 94).

<sup>1130</sup> BAZIN 1985, p. 39.

<sup>1131</sup> „Alles ist von buntfarbigem Vögeln belebt“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>1132</sup> „Als frühes, doch vollendetes Zeugnis für die lebendige Wiedergabe einzelner Pflanzen und Tiere baut das Frankfurter Bild zweifellos auf genauen Naturstudien statt auf Musterbuchformeln auf. Dies wird [...] an den Vögeln deutlich, deren Körperform und Farbe ebenso wie die jeweilige Struktur des Gefieders treffend beschrieben werden – insbesondere bei der Blaumeise auf dem kahlen Zweig vor der Rückwand dürfte die Wiedergabe der Haltung des Tieres oder des zum Tschilpen leicht geöffneten Schnabels ebenfalls auf genauer Beobachtung beruhen“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 113).

<sup>1133</sup> „Ein [...] von Vögeln belebtes Herbarium“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p.79).

<sup>1134</sup> „Die beschauliche Stille, die den beschlossenen Bezirk beseelt, ist erfüllt vom Gezwitscher der Vögel und von lieblichem Saitenspiel“ (VETTER 1965, p. 102).

monde des oiseaux, dont retentiront pour nous un jour et le son et le chant, nous donnent à entendre que dans le tableau non seulement l'appréhension, mais aussi l'écoute du monde sont à l'œuvre »<sup>1135</sup>. Le chant des oiseaux est davantage qu'un banal cri animal. Rien que la façon dont le peintre les a placés semble chargée de symboles. Les personnages sont installés « derrière de hauts murs que peuplent les oiseaux »<sup>1136</sup> ; il y a cinq oiseaux sur la muraille crénelée et cinq autres sont perchés dans les arbres, dont deux se font face du haut des cimes les plus hautes ; un examen attentif révèle que six regardent d'un côté, six de l'autre<sup>1137</sup>. Ils semblent être comme les gardiens du lieu, où « chaque élément possède une signification »<sup>1138</sup>. Certains auteurs leur prêtent, avec les fleurs, une symbolique mariale : pour Teresa Perez-Higuera « les nombreux petits oiseaux » renvoient, au même titre que la muraille, à l'image du Jardin Clos<sup>1139</sup>. De fait, « dans la littérature pieuse de l'époque, les oiseaux sont englobés dans la description du *hortus conclusus* »<sup>1140</sup>. Les oiseaux se détachent, « à la périphérie, sur le bleu magique du ciel »<sup>1141</sup>. L'un d'eux, un loriot jaune vif, perché en évidence sur la cime d'un arbre constellé de fruits rouges, en regardant « en bas dans le jardin »<sup>1142</sup> attire le regard du spectateur au cœur de la scène. De tous les êtres vivants représentés, les végétaux, les animaux et les hommes, les oiseaux sont peut-être ceux qui, avec les fleurs, ont sur le *Paradiesgärtlein* le plus de révélations à nous faire.

« Il y a dans le petit format de ce *Paradiesgärtlein* une telle profusion de pensées réunies, que nous devons supposer que toutes les tentatives d'interprétation resteront incomplètes ». Nous ne pouvons que donner raison à Jörg Zink, y compris lorsqu'il ajoute que « ce n'est pas un hasard si les commentateurs du tableau sont parvenus à des conclusions différentes ». Nous avons examiné beaucoup de ces conclusions, qui en effet s'attachent à

---

<sup>1135</sup> „Dass nicht nur Welt-Anschauung, dass auch Welt-Anhörung im Bilde west, ist durch Zither und Vogelwelt angetönt, die schließlich klingen und singen werden“ (LOECKLE 1976, p. 55).

<sup>1136</sup> HADDAD 2000, p. 40.

<sup>1137</sup> „Zwei Vögel blicken vom Gipfel der Bäume, sie sind einander anblickend zugewandt“ (MÜNDEL 1956, p. 15) ; „je sechs sind nach jeder Seite hin orientiert, fünf auf der Mauer sitzend und fünf auf Pflanzen, zwei am Boden, einer fliegt fort“ (LOECKLE 1976, p. 96).

<sup>1138</sup> SUCKALE 98 a, p. 63.

<sup>1139</sup> PEREZ-HIGUERA 1996, p.142. L'auteur n'entre pas dans les détails, pas plus que R. Suckale, qui écrit : « auch die Blumen und Vögel haben marianische Bedeutung » (SUCKALE 1998 b, p. 177).

<sup>1140</sup> „In den erbaulichen Schriften der Zeit werden bei der Schilderung des *hortus conclusus* ebenfalls die Vögel einbezogen“ (VETTER 1965, p. 108).

<sup>1141</sup> „Wir gewahren die Vogelwelt auf unserem Bild ganz peripher vor zauberisch blauem Himmel“ (LOECKLE 1976, p. 95).

<sup>1142</sup> „Auf einem Baum voll roter Früchte sitzt ein Vogel, ein Pirol, eine Goldamsel oder Pfingstamsel, wie man ihn auch nennt, und sieht auf einen Garten hinab“ (ZINK 1965, p. 3). L'auteur, en multipliant les noms de l'oiseau – qui est le premier être vivant nommé, si l'on ne compte pas les arbres – souligne son importance.

« tel ou tel symbole », sans parvenir jamais à expliquer tout à fait la cohérence de l'ensemble<sup>1143</sup>. Nous avons vu que les titres, mais aussi les copies au sens large, qu'il s'agisse du *minnekästchen* de Londres, de gravures ou de photographies retouchées, sont autant de prises de position, car elles proposent des éclairages valant interprétation. L'un des charmes de ce « ravissant Jardin du Paradis », dans lequel on vit longtemps tantôt « un poste avancé de l'esprit colonais »<sup>1144</sup>, tantôt la production « d'un grand Maître œuvrant dans le Haut-Rhin »<sup>1145</sup> réside dans le fait que nous ignorons presque tout du peintre, du commanditaire, du destinataire, *a fortiori* de la commande. Les noms de Sebald Fyol et de Hans Tiefental n'ont pas été retenus. Après une « tentative de pulvérisation » du « groupe stylistique », il est aujourd'hui communément admis que celui que l'on nomme, faute de mieux, Maître du *Paradiesgärtlein*, était un peintre œuvrant à Strasbourg dans les premières décennies du XV<sup>e</sup> siècle, « réceptif à l'art italien », particulièrement siennois<sup>1146</sup>.

Le corpus de son oeuvre a sensiblement varié, depuis qu'un contemporain de Goethe eut l'heureuse idée d'enrichir sa collection de petits tableaux du Jardin du Paradis de Francfort. Aujourd'hui, ce corpus se résume au *Paradiesgärtlein*, à la *Vierge aux fraisiers* et à des fragments de retables, deux grands panneaux et quatre petits, respectivement consacrés à la Vie de Marie et à celle du Précurseur ; il faut y ajouter un tout petit fragment représentant une tête de Vierge. D'autres oeuvres sont considérées comme proches, soit qu'elles aient été exécutées par des artistes formés dans l'atelier du Maître, soit que la renommée de ce dernier ait dépassé son entourage immédiat. Tel est le cas de plusieurs peintures sur panneau, notamment le *Retable de Tennenbach* et l'*Annonciation* de Winterthur, mais aussi de miniatures, gravures, vitraux et sculptures. Le commanditaire, en qui la plupart des auteurs voient une femme, était peut-être une Dominicaine. Mais quelle a pu être la commande, pour que le peintre brouille la lisibilité du tableau « presque à dessein »<sup>1147</sup> ?

Parmi les huit personnages de ce jardin « tout à fait inhabituel »<sup>1148</sup> – on ne saurait dire, entre autres, s'il est ouvert ou fermé – quatre au moins ont été l'objet de débat. La Vierge lit près de son Fils, qui joue du psaltérion. Les auteurs s'accordent à reconnaître saint Michel

---

<sup>1143</sup> „In dem kleinen Format dieses Paradiesgärtleins ist eine solche Fülle von Gedanken vereinigt, dass wir annehmen müssen, dass alle Versuche, es zu deuten, unvollständig bleiben, und dass wir dem einen oder anderen Zeichen oder Symbol gerecht werden, aber nicht dem Ganzen. Es ist kein Zufall, dass die Deuter dieses Bildes zu verschiedenen Ergebnissen kamen“ (ZINK 1965, p. 29).

<sup>1144</sup> DU COLOMBIER 1946, p. 47.

<sup>1145</sup> „Annahme eines großen [...] am Oberrhein wirkenden Meisters“ (GEBHARDT 1905, p. 34).

<sup>1146</sup> LORENTZ 2008, p. 64, 71.

<sup>1147</sup> LORENTZ 2008, p. 57.

<sup>1148</sup> „Ein ganz ungewöhnliches Bild“ (MÜNZEL 1956, p. 14).

au démon simiesque, saint Georges au petit dragon couché sur le dos ; mais l'homme au bonnet jaune a aussi été identifié à Sebald. L'homme debout est vu le plus souvent comme Sébastien, à cause de l'arbre, ou Oswald, à cause de l'oiseau noir à ses pieds ; les noms de Bavon, Etienne, Laurent, de l'Homme des Douleurs, ont été plus rarement avancés. La musicienne est identifiée à sainte Cécile ou sainte Catherine, parfois sainte Madeleine ; la cueilleuse généralement à sainte Dorothée ; la femme à la fontaine à sainte Barbe, sainte Marthe, exceptionnellement à la Samaritaine. Mais peut-être ces trois femmes sans réel attribut renvoient-elles aux trois Marie qui se tiennent au pied de la Croix. Les auteurs ont dans l'ensemble peu détaillé les fleurs, les arbres et les animaux, oiseaux compris, comme si leur présence était, à tout prendre, anecdotique. Aussi nous proposons-nous de nous demander dans un troisième chapitre s'il y a toujours des fleurs et des oiseaux dans les Jardins du Paradis.

## CHAPITRE TROISIEME : Y A-T-IL DES FLEURS ET DES OISEAUX AU JARDIN DU PARADIS ?

« Lorsque la Vierge fut assimilée à l'Épouse du Cantique des Cantiques, le terme d'*hortus conclusus* lui fut appliqué, et ce jardin clos fut fait à l'image du verger féodal. Cette image devint la figure du Paradis, considéré par les religions orientales, dont hérita le christianisme, comme un jardin enchanté où toutes les voluptés des sens (goût, odorat, ouïe) devenaient le symbole du bonheur céleste »<sup>1149</sup>. Germain Bazin résume en quelques lignes l'émergence du Jardin du Paradis, mais sans aborder la position de Marie – la plupart du temps assise non pas sur la banquette de gazon, mais devant, contrairement aux dames et aux damoiseaux qui, à la même époque, devisent galamment dans les jardins courtois – ni les autres personnages qui l'entourent. Avant d'examiner de plus près, dans les deux parties suivantes, les vingt fleurs et les treize oiseaux du *Paradiesgärtlein*, quelques précisions s'imposent. Les Maîtres n'ayant généralement pas donné de titre à leur œuvre, quel paradis les auteurs ont-ils cru voir représenté ? En reproduisant le *Paradiesgärtlein* dans le chapitre sur le « paradis terrestre » et non quelques pages plus loin au « Paradis céleste », Giordano Berti répond clairement à la question<sup>1150</sup>. Mais les avis sont partagés, de même que les auteurs ne sont pas tous d'accord sur la nécessité de la présence de fleurs et d'oiseaux dans les Jardins du Paradis. Nous tournerons notre regard vers les jardins fleuris qui entourent Marie et les oiseaux qui l'accompagnent dans la peinture à la fin du Moyen Age et nous demanderons dans quelle mesure fleurs et oiseaux contribuent à faire du *Paradiesgärtlein* une œuvre exceptionnelle.

### A Du jardin d'Eden à la Jérusalem Céleste

Dans *L'Art au XV<sup>e</sup> siècle* de Stefano Zuffi, la moitié gauche du *Paradiesgärtlein* sert d'écrin avec *Ronde des Elus*, un détail du *Jugement Dernier* [fig. 289] de Fra Angelico, à la peinture de tout un siècle : le quinzième serait-il le siècle de la recherche du Paradis ? Après un détour par les paradis bibliques et quelques considérations théologiques sur les acceptions

---

<sup>1149</sup> BAZIN 1984, p. 40.

<sup>1150</sup> BERTI 2000, p. 19.

du mot « paradis » tant dans les différentes traductions de la Bible que dans les commentaires de l'Écriture, nous tenterons de définir le Jardin du Paradis, en partant de la Vierge d'Humilité qui semble en être la source. Nous nous demanderons ensuite si l'apparition du jardin fleuri permet de considérer le Jardin du Paradis comme une simple variation de la Vierge au Palis de Roses, très en vogue au XV<sup>e</sup> siècle dans l'espace germanique. Nous pourrions alors tenter de délimiter le type, et ce faisant nous interroger sur le paradis représenté dans les Jardins du Paradis en général et le *Paradiesgärtlein* en particulier.

## 1 Les paradis bibliques

« Le Seigneur Dieu », dit la Genèse, « planta un jardin en Éden, à l'orient, et il y plaça l'homme qu'il avait formé. Le Seigneur Dieu fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et bon à manger, l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais » (Gn 2, 8-9). Beaucoup d'auteurs ont cru reconnaître dans les deux grands arbres du tableau les deux arbres des origines. C'est à l'époque de leur captivité à Babylone que les Hébreux associèrent à *gan eden* le terme persan *pairi-daesa*, « jardin entouré d'un mur », transformé en *pardes*, qui devint dans la Septante *paradeisos*, puis *paradisus* dans la Vulgate<sup>1151</sup>. Alors que le mot « paradis » n'est, à notre connaissance, jamais employé dans les versions modernes de la Bible pour nommer le Jardin d'Éden, les versions grecque et latine entretiennent une ambiguïté dont on mesure l'influence sur la peinture du Moyen Âge<sup>1152</sup>. Dans les langues vernaculaires, les trois principales occurrences<sup>1153</sup> sont issues du Nouveau Testament et renvoient toutes au séjour des Elus. Au Bon Larron qui s'indigne, non pas de son propre sort mais de celui du Juste cloué près de lui sur la Croix, Jésus répond : « En vérité, je te le dis, aujourd'hui tu seras avec moi dans le Paradis » (Lc 23, 43). Dans la seconde Épître aux Corinthiens, Paul relate qu'« un homme en Christ », voici quatorze ans, a été dans son corps ou hors de son corps « enlevé jusqu'au troisième ciel, [...] jusqu'au Paradis »

---

<sup>1151</sup> BERTI 2000, p. 19.

<sup>1152</sup> Un tableau récapitule en annexe les occurrences du mot « paradis ».

<sup>1153</sup> Lc 23, 43, 2 Co 12, 3 et Ap 2, 7 font l'unanimité – excepté Chouraqui – parmi les versions retenues, qui sont la Bible de Luther (L), aujourd'hui encore la référence allemande par excellence ; la Bible de Jérusalem 1998 (BJ) et la Colombe 1978 (C) pour comparer les versions catholique et protestante ; la Traduction Œcuménique de la Bible 1988 (TOB), La Bible en Français Courant 1997 (BFC), la Bible Chouraqui 1989 (BC) et la Bayard 2001 (B) pour l'éclairage particulier que ces versions apportent. Les éditions de la BJ, de la C, de la TOB et de la BFC sont celles du cédérom *Biblia Universalis* 2001, qui facilite grandement la recherche. A cela il faut ajouter la Biblia Hebraica Stuttgartensia (BHS), la Septante (S), la Vulgate (V) pour remonter aux sources hébraïque, grecque et latine.

(2 Co 12, 2-3)<sup>1154</sup>. Enfin, « le Fils d'Homme » aux cheveux de laine blanche comme neige charge l'auteur de l'Apocalypse de transmettre son message : « celui qui a des oreilles, qu'il entende ce que l'Esprit dit aux Eglises. Au vainqueur, je donnerai à manger de l'arbre de vie qui est dans le Paradis de Dieu » (Ap 2, 7).

D'autres passages, diversement traduits, renvoient aussi au « paradis », mais toujours par référence. La région du Jourdain était avant sa destruction « comme un paradis »<sup>1155</sup>. La fiancée du Cantique est comparée à un « jardin verrouillé »<sup>1156</sup> où poussent des rejets qui sont « un paradis de grenades »<sup>1157</sup>. « Le Seigneur », dit le prophète Isaïe, « a pitié de Sion, il a pitié de ses ruines. De ce site désert il va faire un jardin merveilleux, de ce terrain aride il va faire un paradis » (Is 51, 3). Ce passage est particulièrement fructueux. La Bible en Français Courant est la seule à traduire par « paradis » : les autres parlent de « jardin », tous dans exactement les mêmes termes qu'ils ont employés pour traduire Gn 13, 10. Mais là où elle traduit par « jardin merveilleux », les autres versions renvoient explicitement au jardin d'Eden. Selon un procédé courant dans la Bible, le « site désert » et le « terrain aride » ne font qu'un, comme par opposition le jardin, l'Eden et le paradis. L'Ecclésiastique fournit trois occurrences, toujours par association, celle-ci faisant implicitement référence au Jardin d'Eden. « Je suis », dit le Siracide, « comme un canal issu d'un fleuve, comme un cours d'eau conduisant au paradis ». Plus loin il compare la charité, puis la crainte du Seigneur, à un « paradis de bénédiction », qui demeure et protège<sup>1158</sup>. Comme le langage biblique a recours à des métaphores pour dire l'indicible, le *Paradiesgärtlein* est construit en abyme : « le regard ingénu montre une réalité toute terrestre, refermée sur elle-même, une scène idyllique d'un grand charme poétique, qui captive absolument. Mais cette impression est élevée dans une

---

<sup>1154</sup> « Je connais un homme en Christ qui, voici quatorze ans – était-ce dans son corps ? je ne sais, était-ce hors de son corps ? je ne sais, Dieu le sait – cet homme-là fut enlevé jusqu'au troisième ciel. Et je sais que cet homme – était-ce dans son corps ? était-ce sans son corps ? je ne sais, Dieu le sait –, cet homme fut enlevé jusqu'au paradis et entendit des paroles inexprimables qu'il n'est pas permis à l'homme de redire ». Ce passage a servi de base, en particulier à G. Hartlaub, pour voir dans le *Paradiesgärtlein* une vision des félicités promises.

<sup>1155</sup> Gn 13, 10 (BFC) ; les autres parlant de « jardin de Yahvé » (BJ), « jardin de l'Eternel » (C), « jardin du Seigneur » (L et TOB).

<sup>1156</sup> Ce thème du jardin clos n'est évidemment pas sans rapport avec les créneaux du *Paradiesgärtlein*.

<sup>1157</sup> Ct 4, 13 (TOB) ; la BFC parle d'un « verger de Paradis », la BJ et la C simplement d'un verger, Luther d'un *Lustgarten* (Jardin des délices) : peut-on voir dans ce choix une allusion au *Jardin des Délices* de J. Bosch ?

<sup>1158</sup> Si 24, 30 ; 40, 17 ; 40, 27 (BJ). La BFC traduit la première fois par « parc », ce qui surprend un peu (doit-on imaginer au paradis, passé ou futur, des allées bien ratissées ?), puis également par « paradis ». La TOB parle la première fois d'un jardin, qu'elle qualifie ensuite de « luxuriant », ce qui renvoie davantage au jardin d'Eden que le mot « parc ». Les protestants ne retenant pas les Livres deutérocanoniques, nous ne savons pas ce qu'ils auraient proposé.

autre sphère par l'appréhension d'un monde autre, second, voilé, qui devient sensible au regard pénétrant »<sup>1159</sup>.

## 2 Quelques considérations théologiques

Jusqu'au VIII<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. on entend par le mot « paradis » le jardin merveilleux où vécurent heureux Adam et Eve<sup>1160</sup> : « dans les mentalités de jadis, un lien quasi structurel unissait bonheur et jardin : ce qui ressort, en ce domaine, des traditions gréco-romaines avec lesquelles fusionnèrent, au moins partiellement, à partir de l'ère chrétienne, les évocations bibliques du verger d'Eden ». Le bonheur décrit par L'Age d'or, les Champs Elysées, les Iles Fortunées semblait fort proche de celui dont jouissait le couple biblique ; aussi les premiers écrivains chrétiens, tels Justin, Tertullien ou Clément d'Alexandrie eurent-ils à cœur de démontrer que les païens honoraient le Dieu de Moïse sans le savoir, cela expliquant les divergences de leurs récits : « la vérité est une, alors que le mensonge, lui, a mille façons de s'égarer. Les sectes de la philosophie, tant grecque que barbare, en ont reçu chacune un fragment »<sup>1161</sup>. Si pour Philon et Origène le récit biblique est à prendre au sens symbolique<sup>1162</sup>, la majorité des théologiens, d'Irénée à Thomas d'Aquin en passant par Augustin, défendent l'idée que le texte biblique doit être lu « comme il est écrit »<sup>1163</sup>. Il en résulte que le paradis terrestre existe encore, comme lieu d'attente pour les Justes.

Ce Paradis, distinct du septième ciel du bonheur éternel, est assimilable au troisième ciel où fut ravi saint Paul et où vivent Hénoch<sup>1164</sup> et Elie<sup>1165</sup> que Dieu a « enlevés ». Le premier livre d'Hénoch, qui eut une influence considérable, évoque pour la première fois dans la tradition judaïque l'idée d'une rétribution après la mort, une conception reprise par l'Apocalypse de Baruch. Le quatrième livre d'Esdras précise que les Justes attendent le Jugement dans des habitacles gardés par des anges, dans lesquels Ambroise pense reconnaître

---

<sup>1159</sup> „Der unbefangene Blick zeigt eine in sich geschlossene, ganz irdische Wirklichkeit reiner Menschlichkeit, eine idyllische Szene von hohem poetischen Zauber, die vollständig gefangen nimmt. Dieser Eindruck aber wird in eine andere Sphäre gehoben durch die Feststellung einer zweiten, anderen, verhüllten Welt, die dem eindringenden Blick spürbar wird“ (MÜNDEL 1956, p. 21).

<sup>1160</sup> Pour toute cette partie nous sommes, sauf indication contraire, largement redevable à DELUMEAU 1992, p. 15-29, d'où sont extraites les citations.

<sup>1161</sup> Citation de Clément d'Alexandrie.

<sup>1162</sup> « Croire qu'il s'agit de vignes, d'oliviers, de pommiers, de grenadiers ou d'arbres de ce genre, c'est une grande naïveté, difficilement curable » (Philon). « Qui sera assez sot pour penser que, comme un homme qui est agriculteur, Dieu a planté un jardin en Eden du côté de l'orient et a fait dans ce jardin un arbre de vie visible et sensible ? » (Origène).

<sup>1163</sup> L'expression est de saint Irénée.

<sup>1164</sup> « Ayant suivi les voies de Dieu, il disparut car Dieu l'avait enlevé » (Gn 5, 24).

<sup>1165</sup> « Voici ce qui arriva quand le Seigneur fit monter Élie au ciel dans la tempête » (2 R 2, 1).

les « demeures » du Père dont parle Jésus au chapitre 14 de l'Évangile de Jean<sup>1166</sup>. Cette tradition juive se retrouve dans l'eschatologie chrétienne, notamment dans les apocryphes<sup>1167</sup>.

La question restait de savoir à qui ce Paradis était réservé. Tertullien, et à sa suite Hippolyte de Rome, Hilaire de Poitiers, Ambroise, Jérôme, distinguent trois lieux : le shéol pour le commun des fidèles, le paradis terrestre accessible dès maintenant aux martyrs, « le royaume des cieux qui s'ouvriront à la fin du monde »<sup>1168</sup>. D'autres cependant jugent le lieu nommé *paradeisos* dans le Nouveau Testament accessible à d'autres qu'aux martyrs : la promesse de Jésus au bon larron n'a-t-elle pas rouvert le paradis fermé par la faute d'Adam et Eve ? C'est l'opinion de Grégoire de Nysse – « tu nous as chassés du paradis, tu nous y as rappelés »<sup>1169</sup> – mais aussi d'Athanase le Grand, de Jean Chrysostome, de Jean Damascène. Du reste, le concile de Pergame avait déclaré en 152 que tous les Justes attendaient le Jugement au Paradis, ce qui n'empêchait pas un certain flou entre Paradis et béatitude éternelle. Isidore de Séville, et d'autres à sa suite, s'employèrent à préciser : le paradis terrestre était quelque part sur la terre, mais hors d'atteinte depuis la Chute ; le Paradis céleste existait en dessous du firmament, alors que le ciel final se trouvait au-dessus, et ne serait accessible que lors du Jugement Dernier.

Une autre question agissait les esprits : comment convenait-il de comprendre le *requies* des prières pour le repos des morts ? Sentant venir la mort, Etienne « fléchit les genoux et dit, dans un grand cri : Seigneur, ne leur impute pas ce péché. Et en disant cela, il s'endormit »<sup>1170</sup>. La première lettre aux Corinthiens parle des « cinq cents frères » auxquels est apparu le Christ : « la plupart d'entre eux demeurent jusqu'à présent et quelques-uns se sont endormis »<sup>1171</sup>. Fallait-il en conclure que dans l'attente du Jugement les Elus dorment – oserons-nous dire « du sommeil du Juste »<sup>1172</sup> ? C'est en tout cas ce qu'affirment les « Sept Dormants d'Ephèse », dont la *Légende Dorée* relate l'histoire : « c'est pour toi », dit l'un d'eux à l'empereur Théodose, « que Dieu nous a ressuscités avant le jour de la grande résurrection, afin que tu n'aies point de doutes sur la réalité de celle-ci. » Et Jacques de

---

<sup>1166</sup> « Dans la maison de mon Père, il y a beaucoup de demeures : sinon vous aurais-je dit que j'allais vous préparer le lieu où vous serez ? » (Jn 14, 2).

<sup>1167</sup> Notamment l'*Apocalypse de Paul*.

<sup>1168</sup> Tertullien, *De anima*, cité par DELUMEAU 1992, p. 44.

<sup>1169</sup> DELUMEAU 1992, p. 45.

<sup>1170</sup> BJ, Ac 7, 60 ; la TOB préfère traduire le *obdormivit* latin par « il mourut ».

<sup>1171</sup> BJ, 1 Co 15, 6. La BJ comme la TOB traduisent les deux fois l'une par « s'endormir », l'autre par « mourir ». Luther emploie les deux fois le verbe *entschlafen*.

<sup>1172</sup> L'expression vient peut-être de cette croyance en un sommeil tranquille en attendant l'avènement de la Jérusalem céleste.

Voragine de poursuivre : « puis, cela dit, tous les sept ils s’endormirent de nouveau, la tête penchée, et ils rendirent leurs âmes à Dieu »<sup>1173</sup>.

On peut cependant tout aussi bien comprendre le *requies* comme un lieu de repos délicieux, mérité par le Juste après les tribulations de la vie. C’est en tout cas ce que laissent entendre nombre de textes liturgiques anciens qui supplient le Seigneur d’accorder au défunt « un lieu verdoyant et paisible », un « paradis des délices », des « tentes de lumière »<sup>1174</sup>. Plus tard, en particulier au XII<sup>e</sup> siècle, circule un certain nombre de visions qui viennent renforcer dans ce sens l’imaginaire en déclinant, avec des variantes, le motif de la prairie paradisiaque, cette « métaphore du paradis et de l’ère messianique qu’un écrit de Jean Moschus, *Le pré Spirituel*, a beaucoup contribué à répandre »<sup>1175</sup>. Albert de Settefrati, moine au monastère de Mont-Cassin, affirme avoir, sous la conduite de saint Pierre, visité en songe les lieux de châtement, mais aussi le *refrigerium*, une prairie embaumée à l’intérieur de laquelle se trouve le Paradis définitif, provisoirement peuplé seulement de saints et d’anges. La *Visio Tnugdali*, due sans doute à un moine irlandais, sépare les lieux de félicité en plusieurs zones. Ceux qui ne méritent pas tout à fait l’enfer jouissent de la lumière, mais sont exposés à la pluie et au vent ; de l’autre côté du mur les âmes meilleures ont part à la fontaine de Vie ; mais, en tout cas pour l’instant, seuls les saints connaissent ailleurs le bonheur parfait. Le *Purgatoire de Saint Patrick*, si célèbre qu’on a parlé à son propos de « best seller du Moyen Age » – il fut traduit en français par Marie de France –, est attribué à un cistercien anglais ; il donne lui aussi une description détaillée du « purgatoire », qui n’a rien à voir avec ce qu’on en fera plus tard.

En 1240, la doctrine du lieu d’attente des Justes est déclarée hérétique par l’Université de Paris. Les débats théologiques s’enflamment, jusqu’à ce que le Concile de Florence mette fin en 1439 à cette conception. « Le lieu d’attente s’était rétréci en un purgatoire où l’on souffre – tout en espérant. La prairie verdoyante en bordure de la Jérusalem céleste avait

---

<sup>1173</sup> Pour l’auteur, qui conclut que « les évêques qui proclamaient la résurrection des morts obtinrent gain de cause », la chose est avérée ; il y a seulement eu une erreur de date : « la légende veut que les sept saints aient dormi pendant 372 ans ; mais la chose est douteuse, car c’est en l’an 448 qu’ils ressuscitèrent, et Decius régna en l’an 252 : de sorte que, plus vraisemblablement, leur sommeil miraculeux ne dura que 196 ans » (JACQUES DE VORAGINE 1998, p. 366-370).

<sup>1174</sup> DELUMEAU 1992, p. 50-51, et 54-57 pour la suite du paragraphe.

<sup>1175</sup> F. Boespflug dans DALARUN 2002, p. 305.

disparu »<sup>1176</sup>. Mais les artistes avaient eu le temps de peindre, pour l'édification et le plaisir des yeux de leurs commanditaires – et des nôtres – un certain nombre de Jardins du Paradis.

### 3 Genèse du Jardin du Paradis

« Le goût pour l'ambiance intimiste qui entoure la Vierge et l'Enfant obtient ses plus grands succès dans le style international des premières années du XV<sup>e</sup> siècle, quand cette mystique sentimentale se conjugue à des références propres à la cour, comme le type de jardin symbolique appelé 'paradis', formule sinon créée, du moins très répandue par les peintres de l'école du Rhin, d'où elle s'étend jusqu'en Lombardie et dans le Nord de l'Italie. » Si la plupart des auteurs s'accordent avec Teresa Perez-Higuera pour voir dans le *Paradiesgärtlein* « l'exemple le plus représentatif »<sup>1177</sup> des Jardins du Paradis, tous ne partagent pas ses vues quant à l'émergence du sujet. C'est en effet un sujet complexe, qui prend sa source à la fois dans les images du paradis et dans les nombreuses variations des Vierges à l'Enfant en faveur au Moyen Age.

#### a Le paradis dans l'iconographie médiévale

Sans entrer dans le détail des représentations du Paradis, rappelons simplement – car cela a une incidence sur notre sujet – que toutes ne sont pas des Jardins du Paradis au sens iconographique ; la Genèse mentionnant explicitement un jardin, elles sont cependant dès les premiers temps du christianisme liées au motif du jardin, auquel s'ajoutent des références aux idylles antiques où foisonnent fleurs et oiseaux<sup>1178</sup>. Dans les absides romaines, par exemple à Ravenne [fig. 198], deux jardins sont superposés : le Christ trône entre deux palmiers sur une prairie fleurie, au-dessus d'une représentation allégorique des douze agneaux. A la fin du Moyen Age, le Paradis est souvent représenté comme un jardin luxuriant entourant une fontaine gothique vers laquelle convergent les Elus : le souvenir de Jardin d'Eden croise ici la promesse de la Jérusalem Céleste<sup>1179</sup>.

#### b De la Vierge d'Humilité à la Vierge au Jardin

Avant que la Vierge à l'Enfant ne devienne, à la suite du concile d'Ephèse en 431, une représentation fréquente de l'art chrétien, Marie n'apparaît que dans des scènes de la vie

---

<sup>1176</sup> DELUMEAU 1992, p. 57.

<sup>1177</sup> PEREZ-HIGUERA 1996, p. 239.

<sup>1178</sup> Pour ce paragraphe, nous nous inspirons du LCI 1994, t. 3, col. 375-382.

<sup>1179</sup> L'un des plus beaux exemples est *Le Chemin du paradis* [fig. 354] de Dieric Bouts.

du Christ<sup>1180</sup>. Les Vierges en majesté se multiplient, auxquelles succèdent les Vierges de tendresse. La Madone peinte à Palerme par Bartolommeo da Camogli [fig. 310], datée de l'an 1346, et qui porte l'inscription NOSTRA DOMINA DE HUMILITATE constitue pour Millard Meiss une telle trouvaille iconographique qu'elle dépasse de loin les possibilités de ce « modeste peintre de Ligurie » : c'est un tableau d'une « importance historique »<sup>1181</sup>. Tout donne à penser que l'on doit l'émergence de ce type iconographique, qui se répandit rapidement dans toute l'Italie, à Simone Martini, le plus grand peintre de l'époque, car « la Vierge d'Humilité est une innovation si remarquable que seul a pu la concevoir un grand maître, et dans un centre artistique italien ouvert au progrès »<sup>1182</sup>.

Si l'humilité ne fait partie ni des trois vertus théologiques, ni des quatre vertus cardinales, elle est regardée au Moyen Age comme la condition primordiale de l'acquisition de toutes les autres vertus, comme le *spiritualis aedificii fundamentum*, selon la formule de saint Thomas d'Aquin. On voit dans Marie l'incarnation de l'humilité par excellence, elle qui, loin de se glorifier d'être « bénie entre toutes les femmes » se définit en réponse à l'ange de l'Annonciation comme la « servante du Seigneur » (Lc 1, 26-38). Le rapprochement textuel de l'humilité et de la terre précède sa mise en image : déjà, Isidore de Séville souligne que *humilitas* vient de « humus » ; mais la représentation d'un personnage sacré humblement assis sur le sol était aussi étrangère au Moyen Age qu'à l'Antiquité. Aussi est-elle « nouvelle et, en ce sens, moderne »<sup>1183</sup>. Humilité et sublimité ne sont d'ailleurs pas exclusifs l'un de l'autre, bien au contraire, et les théologiens forgent pour Marie le titre de *regina humilitatis*. Le motif se répand vers 1375 dans toute l'Europe, mais particulièrement dans les pays les plus attentifs au style italien, la Bohême, l'Espagne et la France, qui produisirent des panneaux d'une homogénéité remarquable<sup>1184</sup>. Cela donne à penser que le renom de Simone Martini n'a peut-être pas suffi à provoquer une telle quantité d'imitations aussi fidèles, mais que des facteurs d'ordre religieux ont dû jouer un grand rôle : la Vierge d'Humilité semble être liée de très

---

<sup>1180</sup> LCI 1994, t. 3, col. 156.

<sup>1181</sup> Pour un approfondissement de la Vierge d'Humilité, voir MEISS 1994, auquel nous sommes ici redevable.

<sup>1182</sup> MEISS 1994, p. 196. Ce prototype supposé est malheureusement perdu ; mais toutes les Vierges italiennes, qu'elles aient été exécutées à Naples, Bologne, Padoue ou Venise, sont de type « simonesque », sauf celles de Florence, où l'Enfant est moins proche de sa Mère.

<sup>1183</sup> MEISS 1994, p. 221.

<sup>1184</sup> On en trouve trace aussi chez les peintres de l'Ecole de Cologne, mais sous une forme différente, éloignée du style simonesque. Il est remarquable que l'auteur ne mentionne l'Allemagne que de manière accessoire (note 487).

près à l'ordre dominicain<sup>1185</sup> : nous pouvons citer à l'appui une miniature [fig. 226] provenant sans doute du couvent strasbourgeois de Saint-Nicolas-aux-Ondes.

Bien que la Vierge d'Humilité ait vu le jour et se soit développée en Toscane, la prochaine innovation qui nous intéresse est due aux peintres vénitiens, qui couvrent de fleurs le sol jusque-là nu. Parfois même le jardin représenté prend, par sa forme semi-circulaire, une dimension cosmologique, en épousant l'arc des cieux<sup>1186</sup>. La Vierge au Jardin se développe en Italie du Nord, puis à Sienne, avant de gagner l'Europe, comme auparavant la Vierge d'Humilité : elle est particulièrement appréciée en France dans les années 1400<sup>1187</sup>. A cela vient s'ajouter l'assimilation du jardin au *hortus conclusus* : « il suffira d'un léger changement pour qu'il se métamorphose, au XV<sup>e</sup> siècle, en la représentation de la Vierge à la roseraie »<sup>1188</sup>.

### c Une variante de la Vierge au Palis de Roses ?

En intitulant le chapitre trois de son ouvrage sur les oiseaux « la signification des oiseaux dans le motif du Jardin du Paradis et de ses variations, la Madone à la roseraie, au banc de gazon et à la treille », Gertrud Roth-Bojadzhiev<sup>1189</sup> résume l'avis de plusieurs auteurs. Déjà, en 1909, Stefan Beissel note que le Jardin du Paradis « signifie la même chose que le Buisson de Roses, lequel à l'origine rappelait sans doute simplement la clôture d'un jardin »<sup>1190</sup>. Pour Ernst Ullmann, le *Paradiesgärtlein* « annonce deux variantes qui devaient jouir plus tard d'une grande popularité, la Madone à la roseraie et la Madone au banc de

---

<sup>1185</sup> M. Meiss rappelle qu'une forte proportion des Vierges d'Humilité subsistantes furent exécutées pour des églises dominicaines. « Il est donc certain que les frères prêcheurs avaient une vénération particulière pour cette image, et peut-être la Vierge originale de Simone Martini fut-elle même l'objet d'un culte ; elle aurait pu être créée pour célébrer un événement important et être créditée, ensuite, de pouvoirs miraculeux qui la rendirent célèbres dans toute l'Italie » (p. 212). Cela est d'autant plus intéressant qu'une commande dominicaine du *Paradiesgärtlein* est tenue pour possible, voir probable, par plusieurs auteurs.

<sup>1186</sup> Par exemple la *Vierge d'Humilité* de Giovanni da Bologna [fig. 444].

<sup>1187</sup> M. Meiss note que si le motif se répand aussi aux Pays-Bas, il ne sera repris ni par Rogier van der Weyden, ni par les frères Van Eyck. Quant à l'Allemagne, il ne mentionne que la *La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon* [fig. 57] attribuée à l'école de Stefan Lochner.

<sup>1188</sup> MEISS 1994, p. 206.

<sup>1189</sup> *Die Bedeutung der Vögel im Bildtypus des Paradiesgärtleins und dessen Typenvariationen, der Madonna im Rosenhag, auf der Rasenbank und in der Laube* (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 31).

<sup>1190</sup> „Es besagt dasselbe wie die Rosenlaube, welche wohl ursprünglich auch nur an den Zaun eines Gartens erinnern sollte“ (BEISSEL 1909, p. 373).

gazon »<sup>1191</sup>. Robert Suckale estime que le panneau de Francfort est « du type Vierge au rosier, dont il représente toutefois une variation très personnelle »<sup>1192</sup>.

En écrivant que l'*hortus conclusus* est « une image ressemblante de Marie, mère et vierge »<sup>1193</sup>, Jérôme fut sans doute à l'origine de la Vierge au jardin clos. « *Le Jardinnet du Paradis* est une paraphrase très originale d'un thème dont l'iconographie était encore peu stable : l'*hortus conclusus*, c'est-à-dire la représentation des titres d'honneur de la Vierge, de son Immaculée Conception, sa Virginité, etc., tels qu'on les trouve rassemblés dans les litanies laurétanes »<sup>1194</sup>. La clôture de ce jardin peut être aussi bien une enceinte de château, comme dans la *Vierge à l'Enfant dans un jardin* [fig. 538], attribuée au Maître de la Légende dorée de Munich<sup>1195</sup>, qu'un plessis serré<sup>1196</sup>, comme dans la *Nativité* [fig. 464] du *Retable des chevaliers teutoniques* de Jost Haller, ou même – mais cela est plus rare – une clôture assez lâche<sup>1197</sup>, comme dans la *Vierge et l'Enfant dans un jardin clos* [fig. 566], un dessin du Maître des Etudes de draperie. Cette clôture peut être doublée, voire remplacée par l'un de ces bancs de gazon, fleuris ou non, qui permettaient de profiter des jardins d'agrément. Mais à la différence des châtelaines, Marie est parfois assise devant, sur un ou deux coussins, parfois aussi à même l'herbe, comme dans la *Vierge d'Humilité au Banc de Fleurs* [fig. 397] de Jacques Daret.

Les Vierges à la roseraie posent quelques problèmes de délimitation, particulièrement en français. Les Allemands parlent de *Maria im Rosenhag*<sup>1198</sup>, ce qui n'empêche pas que la *Madone* de Lochner [fig. 54] soit parfois appelée ainsi et parfois *Maria in der Rosenlaube*, ce qui est très différent : *Hag*, attesté depuis le moyen haut allemand, signifie « enclos », avec la connotation d'« épineux »<sup>1199</sup> ; *Laube* renvoie à une construction végétale d'agrément. Mais

---

<sup>1191</sup> „Das Bild bereitet zwei Varianten vor, die sich später großer Beliebtheit erfreuen sollten : die *Rosenhagmadonna* und die *Madonna auf der Rasenbank*“ (ULLMANN 1981, p. 235).

<sup>1192</sup> SUCKALE 2006, p. 57.

<sup>1193</sup> DELUMEAU 1992, p. 162.

<sup>1194</sup> SUCKALE 1998 a, p. 63.

<sup>1195</sup> On retrouve ce jardin fortifié dans des allégories profanes, comme la miniature peinte par Robinet Testard vers 1497, *L'auteur s'apprête à pénétrer en compagnie de Déduit dans le verger gardé par Dame Nature* [fig. 648], qui illustre le *Livre des échecs amoureux moralisé*.

<sup>1196</sup> Voir ANTOINE 2002, p. 240).

<sup>1197</sup> Les clôtures des jardins médiévaux étaient destinées avant tout à protéger fleurs et légumes des animaux domestiques, poules ou cochons. Ce dessin à la plume pose question : une telle barrière ne pourrait empêcher le passage que de gros animaux ; or ni les chevaux, ni les ânes ne circulaient librement dans les villages. Aussi s'agit-il certainement d'une esquisse, ce qui n'empêche pas d'apprécier la valeur symbolique de la clôture.

<sup>1198</sup> Ainsi E. Vetter dans son étude (VETTER 1956).

<sup>1199</sup> Quoi de plus naturel, pour garder les animaux dans un lieu, que de planter autour des buissons d'épines ? D'ailleurs *hegen* (garder), vient de *Hag*, qui a également servi à nommer les buissons les plus aptes à fermer l'enclos : *Hagebuche* (le charme), *Hagedorn* (l'aubépine), *Hagerose* (l'églantine ; voir DUDEN 1963, p. 243).

il est vrai que certaines Vierges sont assises devant un palis de rosiers plus ou moins dense, et qu'il est difficile parfois de faire la part entre le symbole du *hortus conclusus* et la beauté des fleurs, miroir de celle de Marie, « reine des roses ». Aucun terme français ne correspondant à *Hag*<sup>1200</sup>, on en est réduit à privilégier l'aspect décoratif – ou nourricier – de la treille, de la tonnelle, voire simplement du buisson, ce qui est presque toujours impropre : il n'y a que rarement un seul rosier. Ou alors l'on emploie des termes généraux, comme « roseraie », ou vieillies, comme « Vierge au rosaire »<sup>1201</sup> ou « palis », et c'est finalement ce dernier qui est sans doute le plus approprié<sup>1202</sup>, bien qu'il soit peu employé. Le terme choisi, quelle que soit la langue, reflète forcément une prise de position : *Hag* n'est pas non plus le fait des peintres. L'exemple de la *Vierge [fig. 94 a]* de Martin Schongauer est à ce titre particulièrement parlant : le terme de *Hag* paraît aujourd'hui parfaitement justifié, l'assemblage de bois sur lequel prennent appui les roses fermant l'horizon derrière Marie ; il l'était beaucoup moins avant que le tableau ne soit découpé, sans doute à la suite de son endommagement par l'écroulement du toit<sup>1203</sup>.

Lorsque le banc de gazon est installé devant un palis de roses, on pourrait penser que la solennité du lieu, ou du moins son élégance, interdit à Marie de s'asseoir par terre. De fait, beaucoup de Vierges « au Buisson de Roses » sont installées sur la banquette : citons pour mémoire la *Vierge aux fraisiers [fig. 9]* du Maître du *Paradiesgärtlein*<sup>1204</sup>, la *Vierge au buisson de roses* du « beau Martin », et la *Vierge au palis de roses [fig. 220]*, une miniature des années 1450. Mais à la même époque, la Madone de Lochner *[fig. 54]* est assise par terre, sur un gros coussin rouge à pompons proche de ceux du *Paradiesgärtlein*. Un demi-siècle plus tôt, la Vierge de Stefano da Verona *[fig. 44]* est assise dans l'herbe, sur deux coussins

<sup>1200</sup> « *Hag* : buisson, haie, bosquet, clôture ; par extension : clos, enclos », dit le dictionnaire (GRAPPIN 1991, p. 998-999) ; on voit tout ce qui est perdu.

<sup>1201</sup> Un rosaire était à l'origine « un terrain planté de roses », terme apparaissant en 1542 ; mais c'est « un emploi sorti d'usage » (ROBERT 2000, p. 1965). La *Vierge au rosaire [fig. 171]*, une miniature de 1526, tirée d'un *Livre d'Heures à l'usage d'Utrecht*, qui montre Marie entourée dans le ciel d'un rosaire en forme de jardin clos, illustre à la fois l'acception ancienne du terme et la nouvelle. R. Suckale nomme la Vierge de Stefan Lochner *Madone au rosaire*.

<sup>1202</sup> Si l'on s'en tient à la définition du Robert, « ensemble de pieux fichés dans le sol à des fins défensives » (1155) puis « enclos de pieux » (1174-1187 ; ROBERT 2000, p. 1521), cela peut paraître mal adapté aux jolis enchevêtrements de roses de beaucoup de Madones. E. Antoine propose une autre définition du terme : « une clôture légère à claire-voie formée de pieux et de lattes assemblées à angle droit souvent couverte de plantes grimpantes, en particulier de roses. » Il est donc logique qu'elle emploie ce terme pour plusieurs tableaux, dont la *Vierge* de S. Lochner (ANTOINE 2002, p. 240). C'est également la solution retenue par Sophie Renouard de Bussierre (CAT. PARIS 1991-1992). Nous ne renommerons pas pour autant toutes les Vierges de ce type iconographique.

<sup>1203</sup> Voir HECK 1985, p. 26-30.

<sup>1204</sup> La banquette entièrement recouverte de fraisiers, ce qui est rare, a donné son nom au tableau ; mais elle jouxte un palis de roses à la façon de celui de la *Vierge* de Colmar de Schongauer. On voit que les titres n'expriment souvent qu'un angle de vue particulier.

sombres ; et deux décennies plus tard, la Vierge [fig. 536] du Maître de la Légende de sainte Madeleine semble être installée à même le sol. Il ne semble donc pas y avoir de relation directe entre le motif de la Vierge d'Humilité et la Vierge au Buisson de roses.

Il semble par contre que l'installation de la Vierge sur le banc de gazon induise peu à peu la disparition du *hortus conclusus*. A la charnière du XVI<sup>e</sup> siècle, le palis peut exister encore : dans la *Vierge dans un jardin* [fig. 98 b] de l'école de Schongauer, il masque une partie de l'horizon et son arrondi suggère qu'il fait le tour du jardin. Derrière la *Sainte Famille avec trois lièvres* [fig. 417] de Dürer un mur de briques barre presque entièrement le jardin, gardé par des tours fortifiées, sans pour autant arrêter le regard. Il n'y a pas de clôture dans la gravure du même artiste et sans doute de la même année 1498, *La Vierge à l'Enfant avec un singe* [fig. 414], si ce n'est la rivière qui serpente à l'arrière-plan et peut en tenir lieu.

Quel type engendra les autres, de la Vierge au jardin clos, au banc de gazon ou à la treille<sup>1205</sup> ? La Vierge au Rosier est-elle à l'origine du Jardin du Paradis ou est-ce le contraire<sup>1206</sup> ? Etant donné la complexité des échanges et la datation fluctuante des œuvres, Elizabeth Antoine estime « impossible d'assigner un caractère linéaire au développement de cette iconographie et à son expansion géographique »<sup>1207</sup>. Pour nous en tenir au Jardin du Paradis, rappelons seulement que la littérature spirituelle du Moyen Age, particulièrement Anselme de Canterbury, Bernard de Clairvaux, puis Albert le Grand, chantent les vertus de Marie évoquée à la fois comme dans le jardin et le jardin lui-même. Une hymne rhénane du XIII<sup>e</sup> siècle déclare à la Vierge que l'Époux la chérit, car elle est son « jardin du paradis ». Le Jardin du Paradis est peut-être le plus achevé des jardins mariaux.

#### 4 Essai de délimitation du type

Peut-on espérer définir un corpus de Jardins du Paradis, lorsque les titres donnés aux œuvres susceptibles d'être retenues varient ? Et comment pourrait-il en être autrement, dès lors que la définition même du type est fluctuante ? S'il est vrai que les roses sont généralement présentes dans les jardins mariaux, il ne nous semble pas satisfaisant de

---

<sup>1205</sup> Toutes les treilles ne sont pas des treilles de roses.

<sup>1206</sup> „Der Ursprung der Bildform liegt in der anderen Vorstellung, der Madonna im Rosenhag, wo die Mutter Gottes sich mit dem Christkind allein befindet“ (MÜNDEL 1956, p. 14).

<sup>1207</sup> ANTOINE 2006, p. 431 (et 432 pour la citation suivante). On se reportera à cet article pour une étude détaillée de « la Vierge dans un jardin clos dans l'art parisien autour de 1400 ».

considérer les Jardins du Paradis comme de simples variantes de la Vierge à la Roseaie<sup>1208</sup>. Eva Börsch-Supan énonce un certain nombre de critères permettant de différencier des types voisins : un Jardin du Paradis représente une Vierge à l'Enfant assise sur ou devant un banc de gazon, dans la prairie fleurie d'un verger médiéval délimitée par des créneaux ou une palissade tressée, entourée d'anges et de saint(e)s<sup>1209</sup>. Si l'on prend cet outil pour crible, quelles Vierges au Jardin peuvent être considérées comme des Jardins du Paradis<sup>1210</sup> ?

#### a Les Jardins du Paradis sont des Vierges à l'Enfant

Il arrive que l'Enfant soit seul dans un jardin, par exemple sur des gravures faisant fonction de cartes de vœux<sup>1211</sup>, mais aussi d'autres supports. Dans une miniature des *Heures d'Anne de Bretagne* [fig. 163], l'Enfant nu est installé sur un coussin posé sur une prairie fleurie, entourée d'un banc de gazon presque fermé. Eva Börsch-Supan, qui cite à l'appui l'*Enfant Jésus dans le jardin de Paradis* [fig. 30], le petit albâtre rangé aujourd'hui dans les œuvres réalisées dans le sillage du Maître du *Paradiesgärtlein*<sup>1212</sup>, note que ces représentations « des années 1400 » peuvent être considérées comme une « réduction du Jardin du Paradis »<sup>1213</sup>. Mais il s'agit, justement, d'une réduction. *A contrario*, on ne peut pas retenir les Vierges à la Licorne, l'Enfant en étant absent, même si certaines présentent toutes les caractéristiques du jardin paradisiaque : Gertrud Roth-Bojadzhiev souligne l'importance de

---

<sup>1208</sup> „Eine inhaltsgleiche Abwandlung ist die Madonna im Rosenhag“ (LCI 1994, t. 2, col. 79). Il est surprenant qu'E. Börsch-Supan, qui propose la définition la plus complète, à notre connaissance, du Jardin du Paradis, ne voie pas de différence de contenu entre les deux types iconographiques.

<sup>1209</sup> „Maria mit Kind vor oder auf einer Rasenbank, auf der mit Blumen (Mariensymbolik.) bedeckten Wiese eines mittelalterlichen Baum-Gartens, vor Zinnen (mit Anspielung auf Thron oder himmlisches Jerusalem) und später von einem Flechtzaun als hortus conclusus begrenzt, von Engeln und (jungfräulichen) Heiligen umgeben“ (E. Börsch-Supan, LCI 1994, t. 2, col. 78).

<sup>1210</sup> On trouvera en annexe deux récapitulatifs des 40 œuvres qui nous semblent pouvoir être appelées « Jardin du Paradis » – parfois avec quelques réserves –, en fonction des critères énoncés par P. Diemer, quel que soit le titre sous lequel on désigne ces œuvres habituellement. Nous avons laissé de côté les considérations liées à l'époque de réalisation, laquelle n'est d'ailleurs pas toujours fiable, tout en nous limitant – avec une petite marge en-deçà et en-delà – aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Pour ce qui est de l'espace géographique, nous ne nous sommes pas limitée à l'espace germanique ; mais notre enracinement professionnel dans cet espace a forcément orienté notre regard, et notre corpus serait sans doute sensiblement différent si nous avions dès le début privilégié par exemple la peinture espagnole. Ces tableaux, qui bien entendu ne visent pas l'exhaustivité, sont accompagnés de plusieurs autres qui récapitulent les fleurs et les oiseaux représentés dans les œuvres retenues.

<sup>1211</sup> Voir HEITZ 1917.

<sup>1212</sup> Voir *supra*, I, II, A, 3, f.

<sup>1213</sup> „Darstellungen des Jesuskindes im Garten geben um 1400 in abgekürzter Form den Paradiesgarten wieder“ (voir LCI 1994, t. 2, col. 80).

ces représentations qui, jointes aux images traditionnelles du Paradis, au symbole du *hortus conclusus* et à l'amour courtois, aboutissent au Jardin du Paradis<sup>1214</sup>.

On pourrait se poser la question pour deux tapisseries du XV<sup>e</sup> siècle, la *Jeune femme sauvage à la licorne* [fig. 278] de Bâle et le *Hortus conclusus* [fig. 255] de Zurich. La première représente une jeune fille couronnée de fleurs, vêtue de bleu mais les seins dénudés, assise dans un jardin clos par un mur sur un banc de gazon au milieu d'une prairie luxuriante, abondamment fleurie, entre deux arbres dont l'un porte des fruits et plusieurs oiseaux : trois sont communs au *Paradiesgärtlein*, un pic, une mésange charbonnière et un chardonneret<sup>1215</sup>. Elle caresse une licorne couchée près d'elle avec confiance. Il ne manque, en somme – à part l'Enfant, mais la licorne ne symbolise-t-elle pas le Christ ? – que les saints et les anges. Cependant, le texte contenu dans le phylactère donne à penser que cette jeune fille n'est pas Marie<sup>1216</sup>. Le doute n'est pas permis pour la seconde, puisqu'un Enfant au nimbe cruciforme descend du ciel à la suite d'une colombe elle aussi nimbée. Marie est assise par terre – il ne semble pas y avoir de banc de gazon – au milieu d'un jardin très fleuri entouré d'une épaisse muraille pourvue de tours d'angle ; il y a un arbre, mais à l'extérieur. Le jeune chevalier à genoux dans l'angle peut être considéré comme étant Gabriel, ange et saint à la fois. Tous les éléments seraient donc rassemblés ; pourtant, cette scène narrative est plutôt à ranger dans les Chasses Mystiques, ne serait-ce qu'à cause de la mise à mort de la licorne, peu « paradisiaque », même si nous verrons que le *Paradiesgärtlein* non plus n'est pas exempt d'allusions à la mort du Christ<sup>1217</sup>.

Dans les Jardins du Paradis, Marie est rarement debout<sup>1218</sup>. Il est donc légitime de s'attendre à la voir – pour reprendre les mots de Paul Diemer – assise « devant ou sur un banc de gazon ». Mais ce banc n'est clairement représenté que dans la moitié des œuvres de notre corpus, même en comptant les tableaux dans lesquels il est suggéré par la position des genoux

---

<sup>1214</sup> “Im Bildtypus des Paradiesgärtleins wird aber zur tradierten Paradiesvorstellung noch der mariologische Sinnbereich des hortus conclusus, entstehend aus den Sprachbildern des Hohenliedes, der Einhornjagd und eine Minne- bzw. Liebesbeziehung focussiert, wie sie in der französischen Buchmalerei z.B. in Illustrationen zum Roman de la Rose bereits entwickelt sind“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 32).

<sup>1215</sup> Il est intéressant de constater qu'E. Börsch-Supan ne retient pas la présence d'oiseaux comme critère, ce que bien sûr nous déplorons.

<sup>1216</sup> Voir RAPP BURI, STUCKY-SCHNÜRER 1990, p. 378-380.

<sup>1217</sup> Pour la Chasse Mystique, voir HECK 1985, p. 38, ou le LCI 1994, t. 2, col. 590-593. Une troisième tapisserie du XV<sup>e</sup> siècle, la *Jeune fille à la licorne* [fig. 243] de Cologne, présente elle aussi quelques caractéristiques du Jardin du Paradis, sans pouvoir pour autant prétendre être incluse dans ce type iconographique.

<sup>1218</sup> Seulement deux fois : dans le *Diptyque de Wilton House* [fig. 31] et la *Vierge à la Fontaine* de Van Eyck [fig. 49].

de la Vierge<sup>1219</sup>, de l'Enfant<sup>1220</sup> ou des anges<sup>1221</sup>. Lorsque ce banc existe, Marie est beaucoup plus rarement assise dessus que devant, ce qui montre combien l'humilité est liée au Paradis. Mais les peintres ont modulé la glorification de la modestie en installant la Vierge sur un, voire deux coussins, parfois même lorsqu'elle est placée sur le banc : le coussin rond posé sur le carré proclame dans la *Leçon de musique de l'Enfant Jésus [fig. 36]* comme au *Paradiesgärtlein* que Marie est Reine, « sur la terre comme au ciel ». Ailleurs, c'est une riche tenture qui se prolonge sur le coussin<sup>1222</sup> ou le gazon<sup>1223</sup>. Il arrive du reste que Marie soit assise dans une attitude modeste, certes, mais royale, dans la mesure où elle apparaît installée sur un siège à curules<sup>1224</sup>, sous un dais<sup>1225</sup> ou même sur un trône<sup>1226</sup>.

## b Un verger fleuri à l'abri des murs

L'un des motifs les plus caractéristiques des Jardins du Paradis est sans aucun doute la prairie fleurie<sup>1227</sup>. Mais pour que les nombreuses Vierges d'Humilité, au Banc de gazon ou au Jardin Clos puissent être considérées, peut-être, comme des Jardins du Paradis, il faudrait, selon Eva Börsch-Supan, que la prairie fleurie soit plantée d'arbres fruitiers, un critère qui réduit considérablement le corpus. La *Vierge dans un jardin [fig. 98 b]* de l'école de Schongauer est assise sous un cerisier, ce qui est évidemment fort intéressant par rapport au *Paradiesgärtlein*, même si elle lui est postérieure de plusieurs décennies ; mais cela ne suffit pas à faire du panneau un Jardin du Paradis. Les Vierges au Rosier ne sont pas installées, à notre connaissance, dans des vergers. Les arbres sont présents dans un peu plus de la moitié des œuvres retenues, surtout les plus tardives. Mais ils font souvent partie du paysage représenté à l'arrière-plan, notamment chez Memling [*fig. 61-63*], Colijn de Coter [*fig. 68*] ou le Maître de la Madone Grog [*fig. 66*], si bien qu'on ne saurait les considérer comme faisant partie du jardin. Jusque vers le milieu du XV<sup>e</sup> siècle, ils sont plus facilement dénombrables et plus proches des personnages. Généralement réduits à deux, trois ou quatre, ils flanquent la Vierge et l'Enfant<sup>1228</sup> ou s'inscrivent dans le plessis<sup>1229</sup>. Mais ils ne sont clairement

<sup>1219</sup> *Marie au jardin du Paradis avec quatre saintes [fig. 60].*

<sup>1220</sup> *Marie au jardin du Paradis avec trois saintes [fig. 37].*

<sup>1221</sup> *La Vierge à l'Enfant [fig. 34]* du Maître de la Mazarine.

<sup>1222</sup> *Épitaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow [fig. 46].*

<sup>1223</sup> *Vierge à la Fontaine [fig. 49]* de Van Eyck.

<sup>1224</sup> Hans Memling, *Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens [fig. 62].*

<sup>1225</sup> *Dulce Dame de miséricorde [fig. 47].*

<sup>1226</sup> The Spitz master, *Vierge et l'Enfant trônant [fig. 42]*, et de façon plus monumentale la miniature des *Heures de Louis de Savoie [fig. 52].*

<sup>1227</sup> Nous réservons l'étude des fleurs à la seconde partie de ce chapitre.

<sup>1228</sup> Dans les miniatures du Spitz master et de l'entourage des Frères de Limbourg [*fig. 39*].

<sup>1229</sup> Maître des Heures de François de Guise [*fig. 41*].

identifiables comme fruitiers – et l’un d’entre eux seulement – que dans deux œuvres : la miniature des *Heures de Louis de Savoie* [fig. 52] et le *Paradiesgärtlein*, à moins que l’on ne compte parmi les fruitiers la vigne qui sert de *hortus conclusus* dans la *Vierge à l’Enfant* des *Heures de Catherine de Clèves* [fig. 50] et, dans une moindre mesure, à l’*Épithaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow* [fig. 46].

Pour ce *hortus conclusus*, dont Eva Börsch-Supan précise qu’il est représenté par une muraille crénelée et « plus tard par une clôture tressée », les artistes font preuve d’une grande inventivité. Nous ne percevons pas d’évolution aussi nette : on rencontre des créneaux aussi bien au *Paradiesgärtlein* que dans le triptyque de l’atelier de Lochner [fig. 51], chez Memling [fig. 63], le Maître au feuillage brodé [fig. 64] et Colijn de Coter [fig. 68] ; mais il est vrai que la muraille se fait plus discrète à mesure que l’on avance dans le temps. Une muraille sans créneaux sépare chez le Maître de Saint-Laurent [fig. 43] la prairie paradisiaque du ciel doré. Il n’y a pas non plus de créneaux chez le Maître E. S. [fig. 56], mais une tour d’angle dessine à Marie comme un trône. Jacques Daret [fig. 45] double sa haute muraille de deux tentures. Ces deux tentures tiennent à elles seules lieu de *hortus conclusus* dans la *Leçon de musique de l’Enfant Jésus* [fig. 36], contemporaine du *Paradiesgärtlein*. Le Maître de la Mazarine [fig. 34] se contente d’une unique étoffe tendue d’un bout à l’autre de la vignette ; Jan van Eyck [fig. 49] la double d’une haie de roses, Jean le Tavernier [fig. 53] d’un banc de gazon.

Comme pour les autres Vierges au Jardin, les constructions de branchages sont dans les Jardins du Paradis plus ou moins denses. Chez le Maître des Heures de François de Guise [fig. 41] et celui de la Passion de Berlin [fig. 58], le plessis est tressé avec soin. Mais le *hortus conclusus* le plus fréquent est un palis décoratif qui supporte une treille de raisins ou de roses ; parfois, les rosiers forment une haie si dense qu’on ne saurait dire s’ils masquent des lattes ou si ces dernières sont absentes<sup>1230</sup>. On pourrait se demander si parfois le *hortus conclusus* manque, notamment chez le Spitz master [fig. 42] : en réalité, le miniaturiste entretient habilement l’ambiguïté entre ciel et tenture. On ne peut qu’admirer la trouvaille iconographique du Maître du *Diplyque de Wilton House* [fig. 31], qui dessine autour de la Vierge un *hortus conclusus* avec les ailes dressées des anges. Peut-être le peintre du *Concert des anges* [fig. 69 a] de Bilbao s’en est-il inspiré : ses anges, bleus eux aussi, emplissent tout

---

<sup>1230</sup> Stefano da Verona, *Vierge à l’Enfant avec des anges dans un jardin devant une haie de roses* [fig. 44], ou encore Hans Memling, *Vierge à l’Enfant avec deux anges devant une haie de roses* [fig. 63].

l'espace<sup>1231</sup>. Il n'est pas exagéré de considérer que les saintes qui barrent le panneau chez le Maître de la Légende de sainte Lucie [fig. 59] remplissent la même fonction. Tous les Jardins du Paradis sont des jardins clos.

### c En compagnie des anges

Doré Ogrizek, qui rapproche comme tant d'autres le *Paradiesgärtlein* des Vierges « au Palis de roses » de Lochner et de Schongauer, note que « ces peintres représentent le ciel comme un jardin embaumé de fleurs, où des anges s'ébattent avec l'Enfant Jésus<sup>1232</sup> ». Eva Börsch-Supan inclut la présence des anges dans les critères distinctifs des Jardins du Paradis, et de fait ils ont joué un rôle non négligeable dans la délimitation de notre corpus. Les quarante-et-un anges de la miniature des *Heures de Louis de Savoie* [fig. 52] peuplent aussi bien le jardin que l'architecture. Les vingt-et-un musiciens ailés du *Concert* [fig. 69 a] de Bilbao émergent de nuées mauves et dorées qui suggèrent une infinité de messagers, dont on devine les instruments et les visages. Stefano da Verona fait virevolter dans ses deux tableaux [fig. 35, 44] plus de vingt anges. Ils sont onze dans le *Diptyque de Wilton House* [fig. 31] et chez Stefan Lochner [fig. 54] – plus deux qui entrouvrent le dais – huit dans *La Vierge et l'Enfant Jésus parmi les Vierges au Jardin du paradis* [fig. 58] du Maître de la Passion de Berlin. Dans plus de la moitié des œuvres qui rassemblent plusieurs autres éléments constitutifs servant de critères à Eva Börsch-Supan, ils sont moins de cinq mais – à une exception près [fig. 45] – toujours présents et effectivement « entourent » souvent la Vierge et son Fils, même lorsqu'ils ne sont que deux<sup>1233</sup>. On est d'autant plus surpris de n'en voir qu'un<sup>1234</sup> au *Paradiesgärtlein*, à moins qu'on ne considère avec Gertrud Roth-Bojadzhiev que les oiseaux, dont le chant est interprété dans les écrits mystiques comme une louange au Créateur, remplacent les anges, créatures ornithomorphes par excellence<sup>1235</sup>.

---

<sup>1231</sup> Parlant de la miniature de Jean le Tavernier que nous avons retenue comme Jardin du Paradis, Marie-Thérèse Gousset note que « le fait que l'espace de ce jardin soit totalement occupé par le groupe au sein duquel la figure de Marie tient une place prépondérante semble être une allusion au thème de l'*hortus conclusus* du Cantique des Cantiques » (Marie-Thérèse Gousset, dans CAT. PARIS 2002, p. 192).

<sup>1232</sup> OGRIZEK 1954, p. 44. L'auteur englobe par cette remarque sans doute tous les peintres de l'époque : le verbe serait mieux adapté à d'autres œuvres, y compris certaines que nous citerons ultérieurement.

<sup>1233</sup> C'est le cas dans 13 Jardins du Paradis sur 40.

<sup>1234</sup> Il n'y a qu'un ange dans deux autres œuvres, la miniature de l'école du Maître de Bedford [fig. 40] et l'*Épithaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow* [fig. 46] ; mais il est dans les deux cas bien davantage intégré à la scène que celui du *Paradiesgärtlein*.

<sup>1235</sup> „Der Vogelgesang wird in zahlreichen Schriften als Gotteslob ausgelegt, wobei Vögel häufig an Stelle der Engel treten, deren ornithomorphe Gestalt dies ja nahe legt“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 34).

## d Les saints du paradis

Les anges doivent-ils être considérés comme des saints ? On peut répondre par l'affirmative lorsqu'ils sont nimbés, comme chez le Maître de la Mazarine [fig. 34] ou dans la *Leçon de musique de l'Enfant Jésus* [fig. 36]. Lorsque l'artiste n'a auréolé qu'une partie des anges, il est *a fortiori* permis de voir là une intention, d'autant plus que les anges concernés sont les plus proches de la Vierge et de l'Enfant, comme ailleurs les saints humains : chez le Spitz master [fig. 42], seuls les anges de la vignette sont nimbés, contrairement à ceux de la marge ; dans la miniature attribuée à l'entourage des Frères de Limbourg [fig. 39], les deux anges debout derrière la banquette sont auréolés de rayons de lumière, mais pas ceux qui, dans le ciel, couronnent Marie. « On discuta au Moyen Age la question de savoir si les anges portent des auréoles. Dans la *Somme théologique*, saint Thomas d'Aquin démontre qu'ils n'en ont pas. Mais les peintres furent souvent d'un avis contraire »<sup>1236</sup>. Parlant de *La Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens* [fig. 62] de Hans Memling, Dirk de Vos note que « la Vierge est entourée de saints, en l'occurrence des anges »<sup>1237</sup> : le nimbe n'est pas toujours considéré comme picturalement souhaitable.

Toutefois, à moins de compter tous les anges, une moitié seulement de Jardins du Paradis comporte des saints, dont une partie est en outre peinte sur un autre panneau, ce qui, nous le verrons, n'interdit pas pour autant de les considérer comme faisant partie de la scène. Mais ils « entourent » la Vierge beaucoup moins souvent que les anges, et sont beaucoup moins nombreux. Il n'est pas surprenant qu'Eva Börsch-Supan souligne par une parenthèse l'importance des femmes<sup>1238</sup>. Dans les œuvres de notre corpus, onze saintes et neuf saints sont représentés, ce qui ne fait pas grande différence ; mais la fréquence de représentation modifie la donne : les saintes apparaissent à quarante-six reprises, les saints seulement dix-sept fois.

A part chez le Pseudo-Jacquemart [fig. 32] et au *Paradiesgärtlein*, les saints sont toujours clairement identifiables grâce à leurs attributs. Chez Stefano da Verona [fig. 35], sainte Catherine, la roue et l'épée de son martyre posées devant elle en évidence, tresse une couronne de fleurs avec l'aide des anges. Le Maître E.S. [fig. 56] a représenté à droite la même sainte avec ses attributs et à gauche sainte Marguerite avec la croix qui lui a servi à éventrer le dragon qu'elle tient ici en laisse, et qui semble encore plus inoffensif que celui du

---

<sup>1236</sup> DELUMEAU 2001, p. 143.

<sup>1237</sup> DE VOS 1994, p. 312.

<sup>1238</sup> „Von Engeln und (jungfräulichen) Heiligen umgeben“.

*Paradiesgärtlein*. Chez le Maître de la Passion de Berlin [fig. 58], les saintes sont au nombre de huit, comme les anges : on reconnaît, outre les deux mêmes saintes, Agathe avec sa pince, Dorothée avec son panier, Marie-Madeleine avec son pot d'onguent, Agnès avec son agneau, Barbe avec sa tour, Apolline avec sa dent. On retrouve ici trois des saintes dont la présence est supposée au *Paradiesgärtlein* : cela peut être un argument de poids pour voir Dorothée dans la cueilleuse, Barbe dans la femme à la fontaine et Catherine dans la musicienne, d'autant plus que ces deux dernières apparaissent respectivement huit et treize fois dans nos quarante Jardins du Paradis, ce qui montre leur importance<sup>1239</sup>.

On est d'abord étonné de trouver dans l'article d'Elizabeth Antoine sur *La Vierge dans un jardin clos dans l'art parisien autour de 1400 le Goldenes Rössl* [fig. 33]<sup>1240</sup>, une œuvre qu'on n'a pas l'habitude de considérer sous cet angle ; mais il nous semble qu'on doit en effet non seulement classer ce joyau d'orfèvrerie dans les *hortus conclusus*, mais aussi dans les Jardins du Paradis<sup>1241</sup>. Cette « sainte conversation avec ses trois saints représentés comme de tout jeunes enfants est un *unicum*, et son iconographie insolite ne s'explique par aucun texte ». La Vierge, que couronnent deux anges aux ailes dorées, est assise sous une treille richement ouvragée sur laquelle fleurissent des églantines ; elle tient sur ses genoux l'Enfant en tunique rouge, auquel saint Jean l'Évangéliste enfant – reconnaissable à son calice – tend une branche fleurie. De l'autre côté, saint Jean-Baptiste et son agneau ne sont pas sans rappeler le panneau de Karlsruhe [fig. 8 c] attribué au Maître du *Paradiesgärtlein*<sup>1242</sup>. Quant à sainte Catherine, il semble que ce soit l'unique exemple où elle est, dans son mariage mystique avec le Christ, figuré en petite fille. L'ensemble a souvent été qualifié d'idyllique : Elizabeth Antoine préfère, à juste titre, qualifier la scène de « paradisiaque ».

---

<sup>1239</sup> Marguerite et Agnès sont représentées cinq fois, Georges et Jean-Baptiste quatre fois, Jean, Marie-Madeleine et Dorothée trois fois, tous les autres seulement une ou deux fois.

<sup>1240</sup> L'œuvre, faite d'or, d'argent et d'émaux sur ronde-bosse, haute de 62 cm, tire son nom du petit cheval tenu en bride au-dessous d'un jardin marial devant lequel s'est agenouillé le cavalier et un autre personnage. Elle a été réalisée pour Isabeau de Bavière qui l'offrit en 1405 en étrenne à son époux Charles VI, atteint de folie.

<sup>1241</sup> Du reste, le mot « paradis » revient de façon récurrente sous la plume de l'auteur (ANTOINE 2006, p. 433-437, d'où sont tirées les citations de ce paragraphe).

<sup>1242</sup> *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert*. E. Antoine renvoie d'ailleurs à HARTWIEG, LÜDKE 1994, en notant combien cette tradition est rare en France. A notre avis, la parenté des deux œuvres va bien au-delà d'une communauté de motif : l'équilibre entre retenue et tendresse, mais aussi le traitement des animaux – ici tant l'agneau que le cheval – nous semblent extraordinairement proches de ce que nous rencontrons dans l'œuvre du Maître du *Paradiesgärtlein*.

## e Les deux ailes des diptyques

Mais plus on avance, plus les choses se compliquent. Les anges qui entourent non pas Marie, mais Dieu le Père ou la Colombe de l'Esprit dans le ciel, comme dans le panneau de l'école de Lochner, font-ils partie de la scène ? Et ceux qui couronnent Marie, qui tendent une tenture derrière elle ? La question n'est pas sans importance : on se souvient que pour certains auteurs l'ange du *Paradiesgärtlein* n'est pas réellement présent dans le jardin, ni les deux hommes à ses côtés. Le plus souvent la marge, surtout si elle est historiée, complète la vignette ; mais il arrive que le rapport soit plus étroit. Dans le *Psautier de saint Louis* [fig. 160], les rois mages, dont l'un pénètre dans la vignette – son cheval enjambe le cadre – montrent l'étoile qui brille dans la marge. *A contrario*, dans une miniature intitulée *Le souverain Juge livre les damnés au diable* [fig. 179], un suppôt de Satan, dont l'aile de chauve-souris a déjà franchi la bordure dorée, entraîne un malheureux à sa suite. Il arrive même que les personnages de la marge interviennent dans la lettrine : dans un *Sacrifice d'Abraham* [fig. 259] islandais du XIV<sup>e</sup> siècle, un ange saisit à pleine main l'épée brandie par le prophète. Aussi nous paraît-il légitime de considérer que les anges musiciens qui entourent la vignette du Spiz master [fig. 42] et s'inscrivent dans deux vignettes annexes de *Dulce dame de miséricorde* [fig. 47] font aussi sûrement partie de la scène que ceux de la *Madone à la roseraie* [fig. 54] de Lochner.

On peut s'interroger de même face aux panneaux mobiles des peintures sur bois. Nous ne pensons devoir écarter ni les deux anges du *Triptyque de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens* [fig. 66], dont le titre parle de lui-même, ni les deux saints du *Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis* [fig. 51]. La chose est plus complexe pour les diptyques, les personnages du second volet pouvant difficilement entourer ceux du premier. Cependant Frank Olaf Büttner estime le « décroissement » auquel aspire le Gothique International « particulièrement visible dans le diptyque » : il s'agit de « nier le cadre », de rendre « l'objet tout entier porteur d'une représentation cohérente »<sup>1243</sup>. De fait, les artistes se sont efforcés de relier les deux panneaux, de façon souvent très subtile. Dans le *Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens* [fig. 62], Hans Memling prolonge le paysage et pousse le raffinement jusqu'à faire se refléter le panneau gauche dans la cuirasse de saint Georges qui,

---

<sup>1243</sup> „An dem, was sich an Tafelmalerei der Internationalen Gotik erhalten hat, tritt insbesondere am Diptychon jene Entgrenzung auf, derzufolge der Rahmen in seiner Funktion negiert wurde, nämlich Bildfläche wie Darstellung zu isolieren. Vielmehr wurde das gesamte Objekt zum Träger kohärenter Darstellung von Malerei“ (BÜTTNER 1990, p. 67).

dans le panneau droit, présente le donateur. Partant de cet exemple, Robert Krischel pense que la *Vierge à la Roseraie* [fig. 54] de Lochner, de dimensions semblables, était elle aussi le panneau gauche d'un diptyque représentant le donateur accompagné d'un saint, ce qui expliquerait le regard de l'Enfant<sup>1244</sup>. Il ne manquerait alors que le verger pour faire de cette Madone du type « Vierge au rosier » un Jardin du Paradis.

## f Les critères d'Eva Börsch-Supan

Si l'on essaie maintenant de récapituler, on s'aperçoit qu'il manque aux œuvres de notre corpus à vrai dire toujours quelque chose<sup>1245</sup> pour pouvoir être considérées, selon les critères énoncés, comme des Jardins du Paradis. *Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes* [fig. 37] pourrait convenir, mais le banc est tout au plus suggéré par la position de l'Enfant. Les prairies fleuries sont nombreuses, et Eva Börsch-Supan elle-même qualifie la prairie de la *Vierge à la Fontaine* [fig. 49] de Jan van Eyck de « véritable Jardin du Paradis »<sup>1246</sup>. Peut-on pour autant prétendre que cette prairie est « couverte » de fleurs ? Ernst Gombrich souligne le plaisir du Maître du Diptyque de Wilton House « à réaliser des études de la nature, qui s'exprime par les nombreuses fleurs écloses dans son paradis imaginaire »<sup>1247</sup>. Mais à y regarder de près, le gazon est bien davantage jonché que fleuri [fig. 31]. Dans *Marie au Jardin du Paradis avec quatre saintes* [fig. 60], deux arbres sont plantés dans le jardin, ce qui, nous l'avons vu, n'est pas si courant ; mais peut-on considérer les chênes comme des fruitiers ? La gravure du Maître E. S. [fig. 56] rassemble de nombreux

---

<sup>1244</sup> KRISCHEL 2006, Folge 4.

<sup>1245</sup> Nous avons espéré qu'un bon cliché en couleurs nous permettrait de classer dans notre corpus le tableau intitulé par E. Vetter *Maria im Paradiesgarten* [fig. 248] (VETTER 1965, p. 107). Mais nous avons finalement préféré y renoncer, la qualité du cliché de 1919, le seul disponible de cette œuvre qui a disparu de l'Iglesia de la Sangre de Liria pendant la guerre civile, laissant trop de choses dans l'ombre. Nous remercions toutefois vivement au passage Vicent Escriva, directeur du Musée Archéologique de Liria, pour ses recherches et ce cliché, qui nous permet de distinguer la Vierge assise dans un jardin ceint – du moins en partie – d'une muraille crénelée et planté d'au moins quatre arbres, dont deux sont en fleurs ou en fruits. Elle maintient d'un geste à la fois ferme et tendre l'Enfant qui se penche vers un ange qui lui offre des fleurs. A sa main droite, un ange joue de la harpe. Au premier plan un autre cueille des fleurs dans un panier ; nous ne saurions dire ce que font les trois autres, dont l'un semble affligé, comme du reste la Vierge qui les regarde. Mais peut-être la noirceur du cliché est-elle pour quelque chose dans cette impression, et nous nous garderons de toute interprétation, surtout pour un thème iconographique qui fait si volontiers chanter les couleurs. Soulignons toutefois que cette *Vierge à l'Enfant* (*Virgen con el Niño*), réalisée avant 1386, faisait partie d'un retable dédié à saint Vincent et saint Etienne, qui y sont représentés, si bien qu'elle satisfait à pratiquement tous les critères, d'autant plus que tous les personnages sont nimbés.

<sup>1246</sup> „Auch beim Typus der stehenden Madonna vor einem Vorhang wird um 1400 der Goldgrund durch einen Wiesengrund ersetzt, in J. van Eycks Brunnenmadonna, 1438, Antwerpen, ist dieser zum vollen Paradiesgärtlein ausgebildet“ (LCI 1994, t. 2, col. 79).

<sup>1247</sup> SUCKALE 2006, p. 54. Les fleurs ont sans doute fleuri au Paradis ; elles semblent toutefois non pas jetées, comme dans une procession, mais délicatement posées sur la prairie, ce qui ajoute au merveilleux de la scène.

critères ; mais le seul arbre est un arbuste en pot posé sur la banquette. Le *hortus conclusus* est l'exigence qui pose le moins question, à condition toutefois de ne pas se limiter à la muraille crénelée et au plessis. Les anges, nous l'avons constaté, sont présents presque partout. Toutefois, si l'on suit les critères à la lettre, ces anges doivent être au moins deux, ce qui exclut même le *Paradiesgärlein*. Si l'on ne compte pas les anges dans les saints, il ne reste que la moitié des œuvres en lice, défailiantes sur d'autres plans.

Stefan Lochner connaissait-il le *Diptyque de Wilton House* [fig. 31] ? Il est troublant que lui aussi ait entouré sa Vierge, toute vêtue de bleu, de onze anges, un chiffre peu habituel à une époque où la symbolique des chiffres a toute son importance<sup>1248</sup>. La *Vierge à la roseraie* [fig. 54] du Maître de Cologne passe pour avoir servi de modèle à Memling [fig. 62] : ces trois petits diptyques, qui apparaissent comme reliés par un fil rouge, sont-ils malgré leurs manques parmi les plus achevés des Jardins du Paradis ? Dans une miniature du Pseudo-Jacquemart des années 1400 [fig. 32], Marie, assise à même le sol dans une prairie fleurie, a posé son livre et regarde tendrement son Enfant qui cueille des fleurs avec des anges. Derrière elle, deux saintes nimbées mais sans attributs sont plongées dans une « sainte conversation ». Une haie d'arbres clôt le jardin. « Cette miniature semble annoncer le jardinet du paradis de Francfort : elle partage son atmosphère à la fois paisible et joyeusement active, les dominantes colorées de bleu, rouge et jaune, et sa figuration 'archaïque' de l'espace, montant à la verticale »<sup>1249</sup>.

Il se dégage de cette analyse que les critères énoncés par Eva Börsch-Supan, pour importants qu'ils soient, ne peuvent suffire, et apparaissent en fin de compte moins déterminants qu'une « atmosphère à la fois paisible et joyeusement active ». L'auteur signale que des Jardins du Paradis se rencontrent aussi dans des épitaphes, qui « rendent visibles la conviction des croyants qui espèrent dans le paradis »<sup>1250</sup>. Au premier regard, l'*Épitaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow* [fig. 46] nous a semblé, malgré son sujet différent, digne de figurer dans les Jardins du Paradis : la forme douce du tondo, l'air espiègle de Jésus, la tendre pression de la main de Marie-Madeleine disent la confiance de l'homme à genoux. Mais pour contrer tout risque d'emballement et infirmer ou confirmer notre thèse, demandons-nous quel paradis toutes ces œuvres ont tenté de mettre en image.

---

<sup>1248</sup> Sans doute faut-il voir là une façon de rendre hommage à Marie, « Reine des anges ».

<sup>1249</sup> ANTOINE 2006, p. 440.

<sup>1250</sup> „*Épitaphien mit Paradiesgärteindarstellungen [...] verdeutlichen die unmittelbare Paradieshoffnung der Gläubigen*“ (LCI 1994, t. 2, col. 80).

## 5 Quel paradis peignent les Jardins du Paradis ?

« Le rouge, le bleu, le blanc et l'or associés au vert du gazon, voilà les couleurs dominantes, et il est maintenant acquis que le reflet de ce jardin terrestre doit être compris comme quelque chose de plus profond que le symbole et la louange de la Création, en particulier de Marie, Mère de Dieu, oui, qu'en vérité c'est du paradis qu'il s'agit »<sup>1251</sup>. Sous la plume de beaucoup d'auteurs, luxuriance des couleurs rime avec paradis. Mais faut-il entendre par là le jardin d'Eden, le lieu d'attente des Justes, ou la resplendissante Jérusalem qui un jour descendra « du ciel, d'auprès de Dieu » (Ap 21, 10)? A moins que les Jardins du Paradis ne peignent tout cela à la fois, dans un raccourci visant surtout à mettre en scène la confiance et l'amour.

### a L'Eden sauvé du Déluge

Outre le Jardin de la Genèse, plusieurs œuvres mettent en scène deux arbres qui peuvent passer pour l'Arbre de Vie et l'Arbre de la Connaissance : on se souvient que les deux grands arbres du *Paradiesgärtlein* ont été à plusieurs reprises interprétés ainsi. Nous avons rencontré à plusieurs reprises deux arbres verts qui flanquent la Vierge Marie ; chez Jean le Tavernier [fig. 53], les deux sont presque liés, mais bien en évidence. Pour Anna Eörsi, l'atmosphère de paix et de sécurité qui se dégage du *Paradiesgärtlein*, « les fleurs, les fruits et les deux troncs d'arbre à gauche, enroulés en forme de serpent, évoquent le Paradis où le premier couple humain a vécu heureux et en paix »<sup>1252</sup>. De tous les Jardins du Paradis que nous avons pu consulter, seul celui de Francfort renvoie aussi directement au Serpent de la Genèse, et peu d'entre eux au fruit défendu : le motif de l'ange – ou de Marie – tendant une pomme à Jésus est relativement courant dans les Vierges à l'Enfant, mais ne semble pas avoir été souvent retenu dans les Jardins du Paradis<sup>1253</sup>. Hans Memling traite le motif de la pomme dans la *Vierge à l'Enfant avec deux anges devant une haie de roses* [fig. 63], motif repris de la *Madone à la roseraie* [fig. 54] de Stefan Lochner<sup>1254</sup>. La miniature des *Heures de Louis de Savoie* [fig. 52] s'inscrit en amont, avec le motif rare de l'ange qui vole à tire d'aile vers un pommier chargé de fruits.

---

<sup>1251</sup> „Rot, Blau, Weiß und Gold zusammen mit dem Grün des Rasens, das sind die beherrschenden Farben, und es ist längst erkannt, dass das Abbild dieses irdischen Gartens hier noch tiefer zu verstehen ist als Sinnbild und Lobpreis der Schöpfung, insbesondere der Gottesmutter Maria, ja, dass in Wahrheit das Paradies gemeint ist“ (BEHLING 1957, p. 21).

<sup>1252</sup> EÖRSI 1984, pl. 30.

<sup>1253</sup> Nous sommes consciente du caractère artificiel de notre classement, mais il faut bien trancher.

<sup>1254</sup> Chez S. Lochner, l'ange tient toutefois un panier rempli de pommes.

Seule une longueur de voyelle séparant en latin la pomme du Mal<sup>1255</sup>, le glissement était tentant. Au *Paradiesgärtlein*, les trognons rappellent qu'Eve a croqué la pomme. Ignorant ce détail, Hubert Haddad note que la « seule ombre au tableau, d'ailleurs convenue » est la présence du « serpent mort » et de « quelque mince démon attentif à la parole de l'ange » qui « rappellent la victoire du nouvel Adam »<sup>1256</sup>. Par « serpent », il faut ici entendre le dragon étendu sur le dos au milieu des pervenches, les deux étant souvent synonymes dans la Bible<sup>1257</sup>, notamment dans l'Apocalypse : « il fut précipité, le grand dragon, l'antique serpent, celui qu'on nomme Diable et Satan, le séducteur du monde entier, il fut précipité sur la terre et ses anges avec lui » (Ap 12, 9). Si le serpent est rare dans les œuvres assimilables à un Jardin du Paradis, le dragon est très souvent présent, soit sous forme d'attribut, soit dans le combat dont il est clair qu'il ne sortira pas vainqueur. Peut-être faut-il voir ici une raison de la présence fréquente de saint Michel, saint Georges et sainte Marguerite : on se souvient que les deux premiers sont les deux seuls saints du *Paradiesgärtlein* qui ne fassent guère l'objet de débat. Le miniaturiste des *Heures de Louis de Savoie* a rejeté le monstre dans la marge. Dans la *Leçon de musique de l'Enfant Jésus [fig. 36]* le dragon est réduit à un mince animal entrelacé au S de *Salve* dans la lettrine. Mais sommes-nous encore ici au jardin d'Eden ?

Nombre de Jardins du Paradis semblent installés au sommet d'une montagne. On aperçoit deux éminences derrière le pommier de la miniature de *Heures de Louis de Savoie* ; dans celle du Maître des Heures de François de Guise [fig. 41], le plessis n'ouvre que sur le ciel bleu<sup>1258</sup>. Seul un terrain pentu peut expliquer qu'on voit seulement le haut de la frondaison de l'arbre planté au *Paradiesgärtlein* au-delà du mur. L'idée que le paradis mérite le nom de « terrestre » est antérieure à l'ère chrétienne : dans le partage de la terre effectué par Noé, la part qui échoit à Sem inclut le Jardin d'Eden<sup>1259</sup>. On fut longtemps persuadé que les quatre principaux fleuves du monde naissaient au paradis terrestre et que les sources connues du Nil, du Danube, du Tigre et de l'Euphrate n'étaient qu'apparentes ; la présence d'œillets, fleurs du paradis – qui poussent en évidence dans le coin gauche de la muraille au

<sup>1255</sup> Voir *supra*, introduction à la première partie.

<sup>1256</sup> HADDAD 2000, p. 40.

<sup>1257</sup> « Le vin des ennemis », c'est pour le Deutéronome, « du venin de dragon, un cruel venin de cobra » (Dt 32, 33) et chez Isaïe, le serpent, c'est le monstre : « le Seigneur interviendra avec son épée acérée, énorme, puissante contre Léviatan, le serpent fuyant, contre Léviatan, le serpent tortueux, il tuera le Dragon de la mer » (Is 27, 1). Notons toutefois que dans d'autres passages le serpent a une valeur symbolique très différente.

<sup>1258</sup> On peut en dire autant du banc de gazon de *La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon [fig. 57]* de l'école de S. Lochner.

<sup>1259</sup> *Livre des Jubilés*, rédigé en 167-140 av. J.-C., cité par DELUMEAU 1992 auquel nous sommes redevable pour les lignes qui suivent (p. 59-80).

*Paradiesgärtlein* –, sur les rives de l’Hyphase en était à elle seule une preuve suffisante<sup>1260</sup>. Isidore de Séville défend l’idée que le paradis est une des « nombreuses provinces et régions » de l’Orient<sup>1261</sup>, suivi par Honorius Augustodunensis. Pour Bède le Vénérable, « que Dieu l’ait créé ici ou ailleurs, il n’est pas permis de douter qu’un tel lieu ait été et est terrestre »<sup>1262</sup>. Si ce lieu existe encore, c’est qu’il a été épargné de la destruction, Dieu l’ayant placé « à une altitude atteignant le cercle de la lune »<sup>1263</sup> ou en tout cas très élevée : « avec les yeux de l’esprit », écrit Ephrem, « j’ai vu le paradis, et les sommets de toutes les montagnes étaient au-dessous de lui. Le Déluge n’est parvenu qu’à ses pieds, alors qu’il couvrait le sommet des montagnes »<sup>1264</sup>.

En écrivant qu’au *Paradiesgärtlein* une « société de saints personnages s’adonne dans un beau jardin à des occupations simples, à la lecture et à la conversation, dans une atmosphère qui rayonne le calme, la paix et la sérénité intérieure »<sup>1265</sup>, Gustav Münzel met en avant une autre caractéristique héritée des représentations théologiques du jardin d’Eden et propre aux Jardins du Paradis : la douceur du travail. A la suite de saint Augustin, les théologiens furent d’accord pour affirmer que le travail était au Paradis source de délices : *non laboriosa, sed delitiosa*<sup>1266</sup>. Tout au plus catholiques et protestants divergèrent-ils plus tard sur les détails, les premiers insistant davantage sur les travaux agricoles ; mais Luther résumait l’opinion commune en affirmant que « l’homme n’a pas été créé pour être oisif mais pour travailler : il en était ainsi dans l’état d’innocence »<sup>1267</sup>. Dieu savait bien que par son

---

<sup>1260</sup> C’est ce qu’affirme Philostorge († vers 425). Tous les auteurs n’étaient pas d’accord sur l’identité des quatre fleuves, censés passer sous la mer pour rejaillir ailleurs : l’Hyphase est un affluent de l’Hindus (DELUMEAU 1992, p. 61).

<sup>1261</sup> L’Orient « comprend de nombreuses provinces et régions dont je vais énumérer brièvement les noms et les sites, en commençant par le paradis. Le paradis est un lieu de l’Orient dont le nom traduit du grec en latin a donné *hortus*. De plus, en hébreu il est appelé *Eden* : ce qui dans notre langue signifie *deliciae*. La jonction des deux mots donne *hortus deliciarum*. celui-ci est planté de toutes sortes d’arbres, en particulier d’arbres fruitiers, et il contient aussi l’arbre de vie » (cité par DELUMEAU 1992, p. 65).

<sup>1262</sup> « *Tantum locum hunc fuisse et esse terrenum* ».

<sup>1263</sup> Pierre Lombard († 1160), évêque de Paris, cité par DELUMEAU 1992, p. 61

<sup>1264</sup> Ephrem, dit le Syriaque († 373). Cette tradition ancienne s’appuie sur Ez 28, 13-19 (DELUMEAU 1992, p. 60). Dans ce passage, le prophète met en parallèle « Eden », le « jardin de Dieu » et la « montagne de Dieu ».

<sup>1265</sup> „*Eine Gesellschaft heiliger Personen beschäftigt sich in einem schönen Garten mit einfachen Handierungen, Lesen und Gesprächen in einer Atmosphäre, die Stille, Frieden und innere Heiterkeit ausströmt*“ (MÜNDEL 1956, p. 22, note 27).

<sup>1266</sup> Saint Augustin, *De Genesi ad litteram*, cité par DELUMEAU 1992, p. 255.

<sup>1267</sup> Martin Luther, *Commentaires du Livre de la Genèse*. La suite de la phrase ne faisait certes pas autant l’unanimité : « il faut donc justement condamner l’état d’oisiveté qui est celui des moines et des moniales » (voir DELUMEAU 1992, p. 252).

travail Adam, qu'il avait lui-même placé dans son Jardin, « pouvait garder le paradis, et celui-ci, grâce au travail de l'homme, pouvait protéger Adam de l'oisiveté et du péché »<sup>1268</sup>.

Cette activité, source de bonheur – « l'homme devait travailler parce qu'il était heureux »<sup>1269</sup> – rejaillit de nos premiers parents sur les personnages des Jardins du Paradis, à commencer par Marie. Certes, même si le Maître de la Passion de Berlin [fig. 58] l'a gravée tressant une couronne, son activité principale est de lire ; mais le motif est commun dans les Annonciations, et lorsque l'artiste rend le texte reconnaissable, il s'agit du verset d'Isaïe annonçant la naissance prochaine de l'Emmanuel<sup>1270</sup> : n'est-ce pas la tâche par excellence ? De même, les saints – qui sont le plus souvent des saintes – proclament par leurs attributs qu'ils sont allés au bout de leur action<sup>1271</sup>. Jésus lui-même n'est quasiment jamais représenté en train de têter<sup>1272</sup>, alors que le motif de *Maria lactans* était très en vogue à la même époque<sup>1273</sup>. S'il est assis sur les genoux de sa Mère, il saisit la pomme ou les fleurs qu'on lui tend<sup>1274</sup>, caresse un petit chien<sup>1275</sup>, s'apprête à passer l'anneau au doigt de Catherine<sup>1276</sup> ou s'essaie à jouer du psaltérion tenu par des anges<sup>1277</sup>. Mais le plus souvent, il a quitté les genoux de Marie et s'affaire, assis ou à genoux dans l'herbe : qu'il joue de la musique ou cueille des fleurs, les artistes le représentent dans une attitude vivante et empressée : comme tous les enfants de son âge – il est âgé d'environ trois ans – il s'acquitte de sa tâche comme si le sort du monde en dépendait. Et n'est-ce pas justement de cela qu'il s'agit ? En acceptant la pomme, il accepte de racheter la Faute. En se retournant vers Marie d'un geste charmant pour lui tendre les crucifères blanches que cueillent les anges, il proclame Marie à la fois Vierge et Reine des Anges, en même temps qu'il accepte – sa robe rouge le dit bien – de passer par la

---

<sup>1268</sup> Salked, *Treatise of Paradise*, cité dans DELUMEAU 1992, p. 253.

<sup>1269</sup> Joseph Hall, *La Création de l'homme*, 1632 (cité dans DELUMEAU 1992, p. 253).

<sup>1270</sup> « Aussi bien le Seigneur vous donnera-t-il lui-même un signe: Voici que la jeune femme est enceinte et enfante un fils et elle lui donnera le nom d'Emmanuel » (Is 7,14).

<sup>1271</sup> Citons pour mémoire la gravure du Maître de la Passion de Berlin, *Virgo inter Virgines* [fig. 59] du Maître de la Légende de sainte Lucie, le *Diptyque de Jean du Cellier* [fig. 65] de Hans Memling. Comme dans d'autres domaines, le *Paradiesgärtlein* semble être une exception : si le dragon et le singe peuvent être considérés comme des attributs, ce sont les activités des femmes qui les nomment – avec ce que cela entraîne d'incertitudes.

<sup>1272</sup> *Dulce dame de miséricorde* [fig. 47] fait ici exception.

<sup>1273</sup> La *Vierge d'Humilité* [fig. 226] de Saint-Nicolas-aux-Ondes est une *Maria lactans*.

<sup>1274</sup> Notamment dans une miniature de l'école du Maître de Bedford [fig. 40].

<sup>1275</sup> *Marie sous un buisson de roses* [fig. 55], calcaire anonyme.

<sup>1276</sup> Notamment dans le *Goldenes Rössl* [fig. 33], la gravure du Maître de la Passion de Berlin [fig. 58], le *Diptyque de Jean du Cellier*. Le motif des noces mystiques est relativement fréquent dans les Jardins du Paradis ; aussi l'argument qui veut que la sainte du *Paradiesgärtlein* la plus proche de Jésus soit sainte Catherine ne manque-t-il pas d'intérêt.

<sup>1277</sup> Ce motif est récurrent, tant sur panneau (Maître de Saint Laurent, *Vierge dans un Jardin de Paradis*) que sur parchemin (*Leçon de musique de l'Enfant Jésus*) [fig. 43, 36].

Croix<sup>1278</sup>. En apprenant à jouer du psaltérion, instrument de David, il affirme son Incarnation. En courant sur le banc de gazon pour cueillir des raisins à la treille, n'est-il pas en train d'annoncer l'Eucharistie<sup>1279</sup> ?

Même dans les œuvres qui représentent un tout petit Enfant, comme la *Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis* [fig. 35] de Stefano da Verona, les anges sont particulièrement actifs : quatre puisent de l'eau, quatre autres sont penchés avec intérêt sur un livre – le livre qu'ailleurs lit Marie – cinq cueillent des roses dans un vol d'hirondelles, deux autres transportent un immense panier plein de fleurs<sup>1280</sup>. Comme Jésus, tous sont absorbés par leur tâche. Ils maintiennent à deux mains la lourde couronne au-dessus de la tête de la Vierge<sup>1281</sup>, cueillent des fleurs avec de grands gestes<sup>1282</sup>, se penchent profondément<sup>1283</sup>, courent dans le jardin<sup>1284</sup>. Au besoin, ils se servent de leurs ailes pour accéder aux fruits, comme dans la miniature des *Heures de Louis de Savoie* [fig. 52] et celle du Maître de Catherine de Clèves [fig. 50]; dans cette dernière, un autre ange a relevé son vêtement pour recueillir la récolte dans le même geste que la femme du *Paradiesgärtlein*, comme quelqu'un qui en a l'habitude. Les anges chanteurs chantent à pleine voix, groupés autour d'une grande partition<sup>1285</sup>. Les anges musiciens manient l'archet et pincet les cordes en experts<sup>1286</sup> ; dans la *Leçon de musique de l'Enfant Jésus* [fig. 36], un ange à peine plus âgé que Jésus guide les plectres que ce dernier, penché sur son psaltérion, tient avec une maladresse touchante. Dans le *Concert des anges* [fig. 69 a], un ange bleu, trop jeune sans doute pour savoir bien jouer, doit pour l'instant se contenter d'actionner le soufflet. Marie et l'Enfant sourient, charmés : le spectateur est transporté par la musique céleste. Si même les anges, qui étaient déjà présents au jardin d'Eden, travaillent avec autant de bonheur, comment les hommes rechigneraient-ils à la tâche ? Joseph Hall met en mots ce que les peintres des Jardins du Paradis ont mis en

---

<sup>1278</sup> Pseudo-Jacquemart, *La Vierge et l'Enfant entourés de saints et d'anges* [fig. 32].

<sup>1279</sup> Maître de Catherine de Clèves, *Vierge à l'Enfant devant une treille*.

<sup>1280</sup> Leur multitude même – ils sont au nombre de vingt-cinq, qui emplissent tout l'espace – donne une impression d'intense activité.

<sup>1281</sup> *Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes* [fig. 37].

<sup>1282</sup> Notamment dans la gravure d'un Maître haut-rhénan des années 1430-1440 [fig. 48], et aussi la *Vierge à la roseaie* [fig. 54] de S. Lochner.

<sup>1283</sup> Voir la miniature de Jean le Tavernier [fig. 53], Hans Memling, *Vierge à l'Enfant avec deux anges devant une haie de roses* [fig. 63] ou encore l'*Epitaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow* [fig. 46].

<sup>1284</sup> L'ange en blanc du Pseudo-Jacquemart [fig. 32].

<sup>1285</sup> Maître de la Passion de Berlin, *La Vierge et l'Enfant Jésus parmi les Vierges au Jardin du Paradis* [fig. 58].

<sup>1286</sup> Notamment dans le *Concert des anges* [fig. 69 a], où ils jouent d'un grand nombre d'instruments. Pour le motif des anges musiciens, très présent dans les Jardins du Paradis, voir DELUMEAU 2000, chap. XV.

images : « plus nous nous adonnons avec gaîté à nos occupations, plus nous nous approchons du paradis »<sup>1287</sup>.

### *b Le jardin des voyages iter ad paradisum*

Ce Paradis dont l'homme aspire à s'approcher n'est peut-être pas, dans un premier temps, la Jérusalem promise, mais ce jardin fleuri dont nous avons vu qu'il a été abondamment décrit par les mystiques. Or au Moyen Age les visions de ce jardin – qui pour être d'inspiration chrétienne n'en intègrent pas moins les représentations païennes du bonheur éternel – ont autant d'importance que les écrits bibliques et les explications des Pères de l'Eglise : leur succès en témoigne<sup>1288</sup>. Dans l'*Apocalypse de Paul*, le Seigneur ordonne que l'âme qui a « fait la volonté de Dieu » soit « confiée à saint Michel, l'ange de l'Alliance, et qu'il la conduise au Paradis, lieu d'exultation, pour qu'elle ait part, elle aussi, à l'héritage de tous les saints »<sup>1289</sup>. On sait que le ciel du *Paradiesgärtlein* était doré à l'origine : en demandant au peintre de recouvrir l'argent doré d'une double couche d'azurite et d'outremer<sup>1290</sup>, le commanditaire a peut-être voulu signifier que la scène se déroule non pas dans la lumière de Dieu, mais dans ce lieu d'attente situé en dessous du firmament.

Pour Gustav Hartlaub, le *Paradiesgärtlein* ne peut se comprendre que si nous considérons la scène « non seulement comme le Paradis des Bienheureux, mais comme un récit de cette vision doublé d'une représentation du visionnaire » : il suffit, pour s'en convaincre, de comparer l'attitude du chevalier assis à celle que les artistes, en particulier Martin Schongauer, prêtent à saint Jean sur l'île de Patmos [*fig. 93 a*]<sup>1291</sup>. Il faut reconnaître

---

<sup>1287</sup> Joseph Hall, *La Création de l'homme*, 1632. L'auteur est sans appel : « aucune grandeur, aucune perfection ne peut convenir à des bras croisés ». Dans son *Paradis perdu*, Milton dit la même chose sous une forme plus poétique : le « riant travail de jardinage » d'Adam et Eve « ne faisait que leur rendre plus agréable le frais zéphyr, le repos plus reposant, la soif plus saine et l'appétit plus savoureux ». C'est pourquoi il fallait se lever tôt, car seuls les animaux sont oisifs : « demain, avant que le frais matin ne raye l'Orient des premières approches de la lumière, nous devons être levés et occupés à nos agréables travaux » (DELUMEAU 1992, p. 253-254).

<sup>1288</sup> „Für das Mittelalter sind neben den biblischen Berichten und den Erklärungen der Kirchenväter die zahlreichen literarisch niedergelegten Paradiesvisionen von Bedeutung, in die außer dem Buch Henoch und der Apokalypse antike Jenseitsschilderungen (vor allem Vergil, Aeneis VI 637) hineinwirken“ (LCI 1994, t. 3, col. 376). Certains de ces récits mettant en scène des fleurs et des oiseaux, nous aurons l'occasion d'y revenir.

<sup>1289</sup> *Apocalypse de Paul*, APOCRYPHES 1997, p. 795. Voir aussi DELUMEAU 1992, p. 42.

<sup>1290</sup> BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 93.

<sup>1291</sup> „Ihr Auftreten erklärt sich [il s'agit des deux hommes], wenn wir die Szene nicht nur als Paradies der Seligen nehmen, sondern als Erzählung von einer Vision desselben, zugleich mit der Schilderung des Visionärs, wie er sich selbst in seinem Traum erlebt haben mag. Dass der Ritter ein Seher oder ein Träumender ist, zeigt schon eine gewisse Ähnlichkeit seiner Haltung mit derjenigen, die die alten Meister dem Johannes auf Patmos zu geben pflegten“ (HARTLAUB 1947, p. 21). Cet argument nous semble convaincant, bien que la gravure soit nettement postérieure. Si M. Schongauer s'est inspiré du panneau de Francfort, il a peut-être interprété ce dernier comme une vision, ce qui ne prouve pas pour autant que telle était l'intention du Maître du Paradiesgärtlein.

qu'un nombre considérable de Jardins du Paradis représentent plus ou moins explicitement des visions. Les deux niveaux du *Goldenes Rössl* [fig. 33] sont à cet égard particulièrement parlants : l'écuyer est resté en bas avec le cheval, dans le monde terrestre ; au-dessus, le roi voit l'Enfant tendre l'anneau à sainte Catherine enfant. Le commanditaire de *La Vierge à l'Enfant sur le trône, avec sainte Catherine, sainte Barbe et deux anges musiciens* [fig. 61], de Hans Memling, assiste pareillement aux noces mystiques : son regard donne à penser que tandis qu'il disait son chapelet il lui fut donné d'assister à la scène. Dans la *Vierge et l'Enfant dans un hortus conclusus* [fig. 38] du Maître d'Egerton, l'Enfant Jésus se penche vers le commanditaire à genoux.

En ce qui concerne les diptyques, nous avons souligné le soin des peintres à différencier les deux panneaux tout en les liant : Memling fait se continuer le paysage, particulièrement dans son *Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens* [fig. 62]. Cela est moins net dans le *Diptyque de Jean du Cellier* [fig. 65] ; en revanche, la vision de saint Jean à Patmos, à l'arrière-plan, est comme une mise en abyme<sup>1292</sup>. Dans le *Diptyque de Wilton House* [fig. 31], c'est l'attitude des personnages qui crée le lien et « donne corps » à la vision : un ange plus enfantin que les autres semble s'émerveiller de la présence du roi à genoux, qu'il désigne du doigt ; il touche l'épaule de son voisin, qui se retourne vers lui. L'Enfant Jésus, de tout son être de petit enfant remuant, se tend vers le monarque. Comme chez Memling, un saint<sup>1293</sup> accompagne le personnage agenouillé du geste : n'est-ce pas un grand voyage, merveilleux et angoissant à la fois ? Les manches du roi Edouard et d'Edmond Rich sont du même bleu céleste que les vêtements de Marie et des anges : ils demeurent déjà dans le lieu d'attente réservé aux Justes. C'est sans doute aussi ce qu'exprime cette autre trouvaille iconographique, le reflet de Marie sur l'armure de saint Georges dans le *Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens* [fig. 62]<sup>1294</sup>.

Dans ce même tableau, d'arides rochers se dressent derrière saint Georges et le commanditaire. Quelques plantes fleurissent à leurs pieds. Mais si le peintre prolonge le paysage d'un panneau à l'autre, il est clair qu'il réserve la prairie fleurie à la vision de la Vierge à l'Enfant. On se souvient que cette prairie « couverte de fleurs » est l'un des critères

---

<sup>1292</sup> Dans ces trois œuvres, le peintre représente le commanditaire dans la même attitude de visionnaire, vêtu de noir, à genoux, tourné vers la scène, le regard lointain.

<sup>1293</sup> Il s'agit, comme dans le *Diptyque de Jean du Cellier*, de saint Jean Baptiste. Plus nous avançons, plus ces tableaux semblent reliés en dépit de leurs différences.

<sup>1294</sup> Nous ne doutons pas que le panneau qui certainement complétait la *Vierge à la roseraie* de S. Lochner ne contienne lui aussi une trouvaille de cet ordre.

d'Eva Börsch-Supan pour qualifier une œuvre de Jardin du Paradis. La *Vision d'Oenius* relate comment les Justes attendent d'entrer dans la Jérusalem Céleste dans une riante prairie richement fleurie, un motif récurrent<sup>1295</sup>. Dans les représentations du Jugement, c'est la prairie fleurie qui caractérise ce lieu d'attente. Ce n'est sans doute pas un hasard si la ronde de Fra Angelico [fig. 289] illustre aussi souvent le Paradis dans les ouvrages : peut-on imaginer bonheur plus complet que de danser des caroles main dans la main avec les anges, sans nuire pour autant à la magnificence des fleurs ? Les Elus du *Chemin du paradis* [fig. 354] de Dieric Bouts traversent au premier plan une vaste prairie fleurie pour se rendre vers le lieu où ils seront emportés au ciel par des anges. Dans le *Triptyque du Jugement Dernier* [fig. 587] de Hans Memling, cet espace est très petit, comme pour manifester que ce n'est qu'un lieu de passage ; mais l'artiste y a peint quantité de fleurs avec beaucoup de soin, faisant même se découper des lys de feu sur les marches de cristal. Dans le *Retable du Jugement Dernier* [fig. 494] de Stefan Lochner, le combat fait rage dans toute la partie médiane du panneau central. La bande fleurie est si étroite qu'elle passerait inaperçue, si une femme emportée par un démon ne laissait échapper tout l'or de son sac : certaines pièces semblent se transformer dans l'herbe en renoncules, et d'autres fleurs s'épanouissent sous les pieds des Elus. On remarque alors que le passage de la prairie fleurie à la terre nue marque exactement la frontière entre le pouvoir des anges et celui des démons : rien ne pourra sauver l'avare, pour laquelle l'or n'évoqua jamais que du métal.

Ne touchons-nous pas là au monde des légendes, au sens de la *Légende Dorée* mais aussi du merveilleux si souvent évoqué par les auteurs à propos du *Paradiesgärtlein* ou d'œuvres proches, en même temps que le caractère de miniature<sup>1296</sup> ? Dans les contes et les légendes, tout est « à hauteur d'enfance »<sup>1297</sup> ; les Jardins du Paradis sont presque tous de petit format, les miniatures et les gravures, bien sûr, mais aussi les panneaux peints : plusieurs

<sup>1295</sup> LCI 1994, t. 3, col. 376.

<sup>1296</sup> „Noch bleibt alles Leben verhalten, märchenhaft. In alter Weise wird noch nach der Art der Miniaturmalerei die Legende vom himmlischen Minnegärtlein erzählt“ (STANGE 1951, p. 62). Et E. Vetter, parlant du motif de la Vierge à la Roseraie : « ihr poetischer Gehalt scheint ihnen einen Platz in der Nähe der Legende oder des Märchens zuzuweisen » (VETTER 1956, p. 7). Les auteurs rapprochent judicieusement Märchen de Legende: les deux se croisent souvent. Les Contes des frères Grimm, intitulés par les auteurs eux-mêmes *Kinder- und Hausmärchen*, n'en contiennent pas moins dix *Kinderlegenden*. Pour les autres auteurs, voir le *status quaestionis*.

<sup>1297</sup> Nous empruntons l'expression à Christian Bobin (BOBIN 1992, p. 38). Les titres même le proclament : citons pour mémoire *Schneewittchen*, *Rumpelstizchen*, *Rotkäppchen* pour les frères Grimm, *Däumelinchen*, *Das hässliche Entlein* et *Das Gänseblümchen* chez Andersen, ce dernier titre étant bien sûr particulièrement intéressant. A cela répond la profusion de diminutifs employés par les auteurs à propos du *Paradiesgärtlein* : *Minnegärtlein*, *Christusknäblein* et même *kleines Teufelchen* (STANGE 1951, p. 62), *Vöglein* (GEBHARDT 1905, p. 31), *Zweiglein* (HARTLAUB 1947, p. 20), sans oublier le délicieux *Drächlein* de R. Suckale (SUCKALE 1998 b, p. 177).

sont encore plus petits que le *Paradiesgärtlein*, au titre explicite. L'aspect physique même des personnages a quelque chose d'enfantin, particulièrement chez le Maître du *Paradiesgärtlein* et les œuvres créées dans son sillage, comme le bréviaire alsacien [fig. 67] qui inscrit le texte sur fond de Jardin du Paradis. Mais cela est vrai aussi des saints et des anges de la ronde de Fra Angelico. Giovanni di Paolo [fig. 447] s'est fortement inspiré de cette œuvre<sup>1298</sup>, en y ajoutant un motif : aux Elus et aux anges se mêlent les saints Innocents, qui tous portent au côté la marque d'un coup de lance. La récurrence du détail interdit d'y voir un hasard : dans les Jardins du Paradis, l'image de l'innocence immolée, c'est le Christ-Enfant. « Dans le petit triomphe déjà d'avance la grandeur future ; [...] c'est la bénédiction du petit format pour une époque maternelle que caractérise l'amour du devenir »<sup>1299</sup>. Ce devenir, c'est la Jérusalem. Si les Jardins du Paradis se résumaient à l'attente, il leur manquerait la dimension d'éternité.

### c Les gemmes de la Jérusalem Céleste

Pour Germain Bazin, le *Paradiesgärtlein* est « seulement comparable aux processions de vierges dans les prairies paradisiaques de Van Eyck ; toutefois, celles-ci sont encore régies par une sorte de gravité théologique, et l'on n'y retrouve pas ce parfum d'innocence enfantine qui fait le charme de l'art qui fleurit sur les bords du Rhin »<sup>1300</sup>. Le *Polyptyque de l'Agneau Mystique* [fig. 662] est très différent des Jardins du Paradis, ne serait-ce que par sa monumentalité. Il s'en rapproche par l'extraordinaire abondance des fleurs qui émaillent la prairie<sup>1301</sup>, mais aussi par son sujet. Tous les regards convergent vers l'Agneau ; les Jardins du Paradis, pour être des jardins mariaux, n'en sont pas moins centrés sur le Christ, qui est l'Agneau mystique. « Le thème de l'Enfant Jésus et des anges cueillant des fleurs, fréquemment associé à celui du jardin clos, est évocateur du Paradis : il annonce le dernier jour où le Christ cueillera les âmes des justes comme on cueille les fleurs et les fruits du paradis »<sup>1302</sup>.

<sup>1298</sup> Voir DELUMEAU 2001, p. 136.

<sup>1299</sup> „Im Kleinen siegt schon im voraus das künftige Große, das ist die Versicherung der Miniatur in Plastik wie in Malerei, das ist der Segen des kleinen Maßstabes für eine mütterliche Zeit, die das werdende liebt“ (PINDER 1952, p. 220).

<sup>1300</sup> BAZIN 1984, p. 42.

<sup>1301</sup> Ces fleurs, qui sont à elles seules l'objet d'un ouvrage, sont communes à beaucoup de Jardins du Paradis (GALLWITZ 1996).

<sup>1302</sup> ANTOINE 2006, p. 441. Ce thème prend sa source dans le Sermon de Bernard de Clairvaux sur le Cantique : « les bons seront recueillis d'entre les méchants comme on cueille les fruits d'un jardin pour être replacés dans les greniers de Dieu » (cité p. 448).

Ce jour-là un ange, tenant « à la main la clef de l'abîme et une lourde chaîne » s'empare « du dragon, l'antique serpent, qui est le diable et Satan », et l'enchaîne pour mille ans (Ap 20, 2) : on se souvient que les trois principaux saints vainqueurs du dragon sont souvent représentés dans les Jardins du Paradis. Au *Paradiesgärtlein*, saint Michel a visiblement vaincu le singe cornu : aussi plusieurs auteurs ont-ils – à tort – vu la bête enchaînée ; saint Georges, quant à lui, se désintéresse du dragon : morte ou pas, la bête est inoffensive. Dans le *Diptyque de la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens* [fig. 62], de Hans Memling, un gros dragon aux pattes palmées est couché tout près du donateur. On ne sait pas si saint Georges l'a tué ou ne fait que le tenir en respect avec sa lance ; mais le geste du saint suffit à donner confiance au donateur agenouillé : quoi qu'il en soit, le Mal est là aussi inoffensif. Le Maître de la Légende de sainte Lucie [fig. 59] met en scène le combat de saint Georges à l'arrière-plan : l'issue en serait peut-être incertaine, si la scène ne se déroulait pas, par un ingénieux rapprochement, juste derrière la croix tenue par Marguerite, cette croix qui lui a permis, après avoir été dévorée, d'éventrer le monstre.

Dans les deux gravures sur cuivre de notre corpus, le dragon n'est pas mort. Le Maître de la Passion de Berlin [fig. 58] le fait se tordre et happer le vêtement de la sainte. Mais elle, sereine, joint les mains sur sa croix, dont elle connaît la force. Chez le Maître E.S. [fig. 56], le dragon tenu en laisse par la sainte a des allures de petit chien, si ce n'est que sa queue enroulée et ses puissantes griffes écartées traduisent sa fureur ; mais là encore, Marguerite ne craint pas : que pourrait le dragon contre la Croix ? Dans le *Diptyque de Jean du Cellier* [fig. 65], le peintre a relié de façon raffinée les trois vainqueurs du dragon, trois monstres dont l'attitude menaçante contraste avec la sérénité des personnages. Haut dans le ciel, le « dragon rouge feu » de l'Apocalypse essaie de dévorer l'enfant de la Femme ; mais « il y eut alors un combat dans le ciel : Michaël et ses anges combattirent contre le dragon. Et le dragon lui aussi combattait avec ses anges, mais il n'eut pas le dessus » (Ap 12, 3-8). A droite, derrière le rideau d'arbres, saint Georges pourrait sembler en mauvaise posture : le dragon bat des ailes avec vigueur. Entre Marie et Marguerite, un autre dragon pointe une gueule aux dents acérées, qui n'inquiète personne : d'un geste, la sainte lui rappelle qu'il est vaincu. Toutes ces représentations ne sont en réalité que des variantes de l'Apocalypse.

Les saints qui entourent Marie et l'Enfant dans les Jardins du Paradis « viennent de la grande épreuve. Ils ont lavé leurs robes et les ont blanchies dans le sang de l'agneau » (Ap 7, 14) ; aussi sont-ils souvent représentés avec les instruments de leur martyre – sainte

Catherine avec une roue et un glaive, sainte Barbe une tour, sainte Agathe une pince – ou la partie du corps qu'on leur arracha : deux yeux sur un plateau sont l'attribut de sainte Lucie, une dent celui d'Apolline, deux seins celui d'Agathe. Ils ont mérité de séjourner dans ce Paradis intermédiaire qui fleurit sous leurs pieds. Ils seront les premiers à franchir les portes de perles de la Jérusalem. Mais le Paradis n'échappe-t-il pas au temps ? Pour Gustav Hartlaub, le *Paradiesgärtlein* ne représente pas le paradis des origines, ni le royaume de Dieu de la fin des Temps, mais celui qui est « toujours là, hors du temps, pour accueillir les âmes des Justes et sans doute aussi celles qui ne sont pas nées »<sup>1303</sup> : ne représente-t-il pas plutôt – et les autres Jardins du Paradis avec lui – les trois paradis à la fois ? Il arrive que des miniaturistes sèment au jardin d'Eden les gemmes de la Jérusalem Céleste<sup>1304</sup> : les pierres magnifiques dont sont faites les murailles de la Jérusalem n'étaient-elles pas déjà en Eden, si l'on en croit le prophète Ezéchiel<sup>1305</sup> ? Dans la Genèse, Dieu, séparant la lumière des ténèbres, le jour de la nuit, crée le temps ; il accroche « des luminaires au firmament du ciel pour séparer le jour de la nuit, qu'ils servent de signes tant pour les fêtes que pour les jours et les années » (Gn 1, 4-5. 14). La Cité nouvelle, elle, « n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'illumine, et son flambeau, c'est l'agneau » (Ap 21, 23).

#### d Le Paradis de la confiance et de l'amour

Les Jardins du Paradis sont éclairés d'une lumière à la fois naturelle et surnaturelle : l'Enfant proclame l'incarnation du Christ, mais le Christ n'est pas que cet Enfant. En fin de compte, les critères qui définissent le Jardin du Paradis sont moins iconographiques – ce qui n'enlève rien à leur pertinence formelle – que théologiques. « Et celui qui siège sur le trône dit : Voici, je fais toutes choses nouvelles » (Ap 21, 5). Il nous semble que les Jardins du

---

<sup>1303</sup> „Freilich nicht das urzeitliche mit Adam und Eva, auch nicht das endzeitliche Gottesreich im Himmel, in dessen Fluren wir auf Bildern von Lochner, Memling und Fra Angelico die Seligen einziehen sehen, sondern dasjenige, welches (wie wir zum Beispiel aus Christi Worten vom guten Schächer wissen) immer und zeitlos da ist, um die Seelen der abgesehenen Gerechten und wohl auch die vorgeburtlichen aufzunehmen“ (HARTLAUB 1947, p. 20). Nous avons vu que les Elus, dans les trois triptyques cités, traversent ce Paradis fleuri intermédiaire.

<sup>1304</sup> Une miniature anonyme [fig. 113] tirée du *Miroir de l'Humaine Salvation* montre Adam et Eve sur le point de croquer la pomme : entre eux, le chemin est jonché de pierres précieuses multicolores. Dans la *Création d'Eve* [fig. 139] illustrant les *Postilles* de Nicolas de Lyre, elles bordent la rivière, abolissant ici aussi le temps.

<sup>1305</sup> Ez 28, 13 (« tu étais en Éden, dans le jardin de Dieu, entouré de murs en pierres précieuses : sardoine, topaze et jaspé, chrysolithe, béryl et onyx, lazulite, escarboucle et émeraude ; et l'or dont sont ouvragés les tambours et les flûtes, fut préparé le jour de ta création ») est à rapprocher de Ap 21,18-20 : « les matériaux de ses remparts étaient de jaspé, et la cité était d'un or pur semblable au pur cristal. Les assises des remparts de la cité s'ornaient de pierres précieuses de toute sorte. La première assise était de jaspé, la deuxième de saphir, la troisième de calcédoine, la quatrième d'émeraude, la cinquième de sardoine, la sixième de cornaline, la septième de chrysolithe, la huitième de béryl, la neuvième de topaze, la dixième de chrysoprase, la onzième d'hyacinthe, la douzième d'améthyste ».

Paradis, par leur richesse et leur originalité, illustrent ce verset de l'Apocalypse. Nous avons vu combien ils sont difficiles à définir et à classer : ils sont toujours en marge d'un sujet, Vierge d'Humilité, *hortus conclusus*, Sainte Conversation, Madone au Buisson de Roses ; mais Marie n'est pas toujours assise, le jardin est souvent imparfaitement clos, les saints manquent souvent et aussi les roses. *A contrario* les trouvailles iconographiques y abondent : les fleurs et les oiseaux nous en réservent encore un grand nombre. Les Jardins du Paradis, ne serait-ce que par leur titre, leur petit format et le motif de la Vierge à l'Enfant dans un jardin fleuri, apparaissent à première vue comme des œuvres fraîches et charmantes ; ce sont aussi des œuvres complexes. L'Enfant qui tend des fleurs à sa Mère dans la petite lettrine de Maître des Heures de François de Guise [fig. 41] enchante par sa naïveté ; ce n'en est pas moins un trait de génie que d'avoir, dans l'initiale aux allures serpentines du *Salve Regina*, barré la route au Mal par un plessis infranchissable, dont les trois arbres disent certainement quelque chose de cet enfant par ailleurs si terrestre. Ce n'est pas un hasard si le *Paradiesgärtlein* a si souvent été mis en rapport avec le milieu des couvents, particulièrement des couvents de femmes : saint Bernard n'a-t-il pas écrit que « vraiment, le cloître est un paradis, une région protégée par le rempart de la discipline »<sup>1306</sup> ?

Les premières décennies du XV<sup>e</sup> siècle ont vu éclore, particulièrement dans les couvents de l'Allemagne du sud, « le désir de l'absorption mystique dans la prière, dans un appel de la Madone et de l'Enfant »<sup>1307</sup>. Mais c'est aussi l'époque où « la demande croissante de livres d'Heures de plus en plus décorés amène à illustrer en inventant de nouvelles images de dévotion »<sup>1308</sup> : les laïques pieuses et cultivées aiment les images raffinées, et les Vierges au Jardin ne sont pas liées à l'office de la Vierge, qui présentent un déroulement narratif et donc une iconographie stable, mais souvent placées en tête des prières à la Vierge, ce qui permit aux artistes une grande liberté. L'image du Jardin clos est « peut-être, dès l'origine, liée à des dévotions féminines, [...] comme le développement du thème dans la région rhénane au cours du XV<sup>e</sup> siècle le laisse penser ». Les Jardins du Paradis, quel que soit leur

---

<sup>1306</sup> Cité par DELUMEAU 1992, p. 160.

<sup>1307</sup> „Zur Zeit der Entstehung des Bildes [la Vierge aux Fraisières] wurde nun besonders in den oberdeutschen Klöstern die mystische Versenkung in ein Gebet, einen Anruf zur Madonna, zum Kind gepflegt“ (ROTH 1979, p. 51).

<sup>1308</sup> ANTOINE 2006, p. 438 pour la citation et les lignes qui suivent ; dernière citation p. 446.

support, sont peut-être davantage encore des œuvres de dévotion, propres à la méditation, à la prière, à un « état d'âme »<sup>1309</sup>.

« La Vierge dans un jardin clos, thème qui devait s'épanouir dans la peinture rhénane au XV<sup>e</sup> siècle [...] fait partie des nouveaux thèmes du Gothique International, représentatif de ce mélange d'élégance et de sensibilité à la nature, constitutif du caractère 'gracieux' qui définit le beau chez Christine de Pisan »<sup>1310</sup>. Comment imaginer le Paradis dépouillé de cette beauté sans laquelle toute élévation est compromise<sup>1311</sup> ? Les Jardins du Paradis n'ont pas le monopole de la beauté artistique. Mais ils font partie de ces tableaux qui restent en mémoire rétinienne : les délicats modelés du calcaire de *Marie sous un buisson de roses* [fig. 55], la lumière dorée qui fait chanter les roses de la *Madone à la roseraie* [fig. 54] de Stefan Lochner, le bleu du ciel fait anges du *Diptyque de Wilton House* [fig. 31] et du *Concert* [fig. 69 a] de Bilbao. « Le voile du symbolisme se déchire, mais le monde, vu d'un regard neuf, éblouit l'artiste comme un spectacle merveilleux. Encore profondément imprégnée de mysticisme, la beauté de l'univers lui apparaît comme l'image (et non plus le symbole) du paradis »<sup>1312</sup>.

Cependant la beauté inhérente aux Jardins du Paradis est faite avant tout d'attitudes, de gestes et de regards. Quelle tendresse dans les mains, dans les yeux de l'Enfant et de sa Mère, des hommes et des anges ! De son bras tendu, Jésus tend à Marie une fleur qui dit tout son amour<sup>1313</sup>. De sa main levée, la Vierge modère l'ardeur du petit chien qui s'agrippe à sa robe et, tout à son jeu, pourrait blesser l'Enfant<sup>1314</sup>. Les anges du *Diptyque de Wilton House*, véritable *hortus conclusus* vivant, pointent leurs ailes vers le ciel et posent la main sur les épaules ou glissent leur bras sous ceux de leurs voisins. Dans le *Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens* [fig. 62] Saint Georges, qui vient de vaincre le dragon en viril chevalier, encourage le commanditaire d'une douce pression de la main. Hans Memling offre ici un condensé de la richesse des regards : tendresse enjouée de l'ange qui sourit, tendresse respectueuse de l'ange qui tend la pomme à l'Enfant, tendresse pensive des joueurs d'orgue et de luth, tendresse triste de Marie qui « sait » ; on pourrait à l'infini multiplier les

---

<sup>1309</sup> „Diese konzentrierte Weise der Bildbetrachtung ist nun besonders erforderlich für die Meditation, die Versenkung in ein geistiges Bild, ein Gebet, einen Seelenzustand“ (ROTH 1979, p. 51).

<sup>1310</sup> ANTOINE 2006, p. 432.

<sup>1311</sup> Le cardinal Danneels, dans sa préface du livre sur le *Polyptyque de l'Enfance*, dit cela d'une autre manière en écrivant que le peintre Arcabas « habite les couleurs de ses tableaux comme une demeure brillante, tapissée d'or, de rouge et de bleu et de vert, un jardin d'Eden en pigments » (BOESPFLUG 2002, p. 6).

<sup>1312</sup> BAZIN 1953, p.173.

<sup>1313</sup> Maître des Heures de François de Guise, *Initiale S avec la Vierge et l'Enfant dans un Jardin clos*.

<sup>1314</sup> *Marie sous un buisson de roses*, calcaire, Berlin.

exemples. Comme dans la plupart des Vierges à l'Enfant, les regards sont souvent teintés de tristesse<sup>1315</sup>. Mais le sentiment qui domine est la joie, mise en image par les fleurs, les couleurs et particulièrement le motif si présent des anges musiciens : le Paradis, c'est lorsque Dieu « essuiera toute larme » des yeux des hommes. Alors « la mort ne sera plus. Il n'y aura plus ni deuil, ni cri, ni souffrance, car le monde ancien a disparu » (Ap 21, 4).

Finalement, le meilleur critère pour définir le Jardin du Paradis est peut-être, malgré la part de subjectivité évidente, l'expression de la confiance. Chez Stefano da Verona [fig. 35], Jésus s'accroche au galon du manteau de Marie, un doigt de l'autre main dans la bouche : c'est encore un tout petit enfant, qui ne fait confiance qu'à sa Mère. Dans beaucoup d'autres représentations, l'Enfant remue et se penche, voire se dresse, bien qu'il ne tienne manifestement pas encore bien debout, comme dans la *Vierge à l'Enfant dans un jardin clos* [fig. 53] de Jean le Tavernier : ce tableau « évoque le paradis » et le *hortus conclusus* du Cantique ; mais « la rigueur de la pensée exégétique s'efface ici pour s'humaniser dans l'expression rayonnante de la tendresse maternelle »<sup>1316</sup>. Les peintres mettent en scène un petit garçon qui commence à découvrir le monde, pour puiser dans une corbeille de fleurs<sup>1317</sup>, caresser un chiot ou pincer les cordes d'un psaltérion. Ayant encore un peu grandi, c'est souvent pour apprendre à se servir de cet instrument qu'il quitte les genoux maternels, un motif qui semble spécifique aux Jardins du Paradis. Dans la *Vierge à l'Enfant* [fig. 34] du Maître de la Mazarine, Jésus s'est assis tout près de sa Mère. Au *Paradiesgärtlein*, il s'est éloigné davantage ; mais sa tête effleure tout de même le manteau de Marie. Ailleurs, il est occupé à autre chose, un peu à l'écart. Il joue avec un oiseau<sup>1318</sup> ou un chien<sup>1319</sup>, cueille des fleurs pour sa Mère ou des raisins en compagnie des anges. La Vierge abandonne parfois son livre pour le surveiller avec confiance et tendresse<sup>1320</sup>. Mais parfois cette confiance est si grande qu'elle lit, en toute quiétude, sans même lever les yeux, par exemple au *Paradiesgärtlein*, mais aussi dans la miniature du Maître de Catherine de Clèves [fig. 50] et celle des *Heures de Louis de Savoie* [fig. 52] : Marie ne voit pas son fils, qui est derrière elle ; tout au plus l'entend-elle. Mais de toutes façons, il cueille sous le regard des anges. Un jour,

---

<sup>1315</sup> „Die meisten qualitätstvollen Geburtsbilder erhalten Passionshinweise“ (BUTZKAMM 2001, p. 73).

<sup>1316</sup> Marie-Thérèse Gousset, dans CAT. PARIS 2002, p. 192.

<sup>1317</sup> Ecole du Maître de Bedford, *Marie et l'Enfant dans un jardin fleuri* [fig. 40].

<sup>1318</sup> Maître du Haut-Rhin, *Madone au Buisson de roses* [fig. 48]. Nous étudierons le motif de l'oiseau dans la main de Jésus dans la troisième partie.

<sup>1319</sup> Maître E.S., *La Vierge et l'Enfant avec sainte Marguerite et sainte Catherine* [fig. 56].

<sup>1320</sup> Miniature du Pseudo-Jacquemart [fig. 32].

prophétise Isaïe, « le nourrisson s'amusera sur le nid du cobra. Sur le trou de la vipère, le jeune enfant étendra la main » (Is 11, 8) : ce temps est accompli.

Parlant de la *La Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] de Martin Schongauer, Otto Müller s'interroge : « vers quoi sont-ils tournés, les yeux de Marie ? » avant d'affirmer qu'ils « traversent un avenir voilé d'angoisse pour plonger dans une claire éternité ». Il ne range le *Paradiesgärtlein* dans les Vierges au Palis de Roses que pour mieux l'en distinguer : « une seule fois, il arrive que l'Enfant joue de la cithare, et sa Mère lit tranquillement un livre, sereine, mais alors ce ne sont plus le monde de la terre, les décisions de la terre, mais le monde des chants d'oiseaux et des contes et des Jardins du Paradis par excellence »<sup>1321</sup>. Même en considérant que la *Vierge* de Schongauer n'était pas à l'origine aussi rouge qu'aujourd'hui, il reste la mise en valeur de cette inquiétude, qui nous a conduite à exclure le panneau de notre corpus, comme d'autres Vierges au Jardin, quelle que soit la luxuriance des palis, même peuplés d'oiseaux. La *Vierge aux fraisiers* [fig. 9], que Gertrud Roth trouve si proche du *Paradiesgärtlein* qu'on l'y dirait « découpée », ne nous semble pas être un Jardin du Paradis, même en tenant compte de la restauration<sup>1322</sup>. Il en va de même de la *Madone entourée d'anges* [fig. 273] d'un Maître souabe ou rhénan, que les six anges chanteurs ne parviennent pas à rendre sereine, et a fortiori de la *Madone à la caille* [fig. 609] de Pisanello, qui montre l'Enfant terrorisé par le chardonneret perché dans un rosier, les ailes en croix.

Il n'est pas impossible que la palette joue un rôle déterminant : dans ces trois dernières œuvres le bleu est soit absent, soit très sombre, ce qui est rare<sup>1323</sup>. Le *Concert des anges* [fig. 69 a] de Bilbao a été considéré jusqu'à récemment comme une œuvre flamande du XV<sup>e</sup> siècle, et le serait peut-être encore si un ange n'y jouait du serpent<sup>1324</sup>. On peut penser que la

---

<sup>1321</sup> „Wohin blicken sie, die Augen der Maria? Sie blicken durch eine bang-verhangene Zukunft in eine klare Ewigkeit hinein. [...] Nur einmal mag's denn geschehen, dass das Kind auf der Zither spielt, und die Mutter liest ruhig-heiter in einem Buch, aber da ist es dann nicht Erdenwelt und Erdenentscheidung, sondern Vogellieder- und Märchenwelt und Paradiesgärtlein ganz“ (MÜLLER 1959, p. 4). Bien que l'auteur ne mentionne pas explicitement le *Paradiesgärtlein* dans la deuxième partie de la citation, il nous est difficile d'imaginer qu'il puisse s'agir d'un autre tableau.

<sup>1322</sup> Voir *supra*, I, II, A, 3, a.

<sup>1323</sup> Un bleu lumineux semble aller de pair avec l'expression de la confiance et de la tendresse. Nous avons rangé dans notre corpus la *Vierge à l'Enfant avec des anges dans un jardin devant une haie de roses* [fig. 44] de Stefano da Verona – anciennement attribuée à Bonifacio Bembo – bien avant de recevoir le cliché en couleur, pour lequel nous exprimons notre gratitude à Kate Dalton, du musée de Worcester. Nous n'avons pas été étonnée de découvrir que l'œuvre est émaillée de bleu ciel.

<sup>1324</sup> L'instrument étant apparu seulement en 1590, la datation fut remise en doute, d'autant plus que la gamme chromatique fut jugée inhabituelle. Une analyse du bleu de Prusse, utilisé seulement à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, confirma que cette œuvre doit être datée de la fin du XIX<sup>e</sup> (voir SANCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS 2004).

profusion de bleu a joué un rôle non négligeable dans les critères qui ont conduit Jean Delumeau à qualifier le *Concert des Anges* de « paradisiaque »<sup>1325</sup>. En apprenant qu'il s'agit en réalité d'une copie du XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons été tentée de la rejeter. Nous l'avons finalement conservée, comme une sorte de point d'orgue. La confiance qui irradie de ce tableau nous avait d'abord touchée sans que nous puissions l'analyser. Dans un second temps, nous avons trouvé émouvant que l'artiste inconnu, qui a copié le *Retable de Jacob Floreins* [fig. 69 b] de Hans Memling, ait transformé la famille du commanditaire en anges, ce qu'est venu corroborer un comptage comparatif : aux deux parents, à leurs douze filles et sept fils correspondent vingt-et-un anges. Le peintre, qui a fait d'une épitaphe une scène paradisiaque, a ainsi transposé la confiance qui émane des Vierges à l'Enfant de Memling, dont quatre ont pris place dans notre corpus de Jardins du Paradis<sup>1326</sup>.

Il n'est pas étonnant que des œuvres très diverses puissent recevoir, dans les ouvrages, le titre de Jardin du Paradis, et que ces titres varient d'un auteur à l'autre. Si nous n'avions pas rencontré en premier la *Vierge à l'Enfant entourée de saints dans un jardin clos* [fig. 45] de Jacques Daret sous le titre de *Marie au jardin du Paradis*, peut-être ne l'aurions-nous pas retenue. Nous l'avons conservée, malgré l'absence des anges, parce que l'assurance tranquille des personnages installés à l'abri de hauts murs donne à penser qu'ils attendent comme une évidence de franchir la porte qui s'ouvre derrière Catherine d'Alexandrie et les conduira, au jour du Jugement, dans la lumière éternelle. Parfois c'est la vie même de l'artiste qui rend palpable la confiance placée dans les pinceaux. Lorsque Stefan Lochner achève sa *Madone à la roseraie* [fig. 54], la ville a déjà installé le cimetière des pestiférés sous ses fenêtres, et sa famille a déjà succombé ; lui-même meurt tout de suite après<sup>1327</sup>. Son petit tableau n'en irradie pas moins cette confiance et cette sérénité qui donnent aux Jardins du Paradis, tous supports confondus, une aura particulière. Dans un raccourci saisissant, Nicolas de Verdun a émaillé pour l'ambon de Klosterneubourg un *Sein d'Abraham* [fig. 602] qui emplit tout l'espace de la Jérusalem Céleste. Le *Paradiesgärtlein* est « l'image de l'âme gardée, préservée, aimante et aimée », mais aussi l'Eternité, dans laquelle Dieu et l'Homme s'aiment

---

Nous remercions chaleureusement Jasone Aspiazu, qui nous a fait parvenir la notice du Musée des Beaux-Arts de Bilbao.

<sup>1325</sup> DELUMEAU 2001, p. 168.

<sup>1326</sup> Nous n'entrerons pas ici dans le débat sur la valeur des œuvres « à la manière de ». Notons seulement que l'ange au soufflet nous semble bien dans la ligne des anges-enfants médiévaux de notre corpus qui cueillent en compagnie de l'Enfant Jésus et transportent dans leur dalmatique relevée les raisins et les roses.

<sup>1327</sup> Personne n'ayant réclamé son héritage, ses biographes en concluent que sa femme et ses enfants sont morts avant lui : la peste a tué trente mille personnes (voir BUDDE 1986, p. 66).

et s'appartiennent, où la quête et l'abandon, la déception et la trahison ne sont plus »<sup>1328</sup>. Si la Vierge du *Diptyque de Wilton House* [fig. 31] ne retenait pas son petit pied d'enfant, Jésus s'élancerait dans les bras du roi Richard qui le prie à genoux. Le jardin doré de Stefano da Verona [fig. 35] est constellé de violettes : au paradis, « toucher les violettes ne les violente pas »<sup>1329</sup>. Les fleurs et les oiseaux partagent en toute quiétude la vie de tous les êtres. Les oiseaux gourmands installés au *Paradiesgärtlein* sont même sur terre peu farouches ; mais si nous n'étions pas au Paradis, jamais le martin-pêcheur, pour s'installer sur la rigole, n'aurait suffisamment confiance dans les hommes.

## B Les fleurs et les oiseaux des Jardins du Paradis

Le Sermon sur la Montagne, dans lequel Matthieu insère le passage sur la confiance dont font preuve bêtes et fleurs envers leur Créateur, a imprimé sa trace dans le langage au point d'y perdurer sous forme de proverbes<sup>1330</sup>. Les « oiseaux du ciel » et les « lys des champs » se sont, eux, inscrits dans la mémoire des hommes par le biais des artistes qui les ont sculptés, gravés et surtout peints. Hugues de Saint Victor s'émerveille : « Qu'y a-t-il de plus beau que la lumière ? Bien qu'elle soit incolore en elle-même, c'est pourtant elle qui d'une certaine manière colore en les illuminant les couleurs de toutes choses »<sup>1331</sup>. Dans les scènes narratives, fleurs et oiseaux sont présents à des degrés divers, souvent de façon plus discrète que dans les Vierges à l'Enfant : hormis dans les représentations de *maria lactans*, où l'on voit Jésus s'agripper au vêtement de sa Mère, il est fréquent que l'un des personnages tienne ou tende une fleur ou un fruit, plus rarement un oiseau. Les Vierges au Jardin ne se conçoivent pas sans fleurs, *a fortiori* les Vierges au palis de roses, installées dans un jardin émaillé de fleurs. Nous avons vu que le motif de la prairie fleurie est pour Eva Börsch-Supan indissociable du Jardin du Paradis. Mais qu'en est-il des oiseaux, dont l'auteur ne parle pas ? Ces « fleurs animées, topazes et saphirs ailés »<sup>1332</sup> font-elles aussi partie du thème ou bien contribuent-elles à faire du *Paradiesgärtlein* une œuvre exceptionnelle ?

---

<sup>1328</sup> „So gesehen ist das Paradiesgärtlein ein Bild der bewahrten, geborgenen, liebenden und geliebten Seele. Aber darüber hinaus meinte jene mystische Interpretation des Hohen Liedes überhaupt die ewige Welt, in der Gott und Mensch einander gehören, einander lieben und das Suchen und das Verlassen, das Enttäuschen und die Treulosigkeit ein Ende haben“ (ZINK 1965, p. 16-17).

<sup>1329</sup> Alcimus Edicius Avitus, évêque de Vienne vers 490 ( cité par DELUMEAU 1992, p. 26).

<sup>1330</sup> Citons au passage « quand on allume une lampe, ce n'est pas pour la mettre sous le boisseau » (Mt 5, 15), « où est ton trésor, là aussi sera ton cœur » (Mt 6, 21) ou encore « on reconnaît un arbre à son fruit » (Mt 12, 33).

<sup>1331</sup> *De tribus diebus*, vers 1125, dans HUCHARD, BOURGAIN 2002, p. 58.

<sup>1332</sup> MICHELET 1885, p. 143.

## 1 Des jardins fleuris, image de Marie

« Rappelez-vous », dit un jour Dom Robert<sup>1333</sup>, « quand Dieu veut se faire connaître au prophète Elie, il n'est jamais là où on l'attend. Ni dans l'éclair ou le tonnerre, ni dans la tempête... Il est dans la brise légère. Celle qui fait s'envoler la fleur de pissenlit dans les champs. »<sup>1334</sup> L'une des tapisseries les plus célèbres de l'artiste a pour nom *Laudes* [fig. 623]. Les ombelles, en captant la lumière, première créée<sup>1335</sup>, y chantent le Créateur comme le fit sept siècles plus tôt François d'Assise louant Dieu dans son *Cantique des Créatures* pour « les fleurs colorées et l'herbe ». Mais dans la nature, la beauté aérienne des pissenlits prêts à essaimer n'est donnée que par surcroît : leur finalité, c'est le fruit. Toutes les fleurs des Jardins du Paradis, dans lesquels symbole et plaisir des yeux se répondent, chantent Marie, Vierge et Mère, le « vase de toute éternité prévu, vase insigne, vase ciselé de la main de la Sagesse »<sup>1336</sup>.

### a La fleur, promesse de fruit

« Le jardin sémitique d'Eden comporte néanmoins une anomalie : l'absence de toute fleur, quoi que Dante et d'autres auteurs aient pu dire, beaucoup plus tard, du paradis terrestre et céleste. Il n'est d'une manière générale que très peu fait mention des fleurs dans la Bible »<sup>1337</sup>, qui met davantage en avant la promesse de fruit que la floraison elle-même : la fleur ne fait que s'inscrire dans le cycle de la vie qui obéit au commandement divin fait à la terre de se « couvrir de verdure »<sup>1338</sup>. Si le grain de blé ne tombe en terre, la tige aura fleuri en vain<sup>1339</sup>. La fleur de sénevé est minuscule ; mais elle donne une plante si forte que « les oiseaux du ciel font leurs nids dans ses branches » et que Jésus fait d'elle l'image du

---

<sup>1333</sup> Si nous citons à plusieurs reprises Dom Robert et Arcabas, malgré les siècles qui les séparent de *Strasbourg 1400*, c'est que nous sommes intimement convaincue que ces deux artistes multiplient les clins d'œil au *Paradiesgärtlein*. L'ange assis nous semble en particulier avoir inspiré l'*Ange Dubitatif* [fig. 291] d'Arcabas et l'oiseau noir aux pattes et au bec rouges le cygne de la *Création* [fig. 622] de Dom Robert. Au-delà de ces détails, nous retrouvons chez ces deux Maîtres de l'art sacré du XX<sup>e</sup> siècle la minutie, l'amour de la couleur, la confiance en la vie – et en Dieu – qui caractérisent le tableau de Francfort.

<sup>1334</sup> DOM ROBERT 2003, p. 155. Le pissenlit, qu'aimaient représenter les artistes du XV<sup>e</sup>, est un ajout de l'artiste : il n'a aucune occurrence dans la Bible.

<sup>1335</sup> « Et Dieu dit : "Que la lumière soit !" Et la lumière fut » (Gn 1, 3).

<sup>1336</sup> « *Ab aeterno vas provisum, / Vas insigne, vas excisum / Manu sapientiae* » (Adam de Saint-Victor, XII<sup>e</sup> siècle, dans CAZENAVE 1996 b, p. 126-127).

<sup>1337</sup> GOODY 1994, p. 58-59. Le mot « fleur(s) » a tout de même 54 occurrences, dont 51 dans le Premier Testament et aucune dans les Évangiles ; mais il sert surtout de comparaison.

<sup>1338</sup> « Dieu dit : Que la terre se couvre de verdure, d'herbe qui rend féconde sa semence, d'arbres fruitiers qui, selon leur espèce, portent sur terre des fruits ayant en eux-mêmes leur semence ! Il en fut ainsi » (Gn 1, 11).

<sup>1339</sup> « En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de blé qui tombe en terre ne meurt pas, il reste seul ; si au contraire il meurt, il porte du fruit en abondance » (Jn 12, 24).

Royaume de Dieu, et de la foi<sup>1340</sup>. Au *Paradiesgärtlein* sont représentés trois fruits : la cerise, la pomme et la fraise. Dans nombre de Vierges à l'Enfant, de Saintes Familles, de Repos pendant la Fuite, Jésus tient ou s'apprête à saisir une pomme, une poire, un abricot, une grappe de raisins, quelques fraises ou quelques cerises, une poignée de groseilles. Le fruit a donné son nom à plus d'une Vierge à l'Enfant. Dans la *Vierge à la poire* [fig. 418] de Dürer, Marie tient le fruit en ostension. Dans la *Vierge à la cerise* [fig. 635] de Sano di Pietro, elle incline tendrement la tête vers son enfant potelé, qui d'une main joue avec ses orteils comme un enfant insouciant et presse de l'autre un bouquet de cerises sur ses lèvres. Ce sont souvent des scènes très tendres, avec une grande variation de motifs. Dans la *Vierge à la grappe de raisins* [fig. 391] de Lucas Cranach, Jésus, en un geste charmant, met dans la bouche de sa Mère les grains de raisins qu'il ôte un à un de la grappe. Alors que dans les Nativités Joseph est généralement représenté à l'écart, dans les Saintes Familles c'est souvent lui qui offre un fruit à l'Enfant : chez Quentin Metsys [fig. 593], il tend un abricot à son fils ; chez Raphaël [fig. 616], il a été lui cueillir une poignée de fraisiers sauvages garnis de fleurs et de fruits ; chez Barthélémy d'Eyck [fig. 425] il lui pèle une pomme. Mais au-delà de la scène de genre et de l'idylle la symbolique est explicite : au premier plan de *La Sainte Famille dans un paysage* [fig. 307], de Hans Baldung, une pomme, une jatte de groseilles et un escargot disent que les Ecritures vont s'accomplir.

La présence d'un verger est l'un des critères retenus par Eva Börsch-Supan pour qualifier une œuvre de Jardin du Paradis. Nous avons vu qu'il est parfois difficile d'identifier les arbres ; leur présence dans un jardin clos donne toutefois à penser que certains sont bien des fruitiers. Les fruits sont présents au moins vingt-quatre fois<sup>1341</sup> dans un ensemble de dix-sept œuvres sur quarante, ce qui en fait un motif non négligeable. Jésus tient une pomme dans la miniature du Spitz master [fig. 42] et dans celle de l'entourage des frères de Limbourg [fig. 39] ; dans deux œuvres de Memling [fig. 62, 63], c'est un ange qui tend à l'Enfant la pomme qui le désigne comme Nouvel Adam ; Stefan Lochner associe les deux motifs dans la *Madone à la roseraie* [fig. 54]. On peut voir dans les *Heures de Louis de Savoie* [fig. 52] le motif savoureux d'un ange qui cueille des pommes au pommier au-dessus de l'Enfant : ce serait une scène champêtre si le cueilleur, au lieu de monter à l'échelle, ne se servait de ses ailes comme un oiseau gourmand. Dans la *Vierge à l'Enfant entourée de saints dans un jardin clos* [fig. 45], Barbe tend à Jésus un coing, symbole de Résurrection, ce qui ne manque pas

<sup>1340</sup> Voir Mt 17, 20, Mc 4, 31, Lc 13, 19.

<sup>1341</sup> La fraise onze fois, la pomme sept fois, le raisin trois fois, la grenade au moins deux fois, la cerise et le coing une fois.

d'intérêt pour un tableau que l'on pourrait hésiter à compter dans les Jardins du Paradis<sup>1342</sup>. Les fraises ne sont jamais représentées cueillies<sup>1343</sup>, mais sous forme de fraisiers en terre qui portent à la fois des fleurs et des fruits, comme dans la nature : ils tapissent la prairie paradisiaque et le banc de gazon parmi les pâquerettes et les violettes. Chez le Spitz master [fig. 42] une élégante poterie plantée de fraisiers qui retombent gracieusement fait pendant à un pied de lys, ce qui met l'espèce en valeur. Le Maître de la Légende de sainte Lucie [fig. 59] fait pousser un rosier rouge à droite et à gauche de la treille, ce qui est une façon de mettre en scène l'Eucharistie : dans la *Vierge à l'Enfant devant une treille* [fig. 50], c'est Jésus lui-même qui cueille des raisins avec l'aide des anges. Faut-il voir dans tous les autres Jardins du Paradis les fleurs comme promesses de fruit ? L'évêque poète Venance Fortunat nous y invite, en exhortant au VI<sup>e</sup> siècle ses auditeurs à décorer les autels : « et vous aussi, non pour vous-mêmes, mais pour le Christ, cueillez ces fleurs, qui sont les premiers fruits, et portez-les dans les églises »<sup>1344</sup>.

Les Madones à la fleur de vesce, un motif apprécié à la fin du Moyen Age dans les pays germaniques, particulièrement par les peintres de l'Ecole de Cologne [fig. 241] – le Maître de la Véronique de Munich l'a représenté deux fois [fig. 546, 547] –, corroborent cette interprétation. On y voit Marie tenir en évidence une fleur de vesce, comme ailleurs une rose ou un œillet, à cette différence près que de la tige pendent une ou plusieurs gousses gonflées de fruits ou même ouvertes, qui se détachent sur l'étoffe du vêtement. Le maître de Catherine de Clèves va plus loin dans la symbolique : dans la marge de ses *Anges chanteurs* [fig. 516] il perce le parchemin, en un habile trompe-l'œil, de trois morceaux de bois sur lesquels s'enroulent trois tiges de vesce. Encadrant les fleurs couleur de sang, les cosses largement ouvertes donnent à contempler cinq pois chacune : une invitation à méditer, à travers les cinq plaies du Christ, sur la mort et la Résurrection en même temps que sur la Trinité, dont il est question dans le texte. Il est rare de combiner ainsi la fleur et le fruit, sinon dans la peinture des fraisiers, qui parfois côtoient les pois dans les marges, comme celle qui entoure *Sainte Agnès* [fig. 315] de Simon Bening<sup>1345</sup>. L'une des originalités du

---

<sup>1342</sup> « Selon Pline l'Ancien, une branche de cognassier coupée et aussitôt plantée en terre donne naissance à un nouvel arbre : c'est pourquoi, selon certains, le coing symbolise la Résurrection, surtout s'il figure dans les mains de l'Enfant Jésus » (IMPELLUSO 2004, p. 157).

<sup>1343</sup> A moins qu'il ne faille comprendre, dans la miniature de l'entourage des frères de Limbourg, la grosse fraise de la marge comme un double du fruit rouge dans la main de Jésus.

<sup>1344</sup> Cité dans GOODY 1994, p. 107-108.

<sup>1345</sup> C'est également le cas dans la miniature du Maître de Houchin-Longastre [fig. 529] représentant le *Roi David en prière*.

*Paradiesgärtlein*, et non des moindres, est qu'en dessous du gros plan de fraisiers la pivoine du premier plan montre des fleurs fanées.

## b Symbole et plaisir des yeux

« A partir du XV<sup>e</sup> siècle, la nature entra véritablement dans la peinture occidentale : grâce à quoi les plantes paradisiaques se multiplièrent dans les œuvres artistiques en respectant un langage codé que comprenaient les spectateurs, ou du moins les plus lettrés d'entre eux »<sup>1346</sup>. Les miniaturistes ont entouré les vignettes des livres d'Heures de marges particulièrement fleuries ; pour autant, l'engouement pour les fleurs est bien antérieur au Moyen Age. D'admirables guirlandes décorent les mosaïques romaines et les roses, pour ne citer qu'elles, étaient de toutes les fêtes<sup>1347</sup>. Cela explique que dans un premier temps, les fleurs sont suspectes : leur connotations païennes inquiètent l'Eglise. Mais « une conduite pragmatique commandait d'exploiter les virtualités esthétiques des fleurs et les possibilités de compromis qu'elles offraient avec l'univers populaire ». Aussi, « de la même manière qu'on édifie les églises sur les lieux de culte païens, herbes et fleurs sont christianisées ; elles le sont littéralement : on les rebaptise »<sup>1348</sup>. La rose devient la fleur de Marie par excellence. La centaurée tire son nom du centaure Chiron, qu'elle guérit d'une blessure empoisonnée infligée par une hirondelle<sup>1349</sup>. A l'époque où fut peint le *Paradiesgärtlein*, Michelino da Besozzo entoure sa *Résurrection* [fig. 595] d'une somptueuse bordure de centaurées : on est passé de la « résurrection » du centaure, assimilée à celle de la Nature<sup>1350</sup>, à la Résurrection du Christ. Ainsi en alla-t-il de la plupart des fleurs.

L'homme médiéval est convaincu que Dieu a signé la nature, donnant ainsi le moyen d'entrevoir et la grandeur divine et le Salut des hommes. Hieronymus Bock clôt encore en 1560 son *Kreuterbuoch* par une prière : le Seigneur veuille que son ouvrage « commencé et achevé au nom de Dieu conduise aussi à la louange de Dieu et soit reçu et utilisé pour le bien du prochain » ; puis il inscrit en latin au milieu de la page le premier verset du psaume 115 : *non nobis Domine non nobis, sed nomini tuo da gloriam*. L'auteur fournit dans son ouvrage quantité de noms populaires, qui rattachent quasiment chaque plante à Marie, et un grand nombre au Christ. Les crucifères – il y en a trois au *Paradiesgärtlein* – sont dans les tableaux

---

<sup>1346</sup> DELUMEAU 1992, p. 163.

<sup>1347</sup> Sauf exception, nous ne nous attarderons ici ni sur les fleurs ni sur les oiseaux du *Paradiesgärtlein*.

<sup>1348</sup> GOODY 1994, p. 143.

<sup>1349</sup> BEUCHERT 2004, p. 167.

<sup>1350</sup> Dans la *Naissance de Vénus* [fig. 334] de Botticelli, la nymphe qui tend à Vénus le manteau qui cachera sa nudité est revêtue d'une robe constellée de centaurées.

un discret rappel de la Crucifixion. La *Vierge à l'Enfant* [fig. 68] de Colijn de Coter est l'une des œuvres les plus tardives de notre corpus : les maisons à l'arrière-plan, le paysage qu'admire un couple de bourgeois représentés de dos, les fleurs brodées d'or qui ourlent le manteau de la Madone sont de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Marie semble très sereine, son Fils aussi ; les petits anges lisent au même livre, serrés l'un contre l'autre comme des enfants sages, en même temps qu'ils battent des ailes, prêts à disparaître comme une volée de moineaux. Cela est d'une grande fraîcheur et d'une grande maîtrise technique, et aussi très symbolique : du manteau rouge de Marie émerge une crucifère blanche près d'une sauge, qui tire son nom du latin *salvare* : une manière de dire que c'est la Croix qui sauve. Au bas de la page représentant saint Matthieu [fig. 555] dans les *Heures de Marguerite d'Orléans*, trois fleurs de gentiane plus une – le « trois plus un » étant un moyen fréquent de figurer la Trinité – côtoient un chardonneret en cage, symbole du Christ captif. La tige et la racine de la gentiane, dont les fleurs sont disposées en forme de croix, dévoilent lorsqu'on les coupe une croix minuscule en creux<sup>1351</sup> : une invitation à chercher Dieu présent « dans l'infini des cieux et dans l'ombre du cœur, comme une infime semence »<sup>1352</sup>.

Conrad von Soest a souvent été comparé au Maître du Paradiesgärtlein, avec lequel il partage cette « profusion de beau, de délicat et de brillant », qui fait évoluer son œuvre à la frontière entre le rêve, la religion et le conte<sup>1353</sup>. « Il y a beaucoup du monde dans les tableaux de Conrad », note Alfred Stange, avant de poursuivre : « on ne saurait pour autant le classer dans les réalistes ». Sur un vitrail de Darmstadt [fig. 222] on voit la colombe de Noé, épuisée par le voyage et, pourrait-on dire, par sa tâche de porteuse de paix, courber la tête sous le poids du rameau de chêne qu'elle tient dans le bec. Le maître verrier allemand connaissait certainement le texte de la Genèse<sup>1354</sup> ; faute toutefois de savoir à quoi ressemble un rameau d'olivier, il a peint un rameau de chêne, symbole dans la culture germanique de sagesse et de paix. Au XV<sup>e</sup> siècle, et dans une moindre mesure encore au XVI<sup>e</sup> siècle, le symbole n'a rien perdu de sa pertinence. Dans les tapisseries dont la fonction décorative est plus affirmée que celle des vitraux, mais aussi dans les panneaux peints et les livres d'Heures, le symbole est

<sup>1351</sup> BEUCHERT 2004, p. 77.

<sup>1352</sup> *O Dieu de Vérité* dans DEL VASTO 1978, p. 256.

<sup>1353</sup> „Viel Welt ist in Conrads Bildern, ein Realist darf er deshalb keineswegs genannt werden. Die vornehmen Herrn in den kostbaren Gewändern unter den Kreuzen, die zierlich-feinen Gestalten der Könige scheinen vielmehr einer Traumwelt zu entstammen. Vielleicht sind die religiösen Inhalte ins Märchenhafte verklärt. Die Vielfalt des Schönen, Feinen und Glänzenden bewirkt diesen Eindruck um so mehr, da die Dinge und Figuren nur wenig modelliert sind, ihr Realitätscharakter nur gering ist. So eignet den Bildern eine poetische Stimmung, und man darf nicht meinen, sie seien verweltlicht“ (STANGE 1964, p. 14).

<sup>1354</sup> Gn 6, 1 – 9, 17, spécialement 8, 11 : « Sur le soir elle revint à lui, et voilà qu'elle avait au bec un frais rameau d'olivier ! Noé sut ainsi que les eaux avaient baissé sur la terre ».

très largement associé au plaisir des yeux. *Suzanne au bain* [fig. 287], peint par Altdorfer en 1526, pourrait passer pour prétexte à virtuosité d'architecture, si devant l'escalier qu'emprunte au premier plan la servante, un lys à la main, ne se dressait un grand bouillon-blanc, appelé aussi « cierge Notre-Dame », car sec il brûle très bien. Les deux plantes, par le blanc de leurs pétales ou de leurs feuilles, sont symboles de virginité : Suzanne est innocente.<sup>1355</sup> Les Jardins du Paradis associent une peinture minutieuse de la nature à une symbolique forte. Dans le panneau attribué à l'école de Lochner [fig. 57], le banc de gazon est digne des études de Dürer ; mais un petit ange brandit une branche de rosier où fleurissent deux roses, une rouge et une blanche. Même dans une œuvre aussi précieuse que le *Goldenes Rössl* [fig. 33], « observation naturaliste et vision symbolique sont [...] étroitement mêlées »<sup>1356</sup>.

Les marges prennent parfois une telle importance qu'elles tendent à supplanter la vignette, ou plutôt elles déclinent et agrémentent un thème connu auquel elles donnent de l'épaisseur. Le Maître du Walters [fig. 38] déploie dans la marge les fleurs qui croissent au Jardin du Paradis et que le Maître d'Égerton n'a pas pu détailler autour de Marie. Le Maître d'Antoine Rolin [fig. 507] a encadré, dans les *Heures de Boussu*, la *Mise en Croix* d'une très grande marge, dans laquelle vingt-quatre yeux pleurent autour d'une fleur de pensée<sup>1357</sup>. Les fleurs tricolores étant rares dans la nature, le premier nom de la pensée était « herbe de la Trinité »<sup>1358</sup> ; aussi avons-nous ici une manière originale de mettre en scène la douleur du Dieu trine. Il y a beaucoup de pensées dans les marges des miniatures. Dans le *Donateur devant la Madone* [fig. 148] des *Heures de Rivoire*, elles festonnent la vignette en rang serré : Marie n'est que la médiatrice. Plus rarement, les pensées s'épanouissent dans les vignettes. Dans la *Création d'Eve* [fig. 139] qui illustre les *Postilles* de Nicolas de Lyre elles sont sept, comme les jours de la Création, à fleurir en Eden près d'Adam : Dieu n'est pas que ce vieil homme tiaré, mais un Dieu en trois personnes. Ce sont les mêmes fleurs qui se retrouvent dans la peinture sur panneau et sur parchemin de la même époque. Jésus tient dans la *Vierge à l'Enfant sur le trône* [fig. 588] de Hans Memling une minuscule pensée. Jérôme Bosch a représenté dans le *Jardin des Délices* [fig. 328] trois hommes en grande conversation autour d'une fleur de pensée. Francesco del Cossa [fig. 432], en une remarquable trouvaille

---

<sup>1355</sup> L'histoire des deux vieillards qui accusent d'adultère la belle Suzanne, qui a refusé de leur céder, est racontée dans une addition au Livre de Daniel (Dn 13, 1-64).

<sup>1356</sup> ANTOINE 2006, p. 436.

<sup>1357</sup> Faut-il voir dans les douze paires d'yeux les douze apôtres, ou plus largement – les deux ne s'excluant pas – les douze fois douze fois mille Elus de l'Apocalypse ?

<sup>1358</sup> ROBERT 2002, p. 2332.

iconographique, accroche les yeux de sainte Lucie – généralement posés sur un plateau – à une tige de pensée. Elle se les était arrachés pour signifier à son prétendant que c'était le Christ qu'elle désirait épouser : Dieu les lui a rendus. Ainsi que l'a démontré l'exposition *Sur la Terre comme au Ciel*<sup>1359</sup>, les mêmes marges élégantes peuvent border indifféremment des sujets religieux ou profanes : la rose bien sûr mais aussi le pois, le fraisier et l'iris encadrent aussi le *Roman de la Rose* [fig. 572] du Maître des livres de prière. Les mêmes « mille fleurs » éclosent dans les tapisseries de l'Apocalypse et celles de la *Dame à la Licorne* [fig. 168], avec une symbolique à peine modifiée : on y croise la fidélité, le péril qui guette, l'espoir, l'amour de la dame, de l'amant ou de Dieu<sup>1360</sup>.

De même que la marge enrichit la vignette par la finesse de son trait et la brillance de ses pigments, chaque fleur – comme chaque quadrupède, insecte ou oiseau – doit enrichir la scène par sa forme, son coloris et sa portée symbolique, basée parfois sur des jeux étymologiques fantaisistes mais très prisés. Ovide, qu'on redécouvre au XIV<sup>e</sup> siècle à travers l'*Ovide moralisé*, n'a-t-il pas ouvert la voie en proclamant que l'artiste « n'astreint pas ses paroles à la vérité historique »<sup>1361</sup> ? Qu'importe si l'ancolie ne tire pas son nom de la mélancolie : il suffisait que cela plaise. Souvent d'ailleurs les appellations populaires, voire simplement courantes, offrent déjà un large champ à l'imaginaire. On se demande, au premier abord, ce qui effraie ainsi Jésus blotti par Jacques Daret [fig. 397] dans les bras de sa Mère. De son bras, l'Enfant nous donne la réponse : sur le banc de gazon un plant de pissenlit – nommé aussi liondent ou dentdelion, comme en allemand *Löwenzahn* – se tord à la façon des pieuvres, car « le diable rôde, cherchant qui dévorer » (1 P 5, 8). Ce même « lion » aux dents acérées excitait la haine de Paul lorsqu'il s'appelait encore Saul : dans un panneau de l'église de Hildesheim [fig. 135] le cheval, en s'affaissant, guide le regard du spectateur vers un gros plan de pissenlit qui pousse au premier plan. Dans le *Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis* [fig. 51] saint Paul foule aux pieds un pissenlit.

Le coquelicot tire son nom, du moins en français, de ses pétales qui ressemblent à la crête du coq toute froissée. Furieux que le coq ait crié son reniement, Pierre, dit la légende, aurait saisi l'oiseau par sa crête jusque-là ronde et lisse, et la lui aurait à moitié arrachée<sup>1362</sup> :

---

<sup>1359</sup> CAT. PARIS 2002.

<sup>1360</sup> Les tapisseries de Dom Robert, où s'entremêlent « mille fleurs sauvages » – ainsi nomma-t-il l'une de ses tapisseries [fig. 625] – dans des scènes apparemment profanes n'ont finalement qu'un seul sujet : la démesure généreuse du Dieu Créateur.

<sup>1361</sup> OVIDE 1992, p. 11.

<sup>1362</sup> AMADES 1950, p. 58.

elle n'a plus jamais repoussé. La *Madone au coquelicot* [fig. 664] de Paolo Veneziano, très rouge, est clairement placée sous le signe de la Croix, à laquelle la fleur renvoie doublement, par la trahison et par le blé dans lequel elle pousse et dont est fait le pain de l'Eucharistie<sup>1363</sup>. Mais elle joue aussi un rôle important dans un tableau particulièrement raffiné de Michael Pacher, la *Tentation du Christ* [fig. 603]. Le Malin demande à Jésus de transformer en pain les pierres du chemin, qu'il désigne du doigt en même temps que les coquelicots qui fleurissent là ; on s'aperçoit alors que Satan a des pieds de coq sous sa robe : nous sommes invités à le démasquer à la suite de Jésus<sup>1364</sup>. Le tentateur est souvent représenté avec des pieds de coq<sup>1365</sup>, autrement dit *Hahnenfuß*, qui est le nom allemand de la renoncule, appelée autrefois en français picot, ce qui signifie « pied de coq ». C'est une plante particulièrement malfaisante, toxique pour le bétail et difficile à extirper avec ses racines fourchues : tout la prédisposait à devenir l'image du démon. Dans la gravure du Maître i.e., *Le Christ dans le désert servi par les anges* [fig. 580], Jésus a déjà résisté aux tentations. On se croirait au Paradis : les cailles se promènent à la barbe du renard, les lièvres batifolent et se roulent sur le dos<sup>1366</sup>. Mais près de Jésus une renoncule – dont une espèce se nomme « scélérate » – rappelle que Satan n'a fait que se retirer « jusqu'au moment favorable<sup>1367</sup> ». Le Mal n'est pas encore définitivement vaincu. Peut-être le petit dragon du *Paradiesgärtlein* transmet-il le même message.

On aimerait savoir comment les artistes choisissaient les fleurs de leurs panneaux peints, de leurs marges et de leurs tapisseries, et surtout, bien sûr, de leurs Jardins du Paradis. Lorsque le nom courant est peu explicite, il faut souvent chercher du côté des noms populaires, des traditions et des récits étiologiques. Le liseron placé par le Maître du Walters [fig. 38] entre l'iris et la véronique surprend dans un premier temps. Certes, le nom français de la fleur est dérivé du lys, qui est une fleur mariale. Mais le modeste liseron ne possède ni le port majestueux, ni le parfum enivrant de ce dernier ; il est par contre si envahissant avec ses interminables racines qu'on le surnomme en Allemagne *Teufelsdarm* (intestin du démon)<sup>1368</sup>.

---

<sup>1363</sup> BEUCHERT 2004, p. 227. L'auteur fait remarquer que le diable est encore de nos jours vêtu sur scène d'un habit « couleur de coquelicot ».

<sup>1364</sup> « Le tentateur s'approcha et lui dit : Si tu es le Fils de Dieu, ordonne que ces pierres deviennent des pains. Mais il répliqua : Il est écrit : Ce n'est pas seulement de pain que l'homme vivra, mais de toute parole sortant de la bouche de Dieu » (Mt 4, 3-4).

<sup>1365</sup> Dans un tableau savoureux de Bartholomäus Bruyn, *La Tentation du Christ* [fig. 359], Satan a non seulement des pieds de coq, mais les traits de Luther : le donateur à genoux est un évêque.

<sup>1366</sup> « Aussitôt, l'Esprit poussa Jésus dans le désert, où il passa quarante jours, tenté par Satan. Il était avec les bêtes sauvages, et les anges le servaient » (Mc 1, 12-13).

<sup>1367</sup> Lc 4, 13. Ce « moment favorable » est celui de l'approche de la Passion.

<sup>1368</sup> BEUCHERT 2004, p. 345.

Un récit étiologique réhabilite le liseron en expliquant ses délicates veines roses. Marie, qui passait par là un jour qu'un marchand de vin s'était embourbé, lui réclama à boire ; l'homme n'avait pas de verre, alors il cueillit un liseron. La fleur en a gardé trace, et s'appelle depuis ce jour *Muttergottesgläschen* (petit verre de la Mère de Dieu) : les frères Grimm ont inséré l'histoire dans leurs *Contes*<sup>1369</sup>.

En allemand, *Mohn* (le coquelicot) ne renvoie pas au coq<sup>1370</sup> ; mais on disait en Allemagne que le pavot protégeait du démon, car le temps qu'il compte les nombreuses graines, on avait le temps de se mettre à l'abri<sup>1371</sup>. Il faut toujours garder à l'esprit que « les peintres médiévaux ont fixé parfois dans leurs tableaux des plantes pour lesquelles il n'est pas facile de prouver une ancienne tradition symbolique, mais qui peut-être jouent un rôle dans le pays des peintres »<sup>1372</sup>. Par le biais des mariages, les livres d'Heures circulaient beaucoup. Les artistes se déplaçaient aussi : la *Dormition de la Vierge* [fig. 109 b], d'un suiveur des frères de Limbourg, est largement redevable à un « motif germanique circulant à Paris, dont l'intensité se ressent pleinement chez Conrad von Soest dans son tableau de Dortmund »<sup>1373</sup>. On peut penser que certaines fleurs, à forte valeur symbolique dans une langue, étaient mises en scène par un artiste étranger pour leur valeur décorative. Mais peut-être le *Paradiesgärtlein*, réalisé en Alsace, doit-il son exceptionnelle richesse florale au bilinguisme probable du commanditaire et du peintre.

### c Les pétales soyeux de la Création

Malgré l'importance que l'Écriture, et dans une moindre mesure la peinture, accordent au fruit, les fleurs sont dans notre corpus beaucoup plus nombreuses que les fruits. La prairie

---

<sup>1369</sup> GRIMM 1996, p. 822. Ce titre fait partie des dix *Kinderlegenden* à mi-chemin entre le conte populaire et le récit hagiographique.

<sup>1370</sup> Michael Pacher avait peut-être en tête une appellation dialectale ou populaire aujourd'hui oubliée. La profusion de dialectes germaniques ne facilite pas la recherche, qu'il serait intéressant d'approfondir. Des œuvres beaucoup plus récentes interrogent pareillement. En 1931, dans son *Annonciation aux glycines* [fig. 402], Maurice Denis traduit magnifiquement la parole de l'ange : « le Saint-Esprit viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre » (Lc 1, 35). Comment ne pas voir un clin d'œil au nom allemand de la glycine, *Blauregen* (pluie bleue), lorsqu'on se souvient que la virginité de Marie – dont le bleu est la couleur – était souvent symbolisée au Moyen Âge par la toison de Gédéon, recouverte puis épargnée par la rosée (Jg 6, 36-40) ?

<sup>1371</sup> „Die Mohnsamen sind insofern ein antidämonisches Mittel als die bösen Geister dadurch aufgehalten werden, weil sie die Körner zählen müssen“ (SPERR 1981, p. 29). Dans *Crucifixion* [fig. 404] de Mladen Dolobski, un bouquet de trois capsules de pavots côtoie un crucifix.

<sup>1372</sup> « Es kann kein Zweifel sein, dass die mittelalterlichen Maler auch zuweilen Pflanzen auf ihren Bildern festhielten, für die sich eine alte symbolische Tradition nicht ohne weiteres nachweisen lässt, die aber vielleicht in der Heimat der Maler eine Rolle spielen und nun sogar pflanzengeographisches Interesse beanspruchen können“ (BEHLING 1957, p. 69).

<sup>1373</sup> Inès Villela-Petit dans CAT. CHANTILLY 2004, p. 56.

« couverte de fleurs » est l'un des critères d'Eva Börsch-Supan, et c'est l'un des plus stables. Il y a profusion de fleurs au Jardin du Paradis, dans la prairie, sur le banc de gazon, dans la treille derrière la Vierge, parfois en pot. Il y en a tant que les anges les cueillent sans que ni le sol ni les buissons n'en soient dépouillés et que les saintes en tressent d'épaisses couronnes ; parfois même ils les emportent dans le ciel et les jettent sur la terre en jonchée. La plupart des Jardins du Paradis mettent les fleurs en valeur : dans la moitié des œuvres de notre corpus, un personnage cueille une fleur ou la tend à un autre, en général l'Enfant. Le petit Jean du *Goldenes Rössl* [fig. 33] a saisi une branche d'églantier ; mais l'ange, le saint ou Jésus tient le plus souvent une rose ou une branche de rosier : un ange dans la *Madone à la roseraie* [fig. 54] de Lochner, Catherine chez le Maître E. S. [fig. 56], Dorothée dans la gravure de Bâle [fig. 60], Jésus dans les *Heures de Louis de Savoie* [fig. 52]. On peut supposer qu'ils viennent de cueillir les fleurs, ou qu'elles leur ont été données.

Le motif de la cueillette est fréquent, et représenté de façon très dynamique. Dans la vignette du Pseudo-Jacquemart [fig. 32], Jésus et un ange se penchent pour cueillir des deux mains. Chez Stefano da Verona [fig. 35], cinq anges virevoltent autour de la tonnelle avec une agilité d'hirondelles. Dans la *Vierge* [fig. 57] de l'école de Lochner, deux anges espiègles veulent cueillir le même œillet : l'un arrive en vol, à l'horizontale, et déjà tend la main ; mais l'autre, plus rapide, a attiré à soi la tige. La récolte traduit l'abondance de la cueillette. Dans la gravure du Maître de la Passion de Berlin [fig. 58], Dorothée tend à Marie un grand panier rempli de roses jusqu'au bord<sup>1374</sup>. Celui du panneau de Vérone est si lourd que les anges ont quelque difficulté à le porter à deux. On devine à peine un peu de rouge dans la dalmatique bleue de l'ange des *Heures de Louis de Savoie* ; mais le gros pli de l'étoffe dit que la quantité de la récolte ne le cède en rien à la qualité, car Jésus fait admirer une très grosse rose rouge à un ange vêtu de jaune, qui se penche pour l'écouter. C'est une miniature extrêmement raffinée, car l'on n'aperçoit pas de rosier ; mais l'on imagine la magnificence de ceux qui doivent fleurir derrière l'architecture gothique sous laquelle trône la Vierge.

La prairie de Jean le Tavernier [fig. 53], où il ne pousse que quelques fleurettes blanches, est en comparaison bien nue ; on peut penser que les autres ont été cueillies par l'ange qui présente à Jésus une petite corbeille garnie de ces mêmes fleurs, qui sont peut-être des pâquerettes. L'Enfant s'est dressé en équilibre sur les genoux de sa mère pour les contempler : son intérêt souligne l'importance dont sont investies les fleurs. Dans la *Vierge à*

---

<sup>1374</sup> Ce panier de roses est l'attribut de Dorothée : voir *supra*, I, II, B, 3, c.

*l'Enfant devant un banc de gazon* [fig. 57], le petit ange de gauche brandit fièrement une tige sur laquelle fleurissent une rose rouge et une blanche, ce qui n'est guère possible sur terre ; mais les couronnes tressées de roses alternées étaient chose courante, si l'on en croit les miniatures du *Codex Manesse*<sup>1375</sup> et celles du *Tacuinum Sanitatis* : aux articles *Printemps* [fig. 88] et *Roses* [fig. 90 a] deux dames tressent les mêmes couronnes que dans la peinture religieuse, où les fleurs sont symbole de virginité et de martyre. Marie en porte une dans le triptyque de l'atelier de Lochner [fig. 51], et Dorothée dans la gravure du Maître de la Passion de Berlin [fig. 58], où Marie en tresse une seconde ; c'est aussi l'occupation de Catherine chez Stefano da Verona [fig. 35]. La Vierge [fig. 55] sculptée dans le calcaire est déjà couronnée d'une double rangée de fleurs ; l'ange qui cueille a presque terminé celle qu'il est en train de tresser : est-elle destinée au commanditaire ? C'est en tout cas ce que semble indiquer le second ange qui, tourné vers le spectateur, s'apprête à distribuer la communion, le « pain des anges ».

Toutes ces fleurs qui poussent à profusion dans la nature ne sont pas gardées pour soi : le Paradis est le lieu du partage. Les fleurs tenues viennent à n'en pas douter d'être cueillies, et dans le but d'être offertes. Les aubépines de la tonnelle de *Goldenes Rössl* [fig. 33] sont les mêmes que celles que tient l'Évangéliste, qui les tend à l'Enfant. La petite fleur rouge que tient Marie du bout des doigts dans la vignette du Maître d'Egerton [fig. 38] pousse aussi à ses pieds : les deux paniers des anges en sont sans doute remplis. Dans la gravure sur bois d'un Maître haut-rhénan [fig. 48], un ange cueille des roses d'une main, de l'autre les offre à Marie qui elle-même les offre à son Fils. Chez le Maître de la Légende de sainte Lucie [fig. 59], Barbe tend à Jésus une rose rouge que lui a tendue sans doute l'une de ses compagnes adossées au rosier. Dans la *Vierge à l'Enfant avec des anges dans un jardin devant une haie de roses* [fig. 44], un ange tend une rose rouge à Marie qui en tient déjà une de la main gauche et Jésus, un tout petit Enfant potelé qui tient fermement le linge sur lequel il est assis, lui donne une autre rose, d'un rose doré<sup>1376</sup>, comme celles que d'autres anges apportent du Paradis à tire d'aile<sup>1377</sup>.

---

<sup>1375</sup> Voir en particulier *Graf Kraft von Toggenburg* [fig. 72], où la dame s'apprête à couronner son minnesänger qui monte à l'échelle (WALTHER 1992, p. 22).

<sup>1376</sup> Nous remercions chaleureusement Kate Dalton, du musée de Worcester, qui a bien voulu examiner pour nous ce détail que nous n'étions pas sûre de bien distinguer et qui, sans pouvoir confirmer absolument notre hypothèse, l'estime plausible.

<sup>1377</sup> Ce motif nous invite à voir dans le tableau une représentation du « Paradis de l'attente ».

Il arrive même que les anges jettent les fleurs en jonchée. On retrouve dans les deux panneaux de Stefano da Verona [fig. 35, 44]<sup>1378</sup> le même geste de l'ange de droite qui lève très haut le bras. Peut-être les anges du tableau précédemment cité vont-ils de leurs roses couronner la Vierge. Mais ils peuvent aussi s'apprêter à les faire pleuvoir sur elle. Il n'est pas sûr que celui de la *Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis* dépose sa rose dans le grand panier : une autre a atterri sur le manteau de la Madone. Il y a du reste d'autres roses sur le gazon, et quelqu'un – peut-être les anges qui adorent l'Enfant – a poussé le raffinement jusqu'à glisser sous le coussin de la Vierge des roses rouges et blanches alternées, si bien qu'elle ne porte pas sa couronne sur la tête mais que c'est la couronne qui la porte. Dans le *Diptyque de Wilton House* [fig. 31] la tête de Marie est recouverte d'une simple étoffe ; mais les têtes des anges couronnés de rose et de blanc, qui forment cercle autour d'elle, lui dessinent comme une immense couronne. Le sol est jonché de fleurs assorties aux anges, de grosses roses la tige en l'air, d'énormes violettes bleu de ciel, de pâquerettes délicatement posées comme si elles flottaient. L'eau, la terre et le ciel se confondent : le peintre nous transporte au Paradis.

Mais les fleurs se prêtent aussi à merveille à l'expression du « symbolisme caché ». Les artistes insèrent dans les scènes narratives des plantes tout à fait naturelles mais judicieusement placées. En fuite vers l'Égypte, Marie défaille de fatigue et de faim. Martin Schongauer [fig. 97] a gravé la végétation d'un pays sec : un palmier, bien sûr, qui va s'incliner sur l'ordre de l'Enfant et dont un rameau sera planté au Paradis pour récompenser les Elus (Pseudo Mt 20-21), mais aussi un bouillon-blanc, « cierge Notre-Dame », et un gros chardon que l'âne, affamé lui aussi, s'apprête à croquer. Tout cela pourrait être convenu ; mais l'œil exercé reconnaît un chardon-Marie, celui que la Vierge, en allaitant son Fils, va dans un instant étoiler de lait pour toujours<sup>1379</sup>.

Il en va de même dans les Jardins du Paradis, où les fleurs représentées sont celles qui fleurissaient dans les jardins médiévaux<sup>1380</sup> : la rose, le lys, la violette, le muguet, en tout une bonne trentaine d'espèces aisément reconnaissables ou au contraire stylisées à l'extrême. Toutes ces fleurs, pour les deux tiers présentes au *Paradiesgärtlein*, sont chargées d'une

---

<sup>1378</sup> Le panneau de Vérone a été pour beaucoup dans l'attribution de celui de Worcester à Stefano da Verona (voir DAVIES 1974).

<sup>1379</sup> On reconnaît là un autre exemple de christianisation d'un mythe païen. Junon, en allaitant Hercule, aurait de la même façon créé de son lait jaillissant la Voie lactée : la scène a été notamment peinte par Rubens [fig. 631].

<sup>1380</sup> On les retrouve dans la *Liste des plantes du jardin médiéval du musée national du Moyen Age* (HUCHARD, BOURGAIN 2002, p. 47-50).

symbolique forte. Mais à moins qu'elles ne soient semées dans la prairie, leur place traduit leur importance. Il y a beaucoup de pâquerettes dans les prairies paradisiaques ; il est plus rare qu'elles soient en pot, et que ces deux pots flanquent la Vierge assise, comme dans la miniature de l'entourage des frères de Limbourg [fig. 39]. Le Spitz master [fig. 42] a choisi d'asseoir Marie entre un pot de grands lys blancs et un pot de fraisiers : c'est la symbolique de ces plantes qui lui importait. Le plantain est une plante envahissante ; mais lorsqu'il est planté en frise devant le vêtement étalé de Marie, cela signifie quelque chose<sup>1381</sup>. Le pissenlit fait l'objet chez Memling d'une attention particulière. Dans le *Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens* [fig. 62], un même pissenlit émerge dans le panneau gauche de l'aube de l'ange organiste, dans le panneau droit du manteau du donateur, au même niveau que la gueule du dragon vaincu : qu'est-ce, sinon un appel à vaincre le Mal à la suite de saint Georges, debout derrière l'homme agenouillé ? Dans le *Diptyque de Jean du Cellier* [fig. 65], le panneau droit est très fleuri. Dans le panneau gauche, au contraire, les robes recouvrent presque toute la prairie ; mais un pissenlit émerge entre les étoffes, à l'aplomb de l'Enfant Jésus.

#### d La perle et la marguerite

Il est remarquable que certaines plantes, par exemple les violettes chez Stefano da Verona [fig. 35], soient représentées en feuilles et non en fleur, surtout lorsque l'œuvre est « une vraie tapisserie de peinture sur panneau »<sup>1382</sup>. Les étoffes en effet ajoutent au foisonnement des fleurs. Les robes, les tentures sont brochées de motifs floraux, brodées avec art. Dans la *Vierge à l'Enfant sur le trône avec sainte Catherine, sainte Barbe et deux anges musiciens* [fig. 61] une grosse fleur centrale forme une auréole à Marie. Le Spitz master [fig. 42] décline avec originalité le motif de la tenture en peignant un ciel bleu d'azur d'où émergent deux anges au-dessus de la nuée ; mais ce ciel est décoré de tiges de crucifères blanches trop régulièrement réparties pour figurer des fleurs lancées, pas assez alignées pour être vraiment une étoffe. La tenture de la *Vierge à la Fontaine* [fig. 49] est rabattue sous les pieds de Marie en tapis. Dans les *Heures de Louis de Savoie* [fig. 52] l'artiste entretient l'ambiguïté en relevant le tapis au premier plan tout en y insérant de petites fleurs blanches qui se dressent et se détachent contre les marches bleu marine. Qu'est-ce donc que la prairie à l'arrière-plan : un gazon fleuri ou un tapis ? Chez Colijn de Coter [fig. 68], le manteau rouge de Marie est festonné de fleurs dorées réservées : ce sont les fils d'or qui créent des fleurs « en

<sup>1381</sup> *La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon* [fig. 57].

<sup>1382</sup> HADDAD 2000, p. 45.

creux », faisant en quelque sorte apparaître ce qui existait mais ne se voyait pas, à l'image du dévoilement qu'on appelle *Apocalypse*.

Chose surprenante, le *Paradiesgärtlein*, si délicat par ailleurs, n'offre aucun de ces raffinements d'étoffe, sauf dans les chausses discrètement brodées de l'archange et les pompons garnis de perles aux quatre coins du coussin, qui ressemblent à des clématites après la floraison. Il y a beaucoup de perles dans les Jardins du Paradis, dans les couronnes, les diadèmes, les agrafes qui retiennent les manteaux<sup>1383</sup>, les broderies des étoffes, et même l'architecture : le Royaume des Cieux n'est-il pas comparable à la plus fine des perles, ces perles qui sont les douze portes de la Jérusalem Céleste<sup>1384</sup>? Le manteau bleu de nuit de Marie est brodé, dans la miniature des *Heures de Louis de Savoie*, d'une multitude de fleurs de perles à cinq pétales imitant des pâquerettes stylisées ; beaucoup d'autres perles sont enchâssées dans l'architecture. La couronne de la Vierge est faite de fleurs de perles au cœur de pierres précieuses, rubis et saphirs, comme celle de la Vierge du *Paradiesgärtlein*. A l'inverse, celle de la *Madone à la roseraie* [fig. 54] de Stefan Lochner alterne les fleurs au cœur de perle et à cinq pétales, deux bleues et une rouge, ce qui renforce l'importance du bleu dont Marie est entièrement vêtue. Le peintre a voulu peut-être alterner deux myosotis et un œillet, ce qui serait tout un programme théologique. Une légende raconte en effet que le myosotis ouvre la porte de trésors dans la montagne ; un jeune homme voulut un jour ramasser plus d'or et d'argent que ne pouvaient en contenir ses poches ; alors une voix lui cria : « n'oublie pas le meilleur, n'oublie pas l'amour »<sup>1385</sup> : que signifierait le rouge de l'œillet, « petit clou » de la Croix, sans l'amour ?

Dans les œuvres plus tardives de notre corpus, Marie est généralement ceinte d'un fin diadème : les perles y sont associées aux gemmes ou à l'or filigrané. Hans Memling l'a ainsi parée dans la *Vierge à l'Enfant sur le trône avec sainte Catherine, sainte Barbe et deux anges*

---

<sup>1383</sup> Stefan Lochner et son entourage affectionnaient particulièrement le motif du fermail décoré : Marie en porte un dans les trois œuvres retenues. Dans le Triptyque [fig. 51], cinq perles y côtoient un saphir et un rubis ; dans la *Madone à la roseraie* [fig. 54], sept perles entourent une Vierge à la licorne.

<sup>1384</sup> « Le Royaume des cieux est encore comparable à un marchand qui cherchait des perles fines. Ayant trouvé une perle de grand prix, il s'en est allé vendre tout ce qu'il avait et il l'a achetée » (Mt 13, 45-46). « Les douze portes étaient douze perles. Chacune des portes était d'une seule perle » (Ap 21, 21). Notons que la perle est revêtue d'un statut contradictoire. Dans l'Apocalypse, c'est la « grande prostituée » qui est parée de perles : « la femme, vêtue de pourpre et d'écarlate, étincelait d'or, de pierres précieuses et de perles. Elle tenait dans sa main une coupe d'or pleine d'abominations : les souillures de sa prostitution » (Ap 17, 4). Il n'est donc pas étonnant que Paul interdise aux femmes les « perles ou toilettes somptueuses » (1 Tm 2, 9). Les peintres n'ont tenu compte de cette interdiction, dont se souciaient peu les élégantes commanditaires, ni pour Marie, ni pour les saintes : les tableaux ne sont pas qu'une mise en images de l'Écriture.

<sup>1385</sup> BEUCHERT 2004, p. 323. On voit que la symbolique du *Vergissmeinnicht* / « ne m'oublie pas » peut s'appliquer à l'amour sous toutes ses formes.

*musiciens* [fig. 61] ; mais dans les trois autres œuvres retenues rien n'orne les cheveux de la Madone : faut-il y voir des directives précises des commanditaires ? Ces fleurs de perles sont bien sûr figurées, sauf dans le cas du *Goldenes Rössl* [fig. 33], où l'artiste en a utilisé une grande quantité : une trentaine dans la treille, douze qui encadrent un gros saphir – les douze portes de la Jérusalem Céleste ? – et onze dans la couronne dont les anges s'appêtent à coiffer la Vierge : n'est-elle pas la douzième perle, elle dont la grâce surpasse « les plus belles perles fines dont sont ornés les colliers »<sup>1386</sup> ? Le manteau du roi est fleurdelisé d'or sur fond bleu, les deux serviteurs ont des vêtements semés de fleurs blanches, le tapis de selle décoré de grandes fleurs à cinq pétales imite le brochage du tissu. Seules quelques fleurettes blanches émaillent le gazon ; dans cette œuvre d'orfèvrerie, le jardin est en quelque sorte à la verticale.

Plusieurs peintres ou graveurs – le Maître de la Légende de sainte Lucie [fig. 59], le Maître de la Passion de Berlin [fig. 58] – ont voulu figurer le travail du métal, principalement dans les couronnes ornées de fleurs de lys. Stefano da Verona [fig. 35] a séparé dans la couronne de Marie les mots *ave maria gratia plena dominus* avec des crucifères dorées. D'autres détails sont encore plus discrets : les cabochons qui retiennent le lien du manteau de Marie s'ornent chez Colijn de Coter [fig. 68] et le Maître de la Madone Grog [fig. 66] d'une rose en creux. Au *Paradiesgärtlein*, les jambières de saint Georges sont décorées de motifs végétaux ; mais ce sont surtout les coiffures qui contrastent avec la simplicité de la mise. Marie porte une grande couronne de reine faite de feuillage filigrané, ornée de fleurs en pierres précieuses ; celle de saint Michel, faite également de feuillage d'or, est plus touffue ; la musicienne semble coiffée de sceaun de Salomon ; la cueilleuse s'est parée d'une coiffe élégante, où l'on distingue à peine une ou deux fleurs stylisées au milieu des feuilles dorées. Contrairement à d'autres, le Maître n'a ajouté aux fleurs naturelles de son jardin que de rares fleurs ouvragées.

Lorsque la taille des vignettes interdit cette luxuriance d'orfèvre, ces jeux de miroir entre fleurs naturelles et fleurs faites de main d'homme, les marges prennent le relais, entrelaçant les rinceaux. Les *Heures de Louis de Savoie* [fig. 52] sont remarquables à plus d'un titre : la marge, dans laquelle une grosse ancolie et des violettes sont peintes avec un soin extrême, est aussi dense que la vignette. Il est plus fréquent que la marge, et parfois la lettrine, complètent une vignette plus sobre, du moins sur le plan floral. Un pied de pâquerettes à sept fleurs remplit l'initiale de *Dulce dame de miséricorde* [fig. 47]. Au centre du pied de la marge

---

<sup>1386</sup> « *Exquisitis / Margaritis / Ornantur monilia, / Sed tuorum / Plane morum / Extat major gratia* » (Bernard de Clairvaux, *Tu praeclarus*, dans CAZENAVE 1996 b, p. 102-105).

du Spitz master [fig. 42], une élégante vasque est garnie d'œillets rouges et de centaurées bleu vif – le clou et la Résurrection – qui semblent jaillir d'une même plante. Cela ressemble à une illustration de 1 Co 15, 17 : « si le Christ n'est pas ressuscité, vaine est notre foi ». Stefan Lochner, qui a décliné le motif dans la couronne de Marie [fig. 54], connaissait-il la miniature ? La marge du Maître du Walters [fig. 38] est étonnante : il a peint comme un gros plan de la prairie fleurie tout autour de la vignette. Une telle minutie dans la représentation des quatorze espèces renvoie à celle du *Paradiesgärtlein*, réalisé dans la même décennie.

## e Fleurs de Marie, fleurs de paradis

Quelle que soit la part du plaisir des yeux, le but ultime est de chanter avec Bernard de Clairvaux la Vierge Marie, celle qui est à la fois dans le jardin et le jardin lui-même, « l'illustre trésor de tous les dons du ciel », le « jardin très doux et rempli d'aromates »<sup>1387</sup>, « où s'exhalent tous les parfums pour l'Épouse réservée »<sup>1388</sup>. Si certaines fleurs sont des « fleurs du Christ », la plupart – souvent les mêmes – sont des « fleurs de Marie », celle qui guérit l'âme et le corps<sup>1389</sup>. « Les plantes curatives étaient des symboles fondamentaux du salut éternel »<sup>1390</sup> : comme les guérisons de Jésus sont des signes<sup>1391</sup>, la force de guérison des plantes n'est qu'un signe de la puissance de Dieu. Mais dans le sillage du culte de Marie et des saints, l'homme médiéval – surtout s'il est une femme – préfère s'adresser à des médiateurs : beaucoup de plantes dédiées à Marie, après l'avoir été souvent à une déesse antique, combattent la stérilité, facilitent l'accouchement et l'allaitement, soignent les maladies infantiles. Ce sont aussi les fleurs qu'utilise la littérature pieuse pour chanter les vertus mariales. Ce sont celles qui fleurissent dans les Jardins du Paradis, de manière directe ou cachée<sup>1392</sup>.

« Réjouis-toi, ma toute belle, à qui je crie : rose ! rose ! » : les mystiques et les poètes ont abondamment chanté la Vierge, rose « sans pareille »<sup>1393</sup>. On ne s'étonnera pas que la rose, représentée vingt-huit fois, soit la fleur la plus fréquente dans les Jardins du Paradis,

<sup>1387</sup> *Te praeclarus / Es thesaurus / Omnium charismatum / Sane plenus / Et amoenus / Hortus es aromatum* (CAZENAVE 1996 b, p. 102).

<sup>1388</sup> Conrad de Hirsau, *Epithalame du Christ*, vers 1135, dans HUCHARD, BOURGAIN 2002, p. 59.

<sup>1389</sup> Nous empruntons l'expression à l'exposition *Chronique d'une abbaye au Moyen Âge, guérir l'âme et le corps* (CAT. SAINT-ANTOINE-L'ABBAYE 2002).

<sup>1390</sup> SPERR 1980-1981, p. 35.

<sup>1391</sup> « Une grande foule le suivait parce que les gens avaient vu les signes qu'il opérait sur les malades » (Jn, 6, 2).

<sup>1392</sup> Un tableau récapitule en annexe les espèces représentées dans les Jardins du Paradis.

<sup>1393</sup> « *Gaude, mea spesiosa, / Cui clamo : rosa, rosa, / Pulchra nimis et formosa / super omnes amorosa, / tu sola sine compare* » (Hermann Joseph, *Jubilation sur la Vierge*, dans CAZENAVE 1996 b, p. 134).

auxquels s'apparentent les Vierges à la Roseraie. Les artistes aimaient à varier subtilement les motifs ; aussi convient-il de rattacher à la fleur la rose trémière et la pivoine, que l'allemand apparente à la rose, et qui permettent de mettre en images Marie, « fleur surgie sans épines des épines »<sup>1394</sup>. Il est plus rare de rencontrer l'aubépine comme dans le *Goldenes Rössl* [fig. 33], d'autant plus que « l'observation fidèle de la nature dans le rendu du feuillage et des fleurs fait ressortir *a contrario* l'absence de la caractéristique la plus évidente de cet arbuste : ses longues épines. C'est que ces fleurs, qui semblent tresser une seconde couronne autour de la Vierge, sont à son image, des roses sans épines »<sup>1395</sup>. L'aubépine est une rosacée dont les roses n'atteignent jamais la blancheur : la virginité de Marie est ici exaltée, beaucoup plus que la Croix. Les couronnes de roses alternées accordent aux deux égale valeur, comme les palis où fleurissent mêlées les roses rouges et blanches. Memling n'exprime pas la même chose lorsqu'il mélange les fleurs dans le *Diptyque de Jean du Cellier* [fig. 65] et lorsqu'il fait fleurir des roses blanches derrière Marie et de chaque côté des roses rouges [fig. 63].

Vient ensuite la pâquerette, représentée vingt fois, alors que deux artistes seulement ont peint des marguerites et les ont mises en valeur, Colijn de Coter [fig. 68] et le Maître du *Paradiesgärtlein*, qui a représenté les deux espèces. Mais si l'on voit – comme cela nous semble légitime – dans l'abondance de perles une manière subtile de mettre en scène la fleur à laquelle le nom latin de la perle, *margarita*, a donné son appellation, notre corpus ne comprend qu'une moitié des œuvres sans pâquerettes ni marguerites, symboles entre autres de l'amour maternel et de la Passion. Poursuivant notre énumération par ordre décroissant, il nous faut citer la violette, le lys, la crucifère, l'œillet et le fraisier, puis le pissenlit, l'ancolie, la véronique, l'iris, la centaurée et le plantain, et enfin la sauge et le muguet, si nous nous en tenons aux espèces représentées dans au moins cinq œuvres du corpus. Toutes fleurissent au *Paradiesgärtlein*, sauf le pissenlit et la centaurée. L'absence de cette dernière s'explique peut-être par le fait qu'elle n'apparaît dans les Jardins du Paradis que dans les marges des miniatures et brodée chez Jacques Daret [fig. 45] ; mais le Maître de notre tableau a renoncé à ce raffinement d'étoffe. Pour le pissenlit, faut-il considérer que le peintre n'a pas voulu représenter le Mal, même vaincu, ou bien s'y est-il pris d'une autre manière ?

Les autres fleurs du panneau de Francfort, la pervenche, la nivéole, la primevère, le trèfle et le sceau de Salomon se rencontrent au moins une fois ailleurs, sauf la dernière, qui

---

<sup>1394</sup> « *Flos de spinis spina carens* » (Adam de Saint-Victor dans CAZENAVE 1996 b, p. 126). La pivoine se dit en allemand *Pfingstrose*, autrement dit « rose de Pentecôte ».

<sup>1395</sup> ANTOINE 2006, p. 435.

occupe une place à part puisqu'elle seule n'est pas une fleur naturelle. Il ne serait pas surprenant qu'elle soit investie d'une mission d'importance : on peut en effet penser qu'un artiste ne choisit pas sans raison une fleur aussi rare. La gravure n'a pas permis au Maître E.S. [fig. 56] de rendre sa douce-amère aussi fidèlement que Jean Bourdichon [fig. 338] dans les *Grandes heures d'Anne de Bretagne*, et les couleurs de celle du Maître des Heures de François de Guise [fig. 41] sont fantaisistes. La fleur est par contre fidèlement peinte – et particulièrement mise en valeur – dans la page de bréviaire alsacien [fig. 67] qui montre l'Enfant auréolé de trois douces-amères qui sont comme les pointes d'un nimbe crucifère. Dans ces trois scènes, particulièrement tendres, la fleur rappelle que la vie de Marie sera comme celle de son Enfant et comme la fleur : douce – et amère<sup>1396</sup>.

Dans ces trois œuvres, comme au *Paradiesgärtlein*, Jésus n'est plus un tout petit Enfant : il quitte les genoux de sa Mère, ce qui annonce sa mission. Les fleurs ne font pas que chanter Marie, qui n'est pas toujours au centre du tableau. Les Jardins du Paradis apparaissent comme les plus compliqués des jardins mariaux dont ils dépassent le cadre : le centre se décale. Aussi les fleurs sont-elle rarement toutes blanches comme celles du « Petit Cheval » d'Altötting, même si le blanc est la couleur la plus fréquente, qui à vrai dire ne manque quasiment jamais<sup>1397</sup>. Le rouge suit de près, qui est parfois du rose : la Vierge enfante Jésus, qui sera crucifié. Mais on y croise à peine moins de bleu, car Marie est Reine du ciel, et la Croix ne se conçoit pas sans la Résurrection. Les fleurs jaunes sont plus rares<sup>1398</sup> : si l'or symbolise la lumière de Dieu, le jaune – une contrefaçon de l'or – est dans l'iconographie généralement réservé à Judas. Mais dans la *Madone à la roseraie* [fig. 54] de Lochner comme dans les *Heures de Louis de Savoie* [fig. 52], et aussi au *Paradiesgärtlein*, des anges portent des vêtements jaunes. Ewald Vetter note que dans le panneau de Francfort « l'on rencontre pour l'essentiel dans les fleurs les couleurs utilisées pour les personnages<sup>1399</sup> », ce qui semble être le cas dans les autres Jardins du Paradis, car tout est lié. Les couleurs sont habilement mélangées dans la prairie, sur le banc, dans les vêtements, les parures et les marges : au bleu du ciel et de la robe de Marie répondent l'iris et de l'ancolie, au rouge de la rose et de l'œillet la tunique de Jésus et les rubis de sa Mère, au blanc du muguet, de la nivéole et du lys la

---

<sup>1396</sup> Les autres fleurs des Jardins du Paradis non retenues par le Maître du *Paradiesgärtlein* sont la bourrache, le chardon, le coquelicot, la dauphinelle, la gentiane, le liseron, le myosotis, la pensée, le pois et la renoncule.

<sup>1397</sup> La gravure et la sculpture ne permettent pas d'apprécier la couleur des roses.

<sup>1398</sup> Il y a des fleurs blanches dans au moins 37 œuvres, des rouges dans 34, des bleues dans 30, des jaunes dans seulement 17.

<sup>1399</sup> „Bei den Blumen begegnen im wesentlichen die auch für die Figuren verwendeten Farben“ (VETTER 1965, p.131, note n°4).

colombe, la perle et la pierre de la muraille. « Marie, vierge et verge (*virgo, virga*), produit la fleur de la Promesse. La fleur la plus souvent citée dans les hymnes même mariaux, c'est le Christ, fleur suprême née de la tige qui relie David au Messie »<sup>1400</sup>, celui qui rouvrira le paradis.

## 2 Les oiseaux, petits frères des anges

« Retrouvant la pureté de l'Eden avec l'aide de Dieu, le *poverello* fait sienne une harmonie perdue qui lui permet de communiquer son amour du Créateur à tous les êtres. Recouvrant l'état perdu de l'ancien Adam, François, en un retour au paradis terrestre, hérite des privilèges échus au premier homme avant la désobéissance : il peut parler aux animaux, se faire entendre d'eux. »<sup>1401</sup> De tous les récits des *Fioretti*, la Prédication aux oiseaux est celui qui a le plus inspiré les artistes. Premiers créés avec les poissons, les oiseaux sont des créatures sans sillage, qui font le lien entre la terre et le ciel, où leur plumage semble s'être teinté d'arc-en-ciel. Qui comprend leur langage habite déjà un peu le Paradis. Hormis pour Ephrem, pour lequel « ni les animaux, ni même les oiseaux à son pourtour externe » ne pouvaient accéder<sup>1402</sup>, le Paradis ne se conçoit pas sans oiseaux : le Royaume des Cieux n'est-il pas, de la bouche même de Jésus, comparable à une graine de moutarde « qui pousse, elle devient un arbre, et les oiseaux du ciel font leurs nids dans ses branches » (Lc 13, 10) ?

### a L'oiseau, image de Dieu

Les Egyptiens représentaient l'âme ailée, parée de somptueuses couleurs [fig. 245]. Platon explique la « démangeaison des ailes » par la nostalgie de l'âme, qui se souvient d'avoir été emplumée<sup>1403</sup>. Le nom de Dieu est jugé par les Juifs imprononçable : on ne peut parler de lui que par analogie, et l'oiseau est de façon troublante souvent lié à Dieu. Le psalmite cherche refuge à l'ombre des ailes de Dieu (Ps 57, 2 ; 38, 6 ; 17, 8 ; 63, 8), ce Dieu

---

<sup>1400</sup> P. Bourgain dans HUCHARD, BOURGAIN 2002, p. 113.

<sup>1401</sup> FEUILLET 1997, p. 102.

<sup>1402</sup> EPHREM 1968, p. 54. L'auteur considère en effet que seul l'homme peut avoir accès au paradis : « cette place unique, l'homme la tient de son privilège unique parmi toutes les créatures, qui est d'être à l'image de son créateur ; et cette ressemblance consiste avant tout pour Ephrem dans le privilège de la liberté. » Ceci « en exclut les simples et les fous, ainsi que les animaux, qui envieraient ce privilège, s'ils pouvaient le connaître ». Cela implique pour Ephrem qu'Adam et Eve soient sortis du paradis ; sinon le serpent n'aurait pas pu les tenter (F. Graffin dans le même ouvrage, p. 21, 51).

<sup>1403</sup> « L'âme, en effet, était jadis tout ailes. A présent elle bouillonne tout entière, elle se soulève, et elle souffre comme les enfants qui font leurs dents : les dents qui percent causent une démangeaison, une irritation des gencives, et c'est ce qu'éprouve également l'âme de celui dont les ailes commencent à pousser ; elle est en ébullition, elle est irritée, chatouillée, dans le temps où elle fait ses ailes » (PLATON 1998, p. 71).

Créateur présenté dès le début de la Genèse comme « planant sur les eaux », une expression que saint Jérôme, et à sa suite nombre de théologiens, préférèrent plus neutre<sup>1404</sup>. Or il semble bien que le verbe רָרַף (rarraph) signifie « planer », puisqu’il est employé aussi bien pour le souffle divin qu’en Dt 32, 11 où Dieu est explicitement comparé à un oiseau : « il est comme l’aigle qui encourage sa nichée : il plane au-dessus de ses petits, il déploie toute son envergure, il les prend et les porte sur ses ailes »<sup>1405</sup>. Lucino Belbello peint dans sa *Création du Monde* [fig. 313 a], presque contemporaine du *Paradiesgärtlein*, un Dieu vêtu de ciel qui plane avec des bras comme des ailes. D’autres miniaturistes sont plus audacieux : dans la *Bible Hamilton* [fig. 140], un Dieu trinitaire bicéphale est pourvu de grandes ailes de colombe, qui représentent l’Esprit Saint<sup>1406</sup>. Dans la *Compassion de la Trinité* [fig. 373], Petrus Christus donne à la troisième Personne à la fois une forme humaine – elle a même un collier de barbe – et des ailes multicolores, à la façon des archanges. Encore plus rare est la représentation de Jésus ailé, comme celle de Frans Floris [fig. 429], qui traduit « littéralement une exclamation du Christ se comparant à une poule cherchant à rassembler ses poussins »<sup>1407</sup>.

*A contrario*, l’Esprit Saint est majoritairement figuré par une colombe, en raison d’une comparaison attestée dans le récit du Baptême du Christ dans les quatre Evangiles : « Dès qu’il fut baptisé, Jésus sortit de l’eau. Voici que les cieux s’ouvrirent et il vit l’Esprit de Dieu descendre comme une colombe et venir sur lui » (Mt 3, 16). Dans les deux Testaments, la colombe sert fréquemment de comparaison<sup>1408</sup> ; mais cette mise en parallèle de l’Esprit Saint et de l’oiseau est unique. Pour mettre en images Lc 1, 35 – « l’Esprit Saint viendra sur toi et la

---

<sup>1404</sup> Saint Jérôme choisit d’écrire que l’Esprit de Dieu se « déplaçait » au-dessus des eaux (*et Spiritus Dei ferebatur super aquas*, Gn 1, 2), ce que reprennent nombre de traductions ultérieures. Pour la BJ, il « agitait la surface des eaux » ; pour la Bible Segond, il « se mouvait » : on sent le malaise, et du reste la Bible en Français Courant écrit « se déplaçait » et la Bayard renonce au verbe, pour écrire « mouvements au-dessus des eaux ». La TOB opte pour « planait à la surface des eaux », comme Luther : « *der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser* ». Une étude exhaustive des traductions dépasserait le cadre de cette recherche ; elle serait fort intéressante, car les mots influencent les images, qui influencent à leur tour le regard posé sur l’Ecriture.

<sup>1405</sup> REYMOND 1991, p. 351.

<sup>1406</sup> Le motif du Dieu Créateur ailé a été repris plusieurs siècles plus tard, même s’il demeure rare. En 1795, William Blake pourvoit aussi le Dieu de la *Création d’Adam* [fig. 324] de grandes ailes d’oiseau. Le *Créateur* [fig. 484] de Paul Klee (1934) est plus stylisé, mais sans ambiguïté. En 1958, Remedios Varo va encore plus loin dans sa *Création des oiseaux* [fig. 663] en peignant Dieu sous la forme d’une chouette effraie.

<sup>1407</sup> BOESPFLUG 2008, p. 336. Il s’agit de Mt 23, 37 : « Jérusalem, Jérusalem, toi qui tues les prophètes et lapides ceux qui te sont envoyés, que de fois j’ai voulu rassembler tes enfants comme une poule rassemble ses poussins sous ses ailes, et vous n’avez pas voulu ! » Voir aussi p. 267.

<sup>1408</sup> Notamment dans les Psaumes, chez les prophètes Jérémie et Isaïe et dans le *Cantique* ; Jésus s’inscrit dans la continuité en enjoignant ses disciples à être « rusés comme les serpents et candides comme les colombes » (Mt 10, 16). La colombe est par ailleurs l’oiseau envoyé par Noé.

puissance du Très-Haut te couvrira de son ombre » – il devint courant, dès le V<sup>e</sup> siècle<sup>1409</sup>, de peindre une colombe dans les Annonciations. Dans *l'Annonciation dans un jardin clos* [fig. 121], un dessin colorié sur parchemin de Colmar, la colombe touche du bec le front de Marie. Par extension, elle est devenue l'oiseau de la théophanie, qui s'ajoute aux langues de feu de la Pentecôte ou même les remplace : dans un missel de Tours [fig. 193] du XV<sup>e</sup> siècle jaillit du bec d'une grande colombe un rayon d'or, d'où partent des langues de feu rouges, mauves et dorées qui emplissent tout le ciel. Marie est assise avec les douze apôtres – plus Paul – dans une prairie semée de fleurs comme celles des Jardins du Paradis<sup>1410</sup>.

Au XII<sup>e</sup> siècle, Ruffilus [fig. 632] peint la colombe dont le souffle crée le monde. Sans aller aussi loin, la colombe qui revient vers Noé avec « au bec un frais rameau d'olivier »<sup>1411</sup>, est l'image de la relation : un trait de génie de Jean de la Matte est d'avoir prolongé la moustache et les lèvres du Père par l'une des ailes de la colombe posée tristement sur l'oreille du Fils mort<sup>1412</sup>. Dans les Jardins du Paradis de notre corpus, la colombe accompagne toujours Dieu le Père lorsqu'il est présent dans la nuée. Dans la gravure du Maître de la Passion de Berlin [fig. 58], elle émerge de la bouche du Père en même temps que les multiples rayons qui irradiant la scène. Dans la *Madone à la roseraie* [fig. 54], de Stefan Lochner, dans la *Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon* [fig. 57], attribuée à l'école du peintre, elle se penche vers l'Enfant et sa Mère avec le même intérêt que le Père, tous deux entourés d'angelots dans la nuée<sup>1413</sup>. Dans *Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes* [fig. 37], elle descend dans un faisceau de lumière, comme dans les Annonciations, et effleure de son aile le voile de la Vierge. Dans la *Vierge à l'Enfant avec des anges* [fig. 44], la colombe devance les anges qui, dans de grandes acrobaties d'ailes, traversent le ciel doré pour apporter les roses roses qui ne fleurissent pas sur terre ; les ailes repliées, elle s'apprête à se poser dans le jardin, ou peut-être sur le nimbe de Marie, qui trouva « grâce auprès de Dieu » (Lc 1, 30)<sup>1414</sup>.

<sup>1409</sup> La plus ancienne représentation connue est celle de la mosaïque de Sainte Marie Majeure (LCI 1994, t. 4, col. 242).

<sup>1410</sup> « Alors leur apparurent comme des langues de feu qui se partageaient et il s'en posa sur chacun d'eux » (Ac 2, 2). Dès la même époque, les langues de feu disparaissent parfois au profit de la seule colombe : voir notamment la *Pentecôte* [fig. 379] de Jean Colombe et celle du Maître de Boucicaut [fig. 514].

<sup>1411</sup> Gn 8, 11. Cette image, relayée par les artistes de tous bords, est l'image de la paix par excellence, y compris pour les caricaturistes lorsqu'ils veulent pointer du doigt les menaces qui pèsent.

<sup>1412</sup> Dans sa *Pitié de Notre-Seigneur* [fig. 478], réalisée vers 1403. Notons au passage que les hosties ont été conservées pendant des siècles dans de somptueuses colombes eucharistiques [fig. 131], qui étaient une spécialité des émaux de Limoges.

<sup>1413</sup> Le panneau du Maître au feuillage brodé [fig. 64] ayant été endommagé, tout porte à croire que Dieu le Père était peint au-dessus de la colombe qui plane dans un double halo de lumière.

<sup>1414</sup> On trouve ce motif délicat dans une miniature cistercienne [fig. 221] conservée à Dijon.

Jésus parle toujours des oiseaux avec tendresse : faut-il voir là une source du récit apocryphe de la création des Oiseaux d'argile ? On comprend que tant d'oiseaux soient devenus au fil des siècles et des récits étiologiques des symboles du Christ, à commencer par l'aigle, le phénix et le pélican rassemblés dans un pale allemand [fig. 224] des années 1400<sup>1415</sup>. Le texte biblique lui-même compare Dieu à l'aigle. Le *Physiologue* relate comment l'oiseau, lorsqu'il devient vieux, « cherche une source d'eau pure et s'élève jusqu'aux régions de l'air qui sont près du soleil et il brûle ses vieilles plumes et le brouillard de ses yeux. Puis il descend vers la source, s'immerge trois fois, et il est renouvelé »<sup>1416</sup>. Le seul oiseau capable de « regarder le soleil en face » devint le symbole de Jean, le visionnaire de l'Apocalypse : un antiphonaire de Modène [fig. 206] pourvoit de grandes ailes l'apôtre en train de rédiger<sup>1417</sup>. Certains lutrins [fig. 186], qui supportent l'Écriture, sont en forme d'aigle. Aux débuts du christianisme, le mythe de l'oiseau phénix qui s'immole était répandu dans tout le monde antique. Le *Bestiaire d'Oxford* [fig. 106] représente un phénix rouge – son nom grec Φοίνιξ est de la même racine que la pourpre – associé au soleil, les ailes en croix, ce qui en fait un symbole christique explicite<sup>1418</sup>. Dans la *Compassion du Père* [fig. 362] de Robert Campin, un pélican, perché sur l'accoudoir droit, au-dessus de l'Église, se déchire les entrailles pour ses trois oisillons, tandis que Jésus écarte la plaie de son côté. « Encouragé par un verset de psaume (*Similis factus sum pellicano ...* : Ps 102, 7), il évoque aussi bien le sacrifice sanglant du Calvaire que la dimension eucharistique du geste du Christ »<sup>1419</sup>. « Eveille-toi, chrétien mort », chante le poète Angelus Silesius, « vois, notre Pélican t'arrose de son sang et de l'eau de son cœur »<sup>1420</sup>. Dans le même processus que pour les fleurs, les oiseaux associés à une divinité antique ont été « christianisés » : l'aigle était l'oiseau de Jupiter, le phénix l'oiseau de Râ<sup>1421</sup> ; le coq, symbole d'Apollon et de Mercure, est aussi devenu un symbole du Christ<sup>1422</sup>,

---

<sup>1415</sup> On ignore ce que représentaient les deux autres médaillons d'argent doré. P. Marx pense que la quatrième figure était peut-être un lion, les trois autres représentant des symboles de Résurrection empruntés au *Physiologue*, et la figure centrale l'Agneau pascal (CAT. ESSEN, BONN 2005, p. 389-390). Peut-être le quatrième animal était-il aussi un oiseau, par exemple un paon ? Ou encore le mystérieux *charadrius*, dont traite également le *Physiologue* ? Dans ce cas le pale, avec ses feuillages ornés de fleurs dorées et sa bordure de pierres précieuses, ne serait pas très éloigné d'un Jardin du Paradis.

<sup>1416</sup> ZUCKER 2005, p. 78.

<sup>1417</sup> La plupart du temps, les artistes se contentent de figurer un aigle aux côtés de saint Jean.

<sup>1418</sup> Le *Physiologue* le dit clairement : « Le phénix représente le Sauveur. Il est venu des cieux, a déployé ses deux ailes, et il a apporté avec lui un parfum, et cela pour exalter la parole du ciel, afin que nous aussi nous étendions les mains et propagions le parfum de l'esprit par des conduites vertueuses » (ZUCKER 2005, p. 84). Notons au passage qu'on retrouve ici l'image des ailes de Dieu.

<sup>1419</sup> BOESPFLUG 2000, p. 88.

<sup>1420</sup> „Wach auf, du todter Christ, Schau unser Pelican / Sprengt dich mit seinem Blut und Hertenwasser an. / Empfängstu dieses recht mit aufgethanem Mund, / So bistu Augenblicks lebendig und Gesund“ (ANGELUS SILESIUS 1979, p. 160-161).

<sup>1421</sup> La symbolique du pélican, qui se « frappe les flancs avec ses ailes, et il en sort du sang, qui coule à travers le nuage sur ses petits », semble être *a contrario* une spécificité chrétienne. Le pélican, dont « le serpent a

nouveau vainqueur de la lumière sur les ténèbres de la nuit, et beaucoup d'autres oiseaux, qui partagent avec le coq la magnificence des plumes.

## b Une créature sans sillage

Dès la Création, les oiseaux occupent une place à part. « Dieu dit : que les eaux grouillent de bestioles vivantes et que l'oiseau vole au-dessus de la terre face au firmament du ciel » (Gn 1, 20). Les « oiseaux du ciel » – on rencontre l'expression à quarante-sept reprises dans la Bible – sont, comme les anges, plus près de Dieu que les hommes. Dans la Création des Oiseaux, un sujet de prédilection des peintres, on retrouve les oiseaux qui peuplent les Jardins du Paradis : le paon, le cygne, le perroquet, le chardonneret, même parfois des oiseaux peu communs comme le crabe, cet oiseau noir au bec et aux pattes rouges qui ressemble à celui du *Paradiesgärtlein* : dans les *Oiseaux de la Création* [fig. 423] d'Evrard d'Espinges, il est perché sur le mur à côté de la pie .

On trouve aussi, dans les tableaux de la Création, les « oiseaux du malheur ». Dans la *Création des animaux* [fig. 319] de Bertram de Minden un hibou côtoie une chauve-souris, longtemps comptée dans les oiseaux. Pour fuir le Labyrinthe, Icare s'attache sur le dos de fausses ailes d'oiseau. On connaît la suite : la cire fondra et il périra pour avoir voulu s'approcher du soleil. « Le monde des oiseaux est celui de la lumière, du chant. Tous vivent du soleil, s'en imprègnent, ou s'en inspirent. Ceux du Midi en mettent les reflets sur leurs ailes, ceux de nos climats dans leurs chants »<sup>1423</sup>. Aussi les oiseaux de nuit sont-ils considérés « contre nature » : ils ont en outre les yeux devant la tête et non sur les côtés, comme les oiseaux « honnêtes » qui ne cherchent pas à singer les hommes, et leur vol silencieux rappelle le démon qui vient toujours par surprise, lorsqu'on s'y attend le moins. Un récit d'origine polonais raconte que tandis que Jésus façonnait un rossignol et une alouette, des enfants juifs fabriquèrent pour le narguer une chouette, un oiseau à tête de chat. Jésus lui donna la vie comme aux deux autres, mais il lui ordonna de crier avec la voix d'un chat, puisqu'il en avait la tête : ainsi naquit le chat-huant<sup>1424</sup>. Au Moyen Age, « hybride » rime généralement avec « démoniaque »<sup>1425</sup>. Le coq, symbole du Christ, peut cependant pondre des œufs, d'où

---

une haine farouche », correspond pour le *Physiologue* « au Seigneur, ses enfants sont Adam, Eve et notre nature, le nid est le paradis et le serpent le diable apostat » (ZUCKER 2005, p. 70).

<sup>1422</sup> Ivan Generalic peint en 1964 un *Coq Crucifié* [fig. 441].

<sup>1423</sup> MICHELET 1885, p. 185.

<sup>1424</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 75-16.

<sup>1425</sup> Cette même idée préside aux interdits alimentaires du Lévitique (Lv 11, 2-47).

éclosent des basilics, êtres mi-coqs, mi-serpents<sup>1426</sup>, qui par leur odeur pestilentielle tuent les oiseaux dans leur vol et les hommes par leur simple regard<sup>1427</sup>. Aussi peut-on les prendre à leur propre piège en leur présentant un miroir<sup>1428</sup> : une variante, en somme, du combat de l'archange Michel, assis au *Paradiesgärtlein* près du démon qu'il vainquit en l'obligeant à voir la vérité en face et reconnaître qu'il n'était pas « comme Dieu »<sup>1429</sup>.

Un certain nombre d'oiseaux sont rangés par le Deutéronome dans les animaux impurs<sup>1430</sup>, ce qui contredit Gn 7, 2-3, dans lequel Dieu ordonne à Noé de prendre avec lui « sept couples de tout animal pur » et seulement un couple d'animal impur ; pour les « oiseaux du ciel », il ne fait pas la différence, comme s'il n'y avait pas d'oiseau impur. Une faïence d'Abaquesne [fig. 283] montre la chouette première installée sur le toit de l'Arche, avant la colombe qui arrive à tire d'aile, suivie de près par la chauve-souris. Dans son ambon de Klosterneuburg [fig. 601], Nicolas de Verdun fait s'embarquer le hibou ; mais les autres animaux – y compris le singe, ce qui est assez savoureux – jettent à l'oiseau de nuit un regard lourd de reproches, comme s'il compromettait le voyage : une image de l'humanité pécheresse transformée en animaux, à la manière des *Métamorphoses*. Malgré cela, les oiseaux « impurs » sont rares dans les Jardins du Paradis. On n'en croise que quatre espèces dans notre corpus. Les huit rapaces ne sont pas vivants, mais brochés dans la tenture de la *Vierge à la Fontaine* [fig. 49]. Le Spitz master a rejeté la cigogne dans la marge de *La Vierge et l'Enfant trônant* [fig. 42]. La huppe et le corvidé du *Paradiesgärtlein* sont posés en bordure du panneau et regardent vers l'extérieur. Malgré cela, la présence de ces deux oiseaux contribue à distinguer le Jardin de Francfort : le second, surtout, contraste par sa livrée noire avec les plumes diaprées de ses congénères.

---

<sup>1426</sup> Le *Bestiaire de Westminster* [fig. 100] comporte un très beau portrait de basilic.

<sup>1427</sup> Brunetto Latini, *Livre du Trésor*, dans BIANCIOTTO 1995, p. 158-159. L'auteur affirme dans son ouvrage rédigé en 1263-1264 qu'Alexandre en rencontra mais put, non sans mal, en délivrer son armée.

<sup>1428</sup> Les condamnés à mort étaient à peu près les seuls volontaires pour cette périlleuse mission, car ils étaient graciés en cas de succès. Encore en 1748 une chronique d'Aix-la-Chapelle s'indigne de la légèreté des habitants qui ne surveillent pas les œufs de coq : comment s'étonner ensuite que la ville soit infestée de basilics ? (Hermann Ariovist von Fürst, *Beiträge zur Geschichte der Aachener Patrizier-Familien*, dans WIKIPEDIA, BASILISK 2006). On mesure l'importance de ces croyances qui ont perduré bien au-delà du Moyen Âge.

<sup>1429</sup> Voir *supra*, I, II, B, 4, b.

<sup>1430</sup> « Mais voici les oiseaux que vous ne mangerez pas : l'aigle, le gypaète, l'aigle marin, le busard, le vautour et les différentes espèces de milans, toutes les espèces de corbeaux, l'autruche, la chouette, la mouette, les différentes espèces d'éperviers, le hibou, le chat-huant, l'effraie, la corneille, le charognard, le cormoran, la cigogne, les différentes espèces de hérons, la huppe et la chauve-souris » (Dt 14, 12-18).

## c Les couleurs de l'arc-en-ciel

Ovide raconte comment Philomèle, violée et privée de langue par son beau-frère Térée, se transforma en hirondelle pour lui échapper<sup>1431</sup>. L'oiseau représentait déjà, en Egypte, « l'agilité de l'âme dégagée de la chair » ; il y eut même en Egypte une déesse Hirondelle. « Tout le vieux monde a fait de l'hirondelle un oiseau de lumière : Pline nous dit qu'elle utilise, pour guérir les yeux de ses petits ou ceux de ses congénères, la plante à la sève d'or qui, de son nom, est appelée *Chélidoine* »<sup>1432</sup>. Comme beaucoup d'autres, l'oiseau a été revêtu d'une symbolique chrétienne : le Christ est celui qui rend la vue aux aveugles. Dans l'*Annonciation* [fig. 445] de Giovanni del Biondo, une hirondelle est perchée sur la tringle du rideau, tandis qu'une autre s'affaire dans son nid : l'inclinaison de tête de Marie désigne les oiseaux, comme si son *fiat* s'adressait non pas à l'ange, mais à l'Enfant qu'elle accepte de porter et qui un jour guérira l'aveugle Bartimée (Mc 10, 46-52). L'oiseau que tient Jésus serré dans sa main est dans la peinture presque toujours un chardonneret. Mais dans la *Madone de Castiglione d'Orcia* [fig. 584], de Simone Martini, Jésus enserme une hirondelle ; c'est aussi une hirondelle qui bat des ailes dans la main de Jésus dans la *Vierge à l'Enfant dans un jardin* [fig. 538], du Maître de la Légende Dorée de Munich, une miniature qui n'est pas très éloignée des Jardins du Paradis. Mais l'oiseau n'apparaît dans aucune des œuvres de notre corpus. Le Maître du *Paradiesgärtlein* a apparemment préféré transposer la symbolique de l'hirondelle sur le pinson, oiseau généralement aveuglé.

Aristote et Pline font remarquer la sagesse des grues, qui disposent des veilleurs pour avertir du danger les migrants affamés lorsqu'ils se posent dans un champ. Isidore de Séville s'émerveille de ce que ces veilleurs tiennent dans leur patte levée une pierre ; s'ils venaient à s'assoupir, le bruit de la pierre chutant les réveillerait, témoin la vignette du *Bestiaire d'Oxford* [fig. 108]. Cela fit des grues le symbole de la foi, prompt à s'assoupir au moindre relâchement, et de la fidélité au Christ<sup>1433</sup>. Si les femmes myrrophores de la *Résurrection* [fig. 615] de Raphaël avaient été plus attentives, elles auraient aperçu la grue sur le chemin ; elles auraient su alors que le Christ était ressuscité selon sa Parole. Les hirondelles sont, comme les grues, peu colorées ; elles n'en ont pas moins un peu de rouge dans leur

---

<sup>1431</sup> OVIDE 1992, p. 206-215.

<sup>1432</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 507-511. L'auteur souligne que la croyance selon laquelle la cendre d'hirondelle soigne la cécité était encore vivace au XVI<sup>e</sup> siècle ; on racontait encore *a contrario* au XX<sup>e</sup> siècle que celui qui tuait une hirondelle deviendrait aveugle dans sa vieillesse. Certains oiseaux présents dans les Jardins du Paradis sont peut-être choisis aussi, au même titre que les plantes – l'hirondelle et la chélidoine sont du reste un bon exemple de liaison des deux – pour leur pouvoir de guérison.

<sup>1433</sup> FERRO 1996, p. 171-175.

plumage, comme le rouge-gorge, le chardonneret et le pinson, ce qui est un signe d'élection. Mais l'oiseau coloré par excellence, c'est le paon, qui reflète les couleurs de l'arc-en-ciel.

Il n'a pas toujours eu de si magnifiques ocelles : c'est Junon qui recueille les cent yeux de son fidèle Argus assassiné et « en couvre le plumage de l'oiseau qui lui est cher et les répand comme des pierres précieuses sur sa queue étoilée »<sup>1434</sup>. Dans la *Création d'Eve* [fig. 139] illustrant les *Postilles* de Nicolas de Lyre, un paon arpente fièrement le jardin d'Eden en habitué des lieux. A ses plumes répondent les pierres précieuses de la rive, qui annoncent la Jérusalem Céleste. L'oiseau est en effet lié au paradis depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne<sup>1435</sup>. Comme ses plumes disparaissent en hiver, telles des feuilles, et que sa chair était réputée imputrescible, il est symbole de résurrection : « à la résurrection générale, en ce jour où tous les arbres, c'est-à-dire tous les saints, commenceront à reverdir, ce paon – qui n'est autre que notre corps – débarrassé des plumes de la mortalité, recevra celles de l'immortalité »<sup>1436</sup>. Il orne à ce titre quantité de marges, en particulier celles de l'Office des Morts<sup>1437</sup>. Dans les *Heures d'Engelbert de Nassau* [fig. 556], de grands ocelles garnissent la marge de l'*Annonciation*, comme si l'ange avait, en les perdant, laissé trace de son passage : une manière raffinée d'inscrire l'invisible dans le visible, de fortifier la foi en la Résurrection. La symbolique du paon est déclinée dans nombre de miniatures du *Codex Manesse* : en coiffant son chevalier d'un casque orné de plumes de paon, la dame lui offre en quelque sorte l'invincibilité, tout en donnant à son amour une valeur d'éternité<sup>1438</sup>. Le paon est, après la colombe de l'Esprit Saint, l'oiseau le plus souvent représenté dans les Jardins du Paradis<sup>1439</sup>.

Le démon est le « singe de Dieu »<sup>1440</sup>. Il veut tout copier, même l'arc-en-ciel ; mais il n'en a réussi qu'un pâle reflet, inversé de surcroît<sup>1441</sup>. Il jalouse les belles ailes ocellées des

---

<sup>1434</sup> OVIDE 1992, p. 68.

<sup>1435</sup> Voir LCI 1994, t. 3, col. 409-411.

<sup>1436</sup> Antoine de Padoue cité par CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 619.

<sup>1437</sup> Une miniature d'un livre d'Heures d'Einsiedeln [fig. 149] montre un enterrement, au cours duquel l'archange Michel attire à lui l'âme du défunt, que tire par les pieds un démon noir et cornu comme celui du *Paradiesgärtlein*. Près de la tombe, le prêtre ouvre la bouche, effrayé par la violence du combat. Mais on peut penser que le paon de la marge assure le commanditaire de sa résurrection dans le Christ.

<sup>1438</sup> Le chevalier est Schenk von Limburg [fig. 83] ; mais les *minnesänger* sont plus d'une vingtaine à être coiffés de plumes de paon (WALTHER 1992, p. 70).

<sup>1439</sup> A moins que les oiseaux orangés de Stefano da Verona [fig. 35] ne soient des rouges-gorges. Dans notre corpus, la colombe de l'Esprit Saint apparaît six fois ; il faut y ajouter peut-être les deux colombes qui, dans la gravure coloriée de Bâle [fig. 60], portent dans le ciel des phylactères, et les trois oiseaux blancs que dans la miniature du Pseudo-Jacquemart [fig. 32] un ange présente dans un panier.

<sup>1440</sup> Voir BOESPFLUG 2007.

<sup>1441</sup> Aux enfants qui s'étonnaient que l'arc-en-ciel extérieur, qui apparaît plus rarement et toujours en second, soit si pâle et inversé par rapport au premier, on répondait en Limousin, dans les années cinquante, que

archanges, qui lui sont interdites : il doit se contenter de la queue de l'oiseau, une queue lamentable, incapable de faire la roue<sup>1442</sup>, ou de sa crête. Le *Draco* [fig. 103] du *Bestiaire de Westminster* se pavane comme s'il pouvait faire illusion avec son plumet sur la tête, et de fait il arrive que le démon fasse illusion : Dürer a gravé sur cuivre [fig. 405] et sur bois [fig. 407] un serpent à crête de paon qui a bel et bien berné Eve. Quand Satan ne peut pas se faire passer pour un oiseau en se parant des plumes du paon, il lui livre combat. Un motif courant est celui du démon simiesque et cornu qui cherche à renverser l'encrier de saint Jean sur l'île de Patmos ; mais l'aigle de l'Évangéliste veille<sup>1443</sup>. Dans l'Apocalypse, écrite malgré les diaboliques tentatives, « les deux ailes du grand aigle furent données à la femme pour qu'elle s'envole au désert, au lieu qui lui est réservé pour y être nourrie, loin du serpent, un temps, des temps et la moitié d'un temps »<sup>1444</sup>. Dans une *Apocalypse* [fig. 173] des années 1260, un hibou dépité est posé près du dragon, qui crache en vain vers la femme hors d'atteinte : elle s'envole vers un arbre où niche une cigogne avec trois cigogneaux.

Le prophète Jérémie fustige les « coupables aux aguets comme l'oiseleur accroupi, ils dressent des pièges et ils attrapent... des hommes » (Jr 15, 26). Dans une marge des *Heures de Marguerite d'Orléans* [fig. 555], au-dessous de saint Matthieu, des oiseleurs impitoyables ont attaché un petit hibou sur une souche pour attirer des oiseaux. Une mère geai essaie, sans succès, de faire rendre gorge à l'homme qui a déjà fourré deux oisillons dans un sac ; deux oiseaux sont déjà en cage, dont un chardonneret : Jésus aussi a été vendu. Matthieu, dans la vignette, semble recevoir la Parole des oiseaux de la marge, chardonneret, huppe, mésange bleue, martin-pêcheur : ce sont ceux du *Paradiesgärtlein*. La scène narrative du bas de page peut donc être lue comme un appel à la vigilance : la transmission de la Parole n'est pas dans l'intérêt du Malin, qui fera tout pour l'empêcher si l'on n'y prête garde. La haine du démon-oiseleur pour les oiseaux n'est peut-être que le désir de vengeance de qui a chuté, et en chutant a dû troquer ses douces plumes d'oiseau contre des membranes de chauve-souris, pointues et nues. Le *Miroir Historial de Beauvais* [fig. 166] montre dans une savoureuse miniature les anges déchus abasourdis, transformés en chauves-souris cornues, mais encore

---

c'était celui du diable, qui « essaye toujours de copier Dieu ». Nous n'avons pas trouvé de trace écrite de ce récit étiologique, entendu dans notre enfance.

<sup>1442</sup> Par exemple dans le *Triptyque du Jugement Dernier* [fig. 587] de Hans Memling

<sup>1443</sup> Ce sont souvent des scènes pleines d'humour. Chez le Maître de Sir John Talbot [fig. 562], l'aigle déploie fièrement, comme un bon élève, un phylactère devant saint Jean, mais ne voit pas que le crochet de Satan est tout près de l'encrier. On sait bien toutefois que dans un instant l'oiseau va bondir pour maîtriser le singe. L'ange dont il est l'image ne saurait perdre le combat : c'est écrit dans le livre que rédige saint Jean.

<sup>1444</sup> Ap 12, 14. L'assimilation de la Femme de l'Apocalypse à Marie est devenue courante à partir du XII<sup>e</sup> siècle (LCI 1994, t. 1, col. 146).

parés d'éclatantes couleurs, comme si leur peau avait conservé la diaprure de leurs plumes<sup>1445</sup>. A partir du XIII<sup>e</sup> siècle, la chauve-souris est définitivement associée au Mal ; aussi a-t-il paru naturel au sculpteur qui a copié le *Paradiesgärtlein* [fig. 5] d'ajouter au singe des ailes de chauve-souris<sup>1446</sup>.

La Bible ne dit pas si les anges ont des ailes<sup>1447</sup>. Mais la chose est ancrée dans la tradition iconographique dès le IV<sup>e</sup> siècle<sup>1448</sup>, et ces ailes sont tout naturellement empruntées aux oiseaux, peut-être parce que les « bestioles ailées », autrement dit les insectes, étaient classées dans les animaux impurs<sup>1449</sup>. Les ailes de paon – ou plutôt ocellées comme la queue du paon – sont traditionnellement le privilège des archanges<sup>1450</sup> : Gabriel en est souvent paré dans les Annonciations, Michel dans le combat contre le Démon et la pesée des âmes au Jugement Dernier, Raphaël à côté de Tobie. Mais parfois ils empruntent leurs ailes, comme les simples anges, à toutes sortes d'oiseaux. L'ange de l'Annonciation [fig. 424] de Barthélémy d'Eyck a des ailes de huppe, ce qui est rare ; l'archange Michel, qui combat le démon dans une miniature [fig. 490] de l'atelier de Stefan Lochner, déploie des ailes de martin-pêcheur qui emplissent la lettrine. Hugo van der Goes peint son *Retable Portinari* [fig. 657] dans les années 1475 : les anges y ont des ailes de ces grands perroquets jaunes, rouges et bleus qu'on venait de découvrir dans les forêts d'Amérique. Les ailes de l'ange du *Paradiesgärtlein* ne sont pas à proprement parler celles de la mésange bleue ; n'y reconnaît-on pas pour autant les couleurs du plumage de l'oiseau perché à l'aplomb dans l'arbre ?

Les anges n'empruntent pas aux oiseaux que leurs ailes, mais aussi leurs attitudes et leurs habitudes. Une foule d'ange bleus volettent comme des passereaux dans la *Visitation* [fig. 548] du Maître de la Vie de Marie, dans *Mont Calvaire* [fig. 544] du Maître de la Véronique de Munich. Dans l'*Adoration de l'Enfant* [fig. 489], attribuée à Stefan Lochner,

---

<sup>1445</sup> Le démon sous toutes ses formes, la Bête de l'*Apocalypse* [fig. 181], voire la gueule de l'enfer, sont pourvus de membranes de chauve-souris, généralement en guise d'ailes, mais aussi parfois à la place des lèvres ou des sourcils, en particulier dans les *Heures de Catherine de Clèves* [fig. 517, 518].

<sup>1446</sup> Voir *supra*, I, II, A, 1, b.

<sup>1447</sup> Le texte mentionne les ailes des chérubins et des séraphins à l'exclusion de celles des autres membres de la Hiérarchie céleste. Les chérubins « déploieront leurs ailes vers le haut pour protéger le propitiatoire » (Ex 25, 20), des ailes au nombre de quatre (Ez 10, 21), dont le bruit est « comme la voix du Puissant quand il parle » (Ez 10, 5). Les séraphins apparaissent à Isaïe pourvus de six ailes, « deux pour se couvrir le visage, deux pour se couvrir les pieds et deux pour voler » (Is 6, 2).

<sup>1448</sup> Les premiers anges ailés de l'histoire de l'art occidental se trouvent dans l'abside de Sainte Pudenziana de Rome. A Sainte-Marie-Majeure les anges sont représentés avec et sans ailes. A partir de là, ils seront presque toujours ailés (LCI 1994, t. 1, col. 627).

<sup>1449</sup> « Toute bestiole ailée est impure pour vous, on ne la mangera pas » (Dt 14,19).

<sup>1450</sup> D'après Jeanne Villette, il faut chercher la source du motif des ailes ocellées « dans la Toscane de la première partie du XV<sup>e</sup> siècle » (VILLETTE 1940, p. 154).

des anges se pressent à la fenêtre à la fois comme des petits garçons curieux et des oisillons au bord du nid. Altdorfer a peint dans son *Repos pendant la Fuite en Egypte [fig. 286]* des angelots qui barbotent, tels des mésanges, dans une vasque de jardin. Dans *La Sainte Famille en Egypte [fig. 413]*, gravée par Dürer, ils ramassent des brindilles comme s'ils voulaient construire un nid pour l'Enfant qui dort près d'eux dans son berceau. *La Sainte Famille [fig. 16]* attribuée un temps au Maître du *Paradiesgärtlein*<sup>1451</sup> décline le motif avec humour. Joseph redresse des clous tandis que des anges-enfants réparent le toit en montant sagement à l'échelle malgré leurs ailes : peut-être sont-ils trop jeunes pour savoir bien voler ? D'autres vaquent aux soins du ménage, tapotent les oreillers de Marie, attisent le feu, transportent l'eau du bain de l'Enfant. La Sainte Famille vit en parfaite harmonie avec ces anges-oiseaux : la frontière est abolie entre les règnes de l'animal, de l'homme et des anges.

#### d Le langage des oiseaux

Orphée tirait de sa lyre, offerte par Apollon, des sons si beaux, que les arbres venaient l'écouter et qu'il chantait « assis au milieu d'un cercle de bêtes sauvages et d'une multitude d'oiseaux »<sup>1452</sup>. Dès les premiers siècles du christianisme il fut considéré comme une préfiguration du Christ, lui aussi revenu des enfers et porteur de paix<sup>1453</sup>. On peut se demander si le petit albâtre rapproché aujourd'hui du *Paradiesgärtlein [fig. 30]*<sup>1454</sup> n'en est pas une lointaine illustration : les arbres s'y penchent en courbes gracieuses vers l'Enfant. La familiarité avec les bêtes est un signe d'élection, à tel point que l'animal peut devenir un attribut : saint Jérôme est représenté avec son lion, saint Colomban avec son ours, saint Gilles avec sa biche. L'hagiographie relate des élans de pitié d'une bête envers un saint dont elle tempère le zèle : des loutres viennent réchauffer saint Cuthbert après un bain glacé qu'il s'était imposé par mortification<sup>1455</sup>. Quant saint François était épuisé, le faucon qui avait mission de le réveiller pour les offices « se gardait bien de lui sonner si tôt le réveil et vers l'aurore seulement, comme s'il avait reçu des instructions de Dieu, il tintait à coups sourds la cloche de sa voix »<sup>1456</sup>. Le canon de l'Écriture n'a pas retenu les récits d'une semblable proximité de Jésus avec les bêtes sauvages. Mais les Apocryphes relatent, outre l'épisode des

<sup>1451</sup> Voir *supra*, I, II, A, 3, f.

<sup>1452</sup> OVIDE 1992, p. 325.

<sup>1453</sup> GUIRAND, SCHMIDT, 1996, p. 789.

<sup>1454</sup> Voir *supra*, I, II, A, 3, f.

<sup>1455</sup> BERTHOD, HARDOUIN-FUGIER 1999, p. 121.

<sup>1456</sup> THOMAS DE CELANO 1968, p. 296. La familiarité la plus célèbre de François avec les animaux reste bien sûr l'histoire du loup de Gubbio, qui « leva le pied droit de devant, et domestiquement le posa sur la main de saint François, lui donnant ainsi le signe de foi qu'il pouvait » (PERATE 1919, p. 54).

Oiseaux d'argile, comment l'Enfant, « bien que n'ayant pas encore deux ans », fit face à un grand nombre de dragons, qui finalement l'adorèrent, ainsi que des léopards et des lions qui « l'escortaient dans le désert » (Pseudo-Mt 18 ,1-2) : la scène est représentée dans une miniature [fig. 156] du XIII<sup>e</sup> siècle, qui pare le dragon du même vert lumineux que celui qui dort au *Paradiesgärtlein*. Quant aux récits étiologiques, ils sont nombreux à mettre en scène un Jésus en harmonie avec le monde animal<sup>1457</sup>.

De tous les saints célèbres, François d'Assise, le premier stigmatisé, est considéré comme particulièrement proche du Christ : il ne manque qu'un nimbe crucifère à l'enfant pour faire de la *Naissance de saint François* [fig. 454] de Benozzo Gozzoli une Nativité. Les *Fioretti* ne mettent pas autre chose dans la bouche du saint prêchant aux oiseaux qu'un développement du *Sermon sur la Montagne* : « Vous ne semez ni ne moissonnez ; et Dieu vous paît, et vous donne les fleuves et les fontaines pour votre boire ; vous donne les monts et les vallées pour votre refuge, et les hauts arbres pour faire vos nids ; et comme ainsi soit que vous ne savez filer ni coudre, Dieu vous vêt, vous et vos fils »<sup>1458</sup>. La Prédication aux oiseaux, sujet de prédilection des peintres, y gagne une dimension christique. Lorsque le saint dit à ses frères « vous m'attendrez ça dans le chemin, et j'irai prêcher à mes frères les oiseaux », comment ne pas penser à Jésus délaissant ses fidèles pour partager le repas de Zachée<sup>1459</sup> ?

Si les « paroles du père saint » donnèrent aux oiseaux « grandissime plaisir », d'autres personnages comprenaient le langage des oiseaux, privilège suprême. « Cette accession à la compréhension de choses relevant d'un domaine supérieur au plan commun à tous, situe l'âme héroïque et privilégiée à un niveau d'honneur spirituel qui est comme une introduction dans le parvis du Royaume de la Connaissance où le Juste ordinaire ne peut accéder que par la mort libératrice, porte unique de la vie bienheureuse »<sup>1460</sup>. Reprenant à son compte la tradition hébraïque, qui veut que les Livres Sapientiaux aient été dictés à Salomon par les oiseaux<sup>1461</sup>, le Coran fait dire au roi : « O vous les hommes ! On nous a appris le langage des oiseaux. Nous avons été comblés de tous les biens : voilà, vraiment, une grâce manifeste »<sup>1462</sup>. N'est-il

<sup>1457</sup> Nous avons vu comment Jésus crée la chouette ; nous aurons encore fréquemment recours à cette source.

<sup>1458</sup> PERATE 1919, p. 41-42 pour cette citation et les suivantes. Notons que François ramasse dans ce passage les « oiseaux du ciel » et les « lys des champs », ce qui ne manque pas d'intérêt pour notre sujet.

<sup>1459</sup> « Quand Jésus arriva à cet endroit, levant les yeux, il lui dit : Zachée, descends vite: il me faut aujourd'hui demeurer dans ta maison. Vite Zachée descendit et l'accueillit tout joyeux. Voyant cela, tous murmuraient ; ils disaient : c'est chez un pécheur qu'il est allé loger » (Lc 19, 5-7).

<sup>1460</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 678-681 (citation p. 679).

<sup>1461</sup> Les Livres Sapientiaux comprennent, outre la *Sagesse* qui leur a donné leur nom, les *Proverbes*, l'*Ecclésiaste* ou *Qohéleth*, le *Cantique des Cantiques*, l'*Ecclésiastique* ou *Siracide*.

<sup>1462</sup> Sourate XXVII, 16.

pas troublant que Salomon aussi soit considéré comme une préfiguration du Christ ? Guillaume de Digulleville entend le chant des oiseaux « comme un langage » qui l’entraîne à la suite du Christ puis, dit-il, « la musique s’apaise, la langue des oiseaux me dit de contempler la terre de l’Eden »<sup>1463</sup>. Siegfried, le héros germanique qui défend les valeurs chrétiennes et succombe finalement par trahison, humecte sans y penser ses lèvres du sang du dragon qu’il a vaincu, comme saint Michel et saint Georges ; il réalise alors, sans oser y croire, qu’il comprend le chant des oiseaux<sup>1464</sup>.

*Le Serpent blanc* des frères Grimm porte trace de ce mythe. Le serviteur, curieux de savoir quel goût a le serpent dont son roi fait tant de cas, ne résiste pas à l’envie d’en goûter un morceau : aussitôt, le gazouillis des moineaux prend sens pour lui<sup>1465</sup>. De nombreux autres héros de contes du même recueil conversent avec les oiseaux comme si c’était chose naturelle : Cendrillon avec les tourterelles et l’oiseau blanc perché dans l’arbre qu’elle a planté sur la tombe de sa mère, le Fidèle Jean avec les corbeaux qui survolent son bateau, le marmiton des *Trois petits Hommes dans la forêt* avec la cane qui est en réalité une reine. Le héros des *Trois Langages* ne sait que dire lorsqu’on le presse de devenir pape : ce sont les deux colombes perchées sur ses épaules qui le convainquent d’accepter ; et lorsqu’il doit chanter la messe, elles la lui soufflent mot pour mot. Les frères Grimm ont eu largement recours aux onomatopées pour traduire le langage des oiseaux. La cane des *Trois petits Hommes dans la forêt* s’impatiente : « *König, was machst du, schläfst du oder wachst du ?* » ; mais au lieu de veiller, le roi dort. Lorsque la jeune fille revient de chez Frau Holle couverte d’or, le coq claironne sur la margelle « *kikeriki, unsere goldene Jungfrau ist wieder hie* ». Pour devenir reine, les filles de la belle-mère de Cendrillon sont prêtes à tout, même à s’entailler le pied. Mais les tourterelles veillent et roucoulent dans les arbres « *rucke di guh, rucke di guh, Blut ist im Schuh* » ; alors le prince se retourne et voit le sang qui goutte de la chaussure sur la neige. Lui aussi comprend le langage des oiseaux : il est digne de sa « vraie fiancée qui l’attend à la maison »<sup>1466</sup>.

---

<sup>1463</sup> AMBLARD 1999, p. 16-17.

<sup>1464</sup> WAGNER 1994, p. 185. L. Charbonneau-Lassay note (p. 679) que Saint Georges aurait pareillement compris le langage des oiseaux après avoir vaincu le dragon, mais nous n’avons malheureusement trouvé aucune autre mention de cela.

<sup>1465</sup> „*Kaum aber hatte es seine Zunge berührt, so hörte er vor seinem Fenster ein Gewisper von feinen Stimmen. Er ging hin und horchte, da merkte er, dass es die Sperlinge waren, die miteinander sprachen und sich allerlei erzählten, was sie im Felde und Walde gesehen hatten. Der Genuss der Schlange hatte ihm die Fähigkeit verliehen, die Sprache der Tiere zu verstehen*“ (*Die weiße Schlange*, GRIMM 1996, p. 129-133).

<sup>1466</sup> *Die weiße Schlange*, p. 129-133 ; *Aschenputtel*, p. 154-164 ; *Der treue Johannes*, p. 66-73 ; *Die drei Männlein im Walde*, p. 107-112 ; *Die drei Sprachen*, p. 207-209 ; *Frau Holle*, p. 169-171 (GRIMM 1996).

Mais comment rendre compte picturalement du chant des oiseaux qui enchante notre oreille et notre âme ? Faut-il croire avec Louis Charbonneau-Lassay que lorsqu'un oiseau est représenté près de l'oreille de Grégoire le Grand [fig. 604], il « chante à l'oreille du génial pontife, lui inspirant ainsi les mélodies grégoriennes qui restent l'expression musicale la plus pure et la plus émouvante de l'expression de l'âme mystique »<sup>1467</sup> ? Chez Stefano de Verona, au moins deux des oiseaux perchés semblent lancer leur chant<sup>1468</sup>. Mais la plupart des Jardins du Paradis étant de petite taille, les artistes ont généralement renoncé à représenter les oiseaux le bec ouvert : le *Paradiesgärtlein* se démarque avec sa mésange bleue qui gazouille en haut de l'arbre. Chez Remedios Varo [fig. 663], Dieu, qui a l'aspect d'une dame blanche, transmet le chant à la mésange bleue par les cordes d'une guitare. Arcabas traduit le chant du rouge-gorge [fig. 296] perché sur les cadeaux des mages, du chardonneret [fig. 295] sur le cercueil ouvert, en éclats losangés. Les artistes médiévaux, qui ne disposaient pas d'une telle liberté, inventèrent le motif de l'ange musicien, qui fait presque partie intégrante des Jardins du Paradis : certes, dans la moitié des œuvres retenues aucun ange ne chante ni ne joue ; mais les vingt-trois autres Jardins totalisent trente-quatre anges chanteurs et quatre-vingt-un anges musiciens, ce qui est considérable. Dans le *Concert des Anges* [fig. 69 a] de Bilbao, les anges musiciens occupent presque toute la prairie paradisiaque.

Avant la découverte du Nouveau Monde, on importait des Indes de petits perroquets verts à collier rouge qui peuplent les mosaïques romaines. Isidore de Séville s'émerveille de ce que l'oiseau « salue naturellement en disant *ave* »<sup>1469</sup> : un tel animal trouve sa place tant à Saint-Apollinaire-le-Neuf [fig. 482 a] de Ravenne que plus tard dans les panneaux peints et dans les miniatures. Ils sont même deux dans la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* [fig. 8 c] du Maître du *Paradiesgärtlein* : l'un arrive à tire d'aile, l'autre écoute déjà avec intérêt la conversation des deux petits garçons. Dans la *Mission des Apôtres* [fig. 260] inscrite dans un grand E oncial, l'oiseau est aussi attentif aux paroles de Jésus que les apôtres. Il décore aussi bien les marges des livres d'Heures<sup>1470</sup> que la *Haggadah* [fig. 482 b] de Joël Ben Simeon. Il est le seul perché sur la vasque du *Paradis* [fig. 378] d'Etienne Collaut, qui est empli d'animaux, comme s'il méritait d'être au plus près de la Fontaine de Vie. C'est un oiseau semblable qui guide Guillaume de Digulleville dans sa

<sup>1467</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 681.

<sup>1468</sup> L'oiseau au dessus sombre perché sur le banc de gazon et l'oiseau clair à gauche de Marie dans la *Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis* [fig. 35].

<sup>1469</sup> FERRO 1996, p. 321.

<sup>1470</sup> Par exemple celle de la *Pietà* [fig. 554] du Maître de Marguerite d'Orléans, ou encore *L'Annonciation* [fig. 650] du Spitz master.

vision : « ses plumes sont si vertes qu'il brille d'un éclat tout surnaturel. Il se prend à voleter au-dessus de moi et, lorsqu'il commence à chanter, les oiseaux alentour ne font qu'une seule voix, une langue pleine de doux échos et de sérénité » [fig. 265]<sup>1471</sup>. Le petit perroquet vert est devenu le symbole du Christ, pour la raison qu'il n'a « pas d'égal au monde, comme Jésus-Christ est unique »<sup>1472</sup>. A ce titre, il est parfois représenté les ailes en croix, ce qui est ordinairement l'apanage du chardonneret. Dans le *Repos pendant la Fuite en Egypte* [fig. 387], de Lucas Cranach, un angelot tend à Jésus une poignée de fraises sauvages. L'Enfant s'apprêtait à les saisir ; mais son regard est dirigé vers un autre angelot qui, de l'autre côté du ruisseau, écarte les ailes d'un petit perroquet vert : la symbolique de la Croix, esquissée dans les fraises, éclate au grand jour dans les ailes de l'oiseau. Chez Jan van Eyck, l'oiseau de la *Madone au Chanoine Joris van der Paele* [fig. 661] n'écarte que très peu les ailes ; mais Marie et Jésus le tiennent fermement debout et le présentent au spectateur comme un homme crucifié.

On peut se demander pourquoi un oiseau si courant dans la peinture et à la symbolique si forte est absent des Jardins du Paradis : on s'attendrait à le rencontrer au moins au *Paradiesgärtlein*, puisque le peintre en a représenté deux dans la *Rencontre du Retable de Jean-Baptiste*. Lorsque les navigateurs découvrirent les perroquets d'Amérique, la chose fut désormais considérée comme certaine : ces grands oiseaux multicolores, qui savaient « parler » bien mieux que leurs petits cousins verts, étaient les témoins du paradis perdu. A partir du XVI<sup>e</sup> siècle, ils sont à la place d'honneur dans les représentations du jardin d'Eden<sup>1473</sup>. Mais ce n'est plus l'époque des Jardins du Paradis.

## e Les oiseaux du paradis

Le combat de l'oiseau et du serpent est l'une des plus anciennes et des plus constantes représentations par laquelle l'humanité a voulu figurer la lutte entre deux puissances antinomiques. Les *Beatus* offrent quantité d'oiseaux multicolores – souvent assimilés au paon – aux prises avec un gros serpent [fig. 132]. L'oiseau, après avoir recouvert de boue les magnifiques « pierres de couleur » de ses plumes, « transperce avec son bec, cette arme inattendue, le crâne de la bête surprise. [...] De la même façon, Notre Seigneur et Rédempteur, contre l'esprit de l'antique serpent traître au genre humain [...] s'est enveloppé

---

<sup>1471</sup> AMBLARD 1999, p. 19.

<sup>1472</sup> FERRO 1996, p. 321.

<sup>1473</sup> Citons pour mémoire *Adam et Eve dans le jardin d'Eden* [fig. 358] de l'école de Brueghel et *Adam et Eve* [fig. 630] de Rubens.

de la boue de notre chair pour que, par une pieuse ruse, il trompât le trompeur impie »<sup>1474</sup>. Mais le serpenteaire peut être, dans l'iconographie, l'un des échassiers friands de reptiles. Dans le *Bestiaire de l'Escorial* [fig. 102], un serpent mord la cigogne à la tête ; mais l'oiseau ne relâche pas son étreinte. « La description des natures animales s'intègre dans cette perspective eschatologique où, comme l'affirme saint Augustin, ce qui importe est la signification d'un fait, et non son authenticité »<sup>1475</sup>. Dans *Haute-Egypte* [fig. 647], de Robinet Testard, un circaète souffle en battant des ailes pour faire fuir le dragon qui menace saint Antoine. *La Madone du Pré* [fig. 314] de Giovanni Bellini est presque une *Pietà* ; mais la douceur du paysage témoigne qu'à la fin des temps l'oiseau serpenteaire, qui combat à l'arrière-plan, aura le dessus sur « l'antique serpent »<sup>1476</sup>. Le *Beatus de Facundus* [fig. 172] offre une version rare et explicite des Justes qui s'impatientent sous l'autel : ils sont représentés sous la forme de vingt-quatre oiseaux vêtus d'or et de blanc<sup>1477</sup>. Bientôt, ils pourront s'envoler, rejoindre le jardin qui depuis toujours les attend.

Gertrud Roth-Bojadzhiev délimite clairement les deux sortes d'oiseaux présents dans les Jardins du Paradis : on y rencontre d'abord « des petits oiseaux chanteurs comme les mésanges, le rouge-gorge, le bouvreuil, le rossignol, caractérisés par la couleur rouge d'une partie de leur corps » et leur chant ; ils sont connus de tous et la croyance populaire leur attribue une signification particulière. La seconde catégorie se compose de « gros oiseaux qui se remarquent comme la huppe, le loriot, le pic et le martin-pêcheur, caractérisés par des couleurs particulièrement belles, leur comportement, leur chant ou cri caractéristique »<sup>1478</sup>. Bien que l'auteur ne cite pas expressément le *Paradiesgärtlein*, on reconnaît, à part le

<sup>1474</sup> BORD, SKUBISZEWSKI 2000, p. 99.

<sup>1475</sup> BIANCIOTTO 1995, p. 13-14.

<sup>1476</sup> « Alors je vis un ange qui descendait du ciel. Il avait à la main la clé de l'abîme et une lourde chaîne. Il s'empara du dragon, l'antique serpent, qui est le diable et Satan, et l'enchaîna pour mille ans » (Ap 20, 1-2).

<sup>1477</sup> « Quand il ouvrit le cinquième sceau, je vis sous l'autel les âmes de ceux qui avaient été immolés à cause de la parole de Dieu et du témoignage qu'ils avaient porté. Ils criaient d'une voix forte : Jusques à quand, Maître saint et véritable, tarderas-tu à faire justice et à venger notre sang sur les habitants de la terre ? Alors il leur fut donné à chacun une robe blanche, et il leur fut dit de patienter encore un peu, jusqu'à ce que fût au complet le nombre de leurs compagnons de service et de leurs frères, qui doivent être mis à mort comme eux » (Ap 6, 9-11).

<sup>1478</sup> "Bereits zu Anfang des Jahrhunderts erscheinen innerhalb des Paradiesgärtleintypus genau beobachtete und ausreichend identifizierbare Vogelarten, wobei ein gleichbleibendes Repertoire an Arten festzustellen ist, von denen jede vermutlich wegen eines bestimmten Merkmals ausgewählt wurde. Es sind kleine Singvögel, wie Meisen, Rotkehlchen, Dompfaff, Nachtigall, ausgezeichnet durch die rote Farbe eines Körperteils, durch besonderen Gesang oder Gesangfreudigkeit, allgemeine Bekanntheit, auch im Volksglauben mit Bedeutung versehen, und es handelt sich um große auffallende Vögel wie Wiedehopf, Pirol, Specht und Eisvogel, ausgezeichnet durch besonders schöne Farben, Verhalten oder Gesang bzw. charakteristischen Ruf" (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 44).

rossignol, les oiseaux du panneau de Francfort. Mais qu'en est-il des autres Jardins du Paradis de notre corpus ?

Le saint-pierre garde aux côtés, dit la légende, la marque de la main de Jésus qui, voulant un jour déjeuner avec saint Pierre, trouva ce poisson trop beau pour être mangé et le remit à l'eau ; le jour du Jugement Dernier, il précèdera tous les autres<sup>1479</sup>. D'autres animaux sont comme les crucifères et la gentiane marqués du signe de la Croix, qu'ils ont mérité par leur dévouement. L'âne gris est marqué de noir sur l'échine pour avoir réchauffé de son haleine les langes de l'Enfant<sup>1480</sup> et plus tard servi de monture à Jésus<sup>1481</sup> : dans la *Nativité* [fig. 513] du Maître de Boucicaut, l'Enfant caresse avec reconnaissance le museau doux de la bête. L'épeire ou araignée porte-croix rappelle aux hommes qu'elle a tissé sa toile devant la grotte où la Sainte Famille avait trouvé refuge, ce qui induisit en erreur les sbires d'Hérode<sup>1482</sup>. Le bec-croisé fut si rempli de douleur quand il vit qu'on clouait Jésus qu'il voulut détruire la croix : il ne réussit qu'à se tordre le bec, qui est resté croisé en souvenir de son combat ; aussi est-il le seul, de tous les oiseaux friands de pignons, à pouvoir casser les pommes de pin en récompense<sup>1483</sup>.

Mais les oiseaux portent généralement dans leurs plumes la reconnaissance du Christ : ils sont nombreux à avoir tenté d'arracher au moins une épine de sa couronne, et ils se sont tachés de sang. Selma Lagerlöf a immortalisé l'histoire dans la *Légende du rouge-gorge*<sup>1484</sup>. Stefano da Verona semble avoir placé plusieurs rouges-gorges dans son tableau<sup>1485</sup>. L'oiseau est si familier que ce qualificatif fait partie de son nom courant : dans les jardins, qu'il affectionne, il picore volontiers à terre. Ils sont deux dans la *Vierge* [fig. 94 a] de Martin

---

<sup>1479</sup> AMADES 1988, p. 325.

<sup>1480</sup> Le récit apocryphe des langes était très en vogue au XV<sup>e</sup> siècle. Un panneau d'un maître de Salzbourg [fig. 271], peint dans les années 1400, représente la scène avec ce mélange de tendresse, de merveilleux et d'observation du quotidien qui nous semble très proche du *Paradiesgärtlein*. Les deux animaux, penchés sur la crèche, soufflent avec ardeur ; Marie tend son Enfant à une servante avec confiance ; une autre jeune femme, à leurs pieds, verse l'eau du bain : pour ne pas les mouiller, elle a noué, d'un geste prompt, ses nattes sur sa tête.

<sup>1481</sup> « Trouvant un ânon, Jésus s'assit dessus selon qu'il est écrit : Ne crains pas, fille de Sion. Voici ton roi qui vient, il est monté sur le petit d'une ânesse » (Jn 12, 14-15). L'ânesse de Balaam avait déjà gagné ses lettres de noblesse en reconnaissant l'ange sur le chemin, contrairement à son maître (Nb 22, 12-31). Pour le récit étiologique de la croix sur l'échine de l'âne, voir DÄHNHARDT 1970 t. 2, p. 15, 24, 94.

<sup>1482</sup> Marie aussi voulut marquer sa reconnaissance à l'araignée : elle lui donna l'autorisation expresse d'habiter dans les maisons (récit bulgare, DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 66-67).

<sup>1483</sup> AMADES 1988, p. 70-71.

<sup>1484</sup> Dans ces *Légendes du Christ*, qui sont des récits étiologiques romancés, la notion de mérite est sans cesse soulignée. A l'oiseau qui s'étonne de son nom, étant donné qu'il est « gris depuis le bec jusqu'au bout de la queue », Dieu répond : « je t'ai baptisé Rouge-gorge, et tu t'appelleras Rouge-gorge, mais c'est à toi de gagner les plumes rouges de ta poitrine » (LAGERLÖF 1952, p. 181-191).

<sup>1485</sup> L'état de la *Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis* [fig. 35] ne nous permet pas d'être affirmative, en tout cas sur leur nombre ; cependant la silhouette des oiseaux sombres sur le dessus, orangés dessous ainsi que la forme de leur bec rendent possible cette hypothèse.

Schongauer<sup>1486</sup>, perchés dans le palis de roses en compagnie de trois chardonnerets. Au *Paradiesgärtlein*, le rouge-gorge est entouré d'oiseaux qui ont du rouge dans leur plumage, même si cela ne s'exprime pas dans leur nom : un chardonneret, mais aussi un bouvreuil, un pinson et un pic, sans compter le martin-pêcheur perché sur la rigole. Le petit oiseau noir à droite du tableau aurait-il – tout comme la cigogne dans la marge de la *Vierge et l'Enfant trônant* [fig. 42] du Spitz master – trempé son bec et ses pattes dans le sang du Christ ?

Pour le second groupe d'oiseaux, plus grands que les premiers, on peut s'étonner que Gertrud Roth-Bojadzhiev ne nomme pas le paon, qui réunit tous les critères : l'exceptionnelle beauté des couleurs, le comportement – peu d'oiseaux font la roue comme lui –, le cri caractéristique. Il est vrai que de tous les Jardins retenus, quatre seulement comportent des paons. Stefano da Verona [fig. 35] en a perché deux sur la tonnelle, à l'entrée du paradis, dont ils semblent garder farouchement l'entrée. Chez le Maître de la Madone Grog [fig. 66], le jardin beaucoup moins clos est inséré dans un paysage tout à fait terrestre, avec ses maisons à colombages et à pignon typiques de l'Europe du Nord ; un paon est néanmoins perché de profil sur le portail que sa queue achève de barrer. Le Maître au feuillage brodé [fig. 64] a installé un couple de paons sur la muraille crénelée, qui tournent le dos à la scène ; ils ne quittent pas des yeux les deux femmes qui se promènent à l'arrière-plan dans des allées ne faisant pas partie du même jardin : la prairie fleurie des Jardins du Paradis n'est, à notre connaissance, jamais coupée d'allées. La fonction de ces cinq oiseaux pourrait être la même : remplir le rôle du chérubin à l'épée flamboyante<sup>1487</sup>, à cette différence près que le paradis n'est plus fermé ; mais il n'est pas encore ouvert à tous.

Le paon qui fait la roue dans la marge de la *Vierge Marie dans un jardin clos* [fig. 52] est sans doute plutôt à rapprocher du « Seigneur glorieux et triomphant, celui que le *Te Deum* de saint Ambroise acclame ainsi : *Tu Rex Gloriae, Christe* »<sup>1488</sup>. On retrouve cette idée de gloire dans le même tableau de Stefano da Verona, où Marie est nimbée d'ocelles dans lesquels se sont posées de délicates étoiles, et les mêmes ocelles alternent avec les rayons en faisceaux du nimbe cruciforme de Jésus. Dans quatre autres œuvres, un ange arbore de grandes ailes ocellées, un privilège réservé généralement aux archanges<sup>1489</sup>. Peut-être cela

<sup>1486</sup> Nous n'avons pas retenu ce tableau dans notre corpus. Néanmoins, il est proche du thème par bien des côtés.

<sup>1487</sup> « Ayant chassé l'homme, il posta les chérubins à l'orient du jardin d'Éden avec la flamme de l'épée foudroyante pour garder le chemin de l'arbre de vie » (Gn 3, 24).

<sup>1488</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 621.

<sup>1489</sup> Voir LCI 1994, t. 1, col. 676.

invite-t-il à voir en lui Gabriel, particulièrement dans les deux miniatures, celle du Maître de Bedford [fig. 40], où il est seul, et peut-être aussi *Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes* [fig. 37], où il présente le livre. La chose est moins sûre pour la *Madone à la roseraie* [fig. 54] de Stefan Lochner et la *Vierge et l'Enfant* [fig. 57] de l'école du peintre : les anges parés de plumes de paon sont aussi enfantins que les autres. Si l'on tient compte des anges aux ailes ocellées, le paon est présent dans huit Jardins du Paradis, ce qui fait de lui l'oiseau le plus souvent représenté après la colombe.

Les gros oiseaux nommés, la huppe, le loriot, le pic et le martin-pêcheur, sont eux aussi parés de couleurs éclatantes, en tout cas pour des oiseaux d'Europe : les marins associèrent le bleu profond et l'écarlate des perroquets d'Amérique aux gemmes de la Jérusalem Céleste. Le bleu du martin-pêcheur l'a fait surnommer « diamant volant »<sup>1490</sup>. Sans atteindre une telle magnificence, le pic épeiche, le pivert et le loriot sont aussi très colorés. Chez la huppe, ce sont surtout ses belles rayures qui étonnent, sans parler des plumes qu'elle dresse sur sa tête, lorsqu'elle est inquiète, comme un âne dresse les oreilles. Le pic et le martin-pêcheur sont également caractérisés par un comportement particulier, lié à la recherche de la nourriture : le pic frappe l'écorce des arbres à grand bruit, le martin-pêcheur plonge à la vitesse de l'éclair. Quant au cri, le « houp-houp-houp » de la huppe est si caractéristique qu'il lui a donné son nom latin *upupa* ; le « didelio », ce « beau sifflement flûté »<sup>1491</sup> du loriot est sans doute à la source de son appellation familière de « compère loriot ».

Force est toutefois de constater qu'aucun de ces oiseaux n'apparaît dans les Jardins du Paradis de notre corpus, hormis le *Paradiesgärtlein*<sup>1492</sup>. Mais on les rencontre dans des œuvres proches, qui ont à voir avec l'Apocalypse, le paradis des origines ou d'une manière plus large la victoire du Bien sur le Mal, de la Vie sur la Mort. Dans *Les animaux entrant dans l'Arche* [fig. 503], d'Aurelio Luini, deux huppés jouent à cache-cache sur le toit de l'Arche au milieu des mésanges bleues. Chez Taddeo di Bartolo [fig. 646], une huppe écoute le prêche de saint François avec recueillement. Dans le *Péché Originel* [fig. 352] de Jean Bourdichon, un pic épeiche est témoin, à l'arrière-plan, de la désobéissance. Un pivert est perché au-dessus de Marie dans l'*Annonciation* [fig. 654] de Cosme Tura. Hans Burgkmair a installé en évidence un pic noir et un martin-pêcheur dans *Saint Jean à Patmos* [fig. 360]. Ces

---

<sup>1490</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 239.

<sup>1491</sup> MULLARNEY 2007, p. 340.

<sup>1492</sup> Il est toutefois possible que cinq des oiseaux de *Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes* [fig. 37] soient aussi des loriot.

trois oiseaux sont réunis dans le *Jardin des Délices* [fig. 328] de Jérôme Bosch : il n'y manque que le loriot, dont la représentation est beaucoup plus rare, peut-être parce que l'oiseau ne se montre guère. L'intérêt que le Maître du *Paradiesgärtlein* porte au « merle d'or » est d'autant plus remarquable : il l'a perché dans le cerisier du jardin de Francfort et presque à la même place dans le palis de roses de la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9].

Le petit format de la plupart des Jardins du Paradis interdit généralement d'affirmer que les oiseaux chantent. Etant donné toutefois que le chant est, sauf exception, l'apanage des mâles, qui font des prouesses vocales pour défendre leur territoire et séduire une femelle, lorsqu'un artiste a représenté des oiseaux mâles<sup>1493</sup>, cela équivaut à peupler son jardin de chants d'oiseaux, ce qui suppose quelques connaissances ornithologiques partagées avec le commanditaire. Parmi les six paons de notre corpus, cinq sont des mâles. Même lorsqu'ils ne font pas la roue – ce qui est le cas pour quatre d'entre eux – l'imagination du spectateur y supplée ; le cri du paon étant plutôt désagréable, il ne peut s'agir ici que du plaisir des yeux. Stefano da Verona [fig. 35] a placé au premier plan une pintade : le mâle ne chanterait pas mieux. Au *Paradiesgärtlein*, tous les oiseaux peuvent être des mâles<sup>1494</sup>. La chose est sûre pour le loriot, le bouvreuil et le pinson, qui sont des oiseaux au chant mélodieux ; mais ils sont aussi parés de couleurs vives. Il est donc chimérique de chercher quelle raison a guidé le choix, du chant ou du plumage, d'autant plus que les deux ne se sont pas exclusifs l'un de l'autre : les mâles sont, lorsque les sexes diffèrent, plus colorés que les femelles.

Avec ses dix-huit oiseaux, le panneau de Stefano da Verona [fig. 35] distancie tous les autres, y compris celui de Francfort. Les oiseaux y montent la garde, volent gracieusement, courent sur la prairie, pleins de vie. Une pintade poursuit un passereau : est-ce un motif parallèle à celui des libellules du *Paradiesgärtlein* ? Le paon perché à gauche considère d'un œil sévère l'énorme panier de roses que les anges transportent avec peine : désapprouve-t-il que sainte Catherine fatigue ainsi les anges ? Ce serait un pendant plein d'humour au petit dragon vert du *Paradiesgärtlein*, lui aussi très amusant. Les deux tableaux ont beaucoup en commun, l'époque de leur réalisation, la finesse de leur exécution, la tendresse et la sérénité qui émanent de la scène. Ce sont aussi les seuls de notre corpus où des oiseaux mangent. Dans le panneau italien, cinq oiseaux, dont certains sont peut-être des rouges-gorges, picorent à

---

<sup>1493</sup> Chez la plupart des espèces les sexes sont semblables, qu'il s'agisse de la cigogne du Spitz master [fig. 42], des cygnes du Maître de la Légende de sainte Lucie [fig. 59], du rouge-gorge ou du chardonneret si communs dans la peinture. Parfois la différence est si ténue qu'il est illusoire de la chercher dans un petit format.

<sup>1494</sup> Les seuls oiseaux pour lequel le peintre a peut-être cherché à représenter une femelle sont le martin-pêcheur et la mésange charbonnière ; mais il est difficile de l'affirmer (voir *infra*, III, III, A, 2, a et IV, A, 1, a).

terre. Dans le panneau rhénan, le rouge-gorge retire un insecte d'un œillet ; l'oiseau noir cherche sa nourriture dans l'herbe ; le martin-pêcheur tient un poisson dans le bec ; quant au loriot, tout donne à penser qu'il ne s'est perché dans l'arbre que pour se gaver de cerises.

En somme, dans ces deux oeuvres, les oiseaux rappellent que l'homme devrait faire comme eux confiance à leur Père céleste qui les nourrit. On peut se demander si les oiseaux des Jardins du Paradis n'ont pas été choisis en raison de la confiance qu'ils symbolisent. Jésus invite ses disciples à être « candides comme les colombes » (Mt 10, 16). Les mésanges viennent manger sur le rebord des fenêtres. Les rouges-gorges se perchent volontiers sur la bêche du jardinier. Les chardonnerets apprennent à revenir vers leur maître, même sans fil à la patte. Le crabe et le perroquet figurent dans des portraits comme animaux de compagnie : ce sont des oiseaux facétieux qui copient volontiers le langage humain. De grands oiseaux ont été apprivoisés jusqu'à devenir des familiers des jardins : le cygne, le paon, mais aussi à l'époque de Stefano da Verona la pintade de son tableau. La huppe et le loriot sont farouches ; mais qu'ils reviennent chaque année d'une longue migration, comme les hirondelles, émeut depuis toujours, *a fortiori* la cigogne, qui niche jusque sur les cheminées des hommes.

Il est singulier que les fleurs soient rares dans le panneau de Vérone, hormis les roses, alors que la prairie où « poussent toutes les fleurs, car Marie réunit toutes les vertus » est le plus grand dénominateur commun des Jardins du Paradis. Si Stefano da Verona a représenté davantage d'oiseaux, le Maître du *Paradiesgärtlein* a peint plus d'espèces et avec plus de soin : le premier s'est attaché davantage au mouvement qu'au détail<sup>1495</sup> et à la couleur. C'est « la magnificence des couleurs, qui emplissent tout l'espace sous le ciel bleu et du parfum des fleurs et du chant des oiseaux »<sup>1496</sup> qui fait du *Paradiesgärtlein* une œuvre exceptionnelle, d'autant plus que Gertrud Roth-Bojadzhiev note qu'il n'y a, dans les Jardins du Paradis, jamais d'oiseau noir<sup>1497</sup>. De fait, nous n'en avons rencontré nulle part ailleurs ; mais qu'on le nomme corbeau, corneille, merle ou crabe, l'oiseau à demi caché derrière les jambes de l'homme debout a bel et bien un plumage noir. Il n'est pas étonnant que ce soit celui qui ait le plus divisé les auteurs : sa présence est un défi.

---

<sup>1495</sup> Cela est d'autant plus vrai qu'il est beaucoup plus grand que le *Paradiesgärtlein* ( 129 x 95 cm, soit d'une surface quatorze fois supérieure à celle du tableau du Städel).

<sup>1496</sup> „Die Farbenpracht, die den ganzen Raum unter blauem Himmel zugleich mit Blumenduft und Vogelschall erfüllt“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>1497</sup> „Festzuhalten für alle weiteren Erläuterungen bezüglich der Bedeutung und Erscheinung der Vögel im Paradiesgärtlein ist die Tatsache, dass keine schwarzen oder schwarzweißen Vögel, auch keine Raubvögel, auftauchen“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 32).

« Diffusé notamment par la gravure, le thème à la fois spirituel, poétique et courtois de la Vierge dans un Jardin de Paradis connut un grand succès dans la peinture rhénane de dévotion »<sup>1498</sup>. Les fleurs du *Paradiesgärtlein* sont finalement fort courantes, tant dans la nature que dans la peinture de la fin du Moyen Age, y compris dans les Jardins du Paradis : c'est la « minutieuse notation de la nature »<sup>1499</sup>, l'ouverture nouvelle dans l'observation du détail qui démarque le Maître du *Paradiesgärtlein* de ses prédécesseurs et fait l'exemplarité de son tableau<sup>1500</sup>. Pour les oiseaux, la chose est un peu différente. Il est à première vue surprenant qu'Eva Börsch-Supan ne retienne pas les oiseaux comme critère ; mais on ne peut nier qu'il y a, dans les Jardins du Paradis, beaucoup moins d'oiseaux<sup>1501</sup> que de fleurs, et dans la moitié des cas pas d'oiseau du tout<sup>1502</sup>, sinon sous la forme d'anges musiciens. Lorsque Gertrud Roth-Bojadzhiev écrit que le Jardin du Paradis est lié tout particulièrement à la représentation des oiseaux, qu'il est même « pour ainsi dire une synthèse de tous les domaines chargés de signification qui peuvent être représentés sous la forme d'un oiseau en général et d'une espèce en particulier », il faut se souvenir que pour l'auteur le Jardin du Paradis est une variante des Madones « au buisson de roses, au banc de gazon et à la tonnelle »<sup>1503</sup>. Le *Paradiesgärtlein*, joyau des Jardins du Paradis, illustre avec une profondeur inégalée le mot de Paulin de Nole : « en germant en nous, la semence de la Parole divine nous transforme en oiseaux »<sup>1504</sup>.

<sup>1498</sup> Elizabeth Antoine dans CAT. PARIS 2002, p. 66.

<sup>1499</sup> GIRODIE 1911, p. 66.

<sup>1500</sup> „Welch neue Aufgeschlossenheit bezeugt dieser Maler in all den kleinen Beobachtungen, wie anders als alle seine Vorgänger sah er die Natur“ (STANGE 1951, p. 62).

<sup>1501</sup> Viviane Huchard note qu'on voit dans les jardins clos « peu de fruits, sauf les fraisiers, et peu d'animaux, sauf la colombe du Saint-Esprit » (HUCHARD, BOURGAIN, p. 27). Nous avons vu toutefois que les fruits, sans être fréquents, ne sont pas rares dans les Jardins du Paradis. L'absence de la colombe au *Paradiesgärtlein* n'a pas de quoi surprendre : l'oiseau est toujours lié au Père, qui ici n'apparaît pas dans la nuée, contrairement à d'autres jardins comme la *Madone à la roseraie* [fig. 54] ou la *Vierge à l'Enfant avec des anges* [fig. 44].

<sup>1502</sup> Les 40 Jardins du Paradis retenus ne totalisent que 19 espèces et 80 oiseaux (en comptant les rapaces bleus de la tenture de la *Vierge à la Fontaine* [fig. 49] de Van Eyck). Si l'on enlève les trois tableaux qui en comptent dix ou plus (les 10 oiseaux du *Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens* [fig. 62] de Memling, à peine visibles dans le lointain, font-ils vraiment partie de la scène ?), cela fait 39 oiseaux pour 37 tableaux, ce qui est vraiment très peu.

<sup>1503</sup> „Wie der Bildtypus der Madonna mit dem Kind und dem Vogel ist in besonderem Maße der Typus des *Paradiesgärtleins*, resp. *hortus conclusus*, mit der Darstellung von Vögeln verbunden, ja er ist geradezu eine Synthese all der Bedeutungsbereiche, die in der Gestalt eines Vogels überhaupt und einer jeweils besonderen Art repräsentiert werden können“. La phrase introduit le chapitre 3 : „Die Bedeutung der Vögel im Bildtypus des *Paradiesgärtleins* und dessen Typenvariationen, der *Madonna im Rosenhag*, auf der *Rasenbank* und in der *Laube*“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 31).

<sup>1504</sup> DAVY 1992, p. 141. Paulin de Nole, né à Bordeaux vers 353, mort en 431 à Nole, ville de Campanie dont il était l'évêque, est avec Prudence l'un des principaux poètes de l'Occident chrétien.

## CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

« Ce petit tableau à la facture émaillée a tout pour séduire la sensibilité de notre temps : la grande lisibilité de la composition, la fraîcheur et la simplicité du coloris, dominé par le vert, le rouge, le bleu et le blanc, et le caractère profane de la représentation »<sup>1505</sup>. Comment ne pas se laisser séduire par le *Paradiesgärtlein* ? La première partie avait pour but de garantir, tant que faire se peut, une certaine impartialité nécessaire à la recherche. Nous avons donc commencé notre étude par une description iconographique, afin d'ouvrir notre regard aux détails signifiants du panneau. Le *status quaestionis* nous a permis de passer en revue les angles d'interprétation. Les nombreux auteurs qui ont commenté le *Paradiesgärtlein* divergent sur bien des points. Mais la plupart ont été sensibles à « la douce réalité de rêve »<sup>1506</sup>, à « la joie » et au « bonheur célestes qu'accompagnent un *jubilate* et un *cantate* éclatants »<sup>1507</sup>. Même les inexactitudes traduisent le foisonnement de la vie et l'expression de la confiance si caractéristiques du tableau : les saintes « cueillent des fleurs », les oiseaux « sautillent sur les branches », l'Enfant « babille »<sup>1508</sup> dans un « coin de jardin niché au pied des murailles d'un château-fort »<sup>1509</sup>. Prétendre que les animaux « peuvent être apprivoisés »<sup>1510</sup> a quelque chose de naïf : peut-on apprivoiser les libellules et les papillons ? Nous verrons pourtant que le comportement de ces êtres ailés n'est pas si naturel qu'il y paraît. Celui des « oiseaux multicolores » qui animent le jardin, « perchés dans les créneaux de la muraille, dans les arbres et sur la rigole du bassin »<sup>1511</sup>, ne l'est pas davantage, à moins que l'on considère qu'ils sont, comme les fleurs, à la fois « conformes par leur dessein à la nature » et « dans un état idéal qui transcende le temps »<sup>1512</sup>.

---

<sup>1505</sup> LORENTZ 1997, p. 65.

<sup>1506</sup> WIZEVA 1891, p. 30.

<sup>1507</sup> „*Himmliche Heiterkeit und Fröhlichkeit, die ein jauchzendes jubilate und cantate begleitet*“ (HINTZE 1901, p. 40). La citation concerne en réalité l'École de Cologne, dont le *Paradiesgärtlein* est pour l'auteur le plus beau fleuron.

<sup>1508</sup> WIZEVA 1891, p. 30.

<sup>1509</sup> HAGEN 2000, p. 14.

<sup>1510</sup> „*Sie können [...] gezähmt werden*“ (CONRAD 2006 a, p. 24).

<sup>1511</sup> „*Alles ist von buntfarbigen Vögeln belebt, sie sitzen auf den Zinnen der Mauer, auf den Bäumen und auf der Brunnenröhre*“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>1512</sup> „*Alle Blumen sind getreu der Natur gezeichnet, werden aber in einen überzeitlichen Idealzustand gebracht*“ (CONRAD 2006 a, p. 24).

Délimiter notre corpus a été difficile. Il était tentant de nous en tenir à la définition d'Eva Börsch-Supan: les œuvres appelées par l'un ou l'autre auteur « Jardin du Paradis » représentent des Vierges à l'Enfant installées au milieu des fleurs dans un jardin clos en compagnie d'anges et de saints, et nous les avons retenues toutes. Mais il est vite apparu que d'autres œuvres méritent à nos yeux tout autant de figurer dans ce groupe, d'autant plus qu'à y regarder de près aucune représentation ne satisfait au sens strict, quel que soit son titre, à tous les termes de la définition, pas même le *Paradiesgärtlein*. Cela nous a conduite à nous interroger sur le paradis représenté, qui ne peut se réduire ni au Jardin d'Eden, ni à la prairie fleurie de l'attente, ni à une terrasse de la Jérusalem Céleste, même si les divers Jardins du Paradis privilégient parfois l'un de ces aspects. Il ne s'agit en réalité pas tant d'un lieu que d'un état, celui de la confiance et de l'amour, qui irradient tous supports confondus.

Il ressort de cette première partie que si les auteurs ont peu écrit sur les fleurs et les oiseaux de notre tableau, ils en ont pointé du doigt l'importance, et nous avons souligné cette importance tant dans la symbolique que dans la peinture du Moyen Age, *a fortiori* dans les Jardins du Paradis. « Peut-être les plantes peuvent-elles, avec leur symbolique, contribuer à l'interprétation du tableau »<sup>1513</sup>. Gertrud Roth balaie les hésitations d'Elisabeth Wolffhardt : « Entre la symbolique des plantes et celle des personnages existe une étroite relation, si bien que dans la réciprocité de ce qui ressemble à un dialogue la signification des plantes et des personnages s'éclaire »<sup>1514</sup>. Ce sont les fleurs d'or filigrané dans les cheveux de la musicienne qui permettent à Gustav Münzel de rapprocher la jeune femme de l'archange et de voir en elle Catherine d'Alexandrie. L'auteur identifie le jeune homme debout à saint Sébastien, qui guérissait de la peste<sup>1515</sup> : quel argument ce serait de découvrir dans les parages une plante réputée détenir les mêmes pouvoirs ! Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick s'étonnent que les lys soient « étrangement placés derrière le groupe des hommes », alors qu'ils sont « un symbole traditionnel de la pureté de Marie »<sup>1516</sup> ; mais d'autres auteurs attribuent justement les fleurs au jeune homme, qu'elles servent à identifier. Jörg Zink estime que « l'adjonction de certaines plantes aux personnages a un sens, par exemple la proximité des primevères et

---

<sup>1513</sup> „Vielleicht können die Pflanzen mit ihrer Symbolik auch etwas zur Deutung des Bildes beitragen“ (WOLFFHARDT 1954, p. 184).

<sup>1514</sup> „Zwischen der Symbolik der Pflanzen und den Figuren besteht ein enger Zusammenhang, wobei in wechselseitiger, dialogähnlicher Weise die Bedeutung der Pflanzen und der Figuren erhellt wird“ (ROTH 1979, p. 51). Ces lignes concernent en réalité la Vierge [fig. 9] de Soleure, dont l'auteur a écrit qu'elle est « comme découpée » dans le *Paradiesgärtlein* ; nous ne pensons donc pas trahir sa pensée.

<sup>1515</sup> MÜNZEL 1956, p. 16, 19.

<sup>1516</sup> „So erheben sich am rechten Bildrand, merkwürdigerweise hinter der Männergruppe, zwei große Lilienstengel, traditionelles Symbol für Mariens Reinheit“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 97).

des nivéoles avec l'Enfant ou des violettes et du muguet avec Cécile »<sup>1517</sup>. Le *Paradiesgärtlein* est pour Elisabeth Wolffhardt la première représentation de la giroflée : la fleur, qui était appelée « petit clou de Bâle » ou « petite strasbourgeoise », pourrait donc servir à localiser le peintre<sup>1518</sup>. Les trois espèces de roses, qui forment avec Marie, « rose mystique », une croix, donnent pour leur part à penser, dit Werner Loeckle, que le commanditaire était un Rose-Croix<sup>1519</sup>. Et que dit finalement la pervenche du petit dragon vert ? Que grâce aux pouvoirs que Dieu lui a donnés elle a neutralisé le poison de la Bête ? Ou que le spectateur, qui n'est encore ni mort, ni ressuscité, serait bien avisé de se souvenir que le Mal, « toujours vert », ne se laisse pas si facilement terrasser ?

« Il nous reste », écrit Gustav Hartlaub, « le sentiment étrange que toutes ces créatures végétales ont plus de choses à nous dire que ne le laisse penser leur apparence extérieure refermée sur elle-même »<sup>1520</sup>. Ni les fleurs du *Paradiesgärtlein*, ni celles des autres Jardins du Paradis ne semblent avoir été choisies uniquement pour leur coloris, ni leur forme, ni leur provenance, ni leur parfum. Nous avons croisé des iris diaprés mais aussi d'humbles pâquerettes ; du muguet aux clochettes délicatement découpées et de très courantes crucifères ; des fleurs des champs, des jardins et des bois ; des lys, des roses et des œillets au parfum capiteux ; des marguerites presque malodorantes. Nous avons rencontré des oiseaux migrateurs et des sédentaires, des plumages de rêve et des livrées discrètes, des trilles et des cris râpeux. Même si Paradis rime avec magnificence, c'est bien davantage ce que les fleurs et les oiseaux représentent au-delà des apparences qui les a rendus dignes du Jardin du Paradis.

Les fleurs et les oiseaux ont largement contribué à l'attribution d'autres œuvres au groupe stylistique du *Paradiesgärtlein*. « Toutes les fleurs du tableau de Soleure fleurissent au Jardin du Paradis » et « les mêmes oiseaux, qui là-bas animent la treille de roses, se sont donné rendez-vous ici, dans la proximité des saints, protégés par la sacralité du lieu » : on retrouve le pinceau du peintre jusque dans les détails, comme celui du repas de l'oiseau

<sup>1517</sup> „Es ist wahrscheinlich, dass [...] die Zuordnung bestimmter Pflanzen zu den Personen ihren Sinn hat, etwa die Nähe der Schlüsselblumen und der Märzenbecher zum Kind oder der Veilchen und Maiblumen zu Cäcilie“ (ZINK 1965, p.7).

<sup>1518</sup> „Der Meister des Paradiesgärtleins brachte [...] weiße und rote Levkojen an bevorzugter Stelle an. Er ist wohl der erste, der diese damals neu aus Italien eingeführten Blumen gemalt hat, die auch Lamberta (= aus der Lombardei), Basler Nägeli oder Strossburgerli genannt wurden und uns durch diese Namen den Weg ihrer Einführung verraten. Also ist es auch von der Botanik her durchaus möglich, dass das Bild in Basel gemalt wurde“ (WOLFFHARDT 1954, p. 181). Notons que l'argument vaut aussi pour Strasbourg.

<sup>1519</sup> „Haben wir in der Rosenanordnung auch die Signatur des Bildgebers zu sehen? Ist er ein Rosenkreuzer?“ (LOECKLE 1976, p. 80).

<sup>1520</sup> „Immerhin bleibt das merkwürdige Gefühl, es hätten uns alle diese pflanzlichen Geschöpfe mehr zu sagen, als was in ihrer äußeren Erscheinung beschlossen liegt“ (HARTLAUB 1947, p. 10).

derrière la Vierge<sup>1521</sup>. Les oiseaux seraient-ils, davantage peut-être encore que les plantes, la spécialité du Maître ? La *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* [fig. 8 c] « est emplie elle aussi du bruissement d'ailes des oiseaux qui contribuent à son interprétation »<sup>1522</sup>. Le « dragonneau » du *Paradiesgärtlein* entrouvre « un bec de canard » : faut-il voir là une allusion à son statut d'ange déchu<sup>1523</sup> ? Werner Loeckle montre qu'en reliant par une ligne tous les oiseaux, on obtient une demi-sphère qui « englobe tout le contenu du tableau », excluant une seule figure, celle du dragon : « cela aussi aurait-il quelque chose à nous dire ? »<sup>1524</sup>.

Ernst Ullmann note que « le jardin est rempli de fleurs qui fleurissent avec luxuriance et d'une foule d'oiseaux de toutes les couleurs. Tous ces détails peints avec amour ont une signification symbolique »<sup>1525</sup>. Jörg Zink se désole que là-dessus on n'en sache pas davantage<sup>1526</sup>. Nous nous efforcerons de remédier à ce manque et d'éclairer à travers la compréhension du Jardin de Francfort celle des autres Jardins du Paradis. Le *Paradiesgärtlein* est l'un des seuls panneaux qui remplit à peu près tous les critères d'Eva Börsch-Supan. Mais il y a plus que la présence du banc de gazon, du jardin fleuri, du verger médiéval, des créneaux, de l'ange et des saints qui entourent Marie et son Enfant : nous ne pouvons que faire écho à Ernst Ullmann lorsqu'il affirme que « l'abondance des fleurs et la présence des oiseaux craintifs désignent le Jardin comme Jardin du Paradis »<sup>1527</sup>. Un jardinier avisé pourrait faire fleurir toutes ces plantes côte à côte, mais pas en même temps. Il y a trop d'oiseaux rassemblés au *Paradiesgärtlein* pour qu'ils soient seulement attirés par l'abondance de nourriture qu'offre un jardin débordant de fleurs, et donc de graines et de fruits.

---

<sup>1521</sup> „Alle Blumen des Solothurner Bildes blühen auch im Paradiesgarten, die Maiglöckchen und Schneeglöckchen, die Veilchen und Erdbeeren und selbst der Rosenstrauch des Hintergrundes findet hier sein Vorbild. Dieselben Vögel, die dort die Rosenlaube beleben, haben sich hier, von der Weihe des Ortes beschützt, in die Nähe der Heiligen begeben“ (GEBHARDT 1905, p. 31).

<sup>1522</sup> „Auch in unserem Bild mit der Begegnung der Jesus- und Johanneskinder in der Wildnis ‚schwirrt‘ es von Vögeln, die zu seiner Deutung beitragen“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 33).

<sup>1523</sup> „Ein kleiner entenschnäbeliger Drache“ (HENNEBO 1962, p. 132). On se souvient que toutes les créatures hybrides étaient vues au Moyen Age comme appartenant au démon : le canard, en tant qu'oiseau d'eau, n'échappait pas à cette règle. Mais les pièces d'eau limpides sur lesquelles nagent les canards au milieu des iris peuvent aussi être vues comme « la réplique aquatique des prés fleuris » (CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 553). Ces deux interprétations nous ramènent au paradis des anges, déchus ou non.

<sup>1524</sup> „Außer dem Drachen ist aller Bildinhalt umschlossen von dieser Vogelsphäre und ihrer Basis, der Linie Eisvogel-Rabe [...]. Soll uns auch dies etwas besagen ?“ (LOECKLE 1976, p. 92).

<sup>1525</sup> „Der Garten ist ausgefüllt mit üppig blühenden Blumen und einer bunten Schar von Vögeln. Alle diese liebevoll gemalten Details haben eine symbolische Bedeutung“ (ULLMANN 1981, p. 235).

<sup>1526</sup> „Aber darüber ist wenig bekannt“ (ZINK 1965, p. 7).

<sup>1527</sup> „Die Fülle der Pflanzen und die Anwesenheit der scheuen Vögel weisen den Garten als Paradiesgarten aus“ (ULLMANN 1981, p. 235).

Ou alors il s'agit d'un tout autre festin. « Alors je vis un ange debout dans le soleil. Il cria d'une voix forte à tous les oiseaux qui volaient au zénith : Venez, rassemblez-vous pour le grand festin de Dieu » (Ap 19, 17). Dans le *Beatus Morgan [fig. 116]*, les oiseaux font cercle autour de l'ange dont les ailes éployées occupent la largeur de la page, comme s'il était l'un d'eux. La plus ancienne *Apocalypse néerlandaise [fig. 249]* montre les oiseaux arrivant à tire-d'aile pour soutenir le combat de la « Parole de Dieu »<sup>1528</sup>. Mais le *Paradiesgärtlein* est plus que cela. Pour Gertrud Roth, ce tableau qui s'ouvre et se ferme à la fois aura une grande influence sur les Jardins du Paradis dans les décennies qui vont suivre. L'enjeu en est autant théologique qu'artistique : il s'agit d'ouvrir au spectateur un système clos, de lui permettre de connaître des rapports jusque là peu accessibles<sup>1529</sup>. Il fallait en effet que cet enjeu soit grand pour commander un Jardin du Paradis aussi minutieux et complexe, donc forcément coûteux. La polysémie des personnages, mais surtout la richesse des fleurs et des oiseaux, donnent à penser que nous sommes en présence d'un commanditaire et d'un artiste cultivés, amoureux de la nature jusqu'à la passion, sensibles à la fois aux récits étiologiques, aux traditions populaires et à la théologie, ce qui nous ramène encore et toujours au milieu des couvents<sup>1530</sup>.

Une tapisserie de Dom Robert [fig. 621] montre un agneau inscrit dans un cercle d'où partent des branches dans lesquelles sont perchés trente-trois oiseaux. En prenant du recul, on reconnaît un de ces chardons bleus dont raffolent les moutons dans les landes. Mais la scène renvoie aussi aux trente-trois ans du Christ, « agneau immolé », qui présidèrent au nombre des *Chants* de la *Divine Comédie*<sup>1531</sup>. La tapisserie, qui allie avec un tel raffinement les fleurs aux oiseaux, serait-elle une paraphrase originale du *Paradiesgärtlein*, qui inscrit, avec son Enfant vêtu de blanc au centre, un Dieu « jusque-là lointain », dans la réalité terrestre qu'elle « emplit du mystère de sa présence »<sup>1532</sup> ?

---

<sup>1528</sup> Les oiseaux sont invités à « manger la chair des rois, la chair des chefs, la chair des puissants, la chair des chevaux et de ceux qui les montent, la chair de tous les hommes, libres et esclaves, petits et grands », de tous ceux « qui avaient reçu la marque de la bête et adoré son image » (Ap 19, 11-20). Il s'agit bien sûr davantage de tuer en l'homme son désir de domination que l'homme lui-même.

<sup>1529</sup> „Dieses gleichzeitige Sich-Öffnen und Sich-Schließen ist ein charakteristisches Merkmal eines Vordergrundraumes überhaupt und wird auch für die weiteren Ausprägungen des Paradiesgärtleins von Bedeutung sein. Gerade dieses Merkmal steht stellvertretend für eine große Aufgabe des gemalten Bildes im Mittelalter. Ein in sich geschlossenes theologisches Beziehungssystem soll dem Betrachter geöffnet werden, ihm die Erkenntnis all dieser Zusammenhänge zu ermöglichen“ (ROTH 1979, p. 49).

<sup>1530</sup> Mais on ne saurait pour autant écarter les laïcs des commanditaires potentiels (voir *supra*, I, II, A, 4, b).

<sup>1531</sup> „Dreißig als Zahl des Lebensjahre Jesu begründet die Zählung der Gesänge in Dantes *Divina Comedia*“ (HEINZ-MOHR 1991, p. 340).

<sup>1532</sup> „Nur dass sich der bisher so Ferne und Jenseitige jetzt tiefer in diese irdische Wirklichkeit eingelassen zu haben scheint, die er erfüllt mit dem Geheimnis seiner Gegenwart“ (HARTLAUB 1947, p. 8).

DEUXIEME PARTIE :  
UN JARDIN  
EMAILLE DE FLEURS

## INTRODUCTION A LA DEUXIEME PARTIE

Dieu a lui-même manifesté ce que l'on peut connaître de lui : « en effet, depuis la création du monde, ses perfections invisibles, éternelle puissance et divinité, sont visibles dans ses oeuvres pour l'intelligence » (Rm 1, 19-20). Pour le Moyen Age chrétien, la beauté avait pour fonction de réfracter la lumière, qui seule pouvait donner une idée de l'éclat divin. « En particulier tout ce qui brille, ce qui est clair et coloré, ce qui étincelle ou rayonne, les matériaux colorés et la couleur elle-même étaient ressentis comme beaux ». Il suffisait donc de feuilleter le *liber naturae*, le grand livre de la Nature écrit de la main de Dieu, pour y déchiffrer les signes de la Révélation<sup>1533</sup>. Le *Paradiesgärtlein* semble une mise en image de cette affirmation : une Vierge blonde en robe blanche et manteau « couleur de gentiane »<sup>1534</sup> y tourne les pages d'un livre relié de rouge, comme si elle condensait à elle seule les couleurs des fleurs du tableau.

Nous avons vu que la flore est davantage que l'aviaire inséparable des Jardins mariaux, *a fortiori* des Vierges au Buisson de Roses et des Jardins du Paradis. Mais il est ressorti de notre étude que le *Paradiesgärtlein* surpasse tous les autres tableaux du même thème tant par le nombre d'espèces représentées que par le foisonnement des fleurs et la minutie de leur représentation. Les « innombrables espèces »<sup>1535</sup> s'étaient côte à côte sur toute la surface<sup>1536</sup> à la façon d'un tapis « mille fleurs », donnant l'impression d'être plus nombreuses qu'elles ne le sont en réalité<sup>1537</sup>, car l'artiste a pris grand soin de les différencier :

---

<sup>1533</sup> „Im christlichen Mittelalter glaubte man, dass die sichtbaren Naturerscheinungen auf das unsichtbare Heilsgeschehen Gottes verweisen. Gott selbst ist unsichtbar, aber in der sinnlichen Erfahrungswirklichkeit gab es etwas dem himmlischen Urglanz Gottes Ähnliches, nämlich das irdische Licht. Gegenstände und Materialien galten dann als schön, wenn sie fähig waren, Licht aufzunehmen oder auszudrücken. Insbesondere alles Leuchtende, Helle und Bunte, alle glänzenden, strahlenden oder farbigen Materialien sowie Farbe überhaupt galten als schön. [...] Deshalb auch wurde die Natur als von der Hand Gottes geschriebenes ‚Buch‘ (*liber naturae*) verstanden, aus dem man die Offenbarungszeichen Gottes herauslesen konnte“ (BERR 2005, p. 16).

<sup>1534</sup> „Die Gottesmutter selbst, in einem enzianblauen Gewande über weißem Unterkleid, eine Krone im goldblonden Haare, hat auf einen roten Kissen Platz genommen“ (HARTLAUB 1947, p. 4). L'auteur reprend peut-être la comparaison d'A. Wolters, qui voit lui aussi le manteau de Marie *enzianblau* (WOLTERS 1932, p. 43).

<sup>1535</sup> PEREZ-HIGUERA 1996, p. 242.

<sup>1536</sup> „Die einzelnen Blumen sind flächenhaft aneinandergesetzt“ (MÜNZEL 1956, p. 15).

<sup>1537</sup> B. Brinkmann et S. Kemperdick en dénombrent vingt-cinq (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 111), chiffre repris par D. Conrad en 2006 et Ph. Lorentz en 2008. Les autres auteurs, pour autant qu'ils fassent une liste des fleurs, en mentionnent entre 18 et 20 (voir tableau en annexe). Toutefois, bien que B. Brinkmann et S. Kemperdick emploient le mot *Blumen* (fleurs), toutes ne fleurissent pas. Nous n'étudierons pas dans le détail

on a parlé de véritables « études botaniques »<sup>1538</sup>. Alors que l'énumération des oiseaux se fait presque toujours dans le même ordre<sup>1539</sup>, le peintre ayant pris plaisir à les aligner peu ou prou, les auteurs ne savent quel sens adopter pour décrire les fleurs. Certains commencent par les plus importantes à leurs yeux, le lys, l'iris et la rose<sup>1540</sup>, ou encore la rose, le lys et la violette<sup>1541</sup>, précédées éventuellement de la pivoine<sup>1542</sup>. Ensuite, les commentaires tournent autour du tableau – avec quelques incursions vers le centre – en commençant à droite par les roses trémières<sup>1543</sup>, dans l'angle du mur par les œillets<sup>1544</sup>, ou encore en bas à gauche par la petite véronique du bassin<sup>1545</sup>. Ce choix n'est sans doute pas anodin, même si aucun ne s'en explique. Karsten Berr s'applique à décrire les fleurs du jardin en spirale centrifuge, des roses trémières à la nivéole<sup>1546</sup>, alors que Gustav Hartlaub commence par cette dernière, pour continuer en plusieurs lignes<sup>1547</sup>. Esther Gallwitz tourne autour de Marie, de l'œillet à la sauge, avant de reprendre sa description en ligne, du plantain à la moutarde<sup>1548</sup>. Jörg Zink alterne dans sa description fleurs et oiseaux<sup>1549</sup>, soulignant ainsi le foisonnement de la vie. Elizabeth Wolffhardt commente les fleurs en trois lignes successives de gauche à droite, en commençant par les petites plantes du bassin, qu'elle juge de moindre importance<sup>1550</sup>. Ne voulant pas prendre prématurément parti, nous nous sommes inspirée pour les tableaux récapitulatifs de ce dernier schéma descriptif en commençant par la rose, qui est du reste le plus souvent citée en premier<sup>1551</sup>.

---

les plantes sans fleurs, à savoir l'alchémille et la pulmonaire. Ces auteurs affectent par ailleurs les deux espèces de véronique, ainsi que les lys qui fleurissent à droite et le rejet de lys qui pousse près du cerisier, de numéros différents, ce que nous ne ferons pas. En accord avec Ph. Lorentz, qui distingue dans son article les espèces végétales des fleurs (LORENTZ 2008, p. 56), nous considérerons que vingt espèces fleurissent au *Paradiesgärtlein*, ce qui implique certains regroupements que nous justifierons au fur et à mesure.

<sup>1538</sup> „Man hat geradezu von ‚botanischen Studien‘ gesprochen“ (HARTLAUB 1947, p. 8).

<sup>1539</sup> Sur les 87 auteurs retenus, 30 s'intéressent aux fleurs et seulement 19 aux oiseaux, dont ils ne font le plus souvent que nommer quelques espèces. Pour les tableaux récapitulatifs, nous suivons l'ordre le plus couramment adopté, en longeant le mur du jardin, du martin-pêcheur au crave.

<sup>1540</sup> LOECKLE 1976, p. 78.

<sup>1541</sup> ALDENHOVEN 1902, p. 387, n° 15.

<sup>1542</sup> VETTER 1965, p. 105.

<sup>1543</sup> HENNEBO 1962, p. 131 ; BERR 2005, p. 16.

<sup>1544</sup> BEHLING 1957, p. 20.

<sup>1545</sup> BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 111.

<sup>1546</sup> BERR 2005, p. 16.

<sup>1547</sup> HARTLAUB 1947, p. 4.

<sup>1548</sup> GALLWITZ 1996, p. 7.

<sup>1549</sup> ZINK 1965, p. 6.

<sup>1550</sup> WOLFFHARDT 1954, p. 177-180.

<sup>1551</sup> Les numéros 1 à 7 concernent les fleurs qui poussent le long du mur, du rosier aux roses trémières ; 8 à 13 celles qui fleurissent dans la zone médiane, de la pâquerette au lys ; 14 à 20 celles du premier plan, du plantain à la crucifère jaune. Le cresson de cheval, qui est une espèce de véronique, est traité avec celle qui pousse sous le cerisier, et le trèfle-fraisier avec le fraisier.

Il n'est pas surprenant que nombre d'auteurs longent les bords du tableau, car les grandes fleurs – certaines plus grandes que nature par rapport à leurs voisines – encadrent la scène comme une marge de miniature. Sur deux côtés, elles se détachent nettement contre le blanc crémeux du mur, qui met en valeur leurs vives couleurs. Les lys blancs auraient souffert de ce voisinage : le peintre les a astucieusement placés devant le bois orangé qui enserme la banquette. Mais le vert émeraude du gazon ne fait pas moins chanter le rouge de la pivoine, le bleu des ancolies et des pervenches, le blanc des marguerites et du muguet et aussi le jaune des primevères et de la mystérieuse crucifère qui se dresse derrière l'homme debout : cette dernière couleur, relativement rare dans les autres jardins du Paradis, est très présente au *Paradiesgärtlein*. Entre les personnages, d'autres fleurs occupent l'espace en plusieurs exemplaires : le sol est tapissé de pâquerettes, de nivéoles et de violettes ; on y retrouve aussi la primevère, qui semble investie d'une importance particulière. De toutes petites plantes se détachent contre l'encadrement du bassin, en écho à celles de la muraille, d'autant plus que la véronique est une « petite sœur » de la grande. A l'angle de la rigole, entre les poissons et les libellules, animaux chargés de symboles, poussent deux espèces de plantain : on entrevoit que toutes les plantes qui fleurissent au *Paradiesgärtlein* ne procèdent pas seulement d'un « amour naïf des fleurs et des herbes »<sup>1552</sup>.

De nombreux auteurs ont souligné l'absence d'attributs des personnages, contraire à l'usage des années 1400<sup>1553</sup>. Jörg Zink suppose que « l'attribution de certaines plantes à un personnage est chargée de sens, par exemple la proximité des primevères et des nivéoles avec l'Enfant ou des violettes et du muguet avec Cécile »<sup>1554</sup>. Ne se pourrait-il pas que les fleurs fassent, dans une certaine mesure, fonction d'attribut ? Inversement, il est possible que « leur voisinage avec les personnages et les animaux éclaire leur sens »<sup>1555</sup>. Même si les auteurs s'accordent pour louer la « minutieuse notation de la nature »<sup>1556</sup>, allant jusqu'à une « étonnante fidélité »<sup>1557</sup> de la représentation, voire une « proximité parfaite avec la réalité dont fait preuve le peintre dans les détails des plantes »<sup>1558</sup>, il est hasardeux de parler de

<sup>1552</sup> „Eine naive Liebe an Blumen und Pflanzen“ (STANGE 1961, p. 62).

<sup>1553</sup> Voir *supra*, I, II, B.

<sup>1554</sup> „Es ist wahrscheinlich, dass eine Anzahl von diesen Vögeln und Blumen eine Art symbolischer Bedeutung besaß und dass auch die Zuordnung bestimmter Pflanzen zu den Personen ihren Sinn hat, etwa die Nähe der Schlüsselblumen und der Märzenbecher zum Kind oder der Veilchen und Maiblumen zu Cäcilie“ (ZINK 1965, p. 7).

<sup>1555</sup> „Ihre Nähe zu den Personen und Tieren erhellt ihren Sinn“ (GALLWITZ 1996, p. 7).

<sup>1556</sup> GIRODIE 1911, p. 66.

<sup>1557</sup> „Mit erstaunlicher Treue“ (BEHLING 1957, p. 22).

<sup>1558</sup> „Vollends wirklichkeitsnah ist der Maler in den Einzelheiten der Pflanzen“ (HARTLAUB 1947, p. 8).

« précision scientifique »<sup>1559</sup> : les trois crucifères, mais aussi la fleur rouge à gauche des œillets – sauge ou lamier – et dans une moindre mesure les nivéoles, font l’objet de débats parfois passionnés. Toutefois, les divergences ne concernent qu’une minorité d’espèces et relèvent davantage, sauf peut-être pour la crucifère jaune, d’un intérêt botanique que symbolique. Or c’est bien de ce dernier qu’il s’agit, car nous pensons avec Ernst Ullmann que « tous ces détails peints avec amour ont une signification symbolique »<sup>1560</sup>.

Nous avons vu en effet que certaines fleurs ne respectent guère les proportions de taille, sans même parler de perspective, qui n’était pas la préoccupation de l’époque : cela concerne aussi les plantes voisines et situées sur le même plan. Les marguerites, lorsqu’elles fleurissent, sont beaucoup plus hautes que le muguet ; on s’attendrait *a contrario* à ce que la vigoureuse touffe de pivoines affiche une taille plus imposante. On peut donc penser que le peintre a réduit les écarts de hauteur pour que les fleurs du premier plan composent comme une frise. Il en va de même pour la banquette : les roses trémières en pleine floraison dépassent largement les deux mètres, ce que ne sauraient faire les iris. Aussi faut-il se garder de chercher à identifier les espèces en fonction de leur taille. De même, les fleurs sont de toute évidence très grosses par rapport aux tiges. Si le peintre avait été fidèle à la nature, on aurait eu de la peine à toutes les reconnaître : les pétales de véronique auraient été minuscules. Or il lui importait de les rendre identifiables.

Sans tomber dans la sur-interprétation, on peut affirmer que l’artiste n’a pas peint sans y penser seize roses, neuf lys, et surtout douze iris. Les crucifères, qui tirent leur nom de leurs quatre pétales en croix, ne signifient sans doute pas tout à fait la même chose que les rosacées à cinq pétales, même si le chiffre cinq était associé aux plaies du Christ, surtout pour les fleurs rouges. C’est peut-être pour que les corolles soient pleinement épanouies que le peintre a représenté « côte à côte des fleurs de toutes les saisons »<sup>1561</sup> : identifier une plante avant la floraison peut s’avérer difficile. Plusieurs auteurs ont noté que « toute la flore des mois de mars à août est rassemblée sur ce gracieux petit carré de terre »<sup>1562</sup> ; en réalité, le spectre est beaucoup plus large<sup>1563</sup>. La plupart des fleurs pourraient se côtoyer en mai, mois où fleurit la

---

<sup>1559</sup> EÖRSI 1984, pl. 30. Notons au passage que le terme, appliqué aux années 1400, est pour le moins ambigu.

<sup>1560</sup> „Alle diese liebevoll gemalten Details haben eine symbolische Bedeutung“ (ULLMANN 1981, p. 235).

<sup>1561</sup> „Hier blühen Blumen aller Jahreszeiten nebeneinander“ (SUCKALE 1998 b, p. 178).

<sup>1562</sup> „Die ganze Flora der Monate März bis August ist auf dem holden Fleckchen Erde zusammengetragen“ (HARTLAUB 1947, p. 4). A. Wolters est du même avis (WOLTERS 1932, p. 43) ainsi que W. Pinder (PINDER 1952, p. 216).

<sup>1563</sup> Un tableau récapitule en annexe les époques de floraison.

pivoine, la plus éphémère du tableau. Mais les nivéoles sont fanées depuis longtemps, et il est un peu tôt pour les roses trémières et les lys blancs. Seules les pâquerettes émaillent toute l'année le gazon. Tout concourt à faire du *Paradiesgärtlein* une œuvre avant tout symbolique et donc une invitation à la déchiffrer. On ne sait, du commanditaire ou du peintre, qui a joué ainsi à multiplier les clefs. Nous nous proposons d'en essayer plusieurs, avec émerveillement et sagesse, comme dans les contes.

Notre premier chapitre sera donc consacré aux cinq fleurs qui nous semblent avoir été placées là pour « donner la clef ». Le nom allemand de la fleur, *Schlüsselblume* (fleur-clef), nous invite à réserver à la primevère la première place, d'autant plus qu'un pied placé presque au centre du tableau est encadré par l'ourlet du manteau de Marie, les cheveux de la musicienne et le psaltérion dont joue l'Enfant Jésus : on ne saurait mettre l'espèce davantage en valeur. La seconde sera le fraisier aux feuilles trilobées et aux fruits couleur de sang, dont nous avons vu qu'il occupe une place de choix dans la peinture ; la grosse touffe qui alterne les fleurs et les fruits est placée très en vue, au-dessus du singe cornu, entre le tronc qui reverdit et le coude de l'archange, à l'aplomb de la table qui retiendra particulièrement notre attention. Seul un examen attentif révèle la présence d'un pied de trèfle au-dessous du panier. L'unique feuille et les deux fleurs rouges sont si discrètes<sup>1564</sup> que nous y voyons comme un écho murmuré au fraisier, d'autant plus qu'il semble s'agir d'un trèfle-fraisier. Nous traiterons donc des deux espèces ensemble, avant de poursuivre par le plantain, qui se détache contre la pierre du bassin. Cette petite plante, ignorée de la quasi-totalité des auteurs<sup>1565</sup>, et dont les fleurs sont si insignifiantes et ternes qu'il est toujours difficile de dire si la plante est en bouton, en fleur ou déjà en graine, a certainement été investie par le peintre d'une importance particulière : on imagine mal qu'il l'aurait placée par hasard au premier plan et dans le voisinage du martin-pêcheur, oiseau chargé de symboles. Nous terminerons ce chapitre par les trois pieds de sauge – ou de lamier pourpre – qui fleurissent dans l'angle de la muraille. Ce sont toutes deux des labiées, ces fleurs dont les pétales ressemblent à des lèvres, ainsi que l'indique clairement leur nom allemand *Lippenblütler* : gageons qu'elles auront beaucoup de choses à nous dire.

---

<sup>1564</sup> Le trèfle n'est mentionné, à notre connaissance, que dans deux listes proches (GALLWITZ 1996, p. 251 ; BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 111). La liste d'E. Gallwitz diffère de son étude p. 7, dans laquelle elle ne nomme ni le trèfle, ni le fraisier.

<sup>1565</sup> Ce sont les mêmes auteurs qui mentionnent le trèfle et le plantain.

Nous consacrerons le second chapitre aux « fleurs de Notre-Dame Marie », comme on aimait les appeler au Moyen-Âge. Certes, presque toutes les plantes du tableau, pour ne pas dire toutes, mériteraient de se nommer ainsi. Pour Katja Laske et Oskar Holl, la signification des plantes est « dominée par la symbolique mariale », et le *Paradiesgärtlein* en est une « célèbre illustration » : il représente « dans un *hortus conclusus*, symbole de Marie, un grand nombre de plantes les plus diverses, qui sont en rapport avec Marie »<sup>1566</sup>. Gustav Hartlaub fait du reste remarquer que la tête de la Vierge elle-même s'incline « comme une lourde fleur »<sup>1567</sup>. Mais nous avons préféré entendre par là, du moins dans un premier temps, les fleurs blanches, les grands lys, bien sûr, mais aussi le muguet et les nivéoles, qui dans bien des tableaux remplacent les premiers. Nous ne sommes pas d'avis que la place presque excentrée des lys empêche de voir dans les fleurs un symbole marial<sup>1568</sup>. Le muguet aussi fleurit au *Paradiesgärtlein* loin de la Madone, contrairement à la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9] du même artiste ; mais la mise en abyme de ces deux tableaux permet de comprendre que la proximité n'est pas seulement spatiale. Les nivéoles, qui ressemblent davantage au muguet que les perce-neige, fleurissent, quant à elles, près de la Vierge et de son Fils, au centre du tableau. Bien que le sceau de Salomon ne soit pas une fleur naturelle, mais orne le diadème de la musicienne, il nous a semblé important de lui consacrer également quelques lignes : il n'est pas rare que dans la peinture les fleurs naturelles soient « remplacées par des copies, parfois dans les ornements, parfois dans les parures, notamment sur les vêtements, les couronnes et les sceptres de personnages saints et divins »<sup>1569</sup>.

Il nous semblerait réducteur de ne voir dans le *Paradiesgärtlein* qu'un jardin marial, même le plus beau. Sans renier ce qui précède, nous nous emploierons à démontrer dans le troisième chapitre que de nombreuses fleurs du tableau viennent étayer la thèse de Philippe Lorentz selon laquelle « le jardin tout entier peut être considéré comme une métaphore du Christ sur la Croix »<sup>1570</sup>. Il est en effet frappant que les trois plantes qui ont suscité le plus de divergences sont des crucifères, que le peintre a en outre dédoublées entre la table et Marie.

<sup>1566</sup> „Dominierend ist die Bedeutung der Pflanzen als Mariensymbole [...]. Ein berühmtes Beispiel gibt das sog. Frankfurter Paradiesgärtlein, um 1410, im Städel, das im Hortus conclusus als Sinnbild Mariens eine große Anzahl verschiedenster Pflanzen zeigt, die zu Maria in Bezug stehen“ (K. Laske et O. Holl dans LCI 1994, t. 4, col. 620).

<sup>1567</sup> „Ganz ins Lesen vertieft, neigt sie den Kopf wie eine schwere Blüte zu einem Buche hin“ (HARTLAUB 1947, p. 5).

<sup>1568</sup> Nous reviendrons ultérieurement sur les réserves que formulent B. Brinkmann et S. Kemperdick à ce sujet.

<sup>1569</sup> „Die Stelle der wirklichen Blumen mit symbolischer Nebenbedeutung wird manchmal vertreten durch nachgeahmte, bisweilen zur Ornamentierung, bisweilen als Schmuck, namentlich an den Gewändern, den Kronen und Szeptern heiliger und göttlicher Personen verwendet“ (PELZER 1899, p. 59).

<sup>1570</sup> LORENTZ 2008, p. 57.

Certains auteurs ont reconnu la julienne des dames, d'autres la quarantaine ; mais le port de la plante fait pencher d'autres encore pour le compagnon rouge et son espèce jumelle, le compagnon blanc, à moins qu'il ne faille voir là de l'érythrée, bien que ces plantes possèdent dans la nature cinq pétales. La crucifère jaune est pareillement sujet de débats : est-ce de la giroflée des murailles, du sénevé ou encore du millepertuis, malgré son pétale supplémentaire ?

Werner Loeckle a attiré notre attention sur le fait que la rose, la rose trémière et la pivoine forment une croix dont Marie serait la tête et qui passe par Jésus ; si l'on ajoute à cela que l'œillet était aussi compté dans les roses<sup>1571</sup>, la Croix se dessine si clairement qu'elle nous semble ne pas pouvoir être mise en doute. Nous poursuivrons donc par l'étude du rosier épineux, dont les fleurs ne s'épanouissent que sur des rameaux sans épines. Cela nous conduira à parler des roses trémières, utilisées par plusieurs artistes comme « rose sans épines », ce qui était l'un des titres donnés à Marie. Les grands œillets rouges, qui sont sans doute des coquelourdes, retiendront ensuite notre attention, d'autant plus qu'un rouge-gorge y picore un insecte. Nous terminerons par la pivoine, que les Allemands appellent *Pfingstrose* (rose de Pentecôte) : en la plaçant au premier plan, à « l'entrée du jardin »<sup>1572</sup>, l'artiste a sans doute voulu signifier que le Salut ne s'arrête pas à la Croix.

Le Maître du Paradiesgärtlein, qui a codé son tableau avec tant de soin et de talent, ne nous a pas laissés entièrement démunis. Certains détails demeurent sans doute cachés ; mais il a fait en sorte que d'autres ne puissent nous échapper, à commencer par le papillon posé sur une fleur de pivoine juste devant le tronc qui reverdit, ce qui multiplie les symboles de la Résurrection, à laquelle sera consacré le quatrième chapitre. Le peintre s'est en outre employé à nous permettre de reconnaître dans l'insecte une piéride du chou : compte tenu de l'exploit que cela représente, eu égard à la petite taille du tableau, on mesure l'importance sur le plan symbolique. Avec ses ailes comme des pétales, le papillon se situe à mi-chemin entre la fleur et l'oiseau. Nous lui consacrerons quelques lignes avant de poursuivre notre étude des fleurs de la Résurrection par la pâquerette, au nom français plus évocateur que son corollaire allemand prosaïque, *Gänseblümchen* (petite fleurs des oies), supplanté souvent, il est vrai, par des noms populaires. Nous terminerons par la marguerite, souvent oubliée des auteurs, à moins qu'ils ne la rattachent à la pâquerette. Il nous a semblé important de lui consacrer une partie, non seulement parce que le peintre, loin de la confondre avec sa cousine, lui a donné

---

<sup>1571</sup> Voir WOLFFHARDT 1954, p. 180.

<sup>1572</sup> LOECKLE 1976, p. 92.

une place de choix, mais aussi en raison de son étymologie qui permet de la représenter sous forme de perles. Or dans la Jérusalem Céleste « les douze portes étaient douze perles »<sup>1573</sup>.

Nous ne saurions en effet oublier que le petit tableau de Francfort est avant tout un Jardin du Paradis. Aussi notre dernier chapitre sur les fleurs sera-t-il consacré aux fleurs couleur de ciel, comme le grand manteau de Marie qui s'étale sur le gazon. Nous commencerons par l'iris, dont les feuilles en forme de glaive ont donné son nom allemand à l'espèce, *Schwertlilie* (lys-épée), tandis que ses fleurs fragiles et irisées évoquent le ciel, ne serait-ce qu'en raison de la mythologie qui faisait de l'arc-en-ciel l'écharpe de la déesse Iris. Nous poursuivrons par la véronique, dont le nom français renvoie à la femme qui un jour tendit un linge à Jésus qui saignait : la légende veut qu'il ait imprimé son visage sur l'étoffe. Le nom allemand, *Ehrenpreis* (prix d'honneur), est à première vue moins explicite ; *a contrario*, le « voile de Véronique » a particulièrement inspiré les artistes d'outre-Rhin. La fleur pousse sous le cerisier et juste au-dessus des ailes de l'ange contre le bois de la banquette ; le peintre a poussé le raffinement jusqu'à peindre une espèce différente près de la fontaine : c'est dire l'importance qu'il accordait à la véronique.

La troisième fleur sera la violette, dont les feuilles tapissent presque autant la prairie que chez Stefano da Verona [fig. 35] ; elles symbolisent dans les deux cas, comme dans beaucoup d'autres tableaux, l'humilité de Marie ; mais contrairement au panneau italien, ici les violettes fleurissent en abondance. La pervenche, dans laquelle est couché le petit dragon, est beaucoup moins souvent représentée. Son nom allemand, *Immergrün* (toujours vert), rappelle que les feuilles vernissées ne perdent jamais leur belle couleur verte. Mais peut-être est-ce aussi le dragon qui est « toujours vert », autrement dit pas si mort qu'on le pourrait croire. Nous terminerons notre étude des fleurs par l'ancolie, que sa couleur bleue désigne comme l'espèce sauvage de la plante. Sa forme élaborée a invité à y voir des colombes stylisées, ce qui en fit la plante du Saint-Esprit.

Rien que les nombreux noms populaires disent que beaucoup de fleurs étaient à la fois symbole du Christ et de Marie, et tour à tour de virginité, de douleur et de résurrection. Il est symptomatique que Hans Theodor Musper oscille entre une symbolique soit purement mariale, soit étendue au Christ, et se demande si toutes les plantes ou seulement certaines

---

<sup>1573</sup> « Les douze portes étaient douze perles. Chacune des portes était d'une seule perle. Et la place de la cité était d'or pur comme un cristal limpide » (Ap 21, 21).

passaient pour avoir des propriétés médicinales et magiques<sup>1574</sup>. Nous serons amenée souvent à interroger la littérature religieuse, en particulier les hymnes mariaux, « dont les fleurs sont des reflets »<sup>1575</sup> mais aussi l'Écriture : le « point de départ pour la signification symbolique de la plupart de ces fleurs se trouve dans des passages de la Bible, spécialement le Cantique »<sup>1576</sup>. Ce qui fait la richesse du *Paradiesgärtlein* – et cela semble être une caractéristique du Maître – c'est qu'il s'instaure « quelque chose comme un dialogue entre l'espace et le spectateur », étant donné que grâce à la minutie du peintre « le moindre petit recoin, le moindre petit espace intermédiaire ou vide est rendu palpable et familier »<sup>1577</sup>.

---

<sup>1574</sup> „Eine symbolische auf Maria oder Christus bezügliche Bedeutung“ (MUSPER 1961, p. 48) se réduit neuf ans plus tard à „symbolische auf Maria bezügliche Bedeutung“ (MUSPER 1970, p. 94). Pour ce qui est des vertus médicinales et magiques, au contraire, les réticences de 1961 – „die Blumen und Pflanzen, von denen manche als heil- und zauberkräftig galten“ – disparaissent en 1970 (mêmes pages que précédemment).

<sup>1575</sup> „Wenn man sich der erwähnten Lobpreisungen auf Maria erinnert, für welche die Blumen Spiegelbilder sind“ (BEHLING 1957, p. 30).

<sup>1576</sup> „Ausgangspunkt für die symbolische Bedeutung der meisten dieser Blumen sind einige Bibelstellen, besonders aus dem Hohenlied“ (WOLFFHARDT 1954, p. 180).

<sup>1577</sup> „Und es entsteht ein dialogähnliches Verhältnis zwischen Raum und Betrachter, da durch die klare Überschaubarkeit des Gartenausschnitts und die genaue Detailschilderung an den Pflanzen jedes Winkelchen, jeder kleine Zwischen- und Hohlraum fühlbar nahe, vertraut gemacht wird“ (ROTH 1979, p. 51). L'auteur écrit ces lignes à propos de la Madone de Soleure, dont nous avons vu qu'elle la considère comme « découpée » dans le *Paradiesgärtlein*.

## CHAPITRE PREMIER : DES FLEURS POUR DONNER LA CLEF

« Dès lors, du Paradis, / Forge-toi, prends la clé. / La porte accourt vers toi : / Radieuse, te sourit. / Porte toute discernante, / Elle aune ceux qui entrent » : ainsi s'exprime au IV<sup>e</sup> siècle Ephrem dans ses *Hymnes sur le Paradis*, écrits pour combattre les hérétiques avec leurs propres armes. Le succès fut au rendez-vous : la lecture des *Hymnes* suivait celle de l'Écriture. Puis l'œuvre tomba dans l'oubli, avant d'être redécouverte au XVIII<sup>e</sup> et surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, tout particulièrement en Allemagne<sup>1578</sup>. Ne dirait-on pas pourtant que le *Paradiesgärtlein* en est comme une mise en image ?

Au centre se dressent deux tiges de primevère issues du même pied, qui par l'inclinaison de leur tête invitent à balayer le petit panneau, aux extrémités duquel fleurissent d'autres plantes de la même espèce. La légende veut qu'elles soient nées du contact avec les clés du Paradis, qu'aurait laissé échapper saint Pierre. Mais ce ne sont pas les seules « fleurs-clefs » du tableau. A droite de l'arbre greffé, dont les deux rameaux verts répondent aux deux tiges de la primevère du centre, une grosse touffe de fraisiers en fleur et en fruit, auxquels fait écho le petit plan de trèfle au pied du cerisier, rend dérisoire le minuscule démon simiesque. Contre le bassin clair et lisse comme la muraille crénelée, dans l'angle qu'il forme avec la rigole de bois, fleurit un pied de plantain. La diagonale induite par les ailes de l'ange et le manteau de Marie guide le regard vers les trois labiées rouges qui se dressent dans l'angle, au-dessous du seul oiseau qui s'envole. Sans rendre les autres plantes caduques le moins du monde, ces fleurs disent que le Maître du *Paradiesgärtlein* a voulu « chiffrer l'infini macrocosmique dans le détail microcosmique du jardin »<sup>1579</sup>.

---

<sup>1578</sup> EPHREM 1968, p. 41 (*Hymne* II, 2, 1-6) et p. 9-10 pour l'introduction de R. Lavenant, s. j. Qu'on perde la trace des *Hymnes* pendant dix siècles ne prouve rien : il a bien fallu qu'il en subsiste quelques exemplaires, connus sans doute des milieux cultivés comme celui autour duquel gravitaient le peintre et le commanditaire du *Paradiesgärtlein*.

<sup>1579</sup> „Der Künstler [...] beabsichtigt [...] die Chiffrierung der makrokosmischen Unendlichkeit im mikrokosmischen Detail des Gartens“ (Dennis Conrad dans CAT. FRANCFORT-SUR-LE-MAIN, MUNICH 2006 - 2007, p. 32). Ces lignes concernent à proprement parler la *Primevère à la coccinelle* [fig. 392] de l'entourage de Lucas Cranach ; l'auteur mentionnant toutefois le *Paradiesgärtlein* dans ce contexte, nous ne pensons pas détourner sa pensée.

## A La primevère, une invitation à entrer

Les primevères ne font pas partie des fleurs le plus souvent identifiées du *Paradiesgärtlein* ; elles sont néanmoins nommées une fois sur deux par les auteurs qui s'intéressent aux fleurs, sans que leur identification soit objet de débat. Chose rare, un certain nombre d'auteurs<sup>1580</sup> précise l'espèce : il s'agit bien de primevères « sauvages », officinales, autrement dit de l'espèce *Primula veris* reconnaissable à ses fleurs jaunes à cinq pétales tachées d'orange au centre, groupées en fascicule au sommet d'une haute tige, même si les feuilles gaufrées sont moins rétrécies à la base qu'elles ne le devraient<sup>1581</sup>. Peu d'espèces sont ainsi réparties en plusieurs endroits et variées avec autant de subtilité. En faisant fleurir un pied de primevères au milieu du tableau, un autre à gauche au-dessous du rosier et trois à droite entre les lys et les ancolies<sup>1582</sup>, le peintre a exprimé sans ambages la dimension de ces clochettes annonciatrices du printemps, nées des clefs de saint Pierre : cette « herbe à la paralysie » serait-elle vraiment la clef du Paradis ?

### 1 Un symbole du printemps

Dans le conte de Grimm intitulé « La gardeuse d'oie à la fontaine », le jeune comte s'endort au milieu des primevères et du thym<sup>1583</sup>. Cela seul suffit à signaler au lecteur que la vieille femme n'est pas une sorcière. La primevère, fleur des champs au nom poétique, a pu servir d'oracle ; mais ce n'est pas une plante maléfique. Elle est au contraire toujours liée au soleil et à la fécondité.

#### a Une fleur des champs au nom poétique

Dans une tapisserie rhénane des années 1480, représentant un *Hortus conclusus* [fig. 255], une primevère à grosses fleurs bleues, comme celles dont les touffes décorent au printemps les jardins, fleurit à l'extérieur du mur. *A contrario*, le Maître du *Paradiesgärtlein* a

---

<sup>1580</sup> Notamment WOLFFHARDT 1954, BEHLING 1957, HENNEBO 1962, VETTER 1965 mais aussi BAZIN 1984.

<sup>1581</sup> FITTER 2005, p. 184-185.

<sup>1582</sup> Dans la nature, les fascicules regroupent de une à trente fleurs ; le croquis de M. Blamey en comporte onze (FITTER 2005, p. 184-185), un nombre qui n'aurait pas manqué de nuire à la lisibilité du tableau. La primevère au-dessous du rosier comporte deux tiges de quatre et cinq fleurs penchées à gauche. De la rosette centrale jaillissent deux tiges penchées vers l'extérieur, à gauche et à droite, plus une troisième presque couchée, que dissimulent en partie les cheveux de la musicienne ; la tige de droite comporte quatre fleurs, celle du milieu cinq, dont une fanée, celle de gauche trois. Les deux plantes aux pieds de l'homme debout ont deux tiges de quatre fleurs penchées à droite pour celles du bas, à gauche pour l'autre. Enfin la primevère au-dessus de la crucifère jaune ne comporte qu'une tige de quatre fleurs penchée à gauche.

<sup>1583</sup> GRIMM 1996, *Die Gänsehirtin am Brunnen*, p. 730.

délibérément choisi de peindre des fleurs des champs, plus frêles et insignifiantes, de celles qu'on appelle parfois crûment « bouses de vache » tant elles poussent dru au printemps dans les herbages<sup>1584</sup>. Cela n'a en soi rien d'étonnant, si l'on considère que « les jardins enclos à l'intérieur des murailles de certaines forteresses étaient, pour demeurer à l'abri, des préaux », autrement dit des « *prés hauts*, constituées du manteau herbu des prairies voisines, découpé, prélevé et transporté tel quel sur les lices où l'*herbette*, constellée de fleurs sauvages, apportait sa touche de verdure et de gaîté »<sup>1585</sup>. Les fleurs du *Paradiesgärtlein* sont en majorité des fleurs sauvages, même si la différence avec les fleurs des jardins est parfois ténue. Mais à cela s'ajoute sans doute que de toutes les primevères sauvages *Primula veris* est la plus médicinale, et nous avons vu l'importance des vertus des plantes, qui donnent à l'homme la possibilité de guérir corps et âme.

Son nom latin accole le diminutif de *primus* à *veris*, ce qui fait d'elle la « petite première du printemps ». Ainsi que le note Marianne Beuchert, « rares sont les appellations botaniques aussi tendres »<sup>1586</sup>. La fleur n'est pas mentionnée par les auteurs antiques, car elle ne pousse pas en Grèce et seulement dans les montagnes du Nord de l'Italie, ce qui revient à dire qu'aucune mythologie gréco-latine ne s'y rattache, alors que pour d'autres fleurs les influences sur la symbolique chrétienne sont considérables. L'appellation *Primula veris* apparaît pour la première fois dans les glossaires médiévaux, mais ne s'applique sans ambiguïté à la primevère qu'à partir de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle<sup>1587</sup> : auparavant les Allemands préférèrent à cette racine le nom de *Himmelschlüssel* (clef du ciel), attesté déjà chez Hildegarde de Bingen<sup>1588</sup>, et *Schlüsselblume* (fleur-clef) est aujourd'hui encore plus courant que *Primel*, dérivé de *primula*. Le nom français remonte pour sa part au XII<sup>e</sup> siècle. La « fleur de primevoire », c'est-à-dire de printemps, est devenue la primevère, bien qu'elle ne fleurisse guère avant le mois d'avril<sup>1589</sup> : on mesure à cela combien elle symbolisait, avec sa floraison lumineuse – et peut-être aussi par ses multiples fleurs attachées à la tige – le retour du soleil et de la fécondité.

<sup>1584</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 15.

<sup>1585</sup> BOURIN 1990, p. 47. Il est significatif qu'une reproduction du *Paradiesgärtlein* illustre ce passage. Notons toutefois que « haut » ne semble pas intervenir dans l'étymologie de « préau », qui s'est d'abord écrit « prael » ; il s'agit simplement du diminutif de « pré » (ROBERT 2000, p. 1732).

<sup>1586</sup> „Selten sind die botanischen Namen so zärtlich“ (BEUCHERT 2004, p. 275).

<sup>1587</sup> GENAUST 2005, p. 506. L'auteur explique que jusqu'à cette date l'appellation peut désigner d'autres fleurs printanières, par exemple la pâquerette.

<sup>1588</sup> „Die Heilige Hildegard hat den deutschen Namen hymelslozel, Himmelschlüssel, für sie“ (GALLWITZ 1996, p. 214).

<sup>1589</sup> GENAUST 2005, p. 506. La floraison dépend bien entendu du climat : HAHN 2002 a relevé l'appellation *Märzenblume* (fleurs de mars).

## b Un oracle de la fécondité

Le nom populaire français de « coucou » l'énonce clairement : quand les primevères fleurissent, le coucou n'est pas loin<sup>1590</sup>, et l'oiseau symbolise comme aucun autre le retour du printemps<sup>1591</sup>. Or du printemps dépend la récolte, qui décidera de l'avenir. Les plantes occupent une place de choix dans les pratiques divinatoires, l'achillée en Chine, la jusquiame à Delphes, l'amandier dans la Bible<sup>1592</sup> : si Dieu lui-même invite Moïse à écrire sur douze baguettes les noms des douze tribus d'Israël pour voir laquelle fleurira et désigner ainsi le chef<sup>1593</sup>, il est légitime d'examiner la longueur des tiges de primevère pour en déduire la taille qu'atteindront l'orge et le chanvre. La promesse de fécondité s'applique aussi aux hommes, pourvu qu'elle soit sanctifiée par l'imposition de la date. Si une jeune fille découvre pendant la semaine sainte une primevère en fleur, elle se mariera dans l'année<sup>1594</sup> : la fleur portait encore dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le nom de *Heiratsschlüssel* (clef du mariage)<sup>1595</sup>. Il faut dire que la primevère, par sa forme de clef, se prête particulièrement au symbole.

## 2 Les clefs de l'apôtre Pierre

Mais pour bien comprendre la métaphore, il faut ôter la couronne jaune de la fleur, un jeu auquel sans doute se livraient les enfants : le nom de *Pluderhose* (culotte bouffante)<sup>1596</sup> donne à penser que plus d'une petite bergère a vêtu de primevères ses poupées de brindilles. Le calice s'offre alors comme « une délicate serrure », et la couronne comme une clef creuse

---

<sup>1590</sup> Le coucou comme nom de la primevère sauvage est attesté depuis 1557 : « ces fleurs commencent à fleurir à l'époque où le coucou commence à chanter » (ROBERT 2000, p. 544).

<sup>1591</sup> Le fait de pondre ses œufs dans le nid des autres oiseaux a fait mal voir le coucou ; mais « on l'entend pendant une période de temps très limitée, qui couvre à peu près la durée du printemps », ce qui l'associe plus qu'un autre au renouveau. Aussi est-il « l'oiseau le plus fréquemment cité » dans les récits étiologiques (AMADES 1988, p. 83).

<sup>1592</sup> BILIMOFF 2003, p. 59-67.

<sup>1593</sup> « Le Seigneur dit à Moïse : Parle aux fils d'Israël et fais-toi remettre par eux un bâton par tribu, soit douze bâtons, remis par tous leurs responsables de tribus. Tu écriras le nom de chacun d'eux sur son bâton. Sur le bâton de Lévi, tu écriras le nom d'Aaron car il y aura un seul bâton par chef de tribu. Tu déposeras les bâtons dans la tente de la rencontre – devant la charte – là où je vous rencontre. L'homme dont le bâton bourgeonnera, c'est lui que j'ai choisi : ainsi j'éloignerai de moi les protestations que les fils d'Israël profèrent contre vous. Moïse parla aux fils d'Israël et leurs chefs lui remirent chacun un bâton, un bâton par chef de tribu, soit douze bâtons; le bâton d'Aaron était au milieu des autres. Moïse déposa les bâtons devant le Seigneur dans la tente de la charte. Le lendemain, Moïse entra dans la tente de la charte et vit que le bâton d'Aaron, de la maison de Lévi, avait bourgeonné : il avait fait surgir un bourgeon, éclore une fleur et mûrir des amandes » (Nb 17, 1-8).

<sup>1594</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, vol. 7, col. 1229-30.

<sup>1595</sup> PERGER 1980, p. 114. On trouve trace en France d'une variante de cet oracle : « l'usage consacré par la tradition voulait qu'en Normandie les mariées de printemps franchissent, en sautant, un ruisseau dans lequel des primevères avaient été jetées. Si les fleurs continuaient alors de flotter à la surface de l'eau, c'était la promesse d'un mariage heureux » (AYALA, AYCARD 2001, p. 12).

<sup>1596</sup> HAHN 2002.

à l'ancienne<sup>1597</sup>. Si Dieu a pris la peine de faire fleurir sur terre tant de clefs, comment ne pas y voir un miroir des clefs du Paradis ?

a Saint Pierre, gardien du Paradis

Dans le panneau gauche du *Jugement Dernier* [fig. 494] de Stefan Lochner, saint Pierre, debout en haut des marches, accueille les Elus avec sa grosse clef. Elle est son principal attribut<sup>1598</sup>, en écho à la parole que lui adresse Jésus dans l'Évangile : « Je te donnerai les clefs du Royaume des cieux ; tout ce que tu lieras sur la terre sera lié aux cieux, et tout ce que tu délieras sur la terre sera délié aux cieux » (Mt 16, 19). Pierre tient parfois deux clefs, signe qu'il peut lier et délier<sup>1599</sup> : une fresque espagnole [fig. 247] du XIII<sup>e</sup> siècle le montre en compagnie de Paul, tenant deux grosses clefs par un lien. La Remise des clefs à saint Pierre connut dès le IV<sup>e</sup> siècle un certain succès. Il devint habituel au Moyen Âge de représenter le Christ et Pierre entourés des autres apôtres étonnés<sup>1600</sup>. En 1481, Le Pérugin [fig. 607] décline pour la Chapelle Sixtine un étonnement bienveillant. Cent ans plus tôt, Lorenzo Veneziano [fig. 500] a peint des apôtres proprement stupéfaits, pour ne pas dire indignés et jaloux de l'honneur accordé à celui qu'ils ne considèrent sans doute pas comme le meilleur d'entre eux.

La fonction éminente de Pierre – « tu es Pierre », lui dit Jésus, « et sur cette pierre je bâtirai mon Église » (Mt 16, 18) – contraste avec le type populaire qui est le sien dans l'iconographie, fixé dès la moitié du IV<sup>e</sup> siècle, ce qui n'est pas le cas des autres apôtres : un crâne large et rond, des cheveux gris, courts et crépus, « des traits d'une simplicité paysanne, un nez fort et court, des joues larges, de grands yeux ronds, des lèvres pleines, au début la plupart du temps imberbe »<sup>1601</sup>. Plus tard, la barbe touffue qui est la sienne ajoute encore à son aspect bougon : dans la miniature de la *Dispersion des Apôtres* [fig. 550], des *Heures de Marguerite d'Orléans*, l'apôtre Pierre qui harangue la foule, une clef démesurée à la main, correspond à cette description. Malgré la confiance que lui accorde Jésus, Pierre reste celui

---

<sup>1597</sup> WARNKE 1878, p. 161.

<sup>1598</sup> LCI 1994, t. 8, col. 164.

<sup>1599</sup> LCI 1994, t. 8, col. 161.

<sup>1600</sup> LCI 1994, t. 4, col. 82-85.

<sup>1601</sup> „340-350 bildet sich für Petrus allmählich ein Porträttypus aus, der dann, verglichen mit den anderen Aposteln, am genauesten festgelegt blieb : breiter Rundschädel, graues und krauses, doch kurzes Haar, gelegentlich kahlköpfig, [...] die Züge bäuerlich schlicht, starke, kurze Nase, breite Wangen, große, runde Augen, volle Lippen, anfangs meist bartlos“ (LCI 1994, t. 8, col. 161).

qui a douté<sup>1602</sup> et, malgré ses violentes dénégations, a renié son maître<sup>1603</sup> : un homme peureux en somme, bien capable de laisser échapper les clefs du Paradis, qui donneront naissance aux primevères.

## b Des récits étiologiques à l'image de l'apôtre

L'appellation *Schlüsselblume* est la plus courante en allemand. D'autres sont encore plus explicites : Hieronymus Bock note en 1560 que la fleur se nomme *Sankt Peters Schlüssel* (clef de saint Pierre)<sup>1604</sup>, un nom qui sera abrégé plus tard en *Petersschlüssel*<sup>1605</sup> ; mais on l'appelait en France aussi « herbe à saint Pierre »<sup>1606</sup>. Ces noms renvoient aux divers récits étiologiques dont le point commun est que Pierre, par inadvertance ou colère, laisse échapper des clefs sur la terre, voire sur la lune. On raconte en Italie qu'un jour qu'il s'était endormi – on retrouve ici l'idée de ses limites humaines –, il laissa tomber son trousseau, qui alla se fichet sur la lune : la marque qui s'imprima y est encore visible<sup>1607</sup>. Mais c'est plus souvent son tempérament bouillant qui est en cause : l'Évangile de Jean relate que sur le Mont des Oliviers « Simon-Pierre, qui portait un glaive, dégaina et frappa le serviteur du grand prêtre, auquel il trancha l'oreille droite »<sup>1608</sup>. Une miniature de Winchester du XI<sup>e</sup> siècle montre l'apôtre assommant à coup de clefs un démon qui lui dispute l'âme d'un Juste<sup>1609</sup>. Mais l'ire de Pierre n'a pas toujours des motifs aussi nobles. En Allemagne, l'imagination populaire s'est donné libre cours : en découvrant que des plaisantins avaient pris une empreinte des serrures et s'étaient fait confectionner des doubles, saint Pierre en trembla d'indignation et laissa échapper son trousseau. Une cohorte d'anges fut dépêchée sur la terre, et finit par découvrir les clefs : elles étaient tombées sur d'humbles fleurettes auxquelles elles avaient imprimé leur forme<sup>1610</sup>.

Un autre récit tente d'expliquer le délicat parfum de la fleur. Ce ne sont pas, cette fois, les clefs du Paradis qui s'enfoncent dans la terre, mais le passe-partout d'un mauvais garçon

---

<sup>1602</sup> « S'adressant à lui, Pierre lui dit : Seigneur, si c'est bien toi, ordonne-moi de venir vers toi sur les eaux. – Viens, dit-il. Et Pierre, descendu de la barque, marcha sur les eaux et alla vers Jésus. Mais, en voyant le vent, il eut peur et, commençant à couler, il s'écria : Seigneur, sauve-moi! Aussitôt, Jésus, tendant la main, le saisit en lui disant : Homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté ? » (Mt 14, 28-31).

<sup>1603</sup> Les quatre Évangiles relatent le reniement de Pierre : Mt 26, 33-75 ; Mc 14, 29-72 ; Lc 22, 33-61 ; Jn 13, 38 et 18, 10-17.

<sup>1604</sup> BOCK 1560, p. 74.

<sup>1605</sup> HAHN 2002.

<sup>1606</sup> BOURIN 1990, p. 161.

<sup>1607</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 191.

<sup>1608</sup> Jn 18, 10. Les Évangiles synoptiques relatent aussi la scène mais ne nomment pas l'homme.

<sup>1609</sup> LCI 1994, t. 4, col. 82. Nous n'avons malheureusement pas eu accès au document.

<sup>1610</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 190.

qui, las d'attendre devant la porte, avait ouvert lui-même : l'indignation de Pierre avait été à la hauteur du forfait. Mais le métal avait eu le temps de s'imprégner des senteurs du Paradis, et quelques temps plus tard « le passe-partout s'éleva dans le ciel de mai, sous la forme d'une charmante fleur jaune d'or, qui exhale encore aujourd'hui un léger parfum d'abricot et de pêche »<sup>1611</sup>. Pour naïfs qu'ils soient, ces récits posent la question du Salut : les personnages sans auréole du *Paradiesgärtlein* proclament-ils eux aussi que le Paradis est ouvert aux hommes faillibles ? « Il y aura », dit Jésus, « de la joie dans le ciel pour un seul pécheur qui se convertit, plus que pour quatre-vingt-dix-neuf justes qui n'ont pas besoin de conversion » (Lc 15, 57). Quand le coq chanta, Pierre « sortit et pleura amèrement » (Mt 26, 75). Un récit flamand offre une version attachante de la naissance des primevères : à la mort de Pierre, les anges vinrent le chercher et lui glissèrent dans la main les clefs du ciel. Il ne s'en croyait pas digne : c'est d'émotion qu'il les lâcha<sup>1612</sup>.

### 3 L'herbe à la paralysie

Issue tout droit du ciel, la primevère fait évidemment partie de ces plantes qui guérissent, notamment de la jaunisse, à cause de sa couleur jaune. Mais une plante si puissante peut être aussi dangereuse, car la maladie a toujours à voir avec le Mal.

#### a Se mettre à l'abri du démon

Même pour les plantes bénéfiques, l'idée est répandue qu'il faut être prudent. On nomme la primevère en Suisse *Eier Blume* (fleur des œufs), car elle transmet aux œufs de Pâques sa belle couleur jaune ; mais la cueillir inconsidérément fait mourir les poussins, comme si l'on coupait avec la fleur la vie de l'oisillon de la même couleur<sup>1613</sup>. Leonhart Fuchs met en garde les femmes enceintes : marcher sur une primevère peut leur faire perdre leur enfant<sup>1614</sup>. Il est conseillé d'enfermer la nuit de la Walpurgis une primevère avec d'autres plantes dans un coffre : si l'on est réveillé par le tapage, c'est qu'on a par ce moyen capturé une sorcière. Mais si l'on donne au bétail au matin de ce même jour des primevères cueillies

---

<sup>1611</sup> „Und eines Tages, als der Frühlingmorgen sein erstes safranfarbenes Licht gebar, wuchs der Dietrich wieder in den maienen Himmel empor, aber in Gestalt einer goldgelben lieblichen Blume, der noch heute ein leiser Aprikosen- oder Pfirsichduft eigen ist“. Dieu n'a pas voulu renvoyer le garçon qui avait entrevu le Paradis (ZOOSMANN 1927, p. 56-58).

<sup>1612</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 191.

<sup>1613</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 7, col. 1229-30.

<sup>1614</sup> „Es sollen sich die schwangeren frawe hüten, vor dieser wurtzel / Ja nit darüber schreitte / Dann sie bringen sonst das kindt nit an die statt“ (cité par HAHN 2002).

avant le lever du soleil, on peut le guérir de toutes sortes de maladies<sup>1615</sup>. Il semble que les pouvoirs maléfiques de la plante soient surtout liés aux premières fleurs<sup>1616</sup> : les prémices n'appartiennent pas à l'homme, mais à Dieu<sup>1617</sup>.

Les druides récoltaient les fleurs pieds nus, à jeun, en les cachant aussitôt sous leur vêtement, afin que les pouvoirs de la plante restent intacts<sup>1618</sup>. Si les règles sont respectées, alors le Mal n'a pas d'emprise. Jean Bourdichon a représenté dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* [fig. 339] la primevère officinale avec une sauterelle. Des plaies d'Égypte à l'Apocalypse, la sauterelle est « l'insecte calamiteux par excellence, l'image des démons destructeurs »<sup>1619</sup>. Mais grâce à la primevère, l'homme peut combattre le démon.

## b Une plante délectable et sûre

La primevère réchauffe, combat la goutte et les maux de tête, soutient le cœur, le foie, l'estomac et les organes féminins : c'est une herbe « délectable et sûre », dont le Docteur Becher, médecin à Ulm, fait en 1662 l'éloge en vers dans son *Parnasse Médical*<sup>1620</sup>. Au XVI<sup>e</sup> siècle, le médecin italien Anguillara pensa même que la plante des dieux, le *dodecatheon* des Anciens, n'était autre que la primevère. Malheureusement, la description de Pline ne correspondait pas à la petite fleur jaune<sup>1621</sup> ; mais le nom de *Allerweltsheiler* (panacée)<sup>1622</sup> est resté<sup>1623</sup>. La plante était toutefois particulièrement réputée pour combattre la paralysie, depuis que le prince Robert, fils de Guillaume le Conquérant, avait été guéri à Salerne d'une mauvaise blessure contractée à la croisade : le *Regimen sanitatis Salernitanum*, qui connut un grand retentissement, place la primevère parmi les plantes qui « soignent les membres

---

<sup>1615</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 7, col. 1229-30.

<sup>1616</sup> „Die ersten, [c'est l'auteur qui souligne] *die erscheinen, darf man nicht ins Haus holen, das bringt Unglück*“ (GALLWITZ 1996, p. 215).

<sup>1617</sup> Rappelons pour mémoire l'importance des prémices dans la Bible.

<sup>1618</sup> HAHN 2002.

<sup>1619</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 895-896.

<sup>1620</sup> „Die Schlüsselblume wärmt, sie trocknet und erweicht, / Stillt Schmerzen, in dem Schlag sie bald ein Mittel reicht. / Vertreibt die laufend Gicht, zu böser Tiere Biss / Hält man die Schlüsselblume für köstlich und gewiss“ (cité par HAHN 2002).

<sup>1621</sup> GALLWITZ 1996, p. 215.

<sup>1622</sup> BEUCHERT 2004, p. 275.

<sup>1623</sup> Lorsque John Everett Millais [fig. 598] place dans la main de sa fillette endormie un bouquet de primevères, c'est sans doute davantage qu'un « gage d'amour et de bonheur que l'artiste adresse à sa fille adorée » (CREPALDI 2004, p. 267). La présence de la nurse qui coud au chevet de l'enfant donne en effet à penser que celle-ci est malade. Le titre *Endormie*, ajouté au couvre-lit blanc, rappelle l'*Ophélie* du même artiste : au delà de leur fonction d'oracle, les primevères doivent sans doute avant tout empêcher l'enfant de mourir. Il est intéressant que la polysémie des primevères soit encore aussi riche en 1865, dans un tableau qui, comme le *Paradiesgärtlein*, invite à « chercher la clef ».

paralysés »<sup>1624</sup>. Hieronymus Bock la nomme en 1560 *herba paralysis*, qui devint en allemand *Schlagkraut*, ou encore *Sankt Pauls Kraut*, car saint Paul ermite passait pour avoir guéri des paralytiques avec la plante<sup>1625</sup>. Celle-ci était « réputée autrefois, sous le nom d’herbe à la paralysie, pour la paralysie de la langue et le bégaiement »<sup>1626</sup>. Saint Sébastien ayant, selon la *Légende Dorée*, guéri Zoé, la femme de Nicostrate, qui était muette<sup>1627</sup>, il se pourrait que la primevère qui fleurit à droite du tableau nous invite à identifier l’homme debout du *Paradiesgärtlein* à ce saint, d’autant plus qu’il était invoqué contre la goutte<sup>1628</sup>, une affection que soulage la primevère<sup>1629</sup>.

L’une des paralysies les plus redoutées était celle causée par la morsure d’animaux venimeux ; or parmi les antidotes figure la primevère<sup>1630</sup>. Un artiste de l’école de Lochner a peint un *Saint Jean l’Evangéliste [fig. 498]* debout, un calice à la main : la scène fait allusion à la tentative d’empoisonnement de l’apôtre. La plupart du temps, le poison est symbolisé par un petit serpent, voire plusieurs, ou encore un dragon, qui tous émergent de la coupe<sup>1631</sup>. La représentation est ici plus raffinée : le gros pied de primevères officinales qui fleurit sous les pieds de l’apôtre proclame l’innocuité du poison. Compte tenu de ce que nous avons dit sur la relation entre la maladie et le démon, on ne s’étonnera pas du foisonnement de primevères près du dragon du *Paradiesgärtlein* : au paradis, la Bête a perdu tout pouvoir.

#### 4 La clef du paradis

« La plante symbolise l’accès au Paradis et occupe en cela une place attitrée dans le répertoire des motifs de la peinture sacrée des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles »<sup>1632</sup> : la primevère accompagne les saints et les martyrs, spécialement Marie, mais aussi le Christ.

<sup>1624</sup> « *Primula veris [...] sanant paralitica membra* » (BEHLING 1957, p. 55).

<sup>1625</sup> GALLWITZ 1996, p. 214.

<sup>1626</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 370.

<sup>1627</sup> JACQUES DE VORAGINE 1998, p. 93.

<sup>1628</sup> BERTHOD, HARDOUIN-FUGIER 1999, p. 356.

<sup>1629</sup> Voir *supra*, HAHN 2002.

<sup>1630</sup> „*Ist gut für Vergiftungen und giftiger Schlangen Biß*“ (Otto Brunfels, cité par HAERKÖTTER 1983, p. 127).

<sup>1631</sup> La représentation, courante à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, rappelle qu’Aristodème tenta d’empoisonner saint Jean après la destruction du temple de Diane à Ephèse (LCI 1994, t. 7, col. 119). Voir par exemple *Saint Matthieu, sainte Catherine et saint Jean [fig. 497]* de l’école de Lochner pour le serpent et *Saint Jean l’Evangéliste [fig. 456]* du Greco pour le petit dragon.

<sup>1632</sup> „*Die Pflanze versinnbildlicht den Zugang zum Paradies und hat dadurch einen festen Platz im Motivrepertoire der sakralen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*“ (D. Conrad dans CAT. FRANCFORT-SUR-LE-MAIN, MUNICH 2006 - 2007, p. 30).

## a La fleur des martyrs

L'Enfant Jésus de la *Sainte Famille* [fig. 645] de Bernhard Striegel tient un bouquet de petites fleurs, dont une ressemble à un coucou, si ce n'est qu'elle est rouge. Il s'agit peut-être de consoude ; mais cela peut être aussi une primevère farineuse<sup>1633</sup>, dont le mérite, dans ce contexte, est d'avoir des fleurs rouges. Etant donné que l'artiste a groupé trois fleurs sur la tige, tout donne à penser qu'il faut y voir une allusion raffinée à la mort sur la Croix de la seconde Personne de la Trinité : cette fonction est d'ordinaire, nous le verrons, dévolue à l'œillet. Dans le *Repos pendant la Fuite en Egypte* [fig. 387] de Lucas Cranach, les symboles de la Croix sont ailleurs : un angelot potelé tend une branche de cerisier à Jésus, qui la saisit, en regardant au loin un autre petit ange écarter, près d'un chardon, les ailes d'un perroquet, oiseau du paradis par excellence. Le pied de primevères, au premier plan, condense les symboles : c'est la fleur du martyr, le gage de salut, la clef du Paradis.

Dans la *Rencontre de Jésus et saint Jean-Baptiste enfants dans le désert* [fig. 8 c], le Maître du *Paradiesgärtlein* a placé entre les deux garçonnetts un pied de clochettes jaunes qui ressemblent beaucoup à des primevères sauvages<sup>1634</sup>. Jean-Baptiste les désigne du geste à son cousin : sans doute faut-il y voir une acceptation de sa décapitation comme le prix à payer pour la proclamation de la Vérité. Dans le *Retable des Rois Mages* [fig. 493] de Stefan Lochner, les primevères fleurissent aux pieds de sainte Ursule qui marche avec ses compagnes vers la sagittation, symbolisée par la flèche qu'elle tient à la main. Mais le martyr est gage de résurrection et d'entrée au Paradis. Albrecht Dürer offre avec son *Saint Jérôme pénitent* [fig. 416] une illustration subtile de la promesse : une primevère aux feuilles gaufrées émerge du chapeau écarlate<sup>1635</sup> posé dans l'herbe. Contrairement à celle de l'étude [fig. 410] du Maître, la plante ne fleurit pas<sup>1636</sup> : elle le fera au Paradis. Les personnages du *Paradiesgärtlein* côtoient tous une primevère, sauf l'archange, éternel par définition, et la cueilleuse : le panier en forme de calice est assez parlant. Il se pourrait donc que les primevères renvoient ici au martyr, comme dans d'autres tableaux. Mais au-delà, la primevère que le peintre a placée près de la femme à la fontaine permet peut-être d'identifier

---

<sup>1633</sup> Voir FITTER 2005, p. 184-185.

<sup>1634</sup> Les feuilles diffèrent toutefois de celles de l'espèce ; mais toutes les fleurs, beaucoup plus schématiques que celles du *Paradiesgärtlein*, sont-elles de la main du Maître ?

<sup>1635</sup> La *Vita* de saint Jérôme ne précise pas s'il était cardinal ; il est néanmoins souvent représenté avec le chapeau rouge, la plupart du temps ôté, comme ici (LCI 1994, t. 6, col. 519).

<sup>1636</sup> Que Dürer ait fait une étude soignée de la primevère est une indication de la fréquence de représentation de la fleur au delà du Moyen Age.

celle-ci à Marthe, souvent représentée avec un trousseau de clefs à sa ceinture<sup>1637</sup> : l'humilité qu'elle symbolise<sup>1638</sup> est la qualité première pour accéder au Paradis, celle qu'illustre comme aucune autre l'humble « servante du Seigneur »<sup>1639</sup>, dont au centre une primevère effleure le manteau.

## b Le petit trousseau de Marie

Dans la tapisserie rhénane [fig. 255] précédemment citée, un chevalier à genoux – sans doute le commanditaire – se met sous la protection de la Mère de Dieu. L'artiste a représenté dans le jardin clos entouré de murailles des symboles mariaux, lys, toison de Gédéon, licorne. Les primevères derrière le chevalier fleurissent du même bleu que son armure ; suprême raffinement, elles sont ourlées de blanc, exactement comme le manteau de Marie. La primevère est une fleur mariale : *gratulare Maria, florum veris primula*, chante un hymne à la Vierge<sup>1640</sup>. Pour Conrad de Megenberg c'est la même fleur qui s'appelle en latin *flos campi* et que les paysans nomment *himelslüzzel* ; en vertu de quoi c'est à la primevère que se compare Marie lorsqu'elle dit « je suis une fleur des champs », car elle est « sur le chemin de la grâce ». Et c'est ainsi qu'elle apparaît au pécheur qui passe, emplie de miséricorde : « sinon le pécheur serait perdu »<sup>1641</sup>.

On appelait parfois les primevères *Schlüsselbund Mariens* (trousseau de clefs de Marie)<sup>1642</sup>, ou plus simplement, en dialecte, du nom tendre de *Fräulichlossli*<sup>1643</sup>. Par un glissement fréquent, les clefs du Paradis deviennent celles de la Vierge ; mais la symbolique est sans doute différente. Contrairement à saint Pierre, Marie ne garde pas la porte du

---

<sup>1637</sup> LCI 1994, t. 7, col. 567. Voir par exemple *Sainte Marthe* [fig. 527] du Maître de Dresde.

<sup>1638</sup> Dans l'Évangile, Marthe est celle qui sert (Lc 10, 38-42 ; Jn, 12,2). Même si Jésus assure que c'est Marie, la sœur de Marthe, qui a « choisi la meilleure part » en préférant l'écoute de la Parole au service (Lc 10, 42), l'humilité de Marthe a été glorifiée par l'Église.

<sup>1639</sup> « Marie dit alors : Je suis la servante du Seigneur. Que tout se passe pour moi comme tu me l'as dit ! Et l'ange la quitta » (Lc 1, 38).

<sup>1640</sup> Cité dans BEUCHERT 2004, p. 275.

<sup>1641</sup> „Der pluomen und der lilien geleicht sich unser fraw in der geschrift und spricht ego flos campi etc, daz spricht : ich pin ain veltpluom und ain lilig der zuotal. eyâ, nun prüef ! si ist ain liehprehendeu veltpluomen, wan si stêt an der strâz der gnâden : wenn der sündæ dar an kümt, sô erscheint im diu pluom mit voller parmherzikait und ist ain lilig der zuotal, dâ sich die zwên perg zuo ainander naigent : gerehtikait und parmherzikait, anders der sündæ waer verlorn.“ L'auteur a précisé plus haut pourquoi il identifie la fleur à la primevère : „Oculus porci haizt ain veltpluom und haizt auch ze latein flos campi und haizent si di gäwläut etwa himelslüzzel » (Conrad de Megenberg, *Buch der Natur*, 1349-1350, cité par BEHLING 1957, p. 25). Ni l'un, ni l'autre ne précise malheureusement pourquoi la fleur est appelée « oeil de porc ». En ce qui concerne la traduction de *flos campi*, la TOB et la BJ optent pour « narcisse », la King James pour « rose » ; Luther choisit la neutralité avec *Blume* (fleur). On voit combien l'interprétation diffère ; du reste, ce n'est pas Marie qui parle, mais la fiancée du Cantique, à laquelle elle a été plus tard identifiée (Ct 2,1).

<sup>1642</sup> HAHN 2002.

<sup>1643</sup> BEUCHERT 2004, p. 275.

Paradis ; c'est en acceptant de devenir la Mère du Christ qu'elle ouvre indirectement la porte fermée depuis la Chute. *Himmelschlüssel mit einem Marienkäfer* (Clé du ciel à la coccinelle) [fig. 392] – une étude d'un artiste de l'entourage de Lucas Cranach – montre une tache rouge à peine visible sous une feuille basse de primevères. L'humble « scarabée de Marie » dérisoire par rapport à la plante, elle-même bien petite dans la nature, est comme une métaphore de la Vierge, humble et petite, mais puissante par son rôle de médiatrice qui guide les prières des fidèles « jusqu'aux cieux »<sup>1644</sup>.

### c Le Christ, porte vivante

La « clef du ciel » s'est aussi appelée *Burgschlüssel* (clef du château) ou encore *Kirchenschlüssel* (clef de l'église)<sup>1645</sup> : le château et l'église sont des lieux un peu lointains, comme le Paradis, mais aussi des refuges en cas de danger, comme on espère que sera le Ciel après la mort. Le Moyen Age a multiplié les Vierges de Miséricorde qui ouvrent leur grand manteau pour offrir refuge : l'une d'elle emplit le O de *Obsecro te domina* dans la miniature des *Heures de Louis de Savoie* [fig. 52] retenue comme Jardin du Paradis. Mais la Porte Vivante dont parle Ephrem, c'est le Christ<sup>1646</sup>. Le *Retable du Tempelhof de Bergheim* [fig. 465] montre saint Georges aux prises avec un dragon pourvu de crocs et de griffes redoutables. Plus loin fleurit un pied de primevères, dont nous avons vu le pouvoir d'antidote. Mais c'est le Christ qui effleure la plante – où fleurissent trois fleurs – et la montre du pied, et c'est lui que désigne de la main Jean-Baptiste<sup>1647</sup>. Jörg Zink s'interroge sur ce que peut signifier la proximité de la primevère avec l'Enfant du *Paradiesgärtlein*<sup>1648</sup>. L'une des raisons de ce voisinage est sans nul doute la symbolique christique de la plante<sup>1649</sup> : *Ecce Agnus Dei* s'inscrit chez Jost Haller en lettres d'or au-dessus du bras du Baptiste. Dans les « Annonciations à homoncule », une figure d'enfant nu chargé de la Croix descend du ciel, dans un rayon de lumière, vers le sein de Marie<sup>1650</sup> : comment ne pas voir dans les légendes

<sup>1644</sup> En français, la coccinelle est plutôt associée à Dieu même. On connaît la comptine : « Coccinelle / Demoiselle / Bête à Bon Dieu / Coccinelle / Demoiselle / Vole jusqu'aux cieux ! »

<sup>1645</sup> HAHN 2002.

<sup>1646</sup> EPHREM 1968, p. 41.

<sup>1647</sup> Le *Retable du Tempelhof de Bergheim* associe dans un même paysage la *Prédication de saint Jean-Baptiste* et le *Combat de saint Georges avec le dragon* : les deux personnages étaient les saints patrons des Johannites de Bergheim, pour lesquels l'œuvre fut réalisée au milieu du XV<sup>e</sup> siècle (LORENTZ 2001, p. 86-87).

<sup>1648</sup> „Es ist wahrscheinlich, dass [...] die Zuordnung bestimmter Pflanzen zu den Personen ihren Sinn hat, etwa die Nähe der Schlüsselblumen und der Märzenbecher zum Kind“ (ZINK 1965, p. 7). Il est intéressant que l'auteur associe la plante à l'Enfant et non à la musicienne ou à Marie.

<sup>1649</sup> „Sie wird das Symbol für die Inkarnation Christi“ (GALLWITZ 1996, p. 215).

<sup>1650</sup> Par exemple dans le *Graduel* de Friedrich Zollner [fig. 118] (voir BOESPFLUG 2008, p. 282-283).

des clefs du ciel qui se fichent en terre pour fleurir au printemps une variante de ce motif iconographique de l'Incarnation ?

D'autres récits étiologiques, plus anciens et très répandus, racontent comment un berger cueille une primevère, la fixe à son chapeau, puis s'aperçoit qu'elle se transforme en une lourde clef. Apparaît alors une femme, parfois identifiée comme la déesse Freya, qui lui explique que la clef ouvre la porte sur des trésors qui désormais lui appartiennent. Mais l'histoire se termine presque toujours mal car le jeune homme, appâté par le gain, oublie la clef<sup>1651</sup>. Il en va autrement au Paradis d'Ephrem, car c'est d'autres trésors qu'il s'agit ; le Christ est à la fois derrière la porte et la porte elle-même : « les clés du Paradis / Il vint nous les donner / à dessein des trésors / qui nous sont réservés »<sup>1652</sup>.

Annonciatrices de résurrection de la terre et des hommes, les primevères nées, selon la légende, de clefs tombées du ciel, invitent à une lecture plurielle du *Paradiesgärtlein*. L'artiste en a émaillé son tableau, comme la nature au printemps l'herbe grasse, et les a aussi soigneusement plantées près de certains personnages. Le spectateur est invité à se souvenir que contre le poison de la Bête l'homme n'est pas seul. Plus qu'aucune autre, la primevère est un signe de la miséricorde divine : les pouvoirs de la fleur rejoignent ceux des saints. Pour guérir corps et âme, l'homme peut compter sur l'humble « fleur de saint Pierre » et aussi sur saint Georges, vainqueur du dragon, saint Sébastien qui soigne toutes les paralysies et sainte Marthe qui guérit de l'orgueil. Nous avons vu par ailleurs que les feuilles de la plante ne correspondent pas tout à fait aux fleurs de *Primula veris*. Dans la nature, la plante s'hybride fréquemment avec des espèces voisines<sup>1653</sup>. Faut-il voir là une allusion à la vie paradisiaque, où « tous, nous serons transformés » (1 Co 15, 51) ? La primevère, par sa place centrale – et la plante près de l'Enfant est la seule où poussent trois tiges –, invite à discerner l'essentiel : « Je suis la porte », dit Jésus, « si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé, il ira et viendra et trouvera de quoi se nourrir » (Jn 10, 9) : au *Paradiesgärtlein*, la table est mise, et à son pied pousse une touffe de fraisiers.

---

<sup>1651</sup> PERGER 1864, p. 174-175.

<sup>1652</sup> EPHREM 1968, I, 11-12, p. 41.

<sup>1653</sup> FITTER 2005, p. 184-185.

## B Le trèfle et le fraisier

Les trèfles et les fraisiers, qui n'ont l'un comme l'autre aucune occurrence biblique, sont souvent si stylisés dans l'iconographie médiévale qu'il est difficile de les distinguer. Cela est particulièrement vrai des petits panneaux peints, qui présentent les plantes certes au premier plan, mais à une échelle réduite, si bien que les fleurs de trèfle peuvent passer pour des fraises des bois. Les feuilles trilobées, qui ont fait des deux espèces des symboles de la Trinité<sup>1654</sup>, ne se distinguent guère que par la denture peu visible du fraisier, dont Hieronymus Bock atteste du reste le nom de *trifolium*<sup>1655</sup>. Lorsqu'elles sont encore repliées, elles se confondent tout à fait<sup>1656</sup>.

Le Maître a placé presque au centre du *Paradiesgärtlein* une grosse touffe de fraisiers où fleurissent huit fleurs qui alternent avec autant de fruits à maturité, dont l'un semble attaqué par la pourriture. On distingue par contre à peine au pied du cerisier une unique feuille de trèfle qui se confond dans le vert du gazon ; n'étaient ses deux fleurs rouge vif, la plante passerait tout à fait inaperçue. Du reste, elle est presque toujours ignorée, contrairement aux fraisiers, dans lesquels les auteurs s'accordent à reconnaître l'espèce sauvage *Fragaria vesca*<sup>1657</sup>. Ses modestes fleurettes blanches ont fait de la plante l'image de l'innocence et de la modestie, donc une fleur mariale. Mais le fraisier, caractérisé surtout par ses fruits juteux couleur de sang, est une plante à la symbolique complexe, voire contradictoire.

### 1 Le trèfle aux feuilles trilobées

Les feuilles tripartites de la plante avaient déjà frappé les Anciens : les langues romanes en gardent trace<sup>1658</sup>, alors que le nom allemand *Klee* renvoie au sucre contenu dans la fleur<sup>1659</sup>. Une forme aussi caractéristique ne pouvait manquer de faire du trèfle un symbole

---

<sup>1654</sup> Voir en particulier ROLLAND 1967 a, p. 139 et BEUCHERT 2004, p. 79-81 et 163.

<sup>1655</sup> BOCK 1560, chap. 183-186.

<sup>1656</sup> „Wann sie sich erstlich herfür thuon / seind sie zuosammen gefalten / wie der Klee / gantz runtzlecht“ (FUCHS 1543, chap. 329).

<sup>1657</sup> Le fraisier est identifié par 19 auteurs sur les 30 qui nomment des fleurs ; les quatre qui précisent l'espèce sont du même avis, ce qui n'est pas surprenant, étant donné que la culture des fraises au sens moderne ne remonte qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle ; mais l'on a commencé à planter des fraisiers sauvages dans les jardins à la fin du Moyen Age (RDK 1937-2003, t. 5, col. 984).

<sup>1658</sup> Le français *tresfle* (1314), l'espagnol *trebol*, le portugais *trevo* remontent au grec *triphullos*, « à trois feuilles », l'italien *trifoglio* au latin *trifolium* calqué sur le grec (ROBERT 2000, p. 2323).

<sup>1659</sup> *Klee* (le trèfle) est – comme le nom anglais de la plante, *clover* – de la même racine que *kleben* (coller) et *Klette* (la bardane), une plante qui se propage en s'accrochant à maturité aux poils des animaux (DUDEN 1963, p. 331).

chrétien : le nom d'« herbe de la Trinité » est attesté en France depuis 1542<sup>1660</sup>. En traçant près du panier de cerises une feuille trifoliée ronde et lisse, le Maître du *Paradiesgärtlein* a clairement représenté un trèfle. Mais les deux fleurs d'un rouge soutenu donnent à penser qu'il a voulu peindre une plante de l'espèce *Trifolium fragiferum*, dont les inflorescences globuleuses s'enflent « à la fructification jusqu'à ressembler à de petites fraises »<sup>1661</sup>.

#### a Trois feuilles pour dire la Trinité

La tradition veut que saint Patrick ait converti les Irlandais en leur expliquant la Trinité au moyen d'une feuille de trèfle, comme Dieu à la fois un et trois : la plante est aujourd'hui à la fois l'attribut de saint Patrick et l'emblème de l'Irlande<sup>1662</sup>. Petite plante banale et peu visible, le trèfle permet néanmoins – et ce n'est pas un mince mérite – un rappel discret du dogme de la Trinité dans la peinture. Un antiphonaire de Florence du XVI<sup>e</sup> siècle [fig. 185] montre au centre d'une lettre O un impressionnant serpent qui s'enroule autour de l'Arbre de la Connaissance. Plusieurs petites feuilles de trèfle, du même vert lumineux que le gazon, la Bête et la figue que s'apprêtent à manger Adam et Eve, disent que le Dieu trinitaire, contrairement aux apparences, n'abandonne jamais les hommes au démon : tout donne à croire que le Maître du *Paradiesgärtlein*, en plantant son trèfle au pied d'un arbre au tronc double – dont nous avons vu qu'il rappelle le serpent et la Chute – a voulu délivrer le même message.

Ce n'est pas seulement en architecture que « dans l'art chrétien, les formes trifoliées, les arcs trilobés, qui rappellent l'élégance du feuillage du trèfle, symbolisent la Trinité<sup>1663</sup> ». *Le Repos pendant la Fuite* [fig. 366] du Caravage serait très profane si une feuille de trèfle, au premier plan, n'inscrivait la scène dans le plan de Dieu. Filippo Lippi a pris soin, dans sa *Vierge de l'Humilité* [fig. 488], de faire se détacher un trèfle vert clair sur un sol sombre, dans l'échancrure du manteau de Marie. Jésus s'appuie sur le genou de sa Mère pour se dégager de son étreinte : il va poser le pied sur le trèfle<sup>1664</sup>, qu'il désigne incidemment de sa main droite. Un jour, cette tendre pousse aura des fleurs rouges. Jésus aussi est encore bien jeune, mais déjà vêtu d'écarlate : il est en marche vers la Croix. L'inquiétude se lit dans les yeux de

<sup>1660</sup> ROLLAND 1967 a, p. 139.

<sup>1661</sup> FITTER 2005, p. 138. L'appellation *Trifolium fragiferum*, « trèfle porte-fraises », repose évidemment sur l'analogie.

<sup>1662</sup> DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 1994, p. 272.

<sup>1663</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT 1982, p. 964.

<sup>1664</sup> Dans le *Virgo inter Virgines* [fig. 59], du Maître de la Légende de Sainte Lucie – une œuvre que nous avons retenue comme Jardin du Paradis – des trèfles effleurent le manteau d'Agnès, à l'aplomb de l'agneau posé sur ses genoux. Par une construction subtile, la plante renvoie à l'agneau qui renvoie à l'Enfant.

Marie ; mais comme l'indique le titre du tableau, elle ira au bout de son *fiat* avec l'humilité des plantes de Dieu.

## b Du trèfle des prés au trèfle-fraisier

Les fleurs de trèfle se déclinent du blanc au rose soutenu presque violet. Dans la *Vierge d'Humilité au Banc de Fleurs* [fig. 397], de Jacques Daret, un trèfle incarnat, aisément reconnaissable à ses fleurs allongées, pousse dans le gazon et un fraisier sur le banc, tous deux à main gauche de Marie. Le trèfle incarnat est un régal pour les abeilles. On pourrait s'attendre à ce qu'il en soit de même pour le gros trèfle des prés ; or il n'est visité que par les bourdons. Que les abeilles ne butinent pas une fleur aussi sucrée – souvenons-nous que cette qualité a donné son nom allemand au trèfle – méritait une explication : les récits étiologiques s'en sont chargés<sup>1665</sup>. On racontait en Prusse orientale que l'abeille avait ajouté au non-respect du sabbat l'effronterie de répondre vertement à Dieu : puisqu'il interdisait de butiner le septième jour, il aurait pu faire en sorte qu'on puisse jeûner sans souffrir. Indigné, Dieu aurait interdit pour toujours aux abeilles de s'approcher du trèfle des champs, le plus gros de tous<sup>1666</sup>.

Mais « depuis la jeunesse du monde, l'homme a partout regardé l'abeille comme l'un des plus excellents dons que Dieu ait faits à l'homme »<sup>1667</sup> ; aussi l'insecte est-il au contraire, dans la variante saxonne, l'image du renoncement. Un jour que le soleil reflétait la lumière divine avec magnificence, les créatures louèrent le Seigneur avec une ferveur particulière : les hommes à l'église, les araignées en se balançant avec grâce, les moustiques en dansant au-dessus de l'eau. Les abeilles n'y tinrent plus. Si elles sortaient, elles ne pourraient s'empêcher de travailler. C'était « lorsque les bêtes savaient encore parler » ; aussi envoyèrent-elles des émissaires proposer à Dieu un compromis, qui fut accepté : elles butineraient tous les jours de la semaine, mais se priveraient de la fleur la plus mellifère, le trèfle des champs<sup>1668</sup>.

La taille des plantes du *Paradiesgärtlein* n'étant pas toujours un critère suffisant d'identification, on ne saurait dire à quelle espèce appartiennent les fleurs de trèfle ; mais la

---

<sup>1665</sup> Faute d'avoir lu les récits étiologiques, les agronomes d'Australie et de Nouvelle Zélande durent au XIX<sup>e</sup> siècle importer d'urgence des bourdons afin d'assurer la fructification du trèfle des champs qu'ils avaient fait venir d'Europe (WIESENKLEE 2008).

<sup>1666</sup> Des variantes de Poméranie expliquent en détail comment Dieu raccourcit la trompe des impertinentes ou encore allonge le calice de la fleur pour leur interdire l'accès au miellat (DÄHNHARDT 1970, t. 3, p. 306-307).

<sup>1667</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 857.

<sup>1668</sup> DÄHNHARDT 1970, t.3, p. 307. Un récit étiologique qui présente autant de variantes (l'auteur en dénombre huit pour le seul espace germanique) était probablement connu en Alsace aussi.

feuille est beaucoup trop ronde pour appartenir à un trèfle des champs. Le Maître a-t-il voulu signifier, en peignant un trèfle-fraisier, que les privations, punitives ou volontaires, n'ont au Paradis plus lieu d'être ? L'Arbre de Vie de la Jérusalem Céleste ne produit-il pas douze récoltes et des fruits en toutes saisons<sup>1669</sup> ? Mais même si le trèfle était appelé dans le canton de Fribourg « chair au bon Dieu »<sup>1670</sup>, le fraisier, avec ses cinq pétales blancs et ses fruits juteux, offre une lisibilité et une polysémie plus grandes. Les artistes l'ont souvent préféré au trèfle, et il occupe au *Paradiesgärtlein* une place privilégiée.

## 2 Le fraisier, une plante innocente et modeste

Le français *fraise* est dérivé du latin *fraga*, pluriel de *fragum*, qui est la fraise des bois<sup>1671</sup> : c'est donc le fruit qui a donné son nom à la plante, comme pour les arbres fruitiers. L'allemand *Erdbeere* (baie de terre), met en relief à la fois la petite taille du fruit et sa place<sup>1672</sup> : c'est une plante en tous points modeste. Le fraisier est une rosacée, ce qui le rapproche de Marie, « rose des roses »<sup>1673</sup> ; à cela s'ajoutent la taille très réduite et la blancheur des pétales, ainsi que le fait rare que floraison et fructification se côtoient sur un même pied. Tout cela a fait du fraisier un symbole de Marie, Vierge et Mère : les stolons eux-mêmes ont été considérés parfois comme l'image des bonnes œuvres de la Mère de Dieu.

### a Une humble fleurette immaculée

Les cinq pétales des rosacées offrent une délicate palette du blanc au rose, mais rarement la blancheur immaculée des fleurs de fraisier : comme les lys, les nivéoles et le muguet, qui fleurissent aussi au *Paradiesgärtlein*, la fleur de fraisier symbolise la pureté de Marie. Dans la nature, elle est de toutes ces plantes la plus petite : cela a fait d'elle « un partenaire idéal des violettes et des pâquerettes, avec lesquelles elle partage le symbole de l'humilité et de la modestie du vrai chrétien »<sup>1674</sup>. Nous avons vu comment les Jardins du

---

<sup>1669</sup> « Au milieu de la place de la cité et des deux bras du fleuve, est un arbre de vie produisant douze récoltes. Chaque mois il donne son fruit, et son feuillage sert à la guérison des nations » (Ap 22, 2).

<sup>1670</sup> ROLLAND 1967 a, p. 145.

<sup>1671</sup> ROBERT 2000, p. 884.

<sup>1672</sup> Le fait que la fraise mûrisse si près de la terre a dû frapper l'imagination, car d'autres baies sont désignées non par leur place mais par leurs épines ou leur couleur, associée parfois à l'époque de leur fructification : citons pour mémoire la groseille à maquereaux (*Stachelbeere*, « baie à épines »), la myrtille (*Blaubeere*, « baie bleue »), la groseille et le cassis, qui mûrissent en même temps et se nomment respectivement *rote Johannisbeere*, « baie rouge de la Saint-Jean » et *schwarze Johannisbeere*, « baie noire de la Saint-Jean ».

<sup>1673</sup> Ainsi l'appelle Alfonse X dans une de ses *Cantigas de Santa Maria* (ALPHONSE X 1959-1965, t. 1, p. 33).

<sup>1674</sup> BEUCHERT 2004, p. 79-80.

Paradis ont pour origine la *Madona del Ulmita* italienne. Dans la *Madone à la roseraie* [fig. 54] de Stefan Lochner comme au *Paradiesgärtlein*, les trois plantes tapissent le gazon aux pieds de Marie. Le vêtement très simple de celle-ci, ses épaules basses, ses yeux baissés traduisent sa modestie et son humilité : chez Lochner, elle n'ose regarder ni le spectateur, ni les anges ; dans le panneau de Francfort, elle est tout absorbée par le livre qui lui indique ce que Dieu attend d'elle. La *Vierge de Soleure* [fig. 9] est assise sur une banquette entièrement tapissée de fraisiers : on la désigne communément sous le nom de *Vierge aux fraisiers*. Elle lève les yeux de son livre pour tendre à son Enfant une rose blanche, qu'elle a sans doute cueillie derrière elle sur le palis. Son attitude différente invite à voir dans les fraisiers du tableau un autre aspect de Marie : parce qu'elle ne s'en croyait pas digne, elle est la Vierge qui a enfanté Dieu.

#### b Huit fleurs voisinent avec huit fruits

Le Maître du *Paradiesgärtlein* a fait se côtoyer dans les fraisiers de ses tableaux – de Soleure, de Karlsruhe ou de Francfort – les fleurs et les fruits. Mais en peignant dans son Jardin du Paradis deux fleurettes à demi fanées, il inscrit résolument la plante dans son cycle naturel. Il a pris par ailleurs un soin particulier à représenter autant de fleurs que de fruits : Marie est à la fois Vierge et Mère. Aussi est-il « sans doute légitime de comprendre les plants de fraisiers en fleur et en fruit qui poussent près de l'ange comme une allusion à sa maternité virginale », d'autant plus que le tronc aux deux rameaux verts corrobore cette interprétation<sup>1675</sup>.

Les fraisiers en fleur et en fruit croissent près de Marie à toutes les étapes de sa vie, dans les panneaux peints comme dans les marges des miniatures. Dans une *Annonciation* [fig. 119] des *Heures à l'usage de Paris*, un fraisier aussi gros que l'arbre voisin, dans lequel est perché un chardonneret, porte une fleur et, en réponse aux cinq pétales de celle-ci, cinq fruits<sup>1676</sup>. Une touffe de fraisiers en fleur et en fruit pousse entre Marie et sa cousine Elisabeth dans la *Visitation* [fig. 8 a] du Maître du *Paradiesgärtlein* comme dans celle du Maître M. S. [fig. 581] et derrière la Vierge enceinte de *Notre-Dame de l'attente* [fig. 190]. Dans l'*Assomption* [fig. 508] du Maître d'Aquisgrana, un fraisier semblable voisine avec une touffe

<sup>1675</sup> „Die blühenden und fruchttragenden Erdbeerbüschen neben dem Engel darf man wohl als Allusion auf ihre jungfräuliche Mutterschaft verstehen. Für eine solche Auslegung scheint auch die Nachbarschaft zu dem Baumstumpf, dem die beiden Reiser eingepflanzt sind, zu sprechen, da er die andere Wesenseigentümlichkeit Marias, ihre unbefleckte Empfängnis, sinnfällig macht: Aus dem alten Stamm der sündig gewordenen Menschheit wächst neues, von der Urschuld unberührtes Leben“ (VETTER 1965, p. 106).

<sup>1676</sup> Le chardonneret étant lié au sang du Christ, on peut penser que le chiffre 5 renvoie ici aux stigmates.

de muguet et un pied de plantain, plantes mariales par excellence, qui se côtoient aussi au *Paradiesgärtlein*.

### c Les bonnes œuvres de la Vierge Marie

S'il n'est pas mauvais qu'une plante se propage, la multiplication des stolons a frappé les « pères de la botanique »<sup>1677</sup>. Cette herbe, écrit Hieronymus Bock, « rampe et voltige sur la terre, se pourvoit près des feuilles de longs fils qui tissent comme un filet, s'accrochent partout sur la terre avec de petits bourgeons d'où sortent de jeunes fraisiers, et c'est là le but des fraisiers »<sup>1678</sup> : dans cette description, le fraisier apparaît autant comme un animal que comme une plante, et un animal maléfique, d'autant plus que le mot *fladert* (voltige) renvoie à *Fledermaus* (la chauve-souris) et *spinnen* à l'araignée. Du reste, le fraisier sauvage se nommait en Vendée « fraise folle », et « freya » en Isère<sup>1679</sup>, un nom qui rappelle que la plante fut longtemps dédiée à la déesse germanique, à laquelle on offrait les trois premières fraises de l'année<sup>1680</sup>. Pour Albert Pomme de Mirimonde, si la *Vierge [fig. 9]* de Soleure est « assise sur un banc de terre, tout couvert de fraisiers », si dans le *Mariage mystique de Sainte Catherine [fig. 499]* de Lorenzo da San Severino le manteau de la Vierge est tout brodé de fraisiers, c'est parce que « la fraise est le symbole des bonnes actions qui se multiplient autour de Marie »<sup>1681</sup>. Lorsqu'on considère le tapis de fraisiers sur lequel est assise la *Vierge* de Soleure, il est tout à fait possible que le Maître du *Paradiesgärtlein* ait voulu souligner cette qualité de Marie, davantage sans doute que dans le tableau de Francfort, plus riche et plus complexe. Plusieurs auteurs ont cependant mis en doute la symbolique mariale du fraisier : pour Karl-August Wirth, elle est « injustifiée, car le fraisier n'est nommé dans aucun des volumineux répertoires des métaphores de plantes consacrées à Marie »<sup>1682</sup>.

Peut-être faut-il voir dans la plante, en effet, davantage un symbole du Dieu trine et du Christ que de Marie, même si les deux ne sont pas exclusifs l'un de l'autre. Dans *l'Annonciation dans un jardin clos [fig. 121]*, un dessin colorié de Colmar dans lequel la

---

<sup>1677</sup> Ainsi a-t-on nommé au XIX<sup>e</sup> siècle Otto Brunfels, Hieronymus Bock et Leonhart Fuchs (voir GALLWITZ 1996, p. 39-43).

<sup>1678</sup> „Disz krut kreücht und fladert auf der erden / gewint neben den blettern lange faeden / die spinnen herfür als netz faedem / hencken sich allenthalben auff der erden an / mit kleinen knoepflin / daraus werden junge Erdbeeren stoecklin / und das ist die zielung der Erdbeeren“ (BOCK 1560, chapitres 183-186).

<sup>1679</sup> ROLLAND 1967 a, p. 199-200.

<sup>1680</sup> GALLWITZ 1996, p. 121.

<sup>1681</sup> MIRIMONDE 1967, p. 25. Ne possédant qu'une médiocre reproduction de ce tableau, nous faisons confiance à l'auteur.

<sup>1682</sup> „Sie ist ungerechtfertigt, denn die Erdbeere wird in keiner der umfangreichen Zusammenstellungen von Pflanzenmetaphern für Maria genannt“ (RDK 1937-2003, t. 5, p. 990).

Vierge « semble une parente un peu provinciale de la *Vierge au jardinet de paradis* de Francfort »<sup>1683</sup>, un fraisier démesuré, sur lequel deux fruits rouges côtoient sept fleurs blanches à cinq pétales, pousse aux pieds de l'ange. D'autres fleurs semblables occupent tout le devant de la scène : la plante s'est beaucoup propagée. Malgré le caractère naïf et parfois peu soigné<sup>1684</sup> de la représentation, rien n'interdit de penser qu'en donnant aux fleurs des cœurs rouges – ce qui contredit la nature mais renvoie à la forme de cœur du fruit – le miniaturiste a voulu signifier que le cœur de Marie<sup>1685</sup> saignera un jour, comme celui des fleurs de fraisier, d'autant plus que le chiffre sept renvoie, entre autres, aux « sept douleurs » de la Vierge<sup>1686</sup>. Le manteau de l'ange rappelle par sa couleur et ses motifs la tenture qui s'élève derrière Marie. Mais sur l'étoffe, juste au-dessus du fraisier, une grosse feuille de trèfle est nettement reconnaissable. Avec moins de raffinement que le *Paradiesgärtlein*, mais de façon tout aussi explicite, la miniature met en parallèle le trèfle et le fraisier, plantes trifoliées symboles de la Trinité. Dans la miniature, les poils de la plante se hérissent comme des piquants. Cela peut être une simple maladresse ; mais on peut y voir aussi une allusion aux épines de la Passion.

### 3 Des fraises juteuses couleur de sang

Le fraisier occupe moins de place que d'autres plantes dans les représentations mariales, peut-être en raison de sa connotation érotique qui a perduré longtemps. Nourriture des bienheureux chez Ovide, puis des enfants morts en attente de la Résurrection, la fraise est aussi le symbole du sacrifice de la messe, le fruit du Paradis par excellence.

#### a Le fruit des délices terrestres

Les noms allemands de *Brüstlein*<sup>1687</sup>, *Prestling*, *Brestling*<sup>1688</sup> le disent aussi franchement que maints couplets érotiques français<sup>1689</sup> : la fraise rappelle la poitrine des femmes. Dans les *Métamorphoses*, Polyphème tente de séduire Galatée par la promesse de toutes sortes de fruits : « toi-même, de tes propres mains, tu cueilleras des fraises fondantes,

<sup>1683</sup> E. Antoine dans CAT. PARIS 2002, p. 61.

<sup>1684</sup> L'une des fleurs n'a que quatre pétales au lieu de cinq.

<sup>1685</sup> Aujourd'hui encore, le nom courant de l'espèce *Dicentra spectabilis*, une plante décorative aux fleurs roses en forme de cœur et aux feuilles trilobées, est en France « cœur de Marie » et en Allemagne *tränendes Herz*, un raccourci de *tränendes Herz Mariä*.

<sup>1686</sup> Voir LCI 1994, t. 4, col. 85-87 ; nous aborderons le sujet à propos des iris.

<sup>1687</sup> BEUCHERT 2004, p. 79.

<sup>1688</sup> GALLWITZ 1996, p. 121.

<sup>1689</sup> Par exemple dans *La Pancharis* écrit par Bonnefons en 1587 : « Au bout de chasque teton / Rougit un petit bouton / Qui paroist sur sa mamelle / Comme la fraise nouvelle » (ROLLAND 1967, p. 207-208).

nées sous les ombrages des bois »<sup>1690</sup>. Pour Karl-August Wirth, l'*Ovide moralisé* ayant eu une influence considérable au Moyen Âge, il faut peut-être voir ici la source de la connotation érotique de la fraise qui a perduré en pays chrétien. De fait, Jérôme Bosch a représenté dans son *Jardin des Délices* [fig. 328] plusieurs fraises énormes, qui « attisent le désir des hommes et les transforment en monstres »<sup>1691</sup>. Au premier plan du panneau central, un homme en dévore une, couché sur elle ; plus haut, derrière le lac, une autre est plus haute que la grappe humaine qui semble lui rendre un culte ; à droite du tableau, un homme en offre une en forme de cœur à une jeune femme assise.

Une page des *Emblemes et Devises d'amour* [fig. 194], presque contemporaines, est une représentation plus raffinée du même motif : au milieu de pensées aux couleurs délicates, Pierre Sala, tout de noir vêtu, « offre son cœur à sa belle » ; mais la belle est symbolisée par une pâquerette. Dans une tapisserie [fig. 276] des années 1480, des fraisiers poussent devant le roi David qui envoie un serviteur inviter Bethsabée, dont il n'hésitera pas à faire périr l'époux gênant (2 Sa 11, 2-17). On ne s'étonnera pas de trouver un fraisier dans les marges du *Roman de la Rose*, notamment celles du Maître des livres de prière [fig. 572]. Mais chez Ovide, la fraise est à la fois symbole d'érotisme et d'innocence.

## b La nourriture des bienheureux

Au temps de l'âge d'or, qui fut « semé le premier » et « pratiquait de lui-même la bonne foi et la vertu », les hommes, contents des aliments que la terre « produisait sans contrainte », se nourrissaient de glands et de cornouilles, de mûres et de « fraises des montagnes »<sup>1692</sup>. Les bienheureux de l'âge d'or devinrent les innocents promis à la Vie éternelle : par un glissement fréquent, la tradition chrétienne fit de la fraise la nourriture des enfants morts, que Marie emmène au Paradis le jour de la Saint-Jean. Aussi une femme ayant perdu des enfants ne devait-elle pas manger de fraises avant ce jour, de peur que Marie n'en prive ses petits<sup>1693</sup>.

---

<sup>1690</sup> OVIDE 1992, p. 436.

<sup>1691</sup> „H. Bosch malt im Garten der Lüste eine Erdbeere (= Weltlust), nach der die Menschen verlangen und dann zu Ungeheuern werden“ (U. Braun dans LCI 1974, t. 1, col. 656).

<sup>1692</sup> OVIDE 1992, p. 45-46.

<sup>1693</sup> „Eine Frau, welcher schon Kinder starben, darf vor dem Johannistag keine Erdbeeren essen, denn an diesem Tag führt die Hl. Maria die gestorbenen Kindlein in das Paradies zum Erdbeerpflücken. Jene Kinder, deren Mütter schon vor Johannis Erdbeeren aßen, dürfen nicht mit, denn die hl. Maria sagt, ihren Antheil hätten schon die genäsichigen Mütter verzehrt“ (PERGER 1980, p. 166). La dureté de Marie peut surprendre

Pour bien marquer la différence avec les coupables nourritures terrestres, des récits étiologiques expliquent pourquoi, sur terre, la fraise ne rassasie pas. La Vierge Marie<sup>1694</sup>, parfois déguisée en femme pauvre qui mendie pour son enfant<sup>1695</sup>, ou le Christ lui-même<sup>1696</sup> croise un jour dans la forêt un enfant portant un panier rempli de fraises, qu'il cache pour ne pas devoir le partager. Ce n'est « rien », ment-il. Depuis ce jour, les fraises ne sont « rien » pour qui les mange<sup>1697</sup>. Un récit des Abruzzes offre une variante surprenante. Pendant la Fuite, Marie glisse sur des fraises et maudit le fraisier ; dorénavant, non seulement la plante ne rassasie plus personne, mais on ne peut rien en faire de nécessaire, « contrairement aux autres arbres utiles ». Le narrateur ajoute qu'en ce temps-là, « les fraisiers étaient aussi hauts que les noyers et les cerisiers »<sup>1698</sup>. Cela pourrait être anecdotique, si le *Retable de Grabow* [fig. 320], qui passe pour offrir les premières représentations fidèles de la plante<sup>1699</sup>, ne montrait Adam et Eve cueillant dans l'Arbre de la Connaissance de gros fruits rouges comme des fraises<sup>1700</sup>. Mais lorsque c'est l'Enfant Jésus qui saisit une grappe de fraises des bois il s'agit, l'on s'en doute, d'une autre nourriture.

### c Le rouge de la Croix

Dans *La Sainte Famille au Palmier* [fig. 616] de Raphaël, Joseph tend à Jésus une poignée de fraisiers en fleur et en fruits. L'Enfant y plonge ses deux menottes avec délices et interroge du regard son père, dont la tristesse contraste avec la sérénité charmante de la scène. Les fruits juteux ont un arrière-goût amer. Le pied tendu de l'Enfant remuant guide le regard vers le fraisier à terre : quand Jésus n'aura plus l'âge d'être porté tendrement dans un linge par sa mère, ses pieds et ses mains se teinteront de sang<sup>1701</sup>. La *Vierge Protectrice* [fig. 420] de Dürer décline le même motif : Jésus, qui tient de la main droite une branche de fraisier, lève

---

aujourd'hui ; mais elle s'inscrit dans la tradition biblique : Dieu fait mourir l'enfant que David et Bethsabée ont conçu dans le péché (2 Sa 12, 14-19).

<sup>1694</sup> PERGER 1980, p. 166-167 ; DÄHNHARDT 1970, t. 4, p. 97.

<sup>1695</sup> ZOOSMANN 1927, p. 30-31.

<sup>1696</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 893.

<sup>1697</sup> Oskar Dähnhardt précise que le récit est connu dans toute l'Allemagne et le Tyrol.

<sup>1698</sup> „Seid verflucht, dass niemand, der euch isst, an euch satt wird, und dass ihr nicht wie die übrigen Bäume (denn in jenen Zeiten wuchsen die Erdbeeren so hoch wie die Nuss- und Kirchenbäume) nützlich seid, euch zu notwendigen Dingen zu verarbeiten“ (DÄHNHARDT 1970, t. 4, p. 60).

<sup>1699</sup> „Erstes pflanzliches Leben in seinem Sosein, in seiner spezifischen Gestalt taucht herauf“ (BEHLING 1957, p. 19). Un fraisier délicat pousse au premier plan de la *Création d'Eve* [fig. 318].

<sup>1700</sup> Ont-ils cru que les grosses fraises des arbres leur étaient interdites ? Le récit étiologique ouvre la porte à cette interprétation. En peignant de gros fruits rouges, l'artiste a pour le moins entretenu l'ambiguïté : dans une miniature du 3<sup>e</sup> ¼ du XV<sup>e</sup> siècle illustrant le paradis originel [fig. 177], les fraises sont aussi grosses que le fruit défendu ; mais il se distingue des premières par sa couleur jaune.

<sup>1701</sup> Dans le *Repos pendant la Fuite en Egypte* [fig. 387] de Lucas Cranach, c'est un angelot désolé qui tend à Jésus une poignée de fraisiers.

un regard inquiet vers sa Mère soucieuse<sup>1702</sup>. La *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] de Martin Schongauer présente, nous l'avons vu, de nombreuses caractéristiques communes aux Jardins du Paradis. C'est la gravité inquiète de la Mère et de l'Enfant qui nous a empêchée de classer le tableau dans notre corpus. Il a été copié plusieurs fois, avec des variantes : Hans Burgkmair [fig. 94 c] a placé dans la main de l'Enfant nu une tige de fraisier. Le doux fruit des bienheureux est devenu un miroir de la tendre chair de l'Enfant offert en holocauste. L'Enfant de la *Sainte Famille dans un paysage* [fig. 307], de Hans Baldung, s'élanche plein d'effroi dans les bras de sa Mère : son corps est tendu en diagonale entre le fraisier qui pousse au premier plan et le visage de Marie. Dans la marge au-dessous de Saint Michel terrassant le démon, une miniature [fig. 207] tirée des *Heures de Pierre II, duc de Bretagne*, un pied de fraisier pousse directement dans un calice. Au *Paradiesgärtlein*, les fraisiers poussent à l'aplomb de la table du sacrifice.

Les allusions directes à la Passion et à la Croix en relation avec des fraisiers sont multiples dans la peinture. Des fraisiers tapissent le sol de la *Vierge du Belvédère* [fig. 619], aux pieds de Jésus qui saisit la Croix tendue par Jean-Baptiste enfant. Ils ne fleurissent pas : l'heure est au grain qui meurt pour donner du fruit (Jn 12, 24)<sup>1703</sup>. La *Vierge au tricot* [fig. 323] est le panneau le plus célèbre du *Retable de Buxtehude*<sup>1704</sup> presque contemporain du *Paradiesgärtlein* : on y retrouve la même poésie naïve – mais plus forcée – que dans le tableau de Francfort. Marie a presque achevé de tricoter une chemise pour son fils, négligemment couché dans l'herbe, appuyé sur un coude près d'un livre. L'arrivée de deux anges semble être une distraction bienvenue : il les regarde avec une certaine ironie, comme s'il se demandait ce que signifient les *arma Christi* qu'ils apportent, ces clous immenses, cette grande croix qui ressemble à un bâton de pèlerin, cette lance qui va emmêler leurs ailes. Le spectateur ne peut s'empêcher de sourire à la vue de cet enfant si différent de celui qui, ailleurs, empoigne la Croix que lui tend son cousin. En même temps, il comprend que le fouet posé par terre près des fraisiers est à la fois celui dont l'enfant se sert pour lancer sa toupie et celui qui plus tard lacèrera sa chair.

---

<sup>1702</sup> Dans la *Vierge aux animaux* [fig. 419], au contraire, un petit garçon facétieux se penche pour cueillir les fraises qui mûrissent près de lui : le même artiste semble avoir ici mis en scène une acceptation sereine de la Croix.

<sup>1703</sup> Raphaël a décliné le même motif dans la *Sainte Famille avec le petit Saint Jean* [fig. 617].

<sup>1704</sup> Ce retable, réalisé dans les années 1400, n'est aujourd'hui plus attribué à Bertram de Minden mais à son école (MUSPER 1961, p. 191).

*Jésus devant Pilate* [fig. 551], du Maître de Marguerite d'Orléans, offre une autre variante originale du motif. Le miniaturiste a représenté dans la marge, au milieu d'un semis de lettres gothiques, sept jardins en miniature, chacun entouré d'un palis de roses tressé avec soin. Au centre croissent différentes plantes, œillets, violettes, pâquerettes et roses, et par deux fois un fraisier. Mais ces fleurs ne prennent pas racine dans la terre, ou plutôt la terre est bleue, du même bleu profond que les manteaux de Jésus et du Père et aussi que le ciel étoilé<sup>1705</sup> : la Passion qui s'amorce débouche sur la Résurrection. Le Maître de Sir John Talbot a entouré sa *Compassion du Père* [fig. 561], dans laquelle le Christ écarte les bords de la plaie de son flanc, d'une marge entièrement bleue décorée de guirlandes de fraisiers et de papillons, la plupart blancs comme celui qui voisine avec les fraisiers du *Paradiesgärtlein* : il serait étonnant que le Maître n'ait pas voulu, lui aussi, associer la Croix à la Résurrection<sup>1706</sup>, ne serait-ce que parce que la seconde donne son sens à la première.

#### d Du martyre au Paradis

Le panier de fraises qu'un enfant apporte en chantant à un jeune homme signifie chez Suso bien autre chose qu'un cadeau galant ou même le plaisir innocent d'un petit enfant mort en attente de résurrection. Ces fruits rouges, mûrs à point, c'est « ton ami, ton Seigneur céleste qui te les envoie », dit-il, ajoutant : « ah, comme il t'aime ! »<sup>1707</sup>. Pour répondre à cet amour, le chrétien est invité à marcher à la suite du Christ. Hans Fries [fig. 436] a garni l'herbe de fraisiers aux pieds de saint François recevant les stigmates. Stefan Lochner a mis en scène, dans les panneaux latéraux du *Jugement Dernier* [fig. 494], des martyres particulièrement cruels. Les bourreaux écorchent saint Barthélémy avec un plaisir non déguisé ; un aide, qu'on dirait installé à la pause un jour de fenaïson, affûte le métal avec une pierre. Un réalisme insoutenable côtoie une symbolique forte. Les pierres à aiguïser, maintenues humides comme il convient, ressemblent aux gros clous que porte l'ange de la *Vierge au tricot* [fig. 323] ; elles sont au nombre de trois, comme les fraises de la plante qui pousse devant le récipient d'eau.

<sup>1705</sup> Il y a d'autres touches de bleu dans la miniature, qui ne nous semblent pas rendre pour autant caduc notre rapprochement.

<sup>1706</sup> Dans une miniature intitulée *La Mort comme fossoyeur* [fig. 170], des fraisiers en fleur et en fruit encadrent la vignette avec des paons, symboles de résurrection.

<sup>1707</sup> „Daz waz vol roter fruhten, und dis waren glich roten zitigen erdbern [...]. Dis roten fruht hat dir din frunt und din himelscher herr gesendet [...] Ach wie hat er dich so recht lieb“ (Henri Suso, *Vita*, chap. 11, dans RDK 1937-2003, t. 5, col. 987).

Mais la sainteté signifie aussi la résistance au Mal. Dans la marge des *Tentations du Christ* [fig. 524] du Maître de Dresde, deux mouches rodent autour de deux fraises, mais ne s'en approchent pas. A l'un des fruits est attaché une feuille trilobée posée bien à plat : « si les trois divisions de la feuille sont nettement visibles, cela laisse supposer une allusion à la Trinité », note Olivia Sperr, qui souligne par ailleurs que le fraisier est « la plante la plus fréquemment représentée » chez les primitifs au musée d'Unterlinden<sup>1708</sup>. La *Nature morte avec perroquet nain* [fig. 428] de Georg Flegel décline le même motif : une mouche s'approche d'une pomme gâtée, attirée par la pourriture comme il convient aux bêtes infernales. Mais elle ne pourra rien contre les trois fraises, posées dans un couvercle de boîte aux allures de jardin clos et gardées par un petit perroquet vert, dont nous avons vu qu'il est symbole du Christ : on retrouve ici la fonction de veilleur des oiseaux, si présente dans le tableau de Francfort. Dans la marge au-dessous de *Sainte Agnès* [fig. 315] de Simon Bening une libellule attaque l'une des fraises, qui sont à nouveau trois. La tige ploie sous le poids de l'insecte, mais le fruit reste intact : la sainte a su préserver sa virginité jusque dans un lupanar<sup>1709</sup>. Au *Paradiesgärtlein*, l'une des fraises n'est que légèrement attaquée par la pourriture : le Mal, représenté sous la forme d'un singe ridiculement petit, est sans pouvoir. La mouche est ôtée de l'œillet par un rouge-gorge. Les deux libellules qui volent au premier plan pourraient représenter un danger ; mais nous verrons qu'elles sont inoffensives.

L'utilisation médicinale de la fraise semble « en partie basée sur la croyance en ses pouvoir anti-démoniaques. Une tisane de feuilles de fraisiers guérit de toutes sorte de maladies et d'ensorcellements »<sup>1710</sup>. La plante était réputée particulièrement efficace contre toutes les maladies liées au sang, soit qu'il coule en abondance – les crachements de sang, les maladies féminines – soit qu'au contraire il circule mal : marcher pieds nus dans des bottes remplies de fraises était souverain contre les engelures<sup>1711</sup>. Un récit étiologique explique comment le fraisier dut dépasser l'humiliation de son insignifiance et se mettre au service des autres pour gagner tant de pouvoirs<sup>1712</sup>. Dans le conte des frères Grimm *Les trois petits*

<sup>1708</sup> SPEER 1980-1981, p. 28.

<sup>1709</sup> Dépouillée de ses vêtements, elle fut aussitôt miraculeusement recouverte de ses longs cheveux. Le nom d'Agnès dérivant du grec *agnè* (pur), on l'associa bientôt à l'Agneau mystique, qui est devenu son attribut (DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 1994, p. 18-19).

<sup>1710</sup> „Der volksmedizinischen Verwendung der Erdbeere scheint zum Teil der Glaube an ihre antidämonischen Eigenschaften zugrunde zu liegen. Tee mit Erdbeerblättern ist gut gegen allerlei Krankheiten und Behexung“ (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 984).

<sup>1711</sup> GALLWITZ 1996, p. 22.

<sup>1712</sup> En mai tout le monde admirait les fleurs du printemps, en particulier les belles clochettes du muguet ; le fraisier en pleurait de dépit. Puis les fleurs fanèrent, le fraisier se couvrit de fruits : bêtes, oiseaux, hommes, tous vinrent vers lui. Il donna sans compter, mais cacha soigneusement ses plus beaux fruits sous ses feuilles, les

*hommes dans la forêt* la fillette trouve sous la neige les fraises que sa belle-mère l'a envoyé chercher, pensant s'en débarrasser. Jalouse, la mauvaise fille cherche aussi, mais refuse de balayer : c'est l'appât du gain qui la guide, aussi rentre-t-elle bredouille, laide et promise à la mort. Elle n'avait pas compris que si sa sœur avait découvert « des fraises mûres, qui apparurent rouge foncé sous la neige », c'est qu'elle cherchait la vraie nourriture, celle qui fait gagner le Paradis<sup>1713</sup>. Dans la *Vierge d'Humilité dans le Jardin du Paradis* [fig. 39] de l'entourage des frères de Limbourg, Jésus, installé au milieu des trèfles, tient dans sa menotte un fruit qui ressemble à une grosse fraise.

Comme le trèfle aux fleurs rouges, le fraisier aux feuilles trilobées proclame au *Paradiesgärtlein* que le Dieu des chrétiens est un Dieu trine, qui malgré la Chute n'abandonne pas l'homme au Mal : aux pommes entamées sur la table, au-dessus des fraisiers, répond au-dessus du trèfle le serpent inoffensif du cerisier au tronc double. Les deux plantes étaient réputées pour leurs pouvoirs anti-démoniaques : on disait ne jamais rencontrer de serpent dans le trèfle<sup>1714</sup>, et l'on ne laissait pas sortir les bêtes, le jour de la Walpurgis, sans les avoir auparavant nourries de sel et de feuilles de fraisier<sup>1715</sup>. Au *Paradiesgärtlein* le serpent est lignifié et le singe démon tenu en respect par la touffe de fraisiers. La plante, par ses minuscules roses immaculées et le cœur rouge de ses fruits, renvoie à la Vierge Marie<sup>1716</sup>, mais par elle au Christ, qui occupe le centre du tableau : Dieu s'est incarné.

Si la *Vierge* [fig. 9] de Soleure ne s'intitule pas « Vierge au Buisson de roses », c'est que « le sol et la banquette sont tapissés de fraisiers, ce qui constitue la spécificité de l'œuvre »<sup>1717</sup>. Nous avons vu que la plante a contribué à l'attribution du panneau au Maître du *Paradiesgärtlein* : il est – avec Bertram de Minden – l'un des premiers à représenter les

---

réservant pour quelqu'un qui en aurait vraiment besoin. C'est ainsi qu'il put un jour guérir une vieille mère. Depuis, le fraisier est la nourriture des pauvres et le remède des malades (WARNKE 1878, p. 173).

<sup>1713</sup> „Das Mädchen aber tat, was die Haulemännchen gesagt hatten, kehrte mit dem Besen den Schnee hinter dem kleinen Haus weg, und was glaubt ihr, dass es gefunden hat? lauter reife Erdbeeren, die ganz dunkelrot aus dem Schnee hervorkamen. Da raffte es in seiner Freude sein Körbchen voll, dankte den kleinen Männern, gab jedem die Hand und lief nach Haus“ (GRIMM 1996, p. 107-112, cit. p. 109).

<sup>1714</sup> „Kein Schlangen findet man nimmermehr darinnen“ (Hieronymus Bock cité par GALLWITZ 1996, p. 148).

<sup>1715</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 894. Le sel était considéré comme souverain pour éloigner les démons.

<sup>1716</sup> „So war es fast eine Selbstverständlichkeit, dass sie im Christentum Maria als Gottesmutter versimbildlichten. Dass diese Pflanzen zu gleicher Zeit blühen und fruchten, dass ihre Blüten weiß sind wie die Unschuld und die Früchte rot in der Farbe der Liebe leuchten, ließ sie ein ideales Sinnbild der jungfräuliches Mutterschaft sein“ (BEUCHERT 2004, p.79).

<sup>1717</sup> Ph. Lorentz dans CAT. STRASBOURG 2008, p. 172.

fraisiers avec une telle minutie<sup>1718</sup>. Si besoin était, l'association du fraisier au trèfle et au plantain serait une raison supplémentaire d'attribuer au Maître la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* [fig. 8 c] et donc les trois autres petits panneaux du même retable. Les trois plantes regroupées entre les deux enfants sont en effet très proches de celles du *Paradiesgärtlein*, représentées dans des endroits différents mais singulièrement parlants : le trèfle au pied de l'arbre double, le fraisier devant la table, le plantain contre le bassin.

## C Le plantain à la fontaine

Au premier plan du *Paradiesgärtlein*, à gauche, un espace caillouteux contraste avec le foisonnement des fleurs qui tapissent le gazon. Seules, quelques modestes plantes à la floraison discrète poussent contre la pierre du bassin. On y distingue trois petites véroniques, de celles qu'on nomme en français « cresson de cheval »<sup>1719</sup>, et trois pieds de plantain, que l'artiste a pris soin de distinguer : deux touffes de plantains lancéolés sans fleurs poussent contre le côté gauche du bassin, l'une épaisse, faite sans doute de plusieurs pieds, l'autre réduite à quelques feuilles, et un pied de grand plantain à l'endroit où le trop-plein s'écoule dans la rigole<sup>1720</sup>. La couleur brun rosé des cinq hampes donne à penser qu'elles sont en fleur ; mais peut-être la fructification est-elle déjà commencée. Il est rare de rencontrer dans la nature des plantains isolés : la plante se propage si facilement qu'elle est parfois considérée comme une « mauvaise herbe », pourvue toutefois de pouvoirs puissants connus depuis l'Antiquité. Ceci a fait d'elle, au Moyen Age, un symbole de la foi chrétienne, qui ne manquerait pas de se propager dans le monde entier avec la force de l'évidence.

---

<sup>1718</sup> Le fraisier est si stylisé dans les herbiers médiévaux qu'il est à peine reconnaissable, peut-être parce qu'il est inconnu de Dioscoride et de la littérature médiévale qui s'en inspire (RDK 1937-2003, t. 5, col. 984-986).

<sup>1719</sup> Il faut noter toutefois que Theodor Musper distingue en 1961 deux espèces dans ces trois plantes, la véronique et la sauge. Nous ne suivrons pas cette distinction, à laquelle du reste l'auteur renonce en 1970 (voir MUSPER 1961, p. 48).

<sup>1720</sup> De tous les auteurs consultés, seuls deux nomment le plantain. B. Brinkmann et S. Kemperdick numérotent le plantain lancéolé, qu'ils nomment *Wegerich* sans autre détail (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 111). Dans sa description du tableau, E. Gallwitz note simplement la présence de plantain près du bassin ; mais elle précise à l'article *Wegerich* de l'ouvrage qu'il y pousse du plantain lancéolé et un pied de grand plantain : „im Paradiesgärtlein wachsen, am Brunnenrand links, ein Spitzwegerich und vorn eine Breitwegerichpflanze“ (GALLWITZ 1996, p. 237).

## 1 De la plante du pied au pied de la plante

Le nom français du plantain vient directement du latin *plantago*, lui-même issu d'une double étymologie. *Planta* signifie à la fois la plante du pied et la plante, par l'intermédiaire du verbe *plantare*, « fixer en terre avec le pied » : *planta* a donc donné *plantare* qui a donné à son tour *planta*, littéralement « ce qui a été planté ». Le plantain est une herbe familière, car particulièrement envahissante. Le plantain lancéolé – en allemand *Spitzwegerich*, (plantain pointu) – est pourvu de cinq côtes ; le plantain majeur, appelé plus couramment « grand plantain » – en allemand *Breitwegerich* (plantain large) – en a sept, tout aussi coriaces ; aussi ont-elles servi pour les oracles.

### a Une « mauvaise herbe » familière

Le pollen fossilisé, qui atteste la présence du plantain en Europe depuis le quaternaire<sup>1721</sup>, confirme ce que disent les noms familiers et tendres de la plante : elle fait depuis longtemps partie de l'univers des hommes. Sa fleur l'a fait nommer « queue de rat »<sup>1722</sup> en France, *Katzenschwanz* (queue de chat) en Allemagne, sa feuille *Hasenohr* (oreille de lapin)<sup>1723</sup> et *Hundzunge* (langue de chien)<sup>1724</sup>. Dans la Chine ancienne, elle était symbole de fécondité : la cueillette de ses nombreuses graines était censée favoriser les grossesses<sup>1725</sup>. Son nom d'*Herba proserpinacia* rappelle son lien à la fécondité de la terre : lorsque Proserpine quitte l'Hadès au printemps pour retrouver sa mère Déméter, le plantain retrouve sa vigueur<sup>1726</sup>. Pline l'Ancien, Hildegarde de Bingen, Paracelse se sont émerveillés des pouvoirs du plantain. Il faisait partie des *Grüne Neune*, ces neuf plantes avec lesquelles des générations ont combattu les « vers » qui s'immiscent dans le corps des hommes et ravissent leur vie. Ne disait-on pas que Wotan lui-même avait saisi neuf branches magiques pour « abattre le vers venimeux qui s'était faufilé pour déchirer un homme »<sup>1727</sup> ?

---

<sup>1721</sup> GALLWITZ 1996, p. 236.

<sup>1722</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 353. Sauf précision contraire, il s'agit toujours du grand plantain.

<sup>1723</sup> « Lapin » nous semble préférable à « lièvre », d'autant plus que l'animal domestique se nomme aussi *Stallhase* (lièvre de clapier) : on a peu l'occasion de caresser les oreilles d'un lièvre.

<sup>1724</sup> GALLWITZ 1996, p. 236.

<sup>1725</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT 1962, p. 763-764.

<sup>1726</sup> STORL 1996, p. 101.

<sup>1727</sup> „Neun wundersame Zweige nahm er und schlug den giftigen Wurm, der da geschlichen kam, um einen Menschen zu zerreißen“. Ce texte anglo-saxon du XI<sup>e</sup> siècle, que clôt une formule incantatoire, fut rapidement traduit et circula dans toute l'Allemagne. Les plantes varient parfois selon les contrées ; mais ce sont toujours des espèces très courantes (STORL 1996, p. 7). La pâquerette, qui fleurit au *Paradiesgärtlein*, en fait aussi partie.

## b A la conquête du monde

D'autres noms populaires – *Heudieb* (voleur de foin), *Heufresser* (mangeur de foin) – disent la propension du plantain à s'étaler au détriment des plantes voisines, qui ruine sa réputation auprès des paysans. Malgré ses vertus médicinales, la création par Dieu d'une plante aussi vorace<sup>1728</sup> a même été mise en doute. Selon un récit étymologique suisse, le plantain serait né des imprécations d'un valet paresseux, appelant à grands cris une plante capable de limiter la croissance de l'herbe : les vaches étaient si grassement nourries que la traite ne lui laissait pas de répit<sup>1729</sup>.

Il faut dire que les graines du plantain s'accrochent avec la vigueur de la bardane<sup>1730</sup> – et contrairement à cette dernière, *incognito* – aux pieds des animaux, même ferrés, comme à ceux des hommes. La plante ne se contente pas d'envahir le voisinage : elle a suivi les migrations, les voies du commerce, les guerres comme les pèlerinages. Le nom allemand du plantain, *Wegerich*, rappelle qu'il est littéralement le « roi des chemins »<sup>1731</sup>. Il était réputé depuis l'Antiquité pour guérir tous les maux liés au voyage, comme l'y invite son étymologie. Glisser des feuilles de plantain entre la plante du pied et la chaussure effaçait la fatigue et combattait les œils-de-perdrix : le nom d'*Hühneraugenwurz* en témoigne encore aujourd'hui<sup>1732</sup>. Une racine de plantain portée en sautoir empêchait de boiter ; aussi en attachait-on, par précaution, au cou des nourrissons : cela garantissait des jambes droites. A l'époque où fut réalisé le Jardin du Paradis de Francfort, le Nouveau Monde ne connaissait encore que le plantain moyen. Le grand plantain fut introduit par les colons : les Indiens le surnommèrent « pas des Visages Pâles »<sup>1733</sup>. Peut-être les deux plantains du *Paradiesgärtlein* sont-ils une allusion discrète au voyage toujours un peu inquiétant de l'homme vers l'au-delà.

---

<sup>1728</sup> „Die Bauern nannten ihn respektlos Heudieb, denn wo er seine Rosett spreizt, wächst kein Gras mehr“ (BEUCHERT 2004, p. 333).

<sup>1729</sup> STORL 1996, p. 95.

<sup>1730</sup> „Zum Weltenwanderer haben ihn seine Samen gemacht, die anhänglich an Kleidern, Waren, Transportieren sind wie Kletten“ (BEUCHERT 2004, p. 333).

<sup>1731</sup> Par temps humide, les graines gonflent et deviennent collantes, ce qui a fait du plantain l'une des espèces les plus répandues. Le suffixe *-rich*, qui se retrouve dans de nombreux noms propres, est apparenté au latin *rex*. „Der Wegerich ist der Herrscher des Weges. Das ergibt sich schon aus seinem Namen. Das *-rich* des Wegerichs ist indogermanischen Ursprungs und bedeutet soviel wie König, wie das lateinische *rex*, das keltische *rig*, das Sanskritwort *raj*. Der Wegerich ist ebenso König des Weges wie der Alberich König des Alben (Elfen), Dietrich König des Volkes (althochdeutsch *diot = Volk*) oder Heinrich Herrscher der Einhegung (bzw. der von dem Hag umgebenen Siedlung) ist“. Sauf indication contraire, ce passage s'inspire de STORL 1996, p. 95-113 (citation p. 96).

<sup>1732</sup> GALLWITZ 1996, p. 236.

<sup>1733</sup> BEUCHERT 2004, p. 333.

## c Sept côtes pour les oracles

Contrairement à beaucoup de végétaux, le plantain est moins caractérisé par ses fleurs que par ses feuilles, entre autres par les nervures de celles-ci : *Aderkraut* (herbe aux veines) est l'un de ses noms populaires. Pour distinguer les espèces, le plantain lancéolé s'est appelé « herbe à cinq côtes »<sup>1734</sup>, le grand plantain *Siebenrippe* (sept côtes)<sup>1735</sup>. Il est probable que l'importance accordée aux nervures de la plante tient moins à leur prééminence qu'à leur solidité, si remarquable qu'elle fait l'objet d'un récit étiologique. Le Démon, jaloux des pouvoirs que Dieu avait donnés à la plante et inquiet de voir les hommes guérir de tout mal, aurait commencé à ronger la racine. Inquiète à son tour, Marie serait accourue et aurait doté la plante de fortes nervures pour lui redonner vigueur<sup>1736</sup>.

On peut facilement extraire les nervures de la feuille ; aussi le plantain est-il « l'oracle des péchés par excellence »<sup>1737</sup>. Pour connaître le nombre de fautes commises depuis le lever du soleil, il suffit de déchirer une feuille de plantain en deux : les côtes qui émergent de la coupure apporte la réponse ; aussi le plantain se nomme-t-il en Autriche *Sündenkraut* (herbe aux péchés). Ailleurs, c'est le nombre de mensonges dont s'est rendu coupable un enfant qui est ainsi dévoilé, d'où le nom mecklembourgeois de *Lügenblatt* (feuille aux mensonges). Mais cette appellation pourrait être une déformation du danois *Laegeblad* (feuille curative) : dans ce cas, note Heinrich Marzell, nous aurions à faire à une « superstition étymologique ». Pour Wolf-Dieter Storl, la chose ne fait aucun doute, la racine se retrouvant dans le mot *Lachner*, qui était le guérisseur des Germains<sup>1738</sup>. Mais les fausses étymologies n'ayant pas moins d'influence que les vraies, nous estimons possible que les plantains du *Paradiesgärtlein* renvoient au Jugement Dernier, où les actions des hommes apparaîtront au grand jour aussi sûrement que les nervures du plantain.

---

<sup>1734</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 353.

<sup>1735</sup> STORL 1996, p. 95.

<sup>1736</sup> BERTRAND 2000, p. 20.

<sup>1737</sup> „Das eigentliche Sündenorakel ist aber der Wegerich (*Plantago*)“. Pour tout ce paragraphe, nous sommes largement redevable à MARZELL 1922, p. 53.

<sup>1738</sup> „Diesen vielseitigen Anwendungsmöglichkeiten verdankt der Wegerich die Bezeichnung Laeknisgras oder ‚Gras der Lachner‘. Noch immer heißt er in Dänemark Laegeblad (*Blatt der Lachner*), in Schweden Läkeblad, in Mecklenburg Lägenblatt, und daher wird wohl das noch in Österreich gebräuchliche Lügenblatt herrühren“ (STORL 1996, p. 103). L'auteur note par ailleurs (p. 96) que la même méthode servait à révéler quantité d'autres choses qui n'avaient rien à voir avec la religion, par exemple le nombre d'enfants que pouvait espérer une jeune fille ou les conquêtes passées de son amoureux.

## 2 L'homme panse, Dieu guérit

Dans l'esprit de la *signatura rerum*, le plantain aux nervures blanches et élastiques était réputé souverain contre les membres engourdis, « privés de nerfs »<sup>1739</sup>. On lui prêtait bien d'autres pouvoirs : le Moyen Age n'a fait, dans l'ensemble, que reprendre à son compte les attributions de la plante héritées des Anciens, en donnant une coloration chrétienne aux formules incantatoires. On disait le plantain né du corps transformé de deux soldats qui, s'étant repentis, consacrèrent le reste de leur vie au Bien<sup>1740</sup>. Le plantain passait pour combattre efficacement le Mal sous toutes ses formes, y compris le Mal en soi.

### a La panacée héritée des Anciens

Pline l'Ancien s'émerveille des pouvoirs réparateurs du plantain, capable, dit-il, de recoller un morceau de viande coupé en deux et plongé dans un bouillon. Themison consacre au plantain un livre entier. Dioscoride fait son éloge, le Pseudo-Apulée, dans son *Herbarius*, prête à la plante vingt-quatre indications thérapeutiques, reprises telles quelles au Moyen Age<sup>1741</sup>. Le plantain était un remède fameux contre la bronchite, la migraine, la fièvre, les venins et les saignements divers<sup>1742</sup>. Ces deux indications ont fait la renommée de la plante, connue même des crapauds : « Erasme écrit que lorsqu'un crapaud est piqué par une araignée venimeuse, il se hâte vers un plantain afin d'y trouver du secours »<sup>1743</sup>. On disait encore en Allemagne au début du XX<sup>e</sup> siècle que l'animal blessé par une faux se guérissait au contact du plantain<sup>1744</sup>. *Wundkraut* (herbe aux blessures), est l'un des nombreux noms allemands de la plante<sup>1745</sup>. On l'appelait en France « herbe aux charpentiers » et, par glissement, « herbe de saint Joseph »<sup>1746</sup>.

Chez les Germains, les femmes tenaient dans leur main gauche une racine de plantain tout le temps de l'accouchement, et jusqu'à une époque récente, la plante était appréciée des

---

<sup>1739</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 222.

<sup>1740</sup> D'après une légende scandinave, le grand plantain et le plantain lancéolé ne seraient rien d'autre que le corps transformé de deux soldats, un gros et un mince, et la hampe florale leur lance : lassés de leur vie de mercenaires, les deux hommes se mirent au service d'un maître juste et ne combattirent désormais que l'injustice. Le plantain serait particulièrement efficace contre le mal de poitrine car ils essaient de réparer la blessure qu'il portèrent un jour à leur maître par erreur, ayant manqué de confiance (BERTRAND 2000, p. 27-33).

<sup>1741</sup> STORL 1996, p. 105-106.

<sup>1742</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 354-355.

<sup>1743</sup> „Erasmus schreibt / wann ein krot von einer Spinnen gestochen werde / eil sie zuom Wegerich / damit würt ir geholffen“ (BOCK 1560, chap. 83-85).

<sup>1744</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 224.

<sup>1745</sup> GALLWITZ 1996, p. 236.

<sup>1746</sup> BERTRAND 2000, p. 14. L'appellation semble s'être surtout appliquée au plantain lancéolé, dont la forme et le nom font davantage référence à la blessure.

médecins militaires sur les champs de bataille. « Seul le plantain hémostatique, l'herbe de la déesse qui a le privilège d'accéder au royaume des morts et de le quitter à nouveau, peut sauver de la mort prématurée »<sup>1747</sup>. On ne s'étonnera pas de rencontrer souvent le plantain au premier plan des scènes de martyr, comme le *Saint Sébastien* [fig. 535] du Maître de la Légende de Sainte Lucie ou le *Martyre des onze mille Vierges* [fig. 586] de Hans Memling. Sa présence dans les Jardins du Paradis va également de soi : au Paradis, les martyrs ont la première place<sup>1748</sup>. On peut donc penser qu'au *Paradiesgärtlein* les plantains, dont la taille discrète est compensée par une visibilité voulue, du fait de leur emplacement et du contraste des couleurs, sont un hommage aux martyrs du panneau.

## b La plante du saint Vinage

Mais s'il est une maladie nécessitant une plante qui régénère les tissus, c'est bien le mal des Ardents. Le *Retable d'Isenheim* fut commandé à Matthias Grünewald pour l'hospice de Colmar par les Antonins, dont la vocation était le soin des malades atteints par ce fléau qui nécessitait souvent une amputation. Au premier plan de la *Visite de Saint Antoine à Saint Paul ermite* [fig. 463], le panneau gauche de la troisième ouverture, « les plantes traitées de façon très naturaliste » contrastent avec le fantastique de la scène inspirée de Jacques de Voragine. Elles entraînent dans la composition du baume dont on enduisait les blessures et du saint Vinage, un breuvage alliant les vertus des plantes à celle des reliques de saint Antoine qui y séjournèrent<sup>1749</sup>. Fait remarquable, car d'une manière générale on peut « confondre sous un seul nom dans la pratique » les variétés de plantain<sup>1750</sup>, « les deux sortes de plantain [...] peintes sur le retable » entraînent dans la composition des remèdes<sup>1751</sup>. C'est dire l'importance que Guy Gers, le commanditaire, apportait à la plante. Il fit du reste peindre son blason derrière un pied de grand plantain à quatre tiges florales, dont l'une suit la courbe du sautoir : une façon délicate d'exprimer en image ce qu'Ambroise Paré formalise quelques années plus tard : « je le pansai, Dieu le guérit » ? Le Maître du *Paradiesgärtlein* aussi a représenté

<sup>1747</sup> „Nur der blutstillende Wegerich, das Kraut der Göttin, der es gegönnt ist, das Totenreich zu betreten und wieder zu verlassen, vermag vor dem unzeitgemäßen Tod zu retten“ (STORL 1996, p. 101). On se souvient que le plantain était appelé « herbe de Proserpine ».

<sup>1748</sup> Nous l'avons identifié dans 7 Jardins du Paradis, notamment le petit relief de calcaire [fig. 55], la *Vierge* [fig. 57] de l'école de Lochner et le *Triptyque* [fig. 66] du Maître de la Madone Grog. On pourrait trouver cela peu ; mais si l'on tient compte du souci des artistes d'associer la symbolique au plaisir des yeux, ce chiffre n'est pas négligeable, d'autant plus que le plantain sans fleurs n'est pas toujours aisément reconnaissable.

<sup>1749</sup> Voir pour le mal des Ardents CAT. SAINT-ANTOINE L'ABBAYE 2002 et pour le *Retable d'Isenheim* BEGUERIE, BISCHOFF 2000 (cit. p. 33).

<sup>1750</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 354.

<sup>1751</sup> BEGUERIE, BISCHOFF 2000, p. 33.

dans son petit panneau les deux espèces de plantain. Colmar n'est pas loin de Strasbourg : est-ce à dire que la recette du saint Vinage était connue de son entourage ?

### c Combattre et extirper le Mal

Les Antonins ont fait davantage que sauver un certain nombre de malades : ils ont rendu leur dignité à ceux que la population assimilait souvent à des suppôts de Satan. Les amulettes en racine de plantain éloignaient à la fois la maladie et les sortilèges, la fièvre et le mauvais œil, la peste et les esprits malfaisants : Hildegarde de Bingen employait le même remède – *Pulvis contra venum et contra magica verba* – contre le poison et les ensorcellements.<sup>1752</sup> « Les blessures causées par les serpents et les morsures de chiens enragés, lavées avec du jus et recouvertes de feuilles de plantain, guérissent sans dommages », écrit Hieronymus Bock<sup>1753</sup>. Il ne s'agit pas d'un simple accident : la plante neutralise le venin de vipère, mais aussi le venin du Mauvais. Elle permet même de s'en prévenir, chose si évidente qu'elle est connue des bêtes : on disait que les belettes se roulaient dans les plantains avant de combattre un serpent<sup>1754</sup>. L'élixir de plantain était par ailleurs souverain contre « les piqûres de scorpion et autres vermines »<sup>1755</sup> : la première édition imprimée de l'*Herbarius [fig. 196]* du Pseudo-Apulée montre un grand plantain entouré d'un serpent et surmonté d'un scorpion. Parmi les fléaux de l'Apocalypse, les sauterelles « ont des queues comme celles des scorpions, armées de dards » et les queues des chevaux « ressemblent à des serpents, elles ont des têtes et par là peuvent nuire »<sup>1756</sup>.

Une autre indication thérapeutique, plus rare, est symboliquement proche. Les noms imagés de *Dornsame* (graine aux épines) et *Treib-aus* (pousse-dehors) en témoignent : rien ne vaut, pour extirper les épines, les échardes, tous les corps étrangers qui finiraient par ruiner la santé, un emplâtre de feuilles de plantain, voire l'ingestion d'une seule graine. Pour cela, il est conseillé d'égrener la plante le 5 août, jour de la Saint-Oswald<sup>1757</sup> : on mesure l'importance de ce détail dans le cadre du *Paradiesgärtlein*, l'homme debout ayant été identifié à ce saint par

---

<sup>1752</sup> STORL 1996, p. 103-104.

<sup>1753</sup> „Die wunden von schlangen unnd rosenden hunden gebissen / mit Wegerich safft gewesen und die bletter darüber gelegt / heilet on schaden“ (BOCK 1560, chap. 83-85).

<sup>1754</sup> La chose est déjà rapportée par Pline l'Ancien (BERTRAND 2000, p. 23).

<sup>1755</sup> BILIMOFF 2005, p. 95.

<sup>1756</sup> « Elles ont des queues comme celles des scorpions, armées de dards, et dans leurs queues réside leur pouvoir de nuire aux hommes cinq mois durant. [...] Car le pouvoir des chevaux réside dans leurs bouches ainsi que dans leurs queues. En effet, leurs queues ressemblent à des serpents, elles ont des têtes et par là peuvent nuire (Ap 9, 10 et 19).

<sup>1757</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 222.

plusieurs auteurs<sup>1758</sup>. On pourrait objecter que les plantains poussent à l'autre extrémité du tableau ; mais cela ne saurait être rédhibitoire. Nous avons vu en effet que la plante affectionne les endroits piétinés et caillouteux, comme les chemins, et le grand plantain se développe en outre volontiers dans les lieux humides<sup>1759</sup> : l'artiste a peut-être privilégié la vraisemblance, qui lui permettait de mettre l'espèce en valeur. D'autre part, l'action thérapeutique était renforcée si l'on pilait la plante avec des feuilles de millepertuis ou des fleurs de lys blancs<sup>1760</sup>, deux espèces qui fleurissent près du personnage. Une raison supplémentaire d'identifier l'homme au roi de Northumbrie est l'indication du plantain pour ressouder les os fracturés<sup>1761</sup>, le corps du saint ayant été démembré, avant d'être miraculeusement reconstitué<sup>1762</sup>.

D'un autre côté, le plantain peut aussi bien parler en faveur de saint Sébastien, une attribution qui remporte chez les auteurs autant de suffrages que saint Oswald. Selon la tradition, l'homme survécut à la sagittation grâce aux soins de sainte Irène, qui parvint à extraire toutes les pointes de flèche<sup>1763</sup>. De nombreux artistes ont représenté la scène ; mais pour ce qui nous concerne, le tableau d'Alessandro Rosi [fig. 627] est particulièrement intéressant : on y voit la sainte enduire les plaies de Sébastien d'un onguent qui pourrait bien être à base de plantain. Un autre argument de poids est que la plante était réputée guérir de la peste. Or les flèches, qui sont devenues l'attribut de saint Sébastien, justifient « la croyance ancienne, héritée du paganisme, selon laquelle la peste naît des flèches lancées par les dieux irrités »<sup>1764</sup>. Il circulait de nombreuses petites gravures, des *Pestblätter*, pour protéger du fléau. Certaines montrent le Christ et la Vierge [fig. 146] essayant d'intercéder pour les hommes que Dieu le Père, dans la nuée, menace de ses flèches, d'autres saint Sébastien [fig. 208], assorti d'une prière – *O Sankt Sebastian bit got für uns* –<sup>1765</sup> : le martyr des saints étant en relation directe avec leur pouvoir de guérison, saint Sébastien, qui fut la cible des archers, était invoqué contre les « flèches » de la peste<sup>1766</sup>. Le Maître de la Légende de sainte

---

<sup>1758</sup> Pour l'identification de l'homme debout, voir *supra*, I, II, B, 4.

<sup>1759</sup> „Der groß wegerich wechst gern an feuchten orten“ (FUCHS 2001, chap. 11).

<sup>1760</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 355.

<sup>1761</sup> BILIMOFF 2005, p. 95.

<sup>1762</sup> Voir VETTER 1965, p. 118-119.

<sup>1763</sup> Voir LCI 1994, t. 7, col. 4-5.

<sup>1764</sup> BEGUERIE, BISCHOFF 2000, p. 27.

<sup>1765</sup> Paul Heitz a consacré aux *Pestblätter* tout un ouvrage (HEITZ 1901).

<sup>1766</sup> Les *Annales Lombardes* racontent qu'à l'époque où la peste ravageait l'Italie, « un ange révéla que le mal ne cesserait que si l'on élevait un autel à saint Sébastien, dans la ville de Pavie. Et l'on éleva aussitôt cet autel dans l'église de Saint-Pierre aux Liens : sur quoi la peste disparut » (JACQUES DE VORAGINE 1998, p. 97). Notons que saint Sébastien flanque avec saint Antoine la *Crucifixion* du *Retable d'Isenheim* [fig. 459] : le saint Vinage était aussi employé pour combattre la peste (BEGUERIE, BISCHOFF 2000, p. 33).

Lucie [fig. 535] a placé un grand plantain entre les pieds de saint Sébastien en hommage à son statut de martyr, mais aussi à son martyre particulier. Conformément à la *Légende Dorée*, le saint est « tout couvert de pointes comme un hérisson<sup>1767</sup> ». Elles seront difficiles à extraire, comme la peste est difficile à guérir ; mais Dieu, qui a créé le plantain, ne laisse pas l'homme démuni.

Le plantain était aussi utilisé pour combattre les infections oculaires<sup>1768</sup>. Peut-être l'une des fonctions des plantains du *Paradiesgärtlein* est-elle de rappeler qu'il faut être aveugle pour résister à l'annonce de l'Évangile. Dans le petit panneau de Saint-Lambert représentant la *Conversion de Saint Paul* [fig. 135], Saul tombe de cheval, selon un motif traditionnel<sup>1769</sup>. Au premier plan fleurissent deux pieds de grand plantain, à l'aplomb du Christ qui, du haut d'un soleil que le quart représenté fait deviner immense, se penche avec sollicitude vers le cavalier terrassé. Le retournement fut si complet que le « chemin de Damas » est devenu proverbial. Les Actes racontent comment Saul resta trois jours aveuglé par la lumière divine, jusqu'à ce qu'Ananie lui impose les mains ; « des sortes de membranes lui tombèrent aussitôt des yeux; il retrouva la vue et reçut alors le baptême ». Définitivement guéri de son aveuglement, le Mal extirpé qui était en lui, il devint l'Apôtre des Gentils<sup>1770</sup>.

### 3 Par toute la terre annoncer l'Évangile

Il en va du plantain comme des autres herbes : « on ne voit pas son inflorescence comme une fleur, il lui manque la magnificence »<sup>1771</sup>. Mais cette insignifiance même se transforme en vertu : sa fleur est symbole de Marie, choisie pour son humilité, sa feuille en forme de langue d'agneau symbole du Christ, ses innombrables graines symbole du Royaume.

a Marie, celle qui accueille la Parole

Le plantain, écrit Marianne Beuchert, « est une plante mariale, et il est rare qu'elle manque près de la Mère de Dieu »<sup>1772</sup>. Sans aller jusque-là, on peut affirmer que sa présence n'est pas rare, ce qui peut étonner, si l'on considère que d'autres plantes allient une taille

---

<sup>1767</sup> JACQUES DE VORAGINE 1998, p. 96.

<sup>1768</sup> LIEUTHAGHI 1996, p. 355.

<sup>1769</sup> Voir LCI 1994, t. 8, col. 140-141.

<sup>1770</sup> La conversion de Paul est relatée dans Ac 9, 1-19 ; 22, 4-21 ; 26, 9-18.

<sup>1771</sup> „Das Gras zum Beispiel, es gehört zu den Blütenpflanzen, nur sieht man seine Blüte nicht als Blume, es fehlt ihr die ‚Pracht‘“ (GALLWITZ 1999, p. 18).

<sup>1772</sup> „Als uraltes Heilkraut ist er eine Marienpflanze, und selten vermisst man ihn in der Nähe der Gottesmutter“ (BEUCHERT 2004, p. 333).

modeste à des feuilles gracieuses, des fleurs éclatantes, parfois même des fruits délectables : nous en avons rencontré. Mais le plantain, à priori dépourvu d'attraits, insiste sur l'« insignifiance » de l'humble jeune fille de Nazareth, que rien, du moins dans les Evangiles, ne désignait à un honneur insigne. Un grand plantain à trois tiges fleuries pousse aux pieds de Marie dans la *Vierge d'Humilité au banc de fleurs* [fig. 397] de Jacques Daret, signe que la Vierge va enfanter Dieu, et que ce Dieu est trine. Peu de choses distinguent, au *Paradiesgärtlein*, Marie de ses compagnes : son manteau, du même bleu que la robe de la femme à la fontaine, est aussi simple que celui de la musicienne ; à peine sa chemise est-elle rehaussée d'un galon. Sa couronne est bien celle d'une reine ; mais le filigrane aérien se détache à peine du mur, si bien qu'on ne la remarque que dans un second temps.

Si les hommes du Moyen Age ont repris à leur compte les indications antiques du plantain, ils y ont étroitement mêlé Marie, soit dans les dates de cueillette, soit dans les formules qui accompagnaient l'acte thérapeutique. Récolter la plante entre les deux « jours de Notre-Dame », à savoir le 15 août, fête de l'Assomption<sup>1773</sup>, et le 5 septembre, fête de la naissance de la Vierge, en augmentait les pouvoirs. Le mélange de dévotion mariale et de pratiques païennes faisait encore bon ménage en Bavière au siècle dernier : pour combattre efficacement la migraine, il ne fallait omettre ni les *Ave Maria*, ni les précautions d'usage en jetant dans un ruisseau la racine qui emporterait le Mal<sup>1774</sup>. Mais il est souvent difficile de dire qui, de la Vierge ou du Christ, justifie la représentation d'une plante. Dans la *Vierge au Jardin* [fig. 536] du Maître de la Légende de sainte Madeleine, un grand plantain fleurit aux pieds de Marie ; mais l'artiste a pris soin d'en écarter les feuilles en forme de croix.

#### b Une langue d'agneau pour lécher les plaies des hommes

Les artistes ont beaucoup plus souvent représenté le grand plantain que le plantain lancéolé, dont le nom français dit que les feuilles symbolisent à la fois la lance qui transperce le côté du Crucifié et les glaives qui transpercent de douleur de cœur de Marie. Tel est le cas de la *Vierge dans un Jardin* [fig. 98 b] de l'école de Martin Schongauer : contrairement au *Paradiesgärtlein*, c'est cette dernière espèce qui y fleurit. Aussi n'est-ce sans doute pas un hasard si Marie est enveloppée ici non de bleu mais d'un ample manteau rouge. Dans le panneau de Francfort, ce n'est pas tant le plantain qui parle de la Croix que les fleurs aux

---

<sup>1773</sup> Dans l'*Assomption* [fig. 508] du Maître d'Aquisgrana, le grand plantain côtoie deux autres plantes mariales, le fraisier et le muguet.

<sup>1774</sup> STORL 1996, p. 104.

pétales couleur de sang. Le grand plantain, aux feuilles larges, parle de vie. C'est lui que le Maître a représenté dans la *Rencontre de Jésus et de saint Jean-Baptiste enfants dans le désert* [fig. 8 c], entre Jésus et l'agneau qui se presse contre Jean-Baptiste.

Il est frappant qu'un grand nombre de noms populaires du plantain soit lié au mouton : on le nomme *Lämmerzunge* (langue d'agneau), *Schafzunge* (langue de mouton) ou plus simplement *Schafskraut*<sup>1775</sup>, difficile à traduire car ambigu ; mais cela prouve que le sens était suffisamment clair pour que chacun comprenne qu'il s'agit de bien autre chose que d'une plante dont les moutons seraient friands. Ce sont en réalité de simples germanisations de *Lingua Agni* et *Herba Agni*, relevés par Hieronymus Bock au XVI<sup>e</sup> siècle à côté de *Arnion*, une déformation du grec *arneion* (herbe à mouton) dont ces termes sont issus<sup>1776</sup>. Il semble en effet que l'association du plantain à la langue de l'animal ait été générale sur le pourtour de la Méditerranée<sup>1777</sup>. Or le mouton était étroitement lié au dieu guérisseur, Amon-Rê en Egypte, Mercure en Grèce : l'Agneau christique s'inscrit dans cette lignée<sup>1778</sup>.

On se souvient du pouvoir hémostatique de la plante, auquel fait sans doute référence une tapisserie [fig. 189] des années 1500 qui illustre le *Noli me tangere*. Près du pot d'onguent fleurit un plantain lancéolé : Marie-Madeleine était venue embaumer celui qu'elle avait vu transpercé. Mais Jésus, qu'elle prend d'abord pour le jardinier, est ressuscité (Jn 20, 1-17). Sur son pied, le sang rouge vient à peine de sécher ; en dessous pousse un grand plantain, dont les cinq inflorescences rappellent les cinq plaies du Christ. La bêche, qui désigne la plante, semble inviter le spectateur à poursuivre la tâche, qui sera rude : Jésus a prévenu qu'il envoyait ses disciples « comme des brebis au milieu des loups » (Mt 10, 16). Mais les Pères de l'Eglise ont vu dans le Bon Samaritain une figure du Christ<sup>1779</sup> : suivre ce dernier, c'est accepter de lécher les plaies des hommes. On peut se demander si le cartonnier de cette tapisserie n'aurait pas eu connaissance du panneau de Francfort. Certes, un siècle sépare les deux œuvres, ce qui n'est pas sans influence sur le style ; mais elles ont un grand nombre de plantes en commun, sans parler de la frise de fleurs et d'oiseaux qui, dans la tapisserie, fait écho au mur crénelé du *Paradiesgärtlein*.

---

<sup>1775</sup> STORL 1996, p. 95.

<sup>1776</sup> BOCK 1560, chap. 83-85.

<sup>1777</sup> La plante se nommait aussi en Grèce *Arnoglossum* (langue de mouton) ; l'image est aujourd'hui encore conservée en égyptien (STORL 1996, p. 107).

<sup>1778</sup> STORL 1996, p. 107. Il y a cependant une différence : l'Agneau christique est avant tout sacrificiel et non thérapeutique.

<sup>1779</sup> LCI 1994, t. 4, col. 24-25. La parabole du Bon Samaritain, avec laquelle Jésus explique qui est le prochain à aimer « comme soi-même », est relatée dans Lc 10, 29-37.

## c Quarante-mille graines pour nourrir les oiseaux

Le plantain, « mère des plantes », était considéré comme indestructible : rien ne l'écrase, ni les chevaux, ni les voitures ; à lui qui « résista à tout » on pouvait demander de résister « au poison et à la contamination et au Mal qui traverse la contrée »<sup>1780</sup>. Qui portait sur soi une racine de plantain ne pouvait perdre un procès ; la plante empêchait les colombes de s'envoler<sup>1781</sup>. Ces superstitions disent à quel point le plantain est lié au Bien. Il allait donc, au Moyen Age, « presque de soi qu'il devienne l'image de l'extension du christianisme ». Pour Marianne Beuchert, c'est à ce titre que l'on rencontre la plante dans les Saintes Familles<sup>1782</sup>.

Cela est sans doute vrai ; mais il nous semble qu'il faut y ajouter un autre symbole. Dans les Repos pendant la Fuite, qui sont aussi des Saintes Familles, le motif de la nourriture est récurrent. Dans la *Sainte Famille au Palmier* [fig. 616] de Raphaël, qui nous paraît malgré son titre entrer dans cette catégorie, Joseph tend des fraises à l'Enfant ; dans *La Fuite en Egypte* [fig. 399] de Gérard David, Jésus égrène une grappe de raisins sur les genoux de sa Mère, tandis qu'à l'arrière-plan Joseph gaule des noix, ou des dattes. Au premier plan de ces deux tableaux, qui mettent en avant le rôle de père nourricier de Joseph, s'étale un grand plantain en fleur. L'allusion à la Cène, évidente dans les deux cas, est renforcée par la présence du plantain, dont chaque plante peut produire jusqu'à quarante-mille graines<sup>1783</sup>. Les fringilles, en particulier les chardonnerets, sont friands de ces graines<sup>1784</sup>, qui ont pendant longtemps fait l'objet d'un commerce pour les oiseaux de volière<sup>1785</sup> : au premier plan de la *Fuite en Egypte* [fig. 302], de Hans Baldung, un chardonneret picore des graines de plantain. Aussi les plantains du *Paradiesgärtlein* pourraient-ils avoir aussi pour fonction de renvoyer à la table de marbre, surplombée par un chardonneret, et donc à l'Eucharistie. La femme à la

---

<sup>1780</sup> Dans le manuscrit anglo-saxon, dont il a été question plus haut, l'homme s'adresse ainsi au plantain : „Und du Wegerich, Mutter der Pflanzen, / offen nach Osten, mächtig im Innern : / über dich knarrten Wagen, über dich ritten Frauen, / über dich schrien Bräute, über dich schnaubten Farren ; / allen widerstandest du und setztest dich entgegen : / so widerstehe du auch dem Gift und der Ansteckung / und dem Übel, das über das Land dahinfährt“ (MARZELL 1922, p. 86-87). E. Gallwitz voit dans ce Mal une épidémie de peste (GALLWITZ 1996, p. 235).

<sup>1781</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 226.

<sup>1782</sup> „ So war es fast selbstverständlich, dass er zum Beispiel der Ausbreitung des Christentums wurde. Da er an Wegrändern, auf Wiesen und Schutthalden meist in größeren Gruppen beisammen steht, oft gemischt in den breit- und schmalblättrigen Arten, gab man ihn auf Bildern gern der Heiligen Familie zur Gesellschaft“ (BEUCHERT 2004, p. 333).

<sup>1783</sup> STORL 1996, p. 95.

<sup>1784</sup> LIEUTHAGHI 1996, p. 353.

<sup>1785</sup> Le grand plantain portait les noms explicites de « plantain aux oiseaux », voire de « pain d'oiseaux » ; on l'appelait également « herbe aux cailles », car il servait aussi à engraisser les oiseaux d'élevage (BERTRAND 2000, p. 12).

fontaine, qui est le personnage le plus proche des plantains, serait alors peut-être la Samaritaine, à qui Jésus promet une eau qui éteindra toute soif, « une source jaillissant en vie éternelle »<sup>1786</sup>.

Il fallait que le plantain soit crédité de grands pouvoirs pour que les hommes regardent d'un œil bienveillant une plante aussi envahissante ; mais c'est sans doute cette multiplication presque miraculeuse qui fit d'elle le symbole de la foi. Le Maître du Paradiesgärtlein semble avoir pris plaisir à accoler à la muraille de belles fleurs colorées ; il n'a pas accordé moins d'importance à celles qui jouxtent le bassin, plus petites mais plus proches, donc tout aussi visibles. Par un habile jeu de correspondances, elles renvoient à l'homme debout, nous invitant à l'identifier à saint Oswald ou encore à saint Sébastien – nous laissons à d'autres plantes le soin de faire pencher la balance – et à la femme à la fontaine, dans laquelle nous pouvons reconnaître la Samaritaine. Mais la plante rappelle aussi que Dieu est plus fort que le Mal. Dans un froissement d'ailes, les libellules s'éloignent, peut-être parce que l'eau qu'elles affectionnent est devenue l'Eau Vive dont parle l'Évangile (Jn 4, 10-11 ; 7, 38). Le spectateur est invité à se mettre en route<sup>1787</sup>, à se guérir de son aveuglement, de sa cécité, de son orgueil, afin de guérir ses frères. Pour cela, il lui faut acquérir, au moins un peu, le regard du Bon Samaritain, celui de Jésus pour la Samaritaine. Cela commence peut-être par l'émerveillement devant une hampe de plantain, non pas brune mais vert acide dans un halo pourpré qui se déplace au fil des jours.

## D Le lamier pourpre aux fleurs de sauge

A l'angle de la muraille, au pied de la banquette, s'élèvent trois tiges aux fleurs rouges, de taille inégale ; celle du milieu est la plus haute. Les feuilles découpées, groupées par paires, les fleurs en forme de lèvres ouvertes permettent d'affirmer que le peintre a voulu figurer une labiée : l'espèce tire son nom de cette dernière particularité<sup>1788</sup>. L'amour du détail, qui caractérise le Maître du Paradiesgärtlein, trouve ici un exemple éclatant : même les feuilles décussées, typiques de l'espèce, ont été fidèlement représentées. Par contre, les trois tiges se terminent par trois feuilles disposées comme sur un trèfle, ce qui n'est pas le cas dans

---

<sup>1786</sup> Le rapprochement nous semble d'autant plus probant que quelques versets plus loin Jésus répond à ses disciples : « J'ai à manger une nourriture que vous ne connaissez pas » (Jn 4, 7-40). En citant Jn 4, 14, W. Loeckle propose indirectement cette identification de la femme à la fontaine (LOECKLE 1976, p. 73).

<sup>1787</sup> Pour E. Gallwitz, le plantain symbolise tous ceux qui cherchent la Voie du Christ (GALLWITZ 1996, p. 236).

<sup>1788</sup> En allemand aussi, les labiées – *Lippenblütler* (famille des fleurs-lèvres) – tirent leur nom de la forme des fleurs.

la nature. Une tache brune entre la tige du milieu et celle de droite peut figurer un scarabée qui marcherait dans l'herbe.

Compte tenu de ce que nous avons entrevu à propos d'autres plantes, il est probable que ce contraste entre fidélité et liberté est lourd de signification. Mis à part Marie-Thérèse Haudebourg qui croit reconnaître dans ces trois tiges du laurier<sup>1789</sup>, les auteurs se partagent, certains avec une conviction absolue, entre le lamier pourpre et la sauge<sup>1790</sup>. De fait, les fleurs rouges, groupées en verticilles<sup>1791</sup> à la racine des feuilles, invitent à reconnaître du lamier pourpre ; mais les lèvres largement ouvertes ressemblent davantage à de la sauge. Dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* [fig. 337, 342] Jean Bourdichon distingue nettement les deux espèces : le Maître du *Paradiesgärtlein* aurait-il représenté une chimère ? La chose était fréquente au Moyen Age, les artistes associant volontiers les feuilles d'une espèce aux fleurs d'une seconde, si bien que « toutes les plantes représentées ne sont pas identifiables avec certitude »<sup>1792</sup>. Nous examinerons ce qui peut parler en faveur de la sauge, particulièrement de la sclarée, avant de nous pencher sur le lamier pourpre, une « ortie rouge » inoffensive à laquelle, disons-le d'emblée, va notre préférence.

## 1 La sauge salvatrice

La sauge, écrit Maurice Maeterlinck, « est une labiée sans prétention ; elle porte une fleur très modeste qui s'ouvre énergiquement, comme une gueule affamée, afin de happer au passage les rayons du soleil »<sup>1793</sup> : cette gueule grande ouverte, représentée plusieurs fois de profil au *Paradiesgärtlein*, est l'argument principal invoqué par Lottlisa Behling en faveur de la sauge. Plante discrète, aux feuilles généralement grisâtres, elle n'en a pas moins été

---

<sup>1789</sup> Bien que l'auteur voie, à la suite de G. Hartlaub, la plante sur la banquette, l'ordre de description prouve qu'il s'agit bien de celle-ci (voir HAUDEBOURG 2001, ill. 22). Le seul « laurier » nous paraissant pouvoir convenir n'est pas véritablement un laurier, mais l'épilobe en épi (*Chamerion augustifolium*), appelé aussi laurier de saint Antoine (voir FITTER 2005, p. 160-161 et GREY-WILSON 2002, p. 148) ; le port de la plante et la couleur des fleurs ressemblent certes aux trois tiges du *Paradiesgärtlein* ; mais les longues feuilles, placées toutes en-dessous de la hampe florale, sont très différentes.

<sup>1790</sup> La plante est nommée par 12 auteurs sur 30. Il semble y avoir une évolution en faveur du lamier pourpre, qui fait l'unanimité depuis les années soixante, du moins chez les auteurs consultés. L'amélioration des technologies de reproduction n'est peut-être pas étrangère à cet accord. L. Behling, qui défendait en 1957 encore avec véhémence la thèse de la sauge, en s'appuyant notamment sur F. Rosen, oppose en effet son document – en noir et blanc – à l'original : „nach meinem Dafürhalten handelt es sich, wie schon Rosen richtig angibt, um *Salvia* trotz der im Original rötlich (statt blau) schimmernden Blüten, die aber auch dort typisch im Profil erscheinen“ (BEHLING 1957, p. 170).

<sup>1791</sup> Les spécialistes distinguent les faux verticilles des vrais : nous n'entrerons pas dans ces détails.

<sup>1792</sup> „Nicht alle auf den Bildern gemalten Pflanzen sind botanisch sicher bestimmbar. Die Gründe können in der malerischen Darstellung liegen, oder darin, dass der Maler Blätter und Blüten verschiedener Gewächse zu sogenannten Chimären vereinigte“ (GALLWITZ 1996, p. 91).

<sup>1793</sup> Cité dans BERTRAND 2002, p. 43.

considérée comme l'ambrosie des dieux. Elle peut en effet s'enorgueillir de tirer son nom du latin *salvus*, ce que les légendes expliquent par le fait qu'elle aurait caché, pendant la Fuite, la Vierge et son Enfant. Mais la sauge qui, toutes proportions gardées, ressemble le plus à la plante du *Paradiesgärtlein*, est certainement la sclarée. Cette grande plante, qui conserve même en hiver une large rosette de feuilles veloutées, semble avoir, de toutes les sauges, le plus de pouvoirs : on l'appelait « toute-bonne »<sup>1794</sup>.

#### a L'ambrosie des dieux

La première représentation connue de la sauge date du XV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. : de souples tiges de sauge encadrent l' « oiseau bleu » [fig. 152] du palais de Cnossos<sup>1795</sup>. Les auteurs antiques font l'éloge de la plante, que Pline l'Ancien nomme *salvia*, dérivé de *salvus* (sain)<sup>1796</sup>. Hildegarde de Bingen appelait la plante *selba*, Conrad de Megenberg *salvei* ; l'allemand *Salbei*, le français « sauge », viennent tout droit du latin : la sauge, c'est la plante qui permet de recouvrer la santé, la plante qui sauve. Le vers célèbre de l'école de Salerne le dit bien : « pourquoi l'homme meurt-il, lui dont la sauge pousse au jardin ? » La réponse est, hélas, qu'il n'y a « pas de médicament contre la puissance de la mort ».<sup>1797</sup> La tradition populaire fait rimer la chose à sa manière : « *Wer auf Salbei baut, den Tod nicht schaut* »<sup>1798</sup>. On disait plus modestement en Provence : « Qui a de la sauge au jardin, n'a pas besoin de médecin ». Aussi la sauge avait-elle sa place dans tous les jardins. Un lieu planté de sauges s'appelait un « saugier »<sup>1799</sup> : le *Tacuinum Sanitatis* [fig. 91] montre deux femmes récoltant avec grand soin la plante qui pousse en abondance dans un parterre rehaussé comme celui du *Paradiesgärtlein*. Elle entrait dans la composition de nombreux plats ; on en faisait entre autres une sauce très appréciée, le « saugé », dont la recette se trouve dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*<sup>1800</sup>. Ces noms aujourd'hui disparus, ainsi que les appellations familières qui servaient à distinguer les espèces, montrent combien elle faisait partie du quotidien des hommes : la sauge officinale, cultivée dans les jardins, s'appelait « sauge pointue », ou encore « sauge à oreilles » ; la sauge des prés, elle aussi utilisée, « langue de

---

<sup>1794</sup> BERTRAND 2002, p. 14.

<sup>1795</sup> FROISSART 2008, p. 14.

<sup>1796</sup> GENAUST 2005, p. 553.

<sup>1797</sup> « *Cur moriatur homo, cui salvia crescit in orto ? – Contra vim mortis non est medicamen in ortis* » (cité dans BEHLING 1957, p. 55). Nous avons déjà rencontré le *Regimen Sanitatis Salernitanum* à propos de la primevère.

<sup>1798</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 893. On peut traduire librement par : « qui en la sauge croit la mort ne voit ».

<sup>1799</sup> BERTRAND 2002, p. 13.

<sup>1800</sup> BILIMOFF 2005, p. 84.

loup », « bec d’oiseau », et même « ange des prés » et « Fête-Dieu »<sup>1801</sup> : ces deux dernières désignations traduisent sans doute l’admiration suscitée par le bleu céleste flottant sur les prés à la floraison des sauges.

Ainsi que l’indique son nom, la sauge est une panacée. Charlemagne la place dans son *Capitulaire*, Walafrid Strabon la cite en premier dans son *Hortulus*, elle qui « aide dans la plupart des maladies des hommes et mérite de retrouver sans cesse une nouvelle jeunesse »<sup>1802</sup>. On faisait donc surtout appel à elle dans les cas graves. Comme le plantain, elle était réputée « guérir les blessures et morsures d’animaux venimeux »<sup>1803</sup>. Au *Paradiesgärtlein*, elle est située dans la diagonale du petit dragon : cela est d’autant plus intéressant qu’on faisait appel à elle dans les cas désespérés, par exemple les enfants abandonnés par les médecins<sup>1804</sup>, et que selon la *Légende Dorée* saint Georges a sauvé de la bête la jeune princesse et tous les enfants promis à sa suite à la mort<sup>1805</sup>. Elle était aussi réputée contre la peste, ce qui nous ramène une fois de plus à sainte Marthe et saint Sébastien, invoqués contre la maladie : avec la lavande, le romarin et le thym, la sauge faisait partie du secret du vinaigre « des quatre voleurs » qui détraquaient les cadavres lors de la peste de 1630, qui ravagea Toulouse<sup>1806</sup>. « La petite plante contre la mort, ce pourrait bien être la sauge. Albert le Grand la nomme ambrosie des dieux, car les dieux passaient pour être devenus immortels en consommant de la sauge »<sup>1807</sup>.

## b La plante qui a sauvé la Vierge et son Enfant

Dans une tapisserie strasbourgeoise [fig. 277] du début du XVI<sup>e</sup> siècle, la plante représente une autre dimension du verbe « sauver ». Assuérus projetait d’exterminer le peuple juif : la reine Esther se prosterne devant lui, le regard dévoré d’inquiétude ; le page est couronné de douce-amère. Mais les phylactères disent que le roi, subjugué par la beauté d’Esther, lui promet tout ce qu’elle voudra. Les trois tiges courbées de sauge des prés, qui fleurissent au premier plan, indiquent qu’en faisant fléchir le monarque, la reine juive a sauvé

---

<sup>1801</sup> BERTRAND 2002, p. 13.

<sup>1802</sup> „Der Salbei leuchtet an erster Stelle hervor, lieblich im Geruch, bedeutend an Kraft und nützlich als Trank ; hilfreich ist et befunden in den meisten Krankheiten der Menschen und hat es verdient, sich stets einer grünen Jugend zu erfreuen“ (GALLWITZ 1996, p. 207).

<sup>1803</sup> „Heilt wunden und biss von giftigen thieren geschehen“ (BOCK 1560, chap. 18-20).

<sup>1804</sup> BERTRAND 2002, p. 31-35.

<sup>1805</sup> Voir JACQUES DE VORAGINE 1998, p. 226-232.

<sup>1806</sup> BERTRAND 2002, p. 111.

<sup>1807</sup> „Das Kräutlein wider den Tod, das könnte der Salbei sein. Ambrosia der Götter, nennt ihn Albertus Magnus, denn die Götter sollen durch Salbeigenuss unsterblich geworden sein“ (GALLWITZ 1999, p. 98).

son peuple<sup>1808</sup>. Dans le Second Testament, Hérode projette un nouveau massacre. Mais cette fois, d'après la légende, c'est la sauge elle-même qui participe au salut de la Vierge, « Esther intronisée »<sup>1809</sup>.

Dans l'une des nombreuses variantes, la rose refuse de cacher la Sainte Famille, craignant pour ses pétales ; la giroflée est trop occupée à fleurir ; seule la sauge accepte, elle qui a « toujours été le recours des pauvres gens »<sup>1810</sup>. En récompense, Marie la bénit : « Dès à présent et pour l'éternité, tu seras une fleur favorite des hommes. Je te donne le pouvoir de guérir les hommes de toute maladie. Sauve-les de la mort, comme tu l'as fait pour moi aujourd'hui »<sup>1811</sup>. Aussi disait-on en Provence : « *Quau de la sauvi noun prèn, de la Vièrgi noun sènsouvèn* »<sup>1812</sup>. Le second argument de Lottlisa Behling à propos des trois tiges du *Paradiesgärtlein* est que « la sauge est selon Konrad von Würzburg une plante mariale »<sup>1813</sup>. Pour Jutta Seibert, le pouvoir thérapeutique de la sauge n'est que « le symbole du pouvoir de guérison de la Mère de Dieu »<sup>1814</sup>.

Les références à Marie, celle vers qui se tournent les « pauvres gens » dans leur détresse, se retrouvent jusque dans les usages magiques de la sauge. Pour se faire aimer, il était conseillé de prendre trois feuilles de sauge, d'écrire sur la première « Adam et Eve », sur la seconde « Jésus et Marie » et sur la troisième son nom et celui de l'élue(e)<sup>1815</sup>. En Wallonie, on protégeait encore au XIX<sup>e</sup> siècle les maisons de la foudre en y gardant de la sauge bénie le jour de l'Assomption<sup>1816</sup> : la femme à la fontaine serait-elle sainte Barbe, invoquée contre la foudre<sup>1817</sup> ? La plante était aussi réputée depuis l'Égypte ancienne pour soigner tous les

---

<sup>1808</sup> „King daz ist das bitten. min. lass dier mi[n]. volck enpfolchen sin“ – „Hester wasz viet vo[n] mier begern ich dun dich alles bet gewern“ ( O roi telle est ma prière : qu'à mon peuple tu veuilles grâce faire. – Esther, ce que tu veux de moi, tout cela sera à toi). Le récit biblique est relaté dans le Livre d'Esther.

<sup>1809</sup> Ainsi la Vierge est-elle nommée dans un hymne du XIV<sup>e</sup> siècle, *Gaude, virgo, Mater Christi*, qui lui demande d'intercéder pour les pécheurs, elle qui siège « de tant de gemmes couronnée sur le trône du Paradis » : « *Coeli throno sublimata, / Gemmis satis coronata / paradiso solio, / O Esther inthronisata, / Pro nobis sis advocata / Coram rege filio* » (CAZENAVE 1996 b, p. 202-207).

<sup>1810</sup> J. Roumanille dans SEGUR 1962, p. 35-36.

<sup>1811</sup> „Von nun an bis in Ewigkeit wirst du eine Lieblingsblume der Menschen sein. Ich gebe dir die Kraft, die Menschen zu heilen von jeder Krankheit. Errette sie vom Tode, wie du es auch an mir getan hast !“ (DÄNHARDT 1970, t. 2, p. 42-43).

<sup>1812</sup> L'auteur traduit lui-même par : « Celui qui n'a pas recours à la sauge ne se souvient pas de la Vierge » (J. Roumanille dans SEGUR 1962, p. 36).

<sup>1813</sup> „Zumal auch (lt. Konrad von Würzburg) die Salbei eine Marienpflanze ist“ (BEHLING 1957, p. 170). Nous ne trouvons pas cet argument très pertinent, le *Paradiesgärtlein* ne se résumant pas à un jardin marial.

<sup>1814</sup> „Sinnbild für die Heilkraft der Gottesmutter“ SEIBERT 2000, p. 271.

<sup>1815</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 895.

<sup>1816</sup> BERTRAND 2002, p. 36.

<sup>1817</sup> Voir BAUDOIN 2006, p. 117-118.

« maux féminins »<sup>1818</sup>, à commencer par la stérilité<sup>1819</sup> : au *Paradiesgärtlein*, elle fleurit du côté des femmes, entre la cueilleuse et Marie, la Vierge qui a enfanté.

### c La sclarée, sauge « toute-bonne »

Les récits étiologiques entrent rarement dans le détail des plantes. Tout donne cependant à penser que la sauge qui écarte ses feuilles pour faire à l'Enfant un doux tapis<sup>1820</sup> est une sauge sclarée. La plante, *Salvia sclarea*, qui peut dépasser le mètre – ce qui lui a valu le nom de « grande sauge »<sup>1821</sup> –, est pourvue de magnifiques épis qui de loin semblent roses ; en réalité, les verticilles de fleurs bleu pâle sont « comme portés par deux bractées en forme de cœur, membraneuses, lilacées ou blanchâtres lavées de pourpre »<sup>1822</sup>. Elle est dès l'origine liée au divin, son nom dérivant d'*Hastula regia* : elle rappelait aux Anciens les tiges d'asphodèle qui ornaient les images des dieux<sup>1823</sup>. Toutes les sauges sont antiseptiques ; mais la sclarée, avec ses grandes feuilles, était comme le grand plantain plus apte que les autres à servir de pansement ; aussi était-elle appelée « herbe aux plaies »<sup>1824</sup>. Elle s'échappe facilement des jardins ; mais elle fleurit « non dans les lieux arides comme la sauge officinale, mais plutôt en sols fertiles, le long des chemins, sur les décombres, dans les champs incultes »<sup>1825</sup>. Nous avons déjà émis l'hypothèse de la présence marquée du thème de la Parole dans le tableau. Si le Maître du *Paradiesgärtlein* a représenté la sclarée, c'est peut-être en écho à la parabole du semeur, d'autant plus que la plante fleurit à l'aplomb du seul oiseau qui s'envole. Nous pourrions alors y voir une nouvelle exhortation à prêcher l'Évangile, assortie d'une invitation au discernement. Pour ce qui est des grains tombés au bord du chemin, « les oiseaux du ciel sont venus et ont tout mangé ». Mais « ce qui est dans la bonne terre, ce sont ceux qui entendent la parole dans un cœur loyal et bon, qui la retiennent et portent du fruit à force de persévérance » (Mt 13, 4)<sup>1826</sup>.

La sclarée est peut-être aussi une allusion aux « parfums stupéfiants » du paradis chantés par Ephrem<sup>1827</sup>. Son parfum prononcé lui a donné en France son nom courant de

---

<sup>1818</sup> BOCK 1560, chap. 18-20.

<sup>1819</sup> FROISSART 2008, p. 14.

<sup>1820</sup> DÄNHARDT 1970, t. 2, p. 37.

<sup>1821</sup> BERTRAND 2002, p. 14.

<sup>1822</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 417. Ses trois couleurs lui ont valu en France le nom original de « plante républicaine » (BERTRAND 2002, p. 14).

<sup>1823</sup> Pour les mutations du mot, voir GENAUST 2005, p. 569.

<sup>1824</sup> BERTRAND 2002, p. 14

<sup>1825</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 418.

<sup>1826</sup> La parabole est racontée et commentée par Jésus dans Mt 13, 3-13 ; Mc 4, 3-20 ; Lc 8, 5-15.

<sup>1827</sup> EPHREM 1968, p. 67.

« sauge musquée »<sup>1828</sup>, de *Muskatellersalbei* (sauge muscat) en Allemagne : elle servait à « transformer » le vin ordinaire en « muscat »<sup>1829</sup>. Par le biais d'une étymologie fantaisiste, *sclarea* – qui parlait peu aux oreilles du peuple – est devenu *Scharlach*, si bien que la sclarée, teintée de pourpre, était réputée guérir la scarlatine<sup>1830</sup>. Elle était si prisée en Angleterre qu'elle s'y appelait *Officinalis Christi* et *Christ's eye* (œil du Christ)<sup>1831</sup> : on l'employait beaucoup, en France aussi, dans les maladies des yeux<sup>1832</sup>. Mais les boutons de la sclarée étant protégés par des bractées « membraneuses » qui s'écartent à la floraison, peut-être faut-il voir aussi dans la plante une invitation à guérir d'une maladie plus grave, l'aveuglement spirituel<sup>1833</sup>. De toutes les sauges, la sclarée est le meilleur rempart contre tous les orages de la vie : son nom de *Wetterdamm*<sup>1834</sup> (digue contre le [mauvais] temps) en témoigne. Mais nombre de ces pouvoirs sont partagés par le lamier.

## 2 L'ortie rougie au sang du Christ

Le lamier pourpre n'est appelé en allemand *rote Taubnessel*, en français populaire « ortie rouge » ou encore « ortie morte »<sup>1835</sup> que par analogie : le lamier et l'ortie sont deux espèces différentes, du moins au sens de la botanique moderne. Mais pour l'homme du Moyen Age, le lamier est une ortie à laquelle « il manque les poils brûlants »<sup>1836</sup>. Aussi ferons-nous un détour par l'ortie avant d'aborder le lamier pourpre, auquel la plupart des auteurs identifient la plante du *Paradiesgärtlein*.

### a L'ortie, plante de la désolation

Contrairement à la sauge, qui n'a aucune occurrence biblique, l'ortie est citée à plusieurs reprises, dans le Premier Testament, comme symbole de désolation. Dans les forteresses des impies, tonne le prophète Isaïe, « pousseront des ronces, dans ses

<sup>1828</sup> BERTRAND 2002, p.14.

<sup>1829</sup> Le breuvage est attesté en France aussi depuis 1520, sous le nom plus honnête de « vin saugé » (BERTRAND 2002, p.139).

<sup>1830</sup> L'allemand *Scharlach* désigne à la fois la couleur et la maladie. La sclarée, rebaptisée *Gartenscharlach* (KREUTER 1979, p. 95) et *Scharlachkraut* (GENAUST 2005, p. 569), étant un antiseptique reconnu, son effet thérapeutique était sans doute réel.

<sup>1831</sup> BEUCHERT 2004, p. 293.

<sup>1832</sup> « On en met une semence sur les yeux malades, et on ne l'ôte pas que la nébulosité ne soit passée » (BERTRAND 2002, p. 14).

<sup>1833</sup> Le mot « membrane », que la BJ rend par « écailles » et Luther par son équivalent allemand *Schuppen*, renvoie à la conversion de Paul sur le chemin de Damas (Ac 9, 18) que nous avons citée à propos du plantain.

<sup>1834</sup> KREUTER 1979, p. 95.

<sup>1835</sup> COUPLAN 2000, p. 154.

<sup>1836</sup> „Der mittelalterliche Name der Pflanze war [...] tote Nessel, weil ihr die Brenohaare fehlen” (GALLWITZ 1996, p. 227).

fortifications, des orties et des chardons. Ce sera le repaire des chacals, l'aire des autruches »<sup>1837</sup>. On reconnaît un paresseux à ce que tout dans son champ est « monté en orties »<sup>1838</sup>. Chez Luther, Job avoue qu'il aurait méprisé les pauvres contraints, pour se nourrir, d'« arracher les orties autour des buissons »<sup>1839</sup>. En réalité, les termes varient d'une traduction à l'autre : l'ortie est une plante qui pique, au même titre que la ronce et le chardon, avec lesquels elle est interchangeable<sup>1840</sup>. Aussi les récits étiologiques l'ont-ils attribuée au diable : saint Michel, trouvant que Dieu avait fait preuve de beaucoup de mansuétude en partageant ses graines parmi toutes ses créatures, y compris Satan, réussit à persuader ce dernier qu'il n'avait pas reçu l'orge et le sarrasin, mais l'ortie et le chardon<sup>1841</sup>. L'ortie, qui envahit si volontiers les plates-bandes, était le « serpent parmi les plantes »<sup>1842</sup>, la « peste des jardins »<sup>1843</sup> qui, comme le démon, nuit par surprise, et la grande ortie, « ortie grièche »<sup>1844</sup>, est à l'ortie ce que la pie-grièche est à la pie : une espèce particulièrement malfaisante<sup>1845</sup>.

Malgré cela – ou à cause de cela, le mal chassant le mal – l'ortie était très employée en médecine<sup>1846</sup> et dans les pratiques magiques, « christianisées » selon la coutume. On se protégeait du mauvais sort en mangeant le jour de la Saint-Jean des crêpes fourrées d'orties<sup>1847</sup>. Frapper le fumier avec des orties la nuit de la Walpurgis ôtait aux sorcières tout pouvoir sur le bétail<sup>1848</sup>. Chez les Germains, la plante était dédiée au dieu Thor<sup>1849</sup>. On se protégeait encore de la foudre, dans le Tyrol des années 1860, en jetant dans le feu quelques

---

<sup>1837</sup> Is 34, 11. On ne sait pas bien de quoi s'est rendue coupable la localité limousine Saint-Nicolas-des-Froides-Orties ; mais le patronyme sonne comme une malédiction !

<sup>1838</sup> Pr 24, 30-31.

<sup>1839</sup> Jb, 30, 4. Luther pensait-il à l'ortie ou au lamier ? La TOB et la BJ, tenant sans doute pour impossible qu'on se nourrisse d'orties, même quand on est pauvre, traduisent par « arroche », un terme pourtant assez rare aujourd'hui. C'est une plante de la famille du chénopode, dont les feuilles pointues ressemblent davantage à celles de l'épinard (voir FITTER, p. 46-47) et qui n'était nullement réservée aux pauvres, en tout cas au Moyen Age : elle figure en bonne place dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, alors qu'on n'y rencontre pas l'ortie (voir BILIMOFF 2005, p. 89 et 108). Horace par contre mentionne l'ortie comme nourriture du peuple (voir GENAUST 2005, p. 671).

<sup>1840</sup> Pour ne prendre que les versions que nous citons couramment, l'ortie apparaît deux fois dans la TOB (Is 34, 11 et 55, 13), quatre fois dans la BJ (les deux occurrences précédentes plus Pr 24, 30-31 et Os 9, 6), quatre fois aussi chez Luther, mais pas exactement dans les mêmes versets (Is 34, 11 ; Pr 24, 30-31 ; Os 9, 6 ; Jb 30, 4).

<sup>1841</sup> DÄNHARDT 1970, t. 1, p. 187 (récit polonais).

<sup>1842</sup> „Schlange unter den Pflanzen“ (WARNKE 1878, p. 214).

<sup>1843</sup> „Pest der Gärten“ (BEUCHERT 2004, p. 239).

<sup>1844</sup> BERTRAND 1995, p. 26.

<sup>1845</sup> On prête au mot « grièche » plusieurs étymologies, toutes aussi négatives ; le mot signifie « grave, difficile à supporter » (ROBERT 2000, p. 1630-1631).

<sup>1846</sup> L'ortie était réputée pour la circulation sanguine ; l'appellation « herbe à l'urine » est par ailleurs explicite (BERTRAND 1995, p. 26).

<sup>1847</sup> WARNKE 1878, p. 214.

<sup>1848</sup> GALLWITZ 1999, p. 131.

<sup>1849</sup> WARNKE 1878, p. 214.

tiges d'ortie: on appelait la plante *Donnernessel* (ortie contre la foudre), « parce que la foudre la craint »<sup>1850</sup>. Seule une vierge était réputée pouvoir toucher une ortie sans ressentir de brûlure<sup>1851</sup>. L'ortie qui fleurit dans la *Vierge au Jardinnet* [fig. 536] du Maître de la Légende de sainte Madeleine proclame la virginité de Marie.

En français, « ortie » vient précisément du latin *urtica*, lui-même dérivé du verbe *urere* (brûler)<sup>1852</sup>. L'étymologie du nom allemand de la plante est tout autre. *Nessel* s'apparente à *Netz* (le filet) et *nähen* (coudre) : « l'ortie, dont les fibres servaient autrefois à fabriquer des étoffes, est donc littéralement la plante filée ». La mousseline se dit encore aujourd'hui *Nesseltuch* (tissu d'orties), bien qu'elle soit depuis longtemps faite de coton.<sup>1853</sup> L'étymologie ayant perdu en lisibilité, le langage populaire a surenchéri : on a appelé l'ortie *Hanfnessel* (ortie à chanvre) ou encore *Haarnessel* (ortie à cheveux)<sup>1854</sup>. Les contes gardent trace de l'époque où l'ortie servait à la nourriture et au vêtement. Dans *Ce qui est arrivé au chardon*, Andersen met en scène une ortie qui s'enorgueillit d'être un jour une étoffe précieuse<sup>1855</sup>. Chez les Frères Grimm, la jeune Méline finit par fuir la tour où elle a été emmurée pendant sept ans ; elle survit avec sa suivante en se nourrissant d'orties crues et c'est de parler à un buisson d'orties – qui est aussi l'image d'elle-même – qui permettra au prince de reconnaître sa vraie fiancée<sup>1856</sup>. Dans *Les six cygnes*, des mêmes auteurs, la petite sœur coud à ses frères, pour les sauver, des chemises en « fleurs d'étoiles », dans lesquelles Wolf-Dieter Storl croit reconnaître des orties<sup>1857</sup>. Il est vrai que les orties peuvent mériter le nom de « fleurs étoilées », surtout quand elles sont jeunes, par leurs longs filaments blancs groupés qui accrochent la rosée. Mais elles brûlent. Dans *Les cygnes sauvages*, qui puise manifestement à la même source, Andersen mentionne abondamment l'ortie : les suivantes recouvrent de gants

<sup>1850</sup> „Die Nessel heißt daher, weil sich der Donner vor ihr fürchtet, Donnernessel“ (PERGER 1980, p. 158).

<sup>1851</sup> „Allein, so der Aberglaube, eine wahrhaftige Jungfrau könnte eine Brennesel anrühren, ohne sich dabei zu verbrennen“ (STORL1996, p. 13).

<sup>1852</sup> GENAUST 2005, p. 671. Les Bretons ont donné à l'ortie le joli nom de « donnebedouffle », qui signifie « donne-ampoule » (BERTRAND 1995, p. 25).

<sup>1853</sup> DUDEN 1963, p. 466. En Haute-Savoie on en faisait encore des torchons il y a 50 ans (LIEUTAGHI 1996, p. 332).

<sup>1854</sup> STORL 1996, p. 13.

<sup>1855</sup> ANDERSEN 1975 t.3, p. 239-244. Le français, qui donne à « mousseline » une autre étymologie, rend évidemment l'orgueil de la plante plus difficile à comprendre.

<sup>1856</sup> Bien que le conte de *Jungfrau Maleen* (*Demoiselle Méline*) soit retranscrit en haut allemand, les frères Grimm ont ici conservé le dialecte : „Brennesselbusch, / Brennesselbusch so klene, / wat steist du hier allene? / ik hef de Tyt geweten / da hef ik dy ungesaden / ungebraten eten“ (GRIMM 1996, p. 800-805). La comptine peut se traduire comme suit : « buisson d'orties, / buisson d'orties petit, / que fais-tu seul ici? / J'ai attendu le temps, / alors je t'ai mangé, / ni bouilli ni braisé ».

<sup>1857</sup> L'auteur raconte librement ainsi : „unermüdlich sammelte sie die stechenden Nesselruten und spann das Nesselgarn. Dann versteckte sie sich im Geäst eines Baumes und nähte unaufhörlich an den Nesselhemden“ (STORL1996, p. 39).

souples les mains couvertes de cloques d'Elisa<sup>1858</sup>. L'ortie gravée par Lucas Cranach au premier plan de *Adam et Eve au paradis [fig. 381]* est explicite : dès qu'Adam et Eve auront mordu dans la pomme, ils devront se vêtir, et sur terre Eve filera l'ortie brûlante qui envahira le champ d'Adam. Mais au Jardin du Paradis, les orties n'ont plus de raison de se défendre.

## b Le lamier, une ortie inoffensive

Le lamier tire son nom, comme l'espèce des labiées à laquelle il appartient, de la forme de sa fleur, mais pas de la même partie. Il ne fait pas référence aux deux lèvres, mais aux deux dents situées sur le pétale supérieur et au tube qui peut évoquer une gorge. En effet en latin *lamia* est une sorte de requin, voire de vampire<sup>1859</sup>, si bien que le lamier évoque en français un danger peu explicite mais terrible. L'allemand *Taubnessel*, au contraire, rassure aussitôt, même si la signification de *taub* a quelque peu évolué<sup>1860</sup> : il s'agit d'une ortie non urticante, à laquelle Hieronymus Bock prête cependant les mêmes pouvoirs qu'à l'autre, en particulier de guérir les « blessures et morsures des chiens déraisonnables »<sup>1861</sup>. Cela nous donne l'impression d'une continuité dans les deux plantes, formulée par Leonhard Fuchs : « pour résumer, les orties mortes ont presque les mêmes effets que les autres orties »<sup>1862</sup>. Cela peut surprendre ; mais c'était bien avant Linné<sup>1863</sup>. Le lamier toutefois est lié, dans les pratiques magiques, à la justice et à la douceur : on le disait capable d'obliger un vaurien à restituer ce qu'il avait volé ; attaché au cou d'une bête, il la rendait docile<sup>1864</sup>. En somme, aucune plante ne mérite mieux que lui de fleurir au Paradis. C'est l'opinion d'Elisabeth Wolffhardt, pour qui la présence du lamier pourpre est une « certitude »<sup>1865</sup> ; nous avons vu que la plupart des auteurs se rangent à cet avis. C'est aussi le nôtre, même si nous partageons

---

<sup>1858</sup> ANDERSEN 1963, p. 205-228. Peut-être W.-D. Storl a-t-il été influencé par cette version. Les sources mériteraient d'être comparées ; mais là n'est pas notre propos.

<sup>1859</sup> GENAUST 2005, p. 324-325.

<sup>1860</sup> *Taub* (sourd) signifiait à l'origine insensible, absurde, sec, mort, sans contenu (DUDEN 1963, p. 702).

<sup>1861</sup> „Heilen die wunden und biss der unvernünftigen hunde“ (BOCK 1560, chap. 2).

<sup>1862</sup> „In summa / die Todtennessel haben fast einerley würckung wie die andern Nessel“ (FUCHS 1543, chap. 264).

<sup>1863</sup> Rappelons pour mémoire que la classification linnéenne, qui fait aujourd'hui autorité, remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>1864</sup> GALLWITZ 1996, p. 227.

<sup>1865</sup> „Mit Sicherheit ist [...] die rote Taubnessel (*Lamium purpureum*) zu erkennen, die bisher als Salbei bezeichnet wurde“ (WOLFFHARDT 1954, p. 178). Notons toutefois que son affirmation est un peu erronée, Carl Aldenhoven employant en 1902 le nom de *Bienensaug*, qui est un autre nom du lamier (ALDENHOVEN 1902, p. 387, note 215). Un autre point litigieux est qu'elle nomme ainsi, en réalité, une plante du bassin, et passe sous silence celle de la muraille, ce que D. Hennebo considère apparemment comme un lapsus (HENNEBO 1962, p. 131). Nous estimons pour notre part que les trois plantes qui bordent le bassin avec le plantain sont des véroniques.

les hésitations de certains spécialistes<sup>1866</sup>, ne serait-ce qu'en raison de la couleur rouge des fleurs, qui ne correspond pas aux sauges cultivées en Alsace à l'aube des années 1400.

Mais sauf à mettre un jour la main sur une commande détaillée, nous ne saurons jamais si le Maître a voulu représenter la sauge sclarée ou le lamier, que peut-être il ne distinguait pas vraiment : au Moyen Age, les plantes ne figurent pas en tant que genre, « car la notion n'existe pas encore. Les auteurs anciens présentent seulement une plante regroupant un certain nombre de propriétés médicinales. [...] Il faut attendre la Renaissance pour qu'émerge le concept de botanique. »<sup>1867</sup> A cela s'ajoute que la symbolique des deux plantes se recoupe sur bien des points. L'un d'eux, et non des moindres, est que toutes les labiées ont des tiges quadrangulaires<sup>1868</sup> : ce sont, en somme, des croix qui fleurissent. La sauge sauve, particulièrement la sclarée, dont un brin suspendu près de l'âtre protégeait de la mort les membres de la maisonnée partis à la guerre<sup>1869</sup>, le lamier est une ortie « transformée » : gagner le Paradis, c'est comprendre avec Pierre que « tous ceux qui prennent l'épée périront par l'épée »<sup>1870</sup>, c'est « ne pas résister au méchant »<sup>1871</sup>. Ce sont là des paroles de Jésus que le peintre a placé, nous l'avons vu, au centre du jardin. Si l'on prolonge la diagonale induite par le bord supérieur de la banquette, elle relie d'un côté l'Enfant aux trois tiges de lamier pourpre surmontées de trois feuilles, ce qui est une invention du peintre : il semble avoir voulu donner à la plante un caractère trinitaire dont la nature ne l'avait pas pourvue. Comment mieux exprimer que le salut qui donna son nom à la sauge passe par le Christ, dont la mort teinte l'ortie de rouge et tue le Mal à jamais ? Cela nous invite à voir dans la tache brune placée entre les pieds de la plante un scarabée, symbole du Christ ressuscité<sup>1872</sup>.

A lui seul, en somme, le lamier donne la clef principale du tableau. Mais on pourrait en dire autant de la primevère, du trèfle, du fraisier et du plantain. Plantes modestes aux

---

<sup>1866</sup> D. Hennebo et E. Vetter estiment le lamier « plus probable » que la sauge (HENNEBO 1962, p. 131 ; VETTER 1965, p. 132).

<sup>1867</sup> FROISSART 2008, p. 19. La sauge est, avec le romarin, la seule labiée à n'avoir – du moins en Europe – « à la fois que deux étamines et une corolle à deux lèvres » (LIEUTAGHI 1996, p. 410). Même en admettant que le peintre ait observé ce genre de détails, la taille du *Paradiesgärtlein* ne lui permettait pas de les peindre.

<sup>1868</sup> L'un des noms de la sclarée, herbe grande et robuste qui permet de mieux percevoir cette propriété, est « herbe carrée » (BERTRAND 2002, p. 14).

<sup>1869</sup> BERTRAND 2002, p. 38.

<sup>1870</sup> « Alors Jésus lui dit : Remets ton épée à sa place, car tous ceux qui prennent l'épée périront par l'épée » (Mt 26, 52).

<sup>1871</sup> « Et moi, je vous dis de ne pas résister au méchant. Au contraire, si quelqu'un te gifle sur la joue droite, tends-lui aussi l'autre » (Mt 5, 39).

<sup>1872</sup> Voir CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 906-907.

multiples vertus, elles symbolisent l'humilité de la Mère d'un Dieu qui sauve, mais invite l'homme à parfaire la Création et à propager la Parole, en prenant exemple sur les racines du trèfle, les stolons du fraisier, les graines du plantain. C'est en multipliant les approches et les clefs que l'artiste a fait du *Paradiesgärtlein* une œuvre unique, dans laquelle « rien n'existe pour soi, aucune strophe ne peut être lue avant ni à côté des autres. Tout se rapporte au Christ »<sup>1873</sup>. Aussi les fleurs qui écartent en croix leurs pétales feront-elles l'objet, avec celles que le peintre a disposées en croix dans le tableau, du chapitre central. Mais auparavant, il nous semble judicieux de tourner notre regard vers les fleurs virginales, les lys mystérieusement éloignés de Marie, le muguet dont les clochettes s'épanouissent au premier plan, les nivéoles qui effleurent le manteau de la Vierge et la tunique de l'Enfant qu'elle accepta de porter.

---

<sup>1873</sup> „Nichts existiert für sich, kann als Strophe vor und neben anderem gelesen werden. Auf Christus ist alles bezogen“ (STANGE 1964, p. 8). Nous nous permettons de détourner cette phrase, écrite à propos du Maître de Wittingau – ou de Trebon –, actif à Prague dans les années 1380-1390.

## CHAPITRE DEUXIEME : LES FLEURS DE NOTRE-DAME MARIE

Avant l'adoption du Dogme de l'Immaculée Conception par Pie IX en 1854, le blanc n'est pas réellement la couleur de Marie. Elle est plus souvent vêtue de rouge et de bleu, sauf parfois dans les Adorations de l'Enfant – comme celle de Francke [fig. 433] – et les scènes de son couronnement<sup>1874</sup>. Il est remarquable que la Vierge du *Paradiesgärtlein* soit revêtue d'une robe blanche qui, n'étant son galon d'or, aurait la simplicité d'une chemise, sous un ample manteau bleu, ce qui est à peu près unique dans les Jardins du Paradis de notre corpus<sup>1875</sup>. Si les auteurs sont nombreux à louer les « couleurs précieuses »<sup>1876</sup> du tableau, d'autres en soulignent l'« atmosphère blanche, parfumée d'innocence et d'ingénuité »<sup>1877</sup>, et « l'éclat immaculé »<sup>1878</sup>, un adjectif qui renvoie à Marie : sans être exactement au centre du tableau, elle y occupe, assise sur deux gros coussins, une place d'honneur.

De fait, une autre caractéristique du *Paradiesgärtlein* est l'importance du blanc, qui n'enlève rien à l'aspect coloré de l'ensemble : la muraille, le bassin, la table sont faits de pierre blanche et tous les personnages portent un vêtement blanc ; une tunique blanche est même le seul vêtement de l'Enfant. A cela s'ajoute la fréquence des fleurs blanches. Nous avons déjà rencontré les fleurs du fraisier ; le peintre a aussi représenté des marguerites, des pâquerettes, des crucifères et des roses trémières blanches, et trois fleurs à la blancheur immaculée auxquelles ce chapitre sera consacré : le lys, le muguet et la nivéole. Ces trois fleurs, si proches qu'elles sont presque interchangeables dans la peinture, sont particulièrement consacrées à Marie, la première en raison de la beauté qui fit d'elle une fleur royale, les deux autres comme de modestes mais précieuses miniatures de la première, sans compter le sceau de Salomon filigrané qui est un miroir du muguet : ce sont en somme de parfaites images de l'humble servante du Seigneur qui est aussi la Mère de Dieu.

---

<sup>1874</sup> A partir du XIV<sup>e</sup> siècle il est fréquent que la Vierge soit vêtue de blanc et d'or dans les Couronnements (LCI 1974, t. 3, col 156).

<sup>1875</sup> Seule la Vierge du *Goldenes Rössl* [fig. 33] porte une robe et un manteau blancs, tous deux galonnés d'or. Notons toutefois que dans la *Vierge à l'Enfant avec des anges* [fig. 44] de Stefano da Verona, le manteau de Marie est également blanc, mais brodé de nombreuses étoiles rouges, bleues et dorées.

<sup>1876</sup> „In kostbaren Farben ausgeführt“ (ULLMANN 1981, p. 235).

<sup>1877</sup> WYZEWA 1891, p. 30.

<sup>1878</sup> CAT. PARIS 1991-1992, p. 44.

## A Le lys de Marie, Vierge souveraine

Deux grandes tiges de lys blancs fleurissent à droite du tableau, derrière l'homme debout : celle de droite comporte quatre fleurs écloses et un bouton, celle de gauche, située un peu en retrait, une fleur et trois boutons<sup>1879</sup>. La plante est, avec la rose, la plus souvent nommée et ne fait l'objet d'aucun débat<sup>1880</sup> ; les auteurs qui précisent reconnaissant l'espèce *Lilium candidum*, reprise par Linné de Virgile et d'Ovide<sup>1881</sup>. Elle est en effet aisément reconnaissable, d'autant plus que l'artiste a pris soin de la faire fleurir contre le bois de la banquette. Le « lys candide » est la perfection faite fleur ; il symbolise si bien Marie qu'il a conservé jusqu'à aujourd'hui le nom de « lys de la Madone », en allemand comme en français. Mais il est aussi symbole du Christ, qui rouvre la porte du Paradis.

### 1 La perfection faite fleur

Avec son port érigé, sa taille élevée – le *Tacuinum Sanitatis* [fig. 85] représente des lys plus hauts que l'homme qui les coupe –, ses grandes fleurs en forme de trompette qui emplissent les jardins d'un parfum envoûtant, le lys occupe une place à part. C'est la seule fleur du *Paradiesgärtlein* qu'on ne rencontre jamais à l'état sauvage, du moins en Europe occidentale. Ses soyeux pétales semblent avoir capté la couleur de la lumière. On l'appelle encore parfois « rose de Junon », car elle est souvent associée à la rose, voire confondue avec elle. Depuis l'Antiquité, elle est le symbole de la beauté et de l'amour, ce qui a fait d'elle par la suite la fleur des saints et des rois.

#### a La couleur de la lumière

Dans la Genèse, Dieu met en signe d'alliance son « arc dans la nuée » (Gn 9, 13). La manne est blanche (Ex 16, 31), les cheveux blancs sont signe de majesté<sup>1882</sup> : ceux du Fils d'Homme resplendissent, « blancs comme laine blanche, comme neige » (Ap 1, 14). Les Justes porteront « une robe blanche » (Ap 6, 11), comme les anges que virent les femmes au tombeau (Jn 20, 12), comme les « armées du ciel » montées « sur des chevaux blancs, vêtues

---

<sup>1879</sup> Il est significatif que M. Pfister-Burkhalter souligne justement à propos du lys l'importance du nombre de boutons et de fleurs écloses dans la symbolique médiévale : „in der Zahl der Blüten und Knospen spielt im Mittelalter die Zahlensymbolik mit“ (LCI 1974, t. 3, col. 101). La fleur se prête en effet particulièrement à la différenciation.

<sup>1880</sup> Elle est identifiée par 19 auteurs sur 30.

<sup>1881</sup> L'allemand *Lilie* dérive du latin (GENAUST 2005, p. 341) de même que le français qui s'écrit indifféremment *lys* ou *lis* : le mot est le pluriel de *lil*, aujourd'hui disparu (LAROUSSE 2000 p. 1219).

<sup>1882</sup> C'est un motif récurrent : voir par exemple Lv 19, 32 et 2 M 15, 13.

d'un lin blanc et pur » (Ap 19, 14) et leur nom sera gravé sur « une pierre blanche » (Ap 2, 17). Sur le Mont Tabor, les vêtements de Jésus deviennent « blancs comme la lumière », avant qu'une « nuée lumineuse », d'où sort la voix du Père, ne le recouvre (Mt 17, 2-5). A la fois laiteuse et dorée, la lumière qui irradie le *Paradiesgärtlein* rend plus éclatant le blanc de la pierre, des étoffes et des fleurs, elle mordore le feuillage et fait étinceler le métal précieux. « La cité n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'illumine » (Ap 21, 23). On comprend que le lys ait fasciné les hommes : « tout se concentre chez cette plante dans la fleur, dont le blanc éclatant fait un souvenir des forces de lumière célestes »<sup>1883</sup>.

Les lys blancs, écrit Leonhardt Fuchs, « sont plantés dans presque tous les jardins », si bien que c'est « une espèce commune »<sup>1884</sup>. Pour autant, on ne sait pas bien comment ils y sont arrivés, ni à quelle époque. La légende veut que les Croisés les aient rapportés d'Orient<sup>1885</sup> ; mais peut-être ont-ils été transportés beaucoup plus tôt par les marchands phéniciens. A Sumer comme à Babylone, puis en Egypte, en Grèce et à Rome ils sont associés aux déesses-mères<sup>1886</sup>. Pline l'Ancien mentionne la plante dans son *Histoire naturelle*<sup>1887</sup>, Hildegarde, qui la nomme encore *lylim* – elle sera ensuite appelée un temps *Gilgen* – l'apprécie<sup>1888</sup>. En quelques années le lys, « dans l'ère méditerranéenne symbole de lumière et de vie », devient « avec la rose la fleur symbolique favorite du christianisme »<sup>1889</sup>.

## b Le lys et la rose

Contrairement aux fleurs précédemment rencontrées, le lys a de nombreuses occurrences dans la Bible. La fiancée du Cantique est « un lys parmi des ronces » (Ct 2, 2), Israël « fleurira comme le lys » (Os 14, 5), plusieurs psaumes sont chantés « sur l'air des lys »<sup>1890</sup>. Que Luther traduise toutes ces occurrences par « rose » a de quoi surprendre. Mais comme le fruit défendu s'est transformé en pomme, la fleur par excellence s'est peut-être

<sup>1883</sup> „Alles konzentriert sich bei dieser Pflanze auf die Blüte, die durch ihr strahlendes Weiß zur Erinnerung an die himmlischen Lichtkräfte wird“ (BARZ 1998, p. 20).

<sup>1884</sup> „Die weissen Gilgen sind allenthalben gemein / und werden fast in allen gaerten gepflanzt“ (FUCHS 1543, chap. 137).

<sup>1885</sup> AYALA & AYCARD 2001, p. 66.

<sup>1886</sup> BEUCHERT 2004, p. 183-184.

<sup>1887</sup> XXI, 22-24 (IMPELLUSO 2004, p. 85).

<sup>1888</sup> GALLWITZ 1996, p. 162.

<sup>1889</sup> „Die Lilie, im Mittelmeerraum uraltes Symbol für Licht und Leben, ist neben der Rose die beliebteste christliche Symbolblume“ (SEIBERT 2002 p. 205-206).

<sup>1890</sup> C'est la solution retenue par la BJ pour les Ps 45, 60, 69 et 80 qui commencent ainsi. Le texte dit en réalité « sur le lys » ; pour la TOB il pourrait s'agir aussi d'un instrument de musique (TOB 1995, p. 1334).

transformée en lys : le terme *Shoushan* signifie bien le lys, fleur « pure » entre toutes ; mais il peut aussi avoir une signification beaucoup plus générale<sup>1891</sup>. La rose est d'ailleurs mise en parallèle avec le lys dans la Bible elle-même : la gloire de Simon, fils d'Onias, qui « durant ses jours consolida le sanctuaire » était « comme la fleur des rosiers aux jours du printemps, comme les lys près des sources d'eau, comme la végétation du Liban aux jours de l'été » (Si 50, 1.8).

Les deux plus belles fleurs ne pouvaient que devenir symbole de Marie : la poésie mariale les accole selon le même processus que le Siracide : la rose et le lys sont deux façons de dire la perfection de la Vierge. « *Bello carpe Rosas, laete abripe Lilia pace !* » chante Walafrid Strabon dans son *Hortulus*<sup>1892</sup>, et Nicolas de Kosel : « *ach liligen zweig, du rose rot, / aus dir quam uns das himelbrot* »<sup>1893</sup>. A la suite des textes, les deux fleurs apparaissent associées dans l'art avec une « fréquence remarquable, en particulier dans les *hortus conclusus* »<sup>1894</sup>. Dans la *Madone à la roseraie* [fig. 54], de Stefan Lochner, les lys forment une seconde haie devant la treille de roses. Les deux fleurs bordent en rang serré les marches au pied de Marie dans le *Concert des anges* [fig. 69 a]. Les frères Van Eyck ont couronné la Vierge du *Polyptyque de l'Agneau mystique* [fig. 662] de roses rouges et de lys alternés. Au *Paradiesgärtlein*, les lys et les roses flanquent le tableau. Mais il se peut aussi que Luther ait jugé la rose plus apte à rendre l'érotisme des versets du Cantique, les seins de la fiancée « comme deux faons jumeaux d'une gazelle qui paissent parmi les lys », ses lèvres, « lys distillant de la myrrhe fluide », son ventre, « un monceau de blé bordé de lys » (Ct 4, 5 ; 5, 13 ; 7, 3). Dans l'Antiquité, le lys était à la fois symbole de beauté parfaite, de pureté mais aussi d'amour : il en a conservé le nom de « rose de Junon ».

### c Le symbole de la beauté et de l'amour

La mythologie gréco-latine fait naître le lys loin de la virginité mariale et de *maria lactans*<sup>1895</sup>, même s'il doit son origine au lait d'une innocente mère. Zeus, qui a conçu

<sup>1891</sup> Les traductions échappent parfois à toute logique. La fleur de 2 Ch 4, 5 est pour la BJ et la TOB un lotus, pour Luther un lys. Celle de 1 R 7, 19, qui reprend mot pour mot le premier verset, est toujours un lys pour Luther, mais aussi pour la TOB, et une « fleur » pour la BJ.

<sup>1892</sup> Cité dans SIERP 1925, p. 768.

<sup>1893</sup> « Ah, tige de lys, toi, rose vermeille / de toi nous vint le pain du ciel » (*Lobgesang auf Maria*, 1414-1423, cité dans VETTER 1956, p. 38).

<sup>1894</sup> „Entsprechend erscheinen Lilie und Rose, die zwei Hauptsymbolpflanzen Mariens überhaupt, außerordentlich häufig nebeneinander dargestellt, u. a. im Hortus conclusus wachsend“ (BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, p. 122).

<sup>1895</sup> Selon la légende, quelques gouttes de lait de la Vierge auraient étoilé de blanc le chardon qui s'appelle encore aujourd'hui chardon-Marie.

Hercule avec Alcmène, cherche un subterfuge pour que Junon, en allaitant l'enfant, lui confère l'immortalité. Il pense y parvenir en dépêchant Hermès vers sa femme endormie. Mais Hercule tire goulûment sur le téton : Junon s'éveille, jette l'enfant au loin. Du lait qui jaillit en gerbe naissent dans le ciel la Voie Lactée et sur terre les lys aux pétales laiteux<sup>1896</sup>. Vénus, jugeant la fleur trop virginale à son goût, l'aurait doté d'un énorme pistil rappelant le phallus d'un âne<sup>1897</sup> : certains peintres du Moyen Age ont représenté le lys sans ce pistil honteux<sup>1898</sup>.

Hieronymus Bock s'indigne de ces « fables » : le seul miracle, c'est que Dieu ait créé cette fleur magnifique<sup>1899</sup>. L'origine mythologique du lys n'empêchait pas les Anciens de s'émerveiller du poli de ses pétales, semblables à du « marbre vivant »<sup>1900</sup>. Walafriid Strabon loue sa blancheur éclatante, « reflet de la neige étincelante »<sup>1901</sup>. Les métaphores se succèdent pour associer la beauté à la pureté, qui n'exclut pas l'amour. Le motif des lys qui s'enlacent sur la tombe des amants séparés, et inscrivent sur leurs corolles des messages de l'au-delà, est un motif de nombreuses chansons populaires<sup>1902</sup>. Le lys fait partie de ces plantes qui sont « devenues des symboles par le seul rayonnement de leur beauté. Dans de très rares cas le degré de beauté atteint une frontière que les spectateurs perçoivent comme supra-terrestre, qui leur donne le sentiment de contempler le divin »<sup>1903</sup>. Le lys est devenu la fleur des saints, la fleur des rois.

---

<sup>1896</sup> WARNKE 1878, p. 145.

<sup>1897</sup> BEUCHERT 2004, p. 185.

<sup>1898</sup> GALLWITZ 1999, p. 115. C'est notamment le cas de Schongauer (dans l'*Annonciation* [fig. 95] du *Retable d'Orlier*), du Maître de la Madone van Gelder (*Vierge à l'Enfant couronnée* [fig. 541]) et aussi du *Paradiesgärtlein*. Le pistil est par contre bien visible dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* [fig. 345] et le bouquet de la *Madone de Stuppach* [fig. 460].

<sup>1899</sup> „Die sollen erstmals ausz der schnee weissen milch / Junonis auss kommen sein / inn dem dasz die milch auff die erde geflossen / als die den Herkulem seüget. Mit solchen fabulen haben die Poeten und ire kinder zuo schaffen / wir wissen dasz solche bluomen / wie andere gewaechs / eitel Gottes werck unnd geschoepff seind / der allein soche mirackel in seinen geschoepffen handelt“ (BOCK 1560, chap. 294-295).

<sup>1900</sup> BEUCHERT 2004, p. 183.

<sup>1901</sup> „Das Abbild des blinkenden Schnees“ (Hortulus, cité dans SIERP 1925, p. 765).

<sup>1902</sup> „Es wachsen Lilien auf beider Grab, / Sie wuchsen zusammen mit jedem Blatt“ (Klein Rosa, cité dans PERGER 1980, p. 12). Voir aussi WOLFFHARDT 1954, p. 181 : „Es stund wol an ein halbes Jahr, / Zwei Ilgen wuchsen aus ihr Grab. / Auf der einen steht es geschrieben : / Sie wären bei Gott geblieben. / Auf der andern zur rechten Seit : / Sie wären bei Gott ins Paradeis“.

<sup>1903</sup> „Nur wenige Blumen wurden allein durch ihre Ausstrahlung majestätischer Schönheit zu Symbolen. In sehr seltenen Fällen kann das Maß von Schönheit eine Grenze erreichen, die Betrachter als überirdisch wahrnehmen, die ihnen die Empfindung gibt, das Göttliche zu schauen“ (BEUCHERT 2004, p. 183).

## d La fleur des saints et des rois

« On rencontre à peine un dieu, à peine un saint, à peine une martyre qui n'ait un lys pour attribut » : on sent l'agacement poindre sous l'affirmation de Marianne Beuchert<sup>1904</sup>, sans doute excessive ; mais il est vrai que la fleur est d'un piètre secours pour l'identification d'un personnage<sup>1905</sup>. Pour rester dans l'espace temporel et géographique du *Paradiesgärtlein*, ni Dominique, ni Marguerite de Bohême, représentés sur une tapisserie [fig. 233] des années 1440, ne seraient reconnaissables au seul lys dont ils se saluent mutuellement<sup>1906</sup>. Il en va de même pour saint Joseph, identifiable au lys mais aussi à l'Enfant Jésus qu'il porte<sup>1907</sup>. Cette représentation ayant toutefois joui d'une grande faveur, surtout dans l'art populaire des pays catholiques, le lys blanc s'appelle aussi *Josephslilie* (lys de saint Joseph)<sup>1908</sup>. Il a suffi, pour transformer un donateur en saint Joseph, de glisser *a posteriori* une tige de lys dans le bras de l'homme – assortie, il est vrai, d'outils de charpentier peu visibles – créant ainsi un nouveau motif iconographique, Joseph à genoux devant la Vierge trônante<sup>1909</sup>. Faut-il rapprocher les lys du *Paradiesgärtlein* de l'homme debout pour la simple raison qu'il lui est le plus proche ? Cela se concevrait, le singe cornu étant généralement associé à saint Michel et le petit dragon à saint Georges. Mais la fleur est l'attribut de tant de saints qu'elle risque de nous être, dans ce domaine, de peu d'utilité.

Si le lys est l'attribut de saint Dominique, c'est que pour Lottlisa Behling il « témoigne comme chez Marie de la pureté du saint, soulignée par Jacques de Voragine »<sup>1910</sup>. Mais dans le Premier Testament déjà pureté rime avec majesté : un autre nom du lys est *Königsblume*

---

<sup>1904</sup> „Es gibt kaum einen Gott, kaum einen Heiligen, kaum eine Märtyrerin, die man nicht mit Lilien auszeichnete“ (BEUCHERT 2004, p. 184).

<sup>1905</sup> Aussi renoncerons-nous à donner une liste de ces personnages potentiels : voir BERTHOD, HARDOUIN-FUGIER 1999, p. 470. Signalons toutefois au passage une représentation originale de Saint François d'Assise et les Saints et Bienheureux de son Tiers Ordre [fig. 153], une image de dévotion du XIX<sup>e</sup> siècle dans laquelle les personnages naissent dans des fleurs de lys qui s'épanouissent sur une « tige de Jessé » ou plutôt une « tige de François ».

<sup>1906</sup> Voir RAPP BURI, STUCKY-SCHÜRER 1990, p. 141. L'étoile sur le front du saint fait notamment allusion à la vision de sa marraine, relatée dans la *Légende Dorée* (JACQUES DE VORAGINE 1998, p. 399).

<sup>1907</sup> D'autres saints portent également un lys et l'Enfant, notamment saint Antoine de Padoue, qu'on distingue de saint Joseph grâce à son habit franciscain.

<sup>1908</sup> LCI 1994, t. 3, col. 100. Une grande quantité d'images pieuses médiocres côtoie des représentations pleines de fraîcheur, notamment dans les peintures sous verre des régions germaniques méridionales. Citons par exemple un *Saint Joseph* [fig. 235] peint à Oberammergau au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, dans lequel le blanc du lys renvoie à la tunique de Jésus, elle-même bordée du même jaune d'or que les feuilles et le cœur de la fleur, et la tunique de Joseph. (voir SCHWARZE 1976, en particulier p. 68).

<sup>1909</sup> *La Vierge à l'Enfant, sainte Marie-Madeleine et un donateur* [fig. 502], peint en 1522 par Lucas de Leyde, a été ainsi « retouché » au début du XVII<sup>e</sup> siècle, sans doute dans le cadre de la dévotion à saint Joseph en faveur auprès de la Contre-Réforme (voir SCHAWÉ 2006, p. 320).

<sup>1910</sup> „Wie bei Maria Zeuge der Reinheit des Heiligen, die von Jacobus de Voragine gerühmt wird“ (BEHLING 1957, p. 71).

(fleur royale)<sup>1911</sup>. Un ange portant un lys serait apparu à Clovis, dont la bataille était presque perdue, pour l'engager à embrasser la foi de sa femme. Le roi gagna la bataille et se convertit<sup>1912</sup> : le lys orne les armes des rois de France. Lorsque dans un tableau les lys naturels côtoient les fleurs stylisées, il est probable que tous ces symboles entrent en résonance. Les fleurs de lys dorées qui parsèment le manteau du roi du *Goldenes Rössl* [fig. 33] témoignent sans aucun doute de la royauté de Charles VI ; mais en s'agenouillant devant la Vierge, celui-ci rend hommage à la royauté de Marie, dont la couronne s'orne de perles disposées en forme de lys stylisé. Par sa beauté, son innocence, sa royauté, Marie est le « céleste lys » chanté par saint Bonaventure, la « Mère des humbles qui commande aux cieux »<sup>1913</sup>. Avec sa « finesse de porcelaine »<sup>1914</sup> et sa couronne de reine faite de tiges d'or filigrané, la Vierge du *Paradiesgärtlein* est comme une image sublimée des lys immaculés aux anthères dorées.

## 2 Marie, céleste lys

« Mon amie », dit Jésus à sa Mère, « pour vrai tu es belle, et il n'y a nulle tache en toi »<sup>1915</sup> : on croirait presque lire une description du lys, la fleur qui symbolise « le plus souvent la Vierge Marie »<sup>1916</sup>, dont elle accompagne la vie, de l'Annonciation à l'Assomption ; par sa couleur, sa beauté, son parfum, elle est l'antithèse du Mauvais que Marie foule sous ses pieds.

### a Une vie sous le signe du lys

On disait que sur les tombes des innocents exécutés fleurissaient des lys blancs<sup>1917</sup>. Dans la Bible, Suzanne faillit mourir, accusée d'adultère. Albrecht Altdorfer [fig. 287] place dans la main de la servante, qui va puiser de l'eau, une grande tige de lys immaculé : la suite

<sup>1911</sup> LCI 1994, t. 3, col. 100.

<sup>1912</sup> CAZENAIVE 1996 a, p. 369. Cette fleur de lys serait en réalité un iris, le roi Louis VII étant sorti vainqueur d'une bataille dans un marécage couvert d'iris. Mais la « fleur de Louis », prononcée rapidement, serait devenue la « fleur de lys » (IMPELLUSO 2004, p. 89). Nous avons déjà constaté que les récits de ce genre se contredisent sans dommage.

<sup>1913</sup> « *Ave caeleste liliū, / Ave rosa speciosa, / Ave Mater humilium, / Superis imperiosa* » (Saint Bonaventure, *Ave caeleste liliū*, cité dans CAZENAIVE 1996 b, p. 164-171).

<sup>1914</sup> CAT. PARIS 1991-1992, p. 44.

<sup>1915</sup> „*Bei der lyllyen ist bezeichent die kuoscheit, wane die lyllye ist wiz und en hat keinen swarzen wlechel. Also waz unser vrowe sent maria wiz und rein ane aller slachte mayel der suonde. Als ir libe sun unser herre Jhesus xps zu ir spricht: min vruondinne du bist gar schone und kein mayel ist an dir*“ (Sermon du XIV<sup>e</sup> siècle pour la Fête de la Nativité de la Vierge, cité dans VETTER 1956, p. 32).

<sup>1916</sup> LCI 1994, t. 3, col. 101.

<sup>1917</sup> „*So sprießen aus den Gräbern von unschuldig Hingerichteten weiße Lilien*“ (PERGER 1980, p. 13).

prouvera que la jeune femme est innocente<sup>1918</sup>, comme l'indique son nom *Shoushan* qui est aussi celui du lys<sup>1919</sup>. Innocent III invoque Marie, « lys de chasteté »<sup>1920</sup> : si Joseph avait dénoncé la grossesse de Marie, elle aurait comme Suzanne encouru la lapidation. Dans le *Doute de Joseph* [fig. 6 b] du Maître du *Paradiesgärtlein*, elle porte les mêmes couleurs que dans le Jardin de Francfort, mais inversées : c'est sa virginité qui est le thème principal ; aussi est-elle enveloppée d'un ample manteau blanc. L'archange Gabriel est traditionnellement représenté avec un lys<sup>1921</sup>, à moins qu'un bouquet contenant la fleur ne soit placé entre eux, « un motif habituel dans les Annonciations de la fin du Moyen Age et de la Renaissance, notamment en Italie »<sup>1922</sup>. Plus rarement, les lys peuvent être en jonchée, comme chez le Maître des panneaux de Sterzing [fig. 573]. Pour Lucia Impelluso, la chose ne fait aucun doute : les lys du *Paradiesgärtlein* sont « l'emblème de la pureté de la Vierge Marie »<sup>1923</sup>.

Les Ecritures disent peu de choses de la vie de Marie ; mais les lys en accompagnent les différentes étapes, les étoffant parfois. Dans *L'Enfance de Marie* [fig. 629], Dante Gabriel Rossetti représente la jeune fille brodant des lys sur la tenture rouge qui est posée près d'elle lors de l'Annonciation, que le peintre appelle *Ecce ancilla Domini* [fig. 628]. Une rangée de lys fleurit derrière Marie et Elisabeth dans la *Visitation* [fig. 401] d'Evelyn de Morgan. Un bouquet de lys est placé au premier plan de la *Mort de Marie* [fig. 109 a] de Conrad von Soest. Une broderie liturgique [fig. 126] montre la Vierge de l'*Assomption* un grand lys à la main. Raphaël enfin, dans son *Couronnement de la Vierge* [fig. 613], a mis en scène le passage de la *Légende Dorée* selon lequel dans le tombeau de Marie auraient fleuri des roses et des lys, « symboles des martyrs, des anges, des confesseurs et des vierges »<sup>1924</sup>. Comme la fiancée du Cantique, « lys parmi des ronces » (Ct 2, 2), Marie est l'Elue : au *Paradiesgärtlein*, elle surplombe tous les autres personnages, assise sur deux gros coussins. Elle est « le lys candide, que Dieu, avant toute créature, a contemplé »<sup>1925</sup>. Un trait de génie de Hans Baldung est d'avoir fait se refléter la Vierge du *Couronnement* [fig. 303] dans le globe du monde.

<sup>1918</sup> Une miniature du XV<sup>e</sup> siècle [fig. 213] montre Suzanne dans un jardin clos, les cheveux dénoués, comme il est d'usage de représenter Marie ; on retrouve ces deux motifs chez Altdorfer, mais beaucoup moins visibles.

<sup>1919</sup> L'histoire de Suzanne est relatée dans Dn 13.

<sup>1920</sup> « *O castitatis lilium* » (*Ave, mundi spes, Maria*, cité dans CAZENAVE 1996 b, p. 250-251).

<sup>1921</sup> Même dans un motif aussi original que l'*Annonciation* [fig. 367] de Carlo di Braccresco, qui montre un très jeune Gabriel fondant du ciel couché sur son auréole, le lys est dans la main de l'ange.

<sup>1922</sup> BOESPFLUG 2008, p. 25. Tel est par exemple le cas dans l'*Annonciation* [fig. 95] du *Retable d'Orlier*.

<sup>1923</sup> IMPELLUSO 2003, p. 15.

<sup>1924</sup> JACQUES DE VORAGINE 1998, *L'Assomption de la bienheureuse Vierge Marie*, p. 432.

<sup>1925</sup> „*Tu candidum lilium / quod Deus ante omnem creaturam / inspexit*” (Hildegarde de Bingen, *Ave generosa*, cité dans CAZENAVE 1996 b, p. 114-117).

## b La chasteté incarnée

La rangée de lys peinte par Botticelli dans sa *Vierge à l'Enfant avec huit anges* [fig. 335] dépasse toutes les autres en délicatesse : sur le pastel du ciel se détache à peine un foisonnement de fleurs blanches sans pistil ni étamines, comme tissées de lumière. Conrad de Megenberg va jusqu'à identifier Marie à la fleur : « le lys, la plus belle des femmes, est descendu parmi les pécheurs sans recevoir aucune marque de l'épine du péché »<sup>1926</sup>. Une légende raconte qu'un moine incrédule face à un tel miracle serait venu consulter saint Gilles. Pour toute réponse, le saint homme « prit un bâton dans la main et écrivit trois questions dans le sable, à savoir si Marie avait conservé sa virginité avant, pendant ou après la conception, et à chacune de ces questions un lys immaculé jaillit aussitôt du sol aride »<sup>1927</sup>. Le jardin de *Marie au Jardin du paradis avec trois saintes* [fig. 37] est comme envahi de lys. Jean Bourdichon a représenté en regard de l'Annonciation, dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, des lys immaculés [fig. 345] inaccessibles aux sauterelles voraces comme aux noires araignées : Marie est vierge, n'en déplaise aux médisants. Un lys fleurit dans la bouche de Guillaume de Montpellier après sa mort : sur les pétales était inscrit *Ave Maria*, les mots qu'il avait si souvent prononcés avec ferveur<sup>1928</sup> : la fleur est un signe d'élection divine, mais aussi mariale. Si les lys du *Paradiesgärtlein* disent quelque chose de l'homme debout, ce pourrait être sa dévotion particulière à la Vierge.

La présence des plantes dans un tableau est généralement justifiée de multiples façons : « outre la compréhension du sens symbolique, il importe de connaître les utilisations médicinales des plantes mariales ». Le lys, utilisé pour faciliter les accouchements<sup>1929</sup>, est doublement à sa place dans les Annonciations<sup>1930</sup>. Hieronymus Bock le conseille contre les seins engorgés<sup>1931</sup>, un lointain souvenir, peut-être, de Junon mordu par Hercule ; mais la plante a de réels pouvoirs émollients. Toutefois, elle était surtout réputée, comme la sauge,

---

<sup>1926</sup> „Liligen die schoenst ob allen frawen ist gezogen under den sündern und gewan doch nie kain mal von sündendorn“ (Conrad de Megenberg, *Buch der Natur*, cité dans GALLWITZ 1996, p. 162). Notons qu'une telle identification est facilitée en allemand par le genre féminin du mot Lilie.

<sup>1927</sup> „Da nahm Aegydius einen Stab in die Hand und schrieb drei Fragen in den Sand, ob nämlich Maria vor, in oder nach der Empfängnis ihre Jungfräulichkeit bewahrt habe, und bei jeder dieser Fragen spross alsogleich eine weiße Lilie aus dem durren Grund hervor“ (PERGER 1980, p. 80).

<sup>1928</sup> Voir PERGER 1980, p. 14. La *Cantiga* 24 relate sensiblement la même histoire (ALPHONSE X 1959-1965, t. 1, p. 68-69).

<sup>1929</sup> On prêtait aux lys blancs le pouvoir d'ouvrir les serrures bloquées, mais seulement pendant la nuit de Noël (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-194, p. 1300-1301). Il s'agit à notre avis d'un exemple intéressant de transposition d'un effet thérapeutique en pratique magique métaphorique.

<sup>1930</sup> SPEER 1980-1981, p. 31-32.

<sup>1931</sup> „Zuo den harten geschwollenen brüsten“ (BOCK 1560, chap. 94-95).

comme le trèfle et le plantain, guérir les morsures de serpent, voire les « morsures de scorpion »<sup>1932</sup> : en somme, le lys, dont la fleur surpasse toutes les autres en blancheur, est capable de vaincre le Prince des ténèbres, de même que Marie, « lys de chasteté »<sup>1933</sup>, écrase la tête du serpent. Peut-être le mouvement de tête de la Vierge du *Paradiesgärtlein* désigne-t-il le serpent lignifié ? Mais « comme il est d'usage dans la symbolique des plantes qui implique la croissance de la vie, la fleur de lys peut signifier aussi bien Marie, la Mère, que son fils, le Christ. Marie est la fleur des champs, dont est né le lys, le jardin de lys dans lequel croît le Christ, la plus magnifique des fleurs »<sup>1934</sup>.

### 3 Le Christ, lys magnifique

Le monde chrétien se devait d'offrir une alternative à la mythologie antique : les lys seraient nés des larmes du Christ à Gethsémani, « en cette nuit de trahison et de perfidie – d'une blancheur de neige, symboles éclatants de l'innocence et de la pureté »<sup>1935</sup>. Saint Paul dit la même chose dans un vocabulaire plus théologique, en désignant le Christ comme « celui qui n'a pas connu le péché » (2 Co 5, 21). Le lys est, en conséquence, la fleur du paradis rouvert par le Christ.

#### a Celui qui n'a pas connu le péché

Si deux lys poussent au pied de la Croix, « ils symbolisent la Mère et le Fils »<sup>1936</sup>. Dans la *Madone de Stuppach* [fig. 460], les croix sont multiples, cachées dans le paysage. Au premier plan, dans une cruche, des tiges de lys voisinent avec des roses plus petites. Il faut un regard aiguisé pour remarquer que ces tiges ne sont pas deux, mais trois<sup>1937</sup> ; aussi peut-on penser qu'elles symbolisent non seulement la Mère et le Fils, mais les deux natures du Christ, à la façon des deux rameaux greffés du *Paradiesgärtlein*. D'après la Bible, les chapiteaux qui

<sup>1932</sup> Par exemple par Walafrid Strabon (SIERP 1925, p. 7), Leonhardt Fuchs (FUCHS 1543, chap. 137) et Hieronymus Bock („*heilen schlangen und scorpion bisz*“, BOCK 1560, chap. 94-95).

<sup>1933</sup> „*Ave, virgo, rubens rosa, / Castitatis lilium* » (Anonyme, XIV<sup>e</sup> siècle, *Ave virgo singularis*, cité dans CAZENAVE 1996 b, p.192-195).

<sup>1934</sup> „*Wie üblich bei der das wachsende Leben implizierenden Pflanzensymbolik kann die Lilienblüte sowohl für die Mutter Maria wie auch für ihren Sohn Christus stehen. Maria ist die Feldblume, aus der die Lilie hervorgeht, der Liliengarten, in dem Christus als herrlichste Blüte wächst*“ (BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, p. 122).

<sup>1935</sup> „*Aus den mit Tränen vermischten Schweißtropfen aber sprossen noch in dieser Nacht des Verrates und der Tücke die Lilien empor – schneeweiß, als leuchtende Sinnbilder der Unschuld und Reinheit*“ (ZOOSMANN 1927, p. 43).

<sup>1936</sup> „*Wenn [...] zwei Lilien neben dem Kreuzfuß sprossen, bezeichnen sie Mutter und Sohn*“ (LCI 1994, t. 3, col. 102).

<sup>1937</sup> Voir BARZ 1998, p. 19.

ornaient les colonnes du Temple étaient en forme de lys, comme le rebord de la Mer, la coupe de purification (1 R 7, 19.22.26.). Or pour Brigitte Barz « la fleur est caractérisée par le principe du trois. Les deux triangles intercalés de leurs pétales forment une étoile à six branches régulière. C'est l'étoile de la promesse du messie »<sup>1938</sup>. Dans l'*Adoration des Mages* [fig. 114] de Ravenne, des lys fleurissent sur le chemin. Jésus, debout sur les genoux de sa mère, tend, dans un vitrail de Boppard [fig. 269] à peine postérieur au *Paradiesgärtlein*, ses deux mains vers trois gros lys blancs que Marie tient en bouquet : une façon raffinée de rappeler que cet Enfant charmant est aussi la seconde Personne de la Trinité.

Angelus Silesius convoque la métaphore du jardin, auquel doit s'identifier le croyant : « le fiancé de ton âme désire entrer ; fleuris : il ne vient pas que les lys ne fleurissent »<sup>1939</sup>. Peut-être le Maître du *Paradiesgärtlein* a-t-il assis au milieu des fleurs un Enfant vêtu de blanc en miroir aux lys, et inversement ? Hans Baldung a peint dans sa *Nativité* [fig. 304] un Enfant nu, d'une blancheur éclatante, source de toute lumière qui irradie la Vierge et les angelots. Sans ses cornes qui luisent dans l'ombre, on ne reconnaîtrait pas le bœuf. Son mufler palpite, mais ses yeux n'ont plus rien d'animal : le Christ, lumière du monde, a transformé même les bêtes.

## b La fleur du paradis rouvert par le Christ

Dans la *Lettre O* [fig. 185] d'un antiphonaire de Florence, des lys poussent au premier plan. Au jardin d'Eden, Adam et Eve étaient nus et sans inquiétude. Avec la Chute, ils perdent cette insouciance que Jésus invite à retrouver : « Et du vêtement, pourquoi vous inquiéter ? Observez les lys des champs, comme ils croissent : ils ne peinent ni ne filent, et je vous le dis, Salomon lui-même, dans toute sa gloire, n'a jamais été vêtu comme l'un d'eux ! » (Mt 6, 28-29)<sup>1940</sup>. Qui en est capable entrevoit le Paradis : le meilleur critère de définition d'un Jardin du Paradis est l'expression de la confiance. L'Enfant du *Paradiesgärtlein*, vêtu d'une simple chemise, absorbé par son jeu dans la plus parfaite insouciance, est une mise en image du verset de l'Évangile.

<sup>1938</sup> „Die Blüte ist bestimmt durch das Prinzip der Dreierheit. Die beiden ineinander geschobenen Dreiecke ihrer Blütenblattstellung ergeben einen wohlgeordneten Sechsstern. Es ist der Stern der Verheißung auf den Messias“ (BARZ 1998, p. 20). Pour être précis, il s'agit de six tépales – trois pétales et trois sépales non pas verts comme le plus souvent, mais colorés comme les pétales –, ce qui n'enlève rien à la symbolique, au contraire.

<sup>1939</sup> Cité dans CHEVALIER, GHEERBRANT 1982, p. 577.

<sup>1940</sup> Compte tenu de ce que nous avons vu de l'ornement du Temple, on peut penser que Jésus y fait clairement allusion en mentionnant Salomon.

Depuis Bède le Vénérable, le lys est aussi symbole de Résurrection : on le plantait à ce titre volontiers sur les tombes<sup>1941</sup>. Cela seul justifierait sa présence au Jardin de Francfort, au paradis rouvert par le Christ. Celui qui dans l'Apocalypse monte un cheval blanc « se nomme Fidèle et Véritable. Il juge et il combat avec justice » (Ap 19, 11). L'épée qui sort de sa bouche dans l'iconographie symbolise le pouvoir terrestre, le lys le pouvoir céleste<sup>1942</sup>. Une *Apocalypse [fig. 122]* du XV<sup>e</sup> siècle représente la scène dans la vignette ; dans la marge, les lys alternent avec les roses et les papillons, symboles eux aussi de résurrection. Il se pourrait que le papillon blanc si visible du *Paradiesgärtlein* renvoie aux lys, comme eux-mêmes renvoient aux roses, assimilées au sang du Christ<sup>1943</sup>. Les quatre lys en bouton ne seraient-ils pas un rappel des clous, et les cinq lys épanouis les cinq blessures, transfigurées par la lumière ?

Compte tenu de l'importance de la banquette du *Paradiesgärtlein*, on peut se demander pourquoi le Maître n'y a placé ni les lys, ni les roses, comme on pourrait s'y attendre<sup>1944</sup>. Est-ce à dire qu'il faille attribuer les roses à la femme à la fontaine ou à la cueilleuse, les lys à l'homme debout ? Il se peut. Elizabeth Wolffhardt pense que ce damoiseau pourrait être un jeune mort, auquel serait dédié le tableau, les lys rappelant ceux de sa tombe<sup>1945</sup>. Jörg Zink considère que les fleurs sont en relation avec saint Laurent, qui sut prendre sur lui tout ce que sa fidélité au Christ entraîna de peine et de persécution. Il est vrai que les pétales de lys, réputés pour guérir les brûlures<sup>1946</sup>, pourraient renvoyer au martyr du saint. Mais ce que dit l'auteur de la « chasteté spirituelle et religieuse » de saint Laurent<sup>1947</sup> peut s'appliquer à tous les martyrs, voire à tous les saints. Aussi nous semble-t-il plus probable que les lys renvoient avec les roses à Marie et à son Fils, qui forment avec les deux fleurs un losange, comme si le peintre avait voulu inscrire et la Vierge et le Christ en tension entre le sang et la lumière.

---

<sup>1941</sup> „So ist vielleicht auch dieses Bild ein Gedächtnisbild für einen früh von der Erde Geschiedenen, der vom Seelenführer St. Michael und von seinem Schutzpatron St. Georg begleitet ins Paradies einziehen durfte“ (WOLFFHARDT 1954, p. 184).

<sup>1942</sup> LCI 1994, t. 3, col. 101.

<sup>1943</sup> Le motif sera traité ultérieurement.

<sup>1944</sup> „Rose und Lilie stehen nicht mit anderen Gewächsen auf dem Bankbeet im Hintergrunde, wie man es erwarten dürfte“ (Hennebo 1962, p. 132).

<sup>1945</sup> „Daneben aber galt die Lilie seit Beda Venerabilis auch als Symbol der Auferstehung und wurde daher gern als Grabpflanze verwendet. [...] So ist vielleicht auch dieses Bild ein Gedächtnisbild für einen früh von der Erde Geschiedenen, der vom Seelenführer St. Michael und von seinem Schutzpatron St. Georg begleitet ins Paradies einziehen durfte“ (WOLFFHARDT 1954, p. 180, 184).

<sup>1946</sup> FUCHS 1543, chap. 137.

<sup>1947</sup> „Keuschheit im geistigen und geistlichen Sinne bezeichnet die Bereitschaft, dem einen Herrn zuzugehören und für ihn alles auf sich zu nehmen, was aus dieser Zugehörigkeit sich an Mühsal oder Verfolgung ergeben mag, und so stehen die Lilien hinter Laurentius im Garten des Paradieses“ (ZINK 1965, p.12-13).

## B D'humbles clochettes pour la servante du Seigneur

On pourrait se demander pourquoi les peintres n'ont pas confié au lys seul les symboles de pureté, de chasteté, de royauté que la fleur incarne si bien. Le plaisir de peindre y est sûrement pour quelque chose. Mais il est remarquable que dans certaines Annonciations le lys côtoie le muguet<sup>1948</sup>, preuve que le second n'est pas seulement un rappel du premier. Contrairement au lys, le muguet, la nivéole, le perce-neige et aussi le sceau de Salomon, avec lequel le muguet fut souvent confondu, ont en commun une taille très modeste et des clochettes ouvertes vers la terre, ce qui est un emblème d'humilité<sup>1949</sup> : s'ils partagent avec le lys la beauté et la blancheur, ils mettent en exergue non pas la royauté, mais l'humilité de Marie, celle qui se définit elle-même comme la « servante du Seigneur ».

### 1 Le lys des vallées du Cantique

Le muguet n'a pas à proprement parler d'occurrence biblique. C'est pourtant de la Bible qu'il tire son nom latin, *Convallaria majalis*, la fleur ayant été assimilée au mystérieux « lys des vallées » dont parle le Cantique (Ct 2, 1). C'est une fleur délicate et inquiétante<sup>1950</sup> car toxique, qu'on rencontre pourtant fréquemment dans l'art du Moyen Age, qui en a fait le symbole de l'amour pur, particulièrement de Marie pour son Fils et de son Fils pour le monde.

#### a Une fleur inquiétante et délicate

Au premier plan du *Paradiesgärtlein*, près du bassin de pierre, poussent dix brins de muguet, dont neuf en fleur, représentés avec cette « précision d'un botaniste » maintes fois soulignée par les auteurs<sup>1951</sup>. Sur les tiges encadrées de deux feuilles nervurées, presque opposées, s'épanouissent de quatre à six clochettes immaculées « en grappes unilatérales penchées »<sup>1952</sup>, les plus épanouies à la base, en bouton au sommet. Tout au plus peut-on se demander si l'artiste n'a pas accentué la courbure de deux d'entre elles pour leur conférer une ressemblance avec le sceau de Salomon, toujours plus arrondi que le muguet. Il a par contre

---

<sup>1948</sup> Voir notamment celle de Hans Baldung [fig. 301]. Il semble que ce soit plus souvent le cas lorsque l'archange tient un lys héraldique.

<sup>1949</sup> IMPELLUSO 2004, p. 79.

<sup>1950</sup> La tradition veut que, le premier mai de l'an 1560, le jeune roi Charles IX, en voyage en Provence, ait reçu un bouquet de muguet assorti de vœux de bonheur ; il aurait pérennisé la coutume à la cour les années suivantes. Mais le muguet « porte-bonheur » n'est vraiment populaire que depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (AYALA, AYCARD 2001, p. 49).

<sup>1951</sup> Voir notamment LORENTZ 1997, p. 82. Les 16 auteurs sur 30 qui nomment la fleur sont d'accord sur son identité.

<sup>1952</sup> FITTER 2005, p. 272-273.

écarté deux clochettes sur le deuxième muguet en partant de la gauche, comme pour distinguer nettement les deux espèces : seules les fleurs du sceau de Salomon pendent en grappe rectiligne. Deux fleurettes sont peintes de face, ce qui permet d'apercevoir, outre leurs six dents caractéristiques, le « cœur » de la fleur.

La fleur se nommait en grec *ephemeron* : à peine écloses, les clochettes de muguet « se fanent et se dessèchent ». Elle affectionne les lieux humides – ce que devait savoir le Maître du Paradiesgärtlein –, en particulier les sous-bois : les Latins la nommaient *Iris sylvestris*<sup>1953</sup>. Pour autant, les propriétés médicinales du muguet semblent avoir été inconnues de l'Antiquité. Il contient des substances actives proches de la digitale ; aussi était-il réputé dans les maladies cardiaques<sup>1954</sup>, à tel point que les médecins de l'Humanisme, qui tenaient le muguet en haute estime, en ont fait leur emblème<sup>1955</sup>. La forme de la fleur jouait un rôle déterminant : le muguet était employé contre les apoplexies, causées par une « goutte » tombée dans le cerveau, les maladies des yeux, la fleur ressemblant à une larme<sup>1956</sup>, et bien sûr contre la maladie de la goutte elle-même<sup>1957</sup>, ce qui nous ramène à saint Sébastien. Le muguet entrait parfois dans la composition d'une « herbe à priser ». Eternuer était réputé nettoyer le cerveau et raviver la mémoire<sup>1958</sup> : le nom de *Nießkraut* (herbe à éternuer)<sup>1959</sup> lui en est resté. Mais la médecine populaire, sans aucun doute au fait de la toxicité de la plante, faisait peu usage du muguet. De nombreuses légendes font mention d'une « femme blanche », parfois assimilée à Marie, qui en interdit la cueillette<sup>1960</sup>. Malgré le danger qu'elle peut représenter, la plante est devenue l'un des attributs de la Vierge, qui veille sur les hommes.

## b Un symbole de l'amour pur

« *Ego flos campi, et lilium convallium* » : les mots de la fiancée du Cantique ont donné son nom au muguet, appelé plus tard par Linné *Convallaria majalis*<sup>1961</sup> : la fleur fleurit en mai, ce qui la fit appeler en allemand *Maiblume* (fleur de mai), puis *Maiglöckchen*

---

<sup>1953</sup> FUCHS 1543 chap 88, y compris pour la citation: „vergeen schnell widerumb und dorren ab“.

<sup>1954</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 48. Est-ce pour rappeler cette propriété que le peintre laisse entrevoir le « cœur » de deux clochettes de muguet ?

<sup>1955</sup> „Die Ärzte des Humanismus, für die es noch das Hauptherzstärkungsmittel war, erwählten es als ihr Berufs-Emblem“ (BEUCHERT 2004, p. 203).

<sup>1956</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941 vol. 5, col. 1528.

<sup>1957</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 48.

<sup>1958</sup> „Die verlorne gedechtniss wider zuo bringen“ (BOCK 1560, chap. 212-213).

<sup>1959</sup> GALLWITZ 1996, p. 175.

<sup>1960</sup> Voir notamment BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, vol. 5, col. 1527.

<sup>1961</sup> GENAUST 1983, p. 174-175.

(clochette de mai) et en français « lys de mai »<sup>1962</sup>, voire « muguet de mai »<sup>1963</sup>, le mot « muguet » ne remontant pas au mois. Le nom courant du muguet en anglais est encore aujourd'hui *lily of the valley* ; « lys des vallées » est une désignation française familière<sup>1964</sup>. L'allemand *Talgilgen*<sup>1965</sup> est calqué sur le latin, que d'autres appellations ont déformé jusqu'à le rendre incompréhensible. Le non-sens étant mal accepté, des glissements fantaisistes ont transformé le *Lilium convallium* des pharmaciens en *Lilijenkonvallien*, puis en *Lilienkonveilchen*<sup>1966</sup>, autrement dit la vallée en violette : les violettes blanches fleurissent aussi dans les sous-bois. Mais l'origine du mot a perduré dans le symbole : le muguet était très souvent associé à l'amour.

Cette fonction du muguet s'est implantée d'autant plus facilement que la plante, dédiée chez les Germains à la déesse Oстера<sup>1967</sup>, était réputée rendre heureux en amour. Aussi les jeunes gens se paraient-ils volontiers de couronnes de muguet, comme la « femme sauvage » [fig. 230] d'une tapisserie bâloise des années 1480. Cette fleur gracieuse est d'ailleurs l'une de celles les plus souvent représentées dans ce support, que le sujet en soit d'ordre sacré ou profane : « elle pare aussi bien les jolies jeunes femmes que les damoiseaux enflammés d'amour pour elles »<sup>1968</sup>. Près d'un jeune homme [fig. 231] vêtu de rouge pousse une grosse touffe de douce-amère ; mais ce sont les mugquets qu'il désigne d'une de ses élégantes poulaines, rouge et pointue comme une lance de tournoi. Ainsi que le proclame son phylactère, il s'engage à se mettre pour toujours au service de sa dame ; et elle, qui sait pouvoir avoir foi en ses paroles, s'apprête à le couronner de roses<sup>1969</sup>. Dans une autre tapisserie [fig. 276] de la même époque, les mugquets fleurissent sous les pas du serviteur que David, enflammé d'amour lui aussi, envoie vers Bethsabée.

<sup>1962</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 48.

<sup>1963</sup> GREY-WILSON 2002, p. 289.

<sup>1964</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 48.

<sup>1965</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, vol.5, col. 1527.

<sup>1966</sup> D'autres appellations comme *Lilumfalum*, *Fillifallibliuh* ne laissent plus apparaître la signification cachée, pour autant qu'il y en ait eu une : „*der alte, fromme Name steht in den Kräuterbüchern und ist in Apotheken gebräuchlich gewesen. Aus ihm sind Volksnamen entstanden, die den Witz, mit dem man dem Latein gewachsen war, zeigen*“ (GALLWITZ 1996, p. 175).

<sup>1967</sup> Le nom allemand de Pâques, *Ostern*, conserve aujourd'hui encore le souvenir de la déesse germanique du printemps (DUDEN 1963, p. 485).

<sup>1968</sup> „*Sie schmückt ebenso schöne Jungfrauen wie die zu ihnen in Liebe entflammten Jünglinge*“ (RAPP BURI, STUCKY-SCHNÜRER 1990, p. 72).

<sup>1969</sup> „*Zart. frou. in. uiwerem. dienst. bin. ich. all. zit. berit*“ (RAPP BURI, STUCKY-SCHNÜRER 1990, p. 227-230).

Mais cet amour peut aussi être tourné vers Dieu. « Le muguet remplace souvent le lys de la Madone en signe de la chasteté de Marie ou des saints »<sup>1970</sup> : cette chasteté peut s'entendre au sens d'amour inconditionnel, qui bouleverse la vie, s'il le faut jusqu'au martyre. C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre la frise de muguet au premier plan de l'*Assomption* [fig. 567] de Marie-Madeleine du Maître des Etudes de Draperies, les clochettes placées par Hans Burgkmair dans *Saint Jean à Patmos* [fig. 360] et aussi celles du *Paradiesgärtlein*. Leonhart Fuchs souligne que les clochettes du muguet sont rangées sur la tige « comme une scie »<sup>1971</sup>. Or plusieurs auteurs identifient la musicienne à Catherine d'Alexandrie qui, « par sa vie entière, par son martyre, a connu la relation la plus étroite avec Marie et l'Enfant Jésus »<sup>1972</sup>. Il se pourrait donc que le Maître, selon une habitude qui semble lui être chère, ait à la fois caché et mis en valeur un indice faisant fonction d'attribut : la sainte fut condamnée à être déchirée par « quatre roues garnies de fer ». Mais un ange fit éclater la roue, et « quatre mille païens périrent écrasés » : Dieu n'abandonne pas ceux qui croient en lui.<sup>1973</sup>

Mais telle n'est sans doute pas la seule fonction de la fleur, car le muguet « apparaît dans de nombreuses scènes mariales des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles au lieu ou à côté du plus prestigieux *Lilium candidum* »<sup>1974</sup>. Le carrelage est jonché de lys dans l'*Annonciation* [fig. 573] du Maître des panneaux de Sterzing, de muguet dans celle [fig. 469] de Friedrich Herlin. Mais les deux espèces expriment différentes facettes de la Mère de Dieu. Le mot « muguet », attesté depuis l'an 1200, renvoie à deux étymologies possibles, le musc et la muscade ou « muguette »<sup>1975</sup>. L'appellation française fait en tout cas référence à son parfum, moins entêtant que celui du lys ; mais « ces fleurettes sentent bon plus qu'on ne saurait dire »<sup>1976</sup>. Le muguet est symbole de Marie autant par sa blancheur que par la « douceur de son parfum »<sup>1977</sup>. Dans l'*Annonciation* [fig. 301] de Hans Baldung, il fleurit dans un petit vase rond sur une nappe blanche : on ne pourrait mieux traduire la grossesse annoncée. L'artiste

<sup>1970</sup> „Das Maiglöckchen steht oft anstelle der Madonnenlilie als Zeichen der Keuschheit Mariens oder der Heiligen“ (RAPP BURI, STUCKY-SCHNÜRER 1990, p. 72).

<sup>1971</sup> „Holen bluomlin [...] zuo ringbumbher schachtert wie ein saege“ (FUCHS 1543, chap. 88).

<sup>1972</sup> „Diese Figur ist sicherlich Katharina von Alexandrien, die durch ihr ganzes Leben, durch ihr Martyrium in die engste Verbindung mit Maria und dem Chrsituskind gekommen ist“ (MÜNZEL 1956, p. 16). Voir aussi SCHMARSOW 1904, p. 82-85.

<sup>1973</sup> JACQUES DE VORAGINE 1998, p. 656-662.

<sup>1974</sup> „Auch diese zu den Liliaceae zählende Pflanze wird auf die Gottesmutter bezogen, und erscheint in vielen Marienbildern des 15. und 16. Jahrhunderts statt oder neben dem prächtigeren *Lilium candidum*“ (BÄUMER, SCHEFCZYK 1988-1994, p. 122).

<sup>1975</sup> ROBERT 2000, p. 1386.

<sup>1976</sup> „Diese bluemlin riechen über die maß wol“ (FUCHS 1543, chap. 88).

<sup>1977</sup> IMPELLUSO 2004, p. 79.

reprend le motif dans la *Visitation* [fig. 305] du même retable, qui montre une Vierge au ventre plus rond qu'il n'est d'usage. La nappe blanche ressemblant par ailleurs beaucoup à une nappe d'autel, le vase prend des allures de calice : Marie est le vase qui porte le Messie, dont la messe commémore le sacrifice. Le muguet fleurit aussi au premier plan d'une *Visitation* [fig. 239] castillane qui montre les deux enfants à naître, à échelle réduite, déjà conscients de leurs statuts respectifs, comme le fait le Maître du *Paradiesgärtlein* dans son *Retable de Jean-Baptiste* [fig. 8 a] : selon une légende, lorsque Marie alla chez sa cousine Elizabeth, à chacun de ses pas s'ouvrit un brin de muguet<sup>1978</sup>. Hans Multscher en a peint un gros bouquet, mêlé à des ancolies, dans sa *Dormition de la Vierge* [fig. 599]. Le Maître d'Aquisgrana [fig. 508] le fait se détacher en délicates clochettes sur la tunique rouge d'un apôtre de son *Assomption*. Le muguet, tout petit, caché, gracieux, fragile, accompagne toute la vie de Marie.

Il semble que la fleur ait signifié beaucoup pour le Maître du *Paradiesgärtlein* : elle occupe une place importante à la fois dans le Jardin de Francfort et dans la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9]<sup>1979</sup>, qui comporte pourtant un nombre beaucoup plus réduit de plantes. Dans ce dernier tableau, le muguet fleurit devant la Vierge, mais surtout à l'aplomb de l'Enfant : de qui est-il davantage symbole ? Et à qui l'angelot de la *Madone au chardonneret* [fig. 415] offre-t-il son bouquet ? Marie s'en saisit, sans le regarder ; Jésus n'y touche pas, son bras gauche occupé par l'oiseau, sa main droite par un jouet qui est aussi le globe du monde, mais regarde intensément les fleurs. Comment dissocier Marie de son Fils ? Dans le *Jardin du Paradis* [fig. 67] d'une page de bréviaire alsacien, le muguet fleurit deux fois en évidence : entre la Vierge et son Fils, vêtu de blanc, et entre les deux colonnes du texte, à l'aplomb de Marie. La fleur est un être qui s'étale, « captant le soleil de ses innombrables pétales »<sup>1980</sup>. Le muguet, « clochette des bois »<sup>1981</sup>, s'épanouit à l'ombre, chose si peu naturelle qu'elle devait être expliquée par un récit étimologique. Après la Création, les fleurs purent s'enraciner au lieu de leur choix : toutes recherchèrent le soleil, entraînant à leur suite les insectes et les oiseaux. Alors la forêt sombra dans la tristesse. Voyant cela, le muguet se ravisa. Depuis ce jour, il embaume les sous-bois, où d'ailleurs il ne resta pas longtemps seul : d'autres fleurs, d'autres

<sup>1978</sup> LAMMEL, NAGY 2006, p. 206.

<sup>1979</sup> La parenté du muguet du *Paradiesgärtlein* avec celui de la *Vierge aux fraisiers*, à la fois juxtaposé et peint avec minutie au premier plan, est d'ailleurs l'un des arguments d'attribution des deux panneaux au même peintre (voir *supra*, I, II, A, 3, a).

<sup>1980</sup> „Ausgebreitet, die Sonne mit ungezählten Blättern einfangend, ist die Pflanze ein Wesen mit möglichst großer Oberfläche“ (GALLWITZ 1999, p. 12).

<sup>1981</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 48.

insectes et oiseaux le suivirent<sup>1982</sup>. On peut voir dans ce conte une mise en image de la charité de Marie, mais aussi de l'amour du Christ, qui prend sur lui, par son Incarnation, la part d'ombre des hommes.

### c La fleur du Christ, Salut du monde

Le muguet, que sa forme de gouttes prédestinait à soigner les yeux, s'appelait aussi « larmes de Notre-Dame », l'équivalent allemand de *Frauentränen*<sup>1983</sup>, car on le disait né des larmes de la Madone au pied de la Croix<sup>1984</sup>. Dans une *Crucifixion* [fig. 252] de Franconie, il fleurit aux pieds d'une Vierge défigurée par le chagrin, comme si les larmes, taries d'avoir trop coulé, s'étaient accumulées dans le gros pli de son manteau puis déversées sur la terre. Leonhart Fuchs souligne l'amertume des fleurs de muguet, au cœur desquelles pointe « un petit bouton pourpre »<sup>1985</sup>. Il est difficile de ne pas rapprocher ces deux qualités de la coupe du Jardin des Oliviers, la tentation annoncée par Satan, qui se retire, après avoir échoué<sup>1986</sup> : du muguet fleurit aux pieds de Jésus dans *La tentation du Christ* [fig. 603] de Michael Pacher. Du reste, un autre récit fait naître le muguet des larmes du Christ. Un enfant, désespéré à la vue de Jésus flagellé, essaie de s'interposer. Des yeux de Jésus jaillissent des larmes de douleur, mais aussi de joie, qui glissent sur le sol. Alors « les dalles de pierre éclatèrent, et entre les fentes s'élevèrent les fleurs parfumées, couleur de neige, du muguet »<sup>1987</sup>.

Pour Lucia Impelluso, le muguet est le symbole de Jésus-Christ et de son Incarnation car il fleurit à peu près au moment fixé pour l'Annonciation<sup>1988</sup>. Dans une *Nativité* [fig. 232] bâloise de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, deux brins de muguet se détachent sur le fond sombre. L'un pointe vers les mains jointes de Marie, l'autre vers la bouche du Christ : comme souvent, cette tapisserie naïve est une théologie en images<sup>1989</sup>. Le muguet, plante médicinale, est « le

---

<sup>1982</sup> ZOOSMANN 1927, p. 13-15.

<sup>1983</sup> BEUCHERT 2004, p. 203.

<sup>1984</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 48.

<sup>1985</sup> „In einem yeden gloecklin ist ein purpurfarbs stecklin. Diese bluemlin [...] seind aber am geschmack bitter“ (FUCHS 1543, chap. 88).

<sup>1986</sup> « Ayant alors épuisé toute tentation possible, le diable s'écarta de lui jusqu'au moment fixé » (Lc 4, 13).

<sup>1987</sup> „Da brachen die Platten, und aus ihren Spalten erhoben sich die schneeweißen duftenden Blüten des Maiglöckchens“ (DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 199). Le détail est d'importance : le muguet fleurit réellement, outre dans les sous-bois, dans les « empièvements calcaires » (GREY-WILSON 2002, p. 289). Notons par ailleurs que le motif des larmes se transformant en plante ou en animal est fréquent dans les récits étiologiques. Dans un conte arabe, Adam donne ainsi naissance après la Chute aux œilletons et aux poissons, Eve aux perles et au henné, le serpent, ses larmes étant supposées hypocrites, au crabe et au scorpion (DÄHNHARDT 1970, t. 1, p. 224).

<sup>1988</sup> IMPELLUSO 2004, p. 79.

<sup>1989</sup> Avec un décalage fréquent dans les arts « populaires », cette tapisserie réalisée presque un siècle après le *Paradiesgärtlein* conserve la fraîcheur et la naïveté des contes : on y voit un âne taquin mordiller les cornes du bœuf qui baisse la tête, résigné.

symbole du Christ, *Salus Mundi* »<sup>1990</sup>. Dans la *Conversion de Saint Hubert* [fig. 565], du Maître de Werden, du muguet fleurit devant les pattes du cerf qui barre le chemin. Un chien noir, part d'ombre du chasseur, aboie féroce ; image de fidélité, un chien blanc couché lève comme son maître agenouillé la tête vers le crucifix : Hubert va changer de route. Il arrive que le muguet soit teinté de rose<sup>1991</sup> : cela n'a rien que de naturel. Pourtant les habitants de Franconie prétendaient avoir aperçu dans les bois une quantité anormale de muguet semblable au printemps 1914<sup>1992</sup> : faut-il y voir une réminiscence de la symbolique christique du muguet, la prescience que les gouttes de sueur prendront l'aspect de « caillots de sang », comme à Gethsémani (Lc 22, 44) ? Rien ne saurait échapper sans raison à la règle, surtout dans un monde rural régi par le retour immuable des saisons.

## 2 Les nivéoles de Notre-Dame des Neiges

La nivéole, autre variante du lys, est elle aussi chargée de signification. Elle n'a été que récemment distinguée du perce-neige ; du reste, l'une s'appelle encore couramment en allemand *großes Schneeglöckchen* et l'autre *kleines Schneeglöckchen* (grand / petit perce-neige), et les confusions sont nombreuses avec d'autres espèces. La fleur a une histoire quelque peu mouvementée. Elle fleurit en plein hiver, lorsque cela semble impossible : être chrétien, c'est espérer envers et contre tout. Sa blancheur et sa ténacité ont fait d'elle le symbole de Marie, par qui le péché est anéanti.

### a Une histoire mouvementée

La nivéole de printemps – *Leucojum vernum* – se distingue surtout du perce-neige – *Galanthus nivalis* – par ses fleurs en cloches, beaucoup plus proches de celles du muguet. Ses six tépales semblables sont légèrement tachés de vert au sommet. Elle a des anthères orange, comme le lys, mais peu visibles, en raison de sa petite taille et de l'inclinaison des fleurs, plus accentuée encore que chez le muguet. Chez le perce-neige, dont les anthères vertes sont tout aussi cachées, les trois tépales externes, d'un blanc pur, sont plus ouverts que les trois autres rayées de vert. La fleur d'Andersen, qui « s'ouvrit tout entière, blanche comme neige et

---

<sup>1990</sup> „Das Maiglöckchen, eine viel verwendete Heilpflanze, gilt als Sinnbild für Christus als Salus Mundi“ (SCHILLER 1991 a, p. 209).

<sup>1991</sup> GREY-WILSON 2002, p. 289.

<sup>1992</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941 t. 5, col. 1528.

décorée de bandes vertes »<sup>1993</sup> ne peut être une nivéole, ce qui ne rétrécit en rien la portée du conte : il semble n'y avoir aucune différence de symbolique entre les deux espèces.

Ce sont par contre des nivéoles que le Maître du Paradiesgärtlein a placées dans ses panneaux de Francfort<sup>1994</sup> comme de Soleure [fig. 9], peut-être justement en raison de leur parenté extérieure avec le muguet, qu'ils côtoient dans les deux tableaux. Les trois touffes de nivéoles du Jardin de Francfort sont peintes avec un soin remarquable. Deux d'entre elles poussent derrière le dos arrondi de l'Enfant, l'une derrière l'autre, c'est-à-dire au-dessus ; la troisième fleurit un peu à droite, légèrement cachée par le feuillage de l'un des rameaux qui reverdit. Six fleurs et deux boutons fleurissent sur les tiges, sans que le schéma ne se répète jamais ; l'artiste a poussé la minutie jusqu'à représenter avec fidélité les spathes foliacées<sup>1995</sup>, ce qui apporte une preuve éclatante de son intérêt pour la nature. On devine ça et là quelques taches vertes sur les corolles ; mais elles ne semblent pas relever d'une volonté systématique. Peut-être le peintre a-t-il estimé ce détail naturaliste peu intéressant, ou craint de gâcher ses nivéoles.

Comparée à d'autres, la plante est peu connue. Theophraste l'appelle *Leucoion*, Pline l'Ancien *Viola alba*, ce qui prête à confusion<sup>1996</sup>. Hildegarde ne la mentionne pas<sup>1997</sup>. Leonhart Fuchs, dont l'ouvrage montre un croquis soigneux et du perce-neige, et de la nivéole, avoue n'en connaître « aucun usage en médecine »<sup>1998</sup>, ce qui en dit long. Son confrère Hieronymus Bock est un peu moins réservé, mais semble lui aussi hésiter à conseiller la nivéole<sup>1999</sup>, assez toxique il est vrai, ce qui en fait surtout une plante vomitive. Appliquée en compresses – un emploi moins dangereux –, elle extirpe tout comme le plantain « échardes, épines et flèches »<sup>2000</sup>, le dernier mot surtout étant intéressant si l'on pense à saint Sébastien. Il faut dire qu'il règne pendant des siècles la plus grande confusion au niveau des

---

<sup>1993</sup> *Le Perce-Neige*, ANDERSEN 1992, p. 944.

<sup>1994</sup> Les seize auteurs qui mentionnent l'espèce sont généralement d'accord là-dessus ; sept précisent qu'il s'agit bien de *Leucoium vernum*. Seul G. Bazin hésite entre les deux espèces. En ce qui concerne P. Hobhouse, nous pensons qu'il s'agit d'une erreur de traduction – reprise par G. van Zuylen et M.-C. Rousseau, qui s'inspirent beaucoup de cette source – car en français le perce-neige ne correspond pas à *Leucoium vernum*.

<sup>1995</sup> La petite taille du tableau n'a pas empêché le peintre de représenter à plusieurs reprises un détail aussi naturaliste que cette bractée en cornet qui entoure l'inflorescence en haut de la tige. Comme pour le muguet, la diversité a été un souci majeur. La touffe de nivéoles entre Marie et l'Enfant comporte deux fleurs penchées à gauche, une à droite ; celle qui est en dessous une fleur penchée à gauche, une fleur et un bouton à droite ; la troisième enfin une fleur et un bouton penchés à droite.

<sup>1996</sup> FUCHS 1543, ch. 185. Nous reviendrons sur le manque de visibilité des appellations.

<sup>1997</sup> GALLWITZ 1996 p. 169.

<sup>1998</sup> „Die Hornungsbluomen haben noch zur zeit / so vil unnd mir bewußt / keinen brauch in der arzney“ (FUCHS 1543, ch. 185).

<sup>1999</sup> A moins que la précision ne s'impose, nous ne distinguerons pas le perce-neige de la nivéole.

<sup>2000</sup> „Macht kotzen, [...] zeucht aus spreiffen, pfeil, dorn und anders“ (BOCK 1560, chap. 281-282).

mots, si bien qu'on ne sait pas toujours de quoi l'on parle. *Leucoium vernum*, du grec *leukos* (blanc) et du latin *ver* (le printemps), semble être une appellation sans surprises. Mais avant Linné, le premier mot, le plus souvent employé, peut aussi désigner la violette blanche – *ion leukon* – ou la giroflée, blanche ou non : *leucoium* a d'ailleurs donné directement le mot *Levkoje*, qui désigne encore aujourd'hui la giroflée en allemand<sup>2001</sup>. A cela s'ajoutent quantité de noms populaires, qui ont en commun d'exprimer le retour du printemps : la fleur est symbole d'espoir.

## b Espérer envers et contre tout

*Schneeglöckchen* (clochette des neiges) n'est attesté que depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2002</sup>. Auparavant, la plante se nommait *Zeitlose*, car elle ne « respecte pas le temps ». Otto Brunfels pense que cela vient de la « double floraison » de la nivéole, une légende populaire qu'il réfute absolument<sup>2003</sup>. Mais il semble que le nom a plus simplement désigné les plantes qui fleurissent avant les autres, puis, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, après les autres : aujourd'hui, *Zeitlose* désigne la colchique<sup>2004</sup>. *Hornung* est l'ancien nom du mois de février : on appelait les nivéoles indifféremment *Hornungsblumen*, « parce qu'elles apparaissent dès les premiers jours de février » et *Märzenblumen* « car c'est au début du mois de mars qu'on les voit dans toute leur splendeur »<sup>2005</sup>. Les noms familiers brodent sur le thème du retour du printemps : *Märzeglöckli* (clochette de mars), *Märzenbecher* (gobelet de mars), *Frühlingsknotenblume* (fleur à nœud du printemps), *Osterschälchen* (coupelle de Pâques), *Storchhälsli* (petit cou de cigogne), *Sommertürchen* (portillon de l'été)<sup>2006</sup>. Des nivéoles pointant sous un tapis de neige

<sup>2001</sup> GENAUST 1983, p. 337-338. L. Fuchs estime que Pline l'Ancien désigne la nivéole par *Viola alba* (FUCHS 1543, ch. 185).

<sup>2002</sup> DUDEN 1963, p. 617. La légende qui raconte comment la fleur reçut son nom est intéressante à plus d'un titre. Après la Création la neige vient trouver le Créateur et réclame une couleur. Mais comme elles sont épuisées, Dieu lui conseille d'en demander un peu aux fleurs, qui en ont reçu beaucoup. Mais toutes refusent, sauf la nivéole, qui n'avait pas encore de nom. Emue, la neige la nomme et lui promet de ne jamais être son ennemie : „*Ich will dich Schneeglöckchen heißen, und du sollst die einzige Blume sein, der ich niemals feind sein will*“ (ZOOSMANN 1927, p. 9-10). On reconnaît là, nous semble-t-il, une traduction populaire de la parabole des talents : les Elus seront ceux qui auront fait fructifier les dons de Dieu. Nous reviendrons sur le motif fréquent des « couleurs épuisées » à propos du chardonneret.

<sup>2003</sup> GALLWITZ 1996 p. 170. Effectivement, la nivéole ne fleurit qu'une fois. Il y a sans doute eu confusion entre la nivéole de printemps et la nivéole d'été, qui fleurit jusqu'en mai et comporte plusieurs fleurs sur la même tige (voir FITTER 2005, p. 282-283), ce qui nous permet d'affirmer que les fleurs du *Paradiesgärtlein* sont les premières.

<sup>2004</sup> *Zitelosa* est attesté en ancien haut allemand (DUDEN 1963, p. 778). Peut-être reste-il quelques réminiscences de la nivéole : on appelle plus souvent la colchique *Herbstzeitlose*, comme s'il fallait préciser.

<sup>2005</sup> „*Weiß Hornungsbluomen haben ihren namen daher / das sie frie im Hornung herfür komen. Werden auch Merzenbluomen genent / darum das sie im anfang des Merzen am vollkomlichsten gesehen werden*“ (FUCHS 1543, ch. 185).

<sup>2006</sup> GALLWITZ 1996 p. 169. L'auteur rappelle par ailleurs que tous ces noms peuvent désigner aussi bien la nivéole que le perce-neige.

étaient le signe du retour attendu du soleil et de la fécondité, mais aussi – et là est sans nul doute l’un des messages du *Paradiesgärtlein* – l’assurance que « tout est possible à Dieu »<sup>2007</sup>.

Un récit étiologique raconte le désespoir d’Eve après la Chute. La neige enveloppait la terre comme d’un linceul. Un ange eut pitié, saisit au vol un flocon, souffla dessus et lui ordonna de prendre forme, de germer et de fleurir, afin qu’Eve se souvienne que l’été et le soleil reviendraient. Puis il disparut. A l’endroit où il s’était tenu fleurissait un tapis de nivéoles<sup>2008</sup>. Dans une tapisserie strasbourgeoise des années 1480 [fig. 276], le roi David, qui envoie son serviteur quérir Bethsabée, semble très inquiet, comme s’il prévoyait la suite. Mais les trois nivéoles qui fleurissent près de lui signifient sans doute que, comme Dieu finit par pardonner à David (2 Sa 11, 2 - 12, 24), le spectateur peut aussi espérer la miséricorde divine. La nivéole, « capable de percer la neige, est un symbole d’espoir et donc un attribut de la Mère de Dieu, modèle par excellence de l’espérance chrétienne »<sup>2009</sup>.

c Marie, par qui le péché est anéanti

Dans la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9], un jeune homme vêtu de noir est agenouillé avec confiance devant la Madone. A ses pieds s’étend un tapis de nivéoles, qui font pendant au muguet qui fleurit à gauche. Entre les deux, le sol est couvert de violettes. La Vierge est immense, mais n’a rien d’une déesse inaccessible. Les petites fleurs à ses pieds disent sa modestie ; et du reste elle transmet à son Fils, sous la forme d’une rose blanche, la prière reçue. « O Marie, noble rose / rameau de tout bonheur / toi, belle nivéole / délivre-nous de tout péché », chante Tauler<sup>2010</sup>. Elle n’est que l’intercesseur. Au *Paradiesgärtlein*, les nivéoles sont beaucoup moins nombreuses ; mais elles fleurissent aux pieds de Marie. Esther Gallwitz voit dans la nivéole, « blanche, pure et parfumée » un « symbole de la pureté et de l’innocence de la Vierge », partant, « l’une des plantes mariales capitales »<sup>2011</sup>.

---

<sup>2007</sup> « Fixant sur eux son regard, Jésus dit : Aux hommes, c’est impossible, mais pas à Dieu, car tout est possible à Dieu » (Mc 10, 27).

<sup>2008</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 1, p. 224.

<sup>2009</sup> „Als eine der ersten Frühlingsblumen, die auch den Schnee zu durchdringen vermag, Symbol der Hoffnung und daher Attribut der Gottesmutter, des Vorbilds aller christlichen Hoffnung“ (SEIBERT 2002 p. 280-281).

<sup>2010</sup> „Maria, du edler rose / aller saelden ain zwy (alles Glückes ein Zweig), / du schöner zitenlose, / mach uns von sünden fry.“ (Marienlied attribué à Tauler, cité dans WOLFFHARDT 1954, p.182).

<sup>2011</sup> „Die weiße, duftende und reine Blume wird Zeichen für die Reinheit und Unschuld der Jungfrau. Sie ist eine der wichtigen Marienpflanzen“ (GALLWITZ 1996, p.170). Sans vouloir mettre en doute cette affirmation,

La légende raconte qu'une nuit d'août 352 le patricien Giovanni et le pape Libère firent le même rêve : Marie leur apparut et leur demanda de lui construire une basilique sur le mont Esquilin, à l'endroit où ils trouveraient une étendue de neige. Ils s'y rendirent, trouvèrent la neige, et le pape y dessina les contours de l'église, qu'on appellerait Sainte-Marie Majeure<sup>2012</sup>. On s'attendrait à ce que la nivéole, qui met si bien en abyme la pureté, la modestie, le courage de Marie et la légende, se rencontre fréquemment dans la peinture. Or il n'en est rien. Elle n'apparaît même pas dans le retable [fig. 461] qui fut commandé à Mathias Grünewald pour commémorer l'événement<sup>2013</sup>. Peut-être d'autres fleurs l'ont-elles supplantée, en particulier le lys et le muguet, mais aussi la violette blanche et la giroflée. Une double page des *Heures de Soane* [fig. 125] montre l'Assomption et le Couronnement de la Vierge entourés d'une jonchée de fleurs blanches, pâquerettes, roses, violettes, fleurs de fraiser et de pois. Il y a aussi une nivéole, et un brin qui ressemble à du muguet mais également, par ses fleurs pendantes, à du sceau de Salomon : les deux plantes ont été parfois confondues. La jeune femme qui tend un psaltérion à Jésus n'est pas coiffée de fleurs naturelles. Mais en faisant se détacher les fleurs d'or de sa couronne sur le manteau bleu de la Vierge, le Maître leur a donné une importance qui mérite qu'on s'y attarde.

### 3 Le sceau de Salomon filigrané

La musicienne du *Paradiesgärtlein* n'est pas le seul personnage coiffé d'une couronne végétale dorée ; mais on ne distingue que du feuillage dans celles de l'archange et même de Marie, alors que les gouttes allongées qui ornent la tête de la musicienne ressemblent à s'y méprendre au sceau de Salomon<sup>2014</sup>, ce « grand frère »<sup>2015</sup> du muguet. Les marques longtemps inexplicables sur le rhizome en ont fait une plante aux grands pouvoirs, qui ne fleurit pas dans la terre du *Paradiesgärtlein* : elle est tissée de fils d'or, comme une mise en image de l'Écriture.

---

nous constatons que l'auteur ne l'étaye que par un seul tableau, le *Paradiesgärtlein*, ce qui n'est pas dans ses habitudes.

<sup>2012</sup> BARZ 1998, p. 7.

<sup>2013</sup> Peut-être y en avait-il dans le panneau gauche, qui a disparu ? En tout cas l'artiste a préféré peindre près de la *Madone de Stuppach* [fig. 460] un bouquet de lys et de roses.

<sup>2014</sup> Parmi les auteurs consultés, seul G. Münzel relève que la musicienne porte « un diadème d'or filigrané de fleurs dressées » alors qu'on s'attendrait à voir une auréole : „kein Heiligenschein, sondern ein Diadem aus Goldfiligran mit aufrechtstehenden Blumen“ (MÜNDEL 1956, p. 22, note 26). Ce sont à notre avis davantage les tiges qui sont dressées que les fleurs, dont justement le fait qu'elles pendent nous permet de les identifier au sceau de Salomon, même si la tige spiralée et les fleurs les plus à droite, en forme de gousse, font penser à de la vesce. A notre connaissance, aucun auteur ne s'est intéressé à la question.

<sup>2015</sup> *Weißwurz* étant du féminin, F. Warnke l'appelle « la sœur » du muguet commun, „die Schwester der gemeinen Maiblume“ (WARNKE 1878, p. 143).

## a Un grand frère du muguet

Le sceau de Salomon partage avec le muguet des feuilles lancéolées aux nervures parallèles, qui poussent dans les mêmes lieux, et des fleurs blanches en cloche<sup>2016</sup> à six divisions, qui pendent sous la tige et fleurissent à la même période. On comprend que les deux espèces aient été parfois confondues, même si plusieurs choses les séparent. Les appellations de « grand muguet » et « muguet multiflore »<sup>2017</sup> montrent que la plante passait pour une simple variante de la petite, avec ses fleurs plus allongées, moins dentées, mieux alignées et plus nombreuses à l'aisselle de feuilles multiples. Les tapisseries, qui font fi des échelles, ne laissent planer aucun doute : on y reconnaît sans peine les clochettes rondes, finement dentelées, du muguet. Mais lorsque dans un panneau peint, dans une miniature, le muguet est courbé comme une tige de sceau de Salomon, de quelle espèce s'agit-il<sup>2018</sup> ? Deux miniatures, l'une de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, l'autre datée de 1534, montrent un Dieu à triple tiare au Jardin d'Eden. Dans la seconde [fig. 138] Eve, pas tout à fait dégagée du côté d'Adam, reçoit la bénédiction du Père ; au premier plan fleurit une touffe de muguet, aux tiges penchées. Dans la première [fig. 515], de l'école du Maître de Boucicaut, Dieu célèbre le mariage d'Adam et Eve ; au premier plan fleurit, si l'on en croit la forme de la plante, un sceau de Salomon. Nous avons vu que le muguet est symbole d'amour. Mais le sceau de Salomon ne renvoie-t-il pas à la fiancée du Cantique : « mets-moi comme un sceau sur ton cœur, comme un sceau sur ton bras, car l'amour est fort comme la Mort »<sup>2019</sup> ?

Le soin extraordinaire apporté par le Maître du Paradiesgärtlein aux plantes de son Jardin est aussi de l'amour, celui d'un artiste qui met son talent au service de Dieu. Ses brins de muguet se dressent comme dans la nature ; aussi n'est-il pas naturel que deux d'entre eux soient à ce point courbés, et nous avons émis l'hypothèse d'un rapprochement volontaire entre les deux plantes. Ce n'est sans doute pas un hasard si la musicienne a, pour ainsi dire, les pieds dans le muguet et la tête dans cette mystérieuse plante marquée du sceau de Salomon.

---

<sup>2016</sup> Les corolles du sceau de Salomon sont plus cylindriques que campaniformes ; mais ce genre de différenciation est un souci récent.

<sup>2017</sup> DEBELMAS, DELAVEAU 1978, p. 147.

<sup>2018</sup> On peut notamment se le demander pour la *Crucifixion* [fig. 252] de Franconie et la *Tentation du Christ* [fig. 603] de M. Pacher.

<sup>2019</sup> Ct 8, 6 dans la traduction de la BJ. La plante fleurit devant un cygne qui nage à l'extérieur du jardin : on peut y voir une exhortation divine à l'amour qui devra survivre à la Chute.

## b Un rhizome aux grands pouvoirs

Pline l’Ancien nommait déjà l’espèce *polygonatum*, : c’est la plante aux « multiples genoux »<sup>2020</sup>. Les tiges fanées laissent en effet sur le rhizome, qui s’allonge au fil des ans, des sortes de cicatrices rondes qui peuvent évoquer des genoux. Linné a conservé cette appellation ; mais paganisme germanique et christianisme avaient depuis longtemps étayé la chose. Une si grosse « racine », blanche de surcroît – on l’appelait *Weißwurz* en Allemagne –, pourvue de nombreux « nœuds », ne pouvait qu’avoir des pouvoirs magiques considérables<sup>2021</sup>. Le nom latin, traduit, a donné « genouillet » ; dans la pure tradition de la médecine des Signatures, la plante s’appelait aussi « herbe aux panaris »<sup>2022</sup>. Mais on crut surtout reconnaître dans ces sortes d’anneaux le sceau de Salomon<sup>2023</sup>, et l’on imagina que le roi, dans sa grande sagesse, avait imprimé son sceau sur le rhizome pour attirer l’attention des hommes sur les pouvoirs de la plante. Lui-même, disait-on, l’avait utilisée pour faire éclater les blocs de pierre ayant servi à la construction du Temple, ce qui valut à la plante le nom de *Springwurz* (racine qui fait sauter). Si l’on ne parvenait pas à mettre la main sur une telle merveille, on pouvait en dérober une à un pic par la ruse<sup>2024</sup>. Car Salomon, qui comprenait le langage des oiseaux, lui avait dit où la trouver<sup>2025</sup>.

## c Une mise en image de l’Ecriture

Une tapisserie strasbourgeoise [fig. 279], dans laquelle fleurissent derrière Salomon deux splendides tiges de muguet, montre la reine de Saba proposant au roi ses énigmes. Il nous semble *a contrario* que le sceau de Salomon nous invite, au *Paradiesgärtlein*, à déjouer les énigmes du Maître et de son commanditaire. La Bible est traversée de sceaux. « Un sceau d’émeraude sur une monture d’or », s’écrie le Siracide, « tel est un air de musique sur un vin délicieux » (Si 32, 6). Tous les éléments sont réunis : les sceaux dans la couronne, l’émeraude du jardin, la musique et le vin. Jean va plus loin : « il faut vous mettre à l’œuvre pour obtenir non pas cette nourriture périssable, mais la nourriture qui demeure en vie éternelle, celle que

---

<sup>2020</sup> GENAUST 1983, p. 498.

<sup>2021</sup> Il suffisait de la cacher sous le seuil d’une étable ennemie pour couper le lait des vaches (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 5, col. 1528). Dans l’exemple relevé par l’auteur, il s’agit non de sceau de Salomon mais de muguet, ce qui dénote à ses yeux une confusion des espèces : il est intéressant de voir qu’elle s’étend à tous les domaines.

<sup>2022</sup> DEBELMAS, DELAVEAU 1978, p. 147. L. Fuchs atteste parallèlement que les racines écrasées guérissent les blessures (FUCHS 1543 chap 223).

<sup>2023</sup> Le nom de sceau de Salomon est attesté en français depuis 1549 (ROBERT 2000, p. 2033).

<sup>2024</sup> WARNKE 1878, p. 143. Voir *infra*, III, II, B, 1, b.

<sup>2025</sup> C’est nous qui complétons. Il est intéressant de noter que dans notre tableau un pic est perché dans l’arbre extérieur, pratiquement au-dessus de la musicienne.

le Fils de l'homme vous donnera, car c'est lui que le Père, qui est Dieu, a marqué de son sceau » (Jn 6, 27). Et bien sûr, il y a le Livre de l'Apocalypse, « écrit au-dedans et au-dehors, scellé de sept sceaux » (Ap 5, 1)<sup>2026</sup>. On s'attendrait à ce que la musicienne soit coiffée de sept brins de sceau de Salomon. Mais le Maître n'en a peint que six. Gageons qu'ils symbolisent les six saints du tableau qui, dans la totalité qu'ils expriment, renvoient aux « cent quarante-quatre mille marqués du sceau, de toutes les tribus des fils d'Israël » (Ap 7, 4).

Pour les Pères de l'Eglise, le Jugement Dernier est préfiguré par le Jugement de Salomon. Le trône de Salomon, c'est Marie ; la construction du Temple préfigure celle de l'Eglise, corps du Christ, dont Marie est l'image ; la rencontre de Salomon et de la reine de Saba est une image typologique de l'Eglise, épouse du Christ<sup>2027</sup>. Avec la marge d'erreur et de subjectivité que ce genre de construction comporte, nous aimerions souligner que le mouvement de tête de la femme coiffée de sceau de Salomon guide le regard vers la huppe, qui selon la légende alla quérir la reine pour le roi Salomon<sup>2028</sup>. *Le Paradiesgärtlein* est sans doute aussi une image de l'Eglise, préfiguration du Paradis.

Par un jeu étymologique<sup>2029</sup> entre les noms latins et populaires, le lys candide renvoie au muguet, lys des vallées, qui renvoie lui-même à la nivéole et au « grand muguet » que l'imaginaire vit marqué du sceau de Salomon. Toutes ces fleurs expriment par leur blancheur la pureté du cœur qui ouvre la porte aux délices célestes, dont l'une – et non des moindres – est d'égrener les notes avec l'Enfant. Images de la Vierge Marie, ces fleurs blanches comme le lait<sup>2030</sup>, blanches comme la neige nous disent plus que d'autres le Paradis accessible aux petits dont parle l'Evangile, assez simples pour ne pas croire que leurs mérites justifient le don de Dieu : si la neige est blanche, dit la légende, c'est que seule la nivéole voulut bien lui donner un peu de la couleur reçue du Créateur. Les lys, grandes fleurs altières, se dressent près de l'homme debout, qui se penche. Leurs neuf fleurs renvoient aux neuf tiges de muguet

---

<sup>2026</sup> Une *Apocalypse* normande du XIII<sup>e</sup> siècle [fig. 159] montre l'agneau avec « sept cornes et sept yeux qui sont les sept esprits de Dieu envoyés sur toute la terre » (Ap 5, 6) en train d'ouvrir le Livre.

<sup>2027</sup> LCI 1994, t. 4, col. 15-22.

<sup>2028</sup> Cette histoire, romancée par M. Kacimi dans *Le secret de la reine de Saba*, prend appui sur le Coran (XXVII, 17-29).

<sup>2029</sup> Nous partons évidemment du postulat que toutes ces appellations étaient connues – sans doute bien avant qu'elles ne soient attestées – du peintre comme du commanditaire, dont tout nous donne à penser qu'ils étaient d'une grande culture.

<sup>2030</sup> *La Légende Dorée* relate que lorsque sainte Catherine fut décapitée, « de son corps jaillit du lait au lieu de sang » (JACQUES DE VORAGINE 1998, p. 661).

qui fleurissent avec les nivéoles près de Marie, de l'Enfant et de la musicienne, tous trois assis dans l'herbe du jardin.

Le muguet – *ephemeron* – rappelle que sur terre « tout est vanité »<sup>2031</sup>. Mais un jour, dit la nivéole – *Zeitlose* – le temps sera aboli. Alors « Dieu essuiera toute larme » (Ap 7, 17) et toutes ces fleurs en forme de clochettes, qui désignent peut-être la femme au manteau blanc comme sainte Cécile, ne parleront plus que de musique. Anna Eörsi fait remarquer que le bras de la musicienne forme dans le prolongement du psaltérion « une seule courbe symétrique » à celle de sa couronne<sup>2032</sup>. « Ne pleure pas ! » dit l'un des Anciens de l'Apocalypse. « Voici, il a remporté la victoire, le lion de la tribu de Juda, le rejeton de David : il ouvrira le livre et ses sept sceaux » (Ap 5, 5). Au *Paradiesgärtlein* le « rejeton de David », Jésus Enfant, pince les cordes du psaltérion, l'instrument des psaumes du roi David, père de Salomon.

Le sceau de Salomon doré de la musicienne effleure le manteau de Marie. Le muguet effleure la robe de la musicienne. Il fleurit blanc, comme son manteau. Mais bientôt – car le commanditaire est encore soumis au temps – la fleur donnera du fruit : les clochettes immaculées à l'image de Marie deviendront des gouttes rouges comme le sang, amères comme la mort. Le Salut passe par la Croix.

---

<sup>2031</sup> « Vanité dit Qohélet *hével havalim Hével* dit Qohélet tout est vain » (Qo 1, 2 dans la traduction BAYARD 2001, que nous préférons ici, en particulier pour sa référence au souffle, l'expression « proverbiale » ayant au fil du temps affadi le propos).

<sup>2032</sup> EÖRSI 1984, pl. 30.

## CHAPITRE TROISIEME : UN JARDIN SOUS LE SIGNE DE LA CROIX

Matthias Grünewald a auréolé sa *Madone de Stuppach* [fig. 460] d'arc-en-ciel : Marie enfante Jésus, lumière du monde. Au *Paradiesgärtlein*, l'arc-en-ciel est dans les fleurs, à commencer par les blanches que nous avons examinées. Mais le peintre semble avoir pris un soin particulier à réunir le blanc au rouge, dans les objets, les vêtements, les fleurs et les oiseaux. Les deux couleurs se répondent dans les étoffes qui habillent la musicienne et la cueilleuse, le livre que lit Marie, les coussins sur lesquels elle est assise, la chair des pommes et leur peau, les fleurs et les fruits du fraisier, le plumage du bouvreuil et du rouge-gorge. Les fleurs rouges du lamier, mais aussi du rosier et de l'œillet se détachent contre le blanc de la muraille ; un papillon blanc est posé sur une fleur de la pivoine. Une tige de roses trémières blanches côtoie deux rouges, en sens inverse des crucifères jumelles qui fleurissent de l'autre côté de la touffe d'iris. Le rouge, couleur de la terre dont fut façonné Adam<sup>2033</sup>, du feu et du sang, est indissociable du blanc divin, dont est revêtu l'Enfant au centre du tableau : Dieu s'est incarné.

Aussi l'artiste n'a-t-il pas placé par hasard quatre fleurs rouges aux extrémités du tableau de telle sorte qu'elles forment une croix, dont les deux lignes, parallèles aux rayons de lumière du nimbe de Jésus, se croisent sur le livre dont la Vierge tourne les pages. Derrière l'homme pousse une plante aux pétales jaunes disposés en croix : les trois crucifères du tableau, que les auteurs ont peiné à identifier, seraient-elle avant tout une clef de lecture de cette croix invisible ? Nous leur consacrerons la première partie du troisième chapitre, avant de nous intéresser aux quatre « roses » rouges, le rosier épineux qui jouxte le cerisier, la rose trémière sans épines, la coquelourde appelée parfois « rose de Marie » et enfin la pivoine, « rose de Pentecôte »<sup>2034</sup>.

---

<sup>2033</sup> .7 ,2 nG ne ennoçaf el ueiD tnod (erret al ,hamada) אדמון ed mon nos erit (madA) אדמה

<sup>2034</sup> En allemand respectivement *Rose, Stockrose, Märgenröslein, Pfingstrose*.

## A Des crucifères tricolores

De toutes les fleurs du *Paradiesgärtlein*, dont le rendu minutieux a forcé l'admiration, les crucifères sont celles qui ont été le plus souvent objet de débat. Même les quatre pétales ne sont pas toujours jugés un critère suffisant d'identification, certains estimant plus décisif le port du végétal. Les trois plantes ont souvent été identifiées à de la giroflée, une appellation fluctuante au cours des siècles, ce qui contribue à brouiller les pistes. D'autres auteurs ne suivent pas cet avis, et d'ailleurs tous ne considèrent pas que des espèces jumelles fleurissent derrière Marie. Sur la fleur jaune, les opinions sont tout aussi partagées : giroflée des murailles, millepertuis ou sénevé ?

### 1 La giroflée aux multiples couleurs

La giroflée doit son nom à son parfum prononcé de girofle, un critère jugé aujourd'hui peu scientifique. Aussi n'est-il pas étonnant que l'appellation regroupe « plusieurs espèces de fleurs »<sup>2035</sup>, de la giroflée des murailles à la quarantaine des jardins et à la julienne des dames, qui embaume le soir, lorsque les autres senteurs s'estompent.

#### a Une crucifère à l'odeur de violette

Deux grandes tiges vigoureuses poussent côte à côte sur la banquette, entre Marie et la table, au-dessous de l'arbre extérieur. Elles semblent appartenir à la même espèce : même port dressé, mêmes feuilles oblongues, souples, mêmes fleurs à quatre pétales ; mais la plus proche de Marie a des fleurs blanches, l'autre, un peu plus haute et plus proche du mur, des fleurs rouge orangé un peu plus petites. Elles sont dissymétriques, avec davantage de ramifications vers l'extérieur, comme des plantes qui ont poussé ensemble, et forment ensemble une touffe régulière. Chacune comporte une cyme vers l'intérieur, une au sommet, deux vers l'extérieur, en miroir, avec des différences<sup>2036</sup>. A droite du tableau se dressent aussi deux crucifères, sensiblement de même taille mais aux fleurs jaunes, juste derrière l'homme debout dont la cape surplombe celle de gauche. Leurs feuilles alternes, longues et plus pointues, s'étagent tout le long de la tige qui ne se ramifie qu'au sommet. Seule celle de gauche est en fleur<sup>2037</sup> ;

---

<sup>2035</sup> LAROUSSE 1991, p. 4807.

<sup>2036</sup> On dénombre, en suivant le même ordre, 5 – 6 – 3 – 5 fleurs pour la blanche, 3 – 6 – 4 – 4 fleurs pour la rouge. L'exécution de la crucifère rouge est moins soignée ; des petits points rouges, figurant des pétales, sont détachés de la tige, ce qui contraste avec la minutie de l'ensemble et fait penser à un repeint.

<sup>2037</sup> On y distingue cinq fleurs jaune vif à quatre pétales en croix. Celle de droite, un peu en retrait, est encore en bouton. Il nous semble, sans pouvoir l'affirmer, que ces boutons sont au nombre de cinq.

un oiseau noir picore à terre entre ses feuilles. Comme pour d'autres plantes, le peintre s'est attaché à cultiver à la fois l'harmonie paradisiaque et la variété de la vie.

Environ la moitié des auteurs qui s'intéressent aux fleurs cherchent à identifier les crucifères blanches et rouges, un peu plus d'un quart seulement la jaune, plus discrète et sans doute moins énigmatique. Mais quelles que soient les divergences, la giroflée est la plus souvent nommée, à commencer par la giroflée des murailles, que les auteurs reconnaissent dans l'une ou l'autre plante, parfois dans deux, mais jamais dans les trois à la fois. La rouge est identifiée par les deux tiers comme de la quarantaine, suivie par la julienne, alors que pour la blanche, les avis sont plus partagés<sup>2038</sup>. Toutes ces crucifères sont des giroflées, nommées ainsi en français dès 1393, à cause de leur parfum de girofle, un condiment très apprécié<sup>2039</sup>. Mais on les appelait aussi « violier » en français, en allemand *Viole*, car leur parfum rappelle aussi celui de la violette, en plus fort. Elisabeth Wolffhardt voit dans le *Paradiesgärtlein* la première représentation des giroflées, qu'on venait à peine d'importer d'Italie : les divers noms qu'on leur a donnés, *Lamberta*, *Basler Nägeli*, *Strosburgerli*, permettent de reconstituer leur chemin de la Lombardie à Strasbourg, en passant par le pays de Bâle<sup>2040</sup>.

En allemand, les différentes espèces de *Viole* ne sont souvent distinguées que par la première partie du nom composé : *Stockviole* (violette en bâton, comme l'on dit *Stockrose* pour la rose trémière) désigne la quarantaine, *Märzviole* (violette de mars) la giroflée des murailles à la floraison plus précoce, *Nachtviole* (violette de nuit) la julienne, qui exhale son parfum quand tombe le soir<sup>2041</sup>. Leonhart Fuchs traite dans un même chapitre *Von geel / braun / und weiß Veiel*, qui ont sensiblement les mêmes propriétés, les premières étant seulement « plus courantes »<sup>2042</sup>. Toutes sont utiles contre la fatigue des membres et des yeux, aident aux accouchements difficiles<sup>2043</sup>. Mais la giroflée ne fait pas partie des plantes les plus utilisées en médecine : peut-être certains auteurs ont-ils à cause de cela cherché d'autres identifications ?

---

<sup>2038</sup> Sur 30 auteurs, 15 nomment la fleur blanche, 14 la rouge, 9 la jaune. Toutes fleurs confondues, la giroflée des murailles est nommée 16 fois, la quarantaine 14 fois, la julienne 8 fois (deux tableaux récapitulent l'identification des crucifères et les caractéristiques des plantes nommées par les auteurs).

<sup>2039</sup> Le mot « giroflée » est à l'origine le féminin de l'adjectif « giroflé », qui signifie « parfumé au girofle », c'est-à-dire au bouton floral du giroflier, une déformation tardive du latin *caryophyllon* (ROBERT 2000, p. 950).

<sup>2040</sup> „*Blumen mit veilchenähnlichem Duft wurden damals zu den Violen gerechnet*“ (WOLFFHARDT 1954, p. 181).

<sup>2041</sup> ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 212 et 221.

<sup>2042</sup> „*Die geelen am gebreülichsten*“ (FUCHS 1543, pl. 256-258).

<sup>2043</sup> BOCK 1560, chap. 208-209.

## b La giroflée des murailles

Ainsi que l'indique son nom, la giroflée des murailles – ou murelle – aime les vieux murs. Cette plante vivace, plus ou moins poilue, à tiges assez raides, se lignifie souvent à la base. En la nommant *Cheiranthus cheiri*, Linné a souligné par deux fois sa parenté avec la main : les sépales et les pétales font penser à une main arrondie<sup>2044</sup> : *Handblume* (fleur-main)<sup>2045</sup> en est une traduction populaire. Son nom allemand courant, *Goldlack* (laque dorée), et nombre d'appellations familières françaises – « rameau d'or », « bâton d'or », « violette jaune » – la rattachent à la couleur jaune, et la majorité des auteurs identifie la crucifère qui fleurit entre les primevères à la giroflée des murailles<sup>2046</sup>. Contrairement à d'autres espèces du tableau, qui livrent des arguments en faveur de tel ou tel personnage, c'est le chevalier assis – identifié par la quasi-totalité des auteurs à saint Georges – qui étaye l'identification de la fleur, qu'on appelait « violette de saint Georges »<sup>2047</sup>. L'espèce fleurit toutefois en diverses couleurs. Pour Leonhart Fuchs, les fleurs jaunes sont caractéristiques de l'espèce sauvage, les blanches et les rouges de l'espèce cultivée dans les jardins<sup>2048</sup>. Mais il semble qu'elles s'en échappent et s'hybrident, si bien que l'on trouve un peu partout des fleurs blanches et toutes les nuances de rouge rose et de jaune orangé<sup>2049</sup>.

Aussi peut-on comprendre que nombre d'auteurs emploient le mot *Goldlack* non seulement pour l'espèce jaune du *Paradiesgärtlein*, mais aussi parfois pour la rouge – qui est en réalité plutôt orangée, ce qui parle pour une hybridation – et même souvent pour la blanche<sup>2050</sup>, alors que certains de ces mêmes auteurs identifient la jaune à une autre espèce, millepertuis ou sénevé. Le ciel du *Paradiesgärtlein* était doré à l'origine : un changement de programme précoce l'a transformé en azur assorti à la robe de Marie<sup>2051</sup>. L'or de la lumière divine se reflète désormais dans les pétales laqués de la giroflée des murailles.

---

<sup>2044</sup> L'étymologie est controversée ; il est cependant plausible que *cheiranthus* ait été formé à partir du grec *cheiri*, de *cheir*, la main, et *anthos*, la fleur (GENAUST 2005, p.148).

<sup>2045</sup> Sauf indication contraire, les appellations de la plante sont répertoriées chez ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 216-221.

<sup>2046</sup> Cinq nomment la giroflée des murailles, trois le millepertuis, deux le sénevé.

<sup>2047</sup> Ce nom s'explique peut-être par le fait qu'elles éloignent le Mal, mais nous n'avons trouvé d'explication nulle part.

<sup>2048</sup> „Dise Vieel werden in gaerten gepflanzt / wachsen nit von sich selbs [...]. Die geelen aber wachsen an ettlichen orten von sich selbs auff den mauren“ (FUCHS 1543, pl. 256-258).

<sup>2049</sup> GREY-WILSON 2002, p. 76.

<sup>2050</sup> Il est parfois difficile de savoir à quelle plante pense exactement l'auteur ; mais lorsque l'ordre de description est explicite, par exemple chez L. Behling ou E. Vetter, la chose ne fait aucune doute.

<sup>2051</sup> Voir *supra*, I, 1.

### c La quarantaine des jardins

La quarantaine des jardins, elle, n'est jamais jaune : « il y a deux variétés de cette plante, l'une d'un rouge vif, l'autre d'un beau blanc »<sup>2052</sup>. A l'origine, le nom de quarantaine ne s'applique qu'à l'espèce annuelle, *Matthiola annua*, qui « fleurit quarante jours après avoir été semée »<sup>2053</sup>. L'espèce vivace, recouverte de poils soyeux et argentés, se nomme *Matthiola incana*, ce qui signifie qu'elle tire vers le gris<sup>2054</sup>. Nous avons déjà rencontré l'allemand *Levkoje*, qui a la même origine que la nivéole *Leucojum* ; mais l'on peut penser que cette giroflée est assimilée à la violette blanche moins pour la couleur de ses pétales, pas forcément blancs, que « pour ses couleurs brillantes et son parfum de violette »<sup>2055</sup>.

Il est difficile de dire à quelle espèce appartiennent les deux plantes qui fleurissent derrière Marie<sup>2056</sup>, et l'important est sans doute le nom de quarantaine, qui semble s'être assez rapidement appliqué aux deux. Le peintre a peut-être voulu renvoyer aux quarante jours que passa Jésus dans le désert : la plante serait en somme une invitation à jeûner et à prier, ce qui ne serait pas surprenant pour un tableau de dévotion<sup>2057</sup>. Le fruit des giroflées est une longue gousse ou silique, qui a fait nommer la plante *Bohnenveielen* (violette à gousse). Celle de la quarantaine, plus mince et plus longue, présente la particularité d'être terminée par deux petites aiguilles, dans lesquelles Leonhart Fuchs voit un V, « qui signifie le chiffre cinq »<sup>2058</sup> : est-ce à dire que la plante porte, jusque dans un détail aussi infime, le rappel des plaies du Christ ? La symbolique de la Croix est commune à toutes les crucifères ; mais le rouge vif est particulièrement intéressant. Peut-être est-ce la raison pour laquelle tant d'auteurs identifient la fleur rouge du *Paradiesgärtlein* à la quarantaine, contrairement à la blanche<sup>2059</sup>. Tout donne à penser que le miniaturiste qui a placé une crucifère rouge vermillon dans la marge de *La Découverte et l'Exaltation de la Croix [fig. 169]* a représenté un pied de quarantaine.

---

<sup>2052</sup> ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 210.

<sup>2053</sup> ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 213.

<sup>2054</sup> Toutes deux tirent leur nom du médecin et botaniste italien Matthioli.

<sup>2055</sup> „Die Pflanze ist nach ihren hellleuchtenden, veilchenartig duftenden Blüten benannt“ (DUDEN 1963, p. 402).

<sup>2056</sup> L. Behling et E. Vetter penchent pour *Matthiola annua* en ce qui concerne la rouge (BEHLING 1957, p. 20 ; VETTER 1965, p. 105) ; E. Wolffhardt voit dans les deux espèces *Matthiola incana*. D'autres auteurs se contentent de nommer la ou les plantes *Levkoje*.

<sup>2057</sup> Nous concédons toutefois que cette interprétation peut sembler aventureuse : avec une œuvre aussi complexe que le *Paradiesgärtlein*, la surinterprétation guette sans cesse.

<sup>2058</sup> „So sie abfallen / werden schifflin darauß / die sind ein wenig schmeler unnd lenger / und stehen allwegen zwey von einander wie ein V / das in der zal fünffe bedeiit“ (FUCHS 1543, pl. 256-258).

<sup>2059</sup> La quarantaine est nommée 11 fois pour la fleur rouge, ce qui en fait la fleur la moins controversée des trois.

## d La julienne des dames

Les quatre auteurs qui identifient la plante à la julienne des dames ne font par contre aucune différence entre la rouge et la blanche, comme si la couleur était secondaire : il est vrai que la forme est assez explicite, et que dans la peinture les crucifères blanches sont plus nombreuses que les rouges. Les deux parties du nom sont assez mystérieuses. « Julienne » viendrait « par un cheminement sémantique obscur » du prénom Julius, qui a donné son nom au mois de juillet<sup>2060</sup> : sans doute faut-il y voir une allusion à sa période de floraison, plus tardive que celle de la giroflée des murailles. Les « dames » peuvent faire penser aux sages-femmes : nous avons vu que les giroflées étaient utilisées dans les accouchements difficiles, et la plante s'appelait aussi « violette des matrones » et *Matronenblume*<sup>2061</sup>. Le terme est en tout cas calqué sur le latin *matronalis*, dans lequel Helmut Genaust voit davantage une allusion à la virginité de la Mère de Dieu<sup>2062</sup>, ce que contredit le fait que Dioscoride avait déjà nommé la plante *Viola matronalis*<sup>2063</sup>. Mais les deux ne sont pas forcément contradictoires, Marie ayant été fréquemment invoquée dans les maladies féminines.

Le nom allemand *Nachtviole* est une germanisation du premier terme du latin *Hesperis matronalis*, sous lequel la plante est répertoriée aujourd'hui : nous avons vu que la julienne exhale surtout le soir son parfum délicieux. La chose a paru si merveilleuse qu'un récit étiologique autrichien en fournit l'origine. Au Golgotha, toutes les fleurs, trompées par les ténèbres survenues en plein jour, dormaient déjà ; seule la julienne ne voulut pas priver de son parfum le Christ qui vivait encore. Emu, Dieu lui donna le droit d'ouvrir désormais ses pétales la nuit<sup>2064</sup>. La modeste julienne rappelle aux hommes que la charité s'accommode mal du tapage : « quand donc tu fais l'aumône », dit Jésus, « ne le fais pas claironner devant toi, comme font les hypocrites dans les synagogues et dans les rues, en vue de la gloire qui vient des hommes. En vérité, je vous le déclare : ils ont reçu leur récompense » (Mt 6, 2). Dans la peinture, y compris les Jardins du Paradis, d'humbles crucifères blanches font mémoire de la Croix. L'Enfant vêtu de rouge dans l'*Initiale S [fig. 41]* du Maître des Heures de François de

---

<sup>2060</sup> Le mois a été nommé ainsi par Marc Aurèle en l'honneur de Jules César, né ce mois et réformateur du calendrier en 54 av. J.-C. La plante est attestée en 1665 sous le nom de juliane, et de julienne en 1677 (ROBERT 2000, p. 770). Nous ne saurions dire comment elle se nommait en 1410 ; mais son nom français semble avoir peu d'importance pour la symbolique du tableau.

<sup>2061</sup> ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 244-246.

<sup>2062</sup> „Anspielung auf die Muttergottes im Hinblick auf die reinweiße Farbe der Krone wie bei *Lilium candidum* ?“ GENAUST 2005, p. 370.

<sup>2063</sup> GALLWITZ 1996, p. 135.

<sup>2064</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 231. Selon les Écritures, « à partir de midi, il y eut des ténèbres sur toute la terre jusqu'à trois heures » (Mt 27, 45).

Guise cueille des fleurettes blanches à quatre pétales. Dans la *Vierge à l'Enfant* [fig. 68] de Colijn de Coter, dans la *Vierge dans un Jardin* [fig. 98 b] de l'école de Martin Schongauer, une discrète crucifère blanche fleurit dans l'herbe près de Marie toute vêtue de rouge. Des giroflées rouges, mauves et blanches poussent sur le banc de la *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] de Colmar, l'une des Vierges à l'Enfant les plus douloureuses de la peinture occidentale. Pourtant, les plantes rouges et blanches du *Paradiesgärtlein* n'ont pas toujours été vues comme des crucifères.

## 2 Deux plantes complémentaires et jumelles

L'allusion à la Croix n'empêche pas de voir dans les fleurs rouges et blanches de la banquette des plantes complémentaires et jumelles : les trois giroflées que nous avons regardées peuvent avoir des pétales des deux couleurs. Mais d'autres auteurs, plus rares, tiennent à souligner un autre aspect, suffisamment important pour qu'on le considère à son tour : le peintre aurait-il voulu représenter, malgré un nombre de pétales divergent, du compagnon rouge et blanc, de l'érythrée, ou encore près de Marie du caille-lait, appelé aussi « petite garance » ?

### a Compagnon rouge, compagnon blanc

« On appelle *compagnons* diverses espèces de *melandryum* parce que les fleurs viennent deux à deux ou trois à trois au bout de chaque tige »<sup>2065</sup>. C'est une plante envahissante et florifère, nommée *Je länger je freundlicher* (plus elle est longue, plus elle est aimable), « bonshommes », « jolis garçons » : beaucoup de noms ont été relevés au pluriel. *Knallblume* (fleur qui éclate), « pétard » disent qu'elle amusait les enfants. On cueillait les « bouquets à la Bonne Vierge » pour les repositoires, en remarquant au passage la douceur de ses feuilles, qui l'on fait surnommer « oreilles de bique ». C'est cette plante familière que pense reconnaître Esther Gallwitz à la suite d'Elisabeth Heinemann, avec quelques hésitations. Au chapitre *Goldlack* elle concède que « la symbolique et l'aspect de la plante parlent en faveur de cette identification » ; mais les quatre pétales lui semblent rédhitoires<sup>2066</sup>. Quelques pages plus loin, au chapitre *Nelkengewächse*, ses réticences

---

<sup>2065</sup> ROLLAND 1967, t. 2, p. 241. Sauf indication contraire, les appellations du compagnon rouge et du compagnon blanc sont tirées de ce chapitre (p. 238-243).

<sup>2066</sup> „Elisabeth Heinemann hat sie als Tausendgüldenkraut angesprochen. Sinngehalt und Habitus des Krautes sprechen dafür, es so anzusehen, aber die vier (statt fünf) Blütenblätter legen die Zuordnung Behlings zu den Cruciferen und damit zum Goldlack nahe“ (GALLWITZ 1996, p. 134). Notons au passage que dans la

semblent être levées, puis qu'elle écrit que « sur la banquette, devant le mur, à gauche de la tête de Marie fleurissent un compagnon rouge et un compagnon blanc »<sup>2067</sup>. Il faut dire que les caryophyllacées, dont font également partie les œillets, forment une famille de plus de 500 plantes, dont l'auteur souligne la complexité. Comme l'on a nommé pendant des siècles « violette » toute plante en ayant le parfum, on appela « œillet » toute plante lui ressemblant : *Lichtnelke* (œillet lumineux) n'est pas un œillet, mais une fleur à cinq pétales brillants.

L'espèce se nomme en latin comme en français *silene*, car sa capsule est aussi ronde que le ventre du satyre, compagnon de Bacchus<sup>2068</sup>. Dans la marge de *Saint Matthieu* [fig. 555], du Maître de Marguerite d'Orléans, l'oiseleur est caché derrière un silène blanc bien reconnaissable à ses pétales échancrés. C'est un voisinage particulièrement raffiné, car le fruit – différent de celui du compagnon rouge – est hérissé de « becs » qui ont fait surnommer la plante « bec à l'oisiau ». On peut s'étonner de la présence d'une fleur à la connotation aussi négative au *Paradiesgärtlein*. Pourtant, parmi les plantes qui entourent la vignette de *La Vierge et l'Enfant dans un hortus conclusus* [fig. 38], que nous avons retenue dans notre corpus de Jardins du Paradis, figure en bonne place une touffe de silène blanc. Faut-il voir là une promesse de rédemption, quelle que fut la vie menée ?

Par ailleurs, les appellations populaires très religieuses ne manquent pas, surtout pour le blanc : « Joseph blanc », « fleur de la Vierge », « œil de Dieu », « manchettes du Bon Dieu », les régions ont rivalisé de poésie naïve. La fleur rouge est souvent liée au vin : « pierrot », « ivrogne », « bouffon rouge » renvoient sans doute à Silène et Bacchus. Elle porte aussi, l'on s'en doute, l'empreinte du sang. *Nasenblüater* (saignement de nez) se passe de commentaire ; *Heunägeli* (petit clou du foin) renvoie certainement, comme l'œillet, aux clous de la Crucifixion, *Kathrinabluoma* à la décapitation de sainte Catherine, ce qui ne manque pas d'intérêt pour notre tableau.

Reste que les deux plantes du *Paradiesgärtlein* ont des fleurs à quatre pétales, dont aucun n'est échancré. Leur port élancé, leurs tiges très ramifiées aux feuilles opposées, leurs nombreuses fleurs plus espacées que celles des giroflées, les blanches un peu plus grandes

---

description du tableau, p. 7, l'auteur identifie la fleur blanche à la giroflée des murailles et la rouge à la quarantaine : „*Marienröslein, Goldlack, Levkoje, Schwertlilie und Malve blühen im Hochbeet*”. Nous n'avons malheureusement pas pu consulter E. Heinemann.

<sup>2067</sup> „*Im Paradiesgärtlein blühen zwei Pflanzen der roten und weißen Tangelke links neben Marias Kopf auf dem Hochbeet vor der Mauer*“ (GALLWITZ 1996, p. 191).

<sup>2068</sup> GENAUST 2005, p. 584. Le blanc, *dioica*, a « deux maisons » dans cette capsule ; le rouge, *latifolia*, des feuilles plus larges.

que les rouges, tout cela parle toutefois en faveur de l'espèce. Le compagnon rouge et le compagnon blanc ne sont pas seulement une variation chromatique, comme la julienne ou la quarantaine, mais deux variétés aux noms distincts. Il n'est pas impossible que le commanditaire, conscient des limites de la dévotion privée, ait désiré inscrire dans son panneau un rappel de l'injonction du Christ : « si deux d'entre vous, sur la terre, se mettent d'accord pour demander quoi que ce soit, cela leur sera accordé par mon Père qui est aux cieux » (Mt 18, 18). Nous avons par ailleurs souligné la croissance conjointe des deux pieds, un cas unique dans le tableau. Ils fleurissent entre les hommes et les femmes, deux groupes étonnamment distincts<sup>2069</sup>, le rouge du côté des hommes, le blanc de celui de Marie et des femmes. Peut-être peut-on y voir un reflet de la Genèse, Adam façonné de terre rouge, Eve de la chair d'Adam, semblables et différents, et au-delà une image du Christ et de l'Eglise, son épouse.

#### b L'érythrée, petite fleur du centaure

Contrairement aux autres auteurs, dont la majorité identifie les œillets rouges de la banquette à des coquelourdes, Bodo Brinkmann et Stefan Kemperdick voient dans ces fleurs le compagnon rouge, et dans les espèces rouges et blanches de l'érythrée, appelée aussi « petite centaurée ». L'espèce *Centaureum erythraea* tire son nom du centaure, la tradition voulant que Chiron se soit guéri d'une blessure avec la plante. On nomma ensuite « centaurées » diverses plantes « dont les fleurs et les racines ont des propriétés médicinales » : le mot est attesté en français depuis le début du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>2070</sup>. La plante porte en allemand le joli nom de *Tausendgüldenkrout* (herbe aux mille écus), parce qu'elle est si efficace, en particulier contre la fièvre<sup>2071</sup>, qu'elle vaut bien mille écus<sup>2072</sup>. En réalité, l'enthousiasme pour une plante aussi précieuse a décuplé le *Hundertgüldenkrout* (herbe aux cent écus), attesté dès le XV<sup>e</sup> siècle, lui-même une étymologie populaire. *Centaureum* avait été compris comme une contraction de *centum aurei* : la plante fut réputée valoir cent pièces d'or<sup>2073</sup>.

Pourtant, les centaures se rencontrent aussi dans l'imagerie chrétienne : parti à la rencontre de saint Paul ermite, saint Antoine demande son chemin à un centaure, un satyre et

---

<sup>2069</sup> Voir *supra*, I, II, B.

<sup>2070</sup> ROBERT 2000, p. 400.

<sup>2071</sup> On la nommait « herbe à la fièvre », ce qui correspond à l'allemand *Fieberkrout*, et même « quinquina français » (LIEUTAGHI 1996, p. 167 ; FUCHS 1543, pl. 217).

<sup>2072</sup> HAERKÖTTER 1983, p. 134.

<sup>2073</sup> GENAUST 2005, p.139.

un loup<sup>2074</sup>. Sassetta [fig. 636] représente le centaure une palme à la main : la centaurée pourrait avoir au *Paradiesgärtlein* la même fonction que le silène, la promesse de Rédemption. Contrairement à ce que son étymologie laisse entendre, l'érythrée n'est pas toujours rouge<sup>2075</sup>. Mais c'est sa couleur la plus fréquente, qui intervient dans divers domaines. Chez les Germains, elle était dédiée au Dieu Donar à barbe rouge : la cueillir risquait de faire tomber la foudre sur la maison, une croyance qui perdura en pays chrétien<sup>2076</sup>. Cela ne nuisait d'ailleurs en rien à sa réputation pour guérir les problèmes digestifs<sup>2077</sup>, faire revenir les règles ou au contraire arrêter le sang en cas de blessure<sup>2078</sup>, en application de la médecine des Signatures<sup>2079</sup>, mais aussi peut-être en lointain souvenir de « la guérison mythique du centaure Chiron blessé par la flèche d'Hercule »<sup>2080</sup>.

Ceci en tout cas nous ramène à la sagittation de Sébastien : pour son emplâtre, Irène avait peut-être mélangé de l'érythrée au plantain<sup>2081</sup>. Peut-être aussi la « petite centaurée » – qui au *Paradiesgärtlein* n'est pas si petite – est-elle là pour rappeler que Chiron, « le plus juste des centaures »<sup>2082</sup>, enseigna à Esculape la science des simples, que Dieu a pourvus de multiples pouvoirs et signés pour le salut des hommes. Les plantes du *Paradiesgärtlein* parlaient autant aux hommes des années 1400 pour leur beauté et leur portée symbolique que pour leur pouvoir de guérison<sup>2083</sup>. Michelino da Besozzo a entouré les miniatures de son *Libro d'Ore*, réalisé peu avant le panneau de Francfort, de plantes délicates, très fidèles à la nature, qui en même temps prolongent la portée symbolique de la vignette<sup>2084</sup>. De magnifiques érythrées enserrent la représentation de saint Martin [fig. 596] et constellent le ciel doré. En partageant son manteau, dont déjà se drape le pauvre nu et blessé par la vie, le saint soigne et guérit comme avant lui le Christ, dont il s'est fait le soldat, faisant par là advenir le Royaume.

<sup>2074</sup> JACQUES DE VORAGINE 1998, p. 83-84.

<sup>2075</sup> Le latin *erythraeus* (rougeâtre) est dérivé du grec *erythros*, « rouge » (GENAUST 2005, p. 236).

<sup>2076</sup> HAERKÖTTER 1983, p.135.

<sup>2077</sup> Les noms de *Magenkraut* (herbe à l'estomac), « fiel de terre » et son équivalent allemand *Erdgall* l'attestent, l'amertume étant signe d'efficacité.

<sup>2078</sup> „Heylet die wunden. [...] Bringt den frawen ir zeit“ (FUCHS 1543, pl. 217).

<sup>2079</sup> „Dass das rotblühende Tausendgüldenkraut [...] als blutstillendes Mittel angesehen wird, dürfte gleichfalls ins Gebiet der Signaturenlehre gehören“ (MARZELL 1922, p. 78).

<sup>2080</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 169.

<sup>2081</sup> Voir *supra*, I, II, B, 4, d.

<sup>2082</sup> Dans l'*Illiade*, Eurypyle dit à Patrocle : « extrais par incision la flèche de ma cuisse, lave avec une eau tiède le sang noir qui en coule, et, sur la plaie, étends ces doux remèdes, ces excellents remèdes que tu as, dit-on, appris auprès d'Achille, qui les apprit lui-même de Chiron, le plus juste des centaures » (HOMERE 1991, Chant XI, p. 268).

<sup>2083</sup> „Dass diese Pflanzen überwiegend als Heilmittel geschätzt waren, teils auch in der Tradition der Mariensymbolik oft wiederkehren, mag früheren Betrachtern viel bedeutet haben“ (LOECKLE 1976, p. 78).

<sup>2084</sup> La *Résurrection* [fig. 595] est entourée de bleuets, l'*Ascension* [fig. 594] de violettes.

Peut-être le nombre 100, qui résonnait aux oreilles des germanophones à l'époque où la plante se nommait encore *Hundertguldenkraut*, a-t-il aussi son importance. Comment des hommes pétris d'Écriture n'auraient-ils pas eu en tête qu'Abraham conçut son fils à cent ans, que Dieu donna la victoire à Gédéon et à ses trois fois cent hommes et que la Parole, si elle tombe en terre fertile, donnera « cent pour un »<sup>2085</sup> ? L'érythrée de la nature, avec sa taille modeste, ses cinq, parfois même six pétales aux anthères jaunes, ne ressemble que de loin aux plantes du *Paradiesgärtlein* ; l'identification peut par contre tout à fait se justifier sur le plan symbolique. La plante entrainait encore en 1889 dans la composition de bouquets aux pouvoirs protecteurs, bénis le jour de l'Assomption, avec le millepertuis et le caille-lait, eux aussi plantes puissantes<sup>2086</sup>.

### c Le caille-lait, petite garance

Parmi les rares plantes nommées par Ernst Ullmann figure le gaillet ou caille-lait. Comme l'auteur ne suit pas d'ordre de description particulier, il est difficile de dire s'il pense au gaillet commun ou au gaillet jaune. Notre préférence va cependant à la première hypothèse, bien que personne ne nomme la fleur blanche sans la rouge<sup>2087</sup>. La chose est d'ailleurs de peu d'importance, les deux plantes étant assez proches et s'hybridant facilement<sup>2088</sup>. Le *Galium mollugo* tire son nom du latin *galion*, car il fait jaillir des « colonies » de fleurs. On le nomme « mou » par gentillesse, pour le distinguer du gaillet gratteron, qui s'accroche avec plus d'efficacité encore que la bardane<sup>2089</sup>. Le nom de caille-lait est plus ancien que « gaillet », qui résulte du croisement entre le nom « populaire » et le latin *galium*<sup>2090</sup>. On pourrait penser que l'allemand *Labkraut* vient de *laben* (réconforter), et du reste un récit étiologique étaye cette étymologie fantaisiste. Lorsque Jésus gravit le Golgotha, des gouttes de sueur s'écrasèrent sur les pierres, qui eurent honte de la méchanceté des hommes. Elles s'écartèrent pour que puissent jaillir de sa sueur de minuscules fleurs blanches, qu'on nomme aujourd'hui encore *Jesusschweiß* (sueur de Jésus)<sup>2091</sup>. En réalité,

---

<sup>2085</sup> Voir Gn 21, 5 ; Jg 7, 19 ; Mc 4, 20. Il s'agit certes d'un nombre symbolique, récurrent dans toute la Bible ; mais cela n'enlève rien à la résonance du mot.

<sup>2086</sup> MARZELL 1922, p. 36.

<sup>2087</sup> Le gaillet jaune est pourvu d'une grande hampe florale qui ressemble très peu aux cinq fleurs jaunes du *Paradiesgärtlein*. Le gaillet commun ressemble davantage à la fleur blanche, bien que la plante soit souvent rampante. Quoi qu'il en soit, nous avons choisi de traiter de cette plante à la charnière entre la crucifère blanche et la jaune.

<sup>2088</sup> FITTER 2005, p. 196.

<sup>2089</sup> GENAUST 2005, p. 261.

<sup>2090</sup> « Caille-lait » est attesté en 1701, « gaillet » seulement en 1786 (ROBERT 2000, p. 345). Il est probable que l'appellation « populaire » est beaucoup plus ancienne.

<sup>2091</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 200.

*Labkraut* vient de *Lab* (la présure), et signifie plus prosaïquement « herbe à cailler », comme le caille-lait<sup>2092</sup>. Ce n'est pas une crucifère ; il n'empêche que ses quatre pétales peuvent aussi renvoyer à la Croix. Les fleurettes blanches des Vierges à l'Enfant et celles du *Paradiesgärtlein* sont peut-être un souvenir des gouttes de sueur de Jésus<sup>2093</sup>.

Mais il n'est pas impossible non plus que le caille-lait renvoie à sa fonction paysanne. L'Enfant qui joue du psaltérion n'est plus en âge d'être allaité. Dans la *Vierge et l'Enfant à la soupe au lait* [fig. 400] de Gérard David, Marie nourrit son Fils à la cuillère ; bientôt, Nouvel Adam, il mangera la pomme et rompra le pain posés sur la table. La branche de cerisier qu'il tient à la main fait écho à l'arbre du *Paradiesgärtlein* vers lequel est tourné l'Enfant. Le bouquet de crucifères blanches, rouges et jaunes donne même à penser que l'artiste a peut-être vu le panneau de Francfort. Les pétales du caille-lait, qui dépassent à peine le millimètre, font de la fleur la plus petite du tableau. La puissance de sa racine, qui teint si bien en rouge sang<sup>2094</sup> – les noms de *Roedte*<sup>2095</sup> et « petite garance »<sup>2096</sup> l'attestent – étonne d'autant, du moins si l'on mesure la force à la taille. L'homme du Moyen Age y voyait sans doute au contraire la preuve de la puissance de Dieu, qui avait caché dans la racine les pouvoirs de la plante face aux maladies liées au sang : le caille-lait était réputé pour tout ce qui touche à la fécondité des femmes.

Au Paradis, tout sera dévoilé : la plante rouge près de la blanche serait-elle, en quelque sorte, du caille-lait transformé, qui dévoilerait ses pouvoirs ? La nuit de la Nativité, dit la légende, l'étable était jonchée de fougère et de gaillet, qui avaient tous deux en été de minuscules fleurs blanches. Lorsque l'Enfant naquit, le caille-lait fleurit en son honneur ; la fougère ne réagit pas. Depuis ce jour, la fougère n'a plus jamais fleuri ; le caille-lait, lui, se pare en été de magnifiques grappes dorées<sup>2097</sup>. Dans la *Vierge et l'Enfant trônant* [fig. 42] du Spitz master, des crucifères blanches et dorées poussent dans le gazon et se prolongent dans le ciel qui est comme une tenture : le miniaturiste a-t-il voulu faire mémoire de la transformation du caille-lait ? « Ne vous conformez pas au monde présent, » dit saint Paul, « mais soyez transformés par le renouvellement de votre intelligence, pour discerner quelle est la volonté

---

<sup>2092</sup> DUDEN 1963, p. 381.

<sup>2093</sup> Cet exemple nous semble illustrer parfaitement comment l'imaginaire prend le dessus sur le prosaïque et explique le monde sous l'angle religieux, créant ainsi des mots qui peuvent être source, dans l'art, de nouveaux motifs.

<sup>2094</sup> CARDON, DU CHATENET 1990, p. 39, 164.

<sup>2095</sup> FUCHS 1543, pl. 156.

<sup>2096</sup> ROLLAND 1967 a, t. 6, p. 250.

<sup>2097</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 18.

de Dieu : ce qui est bien, ce qui lui est agréable, ce qui est parfait » (Rm 12, 2). La crucifère jaune du *Paradiesgärtlein* serait-elle en fin de compte du gaillet doré ?

### 3 Du millepertuis au sénevé

Le gaillet s'appelle encore aujourd'hui en Angleterre *lady's bedstraw* (paille du lit de Notre-Dame), à la suite de la légende précédemment citée. Or on retrouve ce nom en Allemagne – *Unser Frauen Bettstroh*<sup>2098</sup> – pour le millepertuis, preuve que les espèces n'étaient pas toujours différenciées. Si la majorité des auteurs identifie la crucifère jaune à la giroflée des murailles, plusieurs hésitent entre cette dernière et le millepertuis ; pour d'autres, il ne peut s'agir que du célèbre sénevé de l'Évangile.

#### a La plante perforée par Satan

Le millepertuis<sup>2099</sup>, *Hypericum perforatum*<sup>2100</sup>, se caractérise avant tout par ses glandes translucides, longtemps prises pour des trous, qui parsèment ses feuilles pointues. Un grand nombre de noms populaires souligne cette chose surprenante : « herbe à cent trous », « herbe à mille trous », « herbe percée », « herbe pertuisée », *Tausendlochkraut*<sup>2101</sup>. « C'était peut-être au Moyen Âge la plante la plus fameuse »<sup>2102</sup>, car, comme le dit sobrement Eugène Rolland, « le millepertuis guérit presque toutes les maladies »<sup>2103</sup>. Cela n'a évidemment pas manqué de susciter le ressentiment de Satan : il se serait rendu sur terre par une nuit sans lune, muni de milliers d'aiguilles pour transpercer les feuilles de millepertuis et éradiquer l'espèce.<sup>2104</sup> Mais la plante continua de croître pour le salut des hommes, et proclame depuis lors la supériorité de Dieu. On en conclut qu'elle pouvait chasser le démon : elle s'appela en latin *Fuga Daemonum*<sup>2105</sup>, en Normandie « chasse-diable », en Allemagne *Jageteufel* et *Teufelsflucht*. « Les diables », peut-on lire dans un ouvrage de 1644, « ont tant d'aversion pour cette plante qu'ils s'enfuient aussitôt, là où cette herbe est brûlée »<sup>2106</sup>. L'air rancunier

---

<sup>2098</sup> Sauf indication contraire, les appellations du millepertuis viennent de ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 170-176.

<sup>2099</sup> Le nom est attesté depuis 1539 ; un « pertuis » était déjà en 1176 un petit trou, un col de montagne (ROBERT 2000, p. 1606).

<sup>2100</sup> La plante tire son nom du grec *hypereikon* (*hypo* + *ereike*), ce qui signifie qu'elle ressemble à la bruyère, à cause des feuilles pointues, et du latin *perforatum*, participe passé de *perforare* (GENAUST 2005, p. 300, 470) .

<sup>2101</sup> KREUTER 1979, p. 140.

<sup>2102</sup> „Im Mittelalter war vielleicht kein Gewächs berühmter“ (WARNKE 1878, p. 176).

<sup>2103</sup> ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 178.

<sup>2104</sup> WARNKE 1878, p. 177.

<sup>2105</sup> BILIMOFF 2005, p. 134-135.

<sup>2106</sup> ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 179-180.

du singe cornu du *Paradiesgärtlein* est peut-être provoqué par le millepertuis entrevu derrière les trois hommes.

Dieter Hennebo semble avoir une légère préférence pour la giroflée des murailles, mais n'exclut pas le millepertuis, tout en soulignant que la fleur a cinq pétales dans la nature et seulement quatre dans le tableau. En effet, ainsi que le notent également Karsten Berr et Ewald Vetter – ce dernier optant résolument pour le millepertuis – les noms populaires de la plante, *Marienbettstroh*, *unser lieben Frau Bettstroh*, *Marienbündel* (botte de Marie)<sup>2107</sup>, traduisent une symbolique mariale, et il est probable que toutes les plantes qui ne sont pas citées dans la Bible « ont été choisies en partie à cause de leurs appellations populaires »<sup>2108</sup>. La plante s'appelle aussi *Hartheu*<sup>2109</sup>, car c'est un « foin » très dur, à cause des deux côtes latérales saillantes dont la tige est pourvue<sup>2110</sup> : Jésus, venu pour les petits, est lui-même venu au monde sur le « foin » le plus dur. Compte tenu du nombre d'appellations liées au sang, le millepertuis nous semble désigner en outre et surtout le « foin » taché de sang par l'accouchement de Marie, ce qui en fait à nos yeux un symbole de l'Incarnation dans la droite ligne de la Croix.

*Johanniskraut*, qui désigne couramment la plante en allemand, a son pendant en français. Le nom d'« herbe de saint Jean » était « peut-être donné en l'honneur de Jean-Baptiste, né selon la légende lors du solstice d'été, et dont le sang jaillissant de la tête coupée était symbolisé par les taches rouille de la fleur »<sup>2111</sup>. Ces taches sont plus ou moins visibles<sup>2112</sup> ; mais toutes les espèces de millepertuis, auxquelles on prête du reste les mêmes vertus, secrètent un liquide rouge sang<sup>2113</sup>, qui a valu à la plante les noms les plus divers : *Blutkraut* (herbe au sang), *Mannsblut* (sang d'homme), *Elfenblut* (sang des elfes), *Johannisblut* (sang de saint Jean), *Herrgottsblut* (sang de Notre-Seigneur), *Christi Kreuzblut* (sang de la Croix du Christ). Leonhart Fuchs souligne que la tige est rouge brun et carrée<sup>2114</sup> :

---

<sup>2107</sup> HENNEBO 1962, p. 133.

<sup>2108</sup> „Bei den übrigen mag die volkstümliche Namensgebung die Auswahl mitbestimmt haben. Das *Johanniskraut* heißt im Volksmund *Marienbettstroh*“ (VETTER 1965, p.105). Voir aussi BERR 2005, p. 16.

<sup>2109</sup> HAERKÖTTER 1983, p. 82

<sup>2110</sup> E. Rolland explique l'appellation « herbe à la faux » par le fait que « quand cette herbe se trouve dans les prés, elle abîme la faux » (ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 174). Nous pensons pour notre part que c'est plutôt parce qu'elle guérit les coupures.

<sup>2111</sup> BILIMOFF 2005, p. 117.

<sup>2112</sup> Les nombreuses espèces de millepertuis sont plus ou moins tachées de rouge (Voir FITTER 2005, p. 152-153).

<sup>2113</sup> „Alle geschlecht geben roten bloufarben safft / wann sie zerknitsch werden. Darumb sie vast einerlei würcung sein werden“ (BOCK 1560, chap. 27-28).

<sup>2114</sup> „Ein braunroten viereckigen Stängel“ (FUCHS 1543, pl. 476). Cela est caractéristique du millepertuis maculé, une sous-espèce de *Hypericum perforatum* (FITTER 2005, p. 152-153).

cela fait de la plante une parfaite métaphore de la Croix, d'autant plus que ses cinq pétales étaient vus comme faisant mémoire des cinq plaies du Christ<sup>2115</sup>.

On peut penser que le millepertuis a reçu tant de noms différents pour le distinguer des autres herbes de la Saint-Jean, auxquelles on prête de grands pouvoirs : un procès de sorcellerie tenu à Briançon en 1437 – le *Paradiesgärtlein* était à peine achevé – l'atteste<sup>2116</sup>. « Herbe de la Saint-Jean parmi d'autres, mais sans conteste leur reine », le millepertuis, « plante solaire – ses fleurs aux nombreuses étamines rayonnantes en témoignent aussi – devenait le remède obligé des blessures par le feu et forcément aussi le simple à cueillir à midi de la Saint-Jean, quand le feu céleste est à son maximum »<sup>2117</sup>. Sa couleur jaune en a fait par ailleurs le remède à la jaunisse<sup>2118</sup>, aux maladies urinaires<sup>2119</sup> et depuis l'Antiquité aux « mélancolies »<sup>2120</sup>. Mais c'était surtout le « sang de millepertuis », si actif qu'il colore en rouge l'huile dans laquelle macèrent les fleurs pour les remèdes et donnait une teinture aussi belle que le caille-lait<sup>2121</sup>, qui semblait pouvoir guérir les cas les plus graves, les crachements de sang, les blessures internes, les hémorragies diverses<sup>2122</sup>. « Herbe à la brûlure », le millepertuis est aussi nommé « herbe aux piqûres », « sainte-Catherine » – un nom intéressant pour notre tableau –, « herbe à saint Eloi ». Selon la légende, le « bon saint Eloi » de la chanson aurait coupé la patte d'un cheval rétif pour la ferrer à son aise »<sup>2123</sup>. Une tapisserie « mille-fleurs » [fig. 180] des Hospices de Beaune montre le saint à genoux, un peu désarmé par son acte irréfléchi. Mais sous la patte tranchée du cheval pousse une fleur jaune aux allures de millepertuis : il n'y a pas de cas désespéré pour qui sait lire le plan de Dieu inscrit dans la nature. *Jesuwundenkraut* (herbe aux plaies de Jésus) fait à la fois mémoire des plaies de Jésus et de son attention aux plaies des hommes.

Peut-être est-ce par glissement que la plante s'appelait aussi *Unseres Herrgotts Wunderkraut* (herbe miraculeuse de Notre-Seigneur Dieu), car comme pour beaucoup

---

<sup>2115</sup> „Die Blüte hat fünf Blumenblätter, die an die fünf Wunden Jesu erinnern sollen“ (WARNKE 1878, p. 176).

<sup>2116</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, p. 744. Selon l'auteur, l'expression était en France devenue proverbiale: « employer toutes les herbes de la Saint-Jean » signifiait faire tout son possible, dans quelque domaine que ce soit.

<sup>2117</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 306, 35. Ceci pourrait être un argument pour identifier l'homme debout à saint Laurent.

<sup>2118</sup> MARZELL 1922, p. 79.

<sup>2119</sup> BOCK 1560, chap. 27-28.

<sup>2120</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 75.

<sup>2121</sup> BILIMOFF 2005, p. 126.

<sup>2122</sup> BOCK 1560, chap. 27-28. Ceci parle davantage pour saint Sébastien. Il n'est pas sûr que les crucifères soient d'un grand secours pour l'identification des personnages.

<sup>2123</sup> DUCHET-SOUCHAUX, PASTOUREAU 1994, p. 141.

d'autres plantes, les propriétés du millepertuis ne se limitaient pas à la médecine. L'appellation suisse *sant Conradskraut* rappelle peut-être le « miracle de l'araignée ». Une araignée venimeuse s'était glissée dans le calice pendant la messe ; l'évêque de Constance ne voulut pas jeter le sang du Christ : il communia comme si de rien n'était et n'en souffrit aucun dommage<sup>2124</sup>. La plante, ayant résisté à la perforation de Satan, était réputée protéger des blessures d'estoc et de taille et même des balles ennemies<sup>2125</sup> ; une coutume émouvante faisait glisser quelques brins de millepertuis dans les habits des fils qui partaient à la guerre<sup>2126</sup>. Un homme aussi prudent que Hieronymus Bock, qui ailleurs ne retient pas ses sarcasmes contre la crédulité des hommes, note que « beaucoup portent ces herbes sur eux contre les mauvais fantômes et les orages » et que l'efficacité de celles-ci « n'est pas menterie »<sup>2127</sup>. La plante étant liée à Marie – assimilée à la « femme dans le soleil » de l'Apocalypse<sup>2128</sup> – en cueillir des bouquets et les faire bénir le jour de l'Assomption en décuplait l'efficacité<sup>2129</sup>. On disait en Saxe qu'un jour d'orage une voix courroucée serait sortie des nuages : *Ist denn kein einzig Frau, die da weiß von Hartenau !* Les femmes, vertement rappelées à leur devoir, seraient parties en hâte cueillir le millepertuis qui sauva le village<sup>2130</sup>. L'un des messages essentiels du millepertuis, *Häusleinblümel* – un nom aux consonances enfantines, qui double le diminutif<sup>2131</sup> – est peut-être que le Paradis est ouvert à ceux qui savent voir les signes de Dieu dans la nature, surtout les plus humbles. Gageons que le millepertuis rappelait à la fois les aiguilles impuissantes de Satan et le chas de l'aiguille, si difficile à franchir pour l'homme encombré de richesses, qui seul ouvre le passage vers le Royaume de Dieu<sup>2132</sup>.

---

<sup>2124</sup> LCI 1994, t. 7, col. 333-334. Une araignée dans un calice est l'un des attributs de saint Conrad : voir par exemple le panneau du Maître des Etudes de Draperies [fig. 568].

<sup>2125</sup> „Wer das Kraut bei sich trug, war gegen Kugeln, Hieb- und Stichwaffen gefeit“ (HAERKÖTTER 1983, p. 82).

<sup>2126</sup> WARNKE 1878, p. 177-178.

<sup>2127</sup> „Vil menschen tragen diese kreütter bei sich / für boese gespenst und ungewitter/und ist (der natur nach zuoreden) nit gar erlogen“ (BOCK 1560, chap. 27-28).

<sup>2128</sup> « Un grand signe apparut dans le ciel : une femme, vêtue du soleil, la lune sous les pieds, et sur la tête une couronne de douze étoiles » (Ap 12, 1). Cette femme, poursuivie par un grand dragon, est représentée dans les *Beatus*.

<sup>2129</sup> ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 179-180.

<sup>2130</sup> MARZELL 1922, p. 72. On peut traduire cette admonestation par « n'y a-t-il donc femme au logis qui connaisse le millepertuis ? »

<sup>2131</sup> « Fleurette de maisonnette » est exact mais peu gracieux. L'allemand tient du balbutiement de l'enfant qui nomme le monde dans l'émerveillement du premier homme (dans Gn 2, 19-20, Dieu fait nommer par Adam « toute bête des champs et tout oiseau du ciel », mais pas les plantes).

<sup>2132</sup> « Il est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille qu'à un riche d'entrer dans le Royaume de Dieu » (Mc 10, 25). Cela nous semble d'autant plus pertinent que « pertuis » signifiait à la fois, nous l'avons vu, le trou et le col de montagne, auquel fait indirectement référence le chameau.

## b Le sénevé, image du Royaume

Pour Esther Gallwitz, la plante qui fleurit au *Paradiesgärtlein* « au bord droit du tableau, entre les primevères et les lys », ne peut être que la moutarde des champs, le sénevé<sup>2133</sup> de l'Évangile, symbole du Royaume<sup>2134</sup>. Les quatre pétales en croix parlent en effet pour cette identification ; dans la nature, la plante est par contre moins feuillue. Il semble une fois de plus que les espèces aient été peu différenciées : la « calotte » normande, qui désigne le sénevé, est une déformation de l'anglais populaire *callock*<sup>2135</sup>, dont on voit bien la parenté avec l'allemand *Goldlack*, qui est la giroflée des murailles. La botanique moderne elle-même a nommé une espèce « moutarde giroflée »<sup>2136</sup>. La plante est donc surtout intéressante pour sa portée symbolique. Les noms populaires mettent en relief aussi bien le jaune de ses fleurs – « jaunet », « jaunelle », *gelber Dilln* (aneth jaune) – que le noir de ses graines : on l'appelait aussi « sombre ». Comme la giroflée, le sénevé présente à maturité de longues siliques remplies d'une grande quantité de graines, mais avec un bec conique qui a fait surnommer l'espèce *Schnabelsenf* (moutarde à bec). Faut-il voir dans l'oiseau noir qui picore à terre entre les feuilles une clef d'identification de la plante, en même temps qu'une mise en garde ? Nous avons vu en effet que le *Paradiesgärtlein* est probablement, entre autres, une invitation à prêcher l'Évangile, mais avec discernement : sinon les oiseaux viendront, et bientôt ils auront « tout mangé » (Mt 13, 4).

« Dans l'Antiquité, tous le connaissaient, d'Hippocrate, Théophraste et Dioscoride à Athénaïos »<sup>2137</sup>. On peut penser que Jésus ne choisit pas par hasard le sénevé. A ses apôtres qui s'étonnent qu'il puisse chasser les démons et pas eux, malgré leur application, il réplique : « si vous avez de la foi gros comme un grain de sénevé, vous direz à cette montagne: déplace-

---

<sup>2133</sup> L'étymologie de la plante est sans surprise. *Sinapis*, d'origine inconnue, a donné l'allemand *Senf* : les Germains, qui apprirent des Romains la fabrication de la moutarde, en adoptèrent aussi le nom (DUDEN 1963, p. 638). Le même mot est à l'origine du français « sénevé », attesté depuis 1256. « Moutarde » est plus ancien de quelques décennies : à l'origine la moutarde était fabriquée avec du moût de raisin et la graine de moutarde ; peu à peu le terme désigna la plante, qui s'appelait *brassica* (ROBERT 2000, p. 1382-1383, 2094). *Sinapis arvensis* désigne la moutarde des champs (voir GENAUST 2005, p. 587).

<sup>2134</sup> „Markus vergleicht die Verbreitung des Reiches Gottes auf Erden mit dem aufgehenden Samen des Senfkorns, wenn es gesät wird. Es ist so zum Symbol des Evangeliums geworden. Eine blühende Senfpflanze ist deshalb auch im Paradiesgärtlein zu finden, am rechten Bildrand, zwischen Schlüsselblume und Lilie“ (GALLWITZ 1996, p. 221). Cet avis est suivi par B. Brinkmann et S. Kemperdick.

<sup>2135</sup> ROLLAND 1967 a, t. 2, p. 69-73, d'où sont extraites les autres appellations, sauf précision contraire.

<sup>2136</sup> Voir FITTER 2005, p. 92-93.

<sup>2137</sup> „Im Altertum kannten ihn von Hippokrates, Theophrast, Dioskurides bis zu Athenaios alle“ (GALLWITZ 1996, p. 219).

toi d'ici à là, et elle se déplacera »<sup>2138</sup>. Au *Paradiesgärtlein*, la proximité du singe cornu et du dragon avec la plante peut parler en faveur du millepertuis, « chasse-démon ». L'allusion au sénevé, plus discrète, implique le détour par l'Écriture ; mais peut-on imaginer que les hommes du XV<sup>e</sup> siècle ignoraient un passage célèbre au point de devenir proverbial ? L'homme qui enserme le tronc de l'arbre est peut-être une allusion à la variante de Luc, « si vous disiez à ce mûrier : déracine-toi et va te planter dans la mer, il vous obéirait » (Lc 17, 5-6).

Sans être aussi célèbre que le millepertuis, le sénevé était du reste crédité d'à peu près les mêmes pouvoirs. Un même mot a donné « sénevé » et « sinapisme » : la plante extirpe le mal des bronches comme le poison des scorpions et autres « vers venimeux » ou plutôt, agissant dans ce dernier cas comme antidote, « empêche le poison de devenir le maître »<sup>2139</sup>. La graine de sénevé, au contraire, « la plus petite de toutes les graines », devient si grande que « les oiseaux du ciel viennent s'abriter dans ses branches » (Mt 13, 31-32). Ainsi en est-il du Royaume, dont le Jardin de Francfort peuplé d'oiseaux est une fascinante image. Dans la *Lettre O [fig. 185]* de l'antiphonaire florentin, plusieurs fois convoquée, pousse juste en dessous d'Adam, qui s'apprête à manger le fruit défendu, une grande crucifère jaune dont le feuillage ressemble à celui de la moutarde-giroflée. Adam a manqué de foi ; mais le Paradis n'est pas définitivement fermé. Hieronymus Bock déplore que nous accordions peu d'attention au sénevé qui pousse derrière les clôtures<sup>2140</sup> : le Maître du *Paradiesgärtlein* a certainement placé à dessein sur les bords de son tableau des fleurs magnifiques comme le lys et la rose, et d'insignifiantes pousses comme le sénevé. Sans qu'aucun des titres ne surpasse l'autre, Marie mérite à la fois d'être appelée « grain de sénevé<sup>2141</sup> », et « rose des roses<sup>2142</sup> ».

## B La rose, une théologie en images

La rose du *Paradiesgärtlein*, qui est à la fois la fleur la plus souvent nommée et celle par laquelle les auteurs commencent le plus souvent leur description<sup>2143</sup>, ne fait l'objet

---

<sup>2138</sup> BJ, Mt 17, 20. Faut-il traduire le *sinapis* de la Vulgate par « moutarde » ou « sénevé » ? En réalité toutes les espèces peuvent être sauvages ou cultivées (voir FITTER 2005, p. 92-93). Nous ne tenterons pas de trancher ; nous citons ici la BJ pour raisons d'euphonie.

<sup>2139</sup> „ Die so von Scorpionen unnd andern giftigen würmen gestochen seind / lasst das giffi nit meister werden“ (BOCK 1560, chap. 37-38).

<sup>2140</sup> „Dieweil aber solcher Senff hinder den zeünen wachsst / nemmen wir sein wenig acht“ (BOCK 1560, chap. 37-38).

<sup>2141</sup> Conrad de Megenberg cité par GALLWITZ 1996, p. 220.

<sup>2142</sup> « Ut merito florum flos esse feratur » (*Hortulus*, cité dans SIERP 1925, p. 768).

<sup>2143</sup> Les roses sont nommées par 24 auteurs sur 30 et dix fois en premier.

d'aucun débat. Ceux qui précisent l'espèce s'accordent à reconnaître dans les deux tiges qui poussent côte à côte – peut-être de la même souche – contre le mur<sup>2144</sup>, à gauche du cerisier, la *Rosa gallica*, c'est-à-dire la rose de Provins, une rose très commune d'où sont issues la plupart des roses d'Occident<sup>2145</sup>. Elle est en effet aisément reconnaissable à son port dressé, ses épines horizontales, ses feuilles à cinq folioles, ses fleurs rouges aux nombreux pétales<sup>2146</sup>. Elle tire son nom en allemand comme en français du latin *rosa*<sup>2147</sup> : l'Occident chrétien a conservé – non sans hésitations – sa symbolique antique d'amour et de mort, si bien qu'elle est rapidement devenue le plus bel ornement du paradis, la fleur mariale par excellence, le symbole du Christ rédempteur.

## 1 La fleur de l'amour et de la mort

Les artistes mêlent fréquemment dans leurs tableaux, y compris les Jardins du Paradis<sup>2148</sup>, les roses rouges et les blanches : le Maître du Paradiesgärtlein a fait abondamment fleurir des rosiers des deux couleurs derrière la *Vierge de Soleure* [fig. 9]. Les deux espèces sont auréolées de légendes, comme si une fleur aussi précieuse n'avait pu naître simplement dans la nature, ni même avoir été créée par Dieu le troisième jour (Gn 1, 11-12). Elles ont d'abord été signe de mort et de gloire ; puis leur perfection a fait d'elles le symbole de l'amour, charnel, spirituel, divin.

---

<sup>2144</sup> Aucun des auteurs consultés ne distingue les deux tiges. Tous parlent de « rose » ou de « rosier », qui se traduit en allemand par *Rosenstock* ou *Rosenstrauch* ; *Rosenbusch* peut désigner un pied ou plusieurs. Le *Rosengarten* (jardin de roses) de A. Woltmann et K. Woermann est exagéré, même en prenant en compte les roses trémières et la pivoine. M. L. Gothein et M.-T. Haudebourg voient les roses sur la banquette.

<sup>2145</sup> *Gallica* (gaulois) fait référence à l'origine réelle ou supposée d'une plante (GENAUST 2005, p. 261). La rose de Provins – le nom est attesté depuis 1530 (ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 252) – aurait été rapportée de croisade par Thibaut de Champagne ; mais peut-être a-t-il seulement favorisé la culture de l'espèce, qu'on appelle aussi parfois « rose de France », dans la région de Provins, où il avait sa cour (LIEUTAGHI 1996, p. 400).

<sup>2146</sup> Les deux tiges, qui ont été taillées – peut-être même greffées – sont très épineuses vers le pied, alors que dans la nature les parties ligneuses le sont généralement moins. Il n'y a par contre pas d'épines sur les tiges fleuries. Pour autant que l'on puisse en juger, les feuilles comportent 5 folioles, sauf la plus basse qui n'en comporte que 3. On compte en tout 9 roses rouges aux nombreux pétales et 8 boutons : sur la tige de gauche, beaucoup plus petite, 2 fleurs et 1 bouton, sur celle de droite 7 fleurs et 7 boutons, dont 1 presque épanoui.

<sup>2147</sup> *Rosa* est apparenté au grec *rhodos* (qui a donné *rhododendron*) mais n'en est sans doute pas directement dérivé (ROBERT 2000, p. 1965).

<sup>2148</sup> Sur les quatre tableaux de Hans Memling que nous avons retenus comme Jardins du Paradis, trois représentent Marie assise devant une treille de roses rouges et de roses blanches.

## a Une auréole de légendes

Pour Angelus Silesius, la rose « a fleuri en Dieu de toute éternité »<sup>2149</sup>. Le mystique persan Ruzbihan Bagli invite le fidèle à regarder souvent les roses rouges, dans lesquelles se reflète l'éclat de la lumière divine<sup>2150</sup>. Mais les traditions grecque, chrétienne et musulmane ont multiplié les récits d'origine de la rose. Les blanches seraient nées en même temps que Vénus, soit de l'écume elle-même, soit d'un buisson d'épines arrosé par le nectar des dieux<sup>2151</sup>, ou encore des larmes d'Amor, dont il mouille les épines dans lesquelles Artémis, jalouse, a déchiré Rosélia<sup>2152</sup>. La tradition chrétienne fait aussi jaillir les roses d'un buisson épineux ; mais c'est Marie qui, pendant la Fuite, y fait sécher les couches de Jésus. A son départ, les branches sont couvertes de roses, blanches pour la plupart ; mais celles que le tissu a effleurées se sont teintées de rouge<sup>2153</sup>. La tradition musulmane fait naître les roses des gouttes de sueur tombées sur la terre lors du voyage céleste de Muhammad : une miniature persane [fig. 267] du XV<sup>e</sup> siècle montre au-dessous du Prophète qui traverse les airs, monté sur Burâq, un cercle de fleurs rouges à cinq pétales<sup>2154</sup>.

Selon une légende, certaines roses, rouges à l'origine, auraient été décolorées par les larmes de Marie-Madeleine, qui leur a donné son nom<sup>2155</sup> : les roses du *Noli me tangere* [fig. 96] de Martin Schongauer sont blanches. Mais les mythes et récits étiologiques mettent généralement en scène le contraire. Clément Marot raconte avec poésie la version grecque : « Un jour Vénus son Adonis suivait / Parmi jardin plein d'épines et branches, / Les pieds sont nus et les deux bras sans manches, / Dont un rosier l'épine lui méfait ; / Or étaient lors toutes les roses blanches, / Mais de son sang de vermeilles en fait »<sup>2156</sup>. En pays chrétien, c'est le sang du Christ qui, au Golgotha, teint en rouge les roses<sup>2157</sup>. En terre d'Islam, c'est le sang du Prophète<sup>2158</sup>, ou du rossignol émerveillé par la rose que vient de créer Dieu, à la demande des

---

<sup>2149</sup> „Die Rose, welche hier dein äußeres Auge sieht, / Die hat von Ewigkeit in Gott also geblüht“ (cité par BEHLING 1957, p. 11).

<sup>2150</sup> BEUCHERT 2004, p. 279.

<sup>2151</sup> IMPELLUSO 2004, p. 118.

<sup>2152</sup> WARNKE 1878, p. 110.

<sup>2153</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 27.

<sup>2154</sup> D'après M. Beuchert, qui relate cette tradition, il s'agit de roses blanches (BEUCHERT 2004, p. 280). Peut-être le miniaturiste a-t-il pris quelques libertés, ou bien il y a eu des croisements.

<sup>2155</sup> Elles s'appellent en allemand *Sankt-Magdalenen-Rosen* (DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 256).

<sup>2156</sup> *De la rose*, cité par AYALA, AYCARD 2001, p. 84. A la même époque Hieronymus Bock, qui ne se situe pas sur le plan de la poésie, s'indigne de tant de crédulité : „so vil und mancherlei von rosen gelogen“ (BOCK 1560, chap. 363).

<sup>2157</sup> ZOOSMANN 1927, p. 44-45. Dans la légende qui veut que les couches de Jésus teignent certaines roses en rouge, l'allusion à la Croix est plus discrète mais non moins explicite.

<sup>2158</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 230.

autres fleurs qui cherchent une reine. La sachant fragile, Allah l'avait pourvue d'épines pour se protéger ; mais l'oiseau, fou d'amour, ne voit qu'elle et se déchire les ailes. Depuis, les roses sont rouges, sauf le cœur qui était fermé.<sup>2159</sup> Selon d'autres sources chrétiennes<sup>2160</sup>, les roses rouges naissent directement du sang du Christ : dans une miniature des *Heures à l'usage de Paris* [fig. 143] un ruisseau rouge part de la plaie au côté et forme dans l'herbe comme un chapelet de roses. Rouges ou blanches, les roses ont souvent partie liée avec la mort.

## b La mort et la gloire

Dans l'ancienne Rome « la fête des roses, les Rosalies, fait partie des cérémonies liées au culte des morts »<sup>2161</sup>. Il est fréquent que les légendes gardent trace de traditions anciennes : on disait dans de nombreuses régions d'Allemagne que les moines trouvent trois jours avant leur mort une rose blanche dans leur stalle<sup>2162</sup>. Dans le conte de Grimm intitulé *La Rose*, la mère comprend que son fils est mort à la rose qui est éclos pendant la nuit, ainsi que l'avait annoncé l'enfant mystérieux rencontré dans la forêt<sup>2163</sup>. Pour Renate Schumacher-Wolfgarten, les *Vierges de Soleure* [fig. 9] et de Colmar [fig. 94 a] s'inscrivent dans cette continuité<sup>2164</sup>. On peut penser que le miniaturiste, qui a pris soin d'encadrer les roses blanches de sa *Lettre O* [fig. 185] par Eve et le figuier d'où émerge le serpent, fait pareillement allusion à la mort, dans ce cas précis la mort par le péché. « Couronnons-nous de boutons de roses avant qu'elles ne se fanent », dit un verset de la Sagesse<sup>2165</sup>. Les Germains appelaient un champ de bataille « champ de roses ». Les soldats de Scipion, qui avaient risqué leur vie pour conquérir Carthage, défilèrent dans Rome une rose à la main. Plus tard, on honora les vainqueurs avec les couronnes de roses<sup>2166</sup> : la vie est éphémère comme la gloire. Si l'on en croit le *Codex Manesse*, la tradition, quelque peu transformée, était très prisée au Moyen Âge : nombre de dames [fig. 72, 76] couronnent de roses leur chevalier. Dans les chansons populaires, des roses poussent dans la bouche des amants trépassés<sup>2167</sup>.

---

<sup>2159</sup> WARNKE 1878, p. 108-109. Ce conte persan n'est pas sans rappeler les légendes selon lesquelles le rouge-gorge – ou le chardonneret – se blesse aux épines de la Couronne.

<sup>2160</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 230.

<sup>2161</sup> IMPELLUSO 2004, p.118.

<sup>2162</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 7, col. 777.

<sup>2163</sup> GRIMM 1996, p. 815. Jésus n'est nommé à aucun moment ; mais les auteurs rangent eux-mêmes le conte dans les *Kinderlegenden*.

<sup>2164</sup> LCI 1994, col. 563. Nous reviendrons sur cette interprétation, qui est peut-être un peu réductrice.

<sup>2165</sup> Sg 2, 8. Malherbe, entre autres, transposa le thème sur la fragilité de la vie humaine : « et rose elle a vécu ce que vivent les roses / l'espace d'un matin » (cité dans BARRAU 1996, p. 39).

<sup>2166</sup> BEUCHERT 2004, p. 282, 284.

<sup>2167</sup> „Und beider Mund ist ein Ros' entsprungen“ (Klein Rosa, PERGER 1980, p. 12).

### c La perfection incarnée

Contrairement à l'églantine, « rosier des chiens », la rose a peu de noms populaires : sa perfection ne s'y prête pas. C'est un églantier aux grosses épines que Satan, mécontent d'avoir été précipité sur terre, fit jaillir du sol pour y grimper jusqu'au Paradis comme à une échelle. Mais par un créneau, Dieu veillait et courba la tige : Satan retomba d'où il était venu. Dépité, il tordit les épines de cette plante qui l'avait trahi, pour qu'elles accrochent tout ce qui passerait à leur portée et nuisent le plus possible aux hommes<sup>2168</sup>. C'est un rosier aux épines droites qui fleurit au *Paradiesgärtlein* à l'abri des murailles : les créatures de Satan n'ont pas leur place au Paradis. La rose, rapportée d'Orient par les Croisés, a subjugué les hommes du Moyen Age, qui en faisaient une grande consommation, pour la décoration des maisons et les fêtes<sup>2169</sup>, la précieuse eau de rose qu'illustre à part le *Tacuinum Sanitatis*<sup>2170</sup>, mais aussi la médecine<sup>2171</sup> et les préparations culinaires : le vinaigre rosat – les Allemands nommaient la rose de Provins *Essigrose* (rose au vinaigre)<sup>2172</sup> –, le miel rosat, les conserves de roses, le vin de roses, le sirop de roses étaient bons pour les bronches mais aussi le palais<sup>2173</sup>. Tout dans la fleur parle de douceur, le soyeux et les reflets de ses pétales, son parfum délicat à respirer et à goûter. Tout la prédisposait à être la fleur de l'amour : la destinatrice du *Roman de la Rose* « est si digne d'être aimée qu'on doit l'appeler la Rose »<sup>2174</sup>.

### d L'emblème de l'amour sublimé

Depuis l'Antiquité, la rose est symbole de renouveau. Le Siracide compare la gloire de Simon, fils d'Onias, à « la fleur des rosiers aux jours du printemps » (Si 50, 8). A l'article

---

<sup>2168</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 1, p. 176. Ce récit, qui montre Dieu réagissant comme un défenseur de forteresse avisé, nous semble particulièrement intéressant, le caractère très « terrestre » des occupations des personnages du *Paradiesgärtlein* ayant été maintes fois souligné par les auteurs.

<sup>2169</sup> „Der Verbrauch an Rosen zum Ausschmücken der Gemächer und bei Festlichkeiten muss, nach den Quellen zu urteilen, in der Zeit der Minnesänger ungeheuer gewesen sein“ (BEHLING 1957, p. 84).

<sup>2170</sup> Le manuscrit consacre quatre pages à la rose : *Roses* [fig. 90 a], *Eau de rose* [fig. 90 b], *Printemps* [fig. 88] et *Gaudia* [fig. 84]. Le goût pour la célèbre eau de rose, faite de pétales distillés, est venu d'Orient avec la plante. Lorsque Saladin reconquit Jérusalem en 1187, la mosquée resta fermée jusqu'à ce que tout eût été purifié à l'eau de rose (BEUCHERT 2004, p. 281).

<sup>2171</sup> La rose – ou l'églantine – était utilisée contre les maux de dents, les crachements de sang, la chute des cheveux, l'insomnie, les migraines, mais surtout les refroidissements (BOCK 1560, chap. 363-365). Les conserves de roses ont été utilisées jusqu'à une époque récente avec un certain succès dans le traitement de la tuberculose (LIEUTAGHI 1996, p. 401).

<sup>2172</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 7, col. 779.

<sup>2173</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 401.

<sup>2174</sup> L'œuvre connut un immense succès. La partie écrite par Guillaume de Lorris parle davantage d'amour courtois que la seconde, rédigé par Jean de Meun : l'Amant parvient à ses fins, du moins en rêve, et le livre s'achève par ces mots : « avant que je partisse de ces lieux où je fusse encore demeuré volontiers, je cueillis à grande joie la fleur du beau rosier feuillu, et j'eus la rose vermeille. Alors il fit jour et je m'éveillai » (GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN 1984, p. 363).

*Printemps [fig. 88] du Tacuinum Sanitatis*, deux belles dames confectionnent des couronnes et des « chapels » avec les roses rouges et les blanches que leur cueillent trois damoiseaux. Les trois geais dans les arbres invitent à voir là une scène galante, d'autant plus que dans la miniature qui illustre l'article *Joie (Gaudia) [fig. 84 b]* le même oiseau dans l'arbre est clairement identifié comme un prédateur<sup>2175</sup> : au-dessous de lui, à l'abri d'une haie de roses, un homme à barbe blanche enlace une jeune femme qui le repousse. La rose était à Rome le symbole de l'amour, voire de la débauche. Néron faisait pleuvoir des roses sur ses invités. Héliogabale, voulant le surpasser, en étouffa plusieurs<sup>2176</sup> : Lawrence Alma-Tadema [fig. 285] a immortalisé la scène. « Les premiers chrétiens devaient obligatoirement rejeter le symbole de la rose ou le transformer »<sup>2177</sup> : c'est la seconde solution qui prévalut.

Après beaucoup d'hésitations, les Pères de l'Eglise, en particulier Cyprien, déclarèrent que les roses blanches étaient le symbole des bienheureux, qui gagnent le Paradis par leurs bonnes actions, les rouges symbole des martyrs. Cette interprétation eut une grande influence sur les textes et l'art du Moyen Age<sup>2178</sup>. Certes, les pétales de rose jetés dans le courant servirent longtemps encore d'oracle de mariage<sup>2179</sup> ; mais la fleur devint rapidement le symbole de l'amour sublimé<sup>2180</sup>. Un grand nombre de miniatures du *Codex Manesse* est décoré par un rosier rouge stylisé, certaines d'ailleurs colorant l'amour courtois d'érotisme : le manuscrit, on s'en souvient, fut enluminé un siècle après la fin de la *minne*<sup>2181</sup>. L'amour des jardins et l'amour courtois conjugués contribuèrent à faire de la rose le plus beau symbole de l'amour divin. Dans l'*Hortulus*, le chapitre consacré à la rose est le seul d'inspiration résolument chrétienne<sup>2182</sup>. Elisabeth de Hongrie secourait les pauvres à l'insu de son époux. Un jour que celui-ci exigea qu'elle ouvre son panier, les pains qui l'auraient trahie s'étaient transformés en roses<sup>2183</sup>. Dans les représentations du Mariage mystique de sainte Catherine – qui peut être un motif inclus dans un sujet<sup>2184</sup>, comme *La Vierge et l'Enfant Jésus parmi les Vierges au Jardin du Paradis [fig. 58]*, du Maître de la Passion de Berlin –, la sainte reçoit

<sup>2175</sup> Le geai, qui imite les autres oiseaux et même la voix humaine, est l'image du « beau parleur » déshonnéte, voire diabolique (FERRO 1996, p. 165).

<sup>2176</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 81.

<sup>2177</sup> BEUCHERT 2004, p. 285.

<sup>2178</sup> LCI 1994, t. 3, col. 564.

<sup>2179</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 7, col. 779.

<sup>2180</sup> On connaît *Le rosier de madame Husson*, de Maupassant. La coutume des « rosières », jeunes filles sages citées en exemple par l'Eglise, aurait été instituée au VI<sup>e</sup> siècle par l'évêque Médard (AYALA, AYCARD 2001, p. 81).

<sup>2181</sup> Notamment *Herr Conrad von Altstetten [fig. 73]* et *Herr Jakob von Warte [fig. 76]*.

<sup>2182</sup> SIERP 1925, p. 768.

<sup>2183</sup> PERGER 1980, p. 231. On trouve encore dans les images pieuses [fig. 210] du début du XX<sup>e</sup> siècle une réminiscence de la légende.

<sup>2184</sup> Pour les précisions terminologiques relatives à l'œuvre d'art, voir BOESPFLUG 2008, p. 24-28.

habituellement un anneau de l'Enfant. Dans *La Vierge et l'Enfant avec sainte Marguerite et sainte Catherine* [fig. 56] du Maître E.S., une gravure que nous avons également retenue comme Jardin du Paradis, la jeune fille tend à Jésus une rose. Les deux rosiers du *Paradiesgärtlein* invitent peut-être à identifier la musicienne à sainte Catherine.

## 2 La plus belle fleur du paradis

Tous ceux qui dansent la carole sur la prairie paradisiaque de Fra Angelico sont couronnés de roses, les bienheureux, les martyrs et les anges. On ne se figure pas le Paradis sans roses, d'autant plus qu'elles n'ont pas toujours eu d'épines : comment imaginer qu'elles ne retrouveront pas, à la fin des temps, cette innocence de l'Eden avant la Chute ?

### a La rose des bienheureux et des martyrs

La première référence chrétienne aux roses du Paradis remonte à la vision de Perpétue<sup>2185</sup> : « nous pénétrâmes dans un vaste terrain qui ressemblait à un verger dont les arbres eussent porté des roses et toutes sortes de fleurs »<sup>2186</sup>. Dans une gravure bavaroise [fig. 236] réalisée sensiblement la même année que le panneau de Francfort, Dorothée se tient avec l'Enfant devant un arbre souple plus grand qu'elle, garni de roses, qui ressemble à s'y méprendre à ceux du *Codex Manesse*, si ce n'est que les roses sont blanches<sup>2187</sup>. Pour Hans-Théodor Musper, la jeune femme du *Paradiesgärtlein* fait ce qu'elle avait annoncé à son bourreau : elle cueille les « tendres roses » du « jardin de Dieu »<sup>2188</sup>. En réalité, elle récolte des cerises ; mais on peut penser que le peintre a placé le rosier près du cerisier en référence au texte, et qu'elle ajoutera des roses à son panier. Les autres représentations de Dorothée montrent d'ailleurs généralement l'enfant<sup>2189</sup> déjà chargé d'un panier dans lequel on ne voit que des roses : il va de soi que les fruits ne peuvent être que dessous. C'est dans doute cet argument qui a incité les auteurs à voir dans la cueilleuse sainte Dorothée : la rose est la

---

<sup>2185</sup> LCI 1994, t. 3, col. 564.

<sup>2186</sup> *La Passion de Perpétue*, DELUMEAU 1992, p. 44.

<sup>2187</sup> La parenté est si frappante qu'une influence – directe ou indirecte – nous semble presque certaine.

<sup>2188</sup> „Dorothea tut, was sie – als ihr wegen Verweigerung des Götzendienstes der Tod angedroht wurde – tun zu wollen erklärte : sich ewig im Garten des Herrn zu erfreuen und darin die schönen Äpfel zu brechen und die zarten Rosen zu pflücken“ (MUSPER 1961, p. 48). L'auteur reprend la phrase presque mot pour mot en 1970 (p. 94) ; il note cependant la première fois que dans le tableau Dorothée ne cueille pas des pommes mais des cerises.

<sup>2189</sup> On hésite à mettre une majuscule, le texte ne précisant pas l'identité de cet enfant ; mais les artistes l'ont presque toujours clairement identifié à Jésus, du moins au XV<sup>e</sup> siècle. Le Maître de la Sainte Parenté [fig. 543] entoure la tête de l'enfant de rayons de lumière ; Jost Haller [fig. 466] lui donne un grand nimbe doré avec une croix de feuillage ; dans la gravure précédemment citée, l'enfant est pourvu d'un nimbe à la croix plus discrète, mais bien visible. Par contre, Hans Baldung [fig. 306] et Lucas Cranach [fig. 390] couronnent l'enfant de fleurs.

première fleur rencontrée jusqu'ici qui identifie presque sans controverse un personnage du tableau<sup>2190</sup>. Mais les roses du *Paradiesgärtlein* sont rouges, comme celles de la *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] de Colmar<sup>2191</sup>, dans laquelle Filippomaria Pontani voit une illustration du *Livre de la Sagesse éternelle* : les roses sont l'image des martyrs qui ont versé leur sang pour Dieu et méritent pour cela d'être regardés sans faiblir<sup>2192</sup>. Simon Bening a peint une rose rouge dans la marge de *Sainte Agnès* [fig. 315]; des roses rouges fleurissent derrière sainte Apolline et sainte Lucie dans *Virgo inter Virgines* [fig. 59] du Maître de la Légende de sainte Lucie. En ne peignant que des roses rouges, le Maître du *Paradiesgärtlein* leur a dévolu la symbolique du martyr.

Pindare raconte comment les bienheureux tressent des couronnes de roses aux Champs Elysées<sup>2193</sup>. Les roses ayant été sanctifiées par l'Eglise, on transposa tout naturellement le texte païen dans les images chrétiennes, d'autant plus que la coutume était fort répandue dans les fêtes champêtres, et qu'au Moyen Age profane et sacré s'interpénètrent : le *Tacuinum Sanitatis* [fig. 88] et le *Codex Manesse* [fig. 72] montrent pareillement des couronnes alternées de roses blanches et rouges pour le plaisir des yeux. La symbolique proclamée par les Pères de l'Eglise voudrait que les martyrs soient couronnés de roses rouges, les bienheureux de blanches. Il semble qu'il en soit autrement. Dans la carole du *Jugement dernier* [fig. 289] de Fra Angelico, certaines couronnes alternent le rouge et le blanc, d'autres le blanc et le rose. On peut donc penser que les premières coiffent les martyrs, les secondes les bienheureux, et que le blanc symbolise pour tous la virginité, au sens de pureté de cœur, ainsi que nous l'avons vu à propos du lys ; le rose pourrait être alors le symbole de l'amour qui ne s'est pas manifesté dans le sang. Les anges, qui par définition n'ont pas connu la mort, portent des couronnes roses et blanches<sup>2194</sup>, comme ceux du *Diptyque de Wilton House* [fig. 31], comme Gabriel dans l'*Annonciation* [fig. 487] de Filippo Lippi. *A contrario*, sainte Catherine, assise près des instruments de son martyre, tresse chez Stefano da Verona [fig. 35] une couronne rose et blanche : la destine-t-elle au commanditaire du tableau, qui gagnera le Paradis par ses bonnes actions ?

<sup>2190</sup> Voir *supra*, I, II, B, 3, c.

<sup>2191</sup> M. Schongauer n'a peint qu'une rose blanche, dont nous reparlerons.

<sup>2192</sup> „Rosen wil ich brechen, / und wil lidens uf si trechen. / schow die martrer unverdrossen / die ir blut durch got hant vergossen“ (PONTANI 2006, p. 26).

<sup>2193</sup> LCI 1994, t. 3, col. 564.

<sup>2194</sup> Les personnages vus de dos et de face donnent à penser que les anges alternent avec les Elus ; mais si cela est vrai partout, certains anges – dont on ne voit pas les ailes – ont aussi des roses rouges dans leur couronne. Nous ne savons qu'en conclure.

Nous avons mentionné le fait que chez Baldung et Cranach l'enfant est couronné de roses, comme si les deux artistes n'assimilaient pas cet enfant au Christ, mais à un ange<sup>2195</sup>. Dans le volet gauche du *Triptyque du Martyre de Sainte Catherine* [fig. 390], de Lucas Cranach, il semble faire fonction d'attribut de Dorothee, au même titre que l'agneau d'Agnès et le soc de charrue de Cunégonde<sup>2196</sup>. Ses manches bouffantes et son manteau fourré contrastent avec ses chevilles nues décorées de fleurs : il ressemble à un petit prince venu d'ailleurs. Dans *Les fleurs de sainte Dorothee* [fig. 306], de Hans Baldung, il fait penser davantage à un *putto* qu'à un ange du paradis : la symbolique semble faire place au plaisir de peindre. Pourtant, malgré une dramatisation de la scène et des couronnes de roses presque baroques, on retrouve dans le tableau un télescopage du temps très médiéval. Le bourreau n'a pas encore tiré son épée, et pourtant déjà l'enfant s'approche avec son panier, mais sans regarder la sainte, comme si elle était déjà morte. Le petit messenger est représenté une seconde fois à l'arrière-plan, près d'un homme qui semble en grande conversation. Dans un geste dont la fraîcheur rappelle celle du Maître du *Paradiesgärtlein*, il tire sur le manteau de l'homme pour attirer son attention. Le païen Théophile, qui s'était moqué, se convertit, dit la légende, sur-le-champ<sup>2197</sup> : il ne douta pas un instant de la provenance des roses.

## b La fleur du Paradis par excellence

Dans *La Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis* [fig. 35], deux anges peignent à transporter un panier rempli de roses, d'autres anges cueillent des roses à la treille, en lancent sur Marie : la rose est la fleur du Paradis par excellence. Il est remarquable que déjà dans les mythes, puis dans les contes, la fleur soit liée à la transformation. Dans *Dénichet*, Madelon s'enfuit avec son frère adoptif, en grand danger d'être mangé ; pour tromper leurs poursuivants, elle le transforme en rosier et elle-même en rose sur le rosier<sup>2198</sup>. Marianne

<sup>2195</sup> « Dorothee est représentée avec l'Enfant Jésus, ou un angelot qui lui tend une corbeille de roses » (DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 1994, p. 133).

<sup>2196</sup> La mise en valeur de sainte Dorothee dans ce retable est un argument en faveur de la présence de sainte Catherine au *Paradiesgärtlein*, où la musicienne et la cueilleuse sont également très liées. Par ailleurs, le panneau gauche montre sainte Barbe, à laquelle plusieurs auteurs assimilent la femme à la fontaine. Le ciboire, attribut de la sainte chez Cranach – chose courante en Allemagne, où elle est la garante d'une bonne mort –, pourrait-il être mis en parallèle avec le geste de la femme du *Paradiesgärtlein*, qui puise l'eau dans une louche d'or ? Si l'on ajoute à cela que brûler des roses bénites protégeait de la foudre (ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 250), un pouvoir partagé par la sainte, en relation avec son père indigne foudroyé, cela fait un faisceau d'indices tout à fait intéressant. (Pour sainte Barbe, voir DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 1994, p. 58-59).

<sup>2197</sup> DUQUESNE, LEBRETTE 2005, p. 78.

<sup>2198</sup> *Fundevoegel* (GRIMM 1996, p. 284-291), traduit par *Dénichet* ou *Pierrot*. Certains auteurs conservent le plus possible les noms propres, d'autres transposent systématiquement, ce qui nous paraît légitime pour un conte destiné aux enfants. Il est particulièrement intéressant que la petite fille se nomme Lenchen, ce qui est un diminutif de Magdalene : souvenons-nous que les roses blanches se nomment aussi *Magdalenenrosen*. *Der*

Beuchert souligne que la fleur aide plus qu'une autre au développement. Dans *L'Ane d'or* d'Apulée un jeune homme immature, transformé en âne, retrouve sa forme humaine après avoir mangé des roses. En formant un enchevêtrement inextricable, les roses laissent à la Belle au Bois Dormant le temps de devenir une femme<sup>2199</sup>. On peut ajouter – et cela est particulièrement intéressant dans le contexte apocalyptique au sens premier – que la rose est aussi liée au dévoilement. Pour rester chez les frères Grimm, l'ours recueilli par la mère de Neige Blanche et de Rose Rouge, deux fillettes nommées ainsi en raison de leur ressemblance avec les rosiers qui poussent devant la porte, accroche un jour sa fourrure, et l'on aperçoit l'or qui est dessous<sup>2200</sup>. Il suffisait, disait-on, qu'un loup-garou effleure une rose pour redevenir un homme. Les sorcières se méfiaient : elles détestaient les roses et n'en cueillaient jamais<sup>2201</sup>. Quant à Satan, il préférerait quitter un possédé que d'avoir à respirer des roses<sup>2202</sup>. Au Paradis, raconte Perpétue, « un parfum inénarrable nous servait à tous de nourriture et nous étions rassasiés »<sup>2203</sup>. Les senteurs de roses font partie des délices célestes : en 1475, le sultan Mehmet II pose pour son portrait [fig. 197], humant avec un infini bonheur un petit bouquet de roses. Dans les Jardins du Paradis, la rose est de loin la fleur la plus fréquente<sup>2204</sup>.

Contrairement aux Vierges au buisson de roses, dans lesquelles la fleur pousse et fleurit derrière Marie, dans les Jardins du Paradis les roses sont cueillies, offertes, lancées, tressées ; en somme, transformées. C'est l'activité qui règne au *Paradiesgärtlein* qui invite Gertrud Schiller à considérer le tableau comme « apparenté aux Vierges au buisson de roses, mais non identique »<sup>2205</sup>. Leur plus grande métamorphose a été de se hérissier d'épines, car d'après l'*Hexaméron* de saint Ambroise, en Eden elles n'en avaient pas<sup>2206</sup>. Mais désormais, écrit le Pseudo-Basile, « à chaque fois que je regarde une fleur, me revient à l'esprit le souvenir de mon péché, en punition duquel la terre produit les épines et les tribulations »<sup>2207</sup>.

---

*Liebste Roland* (p. 318-321) et *De beiden Königskinner* (p. 548-555) sont des variantes du même conte. Les métamorphoses ne sont rares ni dans les mythes – il suffit de penser à Ovide – ni dans les contes ; mais il nous semble que la rose occupe parmi les fleurs une place à part.

<sup>2199</sup> BEUCHERT 2004, p. 279-280. Le titre allemand *Dornröschen* (Petite rose épineuse) est beaucoup plus explicite : la fillette perdra ses épines d'adolescente en mûrissant.

<sup>2200</sup> Bien sûr, l'ours est en réalité un prince, qui retrouve à la fin sa forme humaine (*Schneeweißchen und Rosenrot*, GRIMM 1996, p. 674-685).

<sup>2201</sup> GALLWITZ 1996, p. 202-203.

<sup>2202</sup> PERGER 1980, p. 231.

<sup>2203</sup> *La Passion de Perpétue*, DELUMEAU 1992, p. 44.

<sup>2204</sup> Un tableau récapitulé en annexe les espèces de fleurs représentées dans les Jardins du Paradis.

<sup>2205</sup> „In dem der typischen Rosenhagmadonna verwandten, aber nicht mit ihr identischen Paradiesgärtlein, Tafelbild um 1400, Frankfurt, schöpft Barbara aus einem Brunnen Wasser, während Dorothea Kirschen vom Baum pflückt“ (SCHILLER 1991 a, p. 207).

<sup>2206</sup> SPEER 1980-1981, p. 31.

<sup>2207</sup> DELUMEAU 1992, p. 23.

Les roses dans le vase de la *Madone de Stuppach* [fig. 460] en sont dépourvues : annoncent-elles « l'humanité future, qui aura guéri de la maladie du péché »<sup>2208</sup> ? En peignant de grosses épines seulement sur les tiges ligneuses de ses rosiers, le Maître du *Paradiesgärtlein* a peut-être voulu signifier que le péché appartient à la terre. Mais Marie, la « belle rose », a fleuri, et « l'hiver de nos tourments s'en est allé », le « mois de mai de la joie éternelle » a brillé et nous avons retrouvé « le verdoisement du délicieux paradis »<sup>2209</sup>.

### 3 Marie, rose mystique

Une fleur parée de tant de vertus ne pouvait que devenir l'image de la Mère de Dieu. « Plus que le Cantique, les visions des mystiques et la poésie mariale imprègnent l'image de Marie au Jardin du Paradis, dont la fleur royale est la rose sans épines »<sup>2210</sup>. Sous l'influence de l'amour courtois, la rose est aussi le symbole de Marie, épouse du Christ qui l'élève jusqu'à lui.

#### a La rose sans épines

« J'ai grandi », dit la Sagesse, « comme les plants de roses de Jéricho »<sup>2211</sup>. Une miniature du *Liber Floridus* [fig. 201] montre deux tiges de rosiers qui fleurissent comme au *Paradiesgärtlein* à l'abri des créneaux ; mais la plante occupe tout l'espace, ce qui en fait une variante de la Vierge au jardin Clos : la « rose de Jéricho » est un symbole marial<sup>2212</sup>. Avec sa formule lapidaire *Eva spina, Maria rosa*<sup>2213</sup>, Bernard de Clairvaux résume la typologie qui connut une grande fortune dans l'art occidental. *L'Arbre de la Mort et le Bois de la Vie* [fig. 439], de Berthold Furtmeyer, montre Eve distribuant des pommes et, de l'autre côté de l'arbre où s'enroule un serpent dont on voit les dents, la Vierge – qui ressemble beaucoup à Eve – partageant des hosties. La miniature est composée de cinq médaillons entourés de branches dorées où fleurissent des roses rouges. « Quoique les épines nous aient beaucoup

---

<sup>2208</sup> „Die Rosenzweige im Blumenkrug neben der Madonna sind alle ohne Dornen. Vielleicht weisen sie auf eine Menschheit der Zukunft hin, die die Sündenkrankheit überwunden haben wird“ (BARZ 1998, p. 20).

<sup>2209</sup> „Do dise schone rosen Maria began zu blüehen, do vergieng der winter unserer betriuebnisz und der sumer der ewigen freuden began zu komen und der meye der ewigen lost zu schynen und mit ir wart uns wider gegeben die grüenende des lustlichen paradises“ (manuscrit de Mayence du XV<sup>e</sup> siècle, cité dans BÄUMER-SCHEFFCZYK 1988-1994, p. 549).

<sup>2210</sup> „Mehr als das Hohelied prägen Visionen der Mystiker und die Mariendichtung das Bild der Maria im paradiesischen Garten, dessen königliche Blume die Rose ohne Dornen ist“ (SCHILLER 1991a, p. 207).

<sup>2211</sup> Si 24, 14, dans la traduction de la BJ ; la TOB traduit par « laurier rose ». Luther ne plaçant pas le Siracide dans les textes canoniques, on ne sait pas quel terme il aurait choisi.

<sup>2212</sup> „Die Rosensymbolik in der Muttergottesdarstellung erschöpft sich keineswegs in der Rose von Jericho, die zu den marianischen Symbolen der Jungfräulichkeit gehört“ (SCHILLER 1991 a, p. 205).

<sup>2213</sup> Cité dans SCHMIDT 1931, p. 39.

piqués, maintenant nous sommes guéris, maintenant nous avons respiré le parfum de la rose »<sup>2214</sup>. Marie, nouvelle Eve, est la « fleur surgie sans épines des épines »<sup>2215</sup> : les rosiers du *Paradiesgärtlein* sont comme une mise en peinture du vers d'Adam de Saint-Victor.

Petrus Christus peint dans *Notre-Dame de l'Arbre Sec* [fig. 374], un tout petit panneau de dévotion, une Vierge à l'Enfant drapée dans un grand manteau rouge doublé de vert, telle un bouton de rose. Elle se tient debout au centre d'un arbuste épineux sans fleurs ni feuilles, ou plutôt les roses sont figurées par des « a » minuscules gothiques. Ils sont peut-être une allusion à l'Ave de Marie, qui traditionnellement renverse *Eva*, par qui l'arbre de la Connaissance se dessécha<sup>2216</sup>. Mais ils nous semblent pouvoir aussi être mis en parallèle avec les cinq A majuscules brodés sur le vêtement de Schenk von Limburg [fig. 77] dans le *Codex Manesse*, qui « doivent être compris comme les initiales du mot *Amor* et la devise du chevalier »<sup>2217</sup>. Cela nous semble d'autant plus vrai que le motif a un précédent dans le contexte amoureux : à Antioche, une mosaïque romaine [fig. 134] montre une dame confectionnant des guirlandes de roses avec un ruban auquel est suspendu un grand A. On peut donc dire que la *minne* unit pareillement le chevalier à sa dame et Marie au Christ, son époux.

## b L'épouse du Christ

Gertrud Schiller invite à voir dans la rose que Marie tend à son fils, par exemple dans la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9], « un symbole de la *minne* divine ». Le titre de *rose mystique*, « qui signifie à la fois l'amour-sacrifice et l'amour de Dieu, a été repris plus tard dans la Litanie Laurétane »<sup>2218</sup>. Le motif est récurrent chez Paolo Veneziano<sup>2219</sup> : la rose, rouge ou rose, est au centre du tableau ; les cinq sépales en rayon forment autour des pétales comme une couronne d'épines, une couronne de gloire. Nous avons vu l'influence de la peinture

---

<sup>2214</sup> „Wy seer uns der doren y hat gestochen, wir sint nu al ghenesen, Nu wir den ruch der rosen hant gerochen“ (Bruder Hans, XIV<sup>e</sup> siècle, cité dans BÄUMER-SCHEFFCZYK 1988-1994, p. 550).

<sup>2215</sup> « *Flos de spinis spina carens* » (Adam de Saint-Victor, cité dans CAZENAVE 1996 b, p. 126).

<sup>2216</sup> Telle est l'opinion de M. W. Ainsworth et M. P. J. Martens (CAT. NEW YORK 1994, p.162-165), que nous ne réfutons pas pour autant.

<sup>2217</sup> „Statt des sonst üblichen Wappenschmucks erscheint darauf mehrmals ein großes A, wohl als Abkürzung des Wortes *Amor* und als Devise des Ritters zu deuten“ (WALTHER 1992, p. 71). Cette miniature est un bon exemple de l'influence réciproque de l'amour courtois et de la dévotion mariale : la dame est ici vêtue de bleu et de rouge – les couleurs traditionnelles de Marie – et il nous semble que les cinq A peuvent renvoyer aux plaies du Christ, le minnesänger acceptant de souffrir par amour gratuit.

<sup>2218</sup> „Reicht sie aber dem Kind eine Rose, so ist diese ein Zeichen der Gottesminne. [...] Der Titel *rosa mystica für Maria, der sowohl aufopfernde Liebe wie Gottesliebe bedeutet, ist später in die Lauretanische Litanei eingegangen*“ (SCHILLER 1991a, p. 205).

<sup>2219</sup> Voir par exemple la *Vierge à la Rose* [fig. 665] et la *Vierge à l'Enfant sur le trône* [fig. 667].

siennoise sur les Jardins du Paradis : le *Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis* [fig. 51], de Stefan Lochner et de son atelier, décline le même motif. Marie y est couronnée de roses blanches et rouges, elle qui est, pour reprendre les mots d'un sermon pour la Fête de la Nativité de la Vierge, à parts égales « la pure servante » et « la *minne* parfaite »<sup>2220</sup>.

Aussi est-elle l'Elue, la « toute-tendre », que Dieu place dans la roseraie qu'il a lui-même décorée<sup>2221</sup>. Dante voit la Vierge trônant au cœur d'une rose, entourée de saints installés sur les pétales<sup>2222</sup>. Botticelli fait danser avec audace [fig. 333] une carole aux anges, mais aussi aux roses, autour de la Vierge : c'est la Création tout entière qui fête le couronnement de Marie. Les rosaires étaient parfois faits de pétales de rose compressés<sup>2223</sup> : leur parfum symbolisait la prière que le dévot fait monter vers Marie et vers Dieu. Dans la *Fête du rosaire* [fig. 411], de Dürer, Marie, l'Enfant Jésus et les anges coiffent les saints assemblés de couronnes de roses. Marie est la « rose riante », la « vallée de roses », la « rose du ciel ». Elle est assise devant une haie de roses, couronnée de roses, vêtue d'habits brodés de roses. Mais Colijn de Coter [fig. 68], en galonnant son manteau de roses réservées, rappelle que Marie n'est que le vase : la vraie rose, c'est le Christ.

#### 4 La fleur du Christ rédempteur

Le rosier du *Liber Floridus* [fig. 201], précédemment cité, n'a que onze roses rouges : le miniaturiste veut-il par là signifier que la douzième rose, c'est le Christ ? Dans le *Jardin de simples délectable*, Jésus couronné d'épines est assimilé à « un rosier aimable et beau couvert de belles roses rouges pleines »<sup>2224</sup>. Jésus est l'Enfant cueilli par le Père, qui accepte de verser son sang pour l'amour des hommes et les invite à le suivre au sens de l'*imitatio Christi*.

---

<sup>2220</sup> „Bi der rose di zweierhande farbe hat / rot und wis / ist sie ouch bezeichent / bi dem wizen ir reine magetum / bi dem roten ir vollkuomene minne / wane zu gelicher wis als in der rosenist beide rot und wiz zu samene“ (VETTER 1956, p. 16).

<sup>2221</sup> „Maria, die viel zarte, / sie saß im rosengarte, / den got selber gezieret hat / in seiner götlichen majestat“ dit un joli poème du XIV<sup>e</sup> siècle (VETTER 1956, p. 15).

<sup>2222</sup> DANTE 1966, Chant XXXII, p. 517-521. Une miniature attribuée à Giovanni di Paolo [fig. 446] illustre la scène.

<sup>2223</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 82.

<sup>2224</sup> „Ein schöner mynnicklicher rose baume voll schöner roter gefüllter rosen“ (SCHMIDT 1931, p. 45). Dans *mynnicklich*, difficile à traduire, on retrouve l'idée de *minne*.

## a L'Enfant cueilli par le Père

« Si la Vierge sans enfant regarde, pensive, une rose, celle-ci peut symboliser le Christ, la fleur qui jaillit de la tige de Jessé »<sup>2225</sup>. Dans une *Vierge au jardinet* [fig. 274] de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, Marie tient d'une main une tige de roses rouges toute droite sur ses genoux, comme un enfant qui commencerait à marcher – on pense à la petite Marie de la *Nativité de la Vierge* [fig. 6 a], du Maître du *Paradiesgärtlein* – et désigne de l'autre main les trois fleurs et le bouton : on peut voir là une mise en images raffinée de Jésus, à la fois petit homme et Dieu. Pour Filippomaria Pontani, la seule rose blanche du palis vers laquelle la *Vierge* [fig. 94 a] de Colmar tend la main, c'est le Christ, qui sera cueilli par son Père et par Marie pour permettre la Rédemption du monde, selon l'inscription du nimbe de sa Mère : *me carpes, genitor, tuq(ue), o s(an)ctissi(m)a Vi(rgo)*<sup>2226</sup>. L'Enfant en robe blanche du *Paradiesgärtlein*, assis au milieu des fleurs, a-t-il aussi été cueilli ?

## b Le sang versé pour l'amour des hommes

Dans la *Vierge Marie dans un jardin clos* [fig. 52] des *Heures de Louis de Savoie*, l'Enfant tend à un ange une rose rouge ; on peut penser qu'il l'a lui-même reçue d'un autre ange que l'on aperçoit au fond du jardin, la dalmatique relevée pour contenir toutes les roses qu'il a cueillies. « Si des anges apportent à l'Enfant des roses ou des pommes, ce sont des fleurs et des fruits du Paradis »<sup>2227</sup> ; mais le nimbe crucifère démesuré de Jésus fait référence comme les roses rouges à la Croix. Après avoir été rejetées par le monde chrétien, « les roses ont maintenant pris une pourpre ecclésiale très soutenue, rouges comme la souffrance du Christ sur la croix, et non plus rouges de cet amour terrestre que leur reprochaient les Pères de l'Eglise »<sup>2228</sup>. Le Maître de Boucicaut a placé sept roses dans la marge de son *Annonciation* [fig. 512]. Tout renvoie à la couronne d'épines et aux plaies du Christ : la disposition des fleurs en demi-cercle, leurs tiges très épineuse, leur couleur rouge, leurs cinq sépales en étoile pointues comme des aiguilles et même le chardonneret qui s'efforcera de défaire cette

---

<sup>2225</sup> „Betrachtet Maria ohne Kind sinnend eine Rose, so kann diese Christus – die Blüte, die aus dem Reis (Virga) der Wurzel Jesse hervorgeht – bedeuten“ (SCHILLER 1991a, p. 205).

<sup>2226</sup> L'auteur fonde cette affirmation sur un reste de ligature dans le O, qui lui permet de lire *genitor* et non *genito* (PONTANI 2006, p. 26) comme c'est le cas d'habitude (voir par exemple HECK 1985, p. 31), une thèse à laquelle nous nous rangeons d'autant plus volontiers qu'elle nous semble étayée par la proximité des deux roses-gorges. E. Schumacher-Wolfgarten – qui lit *genito* dans le nimbe – avait déjà mis l'accent sur l'étroite relation entre la rose blanche et le nimbe : il est frappant que la copie de Boston supprime l'un et l'autre (SCHUMACHER-WOLFGARTEN 2000, p. 191).

<sup>2227</sup> „Bringen Engel dem Kind Rosen oder Äpfel, so sind diese Blumen und Früchte des Paradieses“ (SCHILLER 1991a, p. 205).

<sup>2228</sup> GOODY 1994, p. 152.

couronne. Dans un conte d'Andersen, on désespère de trouver dans les jardins la rose qui pourra sauver la reine de la mort, jusqu'à ce que le petit prince entre dans la chambre avec « un gros livre ouvert, relié de velours » Alors « un éclat de roses passa sur les joues de la reine, ses yeux s'agrandirent, s'éclairèrent, car elle voyait s'élever des feuilles du livre la plus belle rose du monde, image de celle qui naquit du sang du Christ sur l'arbre de la croix »<sup>2229</sup>. La marge de *La Découverte et l'Exaltation de la Croix* [fig. 169] donne l'impression que c'est le magnifique rosier rouge qui a indiqué à sainte Hélène l'emplacement de la vraie Croix, que le chrétien est invité à suivre : la Croix est source de Vie.

### c L'Imitation de Jésus-Christ

Face à la *Vierge* [fig. 94 a] de Colmar, le fidèle pouvait à la fois lire la scène « à la manière d'une *Sainte Conversation* entre l'Enfant, le Père et la Vierge » et « s'identifier avec le ME du début de l'inscription, dans l'optique d'une *imitatio Christi* plutôt que dans la perspective de la fin d'une vie ordinaire. Les roses rouges, auxquelles fait pendant le rouge du manteau de la Vierge, constitueraient une allusion au martyr du Christ et, dans le même temps, aux souffrances qui attendent tout fidèle »<sup>2230</sup>. Une jeune pénitente voit en esprit l'Enfant, debout dans un rosier, jeter des roses rouges sur Suso ; à sa demande, Jésus explique que « cette quantité de roses, ce sont les souffrances que Dieu veut lui envoyer, qu'il doit recevoir de Dieu avec amitié et souffrir avec patience »<sup>2231</sup>. Luther reprend cette symbolique à son compte en choisissant pour son sceau [fig. 644] une rose à laquelle il adjoint l'inscription : « un cœur chrétien marche sur des roses, lorsqu'il est juste au pied de la Croix »<sup>2232</sup>.

Après avoir été un moment rejetée par l'Eglise, la rose devint un symbole chrétien si fort qu'elle diffusa la lumière dans les cathédrales et que le pape bénissait une rose d'or le quatrième dimanche du Carême pour l'offrir aux nobles catholiques<sup>2233</sup>. La fleur était dédiée

<sup>2229</sup> ANDERSEN 1992, p. 414-416.

<sup>2230</sup> PONTANI 2006, p. 26.

<sup>2231</sup> „Si eins males hetu gesehen in dem geiste einen schoenen rosboom wol gezieret mit roten rosen, und uf dem rosboome erschein das kindli JESUS mit einem roten rosenschapelin. Under dem rosboom sah si sizzen den diener. Daz kindli brach der rosen vil abe und warf si dene uf den diener, daz er zermal mit roten rosen bezetet ward. Do sie daz kindli fragte, waz die rosen bezeichetin, do sprach es :die mengi dero rosen daz sind du mengvaltigu liden, du im got will zuo senden, du er fruntlich von got sol enphahen und su gedulteklich liden“ (Vita 102, 18 ss), cité chez WEYMANN 1938, p. 38-39.

<sup>2232</sup> „Ein Christenherz auf Rosen geht, wens mitten unterm Kreuze steht“ (WARNKE 1878, p. 114).

<sup>2233</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 82. Le musée de Cluny conserve l'une de ces roses [fig. 200], offerte par Jean XXII au comte de Neuchâtel vers 1331.

en Egypte à Harpocrate, dieu du silence ; elle fut sculptée sur les confessionnaux<sup>2234</sup>. La dame couronne dans les tournois et les joutes poétiques son chevalier de roses : chez Suso cette couronne devient le symbole de son combat de chevalier du Christ, le « roi des martyrs », dont les cinq pétales des roses symbolisent les cinq plaies<sup>2235</sup>. Les roses du *Paradiesgärtlein* sont chargées d'une symbolique complexe ; même si elles ne se trouvent pas sur la banquette, « comme l'on pourrait s'y attendre », avec les lys elles « encadrent le jardin »<sup>2236</sup>. Certes, « loin d'être l'élément végétal dominant » – ce qui interdit de classer le tableau de Francfort dans les Vierges au buisson de roses<sup>2237</sup> –, elles « ne comptent que parmi les vingt fleurs de ce jardin. Situées tout à gauche, elles sont, de plus, relativement éloignées de Marie »<sup>2238</sup>. Cela est vrai, et ne voir en elles qu'une fleur mariale serait réducteur. On peut toutefois penser avec Ewald Vetter que le bois épineux qui se ramifie en tiges lisses renvoie à « Notre-Dame sainte Marie », née sans péché au milieu du peuple juif<sup>2239</sup>. Ce thème était si important que l'artiste l'a démultiplié, en peignant au premier plan une pivoine, et sur la banquette trois tiges de roses trémières.

## C La rose trémière sans épines

Pour l'homme du Moyen Age, la couleur de la mauve n'est pas tant le mauve que le vert. C'est la même racine grecque qui a donné « mauve » et « malachite »<sup>2240</sup> : la pierre fut nommée ainsi en raison du camaïeu délicat de ses veines qui rappelle les nuances de la mauve au printemps. Cela en dit long à la fois sur l'observation fine de la nature, dans laquelle s'inscrit le Maître du *Paradiesgärtlein*, et sur l'admiration vouée à la mauve, dont trois tiges s'élèvent en évidence sur la banquette de notre tableau. Les diverses espèces sont depuis

<sup>2234</sup> L'expression *sub rosa dictum* signifie encore aujourd'hui « sous le sceau du secret » (BEUCHERT 2004, p. 283-284).

<sup>2235</sup> „Das Christentum übernahm die Vorstellung von der Rose als Paradiesblume und sah in roten Rosen ein Sinnbild des blutigen Martyriums der Heiligen, das bald auf den König der Martyrer, Christus in seiner Passion übergeht. Die Wundmale Christi werden als Rosen verbildlicht, wobei die Fünfzahl der Blütenblätter auf die Zahl der fünf Wunden weist“ (BÄUMER- SCHEFFCZYK 1988-1994, p. 548).

<sup>2236</sup> „Rose und Lilie stehen nicht mit anderen Gewächsen auf dem Bankbeet im Hintergrunde, wie man es erwarten dürfte. Sie rahmen diesen Garten an den Seiten“ (HENNEBO 1962, p. 132).

<sup>2237</sup> Nous avons *a contrario* englobé dans notre corpus de Jardins du Paradis plusieurs tableaux souvent désignés comme « Vierge au buisson de roses ».

<sup>2238</sup> LORENTZ 2008, p. 56.

<sup>2239</sup> „Es fällt auf, dass die Blüten tragenden Zweige ohne Dornen aus den dornigen Stöcken emporwachsen – ein Hinweis auf die Sündelosigkeit Marias, trotz ihrer Herkunft aus Evas Geschlecht, oder, wie eine Predigt des 14. Jahrhunderts zum Fest ihrer Geburt betont, aus dem jüdischen Volk : do wart geborn vnser vrowe sente marie vz von den iuden zu gelichen wis als die rose vz den dornen“ (VETTER 1965, p. 105).

<sup>2240</sup> *Mélochite* est attesté en 1150 : « le mot, introduit dans les lapidaires médiévaux, désigne une espèce de pierre d'une belle couleur verte ». L'adjectif *mauve*, qui désigne la couleur, ne date que de 1829 (ROBERT 2000, p. 1262, 1299).

longtemps familières dans les prés et les jardins, car la mauve est une plante nourrissante et douce ; mais il semble que le peintre ait choisi de représenter trois roses trémières, une guimauve cultivée particulièrement majestueuse et belle<sup>2241</sup>.

## 1 La mauve des prés et des jardins

Les mauves, aux cinq pétales plus ou moins séparés allant du rose très pâle au mauve soutenu, sont des plantes communes à l'état sauvage depuis l'Antiquité. Mais leurs nombreuses utilisations ont incité les hommes à acclimater la mauve dans les jardins, voire à la cultiver à grande échelle, surtout dans les régions du Nord, moins clémentes.

### a Trois tiges familières

Les trois hampes qui se dressent au *Paradiesgärtlein* en dessous de la huppe perchée sur la muraille ont une tige vigoureuse, de grandes feuilles découpées et des fleurs à l'aisselle des feuilles : comme les autres plantes, elles sont à la fois stylisées et fidèles à la nature. Fidèle à son habitude, le peintre a pris soin d'éviter toute monotonie. Il a représenté, en partant de la gauche, deux tiges à fleurs doubles rose foncé<sup>2242</sup>, en partie cachées par l'arbre, et une blanche à fleurs simples, en variant la taille des tiges et l'avancement dans la floraison<sup>2243</sup>. La plus à gauche est nettement plus petite que les deux autres, qui dépassent le haut de la muraille ; celle de droite, qui fleurit devant un créneau, se découpe sur le ciel bleu. Tout ceci n'est pas contraire à l'ordre des choses – bien que les trois boutons à peine formés au sommet de la plante de gauche qui s'inclinent vers la droite à la façon d'une feuille de trèfle soient une fantaisie du peintre – mais trop visible pour ne pas être aussi d'ordre symbolique.

La plante, mentionnée par plus de la moitié des auteurs, ne fait l'objet d'aucun débat, du moins en ce qui concerne l'espèce « mauve ». La plupart sont en outre d'accord pour reconnaître la rose trémière<sup>2244</sup> – en allemand *Stockrose* (rose à bâton) –, une mauve importée

---

<sup>2241</sup> R. Fitter traite la rose trémière (*Althaea* ou *Alcea rosea*) comme une sous-espèce de la guimauve (*Althaea officinalis*, FITTER 2005, p. 150).

<sup>2242</sup> Nous reviendrons sur ces fleurs doubles, qui parlent pour la rose trémière.

<sup>2243</sup> On distingue 4 fleurs sur chaque tige et de gauche à droite 2, 4 et 2 boutons plus ou moins ouverts, auxquels il faudrait ajouter un certain nombre, regroupés au sommet comme dans la nature et difficiles à dénombrer, du moins pour les deux plantes les plus hautes. Il est peu probable que des fleurs soient dissimulées par l'arbre, car elles fanent à mesure que les supérieures fleurissent.

<sup>2244</sup> Sur 30 auteurs qui parlent des fleurs, 16 nomment la « mauve » – appelons-la provisoirement ainsi –, dont 9 la rose trémière.

d'Orient à une date incertaine. *Malve* (la mauve) semble désigner pour certains l'espèce cultivée, qu'ils assortissent du nom latin *Althaea rosea* ; d'autres, qui ne précisent pas, pensent peut-être à la grande mauve ; la chose est sûre pour Esther Gallwitz, la rose trémière n'étant attestée « que depuis le XVI<sup>e</sup> siècle »<sup>2245</sup>. Certes, la mauve est si commune que « ne pas connaître la mauve » signifiait être vraiment ignorant de tout<sup>2246</sup>. Mais quant à savoir quelle espèce est décrite dans les ouvrages anciens, il faut se souvenir qu'avant les classifications botaniques modernes il est difficile d'être péremptoire<sup>2247</sup>.

L'allemand *Malve* n'est attesté qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, bien après le français « mauve », pareillement issu du latin *malva* et du grec *malakhé*<sup>2248</sup>. Auparavant, la mauve était désignée par ses noms populaires, en particulier *Käsekraut* (herbe à fromages)<sup>2249</sup>, à cause de ses fruits jaune clair, ronds et comestibles. Le français « guimauve » est une déformation ancienne du germanique *wildmalve* (mauve sauvage)<sup>2250</sup>, qu'il ne faut pas confondre avec la guimauve, laquelle tire en allemand son nom *Eibisch* du latin *ibiscum*, qui a plus tard servi à nommer l'hibiscus<sup>2251</sup>. Pline voyait dans la guimauve une sous-espèce de *Malva sylvestris*, la grande mauve, alors que Dioscoride nomme cette dernière « mauve des jardins » par opposition à *Malva neglecta* – la petite mauve « négligée », car la plus insignifiante de toutes – qui est à ses yeux la « mauve sauvage »<sup>2252</sup>. Qui saurait dire quelle espèce croissait dans les années 1400, en Alsace, à l'intérieur et à l'extérieur des palis et des murailles ?<sup>2253</sup>

## b Une plante compagne depuis l'Antiquité

« Les nombreux noms donnés à la mauve à travers les époques témoignent de l'engouement qu'elle suscita ». Mentionnée pour la première fois par Hésiode, qui vante les qualités gustatives de la plante, la réputation de la mauve va croissant jusqu'au Moyen Age et se conserve bien au-delà, particulièrement en médecine et dans les campagnes. Théophraste et

---

<sup>2245</sup> „Wahrscheinlich hat es sich in den meisten alten Berichten um *Malva sylvestris* gehandelt. [...] Während die *Malve* eine seit alters bei uns heimische Pflanze ist, wird die *Stockrose* erst seit dem 16. Jahrhundert nachgewiesen“ (GALLWITZ 1996 p. 175).

<sup>2246</sup> ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 106.

<sup>2247</sup> « Seule l'époque moderne, avec l'emploi d'un langage botanique universel (Linné, 1758), permet de savoir sans trop d'erreur de quel végétal on parle » (BARRAU 1996, p. 11).

<sup>2248</sup> *Mave* est attesté en 1256 (ROBERT 2000, p. 1299).

<sup>2249</sup> DUDEN 1963, p. 418.

<sup>2250</sup> *Wimauve* est attesté au XII<sup>e</sup> siècle (ROBERT 2000, p. 994).

<sup>2251</sup> DUDEN 1963, p. 128.

<sup>2252</sup> GALLWITZ 1996, p. 175.

<sup>2253</sup> « Dans certains endroits on appelle, d'un seul et même nom, *guimauves*, toutes les mauves et guimauves, et dans d'autres on les nomme toutes des *mauves* » (ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 100). Sauf indication contraire, les appellations mentionnées dans ce chapitre proviennent de cette source, p. 82-84 pour la rose trémière et 100-106 pour la mauve en général.

Dioscoride en font l'éloge<sup>2254</sup>, Charlemagne, dans son *Capitulaire*, en recommande la plantation<sup>2255</sup>, Hildegarde chante ses mérites<sup>2256</sup>, Leonhart Fuchs fait dessiner pour son *New Kreüterbuch* cinq planches des différentes espèces<sup>2257</sup>. Une plante pourvue de tant de pouvoirs – nulle n'est émolliente comme elle – ne pouvait que servir d'oracle. *Wetterrose* (rose du temps) est explicite. *Pissblume* peut faire allusion au remède des inflammations de la vessie, mais aussi à l'ordalie : on pensait jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2258</sup> qu'il suffisait de faire uriner une personne de sexe féminin sur une mauve pour savoir si elle était, selon les cas, vierge ou féconde<sup>2259</sup>. La peinture médiévale ne craignait pas de faire se côtoyer une spiritualité élevée et une certaine crudité<sup>2260</sup> : les trois tiges de mauve intactes du *Paradiesgärtlein* ont peut-être aussi pour fonction de dire que Marie, installée en robe blanche auprès de son Enfant, est à la fois Vierge et Mère.

Particulièrement ancrée dans le quotidien, la mauve était la « plante compagne<sup>2261</sup> » par excellence. Elle servait encore récemment, dans la Mayenne, à nettoyer la vaisselle<sup>2262</sup>. Ses pétales ont durant des siècles teint les étoffes d'une belle couleur violette, particulièrement ceux de la rose trémière, qui y gagna le nom de « mauve tinctoriale »<sup>2263</sup>. *Hanfappel* (peuplier à chanvre) rappelle que ses tiges longues et robustes étaient un support bienvenu. Les nombreuses appellations tendres montrent la place qu'elle occupait auprès des enfants : on l'appelait en Alsace *Hertzen* (cœur), en référence sans doute à la forme des feuilles, mais peut-être aussi à celle des fruits, *Krallenblöme* (fleur en griffe) en Frise, car la fleur, en se fanant, prend des allures de patte griffue : *Katzenkäsichen* (petit fromage à chat), relevé en Prusse, traduit à la fois les griffes et le pouvoir nourrissant du fruit. Car même si

---

<sup>2254</sup> „Viele Namen, die sie zu verschiedenen Zeiten bekam, zeigen ihre große Beliebtheit an“ (GALLWITZ 1996, p. 174).

<sup>2255</sup> HAERKÖTTER 1983, p. 101.

<sup>2256</sup> HENNEBO 1962, p. 135.

<sup>2257</sup> Il distingue clairement la mauve cultivée (la rose trémière, qu'il appelle *Ernrose*, pl. 287) de la mauve sauvage, qu'il subdivise en grande et en petite mauves (respectivement *Hasenappel*, pl. 288 et *Rosspappel*, pl. 289). La guimauve (*Eibisch*, pl. 7) et la mauve alcée (*Sigmarßwurz*, pL 44) sont traitées à part ; mais pour les applications, il renvoie à plusieurs reprises de l'une à l'autre.

<sup>2258</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, p. 1559.

<sup>2259</sup> « Pour savoir si la fame put concevoir, fetez la pissier sur la malve par trois jours ; se ele est morte, el' est brehaigne ; se ele remaint verte et vive, si pourra concevoir » (texte du XIV<sup>e</sup> siècle rapporté dans ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 108).

<sup>2260</sup> L'histoire apocryphe de la sage-femme incrédule, qui tient à vérifier elle-même la virginité de Marie, a par exemple été représentée par Jacques Daret [*fig. 396*] quelques décennies après le *Paradiesgärtlein* (voir *Protévangile de Jacques*, 19, 1 - 20, 4).

<sup>2261</sup> Nous empruntons l'expression à P. Lieutaghi, qui en a fait le titre d'un de ses ouvrages (LIEUTAGHI 1998).

<sup>2262</sup> ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 106.

<sup>2263</sup> Elle fut « utilisée au siècle dernier à l'échelle industrielle, pour teindre et imprimer les cotonnades, en Allemagne, particulièrement en Bavière » (CARDON, DU CHATENET 1990, p. 109-110).

« boutou » rappelle qu'on peut percer le fruit circulaire et le faire tourner autour d'un bâton comme un bouton de culotte, la plupart des noms disent que la mauve calme en premier les estomacs vides : c'est le « petit pain au Bon Dieu ».

## 2 Une panacée nourrissante et douce

Les déformations linguistiques sont fréquentes ; aussi peut-on se demander si *Rosspappel* (peuplier aux chevaux) ne serait pas une altération de *Rosenpappel* (peuplier aux roses), la mauve, particulièrement la rose trémière, ayant été assimilée à la rose. Cela est possible, mais l'appellation peut aussi signifier que la plante, comme le marron (*Rosskastanie*) a servi à soigner les chevaux<sup>2264</sup> : la mauve est une panacée qui a nourri et soigné les animaux comme les hommes.

### a Rassasier le corps et l'âme

*Hasenkohl* (chou aux lapins), *Gänsepappel* (peuplier aux oies)<sup>2265</sup> le disent sans ambages : la mauve nourrissait les animaux de la ferme. Mais nous avons vu combien les Anciens appréciaient les feuilles de mauve, qu'ils consommaient crues et cuites : Horace, dans ses *Odes*, prétend se nourrir d'olives, de chicorée et de mauve<sup>2266</sup>. « Les enfants », note Eugène Rolland, « mangent le fruit de la mauve qu'ils comparent à un fromage ou à un pain ou à un gâteau »<sup>2267</sup>. De fait, les expressions enfantines liées à la consommation sont légion : *Katzenkäsichen*, « arb' à fromages », *Zuckerplätzcherkraut* (herbe aux petits gâteaux sucrés), « petits beurres ». Les enfants semblent en avoir été si friands que les parents essayaient par tous les moyens de les mettre en garde : manger trop de ces « petits pains » pouvait donner des poux, voir rendre fou<sup>2268</sup>.

---

<sup>2264</sup> DUDEN 1963, p. 575. Soigner un cheval malade était une priorité absolue : le perdre équivalait à la ruine. Les ex-voto peints disent la fréquence des prières pour les bêtes, en particulier les chevaux (voir KRISSENBECK 1972, pl. 95-107). Un ex-voto bavarois [fig. 151] de 1722 mérite d'être cité, ne serait-ce qu'en raison de la ressemblance du fringant petit cheval blanc avec le *Goldenes Rössl* [fig. 33], qui a certainement servi de modèle. Toute une famille à genoux autour de l'animal proclame que sa prière a été exaucée. La prononciation de saint Valentin, qui a été invoqué, retranscrite en *fallentin*, donne à penser que le commanditaire a associé *Fohlen* (le poulain) au saint. Nous avons rencontré plusieurs fois ce genre de glissement linguistique qui fait ensuite autorité.

<sup>2265</sup> GALLWITZ 1996, p. 176.

<sup>2266</sup> « *Me pascunt olivae, / Me cichorea, levesque malvae* », rapporté par P. Lieutaghi, qui s'émerveille, non sans une pointe d'ironie, d'une telle frugalité, rare chez les Romains (LIEUTAGHI 1996, p. 288).

<sup>2267</sup> ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 105.

<sup>2268</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, p. 1559.

On peut voir là une survivance lointaine de l'interdit pythagoricien de consommer la mauve, déclarée plante sacrée<sup>2269</sup>. Mais les appellations liées à la nourriture sont trop nombreuses pour ne pas parler de famine : souvenons-nous que la mauve s'est appelée en Allemagne *Käsekraut* bien avant *Malve*. Un récit étiologique est à cet égard éloquent. Un jour où Marie avait tant de dettes que le boulanger refusa de lui faire crédit, son Enfant lui dit de retourner à la boutique avec une tige de mauve. L'homme, d'abord, se fâcha : comment pourrait-il se payer avec une herbe aussi commune ! Puis il vit qu'elle était pleine de petits pains ronds et dorés, et il eut honte de sa dureté. Depuis ce jour, les graines de la mauve rassasient comme des petits pains<sup>2270</sup>. Dieu est d'abord un Père qui nourrit : à la manne de l'Exode (Ex 16, 3-31) répond la « multiplication des pains » de l'Évangile (Mc 6, 35-44). Comme les crucifères rouges et blanches, qui rappellent que même les silènes et les centaures peuvent accéder au Paradis, les trois tiges du *Paradiesgärtlein* proclament que rien n'est impossible à Dieu : la mauve était réputée guérir l'âme aussi bien que le corps<sup>2271</sup>.

#### b La guérison par la douceur

La guimauve et la rose trémière tirent leur nom latin *althaea* du grec *altheis* : ce sont « des plantes qui soignent ». Dioscoride nomme la mauve *alkéa*, ce qui renvoie sensiblement à la même idée de protection et de guérison.<sup>2272</sup> Pline s'émerveille des pouvoirs de la grande mauve : un scorpion posé sur une feuille de la plante est instantanément tétanisé ; la mauve expulse le poison des scorpions, abeilles, guêpes et frelons : on en glissait par analogie sous les accouchées, pour hâter leur délivrance.<sup>2273</sup> Mais la mauve est douce comme son nom : elle calme avant de soigner, à commencer par les gencives des nourrissons, auxquels on donnait des racines de guimauve à mâcher<sup>2274</sup>. *Mundrose* (rose pour la bouche), *Maulrose* (rose pour la gueule) témoigne de l'efficacité de la mauve contre les inflammations buccales des hommes et des bêtes<sup>2275</sup>. Lors de la Nativité, plantes et bêtes rivalisent d'imagination pour fêter l'arrivée du Messie. La mauve tapisse la grotte de ses feuilles de velours : Jésus,

<sup>2269</sup> GALLWITZ 1996, p. 174.

<sup>2270</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 81.

<sup>2271</sup> „Wegen ihrer Heilkräfte [...] wird die Pflanze ein Symbol des Heils und der Errettung“ (GALLWITZ 1996, p. 176).

<sup>2272</sup> GENAUST 2005, p. 53, 49.

<sup>2273</sup> La mauve était réputée si efficace qu'il fallait se hâter d'ôter ces feuilles, de peur que la matrice ne suive (cité dans GALLWITZ 1996, p. 175).

<sup>2274</sup> La guimauve a les mêmes propriétés médicinales que la mauve, « mais plus accentuées. [...] On avait autrefois l'excellente habitude de donner un morceau de racine de guimauve à mâcher aux enfants au moment de la poussée des dents » (LIEUTAGHI 1996, p. 261). On a parfumé au XIX<sup>e</sup> siècle des friandises à la guimauve, ce qui a valu à la plante le sens péjoratif que l'on connaît (ROBERT 2000, p. 994).

<sup>2275</sup> L. Fuchs recommande particulièrement la guimauve contre les abcès dentaires (FUCHS 1543, pl. 7).

reconnaissant, lui fait cadeau ce jour-là du pouvoir de guérir en douceur.<sup>2276</sup> Car Dieu, depuis le temps de l'Exode, n'est pas indifférent à la misère de son peuple, à ses cris ni à ses souffrances<sup>2277</sup>.

« Très riche en mucilage, la mauve [...] s'emploie, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, dans toutes les irritations, tous les états inflammatoires ; innombrables sont donc ses indications »<sup>2278</sup>. Son nom de *Allerkrankheitskraut* (herbe contre toutes les maladies)<sup>2279</sup> invite à voir dans la mauve une panacée parmi d'autres ; mais le pouvoir calmant de la plante semble avoir joué un grand rôle, car elle est surtout nommée contre les maladies et les blessures particulièrement douloureuses, la migraine, les fractures, les brûlures. *Johannisappelp* peut se traduire par « peuplier de la Saint-Jean » – car le solstice est réputé accroître le pouvoir des plantes – mais aussi, plus probablement, « peuplier du feu de saint Jean », cette maladie nommée plus communément « feu de saint Antoine » et contre laquelle Otto Brunfels recommande la mauve<sup>2280</sup>.

*Felriss* (déchirure de la fourrure) renvoie à une autre application de la mauve. Une magnifique gouache de Hosein Naqqâsh [fig. 600] montre Raphaël tenant un grand poisson, dont le fiel, selon la Bible, rend la vue au vieux Tobit (Tb 6, 2-9 et 11, 6-14). L'archange aux grandes ailes éployées chemine sur un fond de fleurs stylisées ; son geste désigne à la fois le poisson et les roses trémières rouges qui fleurissent au premier plan : la mauve était réputée « déchirer la fourrure » qui obscurcit la vue.<sup>2281</sup> *Simonswurzel* (racine de saint Simon) – probablement une déformation de *Simeonswurzel* (racine de Syméon) – est comme une transposition du Premier Testament au Second. La tradition veut que le vieillard Syméon ait béni la mauve, qui l'aurait guéri de l'onglet et lui aurait permis de voir son Seigneur avant de mourir<sup>2282</sup>, une tradition qui s'est traduite par une pratique mêlant la foi à la magie : pour guérir ses yeux malades, on portait attachée dans le dos une racine de mauve, si possible

---

<sup>2276</sup> ALBERT-LORCA 1994, p. 164. L'un des noms de la mauve est d'ailleurs *Samtpappel* (peuplier de velours, GENAUST 2005, p. 53).

<sup>2277</sup> « Le Seigneur dit : j'ai vu la misère de mon peuple en Égypte et je l'ai entendu crier sous les coups de ses chefs de corvée. Oui, je connais ses souffrances » (Ex 3, 7).

<sup>2278</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 287.

<sup>2279</sup> BEUCHERT 2004, p. 205.

<sup>2280</sup> „Für das St. Johannisfeuer und alle anderen Brände nimm Bappelen, gestoßen [...] heilet und löschet“ (cité dans HAERKÖTTER 1983, p. 101).

<sup>2281</sup> L'allemand assimile l'épaississement de la cornée à une fourrure et le français à un ongle : l'onglet se dit en allemand Augenfell (fourrure de l'œil, BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, p. 1558).

<sup>2282</sup> „Der greise Simeon der Bibel heilte seine Augen mit einem Extrakt der Malvenwurzel. Er segnete das Kraut, das seine Augen noch hatte den Heiland schauen lassen“ (BEUCHERT 2004, p. 205). Le « cantique de Syméon » ne fait pas mention de la mauve (Lc 2,25-35).

détournée avant le lever du soleil le jour de la fête de l'Exaltation de la Croix<sup>2283</sup>. Les grandes mauves du *Paradiesgärtlein* ont été judicieusement semées contre la muraille : tout bon jardinier sait qu'il faut les protéger du vent. Mais elles invitent aussi le spectateur à ouvrir les yeux, et à faire que sa vie tende vers la contemplation du Seigneur. Les vivants ne peuvent voir le Paradis, sauf en vision. Mais en attendant, si l'on était de l'autre côté de la muraille, on pourrait apercevoir le haut des passeroles.

### 3 La passerole d'outremer

Attesté dès le XIII<sup>e</sup> siècle, le nom de « passerole », un « nom régional de la rose trémière », signifie que la plante surpasse la rose<sup>2284</sup>, en taille certainement, mais peut-être aussi en beauté. Cette mauve venue d'ailleurs est particulièrement apte à symboliser à la fois la Vierge Marie et le Dieu de la Bible, « bon et miséricordieux, lent à la colère et plein de bienveillance »<sup>2285</sup>.

#### a La fleur de Marie, la toute-belle

La rose « trémière » est tout simplement une « rose » d'outre-mer<sup>2286</sup>, ce qui ne veut pas forcément dire qu'elle soit arrivée par bateau : « il arrive fréquemment qu'un végétal ou un animal est dit *de mer* ou *d'outremer* pour signifier simplement qu'il est d'origine étrangère »<sup>2287</sup>. Les multiples appellations géographiques soulignent le flou qui entoure le chemin suivi par la plante : elle s'appela, selon les régions et les époques, rose « de Damas », « de Hongrie », « d'Espagne », et même « mauve du Japon ». *Malva Romana* et *Roemisch Pappeln* (peuplier romain)<sup>2288</sup>, peuvent renvoyer à une origine italienne ; mais étant donné que la rose trémière s'appelait dans les Vosges « rose papale » et « rose du pape », on peut y voir surtout une allusion à la fameuse rose d'or offerte par le souverain pontife<sup>2289</sup>, ce qui revient à dire que la rose trémière était jugée plus belle que la rose elle-même.

---

<sup>2283</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, p. 1558.

<sup>2284</sup> ROBERT 2000, p. 1756. L'ouvrage ne précise pas de quelle espèce il s'agissait exactement lors de la première mention.

<sup>2285</sup> Jon 4, 2. De nombreux psaumes insistent également sur la miséricorde de Dieu.

<sup>2286</sup> « Rose d'outremer » est attesté en 1500, « rose trémière » en 1581 (ROBERT 2000, p. 2324). Ceci correspond à l'affirmation d'E. Gallwitz, selon laquelle la plante n'est attestée qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Nous partons cependant dès maintenant du postulat que ce sont bien des roses trémières qui sont peintes au *Paradiesgärtlein*.

<sup>2287</sup> ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 82.

<sup>2288</sup> BOCK 1560, chap. 144-145.

<sup>2289</sup> Voir *supra*, II, II, B, 4, c.

Dès lors, la plante se devait de symboliser la Vierge, « rose sans épines »<sup>2290</sup>, même si elle est beaucoup moins fréquente dans la peinture que la rose : il est d'autant plus remarquable que le Maître du *Paradiesgärtlein* lui ait réservé une place de choix. On se souvient comment Satan créa l'églantier pour enfreindre la loi de Dieu. Avec ses fleurs parfois doubles aux pétales rouge vif et blanc pur qui la distinguent des mauves sauvages<sup>2291</sup>, la rose trémière est la fleur des jardins par excellence. « Mauve de jardin », « mauve cultivée », *Gartenpappel* (peuplier des jardins) traduisent en langue vernaculaire les *Malva hortensis*, *Malva hortulana*, *Malva domestica* des anciens livres de botanique. Or dans les « doublons », la fleur cultivée est toujours associée au Bien, à Marie ou à Dieu.

Rose sans épines, la rose trémière est aussi caractérisée par sa floraison tardive. *Rosa autumnalis*, *Herbstrose*, *Herbstpappel* disent qu'elle fleurit – encore – en automne ; *Ernrose* (rose des récoltes) était son nom courant au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>2292</sup>. Elle est donc la fleur de la maturité. Dürer a placé dans sa *Vierge aux animaux* [fig. 419] une Mère à l'Enfant très maternelle entre une pivoine et une rose trémière. La Vierge du *Paradiesgärtlein* est très jeune ; mais sa façon de confier provisoirement son Fils à une autre femme est un gage de maturité : elle n'est pas la jeune fille intimidée de la *Madone à la roseaie* [fig. 54] de Stefan Lochner. La rose trémière s'appelait aussi « quenouille de la Vierge » et *Frauenstab* (bâton de Notre-Dame)<sup>2293</sup>, des noms qui disent que Marie connaissait les difficultés de la vie, qu'on peut compter sur elle, « maintenant et à l'heure de notre mort » : ce sont les mots qu'encadrent des roses trémières rouges [fig. 348] dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*.

## b Un bâton sur lequel s'appuyer

La taille de la rose trémière, qui peut dépasser les trois mètres, a dû impressionner les hommes, pour que « haute malve » soit attesté dès 1490. En allemand, l'accumulation de

<sup>2290</sup> L. Impelluso ne rattache pas son commentaire (par une flèche) à la rose, mais à la rose trémière : « la rose représente aussi la Vierge Marie, appelée *rose sans épines* parce que indemne du péché originel » (IMPELLUSO 2003, p. 15).

<sup>2291</sup> „Sie werden auch Roemisch Pappel geheysen. [...] Deren aber seind auch zweyerley / ettlich mit purpur farben oder roten rosen / ettlich aber mit weissen. Under den roten seind ettlich gefüllt / ettlich ungefüllt / wie auch under den weissen / die haben wir alle under einem gemael begriffen“ (FUCHS 1543, pl. 287). A l'époque de l'auteur, ces deux couleurs semblent avoir été les seules ; elles sont d'ailleurs regroupées dans un même dessin. Plus tard, on a créé beaucoup d'autres.

<sup>2292</sup> C'est celui qu'emploient L. Fuchs et H. Bock. *Ernten* (récolter) se disait en moyen-haut-allemand *ernen* (DUDEN 1963, p. 143). Cela prouve combien le nom de « primerose », qui désigne la rose trémière à partir de 1846, est erroné. Le mot, attesté dès le XIII<sup>e</sup> siècle, « a d'abord désigné la primevère, sens qu'il a conservé en anglais » (ROBERT 2000, p. 1756). On voit à quel point les appellations peuvent être sujettes à caution.

<sup>2293</sup> BERR 2005, p. 16.

composés de *Pappel* (le peuplier) est frappante : nous en avons rencontré beaucoup. Pour Esther Gallwitz, tous ces noms n'ont « naturellement rien à voir avec l'arbre », mais sont des dérivés de *Pappe* (la bouillie), qui a donné *päppeln* (réconforter)<sup>2294</sup>. Cela est sans doute vrai, étymologiquement parlant, d'autant plus que Leonhart Fuchs nomme *Pappeln* toutes les mauves<sup>2295</sup>. Il nous semble cependant noter une différence entre *Pappelrose* – qui peut signifier « rose du peuplier » mais aussi « rose à bouillie » – et *Rosenpappel*, attestés tous deux. La seconde appellation fait certainement entrer en ligne de compte, comme pour les autres composés, dont la plupart désignent clairement soit la grande mauve, soit la rose trémière – *Gänsepappel*, *Gartenpappel*, *Hanfpappel*, *Hasenpappel*, *Herbstpappel*, *Käsepappel*, *Rosspappel*, *Samtpappel* – la forme élancée de la plante : déjà Théophraste souligne qu'elle est si haute et si solide qu'elle peut servir de bâton<sup>2296</sup>.

*Stockrose*, *Stockmalve*, voire *Malvenstockrose* : les appellations allemandes le proclament, comme leurs équivalents français populaires – « rose en bâton », « mauve en bâton » – la rose trémière est un « bâton ». « Bâton de Jacob », « bourdon de Saint-Jacques » ou plus simplement « bourdon » disent qu'un bâton solide est le premier outil du pèlerin. Lassés d'attendre celui qui ralentissait la cadence, ses compagnons, raconte la légende, l'abandonnèrent durant son sommeil, non sans lui voler son bourdon. A son réveil, le vieil homme, désespéré, invoqua saint Jacques, qui lui dit de s'appuyer sur une tige de mauve. C'est ainsi qu'il arriva à Compostelle avant les autres, et que tous s'émerveillèrent de ce miracle.<sup>2297</sup> Dans la *Fuite en Egypte* [fig. 560] du Maître de Schotten, une rose trémière à fleurs rouges, peut-être échappée d'un jardin, fleurit devant la Sainte Famille en dessous d'un chardonneret, perché sur le talus de l'autre côté du chemin : Dieu veille. *Saatrose* (rose semée) est un autre nom de la rose trémière. Peut-être les trois tiges du *Paradiesgärtlein*, qui poussent au-dessus du sénevé, font-elle référence à la parole de Jésus, à cette petite semence qui « devient un arbre » pour les « oiseaux du ciel » (Mt 13, 31-32) : la huppe ne les fera pas plier en se posant sur elles. Dieu est grand, on peut se reposer sur lui.

<sup>2294</sup> „Hildegard von Bingen gibt der Pflanze den deutschen namen babel, der zu Pappel gemacht wird, naturgemäß mit dem Baum aber nichts zu tun hat“ (GALLWITZ 1996, p. 175).

<sup>2295</sup> „Der Pappeln seind fürnehmlich zwey geschlecht / zam und wild“ (FUCHS 1543, pl. 287).

<sup>2296</sup> „Gleich einem baum hoch / mit dicken Stängeln / die man als staeb oder als stecken brauchen moege“ (BOCK 1560, chap. 144-145).

<sup>2297</sup> MARTINEAU, MOREAU 1999, p. 138.

## c La gloire de Dieu, c'est l'homme vivant

A l'autre extrémité de la banquette, mais en contrebass, le Maître a pris quelques libertés avec la nature en couronnant de trois feuilles ses lamiers. Il n'est pas allé aussi loin avec les trois boutons de la rose trémière la plus à gauche, même si les sommets sont généralement beaucoup plus fournis. Il n'empêche que ces trois boutons qui se penchent vers les tiges voisines sont comme une image de la compassion divine. Le motif de la Compassion du Père était apprécié au tournant du siècle<sup>2298</sup> : le Maître de Saint-Laurent [*fig. 558*], dont la *Vierge dans un Jardin de Paradis* est si proche du *Paradiesgärtlein*, en a donné une représentation émouvante. Dans le Jardin de Francfort, l'inclinaison de tête de la musicienne, qui se penche vers l'Enfant, indique aussi les trois roses trémières. Les graines de la plante sont disposées en anneau : le Maître a-t-il mis en scène un lointain écho du mariage mystique de sainte Catherine ?

Comme les tournesols, les roses trémières se tournent toujours vers le soleil<sup>2299</sup>. Leur floraison est exceptionnelle : « les mauves cultivées fleurissent au mois des foins et au mois d'août, ensuite ces roses ne fanent pas de sitôt ; l'une s'ouvre, l'autre tombe, et cela dure sans relâche pratiquement jusqu'au début de l'hiver »<sup>2300</sup> : la rose trémière est symbole de fécondité<sup>2301</sup>. En faisant fleurir près d'Eve, qui saisit la pomme de la main du Malin, une rose trémière rouge comme le perroquet, Rubens [*fig. 630*] dit que la vie renaîtra : Marie rouvrira le paradis symbolisé par l'oiseau perché de l'autre côté de l'arbre. Au *Paradiesgärtlein*, beaucoup de fleurs parlent de la Croix, sans être jamais morbides. Le peintre a représenté deux tiges rouges pour une blanche, mais il est toujours attentif à garder l'équilibre entre la mort et la vie. Par sa douceur, la mauve est l'image d'un Dieu attentif déjà présent dans le Premier Testament, qui nourrit et protège, l'image du Père du Fils Prodigue, qui festoie et pardonne (Lc 15, 10-32), et de Jésus lui-même, qui pleure son ami Lazare et le ressuscite

---

<sup>2298</sup> Voir BOESPFLUG 2008, p. 246-275.

<sup>2299</sup> „Sie kehret sich stets zu der Sonnen“ (BOCK 1560, chap. 144-145).

<sup>2300</sup> „Die zamen Pappeln bliuen im Heumonat und Augustmonat / dann dise rosen vergeen nit bald / eine geet auff / die ander fellet ab / und das weret für und für biß schier in winter hinein“ (FUCHS 1543, pl. 287).

<sup>2301</sup> Il est intéressant que dans une série d'images pieuses fleuries, datée de 1867, ce soit la rose trémière [*fig. 202*] qui illustre cette prière : « faites, ô mon divin Sauveur, que je sois fécond en bonnes œuvres afin d'être puissant devant vous » (CAT. PARIS 1984, p. 70).

(Jn 11, 17-45), comme il guérit les malades désespérés, à commencer par les aveugles : « la gloire de Dieu », dit Irénée, « c'est l'homme vivant »<sup>2302</sup>.

Si la douceur est l'apanage de toutes les mauves, la rose trémière, par son appellation qui la rapproche de la rose, sa taille et sa solidité, son abondante et longue floraison, est une mauve exceptionnelle. Pour Leonhart Fuchs, l'appellation *Roemisch Pappel* vient « sans doute possible de ce qu'elles ont été introduites récemment » en Allemagne<sup>2303</sup>. Mais que signifie « récemment » ? Commentant les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, Michèle Bilimoff note pareillement que la plante « semble une nouvelle venue en France en ce début du XVI<sup>e</sup> siècle », mais précise qu'elle est « introduite par les Arabes en Espagne vers le XI<sup>e</sup> siècle » et que sa « culture se répand peu à peu en Europe »<sup>2304</sup>. Si l'on s'en tient à la description de Leonhart Fuchs, les mauves du *Paradiesgärtlein* ne peuvent être que des roses trémières. Tout concorde : la taille, les fleurs qui peuvent être rouges ou blanches, simples ou doubles, et aussi la planche [fig. 437] de l'ouvrage. La plante se nommait « rose d'Espagne » dans les Vosges, une région proche de l'Alsace. Ne peut-on imaginer que la rose trémière soit venue d'Espagne bien avant la date communément admise ? La plante étant par ailleurs facile à semer, peut-être le commanditaire du tableau en a-t-il reçu des graines ? Il semble en tout cas que le *Paradiesgärtlein* soit la première représentation iconographique de la rose trémière, ce qui ajoute encore à l'aspect novateur du tableau. La fleur s'est aussi appelée « rose-Passion » : avec ses roses rouges qui fleurissent en cascade le long de son bâton, elle faisait penser au poteau de la Croix. Les coquelourdes vers lesquelles Marie se penche, ces « œillets de velours » sont comme la mauve synonyme de douceur, mais aussi de sang par leur couleur.

## D La coquelourde, petit clou de velours

Les trois tiges de caryophyllacées rouges qui poussent à l'extrémité de la banquette font à peu près l'unanimité. Elles se nomment en allemand *Nelkengewächse* : sans être à proprement parler des œillets, ce sont des plantes de la même famille – au sens où on l'entendait avant Linné –, une grande famille à l'histoire compliquée. *Nelke* (l'œillet) a d'abord désigné le clou de girofle, avant que les Croisés, dit-on, ne rapportent en Occident des

---

<sup>2302</sup> « La gloire de Dieu, c'est l'homme vivant, et la vie de l'homme c'est la vision de Dieu : si déjà la révélation de Dieu par la création procure la vie à tous les êtres qui vivent sur la terre, combien plus la manifestation du Père par le Verbe procure-t-elle la vie à ceux qui voient Dieu ! » (IRÉNÉE DE LYON 1994, p. 94).

<sup>2303</sup> „Sie werden auch Roemisch Pappel geheysen derhalben ungezweifelt / das mans kürztlich in unser land gebracht hat“ (FUCHS 1543, pl. 287).

<sup>2304</sup> BILIMOFF 2005, p. 65.

œillets délicats qui devinrent en Italie une fleur à la mode. Les auteurs reconnaissent au *Paradiesgärtlein* des coquelourdes<sup>2305</sup>, moins fines mais douces et argentées, qu'on nommait « chandeliers ».

## 1 Du clou de girofle aux clous de la Croix

Les clous forgés ressemblent à des ongles crochus : l'allemand *Nagel* a désigné l'ongle avant le clou<sup>2306</sup>. Le bouton du girofler est en forme de clou : le diminutif *negelin* (petit clou), transformé au fil des ans en *Nelke*, a nommé la girofle, puis l'œillet au parfum plus doux, mais presque semblable ; en français, on a longtemps appelé les œillets « giroflées ». La fleur, rouge sang à l'origine, parée des vertus de la bétouine<sup>2307</sup>, est devenue le symbole des clous de la Croix.

### a Une fleur rouge sang

Trois pieds de coquelourdes très ramifiées, comme dans la nature, poussent dans l'angle du mur, sur la banquette, par taille décroissante en partant de la gauche. Leurs grandes feuilles alternes sont soigneusement travaillées, avec des rehauts vert pâle. Le long pédicelle des fleurs et leur corolle à peine échancrée sont aussi fidèlement peints : les pétales, dont les reflets blancs restituent la brillance, se laissent difficilement compter. Un rouge-gorge, perché dans un créneau, retire un insecte d'une fleur à peine ouverte. La tige derrière la couronne de la Vierge donne un timide effet de profondeur, par une technique dont le peintre use peu. En peignant ces quinze fleurs à diverses étapes de floraison<sup>2308</sup>, il conjugue une fois de plus une observation fine, un rendu minutieux et une mise en scène chargée de symboles.

Déjà la mythologie gréco-latine associe l'œillet au sang et à la mort. Diane aurait arraché les yeux d'un berger dont elle soupçonnait la flûte d'avoir fait fuir le gibier. Mais à peine les eut-elle jetés à terre qu'elle regretta sa colère et les transforma en fleurs : ainsi

---

<sup>2305</sup> Sur les 30 auteurs qui parlent des fleurs, 14 nomment la coquelourde et 9 l'identifient comme telle, de même que R. Bäumer et L. Scheffczyk au chapitre *Nelke* de leur dictionnaire, ce qui montre à quel point les espèces se confondent : „*Die Samt- oder Vexiernelke (Lychnis Coronaria), im Paradiesgärtlein eines oberrheinischen Meisters (Frankfurt, Stadel, um 1410) zu sehen.*“ (BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 4, p. 590-591).

<sup>2306</sup> DUDEN 1963, p. 465.

<sup>2307</sup> La bétouine est une plante de la famille des sauges, aux fleurs rouges, non ramifiée (voir FITTER 2005, p. 212-213).

<sup>2308</sup> La plante de gauche porte 4 fleurs épanouies, 1 à moitié ouverte et 3 boutons ; celle du milieu 2 fleurs, dont l'une est à peine éclosée, et 3 boutons ; celle de droite, beaucoup plus petite, 1 fleur et 1 bouton.

naquirent les œillets, dont les « yeux » disent l'origine.<sup>2309</sup> Leonhart Fuchs relève en 1543 *Bluotßtroepfflin* (petite goutte de sang) comme nom de l'œillet<sup>2310</sup>. La tradition chrétienne vit en effet dans la couleur rouge de l'œillet un rappel du sang versé par le Messie, y compris lorsqu'il était encore enfant. L'auteur du *Berliner Rosengärtlein* assimile Jésus à un « joli petit œillet rouge, ce sont ses nobles gouttelettes de sang rouges, lorsqu'il fut circoncis »<sup>2311</sup>. Tout un courant théologique invita à voir dans ce premier sang versé l'annonce de la Passion<sup>2312</sup>. Les récits étiologiques font naître aussi les roses du sang versé sur la Croix : l'étymologie de *Nelke* invitait à la gradation du symbole. Selon une légende allemande, Marie serait revenue chercher les trois clous ensanglantés arrachés du bois de la Croix. Au moment où elle les ramassait, des fleurs rouges jaillirent du sol : elles ressemblaient tellement aux clous que Marie les appela *Nägelein*.<sup>2313</sup> Dans les années 1530, Jost van Cleeve [fig. 655] fait fleurir dans la main de la Vierge une étrange tige : d'un œillet rouge surgit une passiflore. L'Enfant, terrorisé, tomberait de son coussin si sa Mère ne le retenait ; de l'autre main, il brandit trois cerises dans lesquelles on peut voir les « nobles gouttelettes » de la Circoncision. Si la fleur de la Passion, aux étamines en forme de clou, avait fleuri en Europe, il est probable qu'elle aurait supplanté l'œillet dans la symbolique de la Croix, jugé suffisamment explicite avant – et même après – la découverte du Nouveau Monde et de sa flore. Pourtant l'idée du sang n'est venue qu'en second.

## b La girofle, la bétoine et l'œillet

Au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, Conrad de Megenberg s'émerveille de cet « arbre à clous » qu'on appelle *Garyophylon*, qui pousse en Inde, et dont les « fruits » sont des clous « très utiles » connus sous le nom de *negellin*<sup>2314</sup>. Les clous de girofle, rares et chers, ont été cependant importés très tôt en Europe du Nord. On en a retrouvé dans une tombe alsacienne datant du VII<sup>e</sup> siècle, ce qui prouve leur utilisation précoce pour leurs pouvoirs apotropaïques.

<sup>2309</sup> WARNKE 1878, p. 182.

<sup>2310</sup> FUCHS 1543, chap. 133.

<sup>2311</sup> „Jhesus, das hübsche rot negelbümelin, sint sin heiligen edelen roten blütestreplin, als er besniten wart“ (voir AUGUSTYN 2000, p. 75). L'auteur ajoute que le nom anglais des œillets, *carnation*, attesté depuis la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, porte justement trace de l'Incarnation.

<sup>2312</sup> Cette valorisation du sang de la circoncision se trouve déjà dans la *Légende dorée* : « c'est en ce jour qu'il commença de verser son sang pour nous [...] et ce fut le commencement de notre rédemption » (voir BOESPFLUG 2000, p. 41).

<sup>2313</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 229. Ce genre de récit ne s'embarrasse jamais de linguistique : les personnages sont censés parler – et penser – en allemand.

<sup>2314</sup> „Garyophylon haizt ain nägelbaum, daz ist ain staud, diu wechset in India, sam Platearius spricht, des frührt sind negellin, die sint gar nütz“ (CONRAD DE MEGENBERG 1475, chapitre sur les arbres, § *Von dem Negellin*).

Pour résister aux épidémies, les médecins médiévaux en portaient un collier. Selon un processus courant, l'Église, un moment réticente, accepta que les clous de girofle protègent de tout mal, à condition qu'ils soient bénis<sup>2315</sup>. Parallèlement, on s'était avisé que l'œillet sauvage – *Dianthus cariophyllus* – dégage un parfum certes moins entêtant, mais assez semblable à celui de l'épice. On reporta donc sur l'œillet, facile à trouver sur place, les applications médicales de la girofle, surtout après que la fleur fut devenue à la mode, au début du XV<sup>e</sup> siècle, en Italie puis dans le reste de l'Europe.

Les botanistes, soucieux de continuité<sup>2316</sup>, cherchèrent alors, mais en vain, l'œillet dans les livres des Anciens<sup>2317</sup> : on se tira de ce mauvais pas en transposant sur la fleur les pouvoirs de la bétoine<sup>2318</sup>. Tout ce que Pline a écrit sur cette plante fameuse fut reporté sur l'œillet, baptisé « seconde bétoine », *Betonica altera, secunda, coronaria*<sup>2319</sup>. *Lychnis coronaria* : tel est aujourd'hui le nom de la coquelourde. L'œillet devint l'une des plantes les plus fréquentes dans la peinture. Néanmoins – ou à cause de cela – le besoin se fit parfois sentir d'accentuer la symbolique de la Croix. A la suite de Gertrude d'Helfta, des religieuses plantaient sur les clous peints de leur tableau de dévotion de véritables clous de girofle<sup>2320</sup>, une façon de se souvenir que l'homme continue de crucifier le Christ. En plaçant dans la main de Marie ou de son Enfant un œillet arraché à sa tige, certains artistes opèrent un détour subtil par le bouton du giroflier qui ôte à la fleur son caractère floral au profit de la symbolique du clou<sup>2321</sup> : dans un dessin à la plume [fig. 98 a] de Martin Schongauer, la Vierge tend à son Fils effrayé une tête d'œillet, qu'elle vient de casser à la jatte posée près d'elle sur le banc de

---

<sup>2315</sup> E. Wolffhardt, dont nous nous inspirons pour ce paragraphe, signale qu'on bénit encore des clous de girofle au Vatican l'année de la rédaction : „aus dem Weihetext geht hervor, dass himmlische Segens- und Abwehrkräfte allen denen zuteil werden, die eine solche geweihte Gewürznelke bei sich tragen oder verzehren“ (WOLFFHARDT 1954, p. 184-186).

<sup>2316</sup> „Die Kräuterbücher gehen [...] größtenteils auf die Schriften der antiken Ärzte zurück, die ja im Mittelalter bis in die neuere Zeit hinein als unumschränkte Autoritäten galten“ (MARZELL 1922, p. 75).

<sup>2317</sup> Peut-être l'œillet était-il jugé trop sacré pour être utilisé en médecine.

<sup>2318</sup> L. Fuchs semble penser qu'il s'agit de la même plante et que cela explique qu'on nomme l'œillet « tunique » : „Vonn den allten Griechen seind sie *Betonicae* gheyssen worden. Daher kompts das mans noch zur zeit inn den Apothecken Tunikas / mit einem zerstoerten und halben namen nent“ (FUCHS 1543, chap. 133). Dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, les œillets sont effectivement nommés *species tunici* (BILIMOFF 2005, p. 138). Ceci est un nouvel exemple de déformation étymologique tendant à donner un sens, fût-il faux.

<sup>2319</sup> AUGUSTYN 2000, p. 73.

<sup>2320</sup> Le *Triptyque avec Trône de Grâce* [fig. 216 c] de Rostock, conservé au musée de Schwerin, en est un exemple (voir CAT. ESSEN / BONN 2005, p. 450). Il fut réalisé dans les mêmes décennies que le *Paradiesgärtlein*.

<sup>2321</sup> „Der Zusammenhang der Nelke mit der Gewürznelke [...] ist besonders deutlich auf solchen Bildern, wo ein Nelkenköpfchen vom Stengel abgerissen wird“ (WOLFFHARDT 1954, p. 189).

gazon. Contrairement à la girofle, l'œillet n'a nullement la forme d'un clou<sup>2322</sup>. Mais l'étymologie, relayée par la légende, primait sur les considérations botaniques.

## 2 L'œillet parfumé des Croisés

On ne connaît pas la véritable origine de l'œillet, tel qu'il est représenté au XV<sup>e</sup> siècle. La légende veut qu'il ait été rapporté par les compagnons de saint Louis, attirés par son parfum de girofle. C'était sans doute une modeste corolle rouge ; les jardiniers lui donnèrent de l'ampleur et toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Au symbole de la Croix s'ajouta celui de la Rédemption.

### a Le parfum de la girofle

Il fallait que l'œillet dégage un parfum puissant pour que Louis IX le perçoive dans la puanteur de la peste qui frappait Tunis en l'an 1270, un parfum à la mesure de la foi qui fit canoniser le roi. Dieu, qui avait permis l'épidémie, ne pouvait que faire croître dans la même contrée un remède à ce mal. Guidé par la senteur de la girofle, le monarque découvrit l'œillet : en souvenir de ce miracle, il l'appela *Nelke*, dit la version allemande de la légende<sup>2323</sup>. Il n'y a pas grand risque à parier que dans la version française, il l'appela « giroflée ». C'est « avec raison », note en 1650 Olivier de Serres, qu'on appelle « les Œillets, Giroflées, pour leur senteur tenir beaucoup à celle du girofle, qui a fait croire à aucuns cela estre venu par la vertu du girofle, et d'en pouvoir augmenter l'odeur des œillets, en les arrosant avec de l'eau tiède, en laquelle on avait infusé une telle espicerie »<sup>2324</sup> : cette croyance témoigne de l'association des deux espèces. Si la connotation allemande du clou est absente du français, la référence au parfum est commune aux deux langues. « Giroflée » est attesté antérieurement à « œillet »<sup>2325</sup> : la première appellation a probablement été longtemps plus courante, et a

---

<sup>2322</sup> Par contre on peut, il est vrai, voir dans un clou éclaté à force d'avoir servi un œillet double. Le français, qui conserve aujourd'hui encore l'appellation de « clou » pour la girofle, n'a pas transmis cette symbolique à l'œillet.

<sup>2323</sup> WARNKE 1878, p. 183. La plante était réputée contre la maladie, y compris à titre prophylactique : l'empereur Maximilien lui-même recommandait de faire macérer des racines d'œillet des montagnes dans du vin et de boire ce remède « lorsque la peste approche » (GALLWITZ 1999, p. 120). L'homme debout inclinant la tête vers les coquelourdes, dans un mouvement parallèle à celui de Marie, la plante nous semble être un argument en faveur de Sébastien.

<sup>2324</sup> Voir ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 13. Sauf indication contraire, les appellations diverses proviennent de cette source, t. 3, p. 10-15 pour l'œillet, t. 2, p. 217-219 pour la coquelourde.

<sup>2325</sup> « Giroflée » est attesté en 1393 (voir *supra*, II, III, A, 1, a), « œillet » seulement depuis 1493 (ROBERT 2000, p. 1461).

perduré dans les campagnes<sup>2326</sup>. Des désignations allemandes de l'œillet telles que *Filitte*, *Filette*, qui sont sans doute des déformations du français « violette »<sup>2327</sup>, tendent à prouver qu'on ne faisait guère de différence, en France, entre l'œillet, la giroflée et la violette, le parfum reléguant au second plan toute considération de taille, de couleur et de nombre de pétales<sup>2328</sup>.

C'est l'œillet que Lubin Baugin [fig. 311] a choisi en 1630 pour symboliser l'odorat dans son tableau *Les cinq sens* : le parfum de la fleur – réputé encore plus suave durant la Semaine Sainte<sup>2329</sup> – était jugé incomparable. Beaucoup d'autres fleurs parfumées fleurissent au *Paradiesgärtlein*, et contrairement à la rose et au lys l'œillet n'a pas d'occurrence biblique. Mais le parfum exhalé par la Sagesse (Si 24, 15) ayant été assimilé à celui de la muscade et de la girofle, et la Vierge à la Sagesse, Konrad von Würzburg chante au XIII<sup>e</sup> siècle Marie, « branche de girofler, noix de muscade ». Parmi les « senteurs nobles » qui servent Marie dans *Die Erlösung (La Rédemption)*, un poème sur la Bible du XIV<sup>e</sup> siècle, *negelîn* est-il encore la girofle ou déjà l'œillet<sup>2330</sup> ? On ignorait en Europe l'aspect du girofler, et un clou de girofle dans la main de Marie eût été peu visible : les œillets les remplacèrent avantageusement dans la peinture. Dans le petit tableau [fig. 57] de l'École de Lochner, que nous avons retenu comme Jardin du Paradis, les œillets tapissent le banc de gazon devant lequel Marie est assise. En inclinant la tête à la fois vers les coquelourdes et vers son livre, la Vierge du *Paradiesgärtlein* fait résonner une poésie mariale probablement familière au commanditaire comme au peintre<sup>2331</sup>.

## b Les couleurs de l'arc-en-ciel

Eugène Rolland s'agace de ce que « le vulgaire confond souvent les diverses espèces d'œillets sous un nom unique et quand il veut désigner chacune d'elles par des noms particuliers il prend fréquemment l'une pour l'autre »<sup>2332</sup>. La plante s'hybride volontiers ;

---

<sup>2326</sup> On trouve « girofleur » en 1584 chez Matthioli ; *ghirounfleya* s'entendait encore à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle dans les Pyrénées, *jhirouflado* dans le Languedoc.

<sup>2327</sup> GALLWITZ 1996, p. 184.

<sup>2328</sup> Nous n'ignorons pas la présence de « faux-amis » ; mais souvenons-nous que la girofle s'appelait aussi « violier ».

<sup>2329</sup> ALBERT-LLORCA 1994, p. 164. On retrouve ici la symbolique de la Croix.

<sup>2330</sup> „Du bist ein karioffelris / unde ein muschatbluome“ (Konrad de Würzburg, *Die Goldene Schmiede*) ; „Irdient ouch adelich geruch [...] muscâten unde negelîn“ (*Die Erlösung*). Voir AUGUSTYN 2000, p. 73-75 (c'est nous qui nous interrogeons).

<sup>2331</sup> S'il est réducteur de ne voir dans la femme installée sur les coussins que l'image de la Sagesse (LOECKLE 1976, p. 42-43), la référence nous paraît justifiée.

<sup>2332</sup> ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 10.

aussi est-il difficile de se faire une idée précise des œillets sauvages que sainte Hildegarde nomme *nelchin*<sup>2333</sup>. Si l'on en croit Hieronymus Bock, ils avaient des tiges et des feuilles minces comme l'herbe et des corolles rouges, et fleurissaient « notamment sur les bords du Rhin »<sup>2334</sup>. Peut-être faut-il voir là une raison de la mise en valeur de l'espèce dans le Jardin de Francfort. Certes, ils ont été plantés sur la banquette ; mais la planche [fig. 325] qui illustre chez Bock le chapitre *Grasbluomen oder Negelin* représente des petits œillets en pot entourés d'un élégant lattis d'osier, des simples et des doubles, ce qui est exceptionnel<sup>2335</sup> et prouve au moins deux choses : leur fréquence comme fleur d'agrément et leur parenté avec l'œillet sauvage<sup>2336</sup>. Les jardiniers avaient depuis longtemps créé des espèces plus grosses et de toutes les couleurs. Mais elles ne s'implantèrent que peu à peu dans les jardins.

Les panneaux et les manuscrits méridionaux donnent la mesure de la distance entre le Nord et le Sud. Adam et Eve foulent dans l'*Annonciation* [fig. 288] du Prado de Fra Angelico des œillets roses et violets. Les tiges bleu-vert des *Heures d'Isabelle du Portugal* [fig. 128], les grosses fleurs dentelées et soyeuses des *Heures d'Alvaro da Costa* [fig. 130] sont très différentes de l'espèce sauvage. Longtemps, dans les régions moins clémentes, les œillets multicolores relevèrent du rêve et de la magie : tout au plus pouvait-on espérer le secours de l'arc-en-ciel si l'on parvenait à semer ses œillets avant qu'il ne disparaisse de la nuée<sup>2337</sup>. Ce sont des œillets relativement simples et généralement rouges qui envahissent les marges des manuscrits et tous les supports. Ils y sont souvent en pot, comme dans le Jardin du Paradis qu'est *La Vierge et l'Enfant trônant* [fig. 42] du Spitz master, et l'on pourrait être tenté d'y voir surtout une concession à la mode. Mais peut-être cette fleur cultivée rappelle-t-elle aussi la responsabilité de l'homme : dans la Genèse, « le Seigneur Dieu prit l'homme et l'établit dans le jardin d'Éden pour cultiver le sol et le garder » (Gn 2, 15). La tapisserie intitulée *Couple sous un dais* [fig. 137] montre une belle dame arrosant des œillets. Le « a » gothique – première lettre de *Amor* – brodé sur sa ceinture semble répondre au bord crénelé qui fait de

<sup>2333</sup> GALLWITZ 1999, p. 120.

<sup>2334</sup> „Die gantz roten wilden Gras bluemlin nennet man umb der gestalt willen wild Negelin bluomen / feld Negelin / Heiden bluemlin. [...] Sie wachsen etwan ongepflantz [...] nemlich auf dem Rheinstrom“ (BOCK 1560, chap. 213-215). Nous ignorons pourquoi l'œillet sauvage était appelé « petite fleur des païens ». Peut-être l'adjectif « sauvage » était-il tout simplement opposé à « chrétien ».

<sup>2335</sup> Pratiquement toutes les autres plantes sont dessinées avec leurs racines, à la façon d'un herbier.

<sup>2336</sup> Les œillets du dessin à la plume de Schongauer sont encore plus frêles.

<sup>2337</sup> MARZELL 1922, p. 69. On reconnaît ici la croyance bien ancrée en l'imprégnation de la nature : Dieu ayant donné aux fleurs les couleurs de l'arc-en-ciel, de là à croire qu'on pouvait forcer un peu le miracle, il n'y avait qu'un pas.

l'élégant pot de faïence un jardin clos en miniature<sup>2338</sup> : une façon de contrer le pied conquérant de l'homme, aux intentions moins courtoises. Dans l'*Annonciation* [fig. 367] de Carlo di Braccresco, Marie est très effrayée par l'arrivée de l'ange, pourtant serein et enfantin. Peut-être pressent-elle ce que son *fiat* lui apportera d'œillets blancs, roses mais aussi rouges, comme ceux qui fleurissent sur la balustrade<sup>2339</sup>.

### c La fleur de la Croix et de la Rédemption

Au cours du XIV<sup>e</sup> et surtout du XV<sup>e</sup> siècle, l'émergence des tableaux de dévotion, sous l'impulsion de la dévotion privée initiée notamment par les Dominicains et les Franciscains, multiplie et varie les scènes narratives autant que les motifs dans les Vierges à l'Enfant<sup>2340</sup>. Le « petit clou » suit Jésus pas à pas, comme un bourdon léger qui soutient la mélodie et parfois enfle et se confond avec elle. Dans la marge de l'*Annonciation* [fig. 512] du Maître de Boucicaut, cinq œillets rouges épanouis alternent avec des boutons dans un vase<sup>2341</sup>. Au premier plan de la *Nativité* [fig. 657] du *Retable Portinari*, Hugo van der Goes a placé, parmi d'autres fleurs, trois œillets dans un verre dont la transparence magistrale proclame que la Mère de Dieu est Vierge<sup>2342</sup>. Dans l'*Entrée à Jérusalem* [fig. 651] du Spitz master, les sept œillets, dont cinq sont en fleur<sup>2343</sup>, répondent au rouge de la rubrique *passio domini nostra* et de la tunique de l'homme qui étend devant Jésus son manteau bleu brodé d'or. Contrairement au Christ, qui bénit cet homme malgré tout, l'âne, outré par tant de fausseté – symbolisée par les libellules qui attaquent les œillets –, baisse la tête comme s'il allait charger. Des œillets rouges fleurissent dans les médaillons en forme de couronne d'épines de *Jésus devant Pilate* [fig. 551] du Maître de Marguerite d'Orléans. Dans le *Tapis de la Passion* [fig. 214] de Bamberg, des œillets roses alternent avec des blancs pour séparer

---

<sup>2338</sup> Ce « a » rappelle ceux de *Notre-Dame de l'Arbre Sec* [fig. 374]. Quant au pot de faïence, il semble inspiré de celui du *Doute de Joseph* [fig. 6 b], du Maître du Paradiesgärtlein. Cette tapisserie est donc loin d'être seulement décorative.

<sup>2339</sup> Il n'est peut-être pas exagéré de voir dans ces trois couleurs la transcription des Mystères joyeux, glorieux et douloureux du rosaire.

<sup>2340</sup> „Dies geschah oft in Zusammenhang mit den von der Mystik der Dominikaner und Franziskaner geprägten Formen privater Frömmigkeit im Spätmittelalter : Besonders das Menschsein Christi wurde in den Mittelpunkt theologischer Erörterungen gerückt und den Gläubigen zur geistlichen Betrachtung anempfohlen“ (AUGUSTYN 2000, p. 63).

<sup>2341</sup> Nous ne répèterons pas systématiquement ce que signifient le 5 et le 3, cela ayant été souvent évoqué.

<sup>2342</sup> L'association est d'autant plus intéressante que selon les *Révélation*s de Brigitte de Suède, cette image aurait été employée par Jésus lui-même : « tel le soleil ne blesse pas le verre qu'il traverse, la virginité de la Vierge ne fut pas affectée quand je pris d'elle mon humanité » (I, 1, 1).

<sup>2343</sup> Rendons tout de même ici hommage à l'économie de moyens qui énonce dans une simple vasque l'égalité du Père Créateur et du Fils Crucifié.

les scènes, dont la dernière montre la Résurrection ; car l'œillet est aussi la fleur de la Rédemption.

Un citron piqué de clous de girofles était jugé souverain pour éloigner la mort et le mal<sup>2344</sup>. Les œillets semblent avoir rempli – même peints<sup>2345</sup> – la même fonction : ils ornent la marge de nombreux Offices des Morts dans les livres d'Heures<sup>2346</sup>. A la Renaissance, il devient courant de placer pour leur portrait un œillet dans la main des fiancés, réputés particulièrement menacés par les mauvais esprits<sup>2347</sup>, en raison de la croyance que le bonheur attire le Mal. Haut dans le ciel, au-dessus d'Anne Cuspinian [fig. 386], représentée ainsi par Lucas Cranach, un rapace attaque un héron qui semble en bien mauvaise posture. Pisanello a peint pour sa part Marguerite Gonzague [fig. 610] devant une profusion de fleurs : les œillets participent au jaillissement de la vie. Héritier à la fois de la girofle et de la bétoine, l'œillet était une panacée particulièrement renommée contre la stérilité et les maladies des yeux ; Hieronymus Bock loue cette plante qui « aiguisse la vue merveilleusement ». L'origine mythologique n'est peut-être pas étrangère à cette application<sup>2348</sup>, ni l'appellation française : l'œillet est un « petit œil »<sup>2349</sup> ; elle fut en tout cas certainement renforcée par les miracles du Christ rapportés dans les Evangiles<sup>2350</sup>. Retrouver la vue, c'est échapper « au pays de ténèbre et d'ombre de la mort » (Jb 10, 21), autrement dit ressusciter. En Souabe, l'on plantait et taillait les œillets le Vendredi Saint, pour qu'ils fleurissent en abondance<sup>2351</sup> : ceux du *Paradiesgärtlein*, dont les fleurs plus ou moins ouvertes suggèrent une floraison toujours renouvelée, sont grands et vigoureux.

---

<sup>2344</sup> Les Alsaciens embrochaient jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle un tel citron sur leur baïonnette (GALLWITZ 1996, p. 120), et l'on en plaçait encore en Souabe au milieu du XX<sup>e</sup> siècle dans la main des morts (WOLFFHARDT 1954, p. 185).

<sup>2345</sup> „Auch als Künstlerzeichen hatte die Nelke ursprünglich apotropäische Bedeutung“ (WOLFFHARDT 1954, p. 196). Un groupe d'artistes suisses, tyroliens et bavarois, qui signe avec un œillet rouge et un blanc à la charnière du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècles, est connu sous le nom de convention de « Maître à l'œillet » [fig. 505 a].

<sup>2346</sup> A la Révolution française, ce sont des œillets que les jeunes filles offraient à leurs fiancés qui partaient à la guerre. (WARNKE 1878, p. 184). Pour la peinture, voir notamment les miniatures du Maître des Heures latines de Genève [fig. 569] et du Maître de Dresde [fig. 523]. Dans la seconde, des œillets rouges garnissent un cartouche dont la pointe indique dans le texte *Quam dederunt me dolores mortis et pericula inferni*.

<sup>2347</sup> „Brautleute hatten die apotropäische Kraft der Nelke besonder nötig, da sie besonders gefährdet durch böse Geister waren“ (WOLFFHARDT 1954, p. 190).

<sup>2348</sup> „Schärft das gesicht wunderbarlich“ (voir GALLWITZ 1999, p. 120, qui estime probable l'influence de la mythologie sur les applications médiévales).

<sup>2349</sup> En réalité l'œillet n'aurait que très peu à voir avec l'œil, ou plutôt avec la vue : le nom viendrait « de *œil* dans ses sens botaniques », c'est-à-dire de bourgeon naissant (ROBERT 1972, p. 714). Mais nous avons vu à plusieurs reprises le poids des étymologies fantaisises.

<sup>2350</sup> L'un des nombreux noms de la coquelourde était en Allemagne *Oculus Christi* (BARZ 1998, p. 22).

<sup>2351</sup> MARZELL 1922, p. 69.

### 3 Les chandeliers du Paradis

Avec ses cymes bipares argentées et ses simples petites fleurs rouges, la coquelourde, déjà nommée par Dioscoride<sup>2352</sup>, n'a pas l'élégance des œillets horticoles, ni leur fragilité. Elle était au Moyen Age un œillet parmi d'autres, un *lychnis* couleur de feu, une « petite rose de Marie », un « œillet de Dieu » : la prescience prêtée par les théologiens à la Vierge et à son Fils se traduit par la représentation de la tendresse, dont l'expression ultime est le Paradis, où sera essuyée toute larme.

#### a Un *lychnis* couleur de feu

La coquelourde, une caryophyllacée au même titre que l'œillet, mais aussi le compagnon rouge et le compagnon blanc, se distingue de ces derniers par sa corolle beaucoup moins découpée et surtout par ses nombreux poils argentés et soyeux. Nous avons vu qu'elle ressemble beaucoup aux fleurs du *Paradiesgärtlein* ; il leur manque toutefois cette pilosité si abondante qu'elle se traduit dans le nom allemand le plus courant, *Samtnelke* (œillet de velours), *a fortiori* dans l'appellation populaire *Pelznelke* (œillet en fourrure)<sup>2353</sup>. Très prolifère, elle colonise les friches et forme avec ses fleurs pourpre ou grenat intense, que rehausse le blanc des tiges, des massifs du plus bel effet, ce qui l'a fait acclimater dans les jardins<sup>2354</sup>. Que ce foisonnement n'ait pas été transcrit par le peintre n'a pas de quoi surprendre : il s'est attaché à la lisibilité de toutes les plantes.

*Vexiernelke*, l'autre nom allemand courant, intrigue : peut-être vient-il de ce que les petites dents piquantes qui entourent le centre de la fleur contrastent avec la soie des pétales et surprennent désagréablement<sup>2355</sup> : la fleur se nomme en Suisse *Stechnägeli* (petit œillet piquant). « Coquelourde », attesté en 1539, est « d'origine obscure ». Il s'agit pour le Robert du « nom vulgaire de l'anémone pulsatile, du *lychnis*... »<sup>2356</sup>, les points de suspension donnant à entendre qu'un grand nombre d'espèces partagent ce nom. Eugène Rolland invite à « ne pas confondre l'œillet qui a l'odeur du clou de girofle, et qui porte quelquefois le nom de

---

<sup>2352</sup> Il nomme entre autres l'espèce *Genicularis*, c'est-à-dire « plante à nœuds », du latin *geniculum*, qui signifiait à la fois le genou et le nœud des céréales (GENAUST 2005, p. 263).

<sup>2353</sup> Peut-être est-ce la raison qui a poussé B. Brinkmann et S. Kemperdick à voir dans cette plante du compagnon rouge, plus souvent identifiée à l'espèce voisine (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 111). D'un autre côté, des tiges et des feuilles recouverts de poils blancs se seraient confondus avec le mur.

<sup>2354</sup> Notons qu'il existe aussi une variété horticole blanche.

<sup>2355</sup> „In der mitte der blüthe sitzen steife stechende zähnen“ (GRIMM 1854-1960, t. 26, col. 44-46). *Vexieren*, issu du français, signifie en effet « moquer, tourner en dérision ».

<sup>2356</sup> ROBERT 1972, p. 952.

giroflée, avec diverses espèces de *cheiranthus* qui ont cette même odeur et ce même nom »<sup>2357</sup>. Mais comment n'aurait-on pas confondu des espèces qui se ressemblent autant, quand on appelait « passerose » la coquelourde<sup>2358</sup> et la rose trémière, « coquelourde » la julienne, « giroflée » la violette, la moutarde et l'œillet ? L'allemand a préféré renoncer d'emblée : *Lichtnelke*, *Tagnelke*, *Samtnelke* sont avant tout des œillets. C'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre les coquelourdes du *Pardiesgärtlein* : des « petits clous » recouverts de velours, vers qui se penche la Vierge avec tendresse, la tendresse de la prescience partagée.

## b La prescience partagée

Bien que ni l'Écriture, ni les Pères de l'Église ne s'expriment sur le sujet, « les théologiens influents du XIII<sup>e</sup> siècle ne doutaient pas que l'élection de Marie comme Mère du Christ fût liée à des privilèges extraordinaires et uniques », dont faisait partie la prescience du destin de son Fils, une connaissance du reste partagée par Jésus « dès le ventre de sa Mère » : l'art en porte trace.<sup>2359</sup> Nous avons souligné plusieurs fois l'effroi de Jésus à la vue d'un œillet. Une mère ordinaire sourirait de cet enfantillage ; mais Marie sait ce que la fleur veut dire. « A chaque fois que la Vierge enveloppait de petits linges les bras et les pieds de son enfant », écrit Brigitte de Suède, dont les *Révélations* eurent une grande influence sur l'art, « elle pensait à la cruauté avec laquelle ils seraient transpercés de clous de fer sur la Croix »<sup>2360</sup>. Dans la *Vierge parmi les Vierges* [fig. 251] d'un Maître flamand, la terreur du tout petit Enfant est si grande devant l'œillet qu'il veut fuir les genoux maternels pour aller le plus loin possible, vers la jeune fille qui lui ouvre les bras. Dans la *Vierge à l'Enfant sur un trône avec deux anges* [fig. 589] de Memling, Jésus accepte au contraire, droit comme un petit homme, l'œillet tendu par l'ange. Ainsi qu'il est d'usage dans ce motif, « les traits du

<sup>2357</sup> ROLLAND 1967 a, t. 3, p. 13.

<sup>2358</sup> M. Bilimoff identifie la fleur du folio 29 des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* – nommée *nigella* et passe-rose – comme « coquelourde ou compagnon rouge » (p. 32) et coquelourde / *Lychnis coronaria* (p. 138), ce qui étonne, le compagnon rouge et le compagnon blanc figurant dans les marges des folios 39 et 56 v. avec leurs pétales échancrés (BILIMOFF 2005). Le nom de *nigella* fait davantage penser à une troisième espèce, la nielle des blés, bien que les longues dents du calice n'aient pas été représentées par J. Bourdichon (voir FITTER 2005, p. 65). Mais E. Rolland a relevé dans un ouvrage de 1767 « nielle d'Espagne » comme désignation de la coquelourde, ce qui prouve une fois de plus combien les appellations étaient floues.

<sup>2359</sup> „Obwohl es für eine solche Argumentation weder in der Bibel noch in den Schriften der Kirchenväter Grundlagen gab, bestand für die maßgeblichen Theologen seit dem 13. Jahrhundert kein Zweifel daran, dass die Auserwählung Mariens zur Mutterschaft an Christus mit außergewöhnlichen, einzigartigen Privilegien verbunden gewesen sein musste, zu denen auch das umfassende Wissen Mariens gezählt hatte. [...] ähnlich, wenn auch nicht gleichrangig, dem Wissen, das die Seele Christi wesensmäßig besessen habe und von dem spätmittelalterliche Theologen (im Widerspruch zu Thomas von Aquin) annahmen, es habe bereits im Mutterschoß dazu geführt, dass Jesus über die Gabe der Vernunftgebrauchs habe verfügen können“ (AUGUSTYN 2000, p. 79, note 21).

<sup>2360</sup> „Sooft die Jungfrau Arme und Füße ihres Kindleins sanft mit Tüchlein wickelte, da gedachte sie, wie grausam dieselben mit eisernen Nägeln am Kreuz würden durchbohrt werden“ (voir SCHILLER 1991 a, p. 211).

visage comme figés reflètent le souci de montrer la Mère de Dieu avec une expression qui corresponde à la connaissance du sort futur de son Enfant, et de la signification de ce dernier dans l'histoire du Salut »<sup>2361</sup>. Dans la *Vierge Aldobrandini* [fig. 618], qui appartient à un autre espace géographique et temporel, Marie est grave aussi. Mais on peut lire dans le regard de cette Mère très humaine tourné vers le petit Jean-Baptiste comme un reproche, qui est aussi un avertissement au spectateur : ceci n'est pas un jeu charmant.

Plus qu'une autre fleur, l'œillet, qu'il soit ou non une coquelourde, englobe dans la même douleur et la même douceur la Vierge et son Fils. Un trait de génie d'un Maître souabe ou rhénan est d'avoir représenté la Vierge [fig. 274] couronnée de fins œillets sauvages, désignant un petit rosier qu'elle tient sur ses genoux : c'est son Enfant qui sera couronné d'épines, mais c'est elle qui est auréolée de sanglants petits clous. Il est intéressant que ce soit justement la coquelourde qui soit appelée de toutes sortes de variantes de *Mariennröslein* (petite rose de Marie)<sup>2362</sup>. Certes, de tous les œillets, c'est celui qui ressemble le plus à une rose, avec sa corolle à cinq pétales peu échancrés qui lui a valu le nom de *coronaria*<sup>2363</sup>. Mais le velours de ses tiges y est sans doute aussi pour quelque chose.

### c Toute larme essuyée

Une légende veut que les œillets soient nés des larmes de Marie au Golgotha<sup>2364</sup>; une autre version les attribue au remords d'Adam, désespéré d'avoir été chassé du Jardin d'Eden<sup>2365</sup>. Le Maître des Heures de François de Guise semble associer les deux : la seule fleur nettement dessinée dans la marge de l'*Antienne de Notre-Dame pour le samedi* – dont nous avons retenu l'initiale [fig. 41] comme Jardin du Paradis – est un œillet rouge au niveau des mots *lacrimarum valle*. Au Paradis, « Dieu essuiera toute larme » (Ap 7, 17) : l'amour de Marie anticipe sur les temps messianiques. Dans la *Vierge et l'Enfant avec trois anges* [fig. 592] de Quentin Metsys, Jésus agrippe la fourrure du manteau de sa Mère et se réfugie

<sup>2361</sup> „Die oft wie erstarrt wirkenden Gesichtszüge spiegeln das Bemühen, die Mutter Jesu mit einem Ausdruck zu zeigen, der dem ihr nach allgemeiner Meinung eignenden Wissen um das zukünftige Schicksal ihres Kindes, und dessen heilsgeschichtlicher Bedeutung entsprach“ (AUGUSTYN 2000, p. 65).

<sup>2362</sup> „Die Lychnis heißt Mariennröslein“ (PERGER 1980, p. 69). C'est sous ce nom qu'E. Gallwitz identifie les fleurs du *Paradiesgärtlein* (GALLWITZ 1996, p. 7). On rencontre aussi *Frauen rosslin* (petite rose de Notre-Dame). Le français « margotte » est peut-être dérivé de l'allemand *Margennröslein*, dont on peut se demander s'il se rapporte à Marie ou à Marguerite, étant donné que *Sanct-Margaritherösl* a été aussi collecté par E. Rolland. Mais nous avouons ne pas connaître la raison de cette dernière appellation.

<sup>2363</sup> GENAUST 2005, p. 178.

<sup>2364</sup> BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 4, p. 591.

<sup>2365</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 1, p. 224.

dans la soie<sup>2366</sup> des cheveux maternels pour effacer l'image de l'œillet rouge tendu dans son dos par un ange : Marie penche la tête vers lui et le console. Dans le *Diptyque de la Vierge* [fig. 537] du Maître de la Légende de sainte Ursule, Jésus tient à la main une coquelourde blanche ; c'est un petit Enfant encore vacillant aux gestes maladroits, que sa Mère soutient avec tendresse. Les trois personnages du second panneau reçoivent ainsi l'assurance de la protection de Marie, en même temps que la promesse du ciel, s'ils marchent dans les pas de Jésus : la coquelourde s'appelait aussi *Himmelrösslin* (petite rose céleste). Le blanc domine dans les deux tableaux, comme dans les colonies que forment les « œillets de velours ». Il y a beaucoup de blanc aussi au *Paradiesgärtlein*, où la tendresse se fait sereine : Marie et son Enfant offrent au spectateur la vision d'un monde où la peur n'a plus de raison d'être.

Les coquelourdes toutefois ont généralement des fleurs rouge sang : la vie n'est pas la mort niée, mais la mort vaincue. En dessous d'un *Trône de Grâce* [fig. 217] de Limoges, un chevalier fait face à la Mort. Les œillets rouges devant l'homme sont peut-être des coquelourdes, dont le miniaturiste, à défaut d'argent, a doré les grosses tiges<sup>2367</sup>. Dans la *Crucifixion avec l'allégorie de la Rédemption* [fig. 383] de Lucas Cranach, le Ressuscité terrasse le Mal et la Mort : trois frères œillets rouges fleurissent devant la Bête. Ce sont des œillets rouges que, dans le *Triptyque du Jugement Dernier* [fig. 587] de Memling, les anges lancent sur les Elus. Dans le panneau central, assis sur l'arc-en-ciel, trône le Fils d'Homme, qui apparaît dans l'Apocalypse « au milieu des chandeliers » (Ap 1, 13), ces chandeliers dont sur terre les coquelourdes sont le reflet.

Si l'on en croit Philostorge, on pouvait encore trouver au V<sup>e</sup> siècle, sur les bords de l'Hyphase – un affluent de l'Indus – des œillets provenant du paradis, ce fleuve étant en réalité le Pishôn de la Genèse<sup>2368</sup>, celui « qui entoure tout le pays de Hawila où se trouve l'or » (Gn 2, 11). L'œillet serait donc la fleur du paradis par excellence, peut-être à cause de son parfum qui en fit une fleur mariale, peut-être aussi parce que *Dianthus* est dès l'origine une fleur divine : d'abord fleur de Zeus<sup>2369</sup>, elle devient par le truchement de la symbolique de la

---

<sup>2366</sup> *Samt* (le velours) tire son nom du vieux provençal *samit*, lui-même issu du grec *hexamitos* par l'intermédiaire du latin médiéval *samitum* : autrement dit, le velours est un tissu de soie à six fils, donc très dense et doux (DUDEN 1963, p. 587).

<sup>2367</sup> La petite taille des marges entraîne parfois une outrance des détails : les traits exagèrent peut-être les échancrures des pétales.

<sup>2368</sup> Voir DELUMEAU 1992, p. 61.

<sup>2369</sup> Délaisant *Caryophyllus*, qui n'était pas employé dans l'Antiquité, Linné a repris de Théophraste *Dianthus*, formé sur *Dios* (gen. de Zeus) et *Anthos*, qui désigne la fleur (GENAUST 2005, p. 205).

Croix la fleur du Christ, la fleur de Dieu : « quand Marie baignait son tendre Enfant », il était « un joli petit œillet blanc »<sup>2370</sup>. Il est intéressant que le Maître ait choisi, au lieu des fragiles œillets sauvages, des « herbes aux chandeliers » appelés aussi « *ignis* », qui rappellent au chrétien que « quand on allume une lampe, ce n'est pas pour la mettre sous le boisseau, mais sur son support, et elle brille pour tous ceux qui sont dans la maison » (Mt 5, 15). La Bonne Nouvelle est faite pour être partagée. Au *Paradiesgärtlein*, les plectres de l'Enfant assis en chemise blanche près de la pivoine sont comme des clous qui font chanter les cordes.

## E La pivoine, rose de Pentecôte

« *Kaiserkron und Päonien rot, / Die müssen verzaubert sein, / Denn Vater und Mutter sind lange tot, / Was blühen sie hier so allein?* » Ainsi commence le poème de l'écrivain romantique Joseph von Eichendorff, *Der alte Garten (Le vieux jardin)*<sup>2371</sup>. De fait, la pivoine, fleur « magique », acclimatée d'abord dans les couvents, fut bientôt si appréciée pour sa « beauté pleine » que le plus modeste jardin paysan ne se concevait pas sans elle<sup>2372</sup>. Aussi n'est-il pas surprenant qu'elle fleurisse à « l'entrée » du *Paradiesgärtlein*<sup>2373</sup> et marque même « l'axe médian » du tableau<sup>2374</sup>. Elle est la fleur de Marie, qui foule le serpent aux pieds, car les racines et les graines de pivoine étaient réputées contre le Mal, particulièrement toutes les formes de paralysie : à ce titre, elle symbolise aussi le Christ qui guérit et pardonne.

### 1 La fleur de Marie, rose sans épines

Nous avons vu combien la rose est une fleur mariale, tant dans la poésie que dans la peinture. La pivoine, qui ressemble tellement à une rose que son nom allemand, *Pfingstrose* (rose de Pentecôte) en porte trace, offre aux artistes une mise en image commode des innombrables louanges à Marie. Cette grosse rose familière traduit en effet à la fois la plénitude de la vie et la beauté chaste de la Vierge, rose sans épines.

---

<sup>2370</sup> „Do Maria in zartes mynnickliches hübsches uferweltes kindelin badet, so war es ein hübsches wyßes negelinblümlin“ (Johannes Herolt, *Rosengart*, voir AUGUSTYN 2000, p. 75).

<sup>2371</sup> « La couronne de l'empereur et la rouge pivoine, / Il faut qu'elles soient enchantées, / Père et Mère en effet sont morts depuis longtemps, / Comment se peut-il qu'elles fleurissent ainsi seules ? » (EICHENDORFF 2004).

<sup>2372</sup> „Aus den Klostergärten wanderten sie aus und wurden ihrer prallen Schönheit wegen zur Lieblingsblume der Bauersfrauen“ (BEUCHERT 2004, p. 263).

<sup>2373</sup> „Im Eingang des Gartens“ (LOECKLE 1976, p. 92).

<sup>2374</sup> „Ein prachtvoller Pfingstrosenbusch im Vordergrund markiert die Mittelachse des Bildes“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 97).

## a Une grosse rose familière

Les pivoines du *Paradiesgärtlein*, mentionnées par un peu plus de la moitié des auteurs qui s'intéressent aux fleurs<sup>2375</sup>, ne font l'objet d'aucun débat. Elles sont en effet tout à fait reconnaissables à leurs tiges vigoureuses, leurs feuilles profondément découpées, leurs fleurs rouge vif dont le peintre a représenté avec un soin accru les différentes étapes de floraison. Parmi les quatre boutons, si ronds qu'on les appelait en 1486 *oculus taurinus*<sup>2376</sup>, certains commencent à écarter leurs sépales, si bien qu'on ne sait si l'on doit les compter dans les boutons ou dans les fleurs. Huit fleurs, elles aussi toutes différentes, plus ou moins ouvertes, donnent l'impression d'assister à la floraison. Deux autres fleurs, entièrement épanouies, sont tournées vers le spectateur, comme pour attirer l'attention sur leur parenté avec la rose et faire admirer le foisonnement de leurs étamines jaunes ; l'une d'elle recroqueville déjà un pétale, qui ne tardera pas à tomber. Du reste, une quinzième fleur, que nous ne voyons pas, doit être déjà en train de se faner, puisque quatre pétales gisent à terre<sup>2377</sup>. Devant le tronc d'arbre, sur la fleur la plus à droite, est posé un papillon blanc de l'espèce piéride du chou.

Il s'agit à n'en pas douter de *Paeonia officinalis*<sup>2378</sup>, connue des Anciens, et dont le nom latin a donné aussi bien le français « pivoine » – un mot qui, le fait mérite d'être souligné, désigne également le bouvreuil –<sup>2379</sup> que l'Allemand *Päonie*, aussi courant que *Pfingstrose* et source d'innombrables déformations : *Pione*, *Bijon*, et même *Putthennchen* (dindonneau)<sup>2380</sup>. La plante pousse à l'état sauvage dans les montagnes, comme en témoigne son nom de *Bergros* (rose de montagne) ; mais elle fut très tôt acclimatée dans les jardins, sans doute pour avoir sous la main ses racines dont on faisait une grande consommation –

---

<sup>2375</sup> Elles sont identifiées par 16 auteurs sur 30.

<sup>2376</sup> Sauf indication contraire, nous sommes redevable pour les appellations de la pivoine à ROLLAND 1967 a, t.1, p. 119-123.

<sup>2377</sup> Un examen attentif révèle que la petite tache rouge, au-dessous du pied de pâquerettes, ne peut guère être un bouton, comme on pourrait le croire à première vue, puisqu'il n'a pas de tige. Il s'agit donc plutôt d'un pétale tombé dans l'herbe, bien qu'il ne soit pas recroquevillé comme ceux du premier plan, peints avec beaucoup de minutie.

<sup>2378</sup> Les auteurs qui précisent sont d'accord là-dessus, sauf Marie-Thérèse Haudebourg qui croit reconnaître une « pivoine pérégrine » (HAUDEBOURG 2001, ill. n°22), ce qui ne peut être exact, les feuilles de cette dernière étant simples et purpurines, même si Linné lui-même a confondu les deux espèces (voir SAINT-VINCENT 1828, p. 646).

<sup>2379</sup> On disait encore « pyoine » en 1180 (ROBERT 2000, p. 1653). Nous reviendrons sur cette parenté entre la fleur et l'oiseau (voir *infra*, III, I, A, 2, b).

<sup>2380</sup> L'auteur voit dans ce nom un bel exemple de déformation systématique aboutissant à un nom qui « fait sens » (GALLWITZ 1996, p. 198). Effectivement, les caroncules de l'animal – auxquelles leur caractère érectile confère en outre quelque chose d'une floraison – ont la même couleur écarlate que les fleurs de pivoine.

*Gichtwurz* (racine à la paralysie)<sup>2381</sup> est l'un de ses autres noms –, mais aussi en raison de son éphémère beauté.

## b La plénitude de la vie

Dans son *Nouvel Herbarium*, Leonhart Fuchs s'émerveille de cette belle plante qui disparaît en hiver pour jaillir au printemps avec une force insoupçonnée, louant pareillement ses tiges hautes, son feuillage ciselé qui passe du rouge au vert, ses gros boutons qui s'ouvrent en une rose rouge grande comme la main décorée de poils jaunes<sup>2382</sup>. La plante semble avoir aussi fasciné les peintres. On connaît les croquis de pivoines réalisés par Martin Schongauer [fig. 94 a] et Albrecht Dürer [fig. 409], qui s'en sont ensuite servi pour leurs tableaux, notamment la *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] et la *Vierge aux animaux* [fig. 419]. On a longtemps pensé que ces études n'étaient guère courantes avant les années 1470. Mais pour Bodo Brinkmann et Stefan Kemperdick, l'histoire de l'art est redevable aux pivoines du *Paradiesgärtlein* d'une découverte de première importance : « la structure légèrement brillante et cannelée des pétales » tout comme « l'éclat doré des étamines » montrent que le Maître devait avoir lui aussi réalisé des croquis d'après nature. « Le *Paradiesgärtlein* prouve par là qu'il y a eu des études précises en couleur au Nord des Alpes avant l'époque des Primitifs flamands »<sup>2383</sup>.

Martin Schongauer semble avoir pris plaisir à peindre dans sa *Vierge au buisson de roses* non seulement les pivoines ouvertes, mais la forme parfaite du bouton : de couleur rouge, qui est signe de vie<sup>2384</sup>, ce bouton qui renferme de si gros pétales ne pouvait que

---

<sup>2381</sup> BOCK 1560, chap. 215-217.

<sup>2382</sup> En réalité, l'émerveillement de l'auteur va à la « pivoine femelle » ; la « pivoine mâle » au feuillage de noisetier était censée pousser encore dans les montagnes, mais l'auteur avoue n'en avoir jamais vu : „*Der Gichtwurz seind zwey geschlecht / weiblich und männlich [...] Das weiblich blüet im Meyen. Das männlich ist mir noch nit zu sehen worden*“ (FUCHS 1543, pl. 112). Outre l'intéressante transposition de la société humaine sur la pivoine – la plante mâle reste sauvage, la femelle se laisse domestiquer – la chose nous paraît digne d'être rapportée parce qu'elle s'est inscrite dans le langage : on appelait la plante en Frise *Aâdam un Evâ*, ce qui est aussi une façon de supposer que la pivoine avait sa place au paradis.

<sup>2383</sup> „*Unter den Pflanzen verrät insbesondere der Pfingstrosenbusch im Vordergrund die zugrundeliegende Naturstudie. Vergleicht man seine Blüten mit der in Maßstab sehr viel größeren Studie derselben Pflanze von der Hand Martin Schongauers – die, geschaffen um 1470, als sehr frühe Naturaufnahme gilt – wird deutlich, dass bereits der Meister des Paradiesgärtleins ähnlich farbige Studien angelegt haben muss. Auch bei ihm ist beispielsweise die leicht glänzende, gerillte Struktur der Blütenblätter oder der goldene Glanz der Staubgefäße treffend erfasst. Tatsächlich finden sich in seinem Päonienstrauch Blüten in ganz ähnlichen Ansichten und Öffnungszuständen wie bei den drei Exemplaren auf Schongauers Blatt, eine Parallele, die sich vermutlich jeweils durch die Wahl interessanter Einzelmotive von einer echten Pflanze ergeben haben dürfte. Das Paradiesgärtlein belegt somit, dass es exakte, farbige Naturstudie nördlich der Alpen bereits vor der Zeit der altniederländischen Malerei gegeben hat*“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 113).

<sup>2384</sup> „*Heute rot, morgen tot*“ (aujourd'hui rouge, demain mort), dit le proverbe. La couleur rouge est à la base de nombreux noms de la pivoine, par exemple « gros pavot », *Feuerrose* (rose de feu), ergots de coq – qui

garantir beauté et longévité. On plaçait une pivoine dans le premier bain d'un nouveau-né afin qu'il soit toujours en bonne santé. Les jeunes filles consommaient de la pivoine pendant douze jours de suite pour avoir les joues rouges et fraîches comme la fleur. Du reste, « rougir » se disait en français « pivoiner »<sup>2385</sup>. Tant de beauté peut monter à la tête. La légende raconte que, contrairement à la plupart des plantes, la pivoine, inquiète pour ses délicats pétales, refusa de cacher la Sainte Famille pendant la Fuite. Alors Jésus lui dit : « toi, tu seras belle, mais personne ne souffrira ton odeur ». Depuis ce jour la pivoine sent mauvais<sup>2386</sup>, et s'appelle aussi *Stinkrose* (rose puante)<sup>2387</sup>. Peut-être a-t-elle même poussé plus loin son forfait : l'un de ses noms arabes est *a'ou'd eç çalib* (bois de la croix)<sup>2388</sup>. A moins qu'il ne faille comprendre cela comme le sacrifice de la Vierge qui accepte d'incarner le Crucifié ?

### c La beauté chaste de la Vierge

Dans la peinture, en effet, la pivoine, *Muttergottesrose* (rose de la Mère de Dieu)<sup>2389</sup>, est généralement associée à Marie : la fleur a beaucoup inspiré les théologiens et les poètes<sup>2390</sup>. Dans sa *Goldene Schmiede*, Konrad von Würzburg chante Marie, *phingestrôse an allen stift* (pivoine sans épine aucune)<sup>2391</sup>. Les pivoines rouges de la *Vierge au buisson de roses* de Colmar se distinguent à peine des roses de l'espalier, sinon par leur taille : Marie est la « fleur surgie sans épine des épines », la « gloire du buisson d'épines »<sup>2392</sup> ; du reste, pour Regimius Bäumer et Leo Scheffczyk, Martin Schongauer a mis en scène un échange entre la pivoine et Marie : « la fleur largement ouverte se tend avec les grands éventails de ses feuilles vers la Mère de Dieu ; Marie a détourné le regard de son Fils et le pose sur la fleur »<sup>2393</sup>. Dans la *Visitation [fig. 581]* du Maître M. S., Elisabeth, debout près d'une touffe de pivoines, effleure d'un geste tendre le ventre de Marie.

---

renvoie à la forme des ovaires après la chute des pétales – mais aussi « ivrogne » ; *er glüht wie ein Bijon* (il rougeoie comme une pivoine) était d'ailleurs en Prusse une métaphore désignant les ivrognes.

<sup>2385</sup> ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 127, 125.

<sup>2386</sup> LAMMEL, NAGY 2006, p. 227-228. Notons que cela dépend des espèces.

<sup>2387</sup> GALLWITZ 1996, p. 198.

<sup>2388</sup> En Orient les pivoines sont arbustives.

<sup>2389</sup> GALLWITZ 1996, p. 198.

<sup>2390</sup> WOLFFHARDT 1954, p. 180.

<sup>2391</sup> BEHLING 1957, p. 23.

<sup>2392</sup> « *Salve, Verbi sacra parens, / Flos de spinis spina carens, / Flos, spineti gloria* » (Adam de Saint-Victor, voir CAZENAVE 1996 b, p. 126).

<sup>2393</sup> „Auf der Tafel der Maria im Rosenhag von Martin Schongauer erscheint eine besonders prächtig ausgearbeitete Pfingstrose ; die voll erschlossene Blüte streckt sich mit ihren großen Blattfächern der Gottesmutter entgegen, Maria hat ihren Blick von ihrem Kind abgewendet und auf die Blüte gerichtet“ (BÄUMER- SCHEFFCZYK 1988-1994, p. 551).

« De même que selon la légende les roses n’avaient pas encore d’épines au paradis, Marie l’Immaculée est depuis l’origine exempte du péché originel. C’est pourquoi la pivoine sans épines est un attribut marial privilégié »<sup>2394</sup>. En donnant à la *Vierge aux animaux* [fig. 419] des couleurs transparentes qui font chanter la robe et le manteau blanc de Marie, assise près d’une touffe de pivoines aux fleurs presque démesurées, Dürer confère à la scène une atmosphère de Paradis. Bien que la scène ne se déroule pas sur terre, les pivoines du *Paradiesgärtlein* ont quelque chose de plus terrestre. Peut-être le Maître, en peignant des pétales rouges dans l’herbe, a-t-il voulu rappeler combien les choses de ce monde sont éphémères : le commanditaire savait par expérience qu’il suffit d’effleurer une pivoine ouverte pour gâter sa beauté. Il n’a peut-être pas non plus peint par hasard quinze pivoines<sup>2395</sup>, mais pour inviter le spectateur à se tourner vers Marie, qui foule le Mal aux pieds : on enchâssait les graines de pivoine d’or et d’argent « comme des pierres précieuses » pour en faire des chapelets<sup>2396</sup>.

## 2 Une plante puissante contre le Malin

Esther Gallwitz souligne dans son chapitre sur la pivoine la proximité du dragon mort avec la fleur<sup>2397</sup>. On pourrait ajouter celle du singe cornu à l’attitude de vaincu. Tout donne à croire que le Maître avait en tête le pouvoir anti-démoniaque de la plante, si évident au Moyen Age qu’on le trouve non seulement mentionné, mais dessiné dans les herbiers<sup>2398</sup>. La pivoine était bien gardée : sans rituels appropriés, on ne pouvait s’emparer d’une plante aussi précieuse.

### a Une racine bien gardée

La pivoine est pourvue de grosses racines tubéreuses difficiles à extraire : Hieronymus Bock voit ici la source des « croyances imbéciles des Anciens » qui ne s’attelaient à la tâche que la nuit, car on disait que le jour le pivert veillait et cherchait à crever les yeux des

<sup>2394</sup> „Wie die Rosen des Paradieses einer Legende nach keine Dornen hatten – diese entstanden erst nach dem Sündenfall – so ist Maria von Anfang an als Immaculata frei von der Erbsünde. Die dornenlose Pfingstrose ist deshalb bevorzugtes Marienattribut“ (BÄUMER- SCHEFFCZYK 1988-1994, p. 548).

<sup>2395</sup> Ce nombre suppose que l’on compte la pivoine fanée, dont les pétales tombés rendent la présence indirecte mais bien réelle.

<sup>2396</sup> „Die macht man zuo Pater noster / werden in Sylber und Gold wie Edelgestein eingefasset“ (BOCK 1560, chap. 215-217).

<sup>2397</sup> „Ein großer Pfingstrosenbusch hat im Paradiesgärtlein am unteren Bildrand, als Muttergottesrose, seinen Platz in der Mitte. Daneben liegt auf der rechten Seite der kleine tote Drache“ (GALLWITZ 1996, p.198).

<sup>2398</sup> A la page « Pivoine » [fig. 195] de l’Herbier d’O. Rizzado, du XIV<sup>e</sup> siècle, un démon simiesque, qui ressemble assez à celui du *Paradiesgärtlein*, s’enfuit devant une pivoine plus grande que lui.

audacieux<sup>2399</sup>. Récolter les autres parties de la plante n'était pas aussi périlleux. Mais ce sont surtout les parties souterraines qui étaient réputées : le grec *paionia* a d'abord désigné non pas la plante entière, mais la racine<sup>2400</sup>. Il ne fallait d'ailleurs pas ôter son pied de pivoine de son jardin, sous peine de voir mourir dans l'année un membre de la maison<sup>2401</sup>.

Aller en déterrer dans la montagne requerrait tout un rituel, qui fut christianisé au fil des siècles. Selon une tradition arménienne, « pour déraciner la pivoine, un prêtre va avec la croix et l'évangile auprès d'elle, en lui disant : je te salue, herbe. Puis il lit sur elle le cinquième psaume en disant : Dieu, sois béni, car à cause de l'innocent Moïse, tu as fait de cette plante un médicament pour toutes les maladies. Nous te prions de donner à cette plante un médicament contre les maladies et les démons ». Selon la tradition, en effet, Moïse aurait envoyé sa belle-mère chercher des remèdes dans la montagne ; et là, Dieu lui-même lui aurait fait connaître les pouvoirs de la pivoine, qui la guérit<sup>2402</sup>. Le Psaume cinq dit : « tu n'es pas un Dieu ami du mal ; le méchant n'est pas reçu chez toi, l'insolent ne se présente pas devant tes yeux. Tu détestes tous les malfaisants » (Ps 5, 5-6). Emporter un peu de pivoine pour combattre le Malin ne pouvait donc pas contrarier le Dieu Créateur.

## b Une amulette efficace

Hieronymus Bock note que certains utilisent la pivoine « contre les fantômes et les orages »<sup>2403</sup>. Que lui, si prompt à fustiger les superstitions anciennes, avoue sans fard avoir eu recours à la pivoine pour se protéger des attaques dont il était l'objet<sup>2404</sup>, en dit long sur la renommée de la plante. Au Tyrol, elle était jugée souveraine contre les cauchemars. Donner un peu de pivoine à un nouveau-né avant qu'il ait commencé à téter était réputé l'empêcher « de devenir méchant par la suite »<sup>2405</sup> : on retrouve ici l'idée selon laquelle le Malin s'immisce dans les êtres fragiles, voire la croyance dans les « enfants changelins »<sup>2406</sup>. Si la

---

<sup>2399</sup> C'était une croyance tenace, mentionnée par Pline (ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 126) et Théophraste (GALLWITZ 1996, p. 196). Nous y reviendrons à propos du pivert (voir *infra*, III, II, B, 1, b).

<sup>2400</sup> GENAUST 2005, p. 250.

<sup>2401</sup> „Wenn man einen Gichtrosenstock weggibt, stirbt eines aus der Familie in dem Jahr“ (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 6, col. 1699).

<sup>2402</sup> ROLLAND 1967, t. 1, p. 126. Il est probable que ce genre de rituels n'était pas propre à l'Arménie.

<sup>2403</sup> Barbe étant invoquée contre les orages et les tempêtes, ainsi d'ailleurs que les animaux nuisibles et venimeux (CHIOVARO 1988, p. 242, 252), peut-être avons-nous là un argument en sa faveur.

<sup>2404</sup> „Hab ich sie auch zu mir genommen / dz ich zuovor / ehe dann ich angefochten wird / wol versorgt unnd behuet seie“ (BOCK 1560, chap. 215-217).

<sup>2405</sup> ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 127.

<sup>2406</sup> Pour les besoins de l'iconographie, Martino di Bartolomeo met en scène dans *Saint Etienne ou l'enfant changelin* [fig. 585] le Malin qui échange l'enfant dormant dans son berceau contre un petit démon cornu. Mais en réalité, l'échange ne se voyait pas tout de suite : les parents ne remarquaient qu'à la méchanceté de l'enfant

pivoine était appelée *sancti Georgii rosa* et *sant Jörgen blumen* (rose / fleur de saint Georges), c'est sans doute parce que le saint a vaincu le dragon. Dans le *Diptyque de Jean du Cellier [fig. 65]* de Memling, l'un de nos Jardins du Paradis, une touffe de pivoines rouges fleurit derrière le commanditaire et Jean-Baptiste, à l'aplomb de saint Georges qui combat le dragon à l'arrière-plan : on peut penser que la fleur a été représentée à cause de son pouvoir apotropaïque. Au *Paradiesgärtlein*, les deux vainqueurs de la Bête désignent la pivoine de leur pied tendu : cela seul suffirait à identifier les deux hommes.

### 3 Dieu guérit et pardonne

L'étymologie de *Gichtrose* (rose à la paralysie) est éloquente : *Gicht* vient de l'ancien haut allemand *jehan*, qui a donné *sagen* (dire), et désigne « toutes les douleurs des membres, inflammations, crampes, paralysies, qui dans les croyances populaires passaient pour des maladies résultant d'un sort jeté »<sup>2407</sup>. La pivoine soignait donc aussi toutes sortes de maladies : d'abord fleur de Paeon, le Dieu guérisseur de l'Iliade, elle devint le symbole du Christ, qui guérit et pardonne.

#### a De Paeon à Jésus

La pivoine est « la fleur qui soigne » : Paeon, le dieu médecin assimilé plus tard à Apollon<sup>2408</sup>, guérit dans l'*Iliade* Hadès, blessé par une flèche décochée par Hercule, en versant sur lui « des médicaments sédatifs, et le guérit, car le blessé n'était pas né pour être mortel »<sup>2409</sup>. Les pouvoirs apotropaïques de la pivoine renvoient sans doute à saint Michel et à saint Georges ; peut-être faut-il voir dans la mythologie une raison d'identifier l'homme debout, qui forme avec les deux autres un groupe compact, à Sébastien, lui aussi percé de flèches. En effet, « les pouvoirs guérisseurs d'Apollon et de son fils Asklepios furent de bonne heure transposés sur Jésus et cette rose sans épines devint rapidement une plante sacrée

---

qu'ils élevaient non pas leur progéniture, mais un « enfant changelin ». On reconnaît là l'influence des mœurs du coucou, qui jette bel et bien par-dessus bord les œufs non éclos et épuise ses parents adoptifs, beaucoup plus petits que lui.

<sup>2407</sup> „Benennung für alle Arten von Gliederschmerzen, Entzündungen, Krämpfen, Lähmungen, die im Volksglauben als durch Besprechen angezauberte Krankheiten galten“ (WAHRIG 1974, p. 1515).

<sup>2408</sup> GENAUST 2005, p. 250.

<sup>2409</sup> Quelques pages plus loin, il guérit de la même façon Arès blessé par Diomède (HOMERE 1991, p. 111, 129). La tradition en a conclu que le dieu avait utilisé la paeoniacée qui porte son nom (RIVIERE 2000, p. 10).

des chrétiens »<sup>2410</sup>. Cela fut sans doute d'autant plus facile que la légende avait déjà fait, nous l'avons vu, un remède enseigné par Dieu lui-même.

Comme pour le plantain, les animaux étaient réputés connaître les pouvoirs guérisseurs de la plante : le nom de *rosa asinina*, attesté en France en 1486, qui se retrouve dans l'arabe *ouard el hhamir* (rose des ânes) en témoigne, comme l'allemand *Kuhrose* (rose des vaches) relevé par les frères Grimm. Les hommes employaient largement la pivoine au rouge éclatant dans les accouchements difficiles : elle passait pour sauver les femmes aux portes de la mort<sup>2411</sup>. Ses étamines jaunes, plus nombreuses que chez la plupart des fleurs, en faisaient un remède de choix contre la jaunisse<sup>2412</sup>. Il était encore courant, dans l'Alsace du vingtième siècle, de suspendre autour du cou des enfants qui « font leurs dents » un collier de graines de pivoines<sup>2413</sup>. En des temps plus anciens, on combinait les pouvoirs calmants de la plante avec un zeste de religion et une pincée de magie : il était recommandé de faire tremper trente-deux graines vingt-quatre heures dans l'eau bénite, puis de les enfiler « sur de la soie rouge, au moyen d'une aiguille n'ayant jamais servi »<sup>2414</sup>. Pour Elizabeth Wolffhardt, ce sont aussi les propriétés médicinales du muguet, de la pervenche et de la pivoine qui les ont fait placer au premier plan du *Paradiesgärtlein* : encore au XVI<sup>e</sup> siècle un jardin de simples était appelé « jardin du paradis »<sup>2415</sup>.

## b Les péchés pardonnés du paralytique

Mais ainsi que l'indique l'allemand *Gichtrose*, les applications contre les paralysies surpassaient toutes les autres. Dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne [fig. 344]*, la pivoine se nomme « Herbe Saint Jehan » : c'est le « mal saint Jean », autrement dit l'épilepsie, qui lui a donné son nom. « Sa graine ou sa racine, cueillie au défaut de lune, pendue au col et appliquée sur les poignets », dit une recette du XVI<sup>e</sup> siècle « est préservatif

---

<sup>2410</sup> „Die Heileigenschaften Apollons und seines Sohnes Asklepios wurden früh auf Jesus übertragen und rasch wurde diese Rose ohne Dornen zu einer heiligen Pflanze der Christen“ (BEUCHERT 2004, p. 263).

<sup>2411</sup> „Erweckt die weiber / welche von dem Muotterwehe etwan niderfallen / als weren sie todt / die werden durch solche arzney wider aufferweckt“ (BOCK 1560, chap. 215-217).

<sup>2412</sup> „Ist nützlich denen so die geelsucht haben“ (FUCHS 1543, pl. 112). L'auteur mentionne également l'utilité de la plante dans les accouchements. Mais lorsqu'il écrit qu'elle fait « revenir les règles » (« bringt ihn ire bloedigkeit »), cela fait écho à une autre application : la pivoine était aussi une plante abortive (LMA 1977-1980, t. 6, col. 2032), ce qui lui a sans doute valu son nom de « rose du diable ».

<sup>2413</sup> LESER, STOEHR 1997, p. 202.

<sup>2414</sup> ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 126.

<sup>2415</sup> „Im 16. Jahrhundert wurde ein Kräutergarten geradezu ein Paradiesgärtlein genannt“ (WOLFFHARDT 1954, p. 183).

singulier contre le mal de Saint-Jean »<sup>2416</sup>. Si le mot *Gicht* désigne toutes les paralysies, il est possible que le mot ait pris à l'époque du *Paradiesgärtlein* une résonance particulière : le pluriel *Gichter* désignait les convulsions, qui furent longtemps la terreur des mères. Laver les enfants avec un linge attaché à une pivoine pouvait les en protéger ; il était conseillé aussi de jeter l'eau du baptême sur la pivoine du jardin<sup>2417</sup>. La pivoine du *Paradiesgärtlein* est très proche de l'Enfant, un enfant bien vivant qui joue avec entrain. Une mère a-t-elle voulu rendre grâce pour son enfant qu'elle entendait égrener des notes au milieu du jardin ?

La grosse touffe de pivoine a peut-être aussi une résonance plus théologique. *Gichtrose* ne pouvait que renvoyer à la guérison par Jésus du paralytique, guérison que les Evangiles synoptiques (Mt 9, 2-7 / Mc 2, 3-12 / Lc 5, 17-26) relie à la proclamation de la divinité de Jésus et à la rémission des péchés. « Qu'y a-t-il de plus facile, de dire : Tes péchés te sont pardonnés ou bien de dire: Lève-toi et marche? Eh bien, afin que vous sachiez que le Fils de l'homme a sur la terre autorité pour pardonner les péchés – il dit au paralysé : Je te dis, lève-toi, prends ta civière et va dans ta maison » (Lc 5, 23-24). Ce « lève-toi et marche » sonne en outre comme une invitation à gagner ce Paradis luxuriant que font chanter les pigments. Dans le *Polyptyque de l'Agneau mystique* [fig. 662], des pivoines rouges fleurissent entre deux groupes de bienheureux qui s'avancent vers l'Agneau qu'ils ont mérité de contempler.

La pivoine se nommait aussi *Kirchenrose* (rose de l'Eglise). Dans la marge de la *Pentecôte* [fig. 553], le Maître de Marguerite d'Orléans a placé des anges qui lancent du haut du ciel des roses rouges ; elles deviennent ainsi, étymologiquement, des « roses de Pentecôte ». La Pentecôte, qui invite à se mettre en chemin, marque la naissance de l'Eglise. Qu'est donc le *Paradiesgärtlein*, s'exclame Werner Loeckle, sinon l'imprégnation de l'Esprit de Pentecôte !<sup>2418</sup> La pivoine est l'une des plantes qui donne de l'importance à Marie, image de l'Eglise. Les auteurs ont été nombreux à s'étonner de la place inhabituelle de la Vierge pour un Jardin du Paradis ; mais l'une des originalités du Maître est de toujours nuancer son

---

<sup>2416</sup> ROLLAND 1967, t. 1, p. 126. Déjà, au II<sup>e</sup> siècle, Galien relate qu'un enfant épileptique n'a plus de crises quand on suspend à son cou une racine de pivoine (LIEUTAGHI 1998, p. 193).

<sup>2417</sup> „Wenn man Lumpen auf einen Gichtrosenstrauch bindet und wäscht mit diesen Lumpen das Kind oder wenn man das Taufwasser über einen solchen Strauß schüttet, dann bekommt das Kind die Gichter nicht“ (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 6, col. 1699). La pivoine s'appelaient en Suisse « fleur de malet », c'est-à-dire « fleur aux convulsions » et plus généralement *Kinderblume* (fleur des enfants).

<sup>2418</sup> „Was wäre das anders als die Pfingstdurchgeistung“ (LOECKLE 1976, p. 72). Nous avouons notre incapacité à traduire plus fidèlement.

propos. Marie, « belle pivoine pourpre »<sup>2419</sup>, est légèrement décentrée ; mais la pivoine fleurit dans l'axe.

Une pivoine fleurit aussi dans la *Vierge à l'Enfant dans un paysage [fig. 435]* de Frans Francken et Abraham Govaerts ; des anges dansent, jouent du tambourin et s'appêtent à couronner la Vierge et l'Enfant qui – chose rare – partagent le même nimbe de lumière : on ne peut séparer Marie de son Fils. Le Maître du *Paradiesgärtlein* a poussé la minutie jusqu'à peindre les rayures grises et noires, les antennes et les veines des ailes du papillon blanc posé sur une fleur de pivoine<sup>2420</sup>. Cela prouve une fois de plus son amour de la nature, et parle sans doute aussi en faveur d'un carnet de croquis. Mais il a fait se détacher l'insecte contre le tronc de l'arbre, comme s'il voulait nous livrer une clef. Avant sa métamorphose en insecte diaphane, la piéride du chou s'est nourrie d'une banale crucifère. L'âme, dont le papillon est le symbole<sup>2421</sup>, ne saurait franchir la porte du Paradis sans passer par la Croix.

« Vous avez mérité la croix : choisissez », dit Dieu dans *Crucifères [fig. 422]*, un dessin de *L'École paternelle* de Jean Effel. Adam se penche, dubitatif : les fleurs dont le champ est constellé ont toutes cinq pétales. Toutes proportions gardées, le Maître du *Paradiesgärtlein* joue pareillement sur le quatre de la Croix et le cinq des pétales des fleurs qui la dessinent. Les fleurs de pivoine font naviguer le regard de la touffe florifère, à l'entrée du jardin, au bouvreuil pivoine perché sur la muraille, lui-même tourné vers les trois pieds de coquelourdes, « petites roses de Marie » ; le mouvement de tête de la jeune femme couronnée d'or guide les yeux du spectateur vers le rosier qui croît contre le cadre, à gauche du tableau ; trois hautes tiges de roses trémières jaillissent à l'autre extrémité de la muraille.

Les quatre « roses » rouges font partie des fleurs du *Paradiesgärtlein* qui soulignent le rôle de la « Vierge douce et sereine »<sup>2422</sup> dans le plan du Salut. L'artiste a donné une place de choix à la pivoine aux tiges lisses, aux pétales abondants et soyeux. Les coquelourdes qui

---

<sup>2419</sup> „God gruet di, pyonie purpur-schoen“ (*Rosarium*, poème flamand, manuscrit de Darmstadt, XIV<sup>e</sup> siècle; voir BEHLING 1957, p. 27).

<sup>2420</sup> „Bei dem Weißling, wohl einem Mitglied der Familie Pieris [...], stimmen die grau-schwarze Streifung des Leibes, die langen, am Ende kolbenförmigen Fühler und schließlich die beiden unterschiedlich geformten, richtig am Thorax ansetzenden Flügel, die sogar die typische Äderung aufweisen ; mittels einzelner Farbtupfen in Weiß auf Weiß ist zudem die etwas schimmernde Beschaffenheit der Schmetterlingsflügel charakterisiert“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 113).

<sup>2421</sup> Voir CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 847-850.

<sup>2422</sup> « *Virgo dulcis et serena* », (Innocent III, *Ave, mundi spes Maria*, cité dans CAZENAVE 1996 b, p. 146-147).

fleurissent près de Marie dans l'angle de la muraille sont recouvertes de velours argenté, comme les roses trémières réputées pour guérir et calmer. Le rosier est très épineux ; cependant les roses ne fleurissent que sur les rameaux sans épines. Mais cette douceur est aussi celle du « Dieu d'amour et de paix » (2 Co 13, 11) qui s'est fait homme. La gravure colorisée *Vierge à la rose dans un jardin clos* [fig. 18], attribuée un temps au Maître du *Paradiesgärtlein*<sup>2423</sup>, est collée au début d'un livre d'oraison. « La thématique des prières est essentiellement centrée sur la Passion et l'Eucharistie. C'est donc la présence du Christ qui a motivé le choix de la gravure, ce que confirme l'inscription sur le feuillet qui fait face à l'image : *Ave benigne Jhesu, miserere mei* (Salut, bienveillant Jésus, aie pitié de moi ). La rose que tient Marie et dont l'Enfant tente de se saisir renvoie à la Passion »<sup>2424</sup>.

Les trois crucifères du tableau donnent la clef de cette grande croix couchée, inscrite par les « roses » rouges en biais dans le jardin, qui rappelle les mises en Croix<sup>2425</sup>. Au *Paradiesgärtlein*, les deux poutres se croisent sur le livre relié de rouge que lit Marie, ce qui est une façon raffinée de rappeler l'importance de l'Écriture. Cette Croix fleurit avant même d'être érigée : aux pieds de l'Enfant fleurissent des pâquerettes, qui disent déjà le matin de Pâques.

---

<sup>2423</sup> Notamment par Kurt Bauch (voir *supra*, I, II, A, 3, f).

<sup>2424</sup> Ph. Lorentz dans CAT. STRASBOURG 2008, p. 177.

<sup>2425</sup> Voir notamment la *Mise en Croix* [fig. 507] des *Heures de Boussu*.

## CHAPITRE QUATRIEME : LES FLEURS DE LA RESURRECTION

„Der Maßlieben seind zweyerley geschlecht“ écrit Hieronymus Bock, „groß und klein“<sup>2426</sup>. Aujourd’hui, *Maßliebchen* est l’un des noms courants de la pâquerette en allemand ; mais nous devons en conclure que sans diminutif le mot a longtemps désigné la marguerite aussi bien que la pâquerette. Il en va d’ailleurs de même de *Gänseblume* (fleur des oies), qui peut en outre désigner le pissenlit<sup>2427</sup> ; seul *Gänseblümchen* (fleurette des oies) désigne expressément l’espèce la plus petite. Les appellations fluctuaient en France aussi, puisque dans les *Grandes Heures d’Anne de Bretagne* « grant consode » [fig. 343] désigne la marguerite et « margarites » [fig. 346] la pâquerette<sup>2428</sup>, qu’on nommait par ailleurs couramment « petite consoulde »<sup>2429</sup>.

De fait, la pâquerette apparaît comme une marguerite en miniature. Toutes deux sont très communes dans les prés et leur beauté les a fait acclimater de bonne heure dans les jardins. Elles attirent l’œil avec leur « cœur » entouré de languettes blanches qui sont autant de fleurs stériles, dont la fonction principale est de guider les insectes vers les fleurs fertiles jaune d’or. On ne les appelle « fleur » que par commodité : ces composées sont en réalité formées de nombreuses fleurs, les une en tube, les autres en languette, serrées les unes contre les autres<sup>2430</sup>. Mais l’homme médiéval ignorait ces distinctions, et c’est pour leur beauté et leur symbolique qu’il a émaillé de pâquerettes les Jardins du Paradis<sup>2431</sup> et les marges des manuscrits. La marguerite est beaucoup moins fréquente, du moins sous forme de fleur : les artistes ont préféré parer Marie de perles, ce qui revient au même, *a fortiori* lorsque celles-ci sont disposées en couronne de pétales. Les deux fleurs sont apparentées à plus d’un titre ; néanmoins, les deux espèces fleurissent au *Paradiesgärtlein*. Le fait est assez rare<sup>2432</sup>

---

<sup>2426</sup> „Maßlieben“ est intraduisible dans ce contexte. Il y en a « de deux sortes, des grandes et des petites », et parmi les petites des sauvages et des cultivées, qui ont davantage de « pétales » (FUCHS 1543, pl 79-80).

<sup>2427</sup> GRIMM 1854-1960, t. IV, col. 1267-1270.

<sup>2428</sup> BILIMOFF 2005, p. 32.

<sup>2429</sup> Attesté en 1620. En l’absence de précision, les appellations proviennent de ROLLAND 1967 a, t. 7, p. 87-90.

<sup>2430</sup> Voir FITTER 2005, p. 242.

<sup>2431</sup> Dans la fréquence de représentation, la pâquerette vient en seconde position, juste derrière la rose, pour les Jardins de notre corpus.

<sup>2432</sup> Nous ne connaissons pour notre part aucune autre œuvre associant les deux fleurs.

– d’autant plus que la Vierge y est aussi couronnée de marguerites de perles – pour que nous consacrons à chaque fleur un chapitre, en commençant par la « petite marguerite ».

## A La pâquerette aux pétales rosés

Outre le rose délicat qui ourle ses pétales, la pâquerette présente sur la marguerite l’avantage de fleurir toute l’année. Un pinceau invisible semble avoir moucheté les prés aux couleurs de la lumière comme autant de symboles d’innocence, de modestie, d’amour qui guérit et protège.

### 1 Les couleurs de la lumière

*Bellis perennis*, la « belle pérenne », est la seule plante du tableau qui, même sur terre, réjouit l’œil chaque mois, comme une promesse du Paradis à venir. Ses feuilles surtout nourrissent l’homme et les bêtes ; son « cœur » de soleil a fait d’elle le symbole du printemps, ses pétales délicats et nacrés la favorite des peintres.

#### a L’email des pâturages

Qu’ils la nomment *Maßliebchen*, *Gänseblümchen* ou « pâquerette », les auteurs s’accordent sur son identité<sup>2433</sup> : tous les enfants la reconnaissent. L’artiste, auquel elle était certainement familière, a placé deux touffes de pâquerettes « à l’ombre du cerisier »<sup>2434</sup> et une au pied de la pivoine : la plante affectionne les lieux un peu humides. De la rosette de feuilles en cuillère typique de l’espèce jaillissent à chaque fois trois fleurs plus ou moins ouvertes. Elles n’ont pas toutes été peintes avec le même soin. Les pâquerettes qui fleurissent au-dessus de l’anse du panier surprennent par le schématisme de leur représentation<sup>2435</sup>, inhabituelle chez le Maître ; on distingue toutefois le rose caractéristique des fleurs à demi écloses. Au contraire, celle que cache en partie le manteau de la musicienne montre avec raffinement

---

<sup>2433</sup> Les pâquerettes sont nommées par 14 auteurs sur les 30 qui s’intéressent aux fleurs.

<sup>2434</sup> „Im Schatten der Kirsche“ (GALLWITZ 1996, p. 128).

<sup>2435</sup> Ce schématisme est courant à l’époque dans la peinture, surtout dans la miniature : voir par exemple, pour rester dans notre corpus, *La Vierge et l’Enfant entourés de saints et d’anges* [fig. 32], du Pseudo-Jacquemart. Mais on le rencontre aussi dans le *Retable de Grabow* [fig. 321], dont Lottlisa Behling loue pourtant la précision des pâquerettes (BEHLING 1957, p. 19).

toutes les étapes de floraison : un bouton à gauche, une fleur en train d'éclorre à droite et au milieu une fleur épanouie, sur laquelle est posé un petit scarabée brun<sup>2436</sup>.

Nous avons plusieurs fois constaté que les plantes familières, petites de surcroît, se parent de noms tendres. « Pâquerette » – on disait aussi « pâquette » – est un diminutif ; outre *Gänseblümchen* et *Maßliebchen*, ils sont nombreux en allemand : *Angerblümlein* (fleurette des pâturages), *Augenblümchen* (fleurette des yeux), *Kindsblümle* (fleurette des enfants), *Marienblümchen* (fleurette de Marie), *Mairöserl* (petite rose de mai), *Mutterblümchen* (fleurette maternelle), *Sonnentürchen* (portillon du soleil), *Tausendschönchen*<sup>2437</sup> (mille fois mignonnette). On lui donnait dans le sud de la France des noms qui chantent, comme *pimpareleto* et *pastoureta* : les petits pâtres et les bergères la cueillaient volontiers, par jeu mais aussi pour améliorer l'ordinaire. *Gänseblümchen* souligne peut-être que les oies l'apprécient. Mais leur consommation n'était pas réservée aux bêtes : on sait qu'Alexandre de Humboldt voulait qu'on en mette dans sa soupe<sup>2438</sup>. Au Moyen Age, on préparait les pâquerettes en légumes<sup>2439</sup>, on en mettait les boutons dans le vinaigre, comme aujourd'hui les câpres, et les fleurs en sirop<sup>2440</sup>. *Maßliebchen*, attesté depuis le XV<sup>e</sup> siècle, ne signifie pas à l'origine « Vierge bien-aimée »<sup>2441</sup> ni même « celle que Marie aime »<sup>2442</sup> mais « petite apéritive », car elle était réputée ouvrir l'appétit : on la faisait à cet effet macérer dans du vin<sup>2443</sup>.

## b Un cœur symbole de soleil

Jean Bourdichon a représenté dans la marge des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* [fig. 346] des pâquerettes au grand cœur jaune et bombé, dont l'or du fond accentue le caractère solaire de la plante. Les herbiers la nommaient *solis oculus* (œil du soleil), le langage populaire *Sonnenblümchen*<sup>2444</sup> (fleurette du soleil) et *Sonnentürchen*. Sa forme de

---

<sup>2436</sup> Si nous récapitulons, cela fait un bouton, cinq fleurs à demi ouvertes et trois épanouies.

<sup>2437</sup> Toutes ces appellations ont été relevées chez STORL 1996, p. 135, à l'exception de la dernière qui provient de WARNKE 1878, p. 155.

<sup>2438</sup> STORL 1996, p. 143-144.

<sup>2439</sup> C'est une tarte aux pâquerettes qui orne la couverture de *Mangez vos soucis !*, un ouvrage qui propose des recettes oubliées à base de fleurs (COUPLAN 1983).

<sup>2440</sup> BILIMOFF 2005, p. 32.

<sup>2441</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 22.

<sup>2442</sup> „*Der Magd Maria lieb*“ (WOLFFHARDT 1954, p. 182). Le glissement est peut-être très ancien.

<sup>2443</sup> La racine germanique *mat*, qui signifie « repas » a donné également *Mettwurst* (une sorte de saucisson fumé), *Messer* (le couteau), *Maat* (aujourd'hui le quartier-maître d'un bateau, à l'origine le compagnon au sens étymologique) et *Maßholder*, un nom régional de l'érable, parce que ses feuilles étaient autrefois utilisées comme fourrage (DUDEN 1963, p. 427, 413).

<sup>2444</sup> STORL 1996, p. 135.

« roue » – qui est un symbole solaire – l’a fait aussi nommer en France « catarina », en allusion au martyr de la sainte : le manteau blanc de la musicienne du *Paradiesgärtlein* étant déposé sur les feuilles d’une rosette de pâquerettes, dont il indique le centre de sa pointe, nous pouvons voir ici un sérieux argument en faveur de Catherine d’Alexandrie, dont la petite roue qu’est la pâquerette serait un attribut particulièrement raffiné.

« Le printemps n’est pas là », dit un dicton anglais, « tant que tu ne peux mettre ton pied sur douze pâquerettes »<sup>2445</sup>. Des « pâquettes » ornent la fraise à la mode de la figure du *Printemps* [fig. 299] de Giuseppe Arcimboldi. Même si l’on peut voir des pâquerettes ouvertes toute l’année, leur floraison est multipliée aux beaux jours, surtout dans les pays du Nord, où elles étaient appelées « yeux de Baldur », le dieu germanique du soleil. Les pétales se ferment le soir et ne s’ouvrent pas si le ciel est gris ; mais que brille le soleil et la pâquerette, comme le tournesol, suit sa course dans le ciel.<sup>2446</sup> Le soleil à son zénith spatial et temporel passait pour renforcer les pouvoirs de la plante : il était conseillé de cueillir quelques pâquerettes le jour de la Saint-Jean entre midi et une heure et de les conserver, pour pouvoir les emporter sur soi dans les négociations difficiles<sup>2447</sup>. *Osterblume* (fleur de Pâques) le dit comme son équivalent français : la pâquerette, avide de lumière, est la fleur de la Résurrection. Si un malade ne supportait pas une décoction de pâquerettes, c’était signe qu’il allait mourir bientôt<sup>2448</sup>. Le Maître de Dresde a peint des pâquerettes cultivées dans le cartouche qui orne sa *Résurrection de Lazare* [fig. 525].

### c Des pétales délicats et nacrés

Ce sont toutefois plus souvent les fragiles pâquerettes sauvages qui ont séduit les peintres sur panneau et sur parchemin. Elles ornent la prairie paradisiaque aux pieds de la Vierge et de son Enfant chez le Maître de Saint-Laurent [fig. 43], Stefan Lochner [fig. 54], Le Pérugin [fig. 606]. Elles abondent dans les marges des manuscrits, de face parfois, plus fréquemment de profil, ce qui met en valeur le rose dont sont ourlés leurs pétales. Dans les *Heures de Rivoire*, elles ensèrent d’une frise serrée la vignette du *Cantique de Syméon* [fig. 129]. L’hyperbole populaire *Tausendschönchen* traduit l’admiration vouée à *bellis*, la

<sup>2445</sup> « *Spring has not arrived till you can set your foot on twelve daisies* » (attesté en 1873, ROLLAND 1967 a, t. 7, p. 90).

<sup>2446</sup> STORL 1996, p. 135-136. L’auteur voit dans l’anglais *daisy* (étymologiquement *days’eye*, œil du jour) la survivance de « l’œil de Baldur ».

<sup>2447</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col 1863.

<sup>2448</sup> « A home qui est navrez, pour savoir se il garira ou non, prenez menue consode, si la triblez biezn et destrampez de vin blanc, si la donnez à boire : se il vomist, il mourra et se y se retient, il vivra » (ROLLAND 1967 a, t. 7, p. 90). Par opposition à la marguerite, « grande consoude », la pâquerette était la « menue consoude ».

toute-belle. Dans l'Antiquité l'oie, animal sacré, a orné les jardins avant d'être élevée pour sa chair et ses plumes<sup>2449</sup> : peut-être l'appellation *Gänseblümchen* porte-t-elle trace de la beauté des oies? Le cœur pur et la simplicité du roi saint Louis les ont fait entrer dans la légende. Il aimait tant la petite fleur de Dieu qu'il s'était fait faire un anneau en forme de couronne de pâquerettes et avait, dans ses armoiries, associé au lys royal la fleur de la modestie et de l'innocence<sup>2450</sup>.

## 2 L'innocence et la modestie

Dans une miniature [fig. 177] illustrant le *Roman de Lancelot du Lac*, Eve s'apprête à croquer la pomme : elle cache déjà sa nudité derrière une feuille de figuier. Adam, lui, dort encore, près d'un grand pied de pâquerettes. Il était dans l'ordre des choses que la fleur, image de l'innocence enfantine, devienne le symbole de l'humilité de la Vierge Marie.

### a La fleur de l'innocence enfantine

Un jour d'hiver, dit la légende, Marie, qui était occupée à coudre, donna à son Enfant quelques chutes de toile blanche. Il y tailla de petites fleurs, qu'il dispersa dans le champ voisin, afin qu'elles y fleurissent hiver comme été : « c'était des pâquerettes, qui devinrent les favorites du monde entier »<sup>2451</sup>. Les oracles étaient communs aux deux espèces de « marguerite », bien que moins fréquents avec la petite. Mais les enfants jouaient à tordre la tige de la fleur puis, la tenant dans leur main fermée, ils se frappaient la poitrine en disant : *Mea culpa, tourne, pâquette*. Si la fleur tournait, c'était signe que leurs péchés seraient pardonnés.<sup>2452</sup> Lorsque les pâquerettes fleurissaient en abondance, on disait que beaucoup d'enfants mourraient à l'automne<sup>2453</sup> ; non pas que les pâquerettes portent malheur : on voyait simplement dans ces innombrables fleurs blanches un reflet des âmes des morts jouissant du Jardin du Paradis<sup>2454</sup>.

---

<sup>2449</sup> DUDEN 1963, p. 196.

<sup>2450</sup> STORL 1996, p. 146-147. Nous n'avons malheureusement trouvé de reproduction ni de l'une, ni de l'autre.

<sup>2451</sup> „Es waren die Gänseblümchen, sie wurden die Lieblinge aller Welt“ (DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 80).

<sup>2452</sup> ROLLAND 1967 a, t. 7, p. 91.

<sup>2453</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col 1863.

<sup>2454</sup> „Maßliebchen wurde ein Symbol für die Seligen im Himmel. Fromme Christen, für die der irdische Frühling ein Vorgeschmack auf das himmlische Paradies war, sahen in den weißen Blüten die geretteten Seelen ihrer Toten“ (GALLWITZ 1996, p. 128).

Une autre légende fait naître les pâquerettes des larmes de Marie-Madeleine, qui sanglote sans retenue<sup>2455</sup> devant le tombeau vide au matin de Pâques. Les fleurs gardent le souvenir dans leurs pétales blancs du vêtement des anges assis sur le bord du tombeau. L'un d'eux bénit la pâquerette et lui dit : « Tu seras chaste et modeste, une image de l'humilité de cette sainte. Tu verdoieras et fleuriras à chaque saison, même sous la neige hivernale tu cacheras tes boutons. Et parce que tu es née des larmes de celle qui fut une pécheresse, tu seras la favorite des petits innocents »<sup>2456</sup>. Un pied de pâquerettes fleurit au *Paradiesgärtlein* auprès de la cueilleuse, de la musicienne et de la femme à la fontaine : faut-il voir là une allusion aux trois femmes que la tradition a confondues pour en faire Marie-Madeleine<sup>2457</sup>, si bien qu'elles seraient chacune une de ces femmes, et toutes trois ensemble celle qu'Hippolyte nomma « apôtre des apôtres »<sup>2458</sup> ? Dans une tapisserie des années 1500 illustrant le *Noli me tangere* [fig. 189], des pâquerettes fleurissent devant le pot d'onguent que Marie-Madeleine a posé dans l'herbe à ses pieds.

## b L'humilité de la Vierge Marie

La pâquerette est à la fois si insignifiante et si envahissante qu'elle fut parfois considérée comme une mauvaise herbe. Plusieurs décrets allemands de 1739 invitèrent à l'éradiquer, sans succès : elle a trop de force en elle<sup>2459</sup>. Peut-être faut-il un regard juste pour voir la beauté de la pâquerette ? Un jour, le héros de *Mademoiselle de Maupin* comprend où est le véritable amour : dans la « petite pâquerette » longtemps dédaignée, qui pourtant lui « ouvrait son cœur d'or dans la rosée et le gazon »<sup>2460</sup>. Marie, la « belle pâquerette » de la

<sup>2455</sup> « Pleurer comme une Madeleine » signifie encore aujourd'hui se laisser aller à un gros chagrin d'enfant.

<sup>2456</sup> „Sittsam und bescheiden sollst du sein, ein Sinnbild der Demut dieser Heiligen. Grünen und blühen sollst du zu jeder Jahreszeit, selbst unter dem Schnee des Winters sollst du die Knospe bergen. Und weil du aus den Tränen einer ehemaligen Schuldigen entstanden bist, sollst du ein Liebling der unschuldigen Kleinen sein“ (DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 300).

<sup>2457</sup> Il y eut de nombreux débats pour savoir s'il convenait de voir ou non une seule personne dans la pécheresse anonyme qui inonde de parfum les pieds du Seigneur et les essuie avec ses cheveux (Lc 7, 36-50), Marie de Béthanie, sœur de Marthe et de Lazare (Lc 10, 38-42, Jn 11) et Marie de Magdala, guérie par Jésus des démons qui l'habitaient (Lc 8, 2), présente lors de la Crucifixion et de la Mise au Tombeau et à qui Jésus apparaît (scène illustrée en peinture sous le nom de *Noli me tangere*). Citons pour mémoire parmi les partisans célèbres d'une seule figure Ephrem, Grégoire le Grand et Lacordaire, parmi les détracteurs de cette thèse Origène et Lefèvre d'Étaples (voir LCI 1994, t. 7, col. 516-541).

<sup>2458</sup> CHIOVARO 1988, t. 1, p. 276-278.

<sup>2459</sup> F. Warnke, qui rit de la crédulité des paysans qui prêtent tant de pouvoirs à la plante, s'indigne de cette « condamnation à mort », que la plante heureusement « brava » : „Es schmerzt einen, wenn man hört, dass das sinnige Tausendschönchen im Jahre 1739 in Folge mehrfacher Amtbefehle ausgerottet werden sollte, da es als ein lästiges und schädliches Unkraut angesehen ward. Glücklicherweise hatte es so viel Lebenskraft, dem Todesurteile zu trotzen und seine Nachkommen zu vermehren“ (WARNKE 1878, p. 155).

<sup>2460</sup> Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, cité par AYALA, AYCARD 2001, p. 23.

littérature médiévale<sup>2461</sup>, a été choisie « entre toutes les femmes ». Le Maître du *Paradiesgärtlein* fait fleurir des pâquerettes dans l'herbe de la *Visitation* [fig. 8 a] du *Retable de Jean-Baptiste*. Conrad von Soest en place une coupe pleine au premier plan de sa *Mort de Marie* [fig. 109 a]. Dans l'*Assomption* et le *Couronnement de la Vierge*, une double page des *Heures de Soane* [fig. 125], toutes les fleurs de la marge sont blanches sur fond jaune, ce qui est exceptionnel. Ce sont aussi de toutes petites fleurs : nivéoles, sceau de Salomon, violettes, et de nombreuses pâquerettes au cœur doré nommées *Marienkrönchen*<sup>2462</sup> (petite couronne de Marie) : le couronnement de la Vierge est en droite ligne de sa modestie. Dans le coussin carré représentant une *Jeune fille à la licorne* [fig. 243], le cartonnier a désiré au contraire faire ressortir le rouge des pétales de pâquerettes, les fleurs les plus nombreuses du jardin délimité par une couronne de branches torsadées comme celle qu'on enfonça sur la tête du Christ : la pâquerette est aussi le symbole de l'amour qui, jusqu'à la mort, guérit et protège.

### 3 L'amour qui guérit et protège

Nous avons croisé beaucoup de fleurs rouges au *Paradiesgärtlein*, à commencer par celles qui dessinent une croix. Le rouge des pétales de la pâquerette devient invisible à la floraison ; mais il réapparaît chaque soir. La fleur est née de larmes de joie et de larmes de peine. Elle est très liée à miséricorde, celles de Marie qui rassemble sous son manteau les hommes en détresse, celle de Jésus qui guérit par son seul regard.

#### a De Vénus aux larmes d'Hélène

Ovide décrit la pâquerette comme attribut de Vénus<sup>2463</sup> : chez Botticelli [fig. 334], une nymphe s'apprête à vêtir la déesse surgie des eaux d'un ample manteau brodé de pâquerettes. Les ritournelles associent la fleur, l'amour et le printemps<sup>2464</sup>. Dans *Emblesmes et devises d'amour* [fig. 194], un manuscrit des années 1500, Pierre Sala « offre son cœur à sa belle » : il glisse une fraise dans une grande pâquerette à demi fermée qui fleurit au milieu des pensées. Le Maître de Marguerite d'Orléans a décoré l'initiale de la *Dispersion des apôtres* [fig. 550]

---

<sup>2461</sup> „God gruete di, schone matelieve“ (*Rosarium*, XIV<sup>e</sup> siècle, cité par BEHLING 1957, p. 27).

<sup>2462</sup> HENNEBO 1962, p. 133.

<sup>2463</sup> „Ovid schildert sie als Attribut der Venus“ (GALLWITZ 1996, p. 126).

<sup>2464</sup> „Allons dans les bois, ma mignonnette, / Allons dans les bois du Roi. / Nous y cueillerons la jolie pâquerette. / Allons dans les bois, ma mignonnette, / Allons dans les bois du Roi » (AYALA, AYCARD 2001, p. 23).

avec beaucoup de délicatesse<sup>2465</sup>. Un lien rouge enlace le M blanc de Marguerite et un lien blanc le R rouge de Richard, son futur époux. Les deux sont noués autour d'une pâquerette, dont les pétales marient les deux couleurs en promesse d'heureuse union. Heinrich Vogeler [fig. 668] installe en 1912 son épouse vêtue de bleu, comme derrière elle le ciel, dans une prairie constellée de pâquerettes, au milieu de ce coin de terre de Worpswede qu'il a, de son propre aveu, transformé en « paradis »<sup>2466</sup>.

Dans la mythologie, la fleur est la nymphe Bélide, qui s'est métamorphosée en pâquerette pour échapper aux avances du dieu Vertumnus<sup>2467</sup>. La fleur, que Pline nommait *helenium*<sup>2468</sup>, passait aussi pour être née des larmes d'Hélène enlevée par Pâris. Nous avons vu que la tradition chrétienne la fait jaillir des pleurs de Marie-Madeleine. Dans la tapisserie du *Noli me tangere* [fig. 189], précédemment citée, les pâquerettes fleurissent entre les deux personnages, séparés optiquement par le tronc de l'arbre. « Ne me touche pas », dit Jésus à celle qui vient de le reconnaître (Jn 20, 17, BJ). Seuls leurs deux manteaux se frôlent, en signe d'amour sublimé. Selon une autre version, les pâquerettes seraient nées des larmes de joie que verse Marie à l'annonce de cet enfant-Dieu qu'elle concevra en restant Vierge : trois pâquerettes fleurissent à la hauteur du visage de Marie dans une *Annonciation* [fig. 119] des *Heures à l'usage de Paris*.

## b Marie, Mère de Miséricorde

*Marienblümchen*, la « petite fleur de Marie » est aussi une « fleur maternelle » (*Mutterblume*), car « le soir ou par temps de pluie elle referme la couronne protectrice de ses pétales au-dessus de son cœur »<sup>2469</sup>. Elle faisait partie avec le plantain des « *grüne Neune* »<sup>2470</sup> : c'est une plante médicinale puissante<sup>2471</sup>, en particulier dans les maladies des enfants, ce qui en fait aussi une plante mariale. Elle entrainait dans la composition des « couronnes aux convulsions », ces *Gichterkränze* que l'on glissait sous l'oreiller des nourrissons<sup>2472</sup>. La pâquerette est pour Leonhart Fuchs « une véritable herbe aux blessures »,

<sup>2465</sup> Le manuscrit fut réalisé à l'occasion du mariage de Marguerite avec Richard de Bretagne (Voir KOENIG 1991).

<sup>2466</sup> Voir STENZIG 1991, p. 101-105.

<sup>2467</sup> *Bellide*, le nom italien de la pâquerette, porterait trace du mythe (STORL 1996, p. 136-137).

<sup>2468</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 1861.

<sup>2469</sup> „Symbol de Mutterliebe, da sie am Abend oder bei Regen den Blätterkranz schützend über dem Blütenkorb schließen“ (BEUCHERT 2004, p. 105).

<sup>2470</sup> STORL 1996, p. 143-144.

<sup>2471</sup> Elle était réputée contre les maux de dents et d'estomac, les maladies de peau, mais aussi contre la peste (GALLWITZ 1996, p. 127), ce qui la rapproche à la fois de Laurent et Sébastien.

<sup>2472</sup> STORL 1996, p. 143.

très utile pour ressouder les os<sup>2473</sup>, surtout ceux du crâne<sup>2474</sup> : aux pétales qui se referment – comme on espère que le feront les blessures – s’ajoute la couleur rouge<sup>2475</sup>, généralement liée au sang. Plusieurs récits étiologiques expliquent les extrémités « sanglantes » des pétales de la pâquerette. Jésus se pique avec une épine ; pour le consoler, sa mère lui cueille une pâquerette. Une goutte de sang coule sur la corolle, et « c’est depuis cette époque que les pétales de cette fleur sont teintés de rose »<sup>2476</sup>. Ailleurs, c’est Marie qui brode une couronne de pâquerettes à son fils pour ses trois ans et se pique<sup>2477</sup>. Ailleurs encore, c’est Jésus qui se blesse avec une aiguille alors qu’il coud une fleur pour l’offrir à sa mère<sup>2478</sup> : le motif de Jésus offrant des fleurs à sa Mère est courant dans la peinture<sup>2479</sup>. On reconnaît dans toutes ces légendes la prémonition de la couronne d’épines et des clous de la Croix.

### c Sous le regard du Christ

Dans la *Fuite en Egypte* [fig. 321] du *Retable de Grabow*, Marie, très grave, détourne la tête de son Enfant qui tète avec délices : les pâquerettes qui tapissent le gazon sont très rouges, comme la robe de la Vierge et la doublure de son manteau. De grosses gouttes s’écrasant sur le sol dessinent comme des pâquerettes : beaucoup de légendes font jaillir la fleur des pleurs d’une femme. Une variante les fait naître des larmes de Marie pendant la Fuite. Les pâquerettes glissées en cachette du prêtre sous la nappe d’autel le premier jour de l’octave de la Fête-Dieu et placées dans le berceau le dernier jour de l’octave étaient réputées beaucoup plus efficaces contre les convulsions<sup>2480</sup>. Les femmes qui prenaient ce risque devaient se dire que Marie, qui avait eu peur comme elles pour son nouveau-né, saurait intercéder pour faire pardonner ce relent de paganisme.

Mais peut-être pensaient-elles que Jésus, venu pour les « petits »<sup>2481</sup>, pardonnerait de lui-même un geste guidé par l’amour. Pour Johannes Schroeder, *bellis* viendrait non pas de « beau » mais de « guerre », parce que c’est précisément en temps de guerre que l’on constate

<sup>2473</sup> On se souvient qu’elle se nomme « petite consoude » (la consoude tire son nom du latin *consolidare*).

<sup>2474</sup> „Das klein Maßlieblin ist ein recht Wundkraut / heylet [...] die zerbrochnen hirnschalen“ (FUCHS 1543, pl. 79-80). Est-ce là un nouvel argument en faveur d’Etienne ?

<sup>2475</sup> La couleur jaune de son cœur se retrouve dans des applications traduites dans les noms populaires comme « pissouère au lit » dans la Somme et « louzou an drouk avu » (plante du mal de foie) en Bretagne.

<sup>2476</sup> ROLLAND 1967 a, t. 7, p. 91.

<sup>2477</sup> ZOOSMANN 1927, p. 35-36.

<sup>2478</sup> WARNKE 1878, p. 153-154.

<sup>2479</sup> Voir par exemple les *Heures de François de Guise* [fig. 41].

<sup>2480</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 1861.

<sup>2481</sup> « Gardez-vous de mépriser aucun de ces petits, car, je vous le dis, aux cieus leurs anges se tiennent sans cesse en présence de mon Père qui est aux cieus » (Mt 18, 10).

les pouvoirs de la pâquerette « sur les blessures de la poitrine et de la tête »<sup>2482</sup> : si Dieu ne peut empêcher les blessures des hommes assoiffés de pouvoir, du moins a-t-il mis dans les plantes le pouvoir de les soigner. Il suffit d'un regard juste, celui de Jésus qui sut reconnaître la valeur du cadeau du petit berger, une pâquerette toute blanche à peine visible au milieu des bijoux offerts par les puissants. Il « baisa la fleur, et c'est depuis ce temps que le cœur de la pâquerette est d'or et le bord des pétales rose »<sup>2483</sup> : le nom de *pastoureta* porte peut-être trace de cette légende.

*Solis oculus, nino* (pupille de l'œil en patois du Sud-Ouest), *Augenblümchen* : plusieurs appellations parlent de regard. Dans le conte d'Andersen intitulé *La Pâquerette*<sup>2484</sup>, tous méprisent la modeste fleurette, les hommes comme les belles fleurs cultivées au jardin<sup>2485</sup> ; tous, sauf l'alouette qui descend vers elle, l'embrasse avec son bec et chante pour elle avant de remonter vers l'azur. Lorsque l'oiseau sera mis en cage et mourra de soif, oublié, la pâquerette, « qui a de l'or dans son cœur et de l'argent sur sa robe », sera la seule à s'en navrer. L'alouette étant une image du Christ, qui « monte vers le Père » (Jn 20, 17)<sup>2486</sup>, on peut considérer que le conte illustre la vérité du regard de Dieu envers les plus humbles de ses créatures, dont font partie les fleurs des champs, mais aussi l'élection de l'humble jeune fille, qui a « trouvé grâce auprès de Dieu » (Lc 1, 30). Presque tous les noms de la pâquerette sont des diminutifs : le Maître a peut-être voulu mettre en image la parole de Jésus : « celui-là donc qui se fera petit comme cet enfant, voilà le plus grand dans le Royaume des cieux » (Mt 18,4). Il est particulièrement intéressant que le Maître ait placé sur une fleur du pied de pâquerettes le plus proche de Jésus un minuscule scarabée qui écarte les élytres, prêt à s'envoler. Symbole de résurrection et d'éternité dans l'Égypte ancienne, le scarabée est devenu l'emblème du Christ, dont Horus était considéré comme l'une des préfigurations par les premiers chrétiens d'Égypte<sup>2487</sup>.

---

<sup>2482</sup> „Weil wir zu Kriegszeiten derer Kräfte am meisten erfahren an Kopf-Wunden und an Brust-Wunden“ (GALLWITZ 1996, p. 127).

<sup>2483</sup> ROLLAND 1967 a, t. 7, p. 91.

<sup>2484</sup> ANDERSEN 2005 p. 180-185.

<sup>2485</sup> Les pivoines aussi se gonflent pour surpasser les roses : on se souvient que selon la légende la fleur a refusé d'abriter l'Enfant Jésus (voir *supra*, II, III, E, 1, b).

<sup>2486</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 523.

<sup>2487</sup> « La symbolique chrétienne permet de regarder tout emblème, antérieur ou postérieur à notre ère, qui interprète cette idée, comme pouvant être rattaché à l'emblématique du Christ, le 'premier-né d'entre les morts', dit saint Paul, et le principe de toute résurrection » (CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 907).

## B La marguerite, perle faite fleur

De la bouche de l'ange, qui souffle l'inspiration [fig. 294] – ainsi se nomme le tableau – à l'oreille du peintre, jaillissent chez Arcabas trois marguerites : du pinceau jaillira la beauté. Avant d'être une fleur et un prénom courant, *margarita* désignait la perle. La forme parfaite de cette grande pâquerette aux pétales soyeux lui a valu l'honneur de partager son nom avec un joyau recherché<sup>2488</sup> : au XIX<sup>e</sup> siècle *Wiesenperle* (perle des pâturages) n'était pas une métaphore mais le nom courant de la plante<sup>2489</sup>. Elle est la reine des prés<sup>2490</sup> et des oracles : Marguerite l'effeuille pour savoir si Faust partage son amour<sup>2491</sup>. Jésus la prend en exemple pour donner une idée de l'excellence de la Parole et du Royaume : il faut garder la perle des pourceaux.

### 1 La reine des prés et des oracles

Beaucoup moins courante dans l'iconographie que la pâquerette, la marguerite est tout aussi commune dans la nature. Mais sa floraison se limite aux mois d'été : alors cette plante gracile et fière transforme les pâturages en prairie paradisiaque. Les enfants et les jeunes gens savent que c'est une plante qui « jamais ne ment ». Ses pétales immaculés et son cœur d'or en ont fait de bonne heure un symbole de l'amour pur.

#### a Une plante gracile et fière

Le Maître du Paradiesgärtlein connaissait-il la fresque du *Jugement Dernier* [fig. 174] de Loreto Apruntino ? Les hommes qui réussissent à franchir l'étroite passerelle sont accueillis par de grands anges ; ils grimpent alors dans les arbres pour atteindre ce qui doit être le Paradis de l'attente<sup>2492</sup>, où fleurissent d'immenses marguerites qui semblent flotter dans les airs. Pour avoir ainsi placé deux marguerites à l'entrée du jardin, il fallait que la fleur fût d'importance. Elles sont soigneusement formées, l'une de face, à droite, l'autre de profil, un peu moins ouverte ; aussi les rares auteurs qui les mentionnent sont-ils d'accord sur leur

---

<sup>2488</sup> ROBERT 2000, p. 1282.

<sup>2489</sup> PERGER 1980, p. 62.

<sup>2490</sup> Voir ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 48-51, auquel nous devons toutes les appellations, sauf mention contraire. Notons qu'aujourd'hui la reine-des-prés ne désigne plus la marguerite, mais une autre fleur blanche tout aussi commune, *Filipendula ulmaria* (voir FITTER 2005, p. 112-113).

<sup>2491</sup> GOETHE, *Faust*, vers 3181-3187.

<sup>2492</sup> Voir *supra*, I, III, A, 2.

identification<sup>2493</sup>, bien que les feuilles soient plus arrondies et moins embrassantes que dans la nature. Leurs tiges parallèles et souples semblent se balancer sous une brise légère<sup>2494</sup>. Une tache blanche dans l’herbe, entre les deux fleurs, figure peut-être un pétale : une autre marguerite a-t-elle été effeuillée ?

Nous avons vu combien sont proches les noms de la pâquerette et de la marguerite : en français *flor des margerites*, qui apparaît au XIII<sup>e</sup> siècle, désigne d’abord la pâquerette<sup>2495</sup>. A *contrario*, on a nommé la marguerite *pasquette* et *pâquerette*, bien que l’espèce ne fleurisse jamais à Pâques<sup>2496</sup> : on l’appelle du reste en allemand *Johannisblume* (fleur de la Saint-Jean), une version chrétienne de *Sonnwendblume* (fleur du solstice)<sup>2497</sup>. Lorsque les artistes négligent de rosir les pétales, il est parfois difficile de dire quelle espèce est représentée : la petite fleur blanche étoilée posée dans l’herbe du *Diptyque de Wilton House [fig. 31]* est-elle *Bellis major* ou *minor* ? Stanley Spencer renouvelle en 1935 le motif de *Saint François et les oiseaux [fig. 643]* : un petit garçon brandit un bouquet de marguerites au-dessus des oies qui suivent bravement un *poverello* énergique, ce qui est peut-être un clin d’œil aux appellations fluctuantes de la « fleur des oies » au Moyen Age<sup>2498</sup>.

Le deuxième terme de *Leucanthemum vulgare*<sup>2499</sup> le dit sans ambages, comme le nom allemand courant *Wucherblume* (plante qui prolifère)<sup>2500</sup> : la marguerite n’a rien d’une fleur rare. Aussi porte-t-elle de nombreux noms populaires, un brin moqueurs, liés à sa longue tige – « jacques », mais aussi « queue de rat », « queue de chat », « cou de r’nar<sup>2501</sup> » – ou à sa fleur : « œil-de-bœuf » fait allusion à son cœur proéminent, « tête de moine » à la tonsure des

---

<sup>2493</sup> Ils sont seulement six, tous allemands. Nous pouvons toutefois ajouter L. Behling, qui passe la fleur sous silence dans son énumération, mais mentionne ensuite – toujours dans le chapitre consacré au *Paradiesgärtlein* – deux textes concernant la marguerite (BEHLING 1957, p. 20-30).

<sup>2494</sup> A priori, le français ne rapproche des oies ni la pâquerette ni la marguerite. Pourtant E. Rolland a relevé « jacques » pour la seconde, ce qui signifie la même chose que « jars » : « Jacques est le nom de l’oie mâle ; on appelle la plante ainsi parce que la fleur a une longue tige comme un cou d’oie » (ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 51). Effectivement, la courbe souple des tiges de marguerites du tableau peut faire penser au long cou flexible des oies. Peut-être avons-nous là l’explication du mot *Gänseblume*.

<sup>2495</sup> ROBERT 2000, p. 1282.

<sup>2496</sup> « On a appelé à tort cette plante *pâquette* ; c’est par suite d’une confusion avec la *petite marguerite* (*Bellis*) qui fleurit à Pâques tandis que la *grande marguerite* fleurit à la fin de mai » (ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 50). Peut-être ajoutait-on à cause de cela quelque précision, comme dans « pâquette de Saint-Jean ».

<sup>2497</sup> Les deux noms ont été relevés par BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 819.

<sup>2498</sup> Nous avouons ne pas savoir si l’ambiguïté existe aussi en anglais ; mais cela doit être le cas, du moins dans les appellations populaires.

<sup>2499</sup> *Leucanthemon* désigne chez Pline la camomille et accessoirement les plantes de la même famille. Le terme n’est réservé à la marguerite qu’à partir de Linné (GENAUST 2005, p. 336-337).

<sup>2500</sup> *Wucher*, qui désigne à l’origine un accroissement, un fruit, est de la même racine que *wachsen* (croître). Mais il est péjoratif depuis le moyen haut allemand (DUDEN 1963, p. 771).

<sup>2501</sup> On reconnaît ici la capacité du goupil à se faire mince comme une anguille pour se faufiler dans les poulaillers.

frères. « Magrite de bôdé » traduit l'appétit des ânes<sup>2502</sup> en route pour le marché. *Leucanthemum*, formé sur *leukos* (blanc, brillant) et *anthemis*, dérivé de *anthos* (la fleur), est étymologiquement parlant la « fleur brillante et blanche ». Les Anciens ayant apprécié ses propriétés thérapeutiques, surtout dans les maladies féminines, Helmut Genaust soupçonne un croisement linguistique avec la déesse Artémis.<sup>2503</sup> Cette renommée ne semble pas avoir perduré au Moyen Age : Hieronymus Bock déclare ne rien connaître aux pouvoirs de la plante et préférer « laisser cela à d'autres »<sup>2504</sup>. La marguerite entrait par contre dans diverses pratiques magiques<sup>2505</sup> : elle accompagnait toute la vie des hommes.

## b La fleur qui jamais ne ment

Il n'y avait pas de plus beau compliment que de déclarer quelqu'un « franc comme une marguerite<sup>2506</sup> ». La fleur était réputée dire toujours la vérité : on l'appelait en allemand *Orakelblume* (fleur des oracles). Les mêmes formules se retrouvent, avec des variantes, d'un bout à l'autre de l'Europe ; les colons les emportèrent en Amérique<sup>2507</sup>. Toute la fleur était réputée dévoiler l'avenir, les tubes jaunes du cœur qui, lancés en l'air et rattrapés sur le dos de la main, disaient le nombre d'enfants à venir, les pétales qu'on effeuillait pour voir quelle formule désignerait le dernier. Les petits garçons avaient des comptines pour connaître leur futur métier : *Kaiser, König, Edelmann ; Bürger, Bauer, Bettelmann ; Schuster, Schneider, Leinenweber ; Doktor, Kaufmann, Totengräber*<sup>2508</sup>. Les formules des fillettes se limitaient souvent à « femme – fille – veuve – religieuse »<sup>2509</sup>. Mais les parents aussi interrogeaient la fleur, pour savoir le nombre d'anges – ou de démons – qui emporteraient un jour l'enfant dans

<sup>2502</sup> Les hommes aussi les consommaient, comme les pâquerettes, cuites ou en salade (AYALA, AYCARD 2001, p. 90).

<sup>2503</sup> „So zeigt sich im Hinblick auf die Heilwirkung der Kamille und ähnlicher Korbblütler gegen Frauenleiden – sogenannte Mutterkräuter - in der Bildung der Pflanzennamen deutlich eine Anlehnung an den Namen der Göttin Artemis“ (GENAUST 2005, p. 336-337). La déesse Artémis, en tant que déesse lunaire, présidait aux accouchements (voir GUIRAND, SCHMIDT 1996, p. 153-157).

<sup>2504</sup> „Von der krafft und würckung hab ich nichts gewiss / wills einem andern befehlen“ (BOCK 1560, chap. 52). Une telle remarque est chez l'auteur exceptionnelle.

<sup>2505</sup> On faisait en Belgique, la veille de la Saint-Jean, des couronnes de marguerites qu'on jetait sur les toits afin de garantir les maisons de l'incendie ; en Corrèze, on attachait encore à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle une marguerite au cou de la vache sur le point de vêler pour qu'elle ait un beau veau (ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 55). Il est probable que l'allemand *kuhlume* (GRIMM 1854-1960, t. IV, col. 1267-1270) fait référence à la même coutume, dans laquelle il est par ailleurs permis de voir un lointain reflet de la protection antique de la fleur lors des accouchements.

<sup>2506</sup> Expression attestée en 1738 (ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 54).

<sup>2507</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 818.

<sup>2508</sup> « Empereur, roi, noble seigneur ; bourgeois, paysan, mendiant ; cordonnier, tailleur, tisserand de lin ; docteur, marchand, fossoyeur » (MARZELL 1922, p. 52).

<sup>2509</sup> ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 53.

l'au-delà<sup>2510</sup>. La fleur semble même avoir été très sollicitée pour connaître l'avenir après la mort. L'une des formules était en France « paradis – purgatoire – enfer »<sup>2511</sup> ; la chose devait être courante en Allemagne aussi, pour qu'elle donne à la marguerite le nom de *Himmel-Höll-und-Fegfeuerblume*<sup>2512</sup> (fleur de ciel, d'enfer et de purgatoire). Cette question était suffisamment centrale pour qu'on jette à la vue de tous, la veille de la Saint-Jean, une couronne de marguerites sur le toit de sa maison : les fleurs dressées ou non vers le ciel indiquaient le lieu du séjour éternel<sup>2513</sup>.

Mais les oracles les plus fréquents se rapportaient à l'amour. Dans la pièce de Goethe, Marguerite dit que « ce n'est qu'un jeu » ; pourtant elle n'ose croire au *Süß Liebchen* (bien-aimée) de Faust que parce que la marguerite a parlé en faveur du jeune homme<sup>2514</sup>. Les jeunes filles surtout – et aussi les femmes – interrogeaient les marguerites : des noms comme « amourôse », « oracle des dames », *Jungfernblume*<sup>2515</sup> (fleur des jeunes filles) en font foi. Une couronne jetée derrière soi, si elle s'accrochait dans un arbre, promettait que l'élu conduirait bientôt la jeune fille à l'autel<sup>2516</sup>. Cependant les formules du genre « Reine des prés, / Dis-moi la vérité : / Il (elle) m'aime un peu – beaucoup – / passionnément – pas du tout » semblent avoir été prononcées par les deux sexes<sup>2517</sup>. Quoi qu'il en soit, le commanditaire du *Paradiesgärtlein* avait probablement confié à la marguerite bien des secrets, et la présence de la fleur à l'entrée du tableau est un gage : dans ce jardin que l'on ne connaît pas encore, « rien n'est voilé qui ne sera dévoilé » (Mt 10, 26).

### c Un symbole de l'amour pur

Dans le *Codex Manesse* [fig. 74], des marguerites couronnent le poète Heinrich von Morungen alité. Comme toujours, la miniature est une mise en image d'un poème : « Je suis malade, mon cœur est à vif. / Dame, ceux qui ont fait cela / ce sont mes yeux et ta bouche rouge ». Aussi supplie-t-il la belle indifférente d'au moins le regarder.<sup>2518</sup> Il est malade d'amour, ou plus exactement *minnekrank* : ce n'est pas d'amour charnel qu'il s'agit. La

<sup>2510</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, col. 818.

<sup>2511</sup> ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 53.

<sup>2512</sup> GALLWITZ 1996, p. 178.

<sup>2513</sup> Une couronne qui restait coincée sur la tranche promettait le purgatoire (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, p. 818).

<sup>2514</sup> GOETHE, *Faust*, vers 3179-3187.

<sup>2515</sup> GALLWITZ 1996, p. 178.

<sup>2516</sup> „Lieber Schatz, ich rufe dich, zum Altar bald führe mich“ (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, p. 818).

<sup>2517</sup> ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 52.

<sup>2518</sup> „Frouwe, wilt du mich genern, / sô sich mich ein vil lützel an, / [...] ich bin siech, min herze ist wunt. / frouwe, daze hânt mir getân / mîn ougen und dîn roter munt“ (WALTHER 1992, p. 68).

marguerite aux pétales de lumière est une « fleur virginale<sup>2519</sup> ». On a longtemps cueilli dans les prés par brassées la « pâquette de Saint-Sacrement » pour orner la tête des communiants [fig. 133]. Lucas Cranach a étendu, dans son *Age d'Or* [fig. 384], un couple nu parmi les marguerites. Une autre miniature du *Codex Manesse* montre *Der Winsbeke* [fig. 71], un père grisonnant qui explique à son jeune fils, couronné de marguerites, les règles de la chevalerie, des règles exigeantes auxquelles le jeune homme devra rester fidèle jusqu'à la mort.

Les marguerites sont en effet aussi le symbole du sacrifice<sup>2520</sup>. Dans le gable d'un reliquaire [fig. 13] attribué à l'entourage du Maître du *Paradiesgärtlein*, la couronne de sainte Emerita, qui tient la palme des martyrs, est décorée de marguerites stylisées. Stefan Lochner a placé sur la poitrine de sainte Catherine [fig. 495], qui fermait avec d'autres saints le *Retable du Jugement Dernier*, quatre marguerites de perles au gros cœur jaune vif. Faut-il voir dans les deux marguerites du Jardin de Francfort un indice en faveur de la sainte du même nom<sup>2521</sup> qui, comme saint Georges, vainquit le dragon<sup>2522</sup> ? Le martyre de Marie est un autre : c'est en vivant la Passion dans sa propre chair qu'elle mérite d'être appelée par Konrad von Würzburg *erweltiu margarite* (marguerite élue)<sup>2523</sup>. Des marguerites fleurissent aux pieds de Marie dans la *Vierge à l'Enfant* [fig. 68] de Colijn de Coter, dans *Maria lactans* [fig. 363], un panneau du *Retable de Flémalle* de Robert Campin. Les pétales laiteux de la fleur font peut-être aussi allusion ici, par l'intermédiaire de la métaphore des gouttes de lait, à la perle qu'est le Christ.

## 2 La perle à garder des pourceaux

« Ne donnez pas les choses saintes aux chiens », dit Jésus dans l'Évangile, « ne jetez pas vos perles devant les pourceaux, de peur qu'ils ne les foulent aux pieds, ne se retournent et ne vous déchirent » (Mt 7, 6, Second). *Margaritas ante porcos* : l'expression est devenue proverbiale. La perle est en effet précieuse. Au *Paradiesgärtlein*, Marie ne porte aucun

<sup>2519</sup> GALLWITZ 1996, p. 178. Notons au passage que la célèbre fleur bleue de Novalis, lorsque le jeune homme tente de la toucher, presse ses feuilles contre sa tige à la façon des marguerites : „*Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie auf einmal sich zu bewegen und zu verändern anfing ; die Blätter wurden glänzender und schmiegten sich um den wachsenden Stengel*“ (NOVALIS 1964, p. 44).

<sup>2520</sup> SEIBERT 2002, p. 214.

<sup>2521</sup> En appelant son héroïne Margarethe, Goethe joue avec la symbolique de la fleur, des perles – que Méphisto dépose chez la jeune fille pour la séduire – et de la sainte d'Antioche : refusant elle aussi de pactiser avec le Mal, Gretchen mourra comme elle, décapitée.

<sup>2522</sup> En faveur de la sainte parlerait le fait qu'elle ait été invoquée pour la protection des accouchées, ce qui la rapproche des applications antiques de la fleur. Par ailleurs, « Marie confie son Enfant à sainte Marguerite » a été un motif iconographique (Voir LCI, t. 7, col. 494-500). Aucun auteur n'identifiant, à notre connaissance, la musicienne à sainte Marguerite, nous laisserons pour l'instant cette hypothèse de côté.

<sup>2523</sup> Voir BEHLING 1957, p. 23. Le contexte invite à voir ici la fleur, même si la référence à la perle est sans doute implicite.

ornement, sinon une aérienne couronne à peine plus grande que celle de l'archange. Dans la tradition des Vierges d'Humilité, elle est assise devant la banquette. Mais sa couronne et les pompons du coussin le plus proche de la terre sont ornés de perles à peine visibles, en délicat rappel des deux marguerites dressées entre la pivoine et le muguet. Comme la pâquerette, attribut de Vénus puis de la Vierge Marie dont elle orne le front dans la peinture, elle est aussi le symbole du Christ, vraie perle née d'un chaste coquillage. Les martyrs méritent de la porter, eux qui franchiront un jour l'une des douze portes du Royaume.

#### a De Vénus à la Vierge Marie

On connaît la vindicte de Tertullien contre la vanité des femmes qui aiment à se parer de perles : si le coquillage, dit-il, « secrète intérieurement je ne sais quelle pustule, ce doit être plutôt un défaut qu'un titre de gloire. On a beau l'appeler une perle, il faut bien reconnaître que ce n'est pas autre chose qu'une sorte de verrue dure et ronde de ce coquillage »<sup>2524</sup>. Il ne fait d'ailleurs en cela que s'inscrire dans la droite ligne de la première Epître à Timothée : « Quant aux femmes, qu'elles aient une tenue décente, qu'elles se parent avec pudeur et modestie : ni tresses ni bijoux d'or ou perles ou toilettes somptueuses » (1 Tm 2, 9). Les perles trahissent la débauche de celles qui les portent : la « grande prostituée » de l'Apocalypse étincèle « d'or, de pierres précieuses et de perles » (Ap 17, 4) : ainsi est-elle représentée dans la *Tenture de l'Apocalypse [fig. 468]*, à la main « une coupe d'or pleine d'abomination : les souillures de sa prostitution ». Le prophète Isaïe, déjà, mettait en garde : « Babylone, la perle des royaumes, la fière parure des Chaldéens, sera, comme Sodome et Gomorrhe, renversée par Dieu » (Is 13, 19). La libellule – à la symbolique plutôt négative, on s'en souvient – était appelée « perle » à cause de ses gros yeux<sup>2525</sup>. La perle, symbole de l'antique déesse de l'amour, aurait pu devenir en pays chrétien au mieux un signe de frivolité coupable<sup>2526</sup>, au pire un attribut du diable.

Or dans l'ensemble « la perle n'a point souffert, aux yeux de la mystique chrétienne, du geste par lesquels les vieux cultes grec et romain l'ont consacrée à la gloire de Vénus-

---

<sup>2524</sup> Il est vrai que les perles sont souvent associées aux gemmes dans les parures – y compris dans l'art celles de la Vierge Marie – et que ces gemmes passaient pour être tirées « du front des dragons », ce qui exaspère l'auteur : « Il ne manquait plus à la chrétienne que de prendre au serpent une parure de plus ! Ainsi, pour écraser sous son pied la tête du diable, elle arrangerait sur sa nuque ou sur sa propre tête un ornement pris à la sienne ! » (TERTULLIEN 1971, p. 73). En ce qui concerne la « verrue », il n'a pas tort, même si le terme est impropre : le coquillage, une huître le plus souvent, ne fait que recouvrir un corps étranger gênant de carbonate de calcium.

<sup>2525</sup> „Die groszen augen der libelle, die darnach selbst die perle heiszt“ (GRIMM 1854-1960, col. 1548).

<sup>2526</sup> Le poète Logau a mis la chose en vers : „Venus ward aus einer muschel, wie man schreibt, hergeboren ; / für den schmuck hat frauen-zimmer perlen darum auserkoren“ (GRIMM 1854-1960, col. 1547).

Aphrodite, la plus belle des déesses, la déesse de la beauté ». La légende fait en effet surgir Vénus de la pure écume de la mer, dans le berceau d'un coquillage<sup>2527</sup> : ainsi l'a peinte Botticelli [fig. 334]. A cela s'ajoute que le cou de la Sulamithe resplendit « au milieu des rangées de perles »<sup>2528</sup>, et que la fiancée du Cantique a été assimilée à Marie. « Des plus belles perles fines sont ornés tes colliers », s'exclame Bernard de Clairvaux, « mais de tes mœurs la plus haute grâce les dépasse ! »<sup>2529</sup>. Les peintres ont rivalisé d'imagination et de finesse pour sertir et broder la parure de la Vierge, même dans les Vierges d'Humilité que sont les Jardins du Paradis. Dans les *Heures de Louis de Savoie* [fig. 52], le manteau de Marie est tout brodé de marguerites de perles, qui forment comme un firmament à la « reine du ciel » : les marguerites, dans *Faust*, se nomment *Sternblumen* (fleurs d'étoiles). Stefan Lochner aime coiffer la Vierge de riches couronnes serties de perles et de gemmes<sup>2530</sup>. Le peintre de son école a figuré plus de deux cents perles sur la couronne de *La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon* [fig. 57]. Ailleurs la parure se fait plus discrète, mais rares sont les artistes qui ne retiennent pas les cheveux de leur Vierge à l'Enfant par au moins un délicat diadème de perles, parfois arrangées en forme de marguerites<sup>2531</sup>. En ornant de perles – sous la forme de minuscules marguerites – la couronne de la Vierge<sup>2532</sup> mais aussi les pompons du coussin le plus proche de la terre, le Maître du Paradiesgärtlein exprime à la fois l'humilité de Marie et son statut de reine.

Malgré sa perfection, la perle peut être en effet symbole d'humilité. Une légende musulmane raconte qu'une goutte de pluie, tombant dans la mer, s'émerveilla de l'immensité de l'océan face à sa petitesse. Alors Dieu fit se déposer la goutte dans un coquillage et la transforma en perle. Selon une autre version arabe, les perles seraient nées des larmes d'Eve après la Chute.<sup>2533</sup> Un récit étiologique chrétien fait des vraies perles des reliques. Des

<sup>2527</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 959.

<sup>2528</sup> « Tes joues sont belles au milieu des colliers, / Ton cou est beau au milieu des rangées de perles » (Ct 1, 10, Segond ; d'autres versions restent plus vagues).

<sup>2529</sup> « *Exquisitis / Margaritis / ornantur monilia, / Sed tuorum / Plane morum / Extat major gracia* » (*Tu Praeclarus*, voir CAZENAVE 1996 b, p. 102-105).

<sup>2530</sup> Par exemple dans la *Madone à la roseraie* [fig. 54], où elle est particulièrement raffinée, ou encore le *Retable des Rois Mages* [fig. 493].

<sup>2531</sup> Pour rester dans les Jardins du Paradis, citons la *Vierge à l'Enfant sur le trône avec sainte Catherine, sainte Barbe et deux anges musiciens* [fig. 61], de Hans Memling, qui a peint un diadème orné de marguerites ; chez Colijn de Coter [fig. 68], une seule marguerite, au milieu du front, souligne les traits réguliers de la Vierge ; dans la *Vierge à la Fontaine* [fig. 49], le diadème de perles, à peine visible, souligne la modestie de la jeune fille de Nazareth, étonnée d'avoir été choisie.

<sup>2532</sup> Dans la couronne de la Vierge, les cœurs des minuscules marguerites figurent alternativement des saphirs et des rubis. La fleur centrale, plus grosse que les autres, a sept pétales de perles, les autres seulement six. A notre connaissance, aucun auteur ne mentionne ce détail, pas plus que les pompons du coussin.

<sup>2533</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 1, p. 223.

marchands auraient ramassé et vendu les larmes versées par Marie lors de la Passion ; on continue de les revendre : leur rareté explique leur prix<sup>2534</sup>. On disait aussi les perles engendrées par l'éclair à l'intérieur des coquillages. « La foudre divine venue du ciel », écrit Jean Damascène, « a pénétré le coquillage le plus pur, Marie, la Mère de Dieu, et une perle sans prix est issue d'elle, ainsi qu'il est écrit : elle a conçu la perle, le Christ, de la foudre divine »<sup>2535</sup>.

## b Jésus, la perle vivante

Pour sainte Colette, la perle est l'image des félicités du croyant qui a « la passion du Christ dans son cœur, car c'est lui, Jésus, la perle vivante, qui mue en douceurs toutes les amertumes »<sup>2536</sup>. Une miniature des *Chants royaux du Puy de Rouen* [fig. 147] montre Dieu portant la « Riche Perle », dans laquelle Maurice Vloberg voit le symbole de l'Immaculée Conception<sup>2537</sup>. Cela est sans doute vrai ; mais il est fréquent que dans l'iconographie les symboliques mariale et christique se superposent, et cette grosse perle montée en pendentif peut aussi représenter le Fils, d'autant plus que depuis le *Physiologue*, « la perle est principalement le symbole du Christ »<sup>2538</sup>. Le coquillage « qu'on appelle huître » sort de la mer « aux premières lueurs du jour » et, ouvrant la bouche pour absorber la rosée céleste, il « fabrique la perle à partir des luminaires d'en haut.[...] La perle correspond à notre Sauveur Jésus-Christ. C'est lui la perle précieuse »<sup>2539</sup>. Stefan Lochner retient souvent le manteau de ses personnages par un gros fermail raffiné. Dans la *Madone à la roseraie* [fig. 54] une licorne, entourée de sept perles, fait allusion à la fois à la virginité de Marie et au Christ livré à ses bourreaux, qui est aussi le Dieu créateur. Dans le *Retable du Jugement Dernier* [fig. 494], les cinq perles de l'agrafe qui retient le manteau écarlate sont un rappel des stigmates, que le Christ-Juge offre en ostension.

Les perles irrégulières, dites « baroques », étaient à la Renaissance montées en bijoux aux formes d'animal, par exemple d'Agneau pascal<sup>2540</sup>, une lointaine réminiscence du poète Venance Fortunat, évêque de Poitiers, qui désigna au VI<sup>e</sup> siècle l'Eucharistie comme « la

---

<sup>2534</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 256.

<sup>2535</sup> CAZENAVE 1996 a, p. 519.

<sup>2536</sup> Voir CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 957.

<sup>2537</sup> VLOBERG 1949, p. 48.

<sup>2538</sup> LCI 1994, t. 3, col. 393.

<sup>2539</sup> ZUCKER 2005, p. 241-242.

<sup>2540</sup> LAROUSSE 1991, t. 11, p. 7991.

riche Perle du Corps de l'Agneau<sup>2541</sup> ». On pulvérisait déjà dans l'Antiquité des perles pour en faire absorber la poudre par les malades. La tradition se poursuivit au Moyen Age, renforcée par la symbolique du Christ guérisseur<sup>2542</sup> : le *Livre des simples médecines* les propose en remède, et un enlumineur [fig. 187] des années 1480 les imagine presque aussi nombreuses dans leur coquillage que les grains de sable de la mer. Il était admis en effet « que le Créateur avait infusé dans la perle un peu de sa puissance et de sa bonté ». Elle fit fonction d'amulette, même chez les puissants : on en trouve mention jusque dans l'Inventaire des bijoux de Charles le Téméraire. Casimir de Brandebourg s'est fait représenter [fig. 485] portant sur son habit un pélican brodé de perles, qui se perce la poitrine pour ses trois oisillons : il nous semble que le *Margrave* proclame ainsi sa foi dans le Christ en même temps que son abnégation.

### c Les douze portes du Royaume

Le Royaume des cieux est en effet « comparable à un marchand qui cherchait des perles fines. Ayant trouvé une perle de grand prix, il s'en est allé vendre tout ce qu'il avait et il l'a achetée » (Mt 13, 45-46). L'image devait être parlante pour que Jésus l'emploie face à un auditoire éclectique et que l'auteur de l'Apocalypse puise dans l'Écriture les gemmes des murailles<sup>2543</sup> mais ajoute les « douze perles » dont sont faites les « douze portes » (Ap 21, 21). Dans *La Montée au ciel* [fig. 329], de Jérôme Bosch, des hommes progressent, confiants, au milieu des ténèbres : ils sont accompagnés par des anges et montent vers un grand cercle de lumière, qui est aussi comme une perle dans la nuit ; car « chacune des portes était d'une seule perle » (Ap 21, 21).

Les pharaons passaient des colliers de perles au cou des grands de leur royaume. En Grèce et à Rome les perles récompensaient les vainqueurs. « C'est là un symbolisme que l'art de la jeune Eglise chrétienne a bien accueilli » : on peut voir dans la catacombe romaine de la Voie Ardéatine une peinture du II<sup>e</sup> siècle [fig. 372], dans laquelle deux rameaux de lauriers et un collier de perles figurent « le triomphe des Martyrs et leur divine récompense »<sup>2544</sup>. Les deux marguerites qui accueillent les Elus à l'entrée du *Paradiesgärtlein* sont l'image de cette

---

<sup>2541</sup> *Corporis Agni Margarita ingens* (CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 956-958, auquel nous sommes redevable pour ce paragraphe, sauf pour l'iconographie).

<sup>2542</sup> La chose fut rimée au XVIII<sup>e</sup> : « La Perle mise en poudre est un baume propice, / Qui redonne au malade une entière vigueur ; / Ainsi Jésus brisé par un cruel supplice / Tira le genre humain d'un terrible malheur. » (*Recueil d'emblèmes* de Mathieu Chavance).

<sup>2543</sup> Notamment dans Ex 28, 17-20 ; 39, 10-14 ; Ez 28, 13 ; Tb 13, 17.

<sup>2544</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 956.

récompense. Dans la *Vision de saint Jean à Patmos* [fig. 284], de Jacobello Albergno, les vieillards portent des couronnes ornées de perles. Celles qui ourlent le grand nimbe de sainte Marguerite [fig. 250] dans une miniature flamande sont un attribut de la sainte<sup>2545</sup>, mais aussi l'insigne de son martyr. Dans *Marie entourée de saints* [fig. 242], œuvre de l'École de Cologne réalisée à la même période que le *Paradiesgärtlein*, seules les saintes qui ont payé leur foi de leur vie sont coiffées d'une couronne ornée de perles<sup>2546</sup>. Le Seigneur, dit sainte Agnès, l'une des saintes du tableau, « a mis autour de moi des rangées de perles brillantes et fraîches comme le printemps »<sup>2547</sup>.

Il est un oiseau qui porte sur ses plumes le dessin des perles qu'il a méritées en allant, à la Création, chercher au fond de l'eau la terre nécessaire. Cette légende amérindienne nous semble sur un point converger avec la tradition chrétienne de l'Alsace des années 1400. L'oiseau échoue ; mais, encouragés par sa bravoure, d'autres animaux plongent à leur tour, et le crabe réussira.<sup>2548</sup> Les marguerites et les pâquerettes si communes du *Paradiesgärtlein* proclament que le Paradis n'est pas réservé à qui jamais n'échoua, mais ouvert aux hommes de « bonne volonté ». C'est le message de Noël et celui de Jésus au bon larron crucifié à ses côtés : « En vérité, je te le dis, aujourd'hui, tu seras avec moi dans le paradis » (Lc 23, 43).

Le *Goldenes Rössl* [fig. 33] se distingue des autres Jardins du Paradis par sa richesse non pas figurée, mais réelle. Rien que la profusion de perles qui chante la louange de Marie et de son Fils en fait un joyau exceptionnel. Mais les symboliques se rejoignent. Le roi, qui porte une couronne de pâquerettes, se met humblement sous la protection de la Vierge, dont les onze perles de la couronne disent qu'elle est la douzième, la plus belle. Le Maître du *Paradiesgärtlein* a-t-il voulu signifier la même chose en peignant onze pétales à la marguerite éclos ? Les nombres semblent jouer un rôle important pour les deux fleurs de la Résurrection que sont la pâquerette et la marguerite. Les premières, qui sont trois fois trois, démultiplient

---

<sup>2545</sup> Voir DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 1994, p. 232-233.

<sup>2546</sup> A savoir Barbe, Catherine, Marguerite, Agnès, Cécile, mais pas Marie-Madeleine. Marie porte aussi une grande couronne de perles, mais nous avons vu que son martyr est d'un autre ordre. Notons que les perles sont ici réservées aux femmes, alors que dans un panneau franconien [fig. 253], des années 1470 un fin diadème de perles orne le front de Sébastien percé de flèches, chose plus rare.

<sup>2547</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 958.

<sup>2548</sup> La pression de l'eau imprime sur les plumes du plongeon imbrin – qu'on nomme plus simplement en allemand *Eistaucher* – le collier indien à plusieurs rangées que figurent à merveille les nombreuses taches blanches de son plumage. (Pour la légende, voir DÄHNHARDT 1970, t. 3, p. 71).

l'image de la Trinité ; les secondes, qui sont deux, renvoient peut-être, comme les deux rameaux de l'arbre greffé, aux deux natures du Christ.<sup>2549</sup>

Comme pour d'autres fleurs, en effet, la pâquerette et la marguerite ne sont une louange à Marie que pour mieux glorifier le Christ à travers elle. « Tournesols marins, les huîtres perlières, du fond de l'eau, boivent la sueur du soleil »<sup>2550</sup>. Le spectateur est invité à s'ouvrir comme un coquillage et à se laisser traverser par le soleil de Dieu : c'est ainsi qu'il sécrètera la perle d'une existence accomplie. De nombreux auteurs ont souligné l'absence d'auréole dans le tableau. L'artiste a voulu peut-être faire ressortir davantage celle de Jésus, si bien que les deux « pâquettes » sont une image inversée de l'Enfant vêtu de blanc et auréolé de fins rayons dorés, dont les ressuscités partageront la gloire : « Alors les justes resplendiront comme le soleil dans le Royaume de leur Père » (Mt 13, 43) . Dans une miniature [fig. 219] de Bruges, un ange, comme Marie vêtu de ciel, offre trois pâquerettes à Jésus, ici aussi nimbé de lumière. Au *Paradiesgärtlein*, les fleurs bleues, hormis les iris, sont discrètes ; elles sont néanmoins réparties dans tout l'espace, comme des reflets du manteau de Marie et des trois saphirs qui retiennent ses cheveux<sup>2551</sup>.

---

<sup>2549</sup> Voir *supra*, I, II, C, 2, d. Nous sommes consciente du danger de surinterprétation, qui guette particulièrement dès qu'il s'agit des nombres. Il est cependant intéressant de noter que les marguerites et les pâquerettes sont onze, si on les additionne, et que le chiffre onze est le signe du déséquilibre, qui aspire à la complétude (voir CHEVALIER, GHEERBRANT 1962, p. 704-705). Nous reviendrons sur le nombre des fleurs en conclusion.

<sup>2550</sup> ZUCKER 2005, p. 243.

<sup>2551</sup> L'imagination supplée à la vue : le troisième apparaîtrait si Marie tournait la tête.

## CHAPITRE CINQUIEME : DES FLEURS COULEUR DE CIEL

Le bleu fut considéré longtemps comme une couleur terne, dont aucun peintre n'eût revêtu la Mère de Dieu. Mais lorsque le Maître du Paradiesgärtlein donne à Marie un manteau couleur d'azur, les perceptions chromatiques ont radicalement changé. Dans la construction de Saint-Denis, Suger a privilégié les vitraux, et le bleu dans le verre. « Le bleu joue désormais un rôle essentiel, car, comme l'or, le bleu est lumière, lumière divine, lumière céleste, lumière sur laquelle s'inscrit tout ce qui est créé. Désormais, et pour plusieurs siècles, il y aura dans l'art occidental presque synonymie entre la lumière, l'or et le bleu »<sup>2552</sup>. Le ciel du tableau de Francfort, de couleur dorée à l'origine, fut précocement recouvert d'azurite et d'outremer<sup>2553</sup>.

Pour autant, le bleu n'est pas ici à proprement parler une couleur dominante, comme dans le *Dptyque de Wilton House* [fig. 31], où la Vierge et les anges sont littéralement trempés de ciel. Marie n'est pas non plus entièrement vêtue de bleu, comme dans la *Madone à la roseraie* [fig. 54] de Stefan Lochner, la *Vierge et l'Enfant trônant* [fig. 42] du Spitz master ou encore *Marie et l'Enfant dans un jardin fleuri* [fig. 40] de l'école du Maître de Bedford. On ne peut pas dire que l'artiste ait cherché à déployer tout son savoir-faire « pour mettre en valeur cette couleur nouvelle dans la représentation du vêtement marial »<sup>2554</sup>. Il excelle davantage dans le rendu soyeux des pétales que dans celui des étoffes, et les fleurs bleues lui permettent de donner la mesure de sa virtuosité, peut-être parce que ce sont des fleurs éphémères et fragiles.

Une grosse touffe d'iris, mise en valeur par l'hexagone de la table, se détache contre le blanc de la muraille. Deux espèces de véroniques – chose rare dans la peinture – étalent leur corolle, la véronique petit-chêne contre le mur et la banquette, le cresson de cheval contre la pierre du bassin. Des violettes dressent leur frêle tige partout dans le gazon : on les distingue en six endroits, un privilège que la fleur ne partage avec aucune autre. Pervenches et ancolies

---

<sup>2552</sup> Voir PASTOUREAU 2000 (p. 44 pour la citation).

<sup>2553</sup> Pour être précise, le ciel était fait d'une feuille d'argent lasurée en jaune (voir BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 93).

<sup>2554</sup> PASTOUREAU 2000, p. 52.

occupent le devant de la scène et servent de tapis au petit dragon vert ; ainsi que le proclame l'étymologie de leur nom, ce sont de plantes de première importance.

## A Le lys-épée à la fleur irisée

John Milton fait fleurir au paradis « l'iris de toutes les nuances »<sup>2555</sup>. Quelque chose de paradisiaque émane en effet du déploiement chiffonné mais somptueux de ces pétales d'une surprenante grandeur. Aussi les hommes ont-ils acclimaté dès l'Antiquité la plante dans leurs jardins : même en hiver, lorsque seuls les rhizomes affleurent, ils gardaient en mémoire rétinienne la splendeur des iris azurés, symboles à la fois de glaive et d'arc-en-ciel.

### 1 Douze iris couleur de ciel

Il y a beaucoup d'iris dans la peinture. Mais les quatre tiges du *Paradiesgärtlein*, qui déploient leurs fleurs vers le ciel bleu, sont d'une qualité exceptionnelle. Apprécié depuis l'Antiquité, qui voyait en lui la fleur de la messagère des dieux, l'iris, au Moyen Age, a teinté de bleu le manteau de la Vierge Marie.

#### a Une représentation exceptionnelle

Il est difficile de dire si le *Paradiesgärtlein* est « le premier tableau dans lequel les iris soient peints dans la nature »<sup>2556</sup>. Ce qui est sûr, c'est que leur figuration est à la fois stylisée et fidèle ; aussi ne posent-ils aucun problème d'identification<sup>2557</sup>. Les feuilles aplaties et pointues, certaines vertes, d'autres brunes, qui semblent commencer à se dessécher, sont disposées en éventails, comme dans la nature. Les tiges, aux spathes bien rendues, sont toutes de taille distincte, mais sans grande différence ; elles portent sept fleurs d'un bleu intense et cinq boutons<sup>2558</sup>, le plus petit à peine visible. Le peintre semble avoir été ébloui par la magnificence de ces fleurs, dont il a minutieusement représenté les trois pétales dressés « comme une boule » et les trois autres « courbés sous eux », allant jusqu'à esquisser les

---

<sup>2555</sup> MILTON 1836, t. 1, p. 185.

<sup>2556</sup> „Das Paradiesgärtlein ist, nach Felix Rosen, das erste Bild, in dem die Iris in der Natur gemalt wurde“ (GALLWITZ 1996, p. 219).

<sup>2557</sup> Sur les trente auteurs qui s'intéressent aux fleurs, vingt, dont cinq précisent *Iris germanica*, nomment les iris à l'unanimité.

<sup>2558</sup> En partant de la gauche, une fleur et un bouton ; un bouton et deux fleurs ; une fleur à demi cachée par une feuille du rhizome voisin, un bouton au sommet – ce qui contredit l'ordre naturel de floraison – et une fleur ; deux boutons et deux fleurs.

« sourcils jaunes poilus qui partagent ces derniers en leur milieu »<sup>2559</sup> et sur la seconde tige la mousse blanchâtre qui apparaît sur la plante lorsqu'elle est attaquée par les cochenilles<sup>2560</sup>. La remarquable finesse de la représentation explique que plusieurs auteurs ont choisi le Jardin de Francfort pour illustrer l'iris dans la peinture<sup>2561</sup>.

## b La fleur de la messagère des dieux

L'iris tient son nom, en allemand<sup>2562</sup> comme en français, de la fille d'Electre, messagère des dieux, que les Grecs, puis les Latins, virent comme la personnification de l'arc-en-ciel : le mot « iris » continua en France à désigner ce dernier jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>2563</sup>. En effet, la plante est peinte « dans les mêmes couleurs que l'arc-en-ciel dans le ciel »<sup>2564</sup>, ce qui lui valut les noms de *Regenbogenblume*<sup>2565</sup> (fleur arc-en-ciel) et *Siebenfarbenblume*<sup>2566</sup> (fleur aux sept couleurs). Vers 1500 avant Jésus-Christ, le pharaon Thoutmosis III rapporte toute une collection d'iris de Syrie, où il a combattu, et brandit un iris comme un sceptre en signe de victoire : la fleur devient le symbole de la Haute-Egypte<sup>2567</sup>. Les beaux iris bleus de la fresque de Cnossos [fig. 152] montrent en quelle estime on tenait la fleur en Crète. De là, des moines bénédictins l'emportèrent vers le Nord. L'appellation linnéenne *Iris germanica* est trompeuse ; l'iris n'a fait que transiter par l'Allemagne, où il était acclimaté dans les jardins<sup>2568</sup> : Walafrid Strabon le nomme dans son *Hortulus*<sup>2569</sup>.

Les « fleur de lys » des rois de France, on s'en souvient, sont en réalité des iris<sup>2570</sup>, qui couvraient le marécage traversé par le roi : la fleur est commune à l'état sauvage. Les Anciens en faisaient grand cas, tant pour ses propriétés médicinales que dans la vie quotidienne. On fabriquait des cordes avec les feuilles séchées, coriaces et élastiques, et avec les « racines »

---

<sup>2559</sup> „Ein yede bloum hat sechs bletter / die ersten drey undersich gebogen [...] / das mittelst derselbigen seind geele haaarechte augbrawen. Die andern drey bletter die stehen über sich und auffgericht / rund als ein kugel zuosamen gebogen“ (FUCHS 1543, pl. 178).

<sup>2560</sup> Voir BREHM 1975, t. 11, p. 70-71.

<sup>2561</sup> Voir AYALA, AYCARD 2001, p. 41 et KIEHS-GLOS 2005 p. 57.

<sup>2562</sup> Nous reviendrons sur l'appellation *Schwertlilie*, qui est plus courante.

<sup>2563</sup> Le mot a d'abord désigné, comme en latin, une variété de quartz qui présente les couleurs de l'arc-en-ciel, puis, à partir du XIII<sup>e</sup>, la fleur et « la plante vivace à feuille en lame d'épée » et en 1478 indifféremment l'œil et l'arc-en-ciel, avant que cette dernière acception ne sorte d'usage (ROBERT 2000, p. 1125).

<sup>2564</sup> „Als der Regenbog am himmel“ (FUCHS 1543, pl. 178).

<sup>2565</sup> SEIBERT 2002, p. 286.

<sup>2566</sup> WARNKE 1878, p. 180.

<sup>2567</sup> KIEHS-GLOS 2005, p. 53-54.

<sup>2568</sup> *Germanica* est employé pour l'origine vraie ou supposée d'une plante (GENAUST 2005, p. 264).

<sup>2569</sup> KIEHS-GLOS 2005, p. 68.

<sup>2570</sup> Voir *supra*, II, II, A, 1, d.

des lotions qui rosissaient la peau sans l'irriter<sup>2571</sup>. Ces mêmes rhizomes ont servi longtemps à amidonner les draps en les parfumant à la violette : on en vendait encore en 1925 dans les pharmacies sous le nom de *Veilchenwurzeln* (racines de violette)<sup>2572</sup>. La fameuse « poudre de riz » ne contient pas de riz<sup>2573</sup> : gageons qu'il s'agit là d'une de ces déformations courantes qui remplace un mot devenu incompréhensible – la « poudre d'iris » – par un autre jugé plus clair. Le rhizome était moins familier que la fleur, si belle et parfumée qu'elle avait toutes les chances de devenir un symbole de la Vierge Marie.

### c Le manteau de la Vierge Marie

De l'Annonciation au Golgotha, les iris accompagnent les images narratives de la Vierge et de son Fils. Ils fleurissent aussi souvent, en terre ou dans un vase, près des Vierges à l'Enfant. Dans la *Madone de Stuppach* [fig. 460], Matthias Grünewald, qui a peint avec virtuosité roses, lys et coquelourdes, décline l'iris autrement, en nimbant Marie d'arc-en-ciel. Ailleurs la fleur, présente ou non, se reflète dans le vêtement de la Vierge, son manteau chez le Maître de Saint-Laurent, son surcot chez Quentin Metsys, sa robe chez Robert Campin<sup>2574</sup>. Dans une miniature allemande [fig. 223] du XV<sup>e</sup> siècle, la robe sur le lit près de Marie agenouillée est comme un grand pétale d'iris recourbé qui serait venu se poser. Les iris du *Paradiesgärtlein*, écrit Esther Gallwitz, ont « mis dans leurs pétales le bleu du manteau de Marie »<sup>2575</sup>. « Les vêtements de Marie et de l'ange brillent du bleu de l'iris », ce qui souligne la parenté de Marie avec les anges : si l'on en croit l'évêque Haymon d'Auxerre, « la nostalgie du Ciel s'exprime dans le bleu iris du manteau de Marie »<sup>2576</sup>.

A l'instar d'autres plantes, l'iris est aussi une panacée, dont il n'est « guère possible de décrire toutes les vertus »<sup>2577</sup>. Mais les auteurs mettent en avant les pouvoirs calmants et protecteurs liés en particulier aux femmes et aux enfants, ce qui accentue le caractère marial de la plante. « Aimez notre Mère de Miséricorde ! » exhorte Brigitte de Suède. « Elle est semblable à la fleur de l'iris »<sup>2578</sup>. Pline l'Ancien conseille de donner à mâcher un rhizome

<sup>2571</sup> KIEHS-GLOS 2005, p. 69.

<sup>2572</sup> SIERP 1925, p. 764.

<sup>2573</sup> BILIMOFF 2005, p. 63.

<sup>2574</sup> Nous pensons ici à la *Vierge dans un Jardin de Paradis* [fig. 43] du Maître de Saint-Laurent, à la *Vierge et l'Enfant* [fig. 591] de Quentin Metsys et à la *Vierge à la cheminée* [fig. 365] de Robert Campin.

<sup>2575</sup> „Die blaue Schwertlilie blüht vor der weißen Mauer und nimmt in ihren Blüten das Blau von Marias Mantel auf“ (GALLWITZ 1996, p. 219).

<sup>2576</sup> KIEHS-GLOS 2005, p. 57.

<sup>2577</sup> „Nit wol möglich ist alle tugent dieser wurzel zu beschreiben“ (BOCK 1560, chap. 261-262).

<sup>2578</sup> „Liebet die Mutter der Barmherzigkeit ! Sie ist gleich der Blume der Schwertlilie“ (voir BEHLING 1957, p. 38).

d'iris aux enfants qui « font leurs dents », un usage qui a perduré en France et en Allemagne jusqu'au siècle dernier<sup>2579</sup>. Walafriid Strabon loue l'efficacité de l'iris contre les « atroces douleurs de la vessie »<sup>2580</sup>. La plante, « l'une des plus cultivées et des plus célèbres du Moyen Age, était très utilisée contre les irritations des yeux<sup>2581</sup>, les insomnies, les migraines<sup>2582</sup>. Elle soigne les tumeurs féminines<sup>2583</sup> et fait « revenir les règles »<sup>2584</sup>. En entourant de sept iris somptueux la vignette d'*Abraham et les trois anges* [fig. 472], Gérard Horenbout représente une image typologique, la naissance d'Isaac annonçant celle de Jésus ; mais il fait sans doute référence aussi à la vieillesse de Sarah, qui a « cessé d'avoir ce qu'ont les femmes » (Gn 18, 11)<sup>2585</sup>.

Comme le manteau bleu de Marie, l'iris protège : les femmes en plantent non seulement dans leur jardin, mais sur le faîte de leur maison. Hieronymus Bock donne à entendre que beaucoup de ces pratiques tiennent moins de la médecine que de la magie<sup>2586</sup>. Il est vrai que les deux sont souvent étroitement mêlés. Dans le *Bréviaire Grimani* [fig. 474], les trois iris bleus occupent davantage de place que la vignette qui représente saint Antoine : ils font peut-être fonction d'amulette permettant au propriétaire de l'ouvrage de résister aux tentations, comme le fit le saint. Ils peuvent aussi rappeler que l'iris soigne les blessures infectées<sup>2587</sup>, une propriété fort utile dans le cadre du mal des Ardents pour lequel saint Antoine était le principal saint invoqué. Dans un procès en sorcellerie, instruit à Rottenbuch en 1650, l'accusé reconnaît savoir qu'on écrase des racines d'iris pour les mêler au fourrage des chevaux, et que cela « les rend beaux et qu'ils tirent ensuite toutes les charges »<sup>2588</sup> : faut-il voir ici la signature du Malin ou seulement la preuve de l'efficacité du remède ?

On disait depuis l'Antiquité que les tourterelles placent un fruit d'iris dans leur nid pour protéger leur couvée du mauvais œil. La recette du Pseudo-Apulée, consistant à placer

<sup>2579</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 7, col. 1548.

<sup>2580</sup> KIEHS-GLOS 2005, p. 68.

<sup>2581</sup> Le collyre à base de poudre d'iris était renommé (BOURIN 1990, p. 157). L'iris invite donc peut-être à identifier l'une des femmes à Marie-Madeleine.

<sup>2582</sup> FUCHS 1543, pl. 178. Cette dernière application peut être un argument en faveur d'Etienne, surtout si l'on considère que la ligne induite par le haut du corps de l'homme debout se prolonge vers les iris.

<sup>2583</sup> „Zuo den hitzigen geschwaeren der frawen brüst und heimlichkeit“ (BOCK 1560, chap. 261-262).

<sup>2584</sup> FUCHS 1543, pl. 178.

<sup>2585</sup> A forte dose, la plante est abortive, ainsi que le note déjà Dioscoride (GALLWITZ 1996, p. 217).

<sup>2586</sup> „Solch schwertel bluomen zieleet man inn den gaerten / wachsen etwan auff den mauren und stro daechern der heüser / dahin sie die alten weiber gemeinlich pflanzen. [...] andere superstitiones dieser wurzel lassen wir bleiben“ (BOCK 1560, chap. 261-262).

<sup>2587</sup> FUCHS 1543, pl. 178.

<sup>2588</sup> „Dadurch würden diese sehr schön und zögen alle Lasten, die man ihnen auflade“ (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 7, col. 1547, dont nous nous inspirons aussi pour les lignes qui suivent).

un rhizome d'iris dans la ruche pour empêcher les abeilles de s'envoler, était encore utilisée en Allemagne dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Si un essaim quittait la ruche, ce ne pouvait être en effet que par une ruse du Malin. Aussi était-il sage de se souvenir que « celui qui porte des racines d'iris sur soi, aucun diable ne peut lui causer de son vivant ni mal ni dommage ». Ces rhizomes, abondants dans les jardins, servaient d'ailleurs à sculpter des « racines de mandragore »<sup>2589</sup>. Au *Paradiesgärtlein*, la touffe d'iris est beaucoup plus imposante que le démon : les hommes qui ont su se protéger du Mal sur terre n'ont rien à craindre de lui dans l'au-delà.

L'iris était réputé guérir les morsures de serpent venimeux, même lorsque le venin avait déjà atteint le cœur<sup>2590</sup>. Il est doublement intéressant que le Maître du *Paradiesgärtlein* ait poussé l'observation de la nature jusqu'à représenter une demoiselle au corps bleu comme le manteau de la Vierge et les iris, qu'il fait se détacher contre la pierre du bassin. On peut y voir une mise en garde contre les ruses du Malin, qui toujours se pare de belles couleurs pour mieux tromper son monde, en même temps que l'assurance que Marie écrase le Serpent et que Dieu a placé dans la nature de quoi combattre ce dernier. La seconde raison est que quelques décennies plus tard Simon Bening associe dans la marge de *Sainte Agnès [fig. 315]* une libellule<sup>2591</sup> au corps bleu comme l'iris voisin et le manteau de la sainte. On est donc tenté de voir dans cette miniature une mise en relief de trois motifs du *Paradiesgärtlein*, ce qui suppose que le miniaturiste ait eu connaissance du tableau et l'ait finement examiné. Les feuilles de l'iris sont « l'arme qui jamais ne faiblit contre toutes les ruses et la puissance du Démon »<sup>2592</sup> : ni Marie, ni Agnès, dont l'agneau proclame la blancheur d'âme, n'ont jamais faibli.

## 2 Le glaive et l'arc-en-ciel

Les Anciens lisaient dans les rayures jaunes de la fleur d'iris la plainte d'Apollon devant Hyacinthe tué par Zéphyr jaloux<sup>2593</sup>. La symbolique chrétienne associe la douleur aux feuilles de la plante : au pied de la Croix, le cœur de Marie est transpercé d'un glaive, bien

<sup>2589</sup> GALLWITZ 1996, p. 218.

<sup>2590</sup> „Guot für alle giffüge bisz der schlangen / dann es treibt solchet dranck dass giffit vom herzen“ (BOCK 1560, chap. 261-262).

<sup>2591</sup> Rappelons que les demoiselles ont au repos les ailes repliées sur le dos, ce qui les distingue des libellules.

<sup>2592</sup> „Das Blatt der Schwertlilie [...] das ist[...] die standhafte Abwehr gegen alle List und Gewalt des Teufels“ (Brigitte de Suède, citée par BEHLING 1957, p. 38).

<sup>2593</sup> Selon les auteurs, ces rayures forment le AI de la plainte ou le YA de Hyacinthe (SIERP 1925, p. 763-764).

qu'elle ne doute pas de la Nouvelle Alliance, annoncée par son Fils, dont l'arc-en-ciel des pétales est le reflet et la promesse.

#### a Le Cantique de Syméon

Comme pour de nombreuses autres fleurs, les appellations de l'iris fluctuent : « l'iris, le lys et le glaïeul ont toujours été source de confusion dans la nomenclature »<sup>2594</sup>. Walafrid Strabon appelle *gladiolus* l'*Iris germanica*<sup>2595</sup>. Même si le terme Iris est employé en allemand au moins depuis le XVI<sup>e</sup> siècle – Hieronymus Bock emploie indifféremment *Iris* et *Gladiolus*<sup>2596</sup> –, *Schwertlilie* (lys-épée) est aujourd'hui plus courant, et nombre de noms apparentés sont tout aussi anciens. *Sabelblaume*<sup>2597</sup> (fleur en sabre) pourrait désigner le glaïeul<sup>2598</sup> ; mais il n'en est rien. *Blaw Schwertel*<sup>2599</sup> (petite épée bleue) et *Himmelsschwertel*<sup>2600</sup> (petite épée céleste) allient joliment la couleur de la fleur à la forme des feuilles. Les auteurs ont souvent souligné l'insouciance et la sérénité qui émanent du *Paradiesgärtlein*, cette « atmosphère de conte dans laquelle se réalisent les rêves de Paradis »<sup>2601</sup>. Margarete Pfister-Burkhalter note cependant que les iris du *Paradiesgärtlein* « font résonner, comme souvent, une tonalité tragique »<sup>2602</sup>. Dans la *Vierge à l'Enfant avec des anges* [fig. 666], de Paolo Veneziano, Jésus tient dans sa menotte un tout petit iris bleu ; il est très grave, comme sa Mère drapée dans un grand manteau sombre, qui tourne vers le spectateur un visage presque défait.

Les nombreux iris de la peinture religieuse font en effet référence au Cantique de Syméon : « et toi-même, dit le vieillard, un glaive te transpercera le cœur » (Lc 2, 35). Même dans une *Nativité* [fig. 533] aussi naïve et même amusante<sup>2603</sup> que celle du Maître de l'Historia Friderici et Maximiliani, une touffe d'iris rappelle que Marie « ressentait d'autant plus dans son cœur le coupant tranchant de cette épée qu'elle contemplait par avance les

---

<sup>2594</sup> „Iris, Lilium und Gladiolus, die drei haben immer für Verwirrung in der Nomenklatur gesorgt“ (GALLWITZ 1996, p. 217).

<sup>2595</sup> SIERP 1925, p. 763-764.

<sup>2596</sup> BOCK 1560, chap. 252-253.

<sup>2597</sup> KIEHS-GLOS 2005, p. 60.

<sup>2598</sup> *Gladiolus* désignait déjà en latin à la fois une épée courte et le glaïeul (ROBERT 2000, p. 951).

<sup>2599</sup> FUCHS 1543, pl. 178.

<sup>2600</sup> WARNKE 1878, p. 179.

<sup>2601</sup> „Die märchenhafte Stimmung, in welcher die Paradiesesträume sich verwirklichen“ (ALDENHOVEN 1902, p. 114).

<sup>2602</sup> „Unschuld versinnbildlichen die Lilien im Frankfurter Paradiesgärtlein, [...] wobei die Schwertlilien, wie öfters, einen tragischen Unterton anschlagen“ (LCI 1974, t. 3, col. 102).

<sup>2603</sup> Dans cette scène très paysanne, la Vierge ressemble à une énorme matrone et l'âne se retourne brusquement, piqué sans doute par un taon.

blessures et les tourments de son Fils et en fut en personne le témoin lors de la Passion »<sup>2604</sup> ; la référence au Golgotha est d'ailleurs renforcée par les trois boutons et les deux fleurs, une allusion discrète mais précise aux cinq stigmates, selon la technique du « symbolisme caché ». Chez Hans Baldung, les angelots qui pèsent sur le figuier pour nourrir Marie et son Fils font de la *Fuite en Egypte* [fig. 302] une illustration charmante d'un récit apocryphe<sup>2605</sup>, dont la touffe d'iris au premier plan tempère la légèreté. Mais comme au *Paradiesgärtlein* un papillon blanc invite à dépasser la Croix et à tourner son regard vers la Résurrection.

## b L'Alliance renouvelée

Selon son habitude, Jean Bourdichon représente avec un soin extrême les iris [fig. 340] des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*. L'escargot qui monte à l'assaut des pétales est une trouvaille iconographique : sa symbolique double recoupe en effet celle de la fleur. Depuis Hésiode, le « porte-maison » est au mieux le symbole de l'homme trop attaché aux biens de ce monde, au pire celui du vice : on l'accusait même de s'accoupler avec des « serpentes »<sup>2606</sup>. L'iris aussi, appelé crûment *Schellenblume*<sup>2607</sup> (fleur à grelots, sans doute en raison de la forme oblongue de ses fruits), était le symbole « du péché originel et de l'œuvre de chair »<sup>2608</sup>. Hugo van der Goes, qui dans son *Péché Originel* [fig. 656] cache ostensiblement la nudité d'une Eve déjà enceinte derrière une fleur d'iris bleu, semble s'en souvenir<sup>2609</sup>.

Mais l'escargot était aussi symbole de Résurrection, car il s'enfonce l'hiver dans la terre et se réveille à Pâques ; aussi plaçait-on des coquilles de limaçon dans les tombes<sup>2610</sup>. L'iris, réputé pour « recoller les chairs »<sup>2611</sup>, est la plante qui fait reculer la mort. Le Maître de

---

<sup>2604</sup> „Darum hatte Simeon so wahr geweissagt, dass ein Schwert durch ihre Seele dringen werde. Denn sie hatte in ihrem Herzen ebenso vielmal die scharfe Schneide dieses Schwertes zu empfinden, als sie im Geiste die Wunden und Peinen ihres Sohnes im voraus erblickte und deren Augenzeuge sie bei der Passion ihres Sohnes auch leiblicher Weise war“ (Brigitte de Suède citée par BEHLING 1957, p. 38).

<sup>2605</sup> Dans l'*Évangile du Pseudo-Mathieu*, l'Enfant ordonne à un palmier de s'incliner pour rassasier Marie de ses fruits, et l'arbre obéit sans le secours des anges. Mais les artistes ont souvent mis en scène des angelots dans le feuillage : Jésus, pour honorer l'arbre, envoie en effet un ange planter un rejet « au Paradis de [son] Père » (Pseudo-Mt 20-21).

<sup>2606</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 931-932.

<sup>2607</sup> GALLWITZ 1996, p. 218.

<sup>2608</sup> BILIMOFF 2005, p. 63.

<sup>2609</sup> Les iris qui ornent les marges du *Roman de la Rose* [fig. 572] ont peut-être aussi une connotation érotique.

<sup>2610</sup> Par exemple dans la sépulture de saint Eutrope, évêque de Saintes au III<sup>e</sup> siècle. L'usage était répandu dans les tombes franques : on a trouvé dans l'Aisne trente coquilles placées en couronne autour de la tête d'un mort. Cette habitude se perd vers l'an 1000, mais la symbolique perdure dans les œuvres d'art (voir CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 927-928).

<sup>2611</sup> „Machen fleysch wachsen“ (FUCHS 1543, pl. 178).

Saint Gilles [fig. 557] fait fleurir des iris bleus sous les pattes de la biche percée de flèches qui cherche refuge auprès du saint<sup>2612</sup>. Christina Kiehs-Glos tient pour acquis que la « racine miraculeuse » que va quérir le lièvre du conte pour recoller la tête au corps des deux frères et ainsi les ressusciter est un rhizome d'iris<sup>2613</sup>. On a vu dans les iris que l'on plante sur les tombes, partout en Grèce mais aussi en Allemagne, une survivance de la croyance antique selon laquelle la déesse Iris accompagnait les morts, surtout les femmes et les jeunes gens<sup>2614</sup>. Le *Paradiesgärtlein*, où fleurit une touffe d'iris serrés comme sur une tombe, proclame avec force la continuité de l'au-delà avec le monde terrestre, ce qui peut être un argument en faveur de la valeur d'épithète du tableau, défendue par Elisabeth Wolffhardt<sup>2615</sup>.

L'iris est donc « l'image de l'Alliance renouvelée par le sacrifice du Christ »<sup>2616</sup>. Si le « lys céleste »<sup>2617</sup> a donné son nom à la *Madone aux iris* [fig. 421] de l'atelier de Dürer, ce n'est pas que sa représentation soit rare. Il est par contre exceptionnel que la fleur se détache ainsi à peine contre le ciel, tant elle en épouse la couleur, et guide le regard vers Dieu le Père dans la nuée<sup>2618</sup>. Il est impossible que ne résonnent pas alors aux oreilles du spectateur les versets de la Genèse : « J'ai mis mon arc dans la nuée pour qu'il devienne un signe d'alliance entre moi et la terre. Quand je ferai apparaître les nuages sur la terre et qu'on verra l'arc dans la nuée, je me souviendrai de mon alliance entre moi, vous et tout être vivant quel qu'il soit : les eaux ne deviendront plus jamais un déluge qui détruirait toute chair » (Gn 9, 13-15). Mais les iris dominent une arche en ruine. L'Alliance est renouvelé par le petit Enfant qui pour

---

<sup>2612</sup> Le roi agenouillé demande pardon au saint d'avoir blessé la biche qui a nourri ce dernier de son lait. Selon la légende, il offrit à l'ermite de faire construire un monastère : ce fut Saint-Gilles du Gard (voir DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 1994, p. 171-172). Cela nous invite à voir dans les iris du *Paradiesgärtlein* un argument en faveur de saint Sébastien.

<sup>2613</sup> KIEHS-GLOS 2005, p. 60. Dans ce conte, intitulé *Les deux frères*, où il est question d'un oiseau d'or, les jeunes gens partent à l'aventure en compagnie d'animaux qui veillent sur eux. L'un d'eux, comme saint Georges, tue le dragon et libère la princesse, mais son rival parvient à le décapiter. Le pouvoir de la racine est si grand que le lion, dans l'affolement, recolle la tête du jeune homme à l'envers, l'arrache et la recolle sans dommage (GRIMM 1996, p. 338-357). Il est sans doute hasardeux de chercher là une aide pour identifier l'un des personnages du tableau, la « racine » n'étant pas nommée, à moins que le renom de l'iris ait rendu toute précision superflue. Dans ce cas, nous aurions un argument en faveur des saintes décapitées : Dorothee, Barbe, Catherine et Cécile, particulièrement la dernière, représentée parfois avec une blessure au cou.

<sup>2614</sup> WARNKE 1878, p. 179.

<sup>2615</sup> WOLFFHARDT 1954, p.184.

<sup>2616</sup> „Auf Christus und Maria bezogen, ist die Iris, die Regenbogenblume, Hinweis auf den durch Christi Opfertod erneuerten Bund“ (SEIBERT 2002, p. 286).

<sup>2617</sup> *Himmelslilie* a été relevé par KIEHS-GLOS 2005, p. 60.

<sup>2618</sup> On peut se demander si le peintre ne s'est pas ici laissé inspirer par la *Madone de Stuppach* [fig. 460], qui guide pareillement le regard, mais en passant par l'arc-en-ciel. Dans ce cas, la *Madone aux iris*, datée des années 1500-1510, serait postérieure à 1516.

l'heure tête sur les genoux de Marie, mais dira à ses disciples la veille de sa mort « cette coupe est la nouvelle Alliance en mon sang versé pour vous » (Lc 22, 20). Le Maître du Paradiesgärtlein, qui a posé un verre de vin sur la table dont la forme désigne la touffe d'iris, ne pouvait plus clairement mettre en scène le verset de l'Évangile.

Avec sa tige épaisse et ses tépales internes dressés en étendard, l'iris est une fleur fière, qui fut symbole de victoire. La déesse qui lui donna son nom tient parfois à la main un caducée<sup>2619</sup> : on a prêté à la fleur, de l'Antiquité à nos jours, tant de pouvoirs, à la frontière de la médecine et de la magie, qu'elle nous offre quantité d'arguments pour identifier les personnages du tableau à tel ou tel saint, ce qui revient presque à ne nous en livrer aucun. Elle est *a contrario* sans conteste, en vertu de la beauté céleste de ses pétales et des glaives de ses feuilles, une fleur mariale, si bien qu'on se demande si le Maître n'invite pas à voir dans la Vierge vêtue de bleue et couronnée d'or le douzième iris du tableau<sup>2620</sup>. Un autre message du peintre, et non des moindres, est que Dieu, qui jamais ne désespère de l'homme, renouvelle son Alliance par son Fils<sup>2621</sup>. La table n'attire peut-être pas tant le regard sur les iris que sur le miellat de cochenille, recueilli en quantité dans la région du Mont Sinaï, si bien qu'il convient de voir dans cette nourriture la manne de la Bible<sup>2622</sup>. Près de la Table eucharistique fleurissent de toutes petites véroniques aux pétales bleu vif en forme de croix.

## B La véronique, icône véritable.

Dans le *Bréviaire Grimani*, l'*Incipit du Livre de Daniel* [fig. 473] est entouré d'une somptueuse frise d'iris bleus et de véroniques. En comparaison des premières fleurs, dont la splendeur a subjugué les peintres, les secondes semblent bien insignifiantes et sont du reste moins souvent figurées. Elles n'en ont pas moins connu leur heure de gloire : en 1694, Johan Francke leur consacra un ouvrage de trois cents pages, *Polychresta herba veronica*, plusieurs

---

<sup>2619</sup> GUIRAND, SCHMIDT 1996, p. 182.

<sup>2620</sup> Nous empruntons cette idée à Heinrich Heine, dont A. Spaeth met les vers en parallèle avec la *Madone à la roseraie* de Lochner (SPAETH 1951, p. 256-257). En effet, seul W. Loeckle compte douze iris, mais nous ne saurions dire si le petit bouton « à peine visible » en est réellement un.

<sup>2621</sup> On se souvient que nous avons retenu dans la première partie comme principal dénominateur commun des Jardins du Paradis l'expression de la confiance.

<sup>2622</sup> Voir BREHM 1975, t. 11, p. 70-71. On peut se demander si le sculpteur du *Minnekästchen* [fig. 5] n'aurait pas pris cette mousse blanchâtre pour des œufs d'escargot et transformé ce détail jugé peu lisible. Cela expliquerait la présence du limaçon qui rampe sur le bord du bassin (voir *supra*, I, II, A, 1, b) et ne manquerait pas d'intérêt. En effet, malgré l'erreur de départ – les œufs d'escargot sont toujours enterrés – il rejoindrait ainsi en fin de compte la symbolique christique, non par le biais de la nourriture mais par celui de l'eau vive (Jn 4, 10) et de la Résurrection.

fois réédité. La véronique, qui retomba ensuite dans l'oubli<sup>2623</sup>, devait être déjà célèbre dans les années 1400, pour que le Maître du *Paradiesgärtlein* en peigne deux espèces différentes, un *unicum* dans le tableau<sup>2624</sup>, si l'on excepte le plantain, dont seule une espèce est en fleurs. On sait cependant peu de choses sur la véronique, même sur son nom, dérivé peut-être de *vera unica medicina*, un jeu de mot comme on les aimait au Moyen Age, ou encore de Véronique, la sainte légendaire dont le nom a été interprété progressivement comme *vera icona*.

## 1 Une plante mystérieuse et célèbre

Certains détails des véroniques du *Paradiesgärtlein* sont peints avec une grande précision, d'autres contredisent la nature, sans qu'il soit possible d'affirmer qu'il s'agit d'une volonté délibérée. La véronique petit-chêne, qui fleurit dans le tiers supérieur du tableau, semble avoir fait l'objet de davantage de minutie que le cresson de cheval représenté sur les deux côtés du bassin. Mais les appellations ayant beaucoup varié, on ne sait pas toujours de quelle espèce parlent les botanistes : les véroniques forment une famille nombreuse et compliquée.

### a Véronique petit-chêne et cresson de cheval.

Trois pieds de véronique petit-chêne fleurissent au *Paradiesgärtlein*, un à droite du cerisier, deux contre la banquette, au-dessus de l'ange. L'herbe drue ne permet pas de dire si leurs tiges rampent pour se dresser ensuite. Leurs feuilles grossièrement dentées sont fidèlement peintes, ainsi que le bleu intense de leurs fleurs, qui est ici celui du manteau de la Vierge, et leur cœur presque blanc. Mais chez aucune des fleurs le pétale inférieur n'est plus petit que les trois autres, une irrégularité spécifique des véroniques. La première, qui est la plus grande, se détache contre le blanc de la muraille. Les fleurs éclosent sur des tiges opposées, comme dans la nature ; cependant la tige centrale n'a pas cet aspect « tronqué » propre à l'espèce. On y distingue cinq boutons et trois fleurs écloses, dont la plus à gauche compte cinq pétales au lieu de quatre. La seconde plante est en partie dissimulée par la dentelle posée sur la table ; deux fleurs écloses sont visibles dans la partie droite. La troisième compte trois fleurs bleues ; la tige centrale est escamotée et une petite tache bleue est difficile à interpréter.

---

<sup>2623</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 440.

<sup>2624</sup> Il y a dans le tableau des variations chromatiques de la même espèce, chez les roses trémières, le compagnon rouge et le compagnon blanc, mais ce n'est pas le cas pour les véroniques, dont les deux espèces fleurissent en bleu.

Les petits pieds de cresson de cheval qui poussent près du bassin sont également au nombre de trois. Celui qui fleurit entre les deux pieds de plantain lancéolé se divise à la base en deux tiges, dont une rampante – ce qui est une caractéristique de l'espèce –, laquelle se subdivise au sommet. Tous comportent des feuilles ovales dentées, comme dans la nature ; mais les tiges ne sont pas aussi charnues. La couleur brunâtre des fleurs, parfois difficiles à distinguer des feuilles<sup>2625</sup>, surprend, car le corps de la demoiselle posée sur la plante la plus à droite arbore un bleu lumineux.

Bien qu'assez peu visibles, à l'exception de celle qui fleurit sous le cerisier – elle est de loin la plus souvent nommée – les véroniques sont mentionnées par un auteur sur trois ou sur quatre<sup>2626</sup> et ne font pratiquement pas l'objet de débat. Elisabeth Wolffhardt affirme même que la véronique petit-chêne est « reconnaissable sans risque de se tromper »<sup>2627</sup>. De fait, les auteurs qui précisent l'espèce sont d'accord pour *Veronica chamaedrys*, en allemand *Gamander-Ehrenpreis*. Seule Pénélope Hobhouse fait exception en reconnaissant de la bourrache ; non pas sans doute la bourrache officinale aux pétales étoilés, qu'on rencontre parfois dans les marges<sup>2628</sup>, mais *Omphalodes verna*, la « petite bourrache » qui porte aussi le nom poétique de nombril-de-Vénus<sup>2629</sup> et à laquelle les fleurs du *Paradiesgärtlein* ressembleraient assez si elles avaient cinq pétales, ce qui n'arrive qu'une fois<sup>2630</sup>. Les affirmations sont plus nuancées en ce qui concerne le cresson de cheval. Même si les plantes qui poussent près du bassin ne sont « pas toutes identifiables »<sup>2631</sup>, les auteurs s'accordent généralement sur *Veronica beccabunga*, en allemand *Bachbunge* : seuls Bodo Brinkmann et Stefan Kemperdick optent pour la bugle rampante<sup>2632</sup>.

Pourtant, à notre connaissance, les auteurs n'étaient pas leur choix, bien que peu de choses séparent les différences espèces. C'est principalement la couleur bleue qui permet de voir dans les véroniques les plus grandes *Veronica chamaedrys* plutôt que *Veronica*

---

<sup>2625</sup> De gauche à droite, le premier cresson de cheval semble compter trois fleurs sur chaque tige ; le second, près du grand plantain, comporte une seule tige et cinq fleurs, pour autant que l'on puisse en juger ; le troisième se divise à une certaine hauteur en deux tiges, sur lesquelles on devine trois et cinq fleurs.

<sup>2626</sup> Onze auteurs sur trente mentionnent la véronique petit-chêne, sept le cresson de cheval.

<sup>2627</sup> „Mit Sicherheit ist der Gamander-Ehrenpreis [...] zu erkennen“ (WOLFFHARDT 1954, p. 178).

<sup>2628</sup> Par exemple dans le *Jardin des Délices* [fig. 328] de Jérôme Bosch ou la marge de *David en prière* [fig. 529] du Maître de Houchin-Longastre.

<sup>2629</sup> Voir FITTER 2005, p. 200-201.

<sup>2630</sup> L'auteur ayant pris l'exception pour la règle, nous ignorerons pour l'instant cette identification.

<sup>2631</sup> „Sie lassen sich nicht alle botanisch bestimmen“ (WOLFFHARDT 1954, p. 178).

<sup>2632</sup> „Kriechende Günsel“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 111). Nous ne suivrons pas non plus cette identification, d'autant plus que la symbolique de cette plante, qui est une labiée, recoupe celle du lamier pourpre précédemment traité.

*officinalis*, plus violette que bleue<sup>2633</sup>. Or il n'est pas sûr que l'argument chromatique soit pertinent : jamais les violettes ne se parent dans les sous-bois du bleu franc des violettes du *Paradiesgärtlein* et de la peinture médiévale en général. Quant au minuscule cresson de cheval, sa taille peut dépasser dans la nature celle de la véronique petit-chêne. Mais il est vrai qu'il aime l'eau, comme tous les cressons, et était du reste consommé comme tel<sup>2634</sup> : on le récoltait en abondance dans les rivières, les fossés et les fontaines<sup>2635</sup>. Aussi la plante a-t-elle sans doute davantage été identifiée en vertu de son emplacement que de son aspect<sup>2636</sup>. Les véroniques sont en effet « un peuple familier, mais il est bien délicat, pour le profane, de mettre des noms sur chacun de ses visages »<sup>2637</sup>.

## b Une famille nombreuse et compliquée

Comme toutes les petites plantes familières, la véronique collectionne les diminutifs tendres : *Gamanderle*<sup>2638</sup> (petite germandrée), *Katzenäugle* (petit œil de chat), *Fröschgückerle* (petit œil de grenouille), *Großmütterli* (petite grand'mère), *Lisbethli* (Lisette)<sup>2639</sup>. Mais contrairement à d'autres, dont l'étymologie est sans surprises, la véronique constitue un véritable casse-tête pour les linguistes. *Ehrenpreis* apparaît pour la première fois au XV<sup>e</sup> siècle, dans le *Schwyzzer Arzneibuch*. Auparavant, « les traces se perdent, bien que *Veronica officinalis* et *Veronica chamaedrys* aient été célèbres à cause de leur pouvoir de guérison et répandues dans toute l'Europe et les régions méridionales »<sup>2640</sup>. Avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, on regroupe sous le nom de véronique plus de deux cents plantes jugées aujourd'hui sans rapport

<sup>2633</sup> Pour les précisions botaniques, voir FITTER 2005, p. 224. Les feuilles des véroniques du tableau sont peut-être un peu plus découpées que celles de la véronique officinale ; mais il manque aux trois plantes le sommet « tronqué » caractéristique de l'espèce « petit-chêne ».

<sup>2634</sup> „Die bletter derr Bachpungen so sie noch zart und jung seind als Brunnenkreß zum sallat gebraucht / oder gekocht in der speiß genützt“ (FUCHS 1543, pl. 414).

<sup>2635</sup> „Disz kraut wachst in den warmen brunnen flüssen / in den graeben“ (BOCK 1560, chap. 63-64).

<sup>2636</sup> „*Veronica beccabunga*“, die Bachbunge, die feuchte Standorte bevorzugt, wächst viel unscheinbarer dicht am Brunnentrog, vorn und an der Seite aus den Ritzen“ (GALLWITZ 1996, p. 110). Nous estimons pour notre part que les craquelures proviennent de la peinture et non pas du bassin. Mais il est tout de même probable qu'il règne une certaine humidité aux alentours, ce qui peut justifier le rapprochement de l'auteur entre la véronique et Barbe – « *Barbara schöpft Wasser, am Brunnenrand wachsen Bachbunge und Wegerich* » (p. 7) –, la sainte étant invoquée pour redonner vie aux cours d'eau asséchés (voir *supra*, I, II, B, 3, d).

<sup>2637</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 439. Le terme de « profane » s'entend naturellement sur le plan botanique. Il est caractéristique que Michèle Bilimoff appelle la même plante « véronique officinale » dans la légende et *Veronica chamaedrys* dans la liste récapitulative (BILIMOFF 2005, p. 114, 138). Les fleurs bleues invitent à voir la seconde dans la plante des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*.

<sup>2638</sup> FUCHS 1543, pl. 501.

<sup>2639</sup> Nous tenons ces quatre dernières appellations de GALLWITZ 1996, p. 110.

<sup>2640</sup> „Davor verlieren sich offenbar die Spuren, obwohl gerade die ihrer Heilkraft wegen gerühmten Arten *Veronica officinalis* und *Veronica chamaedrys* doch in Europa und auch im Süden weitverbreitet sind“ (GENAUST 2005, p.680).

entre elles<sup>2641</sup>. Linné met une majuscule à *Veronica*, qui désigne désormais un genre dûment répertorié, mais n'étaye pas l'appellation. Il semble y avoir eu longtemps un certain flou entre la véronique et la bétoine, peut-être parce que les deux plantes étaient parées de toutes les vertus<sup>2642</sup> : Hieronymus Bock nomme la véronique petit-chêne *Bathonien* et la véronique officinale *Vetonica*<sup>2643</sup>. Helmut Genaust récuse *a contrario* toute filiation entre *Betonica* et *Veronica* et s'indigne par ailleurs de ce que « la plupart des livres de botanique mettent la plante en rapport avec sainte Véronique sans jamais donner d'arguments »<sup>2644</sup>. D'autres considèrent que la véronique est en réalité la « seule médecine vraie », *vera unica medicina*, qui aurait donné *veronica* par contraction<sup>2645</sup>.

Il est possible enfin que le terme dérive d'une racine d'où serait issu l'allemand *Wernickel* (l'orgelet, appelé aujourd'hui *Gerstenkorn*) : il s'agit pour Helmut Genaust de la « seule association sensée », surtout si l'on considère que la véronique petit-chêne était utilisée contre les troubles oculaires, d'où son nom courant de *Augentrost* (consolation des yeux). Cela ne lui semble toutefois « pas solide pour une interprétation globale »<sup>2646</sup>. Une telle prudence l'honore ; mais cette étymologie nous paraît tout à fait intéressante, eu égard au nombre d'appellations liées aux yeux : *Katzenäugle*, *Fröschgückerle*, et même sans doute *Großmütterli*<sup>2647</sup> et *Vergisz mein nit*<sup>2648</sup>. Il se pourrait alors que les véroniques petit-chêne qui fleurissent sous le cerisier désignent la cueilleuse comme Marie-Madeleine, invoquée dans les maladies des yeux, à cause des larmes versées<sup>2649</sup>. Il n'y a par ailleurs qu'un pas entre l'orgelet et la paille dans l'œil du voisin qui gêne davantage, et Jésus le dénonce, que la poutre dans son œil à soi (Mt 7, 3) : une attitude peu compatible avec le Royaume des cieux.

<sup>2641</sup> On range aujourd'hui la véronique dans les scrofulaires, dont font aussi partie les digitales et les molènes (voir FITTER 2005, p. 218-231).

<sup>2642</sup> Voir *supra*, II, III, D, 1, b.

<sup>2643</sup> BOCK 1560, chap. 74-75.

<sup>2644</sup> L'auteur concède que le lien semble exister dans de nombreuses langues, surtout latines ; mais il ne peut découvrir aucun lien sémantique : « *aber es gibt keine sinnfällige semantische Brücke zwischen de beiden Wörtern* » (GENAUST 2005, p. 680). Notons au passage que pour le Robert la filiation linguistique ne pose aucune difficulté (ROBERT 2000, p. 2401).

<sup>2645</sup> „*Der lateinische Name Veronica wurde im Mittelalter auf vera unica medicina („wahre, einzige Medizin“) gedeutet und auf Christus als den Retter der Welt bezogen*“ (SEIBERT 2002 p. 91).

<sup>2646</sup> „*Die einzige sinnvolle Assoziation, die ich in der Literatur gefunden habe, aber dennoch nicht als tragfähig für eine Gesamtdeutung ansehe*“ (GENAUST 2005, p. 680).

<sup>2647</sup> On peut imaginer que les pétales de véronique ont rappelé à quelqu'un les yeux bleus d'une grand'mère qui connaissait les pouvoirs des plantes.

<sup>2648</sup> Ce nom s'applique plus communément au myosotis. Mais la confusion devait être relativement fréquente : Hieronymus Bock mentionne ce nom pour la véronique petit-chêne (BOCK 1560, chap. 74-75), laquelle se nomme dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* « ne m'oubliez mie » (BILIMOFF 2005, p. 138).

<sup>2649</sup> L'argument vaut aussi pour la femme à la fontaine, mais dans une moindre mesure : les appellations relevées ne concernent pas le cresson de cheval.

Aussi pensons-nous pouvoir considérer les véroniques du *Paradiesgärtlein*, multipliées par le peintre, comme une invitation à la conversion.

Le deuxième terme de *Veronica chamaedrys* est moins mystérieux. *Chamaidrys*, employé par Théophraste et Dioscoride, est formé sur *chamai* (bas) et *drys* (le chêne) : les feuilles de la plante sont en effet découpées comme celles du chêne<sup>2650</sup>. Si « véronique petit-chêne » est une transcription littérale du latin, l'allemand *Gamander*, dérivé de *chamaedrys*, est plus obscur. Dans le langage courant, *Ehrenpreis* (prix d'honneur) désigne souvent aussi bien la véronique officinale que la véronique petit-chêne<sup>2651</sup>, mais pas *Veronica beccabunga*.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, *Bachbunge* n'est pas dérivé du latin. Linné a calqué l'appellation sur l'italien *beccabungia*, formé parallèlement à *Bachbunge*<sup>2652</sup>. Ce que les Allemands nomment *Bunge* (*Samolus valerandi*) est une petite plante à fleurs blanches de la famille des primevères, qui pousse dans les endroits humides, particulièrement au bord de la mer. *Bachbunge* est donc par opposition un samole de Valérand qui pousse près des ruisseaux<sup>2653</sup>. Dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, la plante se nomme « mentillon »<sup>2654</sup> : sa tige charnue et ses feuilles dentelées ressemblent en effet à celles de la menthe. Les flores françaises ont retenu le nom de « cresson de cheval »<sup>2655</sup>, qui fut peut-être à l'origine une appellation populaire. La plante était bien connue des vétérinaires ; mais comme toutes les véroniques, on l'appréciait aussi pour soigner les hommes.

## 2 *Vera unica medicina*

Le nom de *Heil aller Schäden*<sup>2656</sup> (guérison de tous les dommages) le dit assez : la véronique est une panacée, à tel point que les bêtes la connaissent et qu'un roi, émerveillé par ses pouvoirs, lui décerna, selon la légende, le prix d'honneur.

---

<sup>2650</sup> „Der Vergleich geht von den wie ein Eichenblatt gekerbten Laubblättern aus“ (GENAUST 2005, p. 145-146).

<sup>2651</sup> Pour les confusions entre *Gamander* (*Teucrium chamaedrys*), *Gamanderehrenpreis* (*Veronica chamaedrys*) et *Ehrenpreis* (*Veronica officinalis*), qu'il serait fastidieux de détailler, voir GALLWITZ 1996, p. 108.

<sup>2652</sup> GENAUST 2005, p. 95-96.

<sup>2653</sup> Voir FITTER 2005, p. 186-187.

<sup>2654</sup> BILIMOFF 2005, p. 139.

<sup>2655</sup> Voir FITTER 2005, p. 226.

<sup>2656</sup> PERGER 1980, p. 153-154.

## a La connaissance donnée aux bêtes

Il fallait que les vétérinaires fissent grand cas de *Veronica beccabunga* pour que l'appellation « cresson de cheval » éclipse toutes les autres. Hieronymus Bock s'émerveille de ce que les « médecins des chevaux » utilisent la plante « en grande quantité pour toutes sortes de tumeurs et font ainsi de nombreux miracles »<sup>2657</sup>. Les bergers appelaient la véronique officinale *vihe wurz* (racine au bétail) car elle venait à bout de la toux de leur cheptel<sup>2658</sup>. Peut-être les animaux avaient-ils dans ces deux cas, en broutant la véronique, attiré eux-mêmes l'attention des hommes, car la plante semble particulièrement liée au savoir des bêtes, domestiques ou sauvages. On disait que les lions soignaient leurs lionceaux piqués par de « petits vers » avec la véronique et que les ours utilisaient la plante pour retrouver des forces au sortir de leur hibernation et pour faire à l'occasion tomber la fièvre<sup>2659</sup>. C'est aussi à un animal que l'homme – qui plus est, un roi – est redevable de la guérison la plus spectaculaire.

Selon la légende, le chasseur d'un roi malade de la lèpre observa un jour un cerf mordu par un loup, qui frottait sa blessure contre le tronc d'un chêne ; puis l'animal se coucha dans de la véronique et en mangea une grande quantité. Intrigué, l'homme guetta le cerf, qui répéta ce manège pendant huit jours, après quoi il fut guéri. Alors le chasseur enduisit le corps de son maître d'un emplâtre de véronique, et le roi aussi fut guéri. Enthousiasmé, ce dernier s'écria que la plante avait bien mérité le prix d'honneur : le nom d'*Ehrenpreis* lui resta<sup>2660</sup>. Le fait que le cerf se frotte d'abord contre un chêne invite à identifier la véronique à l'espèce petit-chêne, ce qui donne de la profondeur à l'histoire. Ce n'est pas le chêne majestueux qui guérit le roi, mais une fleur minuscule, à laquelle Dieu a donné des feuilles de chêne pour glorifier sa petitesse. Les feuilles des arbres du *Paradiesgärtlein* ne sont pas dentées ; mais les véroniques petit-chêne fleurissent optiquement sous les arbres. Le conte était peut-être suffisamment célèbre pour que le spectateur pense conjointement au cerf mordu par le loup et à la parole de Jésus : « Je te loue, Père, Seigneur du ciel et de la terre, d'avoir caché cela aux sages et aux intelligents et de l'avoir révélé aux tout-petits (Mt 11, 25).

---

<sup>2657</sup> „Die pferde arzet brauchen die Bachbungen hefftig / zuo aller gschwulst / und treiben vil wunder damit“ (BOCK 1560, chap. 63-64).

<sup>2658</sup> BOCK 1540, chap. 74-75. Ceci peut aussi bien parler en faveur de saint Bavon, protecteur des bovins – sans doute par homophonie approximative – que de saint Laurent, invoqué lors des épizooties.

<sup>2659</sup> LESER, STOEHR 1997, p. 204.

<sup>2660</sup> PERGER 1980, p. 153-154.

## b La lauréate du prix d'honneur

L'appellation « herbe aux ladres », attestée en 1195, est plus ancienne que « véronique » : la guérison d'un lépreux, considéré comme un mort-vivant, était assimilée à une résurrection<sup>2661</sup>. En peignant des véroniques bleu ciel dans le cartouche supérieur de la *Résurrection de Lazare* [fig. 525], le Maître de Dresde rappelle que « ladre » et « Lazare » ont une étymologie commune et que Dieu, qui ressuscite les morts, n'abandonne pas les lépreux<sup>2662</sup>. Il était logique qu'une plante aussi puissante guérisse, outre les yeux malades, la toux, la jaunisse, les fractures, les blessures infectées, mais aussi la peste, ces deux dernières applications parlant en faveur de saint Sébastien pour l'homme debout. La chose était devenue proverbiale : « *trinkt Ehrenpreis und Bibernell, so sterbet ir nit so schnell!* »<sup>2663</sup>. C'est la véronique petit-chêne qui entrait dans la composition du saint Vinage, la potion employée contre le mal des Ardents<sup>2664</sup> ; mais dans l'ensemble les applications des véroniques se recourent<sup>2665</sup>.

« En somme », résume Leonhart Fuchs, « la véronique est une véritable herbe miraculeuse, en raison de quoi elle doit être tenue en haute estime »<sup>2666</sup>. La *Madone des Médicis* [fig. 659] donne à penser que le corps médical a longtemps partagé cet avis : Rogier van der Weyden a placé des véroniques au premier plan, devant les patrons de la médecine saint Côme et saint Damien. A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le chimiste et médecin Frédéric Hoffmann lance la mode de l'infusion de véronique, « selon lui supérieure au thé de Chine en goût et en vertus, et que toute l'Allemagne se mit à boire frénétiquement »<sup>2667</sup>. Mais les appellations *Heil aller Schäden, Heil aller Welt* (salut du monde entier), *Grundheil* (salut fondamental)<sup>2668</sup> renvoient au salut de l'âme au moins autant qu'à la santé du corps. La « vraie et unique médecine » est en fin de compte le Christ.

---

<sup>2661</sup> ROBERT 2000, p. 2401.

<sup>2662</sup> Que saint Laurent ait été invoqué contre la lèpre parle en faveur de son identification à l'homme debout.

<sup>2663</sup> « Buvez véronique et pimprenelle, vous ne mourrez pas de si tôt » (GALLWITZ 1996, p. 109).

<sup>2664</sup> BEGUERIE, BISCHOFF 2000, p. 33.

<sup>2665</sup> Cela indigné du reste Hieronymus Bock : bien peu de pharmaciens ayant vu la véronique petit-chêne, comment sauraient-ils l'utiliser dans les prescriptions ? Aussi ne serait-il « pas étonnant que beaucoup de gens se dégoûtent des pharmaciens » („*wer kein wunder / es würden vil leüt ab den Apotekern ein scheüens gewinnen*“, BOCK 1560, chap. 74-75).

<sup>2666</sup> „*In summa / Ehrenbreiß ist auch ein recht wunderkraut / soll derhalben hoch geachtet werden*“ (FUCHS 1543, pl. 93).

<sup>2667</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 440.

<sup>2668</sup> SEIBERT 2002 p. 91.

### 3 Le voile de Véronique

Il n'est pas sûr que sainte Véronique ait donné son nom à la petite fleur bleue qui nous occupe. Mais elle a certainement « ajouté à la plante une signification supplémentaire »<sup>2669</sup>. La véronique était déjà porteuse d'une multitude de messages ; l'image imprimée sur le voile fit d'elle le symbole du Christ sauveur du monde<sup>2670</sup>.

#### a Une multitude de messages

Les fleurs sont nombreuses à être associées à l'amour, et la véronique ne fait pas exception. *Männertreu* (fidélité des hommes) est encore aujourd'hui un nom courant de la véronique. Selon Esther Gallwitz, ce serait par antiphrase, les pétales tombant à peine la fleur éclos<sup>2671</sup>. Cette floraison éphémère était toutefois appréciée pour sa fonction d'oracle, qui permettait aux jeunes filles de distinguer un amoureux volage d'un futur époux<sup>2672</sup>. A l'inverse, des prétendants éconduits avaient nommé la véronique petit-chêne *Frauenbiss* (morsure de femme), « à cause que cette petite herbe a été privée de son cœur en son milieu »<sup>2673</sup>.

La magnifique couleur bleue des quatre petits pétales était réputée avoir déteint sur le manteau de Marie, qui s'était reposée parmi les véroniques petit-chêne pendant la Fuite : *Unser lieben Frauen Rast* (repos de Notre-Dame) s'est inscrit dans le langage<sup>2674</sup>. Dans la *Vierge d'Humilité dans le Jardin du Paradis [fig. 39]* de l'entourage des Frères de Limbourg, une élégante frise de véroniques prolonge dans la marge le bleu lumineux de la robe et du manteau de Marie. Certes, l'Enfant du *Paradiesgärtlein* est trop grand pour le thème du Repos pendant la Fuite. Mais il nous semble distinguer cependant une certaine parenté. La cueilleuse par exemple renvoie à Joseph, qui souvent dans le Repos cueille ou a cueilli des fruits<sup>2675</sup>, dans une atmosphère de sérénité tout à fait semblable à celle qui émane du *Paradiesgärtlein*. Dans un sens, on peut même considérer que les Jardins du Paradis sont

---

<sup>2669</sup> „ Der Name der Heiligen Veronica mit dem Schweißstuch hat im Mittelalter der Pflanze zusätzliche Bedeutung verliehen“ (GALLWITZ 1996, p. 110).

<sup>2670</sup> SEIBERT 2002, p. 91.

<sup>2671</sup> „Weil die Blüten so vergänglich sind und rasch abfallen“ (GALLWITZ 1996, p. 110).

<sup>2672</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 2, col. 594.

<sup>2673</sup> „Darum das disz kreütlin in der mitten seins herzens beraubt ist“ (BOCK 1560, chap. 74-75).

<sup>2674</sup> „Der Ehrenpreis wird Unser lieben Frauen Rast genannt, weil sich Maria auf der Flucht nach Ägypten auf ihm ausgeruht habe“ (HENNEBO 1962, p. 133).

<sup>2675</sup> Chez Gérard David [fig. 399], Joseph gauce des dattes ; chez Quentin Metsys [fig. 593], il tend un abricot à l'Enfant ; chez Raphaël [fig. 616], il lui offre une poignée de fraises des bois. Notons au passage que Jésus n'est pas toujours représenté comme un nourrisson : dans le dernier de ces tableaux, il est presque aussi âgé que l'Enfant du *Paradiesgärtlein*.

comme des Repos pendant la Fuite qui ne finiraient jamais, ce qui fait du second thème une préfiguration du premier. En alignant les véroniques petit-chêne à la hauteur du manteau de Marie, le maître délivre un message crucial dans tous les sens du terme, la promesse d'un monde où les femmes peuvent laisser jouer leur enfant à terre sans guetter le bruit des sabots des chevaux.

Stefan Lochner a terminé les tiges stylisées qui décorent la marge de la *Vierge à l'Enfant* [fig. 496] du *Livre d'Heures de Berlin* par une véronique bleue et une mauve, dans lesquelles on peut reconnaître les espèces *chamaedrys* et *officinalis*. Marie est assise sur un coussin dans le S initial de *Salve sancta parens*, devant un ciel d'un bleu profond et serein. Le miniaturiste a fort joliment mis en parallèle l'humilité de la Vierge et celle des véroniques, qui toutes deux méritent d'être glorifiées en raison de leur opposition au Mal. Les nombreuses variations autour de *Donnerblume*<sup>2676</sup> (fleur de tonnerre) et *Gewitterblümel*<sup>2677</sup> (fleurette de l'orage) attestent la confiance portée à la véronique pour protéger les hommes et les maisons. Au Tyrol, dès que l'orage menaçait, on jetait quelques brins de véronique petit-chêne dans le feu. En Silésie, au contraire, la plante était considérée comme si puissante qu'on n'y touchait jamais, de peur d'attirer la foudre. Les deux choses allant de pair, la véronique était également réputée éloigner le démon. On disait avec humour « *Ehrenpreis nicht dem Deiwel de Ohre heiß* », ce qui signifie qu'elle lui fait « chaud aux oreilles »<sup>2678</sup> : le petit démon simiesque du *Paradiesgärtlein* ressemble à quelqu'un qui se met à l'abri d'un danger. Cette fonction d'exorcisme n'a pas de quoi surprendre : même si l'on ne range pas aujourd'hui la véronique dans les crucifères, ses quatre pétales sont en forme de croix.

## b Le visage du Sauveur

*Negelin bloumen* (fleur aux petits clous), qui désigne couramment l'œillet, a été relevé par Hieronymus Bock pour la véronique<sup>2679</sup>. La fleur est en effet « devenue le symbole de la Passion »<sup>2680</sup>. Les trois véroniques très visibles dans la marge de *l'Entrée du Christ à Jérusalem* [fig. 522] du Maître de Dresde sont du même bleu que le manteau de Jésus : le spectateur sait que bientôt la même foule verra sans déplaisir souffrir le Messie

---

<sup>2676</sup> GALLWITZ 1996, p. 110.

<sup>2677</sup> MARZELL 1922, p. 73. Même si ces appellations, à notre connaissance, n'ont pas été relevées pour le cresson de cheval, on peut cependant voir dans les trois véroniques qui entourent la femme à la fontaine vêtue de bleu un argument en faveur de Barbe, invoquée contre les orages.

<sup>2678</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 2, col. 594 pour les lignes qui précèdent.

<sup>2679</sup> BOCK 1540, chap. 74-75.

<sup>2680</sup> „*Sie wurde zum Symbol für die Passion*“ (GALLWITZ 1996, p. 110).

qu'aujourd'hui elle acclame. Chez le Spitz master, de nombreuses véroniques jaillissent du feuillage dans lequel sont perchés des singes, une chouette, des escargots et un porc : de même que la Face du Christ va s'imprimer sur le voile de Véronique, le vrai visage des hommes grimaçants qui, dans la vignette, entourent le Christ de la *Flagellation* [fig. 652], s'imprime dans la marge sous la forme d'animaux repoussants. Dans un livre de prières [fig. 254] haut-rhénan, des véroniques fleurissent entre le Christ dont la sueur devint, au Mont des Oliviers, « comme des caillots de sang qui tombaient à terre » (Lc 22, 44) et l'orante à genoux, qui se penche pour recevoir des gouttes de ce sang salvateur.

Mais les véroniques ne sont pas que l'annonce de la Croix. Robert Campin les fait fleurir en abondance aux pieds de la sainte Véronique du *Retable de Flémalle* [fig. 364], qui offre en ostension, ainsi qu'il est d'usage dans la peinture, le visage du Sauveur imprimé sur un linge. La légende veut que Véronique ait marché vers le Christ ployant sous le poids de la Croix et essuyé son visage<sup>2681</sup>. L'un des messages du *Paradiesgärtlein* est peut-être que la charité et le courage ouvrent les portes du Paradis. Véronique a fait ce qui était à sa mesure : s'avancer sous les huées de la foule et essuyer le visage de Jésus, qu'elle ne pouvait décharger de sa croix. L'insigne honneur dont elle est gratifiée, le visage imprimé pour toujours sur son voile, dit l'importance que Dieu accorde à ce geste. Un miniaturiste angevin qui illustra quelques décennies plus tard la Vie et les Miracles de François d'Assise [fig. 227] encadre la scène du don du manteau à un chevalier pauvre de médaillons avec les instruments de la Passion, auxquels il associe le « voile de Véronique », séparés par des véroniques et des pensées peintes avec beaucoup de soin : il associe de la sorte le geste du *poverello* à celui de la « sainte au suaire ».

Le culte rendu à cette sainte était considérable dans l'Allemagne des années 1400, ainsi qu'en témoignent les panneaux du Maître de la Véronique de Munich [fig. 545] et du Maître de Saint-Laurent [fig. 559]. Aussi peut-on se demander si la femme à la fontaine, dont le visage est entouré d'un voile, ne serait pas sainte Véronique, d'autant plus que celle-ci a parfois été identifiée à Marthe, sœur de Lazare<sup>2682</sup>. Il est possible que « l'herbe aux ladres » se soit nommée par la suite « véronique » parce que la sainte passait pour avoir « guéri

---

<sup>2681</sup> La version la plus ancienne de cet épisode figure dans un ajout à l'évangile apocryphe de Nicodème rédigé vers le V<sup>e</sup> siècle. La figure de Véronique est considérée aujourd'hui comme légendaire : son nom dériverait de *vera icona*, « véritable image » (DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 1994, p. 332-333).

<sup>2682</sup> Voir LCI 1994, t. 8, col. 543-544. A notre connaissance, Véronique n'est mentionnée par aucun auteur. Marthe faisant par contre partie des identifications envisagées, il n'est pas impossible que la femme à la fontaine renvoie conjointement aux deux saintes.

l'empereur Tibère de la lèpre avec une image du Christ »<sup>2683</sup>. La véronique, employée pour guérir les blessures infectées<sup>2684</sup>, est en effet symbole de Salut<sup>2685</sup> : il n'est pas étonnant qu'au *Paradiesgärtlein* elle fleurisse en abondance.

Les véroniques ne sont assurément pas les seules petites fleurs du tableau ; mais le contraste est d'autant plus grand entre leurs minuscules pétales éphémères et leurs pouvoirs immenses. Au *Paradiesgärtlein*, la glorification de l'humilité, récurrente au Moyen Age, est mise en avant à travers elles : *Ehrenpreis* peut se comprendre comme « prix d'honneur », conformément à la légende, mais aussi comme « glorification de l'honneur », celui de la Vierge au manteau couleur de véronique. Jésus déplore, dans l'Évangile, la cécité des hommes : la véronique, liée aux yeux, invite le spectateur à aiguïser son regard. Elle passait pour guérir les maux les plus terribles, la lèpre, la peste, le mal des Ardents. Elle tenait infailliblement le Malin à distance : le singe cornu du Jardin de Francfort lève un regard hargneux vers l'ange dont les ailes désignent à la fois deux pieds de véronique et la dentelle aux allures de nappe d'autel. Il est en effet frappant de voir à quel point le genre *veronica* est ici mis en résonance avec la nourriture et la boisson : *chamaedrys* avec les cerises cueillies, les pommes mangées, le vin versé ; *beccabunga* avec l'eau puisée, qui ne peut que renvoyer à l'Eucharistie, cette « eau vive » qui étanche la soif à jamais<sup>2686</sup>.

Enfin, outre le message primordial du Salut, les petites véroniques délivrent peut-être – sans que ce soit sans doute la volonté du peintre – deux indications d'un grand intérêt pour le chercheur du XXI<sup>e</sup> siècle. Nous pensons en effet que seul un commanditaire aimant les chevaux peut avoir voulu mettre en valeur de la sorte le cresson de cheval. Avait-il confié son cheval malade à la Vierge, ce qui ferait du *Paradiesgärtlein* une sorte d'ex-voto<sup>2687</sup> ? Par ailleurs, nous avons souligné qu'une fleur de véronique comporte cinq pétales, unique erreur dans le panneau. Les véroniques n'étant pas toutes peintes avec beaucoup de soin, on peut se demander si leur représentation n'a pas été confiée à un compagnon, qui se serait laissé emporter par son travail ordinaire, consistant à décorer de fleurettes – par exemple de

---

<sup>2683</sup> ROBERT 2000, p. 2401. Cette légende n'a peut-être pas été sans influence sur celle du cerf blessé.

<sup>2684</sup> „Seübert alle faule wunden“ (BOCK 1560, chap. 56-57).

<sup>2685</sup> „Wegen ihrer Wunden heilenden Kräfte war sie ein Heilssymbol“ (GALLWITZ 1996, p. 110).

<sup>2686</sup> Jésus répond à la Samaritaine : « Quiconque boit de cette eau-ci aura encore soif ; mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif ; au contraire, l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source jaillissant en vie éternelle » (Jn 4, 13-14).

<sup>2687</sup> Nous avons déjà mentionné un *Ex-Voto pour un cheval blanc malade [fig. 151]*. Saint Georges, placé au premier plan, patron des chevaliers – et des cavaliers –, nous invite en outre à voir dans le commanditaire un homme ou une femme de haut rang. Notons toutefois que le cheval n'étant pas figuré, il ne peut s'agir que d'une allusion discrète, peut-être à un *ex-voto* antérieur.

myosotis – les marges des manuscrits. Autrement dit, nous aurions ici un indice en faveur d'une activité double et d'un grand atelier, indice corroboré par l'habileté manifeste qui transparaît dans les violettes tapissant le gazon.

## C La violette de l'humilité

Plus bleues que mauves, des violettes aux feuilles en forme de cœur émaillent l'herbe verte : aucune autre fleur ne se fonde autant dans le gazon, et pourtant aucune n'est aussi souvent représentée. Tous les personnages en côtoient au moins un pied<sup>2688</sup>, à tel point qu'on a vu dans cette abondance exceptionnelle la signature du peintre. C'est une fleurette vigoureuse et fragile, qui allie la beauté à un parfum enivrant. Ses qualités rappellent que, selon l'Évangile, la Vérité a d'abord et surtout été « révélée aux tout-petits » (Mt 11, 25).

### 1 Une fleurette vigoureuse et fragile

Comme le plantain et le fraisier, les violettes aux tiges frêles sont des plantes tapissantes, qui colonisent l'entourage. Les « petites violes » ont longtemps été abondamment utilisées. Fleurs du printemps par excellence, elles symbolisent l'amour et la fécondité.

#### a Une plante tapissante

On se souvient que *viola* désigne avant Linné indifféremment la violette, la giroflée et la julienne<sup>2689</sup>. Au *Paradiesgärtlein*, la première fleurit « à gauche du coussin rouge sur lequel Marie est assise, et à cinq autres endroits disséminés dans le jardin »<sup>2690</sup>. C'est une fleur très commune dans les haies, les sous-bois et les jardins un peu humides ; aussi les auteurs qui nomment la fleur<sup>2691</sup> sont-ils entièrement d'accord sur son identité. Les petites violettes ne sont pour autant ni faciles à compter, ni toujours fidèlement peintes. On reconnaît bien cependant leurs rosettes de feuilles cordiformes mais lisses<sup>2692</sup>, leurs tiges courbées et fragiles, visibles surtout en dessous des boutons. Les pétales sont tous du même bleu sombre que les

---

<sup>2688</sup> J. Zink souligne l'importance de la proximité des violettes avec Cécile, sans pousser plus loin son investigation (ZINK 1965, p. 7).

<sup>2689</sup> GENAUST 2005, p. 684. Voir *supra*, II, III, A, 1, a.

<sup>2690</sup> „Im Paradiesgärtlein blüht das Veilchen links neben dem roten Polster, auf dem Maria sitzt, und an fünf anderen Stellen über den Garten verstreut“ (GALLWITZ 1996, p. 230).

<sup>2691</sup> Il sont 17 sur 30, soit un peu plus de la moitié.

<sup>2692</sup> Dans la nature elles sont légèrement crénelées (voir FITTER 2005, p. 154-155).

véroniques, les ancolies et les pervenches, alors que l'adjectif « violet » dérive de leur couleur caractéristique<sup>2693</sup>.

Il faut, comme dans la nature, un œil attentif pour les distinguer de l'herbe environnante. Une seule se détache contre le tronc de l'arbre, entre les trois hommes. Le peintre a ici – et dans quelques autres cas – orné le centre de deux petits points blancs, une façon stylisée mais assez fidèle de rendre le cœur de la fleur. La plus soigneusement peinte est à nos yeux celle située entre les trois femmes : d'un pinceau attentif le Maître a arqué vers le bas les pétales latéraux, une caractéristique qui distingue la violette de la pensée<sup>2694</sup>. Dans les autres fleurs, la différence est plus floue, ce qui est souvent le cas dans la peinture. Mais dans l'ensemble, les violettes ont été l'objet d'un travail minutieux, ne serait-ce qu'en raison de leur nombre, de la variété de leur représentation et d'un détail raffiné : les violettes qui fleurissent derrière l'homme assis se reflètent dans sa cuirasse<sup>2695</sup>.

Une telle accumulation de sortes de violes, au sens où on l'entendait au Moyen Age, invite Karl Simon à voir là une signature du peintre, à savoir Sebald Fyol, dont le nom sonne sensiblement comme *Viola*<sup>2696</sup>. Le Maître aurait en outre disposé sur la table des peaux de pomme en forme d'un S et d'un E, les deux premières lettres de son prénom, qui le désignaient couramment. L'auteur pense même que l'homme assis, au visage « plus anguleux, plus vulgaire, en quelque sorte plus individuel que celui des types idéaux des autres personnages », pourrait être à la fois saint Sebald, patron du peintre, et le peintre lui-même<sup>2697</sup>. Ces arguments nous semblent dignes d'intérêt, surtout le dernier, bien que la « vulgarité » de l'homme assis soit peu compatible avec la dignité de saint Sebald, prince

---

<sup>2693</sup> « Violet », attesté en 1175, a d'abord désigné un drap violet, puis la couleur (ROBERT 2000, p. 2428). Il n'est toutefois pas toujours facile de savoir quelle était la nuance d'origine des violettes dans la peinture : les peintres travaillaient par couches successives, car « mêler, brouiller, fusionner, amalgamer sont souvent des opérations jugées infernales parce qu'elles enfrennent l'ordre et la nature des choses voulues par le Créateur ». Cela a parfois entraîné une altération sensible des couleurs, notamment du violet : la fine couche rouge n'a pas toujours résisté à l'usure du temps, ni aux nettoyages (PASTOUREAU 2000, p.72).

<sup>2694</sup> « Les violettes, quand on regarde leur fleur de face, ont les deux pétales latéraux rapprochés du pétale inférieur, tandis que les pensées, qui appartiennent aussi au genre *Viola*, ont leurs pétales latéraux rapprochés des pétales supérieurs » (LIEUTAGHI 1996, p. 441).

<sup>2695</sup> Il nous semble distinguer : à main droite de Marie cinq fleurs – dont une avec les pétales latéraux vers le haut, comme s'il s'agissait d'une pensée – et un bouton ; entre les trois femmes et aux pieds de l'Enfant une fleur et deux boutons ; derrière lui deux fleurs et un bouton ; sous les jambes allongées des hommes quatre fleurs et deux boutons ; trois fleurs au pied de l'arbre qui reverdit. Ceci fait un total, sous toutes réserves, de seize fleurs et huit boutons.

<sup>2696</sup> Voir *supra*, I, II, A, 2, c.

<sup>2697</sup> „Sein Gesicht ist schärfer, vulgärer, man möchte fast sagen individueller als die Idealtypen der übrigen Figuren“ (SIMON 1911, surtout p. 349-350, pour tout ce qui concerne Sebald Fyol).

danois<sup>2698</sup>. Le fait qu'il soit le seul personnage de profil, tourné vers le haut sans obligation matérielle – la cueilleuse est obligée de lever les yeux vers le cerisier – lui confère réellement une place particulière. Il arrive qu'un personnage qui se distingue des autres par son regard soit en effet considéré comme un autoportrait de l'artiste. C'est notamment le cas de l'homme au visage navré qui essaie en vain de ramener son voisin à plus d'humanité dans la *Dérision du Christ* [fig. 458] de Matthias Grünewald<sup>2699</sup>. L'œuvre est nettement postérieure aux années 1400 ; mais peut-être le Maître du *Paradiesgärtlein*, novateur à bien des égards, l'a-t-il été aussi dans ce domaine. Nous estimons toutefois la démonstration un peu hasardeuse dans son ensemble, d'autant plus qu'elle entraîne une datation du *Paradiesgärtlein* beaucoup plus tardive que celle retenue aujourd'hui<sup>2700</sup>. Elle n'a du reste pas été retenue par la suite

## b La petite viole à l'usage quotidien

La violette fait partie dès l'Antiquité des fleurs très utilisées ; Homère s'indigne de ce que la culture des oliviers soit négligée au profit de celle des roses et des violettes<sup>2701</sup>. Cet usage a perduré au Moyen Age : la cueillette des violettes [fig. 92] occupe une page dans le *Tacuinum Sanitatis* de Vienne, au même titre que la récolte des courges et du fenouil. Les frères Grimm mentionnent le mot *Veilchenlese* (récolte des violettes) à l'article *Veilchen*<sup>2702</sup>. La violette agrmente les salades, aromatise les desserts<sup>2703</sup> ; on fabrique quantité d'huile violat, de sirop violat, de sucre violat,<sup>2704</sup> auxquels on prête de nombreuses vertus thérapeutiques. Les Anciens tressaient des couronnes de violettes qu'ils portaient dans les orgies à titre prophylactique pour échapper aux méfaits de l'ivresse<sup>2705</sup>. La fleur est employée dans la continuité contre les « cruels maux de tête »<sup>2706</sup>, la toux, la fièvre<sup>2707</sup>, les

---

<sup>2698</sup> Voir LCI 1994, t. 8, col. 316-318.

<sup>2699</sup> Voir JAEGER 2004, p. 148-149.

<sup>2700</sup> On situe l'activité artistique de Sebald Fyol entre 1425 et 1464 ; or il nous semble difficile de voir dans le *Paradiesgärtlein* une œuvre de jeunesse. Les violettes sont en effet nombreuses dans le tableau, mais nous n'irions pas jusqu'à parler de « hordes » (*ganze Rudel*), ainsi que le fait l'auteur. Ce sont par ailleurs des fleurs assez communes dans la peinture, par exemple dans la *Madone à la roseraie* [fig. 54] de Lochner. Cela est moins vrai des juliennes et des giroflées ; mais la variété d'espèces représentées au *Paradiesgärtlein* est exceptionnelle, ce qui ôte de la force à cet argument. L'arrangement des peaux de pomme est à notre avis l'argument le moins convaincant : on peut en effet reconnaître un S, mais le E est plus difficile à justifier. Notons toutefois qu'à notre connaissance personne d'autre n'a proposé d'interprétation de ce détail, qui demeure pour nous aussi fort mystérieux.

<sup>2701</sup> GALLWITZ 1996, p. 229.

<sup>2702</sup> GRIMM 1854-1960, t. 25, col. 45).

<sup>2703</sup> LIEUTAGHI 1998, p. 43, 442-443.

<sup>2704</sup> BOURIN 1990, p. 163.

<sup>2705</sup> BILIMOFF 2005, p. 68.

<sup>2706</sup> „Heilt grausam haupt wee“ (BOCK 1560, chap. 207-208).

<sup>2707</sup> LIEUTAGHI 1998, p. 442-443.

rhumatismes<sup>2708</sup>. Sainte Hildegarde la préconise contre la dépression et pour « chasser l'assombrissement des yeux »<sup>2709</sup>. Hippocrate l'estimait souveraine pour expulser les fausses couches<sup>2710</sup>. Les jolies violettes bleues qui, dans les *Heures de Pierre II [fig. 211]*, garnissent le bas de la marge au-dessous de la vignette représentant Marguerite sortant indemne du dragon, rappellent peut-être que, dans les grossesses difficiles, il est sage de s'en remettre à la patronne des accouchées.

### c Un symbole d'amour et de fécondité

Le nom de « violette d'amour », relevé par Eugène Rolland<sup>2711</sup>, est peut-être la survivance de coutumes et de légendes anciennes. Les Grecs jonchaient de violettes la chambre des jeunes mariés<sup>2712</sup>. Dans la mythologie, Vénus ne cède aux avances de Vulcain que lorsqu'il fait oublier sa laideur en se couronnant de violettes<sup>2713</sup>. Zeus, amoureux, fait fleurir toute une prairie de violettes pour le régal de la génisse Io<sup>2714</sup>. Les violettes seraient d'ailleurs nées du sang du dieu phrygien Attis, qui, pris de folie, s'émascule, et de celui de sa bien-aimée Atta, qui se tue de désespoir<sup>2715</sup>. La poésie allemande aussi en porte trace. Heine chante les « yeux bleus du printemps », ces « chères violettes » dont il fit un bouquet<sup>2716</sup>. La petite violette de Goethe meurt heureuse d'être écrasée par le pied de l'aimée<sup>2717</sup>. On disait en Saxe que lors de l'avènement du christianisme, le dieu Ezernebogħ fut transformé en rocher avec son château, et sa fille en violette ; elle ne fleurit que tous les cent ans, et celui qui la cueille peut épouser la jeune fille et gagner ses richesses<sup>2718</sup>.

Symbole d'amour et de fécondité, la petite violette symbolise encore aujourd'hui le réveil de la nature. A la cour de Vienne, à l'aube du XIII<sup>e</sup> siècle, il était d'usage que la première personne qui apercevait une violette en avertisse le duc ; celui-ci venait alors en

---

<sup>2708</sup> FRIEDL 1977, p. 109.

<sup>2709</sup> BILIMOFF 2005, p. 69.

<sup>2710</sup> TELESKO 2001, p. 42.

<sup>2711</sup> Sauf indication contraire, les noms de la violette proviennent de ROLLAND 1967 a, t. 2, p. 158-164.

<sup>2712</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 54.

<sup>2713</sup> GALLWITZ 1996, p. 229.

<sup>2714</sup> BEUCHERT 2004, p. 317.

<sup>2715</sup> IMPELLUSO 2004, p. 128.

<sup>2716</sup> "Die blauen frühlingaugen / schauen aus dem gras hervor, / das sind die lieben veilchen, / die ich zum strausz erkor" (voir GRIMM 1854-1960, t. 25, col. 43).

<sup>2717</sup> „Es sank und starb und freut' sich noch : / Und sterb' ich denn, so sterb' ich doch / Durch sie, durch sie, / Zu ihren Füßen doch !“ (*Das Veilchen*, dans GOETHE 1974, t. 1, p. 78-79). Précisons que *Veilchen* étant du genre neutre, la violette en allemand n'est pas forcément de sexe féminin.

<sup>2718</sup> PERGER 1980, p. 151.

grand pompe saluer la violette, et la jeune fille la plus chaste avait l'honneur de la cueillir<sup>2719</sup>. Sept siècles plus tard, Dom Robert parsème le sol du *Printemps* [fig. 624] de violettes mauves au cœur blanc. De nombreux noms de la violette sont liés à la saison nouvelle : selon la clémence de la région où elle fleurit, son nom est « février » ou « mar », « violette de mars », *Märzviole*, *Märzveilchen*. C'est la saison du carême et de Pâques : elle se nomme aussi « violette de caresme » et *Osterveigelar* (violette de Pâques). En Bavière, le printemps est tardif : si les violettes fleurissent à la Saint-Joseph – c'est-à-dire le 19 mars – la récolte sera bonne. Leur croissance, comme celle des primevères, est un oracle : de la longueur de leurs tiges dépend celle du chanvre. Dans la région d'Ingolstadt, on mettait des violettes dans le nid des oies pour faire éclore les oeufs plus tôt<sup>2720</sup>. La coutume était sans doute liée à la forme caractéristique des tiges de violettes, qui leur a valu les noms évocateurs de « colitorto », « torcou » et *Taubenkropf* (jabot de pigeon), selon le principe que Dieu a signé jusqu'aux plus petites choses. Mais les violettes étaient estimées surtout pour leur beauté et leur parfum.

## 2 Le mariage de la beauté et du parfum

Parmi les fleurs posées dans l'herbe du *Diptyque de Wilton House* [fig. 31], on remarque deux grosses violettes, du même bleu tirant légèrement sur le mauve que les vêtements de Marie et des anges. Si l'homme moderne distingue nettement le bleu du violet, il n'en a pas toujours été ainsi. Les violettes ont longtemps reflété dans leurs pétales la couleur du ciel de printemps, quand elles emplissent l'air d'une senteur sans pareille.

### a La couleur du ciel de printemps

Il existe aussi des violettes blanches ; mais elles sont moins communes et moins souvent représentées, d'autant plus qu'elles étaient parfois confondues avec d'autres espèces comme le perce-neige<sup>2721</sup>. La fleur est à ce point indissociable de la couleur bleue que les blanches étaient vues comme des bleues décolorées : en les effleurant de son manteau, Marie avait laissé trace de son passage<sup>2722</sup>. Leonhart Fuchs les appelle *blaw Violen*<sup>2723</sup>, par opposition aux autres violes que sont la giroflée et la julienne ; « violette bleue » est attesté en

<sup>2719</sup> Cette coutume, chère à Léopold VII (1198-1230), est mise en scène par Hans Sachs dans *Der Neidhart mit dem Feyel* (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 8, col. 1537). Le fait que la jeune fille choisie soit la plus chaste fait certainement référence au caractère marial de la violette.

<sup>2720</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 8, col. 1539, pour les lignes qui précèdent.

<sup>2721</sup> ROBERT 2000, p. 2428.

<sup>2722</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 260.

<sup>2723</sup> FUCHS 1543, pl. 174.

France en 1664. *Veilchenblau* (bleu violette) désigne à l'origine la couleur violette, mais très vite un joli bleu profond, particulièrement celui du ciel et des yeux, « sans souci des fines nuances de coloration »<sup>2724</sup>. Heine chante les « yeux de violette »<sup>2725</sup> de son aimée, Jean-Paul le « ciel bleu violette »<sup>2726</sup>.

La perception des couleurs a varié à travers les âges, en particulier celle du bleu<sup>2727</sup>. Aussi serait-on tenté de se demander si l'homme médiéval voyait les violettes bleues. Or Stefan Lochner place dans sa *Madone à la violette* [fig. 491] deux violettes tirant résolument sur le mauve dans la main de Marie. *A contrario*, les violettes de sa *Madone à la roseraie* [fig. 54], sensiblement contemporaine, sont tout à fait bleues. On peut donc penser que la nuance entre le bleu et le violet était de peu d'importance, à moins que la violette ne soit revêtue, comme dans le cas du premier tableau, d'une portée particulière : le *Paradiesgärtlein*, avec ses violettes bleues, ne fait pas exception.

Cela ne veut pas dire, loin de là, que l'aspect de la fleur était tenu en piètre estime. « Nourrir la vache de violettes » était en Franconie<sup>2728</sup> une variante élégante de « donner du beurre aux cochons ». On l'appréciait depuis l'Antiquité non seulement pour ses pouvoirs, mais aussi comme plante décorative<sup>2729</sup>. Le Prophète comparait la magnificence de l'Islam à celle de la violette<sup>2730</sup>. Elle fait partie des fleurs qui ornent « habituellement les marges, les initiales, les bordures des manuscrits »<sup>2731</sup>. Un miniaturiste bourguignon [fig. 238] place deux archers qui décochent leurs flèches sur saint Sébastien, martyrisé contre un arbre vert, en dehors de la vignette. L'un d'eux est entouré d'un pied de violettes, dont le peintre a pris plaisir à peindre les délicats stolons. Mais il n'a sans doute pas été guidé par le seul plaisir des yeux : les manches de l'archer sont violettes elles aussi, ce qui met en relation la violette avec le sang versé. Cette miniature nous invite peut-être à identifier l'homme debout du *Paradiesgärtlein* à saint Sébastien, considéré comme particulièrement proche du Christ. Le parfum inégalable de la violette était en effet réputé être un cadeau du Crucifié.

---

<sup>2724</sup> „Ohne beachtung der feinen färbungsunterschiede gleich dunkelblau“ (GRIMM 1854-1960, t. 25, col. 44, d'où sont également tirées les deux citations suivantes).

<sup>2725</sup> „O süsze lichter, holde veilchenaugen“.

<sup>2726</sup> „Der veilchenblaue Himmel“.

<sup>2727</sup> On n'a longtemps distingué que cinq couleurs dans l'arc-en-ciel et pas dans le même ordre qu'aujourd'hui (PASTOUREAU 2000, p. 79).

<sup>2728</sup> ROLLAND 1967, t. 2, p. 168.

<sup>2729</sup> GENAUST 2005, p. 684.

<sup>2730</sup> BEUCHERT 2004, p. 319.

<sup>2731</sup> BILIMOFF 2005, p. 67.

## b Une senteur sans pareille

La légende veut que les soldats aient tenté d'empêcher Marie-Madeleine de recueillir le sang du Christ qui coulait sur la terre du Golgotha. Elle aurait alors supplié Jésus de conserver pour le peuple le parfum de son saint Sang. Au même instant, des feuilles de violettes sortirent de terre et sur les tiges s'ouvrirent des fleurs merveilleusement parfumées.<sup>2732</sup> Il nous semble distinguer là une raison très sérieuse de voir Marie-Madeleine dans la femme qui récolte les gouttes de sang que sont les cerises dans le panier en forme de calice du *Paradiesgärtlein*. Le parfum est fortement valorisé au Moyen Age. En répartissant les violettes dans tout le gazon, y compris sous les pieds des trois hommes, le Maître rappelle que le Paradis embaume : l' « odeur de sainteté », qui est un critère de canonisation, a survécu dans le langage.

Ce parfum est d'autant plus précieux qu'il est fragile : on disait que l'orage – toujours peu ou prou lié au Malin – privait les violettes de leur parfum<sup>2733</sup>. Renoncer volontairement à ce parfum témoigne d'une abnégation remarquable. Selon la légende, la pensée aurait dépassé en senteur la violette. Mais elle ne put supporter que les hommes foulent les céréales pour venir la cueillir ; aussi supplia-t-elle la Sainte Trinité de lui ôter son parfum. En souvenir de ce sacrifice, elle se nomma « herbe à la Trinité »<sup>2734</sup>. Désormais, le parfum est l'apanage de *Viola odorata*, qui est aussi en médecine la plus active<sup>2735</sup>. Mais elle n'en tire aucun orgueil : plus petite et moins colorée que *Viola tricolor*, qui chante la gloire du Dieu trine, elle tient sa corolle penchée vers la terre, ce qui a fait d'elle la délicate image de l'humilité.

## 3 La vérité révélée aux petits

« Celui-là donc qui se fera petit comme cet enfant, voilà le plus grand dans le Royaume des cieux » (Mt 18, 4). Jésus souligne à maintes reprises dans l'Évangile l'humilité nécessaire pour franchir la porte du Paradis. La violette symbolisait si bien cette vertu qu'on l'appelait parfois simplement « fleurette » ou encore, avec une redondante tendresse, « tiote

---

<sup>2732</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 201. Une variante catalane, peu charitable, précise que seuls les chrétiens peuvent jouir du parfum des violettes, et seulement après s'être confessés (voir ALBERT-LORCA 1994, p. 164).

<sup>2733</sup> Ce récit étiologique repose sans doute sur une observation fine de la nature : les violettes sans parfum fleurissent plus tardivement que *Viola odorata*, qui se fane avant la saison des orages (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 8, col. 1539). Pour les autres espèces de violettes, voir FITTER 2005, p. 154-155.

<sup>2734</sup> PERGER 1980, p. 151. En français aussi, « herbe de la Trinité » est antérieur à « pensée » (voir ROBERT 2000, p. 2332).

<sup>2735</sup> LIEUTAGHI 1996, p. 441. L'espèce a d'ailleurs supplanté dès le XVII<sup>e</sup> siècle les autres violettes dans le langage. En France comme en Allemagne, on entend par « violette » *Viola odorata* (GRIMM 1854-1960, t. 25, col. 43).

vilette ». Elle est une image des yeux baissés de la Vierge Marie, qui est un « champ de violettes »<sup>2736</sup>, mais aussi du front penché du Crucifié, qui eut l'humilité de se faire homme jusqu'à la mort et, partant, de l'Eglise des humbles serviteurs du Christ.

#### a Les yeux baissés de la Vierge Marie

Peu de Vierges à l'Enfant condensent aussi bien la parenté entre Marie et la violette, *sittiges Blümchen*<sup>2737</sup> (fleurette vertueuse) que la *Madone à la roseraie* [fig. 54] de Stefan Lochner. Au milieu des anges qui sont « comme de grandes fleurs colorées venues d'un pays lointain » est assise « la plus précieuse des plantes, la fleur de l'Esprit Saint, Vierge et Mère, avec l'Enfant sur ses genoux, dans le bleu des violettes », symboles de « la modestie qui la fit trouver grâce aux yeux de Dieu »<sup>2738</sup>. Dans les *Révélations*, la Vierge dit à Brigitte de Suède qu'il y a « deux Dames », dont l'une ne mérite pas d'être nommée ; « l'autre est Humilité, qui s'appelle Marie »<sup>2739</sup>. Regimius Bäumer et Leo Scheffczyk voient l'origine de la symbolique mariale de la violette dans le *flos campi* du Cantique, « généralement assimilé à la violette », la fleur associant une très petite taille à une couleur foncée<sup>2740</sup>. La littérature médiévale alterne la louange des violettes « basses et petites », images de « la modestie de Notre-Dame »<sup>2741</sup> et les chants à Marie, « Dame riche en vertus, semblable à la violette par sa modestie »<sup>2742</sup>. La légende veut qu'à la mort de Marie sa tombe se soit couverte de violettes<sup>2743</sup>, si étroitement liées à elle qu'on les appelait *Marienstengel* (tiges de Marie).

Le symbole de la violette dut parler particulièrement à Elizabeth von Reichenstein, abbesse du couvent Sainte-Cécile de Cologne, qui commanda à Lochner la *Madone à la violette* [fig. 491], sans doute comme épitaphe. Comme elle s'est fait représenter sans aucun

---

<sup>2736</sup> „Du veilchenfeld“ : ainsi la nomme un suiveur de Gottfried von Strassburg, vers 1300 (BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 6, p. 510).

<sup>2737</sup> BEUCHERT 2004, p. 317.

<sup>2738</sup> „Ein umfriedeter Ort ist es, paradisisch in der unberührten Morgenfrische seines Blühens, mit kleinen Engeln wie mit großen, bunten Blüten aus einem fremden Land übersät. In ihrer Mitte das kostbarste Gewächs, die Blume des Heiligen Geistes, die Jungfrau und Mutter mit dem Kind auf dem Schoß, im Blau der Veilchen, die verborgen sind im sprießenden Grün, darauf sie lagert, Hinweis auf ihre Demut, durch die sie Wohlgefallen fand vor Gott“ (VETTER 1956, p. 8).

<sup>2739</sup> BRIGITTE DE SUÈDE 2006, p. 121.

<sup>2740</sup> „Ausgangspunkt für die symbolische Auslegung des Veilchens als Marienblume ist Hld 2,12, dessen *flos campi* im allgemeinen mit dem Veilchen gleichgesetzt wurde“ (BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 6, col. 577). Il faut noter cependant que d'autres petites fleurs ont partagé ce privilège, notamment la primevère et le muguet (voir *supra*, II, I, A, 4, b et II, B, 1).

<sup>2741</sup> „Bi der vyolen die da nieder ist und cleine, da bi ist bezeichent unser vrowen othmûticheit (Demut)“ (sermon allemand cité dans WOLFFHARDT 1954, p.181).

<sup>2742</sup> „Ich sprech ouch, vrou togenriich, / Daz du der vyool bist geliich / Mit diinre demoet, meyden ich“ (Frère Hansen, *Hymne à Marie*, 3<sup>e</sup> ¼ du XIV<sup>e</sup> siècle, cité dans BEHLING 1957, p. 26).

<sup>2743</sup> LAMMEL, NAGY 2006, p. 406.

insigne de son rang, on suppose que le tableau a été terminé avant 1443, date de son élection.<sup>2744</sup> Il est cependant possible aussi que la noble dame, qui dirigeait un couvent de religieuses issues de la noblesse, ait voulu inciter ses sœurs à la difficile vertu de modestie : elle-même fut un temps excommuniée pour avoir refusé de s'intégrer aux Augustines. L'usage voulait qu'elle se fasse peindre plus petite que la Vierge, qui baisse les yeux d'un air humble et doux ; les grandes dimensions du tableau accentuent cette petitesse voulue. Julien Chapius remarque très justement qu'en regardant l'Enfant, elle lève les yeux vers le Père, ce qui fait de la *Madone à la violette* une illustration de Jean 14, 6 : « Jésus lui dit : Je suis le chemin et la vérité et la vie. Personne ne va au Père si ce n'est par moi ». Mais nous lisons aussi le tableau comme un immense chant de grâce à Jésus de s'être fait aussi petit qu'elle et de l'avoir rachetée par sa Croix, peinte par trois fois : dans la main de l'Enfant, sur sa chemise et dans son nimbe.

#### b Le front penché du Crucifié

Dans *Maria lactans* [fig. 363], Robert Campin fait se dresser une violette pour qu'elle se détache devant la robe blanche de la Vierge. Sans les deux bractées médianes caractéristiques, on n'identifierait pas la fleur, aux pétales trop réguliers et à la tenue peu naturelle. On peut imaginer que paradoxalement le peintre a pris quelques libertés avec la nature pour que le spectateur reconnaisse la fleur à distance : les dimensions du *Retable de Flémalle* ne le destinaient pas à être contemplé de près comme le petit tableau de dévotion qu'est le *Paradiesgärtlein*. Le grand vêtement laiteux de Marie et la petite violette bleue sont une mise en image raffinée de l'humilité de Dieu : en tétant le lait d'une femme, Jésus confirme son Incarnation. « La violette, l'un des attributs de la Vierge Marie, est un symbole de modestie et d'humilité. Elle peut aussi faire allusion à Jésus-Christ et à l'humilité qu'il a eue de se faire homme »<sup>2745</sup>.

Lottlisa Behling voit dans les feuilles de violettes qui se déploient en éventail devant le manteau de la Vierge, dans les *Femmes au pied de la Croix* [fig. 434] de Francke, une preuve de leur symbolique mariale<sup>2746</sup>. Cela est sans doute vrai ; mais le sujet invite à voir aussi dans ces violettes fanées l'image de l'humilité du Christ mort, d'autant plus que les grandes feuilles jaunies étalées sur le sol évoquent une flaque de sang qui s'écoulerait de Marie. Le

<sup>2744</sup> Nous tirons les informations relatives au tableau de CHAPIUS 2004, p. 55-58.

<sup>2745</sup> IMPELLUSO 2004, p. 129.

<sup>2746</sup> „Als Marienpflanzen unmittelbar in der Nähe der Gottesmutter sichtbar“ (BEHLING 1957, p. 33).

peintre aurait alors mis en scène le sang de la naissance et de la mort du Christ, en même temps peut-être qu'un rappel discret de la naissance légendaire des violettes. « Imitez mon humilité car moi, roi de gloire et roi des anges, je fus revêtu de vieux haillons et, placé nu contre la colonne, j'ai entendu injures et moqueries » : Brigitte de Suède met ces paroles dans la bouche du Christ lui-même<sup>2747</sup>. L'Évangile relate comment Thomas refusa de croire à un tel abaissement<sup>2748</sup>. Le Maître de l'autel Bartholomé [fig. 531] jette en jonchée des violettes aux pieds du Christ qui invite Thomas à explorer sa plaie béante<sup>2749</sup>, et Thomas tombe à genoux, comme les bergers du *Retable Portinari* [fig. 657], comme le roi Richard dans le panneau gauche du *Diptyque de Wilton House* [fig. 31]<sup>2750</sup>. « Car si ma tête », dit Jésus, « a été percée par les épines et s'est inclinée sur la croix pour vous, votre chef doit être enclin à l'humilité »<sup>2751</sup>. Les violettes qui déploient au printemps leur corolle sans redresser la tête sont l'image du Crucifié.

### c L'Église gardienne du message

Il est encore d'usage aujourd'hui de planter des violettes sur les tombes, surtout celles des jeunes filles. C'est là peut-être une survivance de la légende selon laquelle les violettes que venait de cueillir Proserpine tombèrent à terre et reprirent racine lorsque Pluton l'enleva<sup>2752</sup>. Prudence, farouchement opposé à l'usage immodéré des fleurs, recommande néanmoins aux jeunes gens de recouvrir l'autel de sainte Eulalie, ses « os enterrés, d'une pluie de feuilles et de violettes »<sup>2753</sup>. Bien qu'Elisabeth Wolffhardt ne s'appuie pas sur la présence des violettes pour voir une épitaphe dans les panneaux de Soleure et de Francfort<sup>2754</sup>, on peut considérer que les petites fleurs, symboles à la fois de deuil et de renaissance, viennent à l'appui de sa démonstration. Cependant le *Paradiesgärtlein*, contrairement à la *Vierge de Soleure* [fig. 9], ne nous semble pas être une épitaphe : tout Jardin du Paradis parle nécessairement de mort et de résurrection. Cela ne contredit pas pour autant la connotation de

<sup>2747</sup> BRIGITTE DE SUEDE 2006, p. 121.

<sup>2748</sup> Pour Thomas, si Jésus est mort, c'est qu'il n'était pas Dieu ; il ne peut donc pas être ressuscité (voir Jn 20, 24-28). Son scepticisme est d'ailleurs devenu proverbial.

<sup>2749</sup> « Ensuite il dit à Thomas : avance ton doigt ici et regarde mes mains ; avance ta main et enfonce-la dans mon côté, cesse d'être incrédule et deviens un homme de foi » (Jn 20, 27).

<sup>2750</sup> Dans la première œuvre, les violettes ont la simplicité d'un cadeau d'hommes un peu rustres ; dans le second, elles forment avec les autres fleurs un tapis raffiné ; elles symbolisent sans doute à la fois dans les deux œuvres l'hommage rendu à l'humilité de Marie et à celle de Jésus.

<sup>2751</sup> BRIGITTE DE SUEDE 2006, p. 65.

<sup>2752</sup> „Daher rührt die weitverbreitete Sitte, die Grabhügel mit Veilchen zu pflücken und den Sarg der Jungfrauen damit zu bekränzen“ (WARNKE 1878, p. 135-136).

<sup>2753</sup> Voir GOODY 1994, p. 107.

<sup>2754</sup> WOLFFHARDT 1954, p. 184.

deuil liée à la violette. On disait qu'aucune plante ne fleurit pendant le Carême, parce que c'est un temps de recueillement et de pénitence. Aucune, sauf la « viole de caresme » qui, pour s'associer au deuil de l'homme, s'habille en violet. L'Eglise aurait adopté le violet à la suite de la fleur, parce que la violette était née lors de la crucifixion<sup>2755</sup>.

La violette symbolise aussi l'Eglise en raison de l'humilité de sa fleur conjugée à l'extrême vivacité de ses stolons, qui a frappé Hieronymus Bock : l'herbe de la viole de mars « rampe sur le sol comme l'herbe de fraisier »<sup>2756</sup>. La violette, comme le plantain, gagne de proche en proche, à l'image de la « vraie foi », les contrées voisines<sup>2757</sup>. Mais ainsi que l'explique un sermon du XIV<sup>e</sup> siècle, elle symbolise, « petite et couleur de ciel », la modestie des bienheureux. Seul celui qui est « prêt à s'abaisser sans cesse, à se faire infiniment petit, surtout devant les hommes, celui-là est grand devant Dieu »<sup>2758</sup>. L'hagiographie fait éclore des violettes sur la couche de sainte Fina de San Gimignano, qui meurt à quinze ans après s'être consacrée aux nécessiteux<sup>2759</sup>. Lottlisa Behling voit dans les violettes que Hans Pleydenwuff fait fleurir en abondance aux pieds de saint Dominique le reflet de la modestie du prédicateur, qui invita ses frères avant sa mort à garder toujours vivants l'amour, la pauvreté et l'humilité de l'Eglise<sup>2760</sup>. Un sermon du XIV<sup>e</sup> siècle, qui met en scène les vertus sous forme de fleurs, demande aux communautés monastiques auxquelles il s'adresse de toujours faire fleurir « la violette de l'humilité véritable »<sup>2761</sup>.

On dit en Orient que la violette se prosterne devant la rose et cache sa tête par respect<sup>2762</sup>. Les petites violes réparties dans le gazon du *Paradiesgärtlein* rendent hommage aux roses que sont Marie et son Enfant. Dans un même esprit, Stefano da Verona tapisse le sol de sa *Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis [fig. 35]* de feuilles cordiformes de violettes, dont aucune ne fleurit. L'œil se souvient, et fait involontairement courir sur l'herbe

---

<sup>2755</sup> ALBERT-LLORCA 1994, p. 163, 165. Les évêques étaient surnommés « violets » (ROBERT 2000, p. 2428).

<sup>2756</sup> „Das kraut fladdert auff dem grund wie das Erdbeer kraut“ (BOCK 1560, chap. 207-208).

<sup>2757</sup> „Es ist zu fragen, ob nicht gerade die Künstler mit ihrer genauen Beobachtung der Pflanzen sie auch als Sinnbild setzten für die gewünschte Ausbreitung des Christentums“ (BEUCHERT 2004, p. 318).

<sup>2758</sup> „Daz ist ein viol, der ist kleine und ist himel var. Hie bi ist bezeichent des seligen menschen diemutikeit. [...] Wan des diemutigen menschen reht ist, daz ez sich allewege verwerfe, und sich unmazen kleine mache, vor allem den liuten so ist ez groz vor gotte“ (VETTER 1956, p. 37).

<sup>2759</sup> IMPELLUSO 2004, p. 128.

<sup>2760</sup> „Die Demut des heiligen Dominicus, die von Jacobus de Voragine mehrfach bezeugt wird, spiegelt sich gleichsam symbolisch in dem zierlichen Busch Veilchen, das ihm in reicher Fülle zu den Füßen aufgeblüht ist. Die Demut und Bescheidenheit, der sich der Heilige verschrieben hatte, klingt wieder in den Worten des Vermächtnisses, die St. Dominicus kurz vor seinem Tode an zwölf Brüder des Konvents in Bologna richtete : Haltet fest an der Liebe, waret Demut, freiwillige Armut sei euer Gut“ (BEHLING 1957, p. 71). Nous n'avons malheureusement pas eu accès à ce panneau.

<sup>2761</sup> „Da sol si ain viol rehter demuetkait“ (VETTER 1965, p. 105).

<sup>2762</sup> ROLLAND 1967, t. 2, p. 168.

un voile délicatement violet. Mais elles ont, par modestie, cédé la place aux roses, qui sont en pleine floraison. Dans le tableau de Francfort, le ciel se reflète dans les violettes. Toutes les fleurs fleurissent en même temps, chantant par leurs couleurs l'abolition des contingences de la terre. Les violettes sont partout, et mêlent leur parfum à celui des lys et des roses. Pourtant aucune n'est piétinée, car « fouler les violettes ne les violente pas »<sup>2763</sup>. Au Paradis, les puissants ne pèsent plus rien ; les faibles ne courbent pas l'échine, ils courbent la tête, par humilité. Tous les personnages du *Paradiesgärtlein* sauf deux ont la tête penchée, même la Vierge et son Fils, modèles d'abaissement. La cueilleuse est tournée vers le haut de tout son être ; mais nous avons vu que c'est vers le sang du Christ. L'homme assis, au profil parallèle, lève les yeux dans la même direction, sans qu'on sache bien s'il regarde Marie, plus grande que les autres mais modeste dans tout son être, ou le cerisier à côté d'elle. Lui non plus ne tire aucune gloire d'avoir vaincu le dragon. Il a enlevé son heaume et s'est assis sans façon dans l'herbe, comme les Vierges d'Humilité, à côté des pervenches.

## D La pervenche aux feuilles vernissées

Dans l'Apocalypse, le dragon qui n'a pu vaincre la femme attend son heure, « posté sur le sable de la mer » (Ap 12, 18). La bête étendue sur le dos dans les pervenches du *Paradiesgärtlein* semble *a contrario* bien morte, vaincue par saint Georges qui lui tourne le dos. Aucune autre plante n'est aussi souvent mise en rapport avec une figure par les auteurs, dont beaucoup ne sont pas sûrs que l'animal soit aussi inoffensif qu'il y paraît. Les pervenches, plantes « toujours vertes », sortes de lauriers rampants, ont un calice couleur de ciel ; mais leurs pouvoirs ambigus les ont fait surnommer « violettes des sorcières ».

### 1 Un laurier rampant toujours vert

Un tiers seulement des auteurs mentionne la pervenche<sup>2764</sup>, et tous sont d'accord sur son identification. Ceux qui précisent l'espèce reconnaissent à l'unanimité *Vinca minor*, la petite pervenche, qui se distingue d'ailleurs assez peu de la grande, si ce n'est par sa taille

---

<sup>2763</sup> DELUMEAU 1992, p. 26. Le fait qu'Avitus ait choisi la violette parle pour la fragilité de la fleur.

<sup>2764</sup> Onze sur trente, pour être précise.

inférieure<sup>2765</sup>. Il faut dire que l'artiste s'est surpassé dans la représentation de cette plante à l'étymologie expressive, symbole de victoire.

#### a Une preuve de la virtuosité du peintre

La pervenche ne fait pas partie des fleurs les plus communes dans les jardins ; elle affectionne les taillis et les broussailles, qu'elle envahit volontiers. Le livre de comptes du couvent bâlois de Klingental, qui mentionne en 1463-1464 une dépense de quatre schilling pour l'achat « de fleurs et de pervenches »<sup>2766</sup>, donne à entendre qu'elle n'était pas cultivée par la communauté. Ceci rend la dextérité avec laquelle sont représentées les pervenches du *Paradiesgärtlein* d'autant plus remarquable. Contrairement à ce qu'affirme Elizabeth Wolffhardt, il n'est pas tout à fait exact qu'elle soit la première à mentionner l'espèce<sup>2767</sup> : Carl Aldenhoven la relève dans son énumération en 1902<sup>2768</sup>. Mais il est vrai que *Vinca minor* est à peine plus souvent nommée que la marguerite et le cresson de cheval. Par contre, les auteurs qui s'intéressent à la délicate fleur mauve sont généralement prolixes en détails, notamment sur la proximité du petit dragon vert, qui est couché dedans et écrase sous son poids plusieurs tiges.

L'enchevêtrement est typique de l'espèce, qui se courbe et s'enracine avec facilité. Conrad de Megenberg note que l'animal *calopus* « reste accroché avec ses cornes dans la pervenche »<sup>2769</sup>. Le Maître a minutieusement représenté les longues tiges souples, qui retombent et se mêlent, ce qui rend leur dénombrement impossible, de même que les feuilles opposées à court pétiole. On distingue cinq boutons et cinq fleurs ouvertes d'un bleu franc, comme les violettes, ce qui n'est pas leur couleur naturelle, un bleu pâle tirant sur le mauve. Par contre le peintre a bien observé que dans la nature les rameaux couchés sont stériles et les tiges dressées florifères. Mais le plus remarquable sont les cinq pétales hélicoïdaux et tronqués, dont le rendu enthousiasme Lottlisa Behling : l'artiste a su représenter l'asymétrie

---

<sup>2765</sup> Pour tout ce qui touche à la botanique, voir FITTER 2005, p. 188-189. Nous avons vu que la taille réelle des plantes n'est pas un critère valable d'identification. Les tiges florifères étant cependant nettement plus dressées chez *Vinca major*, il est en effet probable que l'artiste a choisi de représenter *Vinca minor*.

<sup>2766</sup> „Item umb blumen und Imgrün 4 Schilling“ (RAPP BURI, STUCKY-SCHNÜRER 1990, p. 72). La pervenche étant nommée à part des fleurs, nous pouvons en conclure qu'il s'agit de la plante entière, fleurie ou non ; sans doute le couvent voulait-il, selon la coutume, en décorer pour la Fête-Dieu les autels et les statues (voir GRIMM 1854-1960, t. 16, col. 1179).

<sup>2767</sup> „Das bisher übersehene Immergrün“ (WOLFFHARDT 1954, p. 179).

<sup>2768</sup> ALDENHOVEN 1902, p. 387, note 215.

<sup>2769</sup> „Calopus ist ain tier, daß sich hengt mit seinen hörnern in die singrüen“ (voir GRIMM 1854-1960, t. 16, col. 1178). Nous reviendrons sur cet animal mystérieux.

typique de la fleur à une époque où « l'on ne peut lui attribuer des connaissances morphologiques au sens scientifique moderne »<sup>2770</sup>.

## b Une étymologie expressive

Pline nommait la plante *vincapervinca*, qui est devenu *vinca* par troncature<sup>2771</sup>, « du latin *vinco*, vaincre, ou de *vincio*, lier »<sup>2772</sup>. La seconde partie du mot a donné le français « parvenche », attesté en 1225<sup>2773</sup> et toute une série de noms allemands qui se sont peu à peu dégradés jusqu'à retrouver une signification : *Periwinkelken*, *Berwinkel*, *Brunnwinkel*<sup>2774</sup> (angle des fontaines). Sans être une plante de fontaine, comme le cresson de cheval, la plante aime les endroits un peu humides, et dessine avec ses pétales tronqués en forme d'hélice deux « angles » inhabituels.

*Immergrün*, l'appellation allemande la plus courante, est par contre extrêmement claire : la plante conserve hiver comme été la même couleur, ce qui a dû frapper les hommes pour que cette qualité serve à la nommer. « Elle a été appelée *Syngrüen* ou alors *Yngrüen* parce qu'elle reste toujours verte », note Leonhart Fuchs en 1543<sup>2775</sup>. *Ingrün*, qui signifiait « très vert », a d'abord été un adjectif, avant de désigner plusieurs plantes aux feuilles persistantes, comme le millepertuis et la pervenche<sup>2776</sup>. Le première partie de l'ancien haut allemand *sintgrune* signifiait « ancien », ou encore « grand » : on la retrouve dans *Sintflut* (le déluge)<sup>2777</sup>, transformé en *Sündflut* (flot du péché) dès la fin du Moyen Age et restauré seulement au XX<sup>e</sup> siècle<sup>2778</sup>. La pervenche aurait pu devenir le « vert du péché », d'autant plus que *sintteuer* (très cher) a suivi la même transformation, et que *sündteuer* n'a jamais été corrigé<sup>2779</sup>. Mais lorsque ces deux préfixes sont tombés en désuétude, ils ont été simplement traduits en *immer* (toujours). Il était apparemment essentiel de conserver la lisibilité du terme, sans doute en raison de sa forte expressivité.

---

<sup>2770</sup> „Bei *Vinca minor* L., dem *Immergrün*, sind die Blütenblätter als solche bei gleicher Form und Größe asymmetrisch gestaltet. Man spricht hier von einer Dreysymmetrie ohne Symmetrieebenen. Diese typische Blüte hat der mittelalterliche Maler getreu wiedergegeben, ohne dass man ihm morphologische Erkenntnisse in modern wissenschaftlichem Sinne zuzugestehen braucht“ (BEHLING 1957, p. 29).

<sup>2771</sup> GENAUST 2005, p. 683.

<sup>2772</sup> COUPLAN 2000, p. 230. Les autres auteurs sont partagés.

<sup>2773</sup> ROBERT 2000, p. 1607.

<sup>2774</sup> GALLWITZ 1996, p. 145.

<sup>2775</sup> „*Syngrüen* aber unnd *Yngrüen* ist es geheysen worden darumb / das es allzeit grüen bleibt“ (FUCHS 1543, pl. 203).

<sup>2776</sup> GRIMM 1854-1960, t. 10, col. 2117.

<sup>2777</sup> GRIMM 1854-1960, t. 16, col. 1064, 1178.

<sup>2778</sup> DUDEN 1963, p. 645.

<sup>2779</sup> GRIMM 1854-1960, t. 16, col. 1064. Il est vrai que « cher que c'en est un péché » est tout à fait expressif.

## c Un symbole de victoire

La plupart des auteurs voient dans une plante aussi vivace et verdoyante un symbole de victoire car, « ne perdant pas ses feuilles en hiver, elle est victorieuse des saisons »<sup>2780</sup>. Leonhart Fuchs estime que ses feuilles offrent « par leur couleur et par leur forme une certaine ressemblance avec les feuilles de laurier »<sup>2781</sup>, plante des couronnes de gloire par excellence. En étendant le petit dragon dans les pervenches, le Maître du *Paradiesgärtlein* a sans doute voulu signifier que le Mal peut être vaincu, un motif décliné dans l'iconographie de diverses manières. Le chevalier [fig. 369] que Vittore Carpaccio met en scène porte la main à son épée ; la pointe de son pied est dirigée vers les pervenches qui croissent au premier plan, devant une hermine : l'animal et la plante symbolisent le combat du Bien contre le Mal que devra mener toute sa vie le chevalier.

Deux miniatures du milieu du XV<sup>e</sup> siècle sont à cet égard très parlantes. Dans l'une, saint Christophe [fig. 203] se bat contre des flots bouillonnants ; mais il forme avec l'Enfant le pilier de la lettrine, le M oncial de « martyr ». L'autre montre sainte Claire [fig. 209] assise sous une treille, devant la ville d'Assise qu'elle sauva miraculeusement, armée d'un ostensor, des soldats de Frédéric II qui l'assiégeaient<sup>2782</sup>. Les pervenches de la marge, respectivement au nombre de cinq et de trois, sont très décoratives ; mais elles disent sans doute aussi qu'avec l'aide du Christ percé de cinq plaies, on peut vaincre. Il serait toutefois malvenu d'en tirer une vaine gloire. C'est la petite pervenche, *Vinca minor*, que le Maître a représentée avec soin au premier plan du *Paradiesgärtlein*. L'espèce se nomme chez Bock *humiles laurus*<sup>2783</sup> : l'humilité est la vertu qui ouvre les portes du Paradis.

## 2 Un calice bleu de ciel

« Comme autrefois la pervenche, / Sur le velours vert des prés / Par le printemps diaprés / Aux baisers du soleil penche / A moitié rempli de miel / Son calice bleu de ciel » : les vers de Théophile Gautier<sup>2784</sup> disent combien la pervenche est liée à l'amour. Mais elle orne la couronne des vierges sages, en gage d'éternité.

---

<sup>2780</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 30.

<sup>2781</sup> „Der lorbeerbletern der gestalt unnd farb nit ungleich“ (FUCHS 1543, pl. 203).

<sup>2782</sup> Voir FAÏ-SALLOIS 2002, p. 116-117.

<sup>2783</sup> BOCK 1560, chap. 145-146.

<sup>2784</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 31.

## a Un symbole d'amour et de fidélité

Pour Helmut Genaust, *vincire* (courber, lier) est pour *vinca* une filiation plus plausible que *vincere* (vaincre), à cause des tiges souples de la plante<sup>2785</sup>. C'est aussi l'avis du *Robert*, qui note que certains voient dans *vinca* « un mot issu d'une formule magique »<sup>2786</sup>. Pour Esther Gallwitz, la chose ne fait aucun doute : la pervenche est par glissement la plante qui lie, entoure, noue et capture, donc oblige, charme et ensorçèle ; aussi est-elle devenue « symbole de l'amour toujours vert, toujours vivant »<sup>2787</sup>. Elle fut longtemps un oracle d'amour et de mariage. Les jeunes filles jetaient en silence, dans un ruisseau, la nuit de la saint Matthias, une couronne de pervenche, une de paille et une poignée de cendres. Puis elles dansaient les yeux bandés près de la berge et plongeaient la main dans l'eau. Si elles rencontraient la cendre, c'était signe de mort ; la paille annonçait le malheur ; mais la couronne de pervenches préfigurait celle de leurs noces prochaines.<sup>2788</sup> Peut-être la très jeune Marguerite d'Orléans a-t-elle joué à ce jeu avec ses servantes ; dans l'*Ascension* [fig. 549] de son livre d'Heures, une jolie pervenche est nouée aux initiales des futurs époux. La princesse devait affectionner cette fleur, qui orne en quantité la marge de *Saint Matthieu* [fig. 555]. Peut-être ne signifie-t-elle pas ici la fidélité amoureuse, ou plutôt il s'agit d'un autre amour : celui qui liait les apôtres à Jésus et induit la fidélité à son message. Le vassal qui offrait une guirlande de pervenches à son suzerain faisait lui aussi allégeance de fidélité<sup>2789</sup>.

## b La couronne des vierges sages

De la fidélité à l'aimé et à Dieu, la pervenche serait devenue l'image de la virginité, car « une telle fidélité à soi-même » devait devenir un exemple pour les jeunes filles, « un symbole de leur pureté et de leur chasteté »<sup>2790</sup>. Une légende tyrolienne veut que la plante soit née du bâton de Joseph en réponse à la prière de Marie. La jeune fille, très courtisée, demanda en effet à Dieu de lui envoyer un signe lui permettant d'épouser le jeune homme le plus pieux. Lorsqu'elle aperçut la dragonne verte du bâton d'un pauvre charpentier, elle sut que c'était le

---

<sup>2785</sup> GENAUST 2005, p. 683.

<sup>2786</sup> ROBERT 2000, p. 1607.

<sup>2787</sup> „Das lateinische *vinca* kommt von *vincire*, *binden*, *umwinden*, *auch schnüren*, *fesseln* und *danach verpflichten*, *bannen* und *verzaubern*. So wird das *Singrün* mit dem *Sinn* der *immergrünen*, *immerwährenden Liebe* *versehen*“ (GALLWITZ 1996, p. 144).

<sup>2788</sup> MARZELL 1922, p. 41. Les apôtres ayant tiré au sort pour remplacer Judas (Ac 1, 26), Matthias est lié à de nombreux oracles (voir LCI 1994, t. 7, col. 603).

<sup>2789</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 30.

<sup>2790</sup> „Soviel *Treue* zu sich selbst, wie diese *Pflanze* zeigt, sollte auch den *Jungfrauen* ein *Vorbild* sein, ein *Sinnbild* ihrer *Reinheit* und *Keuschheit*“ (BEUCHERT 2004, p. 143).

signe attendu. Le jour de ses fiançailles, elle planta le bâton de Joseph en terre, et aussitôt jaillirent des pousses qui s'enroulèrent autour du bois. « Voyant cela, plus jamais saint Joseph n'enleva son bâton de terre, et la verdure vivante l'enlaça chaque jour davantage et ne se fana jamais au fil des années, et continua de pousser, même lorsque les arbres secouaient leurs feuilles jusques à terre. C'est pourquoi cette plante fut appelée *Immergrün* »<sup>2791</sup>.

L'efficacité de la plante était réputée notoirement renforcée – y compris dans les pratiques les plus païennes – si elle était cueillie entre les deux « Fêtes de Notre-Dame », à savoir l'Assomption, jour de la bénédiction des simples, et la Nativité de la Vierge<sup>2792</sup>. « Il s'agit donc ici aussi d'une fleur mariale »<sup>2793</sup>, devenue l'un des attributs de la Vierge<sup>2794</sup>, mais aussi, plus largement, des vierges en général. Des noms comme *Jungfernkrone*<sup>2795</sup> (couronne de vierge), *Brautkranz*<sup>2796</sup> (couronne de fiancée) et, plus crûment, « petit pucelage »<sup>2797</sup> en témoignent. Peut-être un glissement orthographique est-il venu renforcer le symbole. En même temps en effet que *Singrün*, devenu sibyllin, était remplacé par *Immergrün*, le n fut doublé et *Sinngrün* devint une appellation populaire, arbitrairement rapprochée de *Sinnpflanze*, la « plante qui a des sens », c'est-à-dire la sensitive<sup>2798</sup>. Cette dernière replie ses pétales au moindre contact ; aussi la pervenche devint-elle par erreur, en quelque sorte, l'image de la pudeur. Il n'empêche qu'elle orne la tête des vierges, par exemple celle de sainte Catherine [fig. 501] chez Lorenzo Lotto. Mais l'Enfant, assis sur ce qui semble être un cercueil, jette un regard terrorisé. La pervenche ceignait aussi le front des morts.

---

<sup>2791</sup> „Wie das der hl. Joseph ersah, zog er den Stock nimmer aus dem Boden, und es umschlang ihn immermehr des lebendigen Grüns und welkte nimmer jahraus jahrein und trieb auch fort, als alle Bäume ihr Laub zur Erde schüttelten. Darum wird das Gewächs Immergrün geheißten“ (DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 266). Cette légende nous semble particulièrement intéressante car elle croise, à la façon du *Paradiesgärtlein*, l'Écriture, les récits apocryphes, les traditions populaires et le conte traditionnel. L'Évangile nous apprend que Marie était « accordée en mariage à Joseph » (Mt 1, 18). Le *Livre de la Nativité de Marie* relate comment le rameau de Joseph fleurit et une colombe prend place sur sa pointe, si bien qu'il fut « clair aux yeux de tous que c'était à lui que la Vierge devait être accordée en mariage » (Nativ. Marie 8, 1). Le récit présente par ailleurs tous les ingrédients du conte : le soleil émerveillé par la beauté de la jeune fille, les candidats futiles, le jeune homme pauvre mais pur, l'intervention surnaturelle de la nature, le bonheur durable des époux.

<sup>2792</sup> „Diß krut sal gesammelt werden zwischen den zweyn unser frauen dagen assumptionis und nativitat, das ist unser frauwen wurtz wy und ir geburt“ (*Hortus sanitatis*, 1485; voir BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 4, col. 674).

<sup>2793</sup> „Also handelt es sich auch hierbei um eine Marienpflanze“ (BEHLING 1957, p. 30).

<sup>2794</sup> GALLWITZ 1996, p. 146. L'auteur note sans autre précision que la Vierge Marie est souvent couronnée de pervenches dans la peinture ; nous n'en avons malheureusement trouvé aucun exemple.

<sup>2795</sup> BEUCHERT 2004, p. 205.

<sup>2796</sup> GALLWITZ 1996, p. 146.

<sup>2797</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 30.

<sup>2798</sup> Voir GRIMM 1854-1960, t.16, col. 1178, 1197.

### c Un gage d'éternité

Le feuillage toujours vert de la pervenche, associé à la couleur de ciel de ses fleurs, prédisposait l'espèce à devenir l'« herbe des trépassés »<sup>2799</sup>. On en couronnait surtout les jeunes morts, car la plante, réputée retarder la décomposition<sup>2800</sup>, rendait le deuil moins cruel. Saint Sébastien, invoqué par les mourants pour les assister dans leur passage vers l'autre monde, pourrait être l'homme debout du *Paradiesgärtlein*. Au Moyen Age, les condamnés marchaient au supplice le front ceint d'une couronne de pervenche<sup>2801</sup>. Cela signifiait-il qu'ils étaient en quelque sorte déjà morts ou que, la justice des hommes étant passée, on espérait pour eux la miséricorde divine ? Si *Immergrün* est le nom courant de la pervenche, *Ewiggrün*<sup>2802</sup> (éternellement verte) souligne son rapport à l'éternité. Elle fait partie des plantes dont le Maître du Walters [fig. 38] entoure la vignette du Maître d'Egerton : nous avons retenu l'ensemble comme Jardin du Paradis. Le spectateur qui contemple le *Paradiesgärtlein* est comme un homme qui enjamberait les « violes des morts »<sup>2803</sup> plantées sur sa tombe pour passer dans la vie éternelle.

### 3 La violette des sorcières

Les pervenches qui s'étalent au premier plan du tableau peuvent signifier qu'au Paradis, la mort est vaincue. Mais c'était une panacée au pouvoir ambigu : la « violette des sorcières » pouvait aussi bien démasquer ces dernières que servir à leurs fins. En couchant le petit dragon dans des rameaux toujours verts, l'artiste met en garde contre l'illusion d'une victoire facile contre le Mal.

#### a Une panacée au pouvoir ambigu

« Pervenche contre tout mal prend sa revanche » : l'efficacité de la plante était en Wallonie devenue proverbiale<sup>2804</sup>. Leonhart Fuchs note que « pour résumer, la pervenche doit être tenue en haute estime, car elle arrête efficacement toutes sortes d'hémorragies »<sup>2805</sup>, ce

---

<sup>2799</sup> H. Bock nomme en 1560 l'espèce *Toten kraut* (BOCK 1560, chap. 145-146).

<sup>2800</sup> PERGER 1980, p. 23.

<sup>2801</sup> „Doch auch Verbrecher trugen im Mittelalter bei ihrem Gang zur Hinrichtung einen Kranz aus Vinca minor um die Stirn“ (BEUCHERT 2004, p. 143).

<sup>2802</sup> GRIMM 1854-1960, t. 16, col. 1178.

<sup>2803</sup> *Totenviole* est relevé entre autres par BEUCHERT 2004, p. 205.

<sup>2804</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 4, col. 674.

<sup>2805</sup> „In summa / Yngriuen ist in hohen ehren zuhaben / darumb das es allerley bluoetflüß krefftiglich stelt“ (FUCHS 1543, pl 203).

qui nous invite peut-être à identifier la femme à la fontaine à sainte Marthe, assimilée parfois à la femme hémorroïsse. Mais d'un autre côté, la plante était réputée aussi pour guérir « toutes les piqûres ou morsures d'animaux venimeux »<sup>2806</sup> : un herbier [fig. 261] du XIV<sup>e</sup> siècle associe la pervenche à un serpent dans la marge. Ceci parle en faveur de Barbe, qui protège de ces accidents, d'autant plus que la sainte était en outre invoquée contre la crainte de la mort. Sans doute à cause de ses feuilles persistantes, la plante passait pour donner une bonne mémoire : il était d'usage de nouer autour du cou des enfants, le jour de la rentrée des classes, un petit sac contenant une racine de pervenche et de leur donner un petit coup sur la tête avec une tige de la même plante en disant : « va, et deviens savant ! »<sup>2807</sup> A l'aube des années 1900, Gaston Vuillier [fig. 670] croque sur le vif en Corrèze une vache dont le cou est orné d'un épais collier de pervenches : le simple contact était supposé guérir les yeux malades de l'animal<sup>2808</sup>. Comme pour beaucoup d'autres plantes, la phytothérapie se mêle à la magie.

Un manuscrit sur les applications thérapeutiques des plantes enjoint au cueilleur de saluer trois fois « le démon de la pervenche » avant de l'arracher<sup>2809</sup>. Il est frappant de voir le nombre d'applications et de noms populaires de la pervenche liés à la grossesse. Nous avons vu qu'elle arrête les saignements ; elle était aussi réputée favoriser la lactation<sup>2810</sup>, ce qui, dans le cadre de notre étude, peut être un argument en faveur de Catherine d'Alexandrie, patronne des mères qui allaitent. La pervenche était aussi employée pour expulser le placenta des vaches<sup>2811</sup>, et sans doute aussi celui des femmes. Les livres ne relatent que les applications licites. Mais pour Esther Gallwitz, *Mägdekraut* (herbe des servantes) témoigne d'une application moins officielle, mais courante : les feuilles de pervenche bouillies étaient utilisées pour avorter<sup>2812</sup>. Le nom de « bergère »<sup>2813</sup> dit probablement la même chose. La plante que Conrad de Megenberg identifie à la pervenche est foncièrement mauvaise, et le *Physiologie* invite le chrétien à s'en méfier : « fais attention de ne pas t'y piéger, et garde-toi

---

<sup>2806</sup> „Ueber giftige stich oder bisz gelegt / wehret dem selben und heilet die verserung“ (BOCK 1560, chap. 145-146).

<sup>2807</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 4, col. 676.

<sup>2808</sup> Voir BILIMOFF 2003, p. 90.

<sup>2809</sup> Il s'agit du *ms fr. 24245* de la BnF (LIEUTAGHI 1998, p. 197), que nous n'avons pu consulter.

<sup>2810</sup> „Vermehret den säugenden die milch“ (GRIMM 1854-1960, t. 16, col. 1179, pour cette citation et la suivante).

<sup>2811</sup> „Wann die kuh gekalbet und die secundina bei ihnen bleibet, siede ingrichen und gib es ihr zu trinken“.

<sup>2812</sup> GALLWITZ 1996, p. 145.

<sup>2813</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 30.

d'être retenu par elles [...] et anéanti par le chasseur, le Malin »<sup>2814</sup>. Les hommes du *Paradiesgärtlein* la côtoient mais ne la touchent pas.

## b Un pentagramme en guise de cœur

Les fleurs de pervenche, soudées en tube, laissent apercevoir les anthères jaune d'or au centre d'une gorge laiteuse, qui dessine un pentagone dont les pointes désignent le milieu des pétales. Le Maître du *Paradiesgärtlein* n'a pas représenté ce détail, visible à vrai dire seulement de dessus ; or les pervenches du tableau sont toutes représentées un peu de profil. Certains miniaturistes se sont *a contrario* attachés à peindre minutieusement le cœur des fleurs, dessinant ainsi une étoile plus ou moins nette<sup>2815</sup>. Jean Bourdichon [fig. 350], qui donne aux anthères la forme d'un soleil, accentue doublement le caractère céleste de la pervenche. Les deux peintres [fig. 438] chargés par Leonhart Fuchs de réaliser les planches de son *Nouvel Herbar* vont plus loin : ils tracent au cœur de *vinca minor* de véritables pentagrammes qui semblent dégager une lueur magique. Le dessin dépasse ici la simple illustration du texte : la magie n'est pas le propos de l'auteur<sup>2816</sup>.

La pervenche était très employée pour les oracles, pas seulement liés à l'amour. Il était d'usage de placer la nuit de la Saint-Sylvestre une feuille de pervenche dans une assiette emplie d'eau, pour connaître l'avenir de la maisonnée. Si la feuille noircissait pendant la nuit, elle annonçait la mort ; des taches étaient signe de maladie ; la couleur verte conservée garantissait la santé. Suspendue dans les étables, la pervenche protégeait les animaux des manigances des sorcières ; on en donnait aussi trois brins à manger au bétail le jour de la Walpurgis et, pour plus de sûreté, le Vendredi saint aussi. Le proverbe le disait bien : « qui en suspend au-dessus de sa porte, dans sa maison la magie ne saurait entrer »<sup>2817</sup>. Si le dragon du

---

<sup>2814</sup> Le *calopus* de Meigenberg est en réalité l'antilope du *Physiologue*. On mesure la malignité de la plante qui le retient prisonnier au fait que l'animal ne parvient pas à se libérer de la « bruyère » et meurt éborgné, alors que ses cornes « qui ont la forme d'une scie », lui permettent de couper les grands arbres. Arnaud Zucker, qui a relevé de nombreuses variations de noms de la plante dans les différents manuscrits, estime que « la bruyère ne ressort que comme une maigre et fragile hypothèse » (ZUCKER 2005, p. 213-214).

<sup>2815</sup> Voir par exemple la marge de *Sainte Claire* [fig. 209] précédemment citée, celle de *Saint Michel* [fig. 207] dans les *Heures de Pierre II, duc de Bretagne*.

<sup>2816</sup> Nous ne saurions dire la part qui revient au dessinateur et au coloriste. Leonhart Fuchs a fait représenter leur portrait à la fin de son ouvrage, ainsi que celui du graveur, un fait « absolument exceptionnel pour l'époque » (Klaus Dobat dans FUCHS 2001, p. 20, 892), qui prouve l'importance accordée par l'auteur à l'illustration de son ouvrage. Aussi est-il probable qu'il n'a rien trouvé à redire à cette interprétation.

<sup>2817</sup> „Über welcher hußdore diß krut hanget darinne mag keyn Zauberey komen“ (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 4, col. 674 et 674-676 pour les lignes qui précèdent).

*Paradiesgärtlein* est couché dans la pervenche, c'est pour Jutta Seibert parce que la plante est efficace contre les sorcières et la magie<sup>2818</sup>.

Les appellations « violette des sorciers »<sup>2819</sup>, « violette des sorcières »<sup>2820</sup> disent que les pouvoirs de la pervenche allaient beaucoup plus loin. Pour démasquer une sorcière, il suffisait de la faire passer, par ruse, sous un brin de pervenche – qu'on avait pris soin de faire séjourner un temps sous un livre de messe – accroché à un endroit caché : si les soupçons étaient fondés, on voyait alors la femme la tête à l'envers<sup>2821</sup>. La pervenche oblige en quelque sorte le Mal à abattre son masque. Elle figure sans doute à ce titre, à côté du Mont Saint-Michel, dans la marge de la miniature [fig. 207] représentant l'archange terrassant le démon : le pied sur une patte de la Bête, il lui tire violemment l'oreille, la forçant à avouer que Satan n'est « pas comme Dieu ». Le *Paradiesgärtlein* est comme une mise en garde : en franchissant la barrière des pervenches, l'homme montrera son vrai visage, en prélude au dévoilement final.

### c Un dragon couleur de pervenche

Dans les manuscrits du XV<sup>e</sup> siècle, les bêtes maléfiques sont souvent d'un beau vert franc, aussi bien le dragon dompté par Jésus enfant [fig. 156]<sup>2822</sup> que la Bête à deux cornes de l'*Apocalypse* [fig. 181]<sup>2823</sup> et le monstre d'où surgit sainte Marguerite<sup>2824</sup>. Un vert plus ou moins prononcé est caractéristique des dragons vaincus par saint Georges, quel que soit le support : la bête est vert émeraude sur une plaque émaillée d'un artiste mosan [fig. 263], vert pomme dans le *Codex de Saint Georges* [fig. 204], vert mordoré dans le *Retable du Tempelhof de Bergheim* [fig. 465]. Le Maître du *Paradiesgärtlein* ne fait pas exception. Mais un trait de génie a été de coucher un dragon apparemment mort – bien qu'il ne porte aucune blessure visible – dans une plante verte comme lui, et qui a inscrit la permanence du vert dans son nom. Elizabeth Wolffhardt souligne le pouvoir apotropaïque de la pervenche, destinée à « protéger non seulement les personnages du tableau, mais aussi le spectateur, du dragon

---

<sup>2818</sup> SEIBERT 2002, p. 153. Il est intéressant que l'auteur ait choisi d'étayer avec le *Paradiesgärtlein* sa démonstration sur les pouvoirs des plantes magiques.

<sup>2819</sup> BILIMOFF 2005, p. 67.

<sup>2820</sup> AYALA, AYCARD 2001, p. 30.

<sup>2821</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 4, col. 675.

<sup>2822</sup> *L'Histoire de la Nativité de la Vierge et de l'Enfance du Sauveur* relate comment Jésus apprivoise « un grand nombre de dragons », puis des léopards, des lions et des loups qui l'accompagnent (chap. 18, 19). Un manuscrit conservé à la BnF illustre la scène [fig. 156].

<sup>2823</sup> « Alors je vis monter de la terre une autre bête. Elle avait deux cornes comme un agneau, mais elle parlait comme un dragon » (Ap 13, 11).

<sup>2824</sup> Dans les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* [fig. 353].

encore tout gonflé de venin »<sup>2825</sup>. Comme la pervenche, le petit dragon est « toujours vert ». C'est à dessein que le Maître l'a étendu sur un lit de pervenches : même s'il semble définitivement vaincu, « son être et son action demeurent »<sup>2826</sup>.

Les Frères de Limbourg ont représenté dans les *Belles Heures de Jean de Berry* saint Georges [fig. 109 c] qui tue un dragon vert au ventre jaune. Deux dragonneaux qui ressemblent à leur mère surgissent, affolés, de la grotte. Mais l'heure n'est pas à l'attendrissement : le chevalier tue sous le regard bienveillant de l'ange qui lui garde son casque dans les cieux. Plusieurs auteurs se sont amusés de l'aspect inoffensif du « dragonneau » du *Paradiesgärtlein*<sup>2827</sup>. Le Maître ne devait pas ignorer que les dragons de ses confrères étaient plus terrifiants. Aussi peut-on penser qu'il a justement voulu attirer l'attention sur un Mal plus sournois, celui qui dort, ou fait semblant. C'était peut-être un sujet qui lui tenait à cœur, ce qui expliquerait le soin particulier apporté à la peinture des pervenches. A la croisée de *vincire* et *vincere*, la fleur proclame que le Mal n'est pas encore définitivement vaincu, seulement lié « pour mille ans » (Ap 20, 2). Mais les cinq pétales mauves de la pervenche et de l'ancolie rappellent à l'homme que, pour gagner le ciel, il peut toujours compter sur l'aide du Christ et de l'Esprit.

## E L'ancolie, colombe de l'Esprit

L'ancolie, nommée par Albert le Grand parmi les plantes ornementales à planter dans un jardin<sup>2828</sup>, est pour Esther Gallwitz la fleur gothique par excellence. A la fois décorative et facile à styliser, elle abonde dans les manuscrits<sup>2829</sup>. Mais il fallait que la symbolique de la fleur soit puissante pour que Lucas Cranach la mette en valeur devant les pieds de Luther et de lui-même dans un tableau aussi pédagogique – et programmatique – que la *Crucifixion avec l'allégorie de la Rédemption* [fig. 383], ce qui n'exclut pas une certaine polysémie. Fleur éclatante et raffinée, dans laquelle les hommes ont vu l'image des gants de la Vierge, l'ancolie est aussi un symbole trinitaire.

---

<sup>2825</sup> „So hat es gewiss auch auf unserem Bild apotropäische Funktion und soll vielleicht nicht nur die Personen des Gemäldes, sondern auch den Beschauer vor dem immer noch giftgeschwollenen Drachen schützen“ (WOLFFHARDT 1954, p. 184).

<sup>2826</sup> „Die Raststätte des Drachen ist sinnigerweise durch Vinca minor gegeben, Immergrün. Scheint er auch zur Ruhe gebracht, so bleibt uns doch sein Wesen und Wirken“ (LOECKLE 1976, p. 78).

<sup>2827</sup> Voir *supra*, I, II, D, 2, b.

<sup>2828</sup> BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 1, p. 68.

<sup>2829</sup> GALLWITZ 1996, p. 93.

## 1 Une fleur éclatante et raffinée

Comme la pervenche, l'ancolie est nommée par onze auteurs, pareillement d'accord pour reconnaître l'espèce *aquilegia*. Dans deux cas seulement il est précisé qu'il s'agit de l'ancolie commune ; mais l'espèce cultivée simple entrelace ses tépales comme la fleur sauvage. Bien que son appellation latine la rapproche de l'aigle, l'étymologie de l'ancolie demeure mystérieuse. Ses nombreux noms populaires témoignent de la fréquence de ses clochettes bleu violacé.

### a Dix tépales entrelacés

Trois tiges d'ancolie, raides et ramifiées comme dans la nature, se dressent en bas à droite du *Paradiesgärtlein*. La première à gauche passe devant la queue du dragon, ce qui donne de la profondeur à la scène. Une quatrième ancolie a été visiblement cassée par l'animal qui est en partie couché sur elle. L'artiste a pris soin de rendre imperceptible le passage entre les pervenches et les ancolies voisines : seul un examen attentif permet de reconnaître la tige cassée pour de l'ancolie, qui forme un angle droit, contrairement aux tiges souples de pervenche. En effet, les feuilles supérieures de la première espèce, petites et longues, ressemblent beaucoup à celles de la seconde. Sur les trois tiges dressées, les feuilles inférieures, divisées et arrondies, sont également fidèlement peintes. On aperçoit aussi le haut de quelques feuilles radicales très découpées, ce qui donne l'impression que le tableau se prolonge au-delà du cadre<sup>2830</sup>.

La fleur est une véritable merveille de la nature. Les sépales, le plus souvent verts et durs comme chez le bouton d'or – qui est aussi une renonculacée – ressemblent chez l'ancolie à des ailes d'oiseau. Fins et soyeux, du même bleu violet profond que les pétales, ils laissent passer près de la tige les longs éperons dont sont surmontés ces derniers. On dirait cinq oisillons échappés d'un conte, qui se feraient des confidences. L'entrelac des sépales et des pétales est au *Paradiesgärtlein* peu visible, d'autant plus que les fleurs bleu vif – ce qui est presque leur couleur naturelle – se fondent dans la verdure. Mais les corolles penchées sont

---

<sup>2830</sup> Les pervenches sont coupées aussi ; mais on peut imputer cela au cadre, alors que les ancolies devraient se prolonger d'autant pour que l'on aperçoive leur tige en entier.

fidèlement peintes, avec leurs tépales recourbés, leurs éperons crochus et leurs étamines jaunes saillantes<sup>2831</sup>.

Jean Bourdichon décore les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* [fig. 336] de trois espèces d'ancolies, des sauvages, des blanches et des violettes doubles. Le Maître de Dresde [fig. 524] sème des fleurs d'ancolie dans ses marges. Jean Fouquet [fig. 430, 431] les aligne en frise dans les *Heures de Simon de Varie*. Chose plus rare, le Pseudo-Jacquemart [fig. 32] en émaille le gazon de son Jardin du Paradis. La taille de la vignette ne lui permet pas de détailler ; mais il croque d'un pinceau expert la courbe accentuée des tépales distinctifs de l'espèce. L'ancolie est fréquente aussi dans les panneaux peints : Hans Memling les fait fleurir en terre ; Hans Multscher les ajoute à un bouquet de muguet dans une cruche de faïence ; Hugo van der Goes place ces fleurs au nom énigmatique à part des autres, dans un verre transparent<sup>2832</sup>.

## b Une étymologie mystérieuse

Le *Duden* fait dériver l'ancien haut allemand *agaleia* – qui a donné *Akelei*, l'appellation moderne de la plante – du latin *aquileia* et précise laconiquement que, pour le reste, le cheminement est « peu clair »<sup>2833</sup>. *Aquileia* est le nom qu'Albert le Grand donne à l'ancolie. Mais ce n'est pas le témoignage le plus ancien : un siècle plus tôt, Hildegarde nomme l'ancolie *agleya*. En amont, les traces se perdent. La plante n'apparaît pas chez les Anciens, alors qu'elle fait partie de leur espace géographique. Plusieurs hypothèses ont été avancées. Le mot pourrait venir du bas latin *aquilegus* (qui attire l'eau) à cause des pétales qui ressemblent à des amphores et retiennent la pluie et la rosée, ou encore d'*aculeus* (l'épine), en raison de la forme des éperons. Ces éperons, si rares dans la nature, ont aussi été comparés au bec et aux serres de l'aigle, notamment par Albert le Grand, qui voyait dans *aquileia* une déformation de *aquila* (l'aigle). C'est la solution qui a été le plus couramment retenue, bien que pour Helmut Genaust elle soit aussi stérile car pas plus étayée que les autres<sup>2834</sup>. Il estime

---

<sup>2831</sup> On distingue une fleur et un bouton sur la tige cassée, puis de gauche à droite trois fleurs et deux boutons, deux fleurs et trois boutons, deux boutons, ce qui fait un total de six fleurs et huit boutons, dont certains commencent à s'ouvrir.

<sup>2832</sup> Respectivement dans le *Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens* [fig. 62], la *Dormition de la Vierge* [fig. 599] et le *Retable Portinari* [fig. 657]. L'ancolie est présente dans neuf Jardins du Paradis de notre corpus, ce qui la place parmi les dix fleurs les plus souvent représentées. Il est par ailleurs significatif qu'elle soit l'une des cinq fleurs à avoir une entrée dans le LCI ; si l'on omet la mandragore, qui n'a pas sa place au paradis, toutes fleurissent au *Paradiesgärtlein* : le lys, le fraisier, la rose et l'ancolie.

<sup>2833</sup> „Die weitere Herkunft des Wortes ist dunkel“ (DUDEN 1963, p. 16).

<sup>2834</sup> „Alle diese Deutungsversuche halte ich für fruchtlos“ (GENAUST 2005, p. 71, dont nous nous inspirons pour ce paragraphe, sauf indication contraire).

qu'il faut plutôt chercher du côté du grec et faire remonter le nom de l'espèce, nommée *Aquilegia* par Linné, à *aglaia* (éclat, magnificence), qui aurait aussi donné le français « ancolie », et à *agkylos* (courbé). L'ancolie serait donc, ce qui est déjà beaucoup, une fleur éclatante et magnifique aux pétales courbés. Mais la chose est peu claire pour qui n'entend ni le grec ni le latin : *Akelei* a parfois été déformé en *Ackerlei*<sup>2835</sup> (petite champêtre), car la plante fleurit en bordure des champs.

Le *Robert*, d'accord avec Helmut Genaust, atteste l'apparition du mot « ancolie » en 1325, ce qui est précoce ; le mot serait « peut-être dérivé de *aquila* ». Quant à la nasalisation de *acolie* en *ancolie*, attesté au XV<sup>e</sup> siècle, elle « a pu être suscitée par *mélancolie*, la fleur étant un symbole de ce sentiment »<sup>2836</sup>. Erwin Panofsky voyait dans le mot « ancolie » une simple troncature de « mélancolie »<sup>2837</sup>, ce qui est étymologiquement faux, mais conforme au cheminement des appellations populaires.

### c Des clochettes familières

De très jolies ancolies d'un bleu franc ornent la marge de la *Nativité* [fig. 552] des *Heures de Marguerite d'Orléans*, sensiblement contemporaines du Jardin de Francfort. Dans la vignette, les anges tournent les pages du livre de Marie, sèchent les langes, bavardent avec l'Enfant – et l'âne écoute de toutes ses oreilles. L'enlumineur nous transporte dans un monde enchanté, dont les appellations populaires, tendres, naïves, parfois moqueuses, sont le reflet. Les ancolies font partie de ces fleurs que la Bible ne nomme pas, et dont la présence au *Paradiesgärtlein* s'explique peut-être en raison de leurs noms populaires<sup>2838</sup>.

Beaucoup de ces noms filent la métaphore de la cloche : les « clochettes »<sup>2839</sup> se nomment en allemand *Kaiserglocken* (cloches de l'empereur), *Tintenglocken* (clochettes à encre, autrement dit encriers), voire *Teufelsglocken* (cloches du diable), sans doute en raison de leur toxicité. *Zuckerglöckchen* (clochettes en sucre) ne veut sans doute pas dire que les enfants les mangeaient, mais qu'elles leur rappelaient les friandises des rameaux<sup>2840</sup>. D'autres

---

<sup>2835</sup> GRIMM 1854-1960, t. 1, col. 190.

<sup>2836</sup> ROBERT 2000, p. 78.

<sup>2837</sup> GALLWITZ 1996, p. 93.

<sup>2838</sup> „Bei den übrigen mag die volkstümliche Namensgebung die Auswahl mitbestimmt haben“ (VETTER 1965, p. 105).

<sup>2839</sup> Sauf indication contraire, ces noms sont tirés de ROLLAND 1967 a, t. 1, p. 114-116. Les quatre variantes allemandes des « cloches » se trouvent chez GALLWITZ 1996, p. 97.

<sup>2840</sup> Ceci semble indiquer que les jeux verbaux autour de l'ancolie se sont prolongés longtemps, car le sucre est une denrée récente.

noms ont rapport aux animaux, à cause des éperons dressés : « poule », « coquelicot », *Gackerli*<sup>2841</sup> (petit coq), « griffes », « dos de lou » (dent de loup) dans les Vosges. Les hommes ont transposé des formes surprenantes dans leur univers familier. Des appellations comme « culotte », « sabot », « gobelet », « marmite » donnent à penser que les petites bergères s'en servaient pour vêtir leurs poupées improvisées et jouer à la dînette. Les religieux étaient nombreux : ses pétales recourbés ont fait nommer la fleur « cornette », sa clochette profonde « pénitent » et *Kapuzinerhüttli* (petit chapeau de capucin). Beaucoup de noms disent la présence de Dieu, mais surtout de la Vierge, dans l'environnement naturel des hommes. Les ancolies sont joliment nommées « gants d'évêque », « gants des elfes » (*Elfenhandschuh*)<sup>2842</sup>, mais aussi « gants de Notre-Dame » et de la « Bonne-Vierge ».

## 2 Les gants de la Bonne-Vierge

Les ancolies étaient « un symbole marial particulièrement apprécié »<sup>2843</sup>. On imaginait la Vierge cousant, assise dans l'herbe, une fleur d'ancolie protégeant son doigt ; aussi nommait-on la fleur « dé d'Notre Dame ». La poésie mariale chante l'élévation de l'âme de Marie comme la beauté de son corps. Mais la jeune fille « si bien faite » sera un jour une mère endeuillée. Son *fiat* toutefois permet que soit vaincu « le grand dragon, l'antique serpent, celui qu'on nomme Diable et Satan » (Ap 12, 9).

### a Une jeune fille si bien faite

« Dieu te salue, ancolie magnifique / Marie, Vierge si bien faite »<sup>2844</sup> : si le *Rosarium* n'était pas antérieur de quelques décennies au *Paradiesgärtlein*, il aurait pu être inspiré par la tête ronde et penchée de Marie, ses doigts délicats, son ample manteau bleu. Une aquarelle [fig. 408] d'Albrecht Dürer rend parfaitement le caractère à la fois plein et gracile de la plante, et témoigne de son importance dans la peinture. Simon de Varie devait beaucoup aimer les ancolies : il s'est fait peindre à genoux, dans son livre d'Heures [fig. 430], devant la Vierge et l'Enfant sur une double page, chacune étant encadrée d'une frise d'ancolies, une façon délicate de se mettre doublement sous la protection de Marie et de son Fils. Une initiale garnie d'ancolies blanches enserrant les armes de France témoigne dans la *Bible* de Louis XI

<sup>2841</sup> GALLWITZ 1996, p. 97.

<sup>2842</sup> BEUCHERT 2004, p. 15.

<sup>2843</sup> „Ein besonders beliebtes Mariensymbol“ (WOFFHARDT 1954, p. 182).

<sup>2844</sup> „Got gruet dich, akeleie fier / Maria, jonfrou wael gedaen“ (BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 1, p. 68).

[fig. 154] de la dévotion mariale du roi. Lorsque le peintre représente des ancolies bleues et des blanches, comme Hans Burgkmair dans la *Madone sur un banc de pierre* [fig. 361], on peut penser qu'il inscrit côte à côte la virginité et le deuil : le banc ressemble beaucoup à un tombeau. Car l'ancolie, qu'on fit rimer longtemps avant Apollinaire<sup>2845</sup> avec mélancolie, symbolise surtout la douleur de la Vierge Marie<sup>2846</sup>.

## b Une mère endeuillée

On ne distingue plus aujourd'hui d'ancolies dans la *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] de Martin Schongauer. Mais elles fleurissent au premier plan à gauche dans la copie de Boston [fig. 94 b], qui passe pour fidèle, du moins dans la représentation des plantes. En transformant Marie en une Vierge souriante, l'artiste anonyme a nié la tonalité rouge et grave du tableau<sup>2847</sup>. Sans doute a-t-il vu dans l'ancolie une plante mariale au sens large, alors que le « Beau Martin » a probablement voulu souligner par ce moyen la douleur de Marie. La clochette profonde et violette de la fleur lui a valu le nom de « veuve ». Dans une autre *Vierge à l'Enfant* [fig. 431] des *Heures de Simon de Varie*, au cadrage très serré, Marie est entièrement vêtue de bleu lumineux, qui glorifie la Reine du ciel. Mais son voile cache en partie son visage et se prolonge sur la tête de l'Enfant, comme si elle cherchait désespérément à le protéger de la Passion annoncée par le fond rouge sang de la vignette. A la frise d'ancolies répondent le regard endeuillé de la Vierge et le geste émouvant de Jésus qui, en un trompe-l'œil habile, se cramponne au cadre.

Parfois le miniaturiste peint la symbolique du deuil dans la couleur des pétales. Les ancolies ternes du *Cantique de Syméon* [fig. 129] des *Heures de Rivoire* inscrivent dans la marge les paroles du vieillard annonçant à Marie qu'un glaive lui « transpercera l'âme » (Lc 2, 35). Celles du Maître des Heures latines de Genève sont dans l'*Office des morts* [fig. 569] plus grises que bleues. A la Renaissance, la signification funèbre de l'ancolie est bien établie<sup>2848</sup>. Des ancolies très sombres forment comme une auréole à la jeune princesse [fig. 610], peinte sans doute après sa mort par Pisanello<sup>2849</sup>. Le plant d'ancolie qui se détache sur la robe blanche de la fillette, près d'un arrosoir renversé, donne à penser que le *Portrait de*

---

<sup>2845</sup> « L'anémone et l'ancolie / Ont poussé dans le jardin / Où dort la mélancolie / Entre l'amour et le dédain » (Guillaume Apollinaire, *Clotilde*, cité dans DUMAS 2000, p. 98).

<sup>2846</sup> IMPELLUSO 2004, p. 109.

<sup>2847</sup> Rappelons que c'est cette tonalité grave qui nous a empêchée de classer le tableau dans les Jardins du Paradis.

<sup>2848</sup> IMPELLUSO 2004, p. 109.

<sup>2849</sup> Il s'agit sans doute de Ginevra d'Este, dont la tradition veut qu'elle ait été empoisonnée par son mari (IMPELLUSO 2004, p. 332).

*deux enfants dans un paysage [fig. 403]* peint par Franz Dobyaschowsky à l'époque Biedermeier est aussi un portrait posthume. Cette connotation nous semble légère au *Paradiesgärtlein* ; mais elle n'est sans doute pas absente d'un tableau dont nous avons vu qu'il se place sous le signe de la Croix.

### c La femme victorieuse du dragon

En couchant le dragon sur une tige d'ancolie brisée, l'artiste déploie devant le spectateur un procédé narratif : nous avons l'impression d'arriver juste après la victoire de saint Georges sur la bête, car les fleurs de la tige ne sont pas encore fanées. Marianne Beuchert illustre avec le *Paradiesgärtlein* les pouvoirs apotropaïques que l'ancolie<sup>2850</sup> doit peut-être à la forme de sa fleur, proche de la gueule-de-loup<sup>2851</sup>. Le Maître de Dresde, qui sème de grosses ancolies dans la marge des *Tentations du Christ [fig. 524]*, met sans doute cette fonction en scène. La plante était réputée « faire sortir tous les poisons »<sup>2852</sup>. Dans le *Retable des Rois Mages [fig. 493]*, de Stefan Lochner, le Démon est représenté sous la forme d'un lucane<sup>2853</sup>, qui s'approche d'une touffe d'ancolie en évidence au premier plan : saint Géréon et ses compagnons ont résisté à la tentation d'abjurer leur foi<sup>2854</sup>.

Mais l'ancolie peut aussi faire allusion à la femme de l'Apocalypse – assimilée à Marie – par le détour par l'aigle, dont la fleur est généralement réputée tirer son nom. En effet « les deux ailes du grand aigle furent données à la femme pour qu'elle s'envole au désert, au lieu qui lui est réservé pour y être nourrie, loin du serpent, un temps, des temps et la moitié d'un temps » (Ap 12, 14). L'aigle dévore le serpent<sup>2855</sup> ; Marie le foule aux pieds. Au *Paradiesgärtlein*, le chevalier assis au-dessus du dragon couché sur une ancolie lève les yeux vers la Vierge, dont la tête penchée désigne par-delà le livre le serpent lignifié autour du tronc du cerisier : le Mal est doublement vaincu. Hans Multscher a placé au premier plan de la

---

<sup>2850</sup> BEUCHERT 2004, p. 16.

<sup>2851</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 1, col. 237. A l'époque où David Eisenhower était général en chef des armées alliées à la deuxième guerre mondiale, il a choisi l'ancolie pour emblème (BAZIN 1984, p. 56). On peut imaginer que la fleur représentait pour lui une sorte d'amulette contre le Mal incarné par le nazisme, voire une promesse de victoire : l'ancolie se nomme familièrement en anglais *snap dragon* (attrape-dragon).

<sup>2852</sup> „Fueret ausz alle giff“ (BOCK 1560, chap. 49-50). Peut-être avons-nous dans l'ancolie un argument en faveur de sainte Barbe

<sup>2853</sup> Si les scarabées ont parfois mauvaise réputation (IMPELLUSO 2004, p. 339), tous ne sont pas diaboliques (voir CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 900-911). Mais le lucane, « mauvaise copie » de l'animal christique qu'est le cerf, ne peut être qu'un symbole du « singe de Dieu ».

<sup>2854</sup> Géréon, officier de la Légions Thébaine, fut selon la légende décapité à Cologne (« colonie » romaine) et jeté dans un puits (voir LCI 1994, t. 6, col. 394-395).

<sup>2855</sup> Voir CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 78.

*Dormition de la Vierge [fig. 599]* des ancolies dans une cruche de faïence sur laquelle est écrit *Gott hilf* : Dieu aide qui le lui demande.

### 3 Un symbole trinitaire

Les feuilles radicales de l'ancolie, formées de trois folioles elles-mêmes trifoliées et trois fois découpées, ont fait de la plante un symbole trinitaire, si bien qu'on ne saurait dire si « les ornements trifoliés des remplages gothiques figurent le trèfle ou l'ancolie »<sup>2856</sup>. La présence de la fleur signifie parfois la louange du Seigneur Dieu ; elle peut aussi être une image du Messie annoncé par Isaïe ; mais on a surtout vu dans ses pétales les colombes de l'Esprit.

#### a La louange du Seigneur Dieu

Dans le Premier Testament, Dieu est plusieurs fois comparé à l'aigle. Il porte ses enfants « sur des ailes d'aigle » pour les faire sortir d'Égypte (Ex 19, 4). Le Deutéronome file la métaphore : le Très-Haut est « comme l'aigle qui encourage sa nichée : il plane au-dessus de ses petits, il déploie toute son envergure, il les prend et les porte sur ses ailes » (Dt 32, 11). Compte tenu de ce que nous avons dit sur l'étymologie de l'ancolie, il est probable que ces images ont contribué à faire de la fleur un symbole du Père<sup>2857</sup>. Mais la présence de l'ancolie au *Paradiesgärtlein* s'explique peut-être par la référence au « AGLA cabalistique »<sup>2858</sup>. Une étymologie populaire<sup>2859</sup> fait en effet dériver *Akelei* de l'acronyme du Psaume 88, *Athar gibbor leolam Adonai*<sup>2860</sup>. Dans ce sens l'ancolie, dont plusieurs fleurs éclosent sur une même tige, symbolise « les supplications répétées à Dieu »<sup>2861</sup>, un sens qui nous paraît convenir tout à fait à notre tableau, même si la figure du Père en est absente.

---

<sup>2856</sup> „Heute weiß niemand mehr zu sagen, ob mit dem Dreiblattformament der gotischen Kirchenfenster Klee oder Akelei gemeint war“ (BEUCHERT 2004, p. 16).

<sup>2857</sup> A cause du rapport entre l'ancolie et l'aigle, la fleur serait un attribut de saint Jean (BEUCHERT 2004, p. 15). Mais nous n'avons malheureusement trouvé aucun exemple iconographique .

<sup>2858</sup> WOFFFHARDT 1954, p. 182.

<sup>2859</sup> BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 1, p. 68.

<sup>2860</sup> LCI 1994, t. 1, col. 89-90. La TOB traduit par « Seigneur, mon Dieu sauveur ! le jour, la nuit, [j'ai crié vers toi] » (Ps 88, 2).

<sup>2861</sup> „In diesem Sinne steht die mehrblütige Pflanze für die wiederholte Anrufung Gottes“ (BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 1, p. 68).

Le *Polyptyque de l'Agneau mystique* [fig. 662] multiplie les utilisations de l'ancolie<sup>2862</sup>. De grosses ancolies encadrent les lys de la couronne de Marie, placée à la droite de Dieu, un Dieu tiaré comme l'est parfois le Père ; il s'agit ici du Dieu Trinité dont le visible est le Christ<sup>2863</sup>. Elles sont du même bleu que la robe et le manteau de la Vierge, ce qui invite à voir en elles des fleurs mariales. Leur symbolique est sans doute différente dans le carrelage raffiné qui pave le sol des panneaux latéraux, où alternent plusieurs motifs bleus sur fond blanc : AGLA, IHS, l'agneau avec le labarum et des ancolies stylisées. L'ancolie symbolise certainement ici « la prière adressée à Dieu »<sup>2864</sup>, c'est-à-dire au Père par l'intermédiaire du Christ, doublement représenté par l'Agneau vainqueur et le monogramme IHS, couramment interprété comme *Iesus Hominum Salvator*<sup>2865</sup>. « Ce que fait le Père, le Fils le fait pareillement » (Jn 5, 19) ; l'ancolie, qui symbolise la prière adressée au Père, est aussi la fleur du Christ sauveur.

## b Le Messie annoncé par Isaïe

« Il n'est à proprement parler qu'un seul et véritable aigle », écrit saint Ambroise, « c'est Jésus-Christ, notre Seigneur, dont la jeunesse a été renouvelée alors qu'il est ressuscité des morts »<sup>2866</sup>. L'ancolie était réputée aiguïser la vue en vertu de sa ressemblance avec les serres et le bec de l'aigle<sup>2867</sup>. La « centaurée allemande » était utilisée pour calmer les coliques<sup>2868</sup>, les migraines<sup>2869</sup> et guérir l'aménorrhée<sup>2870</sup>. Hildegarde la tenait en grande estime pour combattre la fièvre, la bronchite et surtout les écrouelles : « qui voit pousser des écrouelles mangera souvent de l'ancolie crue, et les écrouelles régresseront »<sup>2871</sup>. Le poète Chaucer mentionne l'ancolie comme l'une des huit plantes servant de remède contre la

<sup>2862</sup> Ce polyptyque, réalisé pour la cathédrale Saint-Bavon de Gand, nous invite peut-être à voir saint Bavon dans l'homme debout du *Paradiesgärtlein*. Ce dernier est en effet très proche des trois tiges d'ancolies qui semblent le désigner. Reste que l'oiseau noir qui picore à ses pieds ne saurait être en aucun cas un faucon.

<sup>2863</sup> Voir DE VOS 2002, p. 35-52.

<sup>2864</sup> „Die Akelei versinnbildlicht hier die Anrufung Gottes“ (LCI 1994, t. 1, col. 89-90).

<sup>2865</sup> A l'origine, IHS est issu de trois lettres du nom grec de Jésus, les deux premières et la dernière. Mais la signification s'étant perdue au Moyen Age, IHS a été interprété de diverses manières. On a lu aussi dans ces initiales l'abréviation de *In Hoc Signo* et, chez les Jésuites, *Jehsum Habemus Socium* (LCI 1994, t. 2, col. 337-338).

<sup>2866</sup> Voir CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 79.

<sup>2867</sup> IMPELLUSO 2004, p. 109.

<sup>2868</sup> « Colique » était en français l'un des noms populaires de l'ancolie. On peut imaginer que la consonance a été pour beaucoup dans l'application thérapeutique.

<sup>2869</sup> Ceci peut être un argument en faveur de saint Etienne.

<sup>2870</sup> „Ich halt unser Agley für Teütsch Centaureum“ (BOCK 1560, chap. 49-50).

<sup>2871</sup> Voir BILIMOFF 2005, p. 63.

peste<sup>2872</sup>. A la limite entre médecine et magie, l'ancolie passait pour « dénouer les aiguillettes » : un homme « empêché dans son devoir conjugal par magie ou autre artifice de sorcière », serait guéri par les graines et la racine de l'ancolie<sup>2873</sup>. On peut penser que Jan Provost, qui fait se détacher dans *Abraham, Sara et l'ange* [fig. 612] un « chariot de Vénus » – le nom est évocateur – contre le vêtement blanc du messager, se souvient de ce pouvoir : Abraham ne sera pas « trop vieux » pour engendrer Isaac (Gn 18, 10-12).

Mais l'application la plus prisée semble avoir été la guérison des blessures infectées. Gersdorff, dans son *Feldtbuch der wundarznei* de 1535, loue l'efficacité de l'ancolie<sup>2874</sup>, une efficacité que reconnaît Leonhart Fuchs, bien qu'il mette en garde contre les « faux pouvoirs de l'ancolie, inventés par les nouveaux herboristes »<sup>2875</sup>. Ceci pourrait expliquer la fréquente association de l'ancolie aux martyrs<sup>2876</sup>. Le Maître de la Légende de sainte Lucie a placé dans *Virgo inter Virgines* [fig. 59] des ancolies bleues aux pieds de Marie, du même bleu profond que sa robe et son manteau, ce qui parle en faveur d'une symbolique mariale. Mais les saintes qui entourent Marie tiennent en ostension leurs yeux arrachés ou la pince de leur martyre. L'ancolie, une « racine qui vaut de l'or » – on la nommait *Goldwurzel* – est une « plante merveilleuse et salvatrice »<sup>2877</sup> dans la mesure où elle est aussi « une fleur christique »<sup>2878</sup>.

Le Christ en effet est le vrai médecin qui guérit avec sa Croix. Dans *La Découverte et l'Exaltation de la Croix* [fig. 169], les ancolies occupent un quart de la marge. Hans Memling a peint dans son *Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens* [fig. 62] une ancolie devant le vêtement de l'ange qui tend une pomme à l'Enfant : en l'acceptant, celui-ci signifie qu'il rachètera le genre humain. Dans la *Madone au rosier* [fig. 504] de Bernardino Luini, Jésus saisit à pleine main l'ancolie plantée dans une vasque à côté de lui et la désigne de l'autre main. Il partage avec sa Mère un regard empreint de mélancolie. Mais l'ancolie est aussi la fleur du Messie qui reçoit les sept dons de l'Esprit.

---

<sup>2872</sup> BAZIN 1984, p. 56. Cette application parle en faveur de Marie-Madeleine, mais surtout de Sébastien, invoqué à la fois contre la peste et les mauvaises blessures.

<sup>2873</sup> „So einem Mann seine Krafft genommen / und durch Zauberey oder andere Hexenkunst zu den ehelichen Wercken unvernünftig worden were / der trink stätig von dieser Wurtzel und dem Samen / er genieset / und kompt wieder zurecht“ (Tabernaemontanus, *Kräuterbuch* 1613, cité dans BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 1, col. 237).

<sup>2874</sup> „Von geronen blut in den Wunden. [...] Nim aegelkraut (Aquilegia)“ (voir BEHLING 1957, p. 41).

<sup>2875</sup> „Es werden der Agley von den neuen kreütlern vyl erdichte falsche eygenschaft und würckung zuogelegt“ (FUCHS 1543, pl. 55).

<sup>2876</sup> BEHLING 1957, p. 41.

<sup>2877</sup> „Ein Heil- und Wunderkraut“ (LCI 1974, t. 1, col. 89-90).

<sup>2878</sup> „Auch eine Christusblume“ (HENNEBO 1962, p. 133).

## c Les cinq colombes de L'Esprit

Le prophète Isaïe annonce la venue d'un messie sur lequel « reposera l'Esprit du Seigneur : esprit de sagesse et de discernement, esprit de conseil et de vaillance, esprit de connaissance et de crainte du Seigneur et il lui inspirera la crainte du Seigneur » (Is 11, 2-3). Les sept dons de l'Esprit<sup>2879</sup> sont généralement représentés dans l'iconographie sous la forme de sept colombes<sup>2880</sup>. Mais « le symbole floral peut faire place au symbole animal, la fleur-colombe remplacer les colombes »<sup>2881</sup>. Les éperons des pétales de l'ancolie ressemblent en effet à des têtes d'oiseau et les sépales à des ailes : on la nomme en Bavière *Fünf Vögelr z'samm*<sup>2882</sup> (cinq oisillons ensemble) et en Angleterre *hen and chicken* (poule et poussins).

La fleur symbolisant à la fois Marie et le Messie, tous deux liés à L'Esprit, l'oiseau figuré par la fleur fut tout naturellement identifié à la colombe, qui vint renforcer la symbolique. *Columbine* est encore aujourd'hui le nom courant de l'ancolie en anglais, *Taubenblume* (fleur-colombe) en allemand un nom populaire. Les sept ancolies placées par Hugo van der Goes dans un verre transparent au premier plan de l'*Adoration des Mages* [fig. 657] du *Retable Portinari* symbolisent à la fois les sept dons de l'Esprit donnés à l'Enfant<sup>2883</sup> posé à même le sol et Marie fécondée par l'Esprit mais toujours vierge<sup>2884</sup>. Dans *La Vierge et l'Enfant entourés de saints et d'anges* [fig. 32], un ange tient un panier dans lequel sont sagement alignées trois colombes. On peut penser que si le Pseudo-Jacquemart s'est donné autant de mal pour peindre des ancolies dans la vignette, c'est que la fleur, nommée *trinitas una*<sup>2885</sup>, symbolisait la Trinité comme aucune autre. Ici comme sans doute dans la plupart des tableaux, les significations liées à Marie et aux trois Personnes de la Trinité s'imbriquent, comme les dix tépales de l'ancolie.

---

<sup>2879</sup> Les « dons de l'Esprit » ne sont que six en hébreu ; mais depuis Justin les Pères de l'Eglise considèrent qu'il y en a sept, et la Vulgate distingue *pietatis* de *timoris* (LCI 1994, t. 2, col. 71).

<sup>2880</sup> Par exemple dans la *Bible de Lambeth* [fig. 123].

<sup>2881</sup> „Statt des Tiersymbols kann nun das pflanzliche treten, statt der Tauben als Symbole der Gaben des Heiligen Geistes die Taubenblume“ (BEHLING 1957, p. 36-37).

<sup>2882</sup> BEUCHERT 2004, p. 15.

<sup>2883</sup> BEHLING 1957, p. 37.

<sup>2884</sup> Le verre est un symbole fréquent de la virginité de Marie, fondé notamment sur Konrad von Würzburg et Brigitte de Suède (voir LCI 1994, t. 2, col. 156). Le verre posé sur la table du *Paradiesgärtlein* y renvoie certainement.

<sup>2885</sup> GALLWITZ 1996, p. 94.

Pour exprimer que Marie, à peine morte, foule les fleurs de la Jérusalem Céleste, Conrad von Soest [fig. 109 a] a eu un trait de génie : six petits anges bleus navrés dessinent autour de sa tête comme une fleur d'ancolie. « Au *Paradiesgärtlein*, l'ancolie chante près des roses, des lys et d'autres fleurs la louange de Marie »<sup>2886</sup>. L'iris, la véronique, la violette, la pervenche et l'ancolie sont à la fois des fleurs mariales et des promesses du ciel. Dans la marge de l'*Office des morts* [fig. 569] des *Heures Latines de Genève*, les cinq véroniques sont du même bleu intense que le drap mortuaire. Les cochenilles, qui attaquent les grand iris dont les pétales reflètent l'arc-en-ciel inscrit par Dieu dans la nuée, produisent du meillat apprécié des hommes : au Paradis, l'amertume « s'est changée en salut » (Is 38, 17).

Avec les « souliers du Bon Dieu », une fleur pour laquelle symbolique populaire, religion et thérapeutique sont particulièrement liées<sup>2887</sup>, le Maître a peint en quelque sorte un microcosme du tableau. En tombant, vaincu par les pervenches, mais aussi les violettes, dont « les semences sont abhorrées des scorpions »<sup>2888</sup>, le dragon a cassé une tige d'ancolie. Mais les trois autres<sup>2889</sup>, qui se dressent intacts au premier plan, comme une conclusion, proclament la victoire du Dieu trine sur le Mal. La fleur d'ancolie est difficile d'accès, comme le livre que lit Marie près des iris, et dont le Maître a pris soin de dessiner les lettres hébraïques. Si l'on reste à l'extérieur, et la Parole et la fleur resteront stériles. Il faut accepter que « l'un sème, l'autre moissonne » (Jn 4, 37) : les ancolies, qui propulsent leur semence au loin, sont plantées au bord de la scène, ce qui signifie peut-être que les graines germeront ailleurs. Le *Paradiesgärtlein* n'est pas un jardin clos : la muraille n'a que deux côtés, l'arbre aux trois oiseaux glisse une de ses branches par un créneau, un oiseau s'envole : intérieur et extérieur s'entremêlent comme les sépales et les pétales chez l'ancolie. Qu'il moissonne directement ou non, « celui qui sème pour l'Esprit récoltera ce que produit l'Esprit : la vie éternelle » (Ga 6, 8).

Peut-être le tableau doit-il être lu comme une invitation à trouver un juste équilibre entre contemplation et ouverture, et aussi comme un appel à la cohésion. Les trois femmes en effet vaquent à leurs occupations au milieu des violettes, en se tournant le dos, formant ainsi

---

<sup>2886</sup> „Im Frankfurter Paradiesgärtlein, 1410, steht die Akelei als Marienlobpreis neben Rosen, Lilien und anderen Blumen“ (LCI 1994, t. 1, col. 89-90).

<sup>2887</sup> BEHLING 1957, p. 36.

<sup>2888</sup> „Der sam ist gantz widerwertig den scorpionen“ (FUCHS 1543, pl. 174).

<sup>2889</sup> Ces trois tiges symbolisent peut-être les vertus théologiques: « man geht wohl nicht fehl, [...] die Symbole für die alten drei theologischen Tugenden der fides, spes und caritas zu vermuten » (BEHLING 1957, p. 37). Cela reviendrait à dire que la foi, l'espérance et la charité ouvrent la porte du Paradis, une interprétation que nous avons évoquée à propos de plusieurs autres fleurs.

une corolle évasée à la façon des sépales, tandis que les trois hommes, dont certains auteurs pensent qu'ils chantent <sup>2890</sup>, installés à l'écart des pervenches, ont groupé leurs têtes sur le modèle des « oiseaux » figurés par les éperons de l'ancolie. Tout ceci parle en faveur d'une communauté religieuse, traversée peut-être par divers courants, d'autant plus que le public concerné devait être à la fois féru en botanique et fort cultivé. Aussi sommes-nous invités à voir dans le commanditaire du *Paradiesgärtlein* un abbé, et plus probablement une abbesse, compte tenu de la place accordée aux femmes dans notre tableau.

---

<sup>2890</sup> Voir *supra*, I, II, B, 4, a.

## CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

« Le rouge, le bleu, le blanc et l'or ensemble avec le vert du gazon, telles sont les couleurs dominantes, et l'on a reconnu depuis longtemps que l'image de ce jardin terrestre doit être comprise ici de manière plus profonde, comme symbole et hymne à la Création, en particulier à la Vierge Marie, oui, qu'il s'agit en vérité du paradis »<sup>2891</sup>. Les pétales qui constellent le *Paradiesgärtlein* nous ont fait parcourir, de l'Incarnation à la Pentecôte, toute l'économie du Salut. Il n'est pas étonnant que les auteurs emploient tant de chemins différents pour décrire les fleurs que le peintre a réparties dans le tableau<sup>2892</sup>, mêlant soigneusement tailles, formes, couleurs, senteurs et symboles : c'est une oeuvre complexe, qui parle du projet de Dieu pour l'homme et de promesse de Salut.

Par leur couleur immaculée, le lys, le muguet, la marguerite et le fraisier renvoient à la virginité de celle qui enfante Dieu. On compare en Perse la rose à un livre, dont les pages sont les pétales ; on accède ainsi peu à peu à son cœur<sup>2893</sup> ; Marie, « rose sans épines », invite le spectateur à ouvrir les Ecritures pour aller au cœur de la foi. Les iris magnifiques chantent sa perfection, sa modestie et sa douleur acceptée par amour. Protectrice, comme la pâquerette, elle fait écran au Mal. Toutes les plantes du *Paradiesgärtlein* sont des plantes mariales, qui guérissent et protègent, surtout les tout petits que lui confient les mères. Les corolles penchées disent la modestie de Marie, « champ de violettes », « ancolie magnifique », « belle nivéole », qui l'ont fait sacrer reine du ciel. La coquelourde, « petite rose de Marie » – les diminutifs sont fréquents dans les noms populaires – a inscrit dans sa corolle des dents acérées en minuscule couronne. Si la fleur incarne, grâce à son parfum et sa beauté, les vertus de Marie

---

<sup>2891</sup> „Rot, Blau, Weiß und Gold zusammen mit dem Grün des Rasens, das sind die beherrschenden Farben, und es ist längst erkannt, dass das Abbild dieses irdischen Gartens hier noch tiefer zu verstehen ist als Sinnbild und Lobpreis der Schöpfung, insbesondere der Gottesmutter Maria, ja, dass in Wahrheit das Paradies gemeint ist“ (BEHLING 1957, p. 21).

<sup>2892</sup> Il nous semble à l'issue de cette étude que l'ordre descriptif ne dépend pas tant de l'importance accordée à l'une ou l'autre fleur que d'une interprétation globale. Décrire en lignes successives correspond sans doute à la volonté de ne pas prendre parti. Débuter par le lys, la rose et la violette revient à mettre Marie au centre du tableau. Commencer ou finir par la nivéole centrale met l'accent sur l'Enfant, au moins à part égale avec sa Mère.

<sup>2893</sup> BEUCHERT 2004, p. 287.

dans la peinture du Moyen Age, « elle est signe avant tout de l'Incarnation et de la mort du Christ sur la Croix »<sup>2894</sup>.

Partout en effet le blanc se mêle au rouge, dans les crucifères et les roses trémières, les fleurs et les fruits des fraisiers, le muguet dont les corolles laiteuses se transforment à maturité en gouttes de sang. Les quatre « roses » du jardin tracent une croix qui traverse la table mise pour le « festin des noces de l'agneau » (Ap 19, 9). Les fleurs médicinales et mariales sont en effet aussi des fleurs christiques, car à travers Marie c'est le Christ qui sauve, et le peintre a donné à la primevère au centre du tableau trois, quatre et cinq fleurs, chiffres inscrits dans la nature et qu'il démultiplie. Les trois crucifères, les deux véroniques et plus subtilement le plantain inscrivent la croix dans leurs pétales ; la sauge, le lamier et le caille-lait dans leur tige carrée. Beaucoup de fleurs sont regroupées par quatre, notamment les roses trémières, les primevères et le muguet. Les cinq pétales de la coquelourde, la violette, la pivoine, la pervenche, renvoient aux plaies du Christ ; le Maître donne au grand plantain, « herbe aux charpentiers », cinq inflorescences. Le chiffre de la Trinité – dont Jésus est la seconde Personne – se reflète dans les feuilles du fraisier, de l'ancolie et du trèfle, dans les pétales de l'iris, du lys et du muguet ; ne craignant pas de contredire la Création, ce qui n'est pas son habitude – le tableau passe pour l'un des premiers où les plantes sont à la fois « fidèles à la nature et peintes dans la nature »<sup>2895</sup> –, le Maître coiffe de trois feuilles les trois tiges de lamier. Il n'a sans doute pas sans intention peint trente-trois fleurs de primevère, la fleur qui « donne la clef » : contrairement à la plupart des Jardins du Paradis, le *Paradiesgärtlein* est centré sur l'Enfant<sup>2896</sup>.

A cet Enfant blond nimbé de lumière répondent les fleurs solaires que sont les marguerites et les pâquerettes, « petites portes du soleil », rarement associées, et les fleurs jaunes, rares elles aussi, giroflées, primevères, peut-être le sénevé, cette graine minuscule qui pousse si haut que « les oiseaux du ciel font leurs nids dans ses branches » (Lc 13, 19). Presque toutes les fleurs du tableau protègent du mal sous toutes ses formes. La sauge tient la mort à distance, le trèfle éloigne les serpents, la véronique les orages, la marguerite les incendies, la pivoine les cauchemars. Le millepertuis garde le souvenir des mille coups

---

<sup>2894</sup> „Dementsprechend zählt sie in Bild Darstellungen des Spätmittelalters und der Renaissance zu den marianischen Pflanzen, ist aber vornehmlich auf die Erlösung durch die Menschwerdung und den Kreuzestod Christi bezogen“ (BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 4, p. 590-591).

<sup>2895</sup> „Das Paradiesgärtlein ist eines der frühesten Bilder, in dem Pflanzen naturgetreu und in der Natur gemalt sind“ (GALLWITZ 1996, p. 7).

<sup>2896</sup> Nous sommes consciente du danger de sur-interprétation ; il nous semble impossible cependant de faire l'impasse sur les nombres, dont un tableau récapitulatif nous a montré l'intérêt.

d'aiguille que le Malin infligea à la plante solaire, qui guérissait les hommes de tout mal ; mais le singe cornu du tableau semble se souvenir qu'il échoua. En obligeant loups-garous et sorcières à montrer leur vrai visage, la rose et la pervenche font reculer la nuit.

Qu'elles soient vivaces ou annuelles, les fleurs du *Paradiesgärtlein* chantent la Résurrection, car les secondes – et même parfois les premières – dispersent d'innombrables graines à l'automne. A la manière des contes, dont le tableau est si proche, les roses trémières et les lys en trompettes, les clochettes des ancolies, des nivéoles et des lys carillonnent le matin de Pâques. La pivoine, « rose de Pentecôte » et l'ancolie, « fleur du Saint-Esprit » invitent le spectateur non seulement à croire, mais à vivre la Résurrection à la suite du Christ. Beaucoup de plantes, qui se caractérisent par une remarquable vigueur, semblent répondre au lamier pourpre dont les lèvres demandent de porter la Parole. Le frêle fraisier et la délicate violette multiplient les stolons radicans ; la pervenche se ploie et s'enracine ; l'iris allonge ses rhizomes à fleur de terre, la coquelourde et le muguet forment des colonies, le plantain tapisse la pelouse et survit à tous les piétinements. La primevère guérit la paralysie de la langue : Dieu, qui jadis plaça dans la bouche de Moïse les mots pour convaincre Pharaon (Ex 4, 12), donne aux hommes les moyens d'accomplir leur mission.

Qu'elles renvoient au Fils ou au Père, les fleurs du tableau mettent en image un Dieu « bon et miséricordieux » (Jon 4, 2), qui inscrit dans la nature la merveille de la Création, la promesse du Royaume, et aussi les remèdes aux soucis quotidiens. La mauve est nourriture, médecine, teinture, bâton de pèlerin ; elle soigne et endort la douleur. Emu par le désespoir d'Eve, Dieu envoie un ange faire éclore des nivéoles dans la neige. L'iris rappelle que plus tard le Créateur place son arc dans la nuée et ne détruira plus jamais la terre. Le Jardin de Francfort, bordé par le millepertuis, d'où suinte encore le sang de la Vierge, et le rosier hérissé d'épines, met en scène l'Incarnation. Jésus prend sur lui la part d'ombre des hommes, comme le muguet de la légende, qui se prive de soleil par pitié pour la forêt.

L'extrême diversité des fleurs du *Paradiesgärtlein* est une image de ce peuple que Jésus est venu sauver et qu'il précède dans le Royaume, où ont déjà pris place un ange, la Vierge et plusieurs saints, que l'artiste a voulu anonymes, tout en semant des indices susceptibles de les identifier<sup>2897</sup>. Beaucoup sont ténus, particulièrement chez les femmes. La

---

<sup>2897</sup> On trouvera en annexe deux tableaux, l'un intitulé « Les simples et les saints du *Paradiesgärtlein* », l'autre « Les personnages du *Paradiesgärtlein* à la lumière de la symbolique florale ». Nous considérons la proximité d'une plante avec un personnage comme un indice supplémentaire, mais non nécessaire.

véronique petit-chêne et l'érythrée, qui soignent les yeux malades, la pâquerette, née des larmes de la Pécheresse, peuvent renvoyer à cette dernière. La violette est à notre avis la plus intéressante, car on peut voir dans la cueillette des cerises une mise en scène raffinée de Marie-Madeleine recueillant les gouttes de sang du Christ, qui vont donner naissance aux violettes. Toutes les plantes qui, telles la pervenche, la véronique, le lamier, rampant, s'enracinent et se redressent, peuvent par ailleurs en effet symboliser les pécheurs repentis, dont nous verrons d'autres exemples sous la forme d'oiseaux. Il faut reconnaître toutefois que la plupart des espèces étaient employées lors des accouchements, ce qui incite à identifier la cueilleuse à Dorothee, patronne des accouchées, d'autant plus que le panier, proche des roses, est son attribut. La pervenche et le plantain, qui éloignent les animaux venimeux, la rose et la véronique, qui protègent de la foudre, peuvent parler en faveur de Barbe ; mais peut-être renvoient-elles simplement aux deux hommes assis, clairement identifiés comme vainqueurs du Mal. La primevère, avec sa forme de clef, est peut-être un attribut de Marthe, invoquée contre la peste et les hémorragies, contre lesquelles la sauge, la coquelourde et l'ancolie, entre autres, étaient jugées souveraines ; mais lors des épidémies de peste, on se tournait plus volontiers vers Georges et Sébastien.

L'identification la plus probante, du moins à la lumière des plantes, est à nos yeux celle de la musicienne à Catherine d'Alexandrie, à laquelle renvoient conjointement la forme des espèces, leurs noms populaires et leurs applications. Nous avons vu que dans la peinture la rose peut remplacer la bague du mariage mystique, à laquelle fait peut-être allusion la rose trémière avec ses graines disposées en anneau. La pâquerette a certainement été nommée « catarina » en raison de sa forme, qui renvoie parallèlement au martyr de la sainte ; c'est le cas aussi des clochettes finement dentées du muguet, blanches de surcroît, comme le lait qui, selon la légende, jaillit à la place du sang du cou de la jeune fille. La nivéole, le trèfle, la pervenche étaient réputés remédier aux lactations difficiles, et aussi le compagnon blanc. Cette dernière plante mérite qu'on s'y attarde : les deux espèces, communes et florifères, la blanche et la rouge, se nommaient en effet sans distinction *Katharinabluome*, l'une visualisant le lait du miracle, l'autre le martyr. Le millepertuis, qui semble éclaboussé de sang, s'appelle aussi « sainte-Catherine ».

Du côté des hommes, la chose est à la fois plus simple et plus complexe. Nous ne nous attarderons pas sur l'identification de l'homme assis à l'ermite Sebald, bien qu'il soit aussi le patron des femmes en couches, saint Georges et saint Michel ne nous semblent pas, du moins

pour l'instant, pouvoir être mis en doute. L'homme debout, nous l'avons vu, est plus mystérieux. Si l'on procède par élimination, Bavon nous paraît peu plausible, seule l'ancolie parlant en sa faveur, et Oswald guère davantage, même si ce dernier était réputé consolider les fractures au même titre que le plantain. La véronique, qui obtint le « prix d'honneur » contre la lèpre, et les plantes qui guérissent les brûlures – particulièrement le lys et le millepertuis – parlent en faveur du diacre Laurent. Mais tous les simples réputés contre les céphalées, notamment la rose, la coquelourde, la violette, et surtout la pâquerette, employée pour ressouder les os du crâne, sont un bon argument en faveur d'Etienne, d'autant plus que la pivoine, qui « empêche les enfants de devenir méchants », renvoie peut-être aux changelins dont fit partie le protomartyr lapidé.

Comme pour les femmes une figure semble se dégager, celle de Sébastien, les applications médicinales confortant la symbolique. Le saint était invoqué contre la goutte, une maladie guérie par le muguet, en raison de la forme de ses corolles. La pervenche, fleur des morts par excellence, renvoie au saint invoqué par les mourants. Mais l'indice le plus convaincant décline le motif des flèches. La véronique, l'iris, la rose trémière étaient employés pour guérir les mauvaises blessures ; la nivéole est expressément mentionnée pour extraire les pointes de flèches. La pivoine est la fleur de Paeon, qui guérit Hadès et Arès blessés par une flèche ; Chiron se guérit pareillement avec une fleur nommée depuis centaurée, qui est un autre nom de l'érythrée. Toutes les plantes enfin qui entrent dans la composition de breuvages qui guérissent et éloignent la peste renvoient à Sébastien : le mal était en effet assimilé à des flèches décochées par Dieu contre l'humanité dévoyée par le Malin.

Malgré les deux figures qui émergent des possibles, les fleurs du *Paradiesgärtlein* ne suffiront pas à trancher, pas plus qu'elles ne fournissent de réponse définitive à la question de l'identité du commanditaire et du Maître. L'accumulation des violettes nous a semblé insuffisante pour retenir la thèse de Sebald Fyol. Nous pouvons seulement souligner qu'une extrême minutie jointe à de surprenantes maladresses jouent en faveur de plusieurs mains<sup>2898</sup>. Tout donne à penser que le Maître, qui possédait certainement des croquis d'après nature, a exécuté personnellement certaines fleurs : on ne peut que s'extasier devant les pétales hélicoïdaux des pervenches, les éperons des ancolies, les spathes des nivéoles. Le

---

<sup>2898</sup> Nous soulignons dans l'introduction le caractère de frise des fleurs qui entourent le *Paradiesgärtlein*. La thèse selon laquelle le Maître était aussi miniaturiste gagne du poids dans le cas d'un grand atelier. Mais il faut toujours garder à l'esprit que d'éventuels repeints peuvent rendre caduques nombre d'hypothèses.

*Paradiesgärtlein* est peut-être la première représentation iconographique de la rose trémière. D'autres fleurs, parfois de la même espèce, étaient destinées sans doute à suggérer l'extraordinaire foisonnement de la vie propre au Paradis. La rose trémière peut atteindre trois mètres ; pâquerettes, violettes et trèfles dépassent à peine du sol. La table attire l'œil vers les feuilles en glaive de l'iris ; d'autres sont gaufrées ou lisses, ovales ou dentelées, souples ou raides, glabres ou recouvertes de velours argenté, simples ou trifoliées. On trouve la même diversité dans les corolles, en forme de croix, d'étoile, de trompette, de clochette, de lèvres entrouvertes. Les couleurs aussi se mêlent et répondent en contrepoint à celles des objets, des personnages et des oiseaux.

Ces caractères confirment peut-être notre thèse selon laquelle le commanditaire serait une abbesse – ou une prieure – d'un ordre lettré et contemplatif, suffisamment proche de la nature et du peuple pour être familier des contes et appellations populaires. Mais nous pouvons seulement affirmer pour l'instant qu'ils concourent à mettre en scène la promesse d'un Paradis où sera révélée la beauté de la multitude des êtres, où la fragilité sera une force et la solitude abolie, car « tous ne seront qu'un » (Ez 37, 19). Au *Paradiesgärtlein*, le parfum délicat de la violette et de la rose se mêle aux senteurs puissantes de la sauge et du lys. A Ephrem se demandant qui peut habiter le Paradis, il est répondu « que d'une seule fleur / des milliers de parfums / habitent le calice »<sup>2899</sup>. Sur terre, lorsque le jour se lève, le loriot bavard, le discret bouvreuil et les mésanges mêlent leur chant au bourdon rythmé de la huppe et au rire du pivert, préfigurant le concert des oiseaux du Paradis.

---

<sup>2899</sup> EPHREM 1968, p. 73-74.

TROISIEME PARTIE :  
UN JARDIN TOUT  
BRUISSANT D'OISEAUX

## INTRODUCTION A LA TROISIEME PARTIE

Dans le *Conte des mains de Dieu*, de Rainer Maria Rilke, un petit oiseau erre « en tous sens au-dessus de la terre, comme s'il avait peur », et Dieu lui-même n'est pas en mesure de l'aider, ne sachant de quelle forêt la pauvre bête s'est envolée<sup>2900</sup>. Au *Paradiesgärtlein*, il n'y a pas d'oiseau perdu. Un loriot et une mésange bleue se font face, perchés comme des gardiens dans les arbres qui flanquent le jardin. Les deux oiseaux que rencontre l'œil en glissant le long des troncs pourraient sembler isolés, mais les couleurs, qui se répondent subtilement en diagonale<sup>2901</sup>, contribuent à tisser « la pure sérénité et la profonde paix intérieure »<sup>2902</sup> caractéristiques de ce Jardin. La huppe regarde au loin ; mais ses plumes rabattues sur sa tête disent qu'elle n'est pas inquiète. Le pinson qui s'envole reviendra. Les trois oiseaux perchés dans l'arbre extérieur franchiront la muraille crénelée d'un coup d'aile.

De tous les Jardins du Paradis, le *Paradiesgärtlein* est celui qui comporte le plus d'espèces d'oiseaux. Doit-on croire qu'il ne convient d'apporter à ces treize oiseaux « aucune attention particulière », comme chaque fois que plusieurs espèces sont représentées, qu'il s'agisse de la Création, des *loci amoeni*, d'un tableau apparenté à un *hortus conclusus* ou à une Madone au Buisson de Roses<sup>2903</sup> ? Une œuvre plus tardive, comme le tableau intitulé *Les oiseaux [fig. 182]*, de 1619, accumule des oiseaux empaillés dans un invraisemblable bric-à-brac censé sans doute suggérer le foisonnement de la vie dans un hypothétique paradis d'avant la Chute. On y croise, de fait, de nombreux oiseaux du Paradis de Francfort : le chardonneret, le bouvreuil, la pie-grièche, le loriot, dans des poses naturelles, si l'on fait

---

<sup>2900</sup> „Ein kleiner Vogel irrte, als ob er Angst hätte, über die Erde hin und her, und der liebe Gott war nicht imstande, ihm heimzuhelfen, denn er hatte nicht gesehen, aus welchem Walde das arme Tier gekommen war“ (RILKE 1990, p. 16).

<sup>2901</sup> Le martin-pêcheur et la mésange ont tous deux des plumes d'un bleu éclatant ; le crabe semble avoir rougi son bec et ses pattes aux cerises qui entourent le loriot.

<sup>2902</sup> „Das Ziel in seiner reinen Heiterkeit und seinem tiefen, inneren Frieden“ (MÜNDEL 1956, p. 21).

<sup>2903</sup> „Wenn z. B. in Darstellungen des fünften Schöpfungstages unter dessen Geschöpfen Finken zu sehen sind, [...] ist dem keine besondere Beachtung zu schenken. Gleiches gilt für die allermeisten Bilder, zu deren Thema das Vorhandensein von Vögeln und anderen Tieren gehört, zu Darstellungen von *loci amoeni*, schönen Gärten, den *hortus conclusus* und den der Maria im *Rosenhag* nicht ausgenommen“ (RDK 1937-2003, t. 8, col. 1331). Il est remarquable que seulement 19 auteurs s'intéressent aux oiseaux, dont seulement 7 visent l'exhaustivité ; mais Werner Loeckle est à notre connaissance le seul qui nomme les 13 oiseaux. Les 11 autres auteurs n'en nomment le plus souvent qu'un ou deux, généralement à propos d'autre chose.

abstraction de leur promiscuité. La huppe a les plumes dressées en couronne : on sent bien qu'il fallait la mettre en valeur. Le crabe au fin bec rouge, légèrement recourbé, est plus fidèlement peint que celui du *Paradiesgärtlein*, même si ses plumes hérissées posent question. Le martin-pêcheur a les pattes dans l'eau et regarde vers la terre, ce qui est tout à fait contre nature. Un tel tableau, on le voit, tient davantage du cabinet de curiosités et du morceau de bravoure que du tableau symbolique.

Les représentations du Cinquième jour accumulent aussi parfois bêtes et oiseaux dans une mise en page toute formelle, qui ne nous semble toutefois pas exclure une symbolique riche. Le *Psautier de Cantorbéry* [fig. 142] place au centre un aigle et plusieurs pélicans – oiseaux christiques – au-dessous d'un Créateur triomphant paré d'un nimbe crucifère. Chez Lucino Belbello [fig. 313 b], Dieu, à genoux, tient dans sa main la colombe avec une infinie douceur. Bertram de Minden ne peut pas avoir doublé le chardonneret par hasard. Il nous semble de même réducteur de considérer que les oiseaux peints par Schongauer avec une minutie extrême ont pour unique fonction de rendre la *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] plus aimable.

Il n'empêche que les oiseaux du *Paradiesgärtlein* sont aussi fort joliment disposés, et pas toujours de façon très naturelle : le martin-pêcheur en particulier ne se perche pas sur de si basses rigoles. Par un artifice de peinture, ils ourlent le jardin, formant comme une bordure extérieure à la savante frise florale. La plupart sont représentés de profil, comme dans l'art de la miniature. Mais ils ne sont pas figés pour autant. Le martin-pêcheur vient de prendre un poisson, le crabe picore à terre, le rouge-gorge ôte un insecte de la coquelourde, la mésange bleue chante, le bruant se retourne. De bas en haut, ils sont posés dans l'herbe ou près de la terre nue, perchés sur la muraille et dans les arbres, dont l'un est planté *extra muros*, et le pinson s'élance dans le ciel : tous invitent à un envol vers le monde futur que laisse entrevoir le peintre. « L'oiseau », écrit Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme*, « semble le véritable emblème du chrétien ici-bas : il préfère, comme le fidèle, la solitude au monde, le ciel à la terre ; et sa voix bénit sans cesse les merveilles du Créateur »<sup>2904</sup>.

Aussi pensons-nous que l'on retrouve dans les tableaux de la fin du Moyen Age, à commencer par le *Paradiesgärtlein*, les oiseaux qui « ont souvent été l'objet d'une observation, d'une interprétation savante pour les contenus de la foi, de superstitions, d'une

---

<sup>2904</sup> Cité dans SCHLUMBOHM 1981, p. 222.

utilisation en médecine populaire et d'analogies linguistiques lors des circonstances les plus diverses »<sup>2905</sup>. Cela, nous l'avons vu, est aussi vrai des plantes. Nous nous demanderons si les mêmes préoccupations ont présidé au choix des oiseaux. Chaque espèce n'étant représentée qu'une fois, il va sans dire que la symbolique des nombres joue ici un moindre rôle. Néanmoins, nous pensons raisonnable de décomposer les treize oiseaux en onze plus deux, les deux du premier plan ; mais nous verrons que cet équilibre rompu tend à se recomposer en douze plus un. On conçoit également qu'en médecine aussi, les oiseaux sont moins importants que les plantes, même si certains étaient tués pour être mangés ou encore posés tout chauds sur la partie malade. D'autres étaient réputés emporter les maladies par leur seul regard. On entrevoit qu'en ce qui concerne les pratiques magiques, les oiseaux étaient au moins aussi souvent sollicités que les fleurs : ils ont servi d'augures depuis l'Antiquité<sup>2906</sup>. L'oiseau ajoute en effet à sa couleur ses habitudes, comme la construction de son nid, qui a fasciné les hommes, mais aussi son vol et son chant, toutes choses susceptibles d'avoir été conçues par Dieu pour l'édification et le bonheur de sa Créature.

Malgré le merveilleux inhérent au genre, il est rare que dans les contes les fleurs parlent. Il n'en va pas de même pour les oiseaux, dont certains dans la nature imitent spontanément le chant de leurs congénères : la pie-grièche, mais surtout le pinson, étaient engagés pour le plaisir de les entendre. Il était habituel d'interpréter les chants d'oiseaux, généralement à l'aune humaine : la huppe encourage le bûcheron, la mésange « engage sa servante », le pivert appelle la pluie. D'autres oiseaux imitent non seulement fort bien la voix humaine, mais parlent comme les humains : selon Suétone, une corneille, perchée sur le Capitole, aurait annoncé la mort du tyran Domitien, en prononçant en grec « tout ira bien ! »<sup>2907</sup>. On touche ici à l'épineux problème de l'interprétation : dans un autre contexte, la corneille aurait été un oiseau de malheur. Nous nous efforcerons donc de rester prudente et nous contenterons parfois de proposer des hypothèses.

Mais nous ferons, peut-être plus encore que pour les fleurs, une large place aux récits étiologiques et aux contes. La littérature pieuse ne précise pas toujours de quel oiseau il s'agit. « Aussi cela va-t-il de soi, spécialement pour la peinture du XV<sup>e</sup> siècle, dans laquelle la

---

<sup>2905</sup> „Kleine Singvögel waren, nach den Texten zu schließen, häufig Gegenstand der Beobachtung, der lehrhaften Auslegung für Glaubensinhalte, des Aberglaubens, der Volksmedizin und der Sprachanalogien für unterschiedliche Begebenheiten“ (BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 6, p. 302). Cette remarque n'exclut pas, bien au contraire, les oiseaux du *Paradiesgärtlein* qui ne sont pas des « petits oiseaux chanteurs ».

<sup>2906</sup> Voir ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 69.

<sup>2907</sup> AMAT 2002, p. 143.

représentation de la nature a atteint sa perfection, de représenter les oiseaux connus des croyances populaires et interprétés dans les sources écrites »<sup>2908</sup>. Les légendes, dont tout, à commencer par leur nombre qui témoigne de la vitalité du genre, donne à penser qu'elles étaient connues du commanditaire et du peintre, nous seront fort utiles pour faire émerger de la trame les subtils messages tissés dans notre Jardin du Paradis. Il nous arrivera même de faire appel à des récits issus d'autres traditions, dont beaucoup sont venus en Europe par le biais des croisades. Ovide, le *Physiologue*, Hildegarde de Bingen, Conrad de Megenberg, mais aussi les poèmes des religieuses de Saint-Gall, dont chacune endossait le personnage d'un oiseau pour l'édification de ses sœurs<sup>2909</sup>, guideront notre recherche.

C'est ainsi que nous croiserons Dieu, Jésus, la Vierge et les saints, mais aussi les hommes qui ont interprété le bec émoussé du bouvreuil, les reflets turquoise du martin-pêcheur, le plastron du rouge-gorge. Nous affinerons ainsi l'image que le *Paradiesgärtlein* donne du Créateur, du Christ et de sa Mère, de l'Eglise, du Paradis et des pécheurs pardonnés qui y sont attendus. Nous nous demanderons si les oiseaux permettent, plus que les fleurs, d'identifier un personnage : l'hypothèse a été avancée pour le jeune homme debout. Cela posera, bien entendu, à nouveau la question du peintre, qui semble avoir eu une grande tendresse pour les oiseaux, et celle du commanditaire, dont on aimerait savoir quelle a été la part dans le choix des espèces. Même si les couleurs des oiseaux sont moins franches que celles de fleurs, les plumes sont aussi caractéristiques que les pétales, surtout dans la peinture ; aussi procéderons-nous de la même manière.

Nous commencerons par les oiseaux rouges de l'Incarnation, dont il est symptomatique que deux d'entre eux soient perchés dans l'angle de la muraille, au sommet de la croix induite par les fleurs de même couleur. Le bouvreuil renvoie à l'espèce qui fleurit au pied de cette croix, la pivoine dont il porte aussi le nom. Le rouge-gorge picore un insecte dans la coquelourde. Le chardonneret, oiseau christique par excellence, domine à la fois la crucifère rouge et le gobelet de vin posé sur la table. Selon la légende, il s'est taché de sang en essayant d'arracher les épines de la couronne du Crucifié. Il n'y a pas de chardon au *Paradiesgärtlein* ; mais le peintre a représenté de vigoureuses épines sur les grosses tiges des rosiers.

---

<sup>2908</sup> „So ist es doch für die Malerei des 15. Jhs speziell, in der die Naturdarstellung bis zur Vollendung hin erobert wurde, nur naheliegend, im Volksglauben bekannte und in schriftlichen Quellen gedeutete Vögel darzustellen“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 62).

<sup>2909</sup> Voir GREITH 1965.

Les roses trémières, qui dessinent avec les roses la poutre de la Croix, dépassent largement la muraille, invitant à regarder au-delà, comme la huppe perchée au-dessus d'elles, tournée vers l'extérieur. Ce bel oiseau, à la poitrine délicatement rosée, diffère cependant des précédents : il est à la fois « le meilleur et le plus puissant des oiseaux »<sup>2910</sup> et un animal immonde, qui se complaît dans l'ordure. Dans l'arbre extérieur le pivert bariolé, gardien jaloux de la pivoine et du sceau de Salomon, tourne le dos au chardonneret. Il symbolise aussi bien le Malin que le Christ appelant inlassablement l'homme qu'il est venu sauver. L'oiseau noir et blanc au-dessus des iris ressemble à une pie-grièche à sinistre réputation, mais aussi au charmant porte-bonheur qu'est la bergeronnette. Aussi traiterons-nous ensemble ces trois oiseaux à la symbolique double, qui font penser aux hommes que se disputent anges et démons dans les Jugements Derniers.

D'autres oiseaux, qui portent dans leur plumage le jaune et l'azur, sont *a contrario* des créatures de lumière. La mésange bleue, installée sur le rameau sec au-dessus de l'homme debout, est la seule dont le bec ouvert symbolise le chant. La mésange charbonnière aussi a la tête bleue, et sa large bande médiane atteste qu'elle quitta sa cage pour toujours. Au-dessus d'elle, dans le cerisier, un loriot au plumage jaune éclatant comme les fleurs de giroflée domine le jardin. Un bruant jaune lui fait pendant au sommet de l'arbre extérieur. Entre les deux, un pinson des arbres s'envole à tire-d'aile, vers le ciel dont ses plumes portent un discret reflet.

Nous terminerons par les deux oiseaux posés sur le sol ou peu s'en faut, le martin-pêcheur et le crabe. Nous voyons en effet dans ces deux oiseaux qui flanquent la scène la quintessence du tableau : au splendide oiseau bleu « pêcheur d'hommes » répond le corbeau noir, le charognard du Déluge, mais un corbeau transformé qui picore les graines noires de sénevé, un crabe aux pattes et au bec teintés de sang ; en somme, un Judas pardonné. Nous démontrerons ainsi que le *Paradiesgärtlein* représente « pour ainsi dire une synthèse de tous les domaines de signification qui peuvent être représentés sous la forme d'un oiseau en général et de chaque espèce en particulier »<sup>2911</sup>.

---

<sup>2910</sup> Voir ATTAR 1999.

<sup>2911</sup> „Der Typus des Paradiesgärtleins [...] ist geradezu eine Synthese all der Bedeutungsbereiche, die in der Gestalt eines Vogels überhaupt und einer jeweils besonderen Art repräsentiert werden können“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 31 (voir *supra*, I, II, B, 2, e).

## CHAPITRE PREMIER : LES OISEAUX ROUGES DE L'INCARNATION

Dans certaines croix de mission tyroliennes, les quatre extrémités sont ornées d'une rose<sup>2912</sup>. Les fleurs que leur nom associe aux roses, la « petite rose de Marie », la « rose de Pentecôte », la rose de Provins et la rose trémière, forment au *Paradiesgärtlein*, nous l'avons vu, une croix dont la coquelourde serait la tête. De même que par un dessin subtil, le Maître a placé son Jardin sous le signe de la Croix, les oiseaux aux plumes rouges proclament l'Incarnation du Fils de Dieu, Incarnation conduisant au Salut de l'Humanité.

Les deux oiseaux à poitrine écarlate, le bouvreuil potelé comme un chanoine et le rouge-gorge qui picore dans la coquelourde, apparaissent comme perchés sur le titulus. Chez le chardonneret, oiseau christique par excellence, c'est la tête qui semble tachée de sang. Dans les légendes, ces trois oiseaux gagnent leurs plumes en essayant, souvent en vain, d'arracher les épines du front du Crucifié, voire même un clou de sa main ou de son pied. On peut sourire d'une entreprise aussi vaine. Mais la violette aussi, qui n'est qu'une simple fleur, fit ce qu'elle put pour rendre moins affreuses les dernières heures de Jésus : elle n'avait que son parfum, elle l'offrit. Les créatures qui soulagent, si peu que ce soit, la souffrance d'autrui, sont toujours récompensées. L'une des originalités du *Paradiesgärtlein* est que le chardonneret, oiseau favori des peintres, est placé à l'écart, tourné vers la pie-grièche, comme pour signifier que même l'ombre de la mort n'occulte pas la mission du Crucifié.

### A Le bouvreuil pivoine, un petit chanoine potelé

Au premier plan de *Saint Jérôme pénitent* [fig. 416] d'Albrecht Dürer, un bouvreuil porte sur ses plumes le rouge du vêtement et du chapeau de cardinal posés dans l'herbe. Dans une technique qui sera familière à Burgkmair, Dürer inscrit le reflet des grandes surfaces colorées dominantes sur les plumes de l'oiseau, inscrivant ainsi le personnage dans la nature qui l'entoure<sup>2913</sup>. Mais on peut voir aussi dans la poitrine rouge du bouvreuil l'image de ce que sera celle de l'ermite, qui se frappe le torse à coups de pierre devant le crucifix. Ce bel

---

<sup>2912</sup> SCHREIBER 1941, p. 112.

<sup>2913</sup> Voir ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 82.

oiseau, si familier qu'il est la proie facile des méchants, est en effet dans l'iconographie un vaillant soldat du Christ.

## 1 Un bel oiseau familier

Au seizième siècle, « pivoine » désignait en France indifféremment la plante et l'animal<sup>2914</sup>. L'oiseau se nomme jusqu'à aujourd'hui « bouvreuil pivoine ». Avec son plumage couleur de feu et sa rondeur enfantine, c'est une sorte de petit bœuf émouvant et gourmand.

### a Un plumage couleur de feu

La proximité de saint Jérôme avec le bouvreuil pourrait être un signe d'élection. Mais l'oiseau est très familier<sup>2915</sup>, si bien que celui qui est perché au *Paradiesgärtlein* à côté du cerisier, au-dessus du lamier, et regarde dans le jardin ne pose aucun problème d'identification<sup>2916</sup>. Le « beau noir velouté » de sa tête, le « beau vermillon » de sa poitrine et les « reflets bleu d'acier » de sa queue attirent le regard, et l'on peut penser que dès le Moyen Age il est « un des oiseaux de volière indigènes qui plaisent le plus »<sup>2917</sup>. Il est difficile de savoir si le peintre a observé les oiseaux du *Paradiesgärtlein* dans un jardin, une forêt ou une volière. Les pattes frêles de l'oiseau sont à peine esquissées et on distingue mal son œil. La tache claire, sur le côté, ne correspond pas à la nature ; de même, l'aile ne devrait pas être uniformément sombre. Mais la silhouette trapue, la poitrine et le ventre rouges, caractéristiques des mâles, la calotte noire et le gros bec sombre sont fidèlement peints. L'oiseau semble à première vue être perché de profil ; en réalité, il est peint de trois quarts : on aperçoit son aile gauche. La muraille cache sa queue, mais on devine son croupion blanc. Malgré quelques maladresses, l'artiste a donc représenté le bouvreuil avec beaucoup de soin.

On appelait le bouvreuil « monsieur, à cause de ses riches couleurs », et même, avec quelque exagération, « perroquet de France »<sup>2918</sup>. Mais c'est surtout le rouge qui transparaît

---

<sup>2914</sup> ROBERT 2000, p. 1653.

<sup>2915</sup> « Ils volent bientôt sur la main, en reçoivent leur nourriture, ou la pressent entre les lèvres et deviennent enfin aussi familiers que si on les eût élevés dès le nid ». On peut même accoutumer l'oiseau « à aller et revenir, pourvu que la maison ne soit pas trop voisine d'un bois » (BECHSTEIN 1907, p. 342-344).

<sup>2916</sup> Les sept auteurs qui le nomment s'accordent à reconnaître un bouvreuil pivoine.

<sup>2917</sup> BECHSTEIN 1907, p. 337-338. L'auteur ne se prononce que pour son époque, le tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Mais Brunsdon Yapp estime que Jean Le Noir [fig. 479-481] – ou sa fille Bourgot – peignit les oiseaux qui ornent les marges des *Petites Heures*, parmi lesquels on compte plusieurs bouvreuils, à partir d'oiseaux de volière, courantes à compter des années 1350 (YAPP 1989, p. 186-187).

<sup>2918</sup> Sauf indication contraire, les noms du bouvreuil proviennent de ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 42-44.

dans ses noms populaires : « panse rouge », « pinson rouge » et même « cardinal<sup>2919</sup> ». En allemand, il se nomme *Rotvogel* (oiseau rouge) et comme en français « pinson rouge » (*Rotfink*)<sup>2920</sup>. Son nom latin, *pyrrhula*, vient directement du grec *pyrrhos* (le feu) ; *pourroula* désignait peut-être déjà le bouvreuil chez Aristote<sup>2921</sup>. Dans une somptueuse marge des *Heures d'Isabelle du Portugal [fig. 128]*, la couleur flamboyante de la poitrine de l'oiseau répond à celle des œillets et fait chanter les bleuets sur lesquels il est perché.

## b Un petit bœuf gourmand

En captivité, les bouvreuils mangent dans la main et, « s'ils sont bien instruits dès leur bas âge, ils apprennent à siffler toutes sortes d'airs et de mélodies, d'une voix si douce et si flûtée qu'ils sont fort recherchés des amateurs »<sup>2922</sup>. Certes, des noms comme « ébourgeonneux » et « casse-boutons » témoignent de « l'intérêt qu'ils portent aux bourgeons des arbres »<sup>2923</sup> : au Moyen Age, en Angleterre, la tête du bouvreuil était mise à prix<sup>2924</sup>. Mais dans l'ensemble, on lui pardonne : un embonpoint de bon aloi empêche en effet que la beauté de ses plumes et de son chant suscite non seulement l'admiration, mais aussi la jalousie. L'un des deux noms courants du bouvreuil en allemand, *Dompfaff* – plus rarement *Domherr*, les deux signifiant « chanoine » – est ironique, mais sans méchanceté<sup>2925</sup> : on croirait vraiment voir sortir de la cathédrale un petit chanoine un peu enveloppé, avec son camail rouge et sa barrette noire<sup>2926</sup>. Sa rondeur, associée à une grosse tête perchée sur un cou presque inexistant, lui a aussi donné son nom français : le bouvreuil est un « petit bœuf », par « métaphore plaisante due à la silhouette trapue de ce passereau, dialectalement appelé

<sup>2919</sup> La mise en parallèle entre le bouvreuil et les habits de cardinal serait naturellement encore plus parlante sous le pinceau d'un artiste français ; mais nous ne pouvons affirmer que Dürer connaissait cette dernière appellation.

<sup>2920</sup> SUOLAHTI 2000, p. 138-139.

<sup>2921</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 368.

<sup>2922</sup> BECHSTEIN 1907, p. 342. Notons que dans *Les Malheurs de Sophie*, publié en 1854, la Comtesse de Ségur corrobore tout ce que dit le naturaliste : la très fortunée Madame de Réan reçoit en cadeau un bouvreuil dans une cage dorée ; nullement décontenancé par cet environnement inconnu, il penche gracieusement la tête à droite et à gauche, puis siffle à la demande *Au clair de la lune, J'ai du bon tabac* et *Le bon roi Dagobert* (SEGUR 1974, p. 107).

<sup>2923</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 369.

<sup>2924</sup> BREHM 1975, t.5, p. 61.

<sup>2925</sup> En 1814, l'écrivain Ayrenhoff s'écrie qu'il faut être « mauvais chrétien » pour nommer ainsi « le plus lourdaud des oiseaux » („*schlechter Christ! den plumpsten Vogel kannst du Domherr nennen ?*“ (GRIMM 1854-1960, t. 7, col. 7513). Cela prouve à quel point cette appellation tendait à devenir courante.

<sup>2926</sup> „*Der Gimpel wird wegen der schwarzen Kappe und vielleicht der vollen Figur mit einem Geistlichen verglichen*“ (SUOLAHTI 2000, p. 138-139). En France, on l'appelait, à cause de sa tête noire, « prêtre », « moigne parfait », c'est-à-dire « moine vrai, par opposition au moineau, auquel il manque la calotte », et « rossignol monet », moine rossignol « parce qu'il siffle bien en cage » ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 165-167. Mais ces appellations n'ont pas la majesté de *Dompfaff*, littéralement « prêtre de la cathédrale ».

bœuf »<sup>2927</sup>. *A contrario*, « bouvreuil » a longtemps désigné à la fois un petit taureau et le passereau<sup>2928</sup>. Et puis le bouvreuil guérit : boire l'eau dans laquelle il avait lui-même bu ou s'était baigné était réputé guérir l'épilepsie, la dysenterie et le mal des Ardents<sup>2929</sup>. On reconnaît les mêmes principes de médecine des Signatures que pour les fleurs : le bouvreuil guérit les maladies en rapport avec ses plumes rouges et sa démarche hésitante.

## 2 La proie facile des méchants

Selon une légende allemande, les oiseaux cherchent un jour à élire un roi. Ils pensent d'abord choisir le plus beau ; mais les oiseaux trichent. On propose alors un concours de chant ; c'est le bouvreuil qui gagne, mais il est disqualifié par les ricanements du merle moqueur : on ne peut pas avoir un roi qui serait objet de dérision<sup>2930</sup>. Pourtant, lorsque le gentil bouvreuil, moqué comme un lourdaud ridicule, est la proie de l'oiseleur, il éveille la compassion.

### a Un lourdaud ridicule

*Gümpel*, qui a donné *Gimpel*, l'autre nom usuel du bouvreuil en allemand moderne, est attesté au Moyen Age tardif, d'abord au Tyrol, puis dans tout l'espace germanique<sup>2931</sup>. Le mot vient de *gumpen*, qui signifiait « sauter ». L'oiseau « est donc nommé d'après ses sauts maladroits sur la terre plate. Comme le bouvreuil est facile à attraper au filet, son nom a servi de bonne heure à désigner un homme simplet »<sup>2932</sup>. L'écrivain Gottsched s'agace en 1751 de ce qu'un Allemand, aussi gentil que sot, « se croie toujours obligé de tirer son chapeau et faire sa révérence, comme un stupide bouvreuil, devant tout ce qui vient de Paris »<sup>2933</sup>. La bêtise du bouvreuil était depuis longtemps proverbiale : personne « ne saurait transformer un bouvreuil

---

<sup>2927</sup> ROBERT 2000, p. 256. L'auteur estime par contre que « bouvreuil » comme diminutif de « bouvier » est peu probable, car l'oiseau, essentiellement granivore, ne suit pas les bœufs de labour.

<sup>2928</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 42-44.

<sup>2929</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 3, col. 850.

<sup>2930</sup> A la fin c'est l'aigle qui l'emportera, car il s'est approché le plus près du soleil, si l'on ne compte pas le roitelet, qui a triché en se cachant dans les plumes de l'aigle : un roi ne peut pas être un tricheur (DÄHNHARDT 1970, t. 4, p. 167).

<sup>2931</sup> GRIMM 1854-1960, t. 7, col. 7511.

<sup>2932</sup> „Der Vogel ist also nach seinen ungeschickten Sprüngen auf ebener Erde benannt. Da der Gimpel leicht im Garn zu fangen ist, wurde sein Name schon früh als Bezeichnung für einen einfältigen Menschen verwendet“ (DUDEN 1963, p. 223).

<sup>2933</sup> „Dasz ein Deutscher gleich vor allem, was aus Paris kömmt, wie ein dummer Gümpel den Hut abnehmen und einen tiefen Bückling machen müsse“ (GRIMM 1854-1960, t. 7, col. 7514).

en faucon »<sup>2934</sup>. On peut se demander si le Maître n'a pas placé le bouvreuil dans l'angle de la muraille en référence à la parole de Jésus : « N'avez-vous jamais lu dans les Écritures : La pierre qu'ont rejetée les bâtisseurs, c'est elle qui est devenue la pierre angulaire ; c'est là l'œuvre du Seigneur. Quelle merveille à nos yeux ! » (Mt 21, 42). Pourvu qu'il croie, l'homme qui sur terre ne comptait guère aura au Paradis sa place réservée.

## b La victime de l'oiseleur

Mais tant de naïveté émeut. Il est intéressant que Hans Burgkmair ait en quelque sorte remplacé dans *La Vierge aux trois oiseaux* [fig. 94 c], nettement inspirée de la *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] de Martin Schongauer, la pivoine-fleur par une pivoine-oiseau : le petit passereau perché sur le banc de pierre met en image l'innocence de l'Enfant, qui se laissera prendre comme un bouvreuil confiant. Un distique de Goethe le dit bien : « l'inflexible est évité, le bouvreuil capturé »<sup>2935</sup>. Or, dans la Bible, notamment dans les Psaumes, l'impie « est à l'affût, bien caché comme un lion dans son fourré ; il est à l'affût pour attraper le malheureux ; il attrape le malheureux en l'entraînant dans son filet » (Ps 10, 9). Paul nomme l'ennemi sans détours, en exhortant les croyants « à revenir à eux-mêmes en se dégageant des filets du diable qui les tenait captifs et assujettis à sa volonté » (2 Ti 2, 26)<sup>2936</sup>. Une miniature des *Heures de Catherine de Clèves* [fig. 517] montre un ange tirant des âmes de la gueule de l'enfer, une gueule grande ouverte de monstrueux félin<sup>2937</sup> ; il fait ainsi échec aux manœuvres de l'oiseleur qui, dans la marge, prend au filet de malheureux oiseaux.

Le bouvreuil du *Paradiesgärtlein*, perché au-dessous du pinson qui s'envole, rappelle sans doute que l'homme n'est pas seul. « Comme un oiseau », dit le psalmiste, « nous avons

---

<sup>2934</sup> „Aus einem Gimpel kann niemand einen Falken machen“. La chose servait même de devinette : « Quelqu'un de rouge que tu connais bien / qui est beau mais ne sait quasiment rien » („ein rother dir gar wohl bekannt / ist schön, doch nicht vil kann“, relevé en 1612, GRIMM 1854-1960, t. 7, col. 7512-7513).

<sup>2935</sup> „Der Harte wird umgangen, / der Gimpel wird gefangen“ (GRIMM 1854-1960, t. 7, col. 7515).

<sup>2936</sup> En écrivant dans *Mein Kampf* que « plus d'un bon bouvreuil allemand a volé avec la plus grande bonne volonté vers le gluaud tendu par les juifs » („wobei so mancher gute deutsche Gimpel den Juden bereitwilligst auf die hingehaltene Leimrute flog“, GRIMM 1854-1960, t. 7, col. 7514), Hitler prouve au moins deux choses. D'abord, qu'il connaissait la Bible et n'hésitait pas à la détourner : la phrase est calquée sur « comme un oiseau qui se hâte vers le filet, il ne sait pas qu'il y va de sa vie (Pr 7, 23) ; ensuite, qu'il pouvait s'appuyer sur un lectorat qui ne verrait pas d'inconvénient à assimiler le Juif au Malin.

<sup>2937</sup> Le chat menaçant un oiseau est un motif assez fréquent. Notons au passage que le bouvreuil des *Malheurs de Sophie* finit dévoré le soir même par le chat. Le père de Sophie, voulant sauver l'oiseau, assomme le chat avec des pincettes : un châtiment quasi-divin, car Sophie lui avait « bien dit que le Bon Dieu le punirait de sa méchanceté pour les oiseaux » (SEGUR 1974, p. 107-112). L'illustration de H. Castelli [fig. 370] est également très parlante : au plumage du bouvreuil répond la robe rouge pivoine de Sophie. Or l'ouvrage relate comment la fillette est sans cesse en proie aux tentations du démon, comme l'oiseau est la proie du chat.

échappé au filet des chasseurs; le filet s'est rompu, nous avons échappé. Notre secours, c'est le nom du Seigneur, l'auteur des cieux et de la terre » (Ps 124, 7-8). Dans une vignette des *Petites Heures* [fig. 481], un Dominicain exhorte Jean de Berry à choisir entre le Bien et le Mal. Un bouvreuil est perché dans le décor floral de la marge, du côté du Bien : il reflète sur son plumage le rose et le blanc dont Jésus est revêtu au milieu des anges.

### 3 Un vaillant soldat du Christ

Le bouvreuil est représenté deux fois dans la partie centrale du *Missel de Sherborne* [fig. vol. III]<sup>2938</sup>. Il préfigure souvent la Crucifixion<sup>2939</sup>, de façon plus ou moins explicite. Avec ses plumes rouge sang, il est l'oiseau de Gethsemani par excellence, mais il symbolise aussi – car sinon le sacrifice du Christ serait absurde – l'envol de la Résurrection.

#### a L'oiseau de Gethsemani

Une légende roumaine fait du bouvreuil un prêteur sur gages, particulièrement avide et malhonnête, transformé par Dieu en oiseau : sa calotte noire serait son bonnet de fourrure, le rouge qui lui monte jusqu'au bec le sang dont il s'est taché par ses mensonges<sup>2940</sup>. Mais généralement, comme tous les oiseaux aux plumes rouges<sup>2941</sup>, le bouvreuil symbolise ceux qui se battent pour le Christ<sup>2942</sup> ou le Christ lui-même. Dans l'iconographie, *Blutfink* (pinson sanglant) fait davantage référence au sacrifice de la Croix qu'aux hommes assoiffés de sang. Dans une *Vierge à l'Enfant* [fig. 375] de Petrus Christus, Jésus écarte en croix les ailes d'un bouvreuil, qui le mord<sup>2943</sup>. Dans *Le Christ au Mont des Oliviers* [fig. 563], du Maître de

---

<sup>2938</sup> Ce missel, réalisé dans les années 1385-1407, est célèbre pour les oiseaux qui peuplent ses marges, particulièrement dans la partie centrale de l'ouvrage, où ils sont très grands et généralement assortis de leurs noms. L'artiste, John Siferwas, ne semble pas avoir représenté d'oiseau « maléfique » (voir BACKHOUSE 2001).

<sup>2939</sup> ROTH-BOJADZHEV 1985, p. 59.

<sup>2940</sup> Selon la même source, on ne pourrait pas garder de bouvreuil en cage, car l'oiseau préfère se couper la langue et mourir pour ne pas supporter les railleries de ceux qu'il a trompés toute sa vie (DÄHNHARDT 1970, t. 3, p. 431). La chose est étonnante, compte tenu de ce que nous avons dit plus haut ; mais il est intéressant de retrouver le motif de la raillerie.

<sup>2941</sup> L. Charbonneau-Lassay ne nomme pas expressément le bouvreuil parmi « les oisillons de la Passion de Jésus-Christ » ; mais il reconnaît n'en mentionner que quelques-uns (CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 533-534).

<sup>2942</sup> Selon une légende des Indiens Chirokees, le bouvreuil est à l'origine un petit oiseau brun, pris de pitié à la vue d'un loup qu'un raton-laveur a aveuglé avec de l'ordure. Il lui nettoie les yeux à petits coups de bec et, en récompense, le loup l'emmène près d'une montagne sur laquelle coule de la peinture rouge, afin qu'il puisse se colorer (DÄHNHARDT 1970, t. 3, p. 63). On retrouve ici les notions de compassion, de guérison de la cécité, de récompense inscrite dans le corps de l'oiseau. Il serait intéressant de rechercher dans ces légendes d'outre-mer d'éventuelles influences chrétiennes. A moins que la rondeur et la familiarité du bouvreuil ne se suffisent à elles-mêmes ?

<sup>2943</sup> Le motif est courant avec un chardonneret : nous y reviendrons.

Trebon, un bouvreuil est perché dans un arbre, à l'aplomb du calice présenté par un ange : il annonce l'arrestation imminente de Jésus, qui refusera qu'on verse le sang des soldats.

Une autre représentation de la même scène, par le Maître de Hohenfurt [fig. 528], surpasse en raffinement la première. Les disciples dorment, écrasés de fatigue et d'angoisse<sup>2944</sup>. Mais dans les arbres, des oiseaux plus grands que nature veillent, qui sont comme leur double. Le bouvreuil au joli plumage, tourné du même côté que le jeune homme aux boucles blondes, est sans doute Jean, le « disciple que Jésus aimait » (Jn 13, 23), qui a revêtu par avance un vêtement rouge : de tous les disciples, il sera le seul à se tenir au pied de la Croix (Jn 19, 26). Le bouvreuil du *Paradiesgärtlein*, perché au sommet de la Croix formée par les roses, peut être vu comme une mise en image de cette fidélité indéfectible. Dans le *Missel cistercien de l'abbaye de Duinen*, un bouvreuil orne la marge qui entoure la *Crucifixion* [fig. 144], au milieu des véroniques, des violettes, des ancolies et des roses. Comme Véronique et les fleurs qui font leur possible pour adoucir les souffrances du Christ, le bouvreuil tente désespérément d'arracher au moins un clou. Il ne réussit, dit la légende, qu'à s'émousser le bec<sup>2945</sup>. Mais le « bec rond<sup>2946</sup> » – c'est un de ses noms populaires – témoigne de l'engagement attendu par Jésus de ceux qui prétendent marcher à sa suite.

## b L'envol de la Résurrection

Si les pétales et les plumes rouges annoncent pareillement la Croix, les oiseaux, êtres ailés par excellence, sont aussi promesse de Résurrection. Le Maître du *Paradiesgärtlein* a inscrit dans la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9] l'un de ces traits de génie dont il a le secret : perché au-dessus de l'épaule de Marie dans un rosier rouge, le bouvreuil chante. Il chante à l'oreille de la Vierge que son petit garçon, dont un grand nimbe crucifère orne la tête, ressuscitera. Le jeune homme agenouillé au-dessous de l'oiseau entend aussi cette promesse, qui s'adresse plus largement à tout témoin de la scène. Finalement, les deux pivoinés du panneau de Francfort, la fleur et l'oiseau, sont porteurs du même message. Ils invitent le spectateur à faire sienne la prophétie d'Isaïe, celle que Jésus lut à la synagogue : « L'Esprit du Seigneur est sur moi parce qu'il m'a conféré l'onction pour annoncer la Bonne Nouvelle aux

---

<sup>2944</sup> « Il emmène avec lui Pierre, Jacques et Jean » (Mc 14, 33).

<sup>2945</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 3, col. 850. Le petit garçon représenté par Arcabas à genoux avec des tenailles dans *Déploration* [fig. 293] pourrait bien être une illustration raffinée de la légende : l'enfant a la poitrine rouge comme l'oiseau.

<sup>2946</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 369.

pauvres. Il m'a envoyé proclamer aux captifs la libération et aux aveugles le retour à la vue, renvoyer les opprimés en liberté » (Lc 4, 18).

## B Un rouge-gorge picore dans la coquelourde

Dans *Le paradis de la femme fatiguée* [fig. 326], un très grand rouge-gorge, posé près du personnage central, tient dans ses pattes un phylactère qui proclame « parler au rouge-gorge ». Avec une poésie naïve qui rend son tableau proche des Jardins du Paradis du Moyen Age, Suzanne Boland van de Weghe met en scène l'aspiration humaine à se consacrer enfin à l'essentiel. Cette boule de plumes aux grands yeux enfantins qu'est le rouge-gorge est l'un des oiseaux préférés des hommes. Le bouvreuil est plus rouge que lui ; pourtant, c'est à lui que le sang du Christ a donné son nom : le rouge-gorge familier, alerte, vite apprivoisé, chante en strophes perlées et inventives la joie de la Résurrection.

### 1 Une boule de plumes aux grands yeux enfantins

L'artiste a perché au *Paradiesgärtlein* un rouge-gorge de profil dans un créneau, au-dessus des coquelourdes. Une faute ancienne est inscrite dans son plumage ; mais c'est aussi l'oiseau confiant de saint François.

#### a Les plumes rouges du remords

Le plastron orange, typique de l'espèce, rend l'oiseau facilement reconnaissable. Son ventre blanchâtre, son aile, sa courte queue et son dos bruns, son gros œil rond, son petit bec sont aussi fidèlement peints. Ses pattes apparaissent ici plus courtes que nature, et sa silhouette moins ramassée que de coutume ; mais cela est justifié par le fait qu'il se penche et s'étire pour saisir un insecte noir et blanc, peut-être une mouche, dans une des fleurs ouvertes. Tous les auteurs qui nomment cet oiseau sont d'accord pour reconnaître le rouge-gorge familier<sup>2947</sup>.

---

<sup>2947</sup> Sur 19 auteurs qui relèvent la présence des oiseaux, 8 le nomment et 7 l'identifient comme tel. G. Roth-Bojadzhiev émet quelques surprenantes réserves, tout en concédant que la couleur et l'attitude de l'oiseau font pencher pour un rouge-gorge („nicht ganz eindeutig zu bestimmen, der Färbung und Körperhaltung nach sehr wahrscheinlich ein Rotkehlchen", ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 38).

La plupart des langues européennes ont inscrit le rouge dans son nom<sup>2948</sup>. *Erythakos*, dérivé de *erythros* (rouge) désigne déjà le rouge-gorge chez Aristote. Pline parle d'un *erithacus*, que l'on ne verrait qu'en hiver, l'oiseau se transformant au printemps en rouge-queue. *Erythacus rubecula* – ainsi le nomment aujourd'hui les ornithologues – porte deux fois le rouge dans son nom. Mais *rubecula*, diminutif du latin *ruber* (rouge), signifie que sa gorge est plutôt orange<sup>2949</sup>. L'adjectif « rouge » entre dans quantité de variations : en français « jabot rouge », « panse rouge », « cou rouge », « ventre rouge » et même « barborouss »<sup>2950</sup>, qui se retrouvent en allemand, avec toutefois une tendance nette à souligner la petite taille de l'oiseau par un diminutif : *Rothkehlchen* (petite gorge rouge, son nom courant), *Rothbrüstchen* (petite poitrine rouge), *Waldrötele* (rouget des bois)<sup>2951</sup>.

Il faut que l'oiseau soit bien familier pour que l'adjectif fasse partie de son nom courant. Selon un récit étiologique, il aurait été autrefois une jeune fille travailleuse mais coquette qui, tentée par le démon, finit par dérober un joli vêtement coloré. Alors qu'elle passait devant le gibet où se balançait le tailleur injustement condamné, elle fut transformée en rouge-gorge. Depuis ce jour, l'oiseau recherche sans cesse la compagnie des humains.<sup>2952</sup> Peut-être Willem Vreland s'est-il souvenu de cette légende : dans sa vignette du *Péché originel* [fig. 669], que contemple depuis la marge un rouge-gorge, c'est un serpent très féminin aux cheveux roux élégamment coiffés en coques qui fait chuter Eve. Il se peut que le rouge-gorge du *Paradiesgärtlein* soit une mise en garde contre une coquetterie coupable, surtout si l'on retient la thèse d'un couvent de femmes cultivées, donc aisées et habituées aux jolies toilettes : les femmes sont ici très simplement mises. L'oiseau qui dans la nature, contrairement à celui du tableau, bombe volontiers le torse et ébouriffe ses belles plumes, passait même pour symboliser la luxure, par exemple dans le *Jardin des Délices* [fig. 328 et vol. III] de Jérôme Bosch, où il est chevauché par une femme nue<sup>2953</sup>.

<sup>2948</sup> « Rouge-gorge » est attesté en français depuis 1464 (ROBERT 2000, p. 1979), *rôtil* depuis l'ancien haut allemand (SUOLAHTI 2000, p. 39-40).

<sup>2949</sup> Voir CABARD, CHAUVET 2003, p. 279, dont s'inspirent les lignes qui précèdent.

<sup>2950</sup> Sauf indication contraire, les noms du rouge-gorge proviennent de ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 260-261 et t. 10, p. 138-139.

<sup>2951</sup> L'anglais *robin*, en usage jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, est le diminutif de *Robertus* ; mais il est possible qu'il y ait eu un croisement avec le latin *ruber* (BACKHOUSE 2001, p. 33).

<sup>2952</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 3, p. 439-441. La jeune fille transformée en oiseau est un motif courant dans les contes, comme par exemple *Jorinde et Joringel* (GRIMM 1996, p. 382-384).

<sup>2953</sup> FERRO 1996, p. 370. L'auteur explique cette symbolique par le fait que « c'est l'un des rares oiseaux qui continue à copuler pendant la ponte des œufs ».

## b L’oiseau confiant de saint François

Des appellations comme « bonhomme misère » disent que le rouge-gorge n’est pas toujours synonyme de bonheur. Les expressions utilisant l’oiseau témoignent de sa fréquence : on disait « curieux comme un rouge-gorge » et « transi comme un rouge-gorge »<sup>2954</sup>. L’oiseau peut doubler de volume, sous l’effet du froid mais surtout de ce qui ressemble à de l’indignation. « Un seul arbuste ne peut abriter deux rouges-gorges » : le proverbe est attesté depuis l’Antiquité<sup>2955</sup>. Pourtant cet oiseau, qui défend âprement son territoire, est considéré avec amitié, car sa rondeur, sa légèreté, ses grands yeux ronds, sa confiance qui dépasse encore celle du bouvreuil, tout cela symbolise aux yeux des hommes l’innocence enfantine<sup>2956</sup>, celle qui émane du *Paradiesgärtlein* et dont Jésus précise que sans elle, nul n’entrera « dans le Royaume des cieux » (Mt 18, 3). On gardait volontiers les rouges-gorges en cage, mais on ne détruisait pas leur nid : les vaches auraient donné du lait rouge, à moins que la foudre n’incendie la maison<sup>2957</sup>. L’oiseau s’apprivoise d’ailleurs si facilement qu’on le laissait aller et venir librement.

Les rouges-gorges qui, selon Thomas de Celano, « venaient tous les jours picorer à volonté les miettes de la table » de saint François « pour les porter à leurs petits »<sup>2958</sup> ne relèvent pas seulement de l’hagiographie. Taddeo di Bartolo [*fig. 646*], qui fait voltiger un rouge-gorge parmi les oiseaux à l’écoute du saint d’Assise, Arcabas [*fig. 297*], qui perche un rouge-gorge sur l’épaule de celui-ci, ont pu observer – toutes proportions gardées – la scène dans leur jardin<sup>2959</sup>. Dans la *Vita Secunda*, François cite à ses frères les rouges-gorges en exemple, qui ont eu confiance au point de leur confier leurs petits, vite apprivoisés à leur tour<sup>2960</sup>. Le texte était certainement connu du commanditaire du *Paradiesgärtlein*. L’expression de la confiance est le critère qui nous est apparu le plus parlant pour délimiter le

---

<sup>2954</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 140.

<sup>2955</sup> FERRO 1996, p. 371.

<sup>2956</sup> BREHM 1975, t. 5, p. 213. K. Lorenz a étudié ce phénomène devenu célèbre sous le nom de *Kindchenschema* (schéma du petit enfant) : la nature a pourvu les jeunes, très vulnérables, de caractères qui abaissent l’agressivité de leurs congénères adultes.

<sup>2957</sup> GRIMM 1854-1960, t. 14, col. 1310.

<sup>2958</sup> THOMAS DE CELANO 1968, p. 195.

<sup>2959</sup> Le rouge-gorge de Madeleine, l’une des héroïnes des *Petites filles modèles*, se perche sur son bras pendant ses leçons, lui mordille l’oreille au petit jour (SEGUR 1973, p. 86).

<sup>2960</sup> THOMAS DE CELANO 1968, p. 195.

thème du Jardin du Paradis<sup>2961</sup>. Le rouge-gorge qui picore, perché dans le créneau qui est une ouverture, invite le spectateur à faire confiance, aux hommes comme à Dieu.

## 2 Une tache de vin sur la chemise du Christ

Certains récits mettent en avant la couleur plus rousse que rouge du poitrail de l'oiseau. Lorsque le roitelet apporte le feu du ciel, ses plumes sont toutes brûlées. Les oiseaux sacrifient alors chacun une de leurs plumes pour lui faire un nouveau plumage. Le rouge-gorge, ému par la souffrance du roitelet, s'approche trop près et son plumage prend feu : il en conserve encore la trace sur sa poitrine<sup>2962</sup>. Mais la plupart du temps, c'est la symbolique du sang qui prévaut : le rouge-gorge se tache au sang de sainte Catherine, plus généralement au sang de Jésus crucifié.

### a Une catherinette éclaboussée

On pourrait être tenté de voir dans les oiseaux du *Missel de Sherborne* avant tout des éléments décoratifs d'une extraordinaire qualité. Mais le rouge-gorge [*fig. vol. III*], perché sur un médaillon représentant l'abbé dont il partage le nom, Robert, doit être vu aussi comme un hommage à l'architecte du manuscrit<sup>2963</sup>. Il nous semble même que ce dernier a inscrit dans son missel son désir de marcher à la suite du Christ, dût-il lui aussi se « tacher de sang ». On nommait l'oiseau « égorgette » et, en Allemagne, *Rotkätchen* et *Rotkatel* (catherinette rouge), ce qui est un sérieux argument en faveur de Catherine d'Alexandrie : le rouge-gorge du *Paradiesgärtlein* est perché à l'aplomb de la musicienne, vêtue de rouge comme lui. Comme le compagnon rouge, nommé en allemand *Kathrinabluome* et la « Sainte-Catherine » – autre nom du millepertuis – le rouge-gorge a inscrit dans ses plumes la décapitation de la sainte.

---

<sup>2961</sup> G. Roth-Bojadzhiev note à ce propos la fréquence du rouge-gorge. Ceci semble contredire le fait que le *Paradiesgärtlein* est le seul Jardin du Paradis de notre corpus – avec peut-être la *Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis* [*fig. 35*] de Stefano da Verona – à comporter un rouge-gorge ; mais l'auteur ne fait pas de réelle différence entre Jardin du Paradis et « buisson de roses » (voir ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 51).

<sup>2962</sup> ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 264. Selon une variante, c'est Dieu lui-même qui demanda au rouge-gorge de descendre le feu sur la terre ; craignant de le laisser échapper, l'oiseau le serra tout contre lui et se roussit la poitrine (AMADES 1988, p. 169-170).

<sup>2963</sup> « *What does seem certain is that the bird was here used in oblique compliment to Sherborne's abbot, Robert Brunyng, chief architect of the production of the manuscript, giving at least one of the marginal bird studies a function beyond the purely ornamental* » (BACKHOUSE 2001, p. 33).

## b Les épines ensanglantées

L’oiseau annonce aussi, bien sûr, la Passion du Christ<sup>2964</sup>. La *Vierge [fig. 94 a]* de Colmar, très grave, tourne légèrement la tête vers deux rouges-gorges perchés parmi les roses rouges, comme si elle avait entendu les oiseaux chanter plaintivement la Passion : la tradition veut que l’oiseau « chante continuellement : Jésus ! Jésus ! »<sup>2965</sup> Dans *L’oiseau rouge-gorge*, Selma Lagerlöf ne fait que transcrire en poète « le récit fort répandu » selon lequel « le rouge-gorge se tacha de sang en essayant d’arracher une des épines de la couronne du Christ »<sup>2966</sup>. Mais il est remarquable que dans cette version, dont nous ne savons pas quelle est la part de l’auteur, Dieu donne directement son nom à l’oiseau encore gris<sup>2967</sup> : la confiance de Dieu précède celle de ses Créatures. Une autre version fait clairement de l’oiseau l’image du bon larron. Jésus, ému par son dévouement, lui dit : « tu seras aussi mon compagnon dans le ciel ». Mais l’oiseau ne comprend pas ces paroles. Depuis, il ne fait que les ruminer, et c’est pour cela qu’il est si distrait et se laisse si facilement prendre<sup>2968</sup>. Au *Paradiesgärtlein*, le rouge-gorge fait pendant au bouvreuil : il n’y a pas de mauvais larron. Rouges ou rousses, les plumes du rouge-gorge font de lui un oiseau christique : le Christ ne se contente pas de partager, il se met en danger pour sauver l’humanité. « Un rouge-gorge parle : je suis une tache de vin sur la chemise du Christ, un éclat de son rire au retour du printemps »<sup>2969</sup>.

## 3 Jésus, le Dieu qui riait<sup>2970</sup>

En enlevant d’un « petit clou de velours » – ainsi se nomme la coquelourde, *Samtnelke* – quelque chose qui ressemble à un clou, le rouge-gorge du *Paradiesgärtlein* ne laisse que le velours. Une fois la mouche avalée, l’âme peut partir en quête de Salut.

---

<sup>2964</sup> „Gilt im Ganzen als Zeichen der Passionsankündigung“ (ROTH-BOJADZHEV 1985, p. 51).

<sup>2965</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 140-141.

<sup>2966</sup> ALBERT-LLORCA 1994, p. 42.

<sup>2967</sup> LAGERLÖF 1952, p. 181-191.

<sup>2968</sup> AMADES 1988, p. 170-171. L’auteur rapproche explicitement les paroles de Jésus de Lc 23, 43 : « En vérité, je te le dis, aujourd’hui, tu seras avec moi dans le paradis », ce qui nous paraît tout à fait judicieux. Notons au passage que selon une légende bretonne, relevée en 1838 « le Bon Dieu l’appelle dans son paradis pour lui sucer le sang lorsqu’il s’en trouve incommodé » (ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 263). Imaginer Dieu faisant bonne chère au Paradis et appelant son rouge-gorge pour lui servir de barbier est assez surprenant. Mais cela est de la même veine que Marie cousant, le doigt protégé par une ancolie, et Pierre jetant ses clefs sur la terre sous le coup de la colère. Ce désir éperdu d’humaniser Dieu et les saints, pour diminuer l’écart entre ciel et terre, ne nous semble pas si éloigné de la représentation du travail des femmes au *Paradiesgärtlein*.

<sup>2969</sup> BOBIN 1992, p. 85.

<sup>2970</sup> Nous empruntons ce titre à DECOIN 1999.

## a La mouche dans la coquelourde

Dans un des nombreux contes du rouge-gorge au Golgotha, Jésus bénit l'oiseau qui l'a soutenu, contrairement à la pie, perchée de l'autre côté de la Croix : « Partout où tu iras, le bonheur et la joie t'accompagneront. [...] Tu seras désormais l'oiseau du Bon Dieu, le porteur des messages heureux »<sup>2971</sup>. Le plus heureux de ces messages est que le Mal a été vaincu. Trois auteurs sur huit notent que le rouge-gorge du *Paradiesgärtlein* ôte une mouche – en tout cas un insecte – d'une coquelourde. Voir ici seulement un « motif charmant », réutilisé dans la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9],<sup>2972</sup> nous paraît réducteur. La mouche symbolise le Mal : Belzébuth est littéralement le « roi des mouches »<sup>2973</sup>. Dans la *Vierge à l'Enfant* [fig. 393] de Carlo Crivelli Jésus se retourne, inquiet, vers la mouche qui s'avance sur la balustrade. L'insecte est certes beaucoup moins visible dans le panneau de Francfort<sup>2974</sup> ; néanmoins, l'artiste a pris soin de faire se détacher le rouge-gorge contre le bleu du ciel, dans une attitude qui invite à aller y voir de près. Il s'agit en effet du Salut, dont le rouge-gorge est le symbole. Gertrud Roth-Bojadzhiev note à propos du *Retable de Herrenberg*, où un oiseau est pareillement représenté un insecte dans le bec : « le diable est attrapé par un petit oiseau, dans la tradition de la description du paradis et en rapport de multiples manières avec l'histoire du Salut »<sup>2975</sup>. Nous pensons pouvoir d'autant plus transposer cette remarque au *Paradiesgärtlein* que la diagonale induite par la banquette et la table relie le rouge-gorge au singe et au dragon. On peut même aller plus loin : le tableau tout entier est construit selon un triangle dont le rouge-gorge, le dragon et les libellules sont les angles. Autrement dit, le Mal est trois fois vaincu : le rouge-gorge s'apprête à avaler la mouche posée dans une coquelourde, le dragon gît sur le dos dans les ancolies et les pervenches, les libellules sont mises en fuite par le martin-pêcheur et le plantain.

---

<sup>2971</sup> ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 263.

<sup>2972</sup> „Ein entzückendes Motiv ist beiden Bildern gemeinsam : ein Vöglein, das gerade den Schnabel öffnet, um eine vor ihm sitzende Fliege zu verspeisen“ (GEBHARDT 1905, p. 31).

<sup>2973</sup> IMPELLUSO 2004, p. 336. Dans la *Troisième Tentation* [fig. 298] d'Arcabas, Satan éructe vers Jésus un nuage de mouches.

<sup>2974</sup> Ce détail semble avoir échappé à H. Janitschek [fig. 1], qui ne l'a pas gravé ; aussi ne comprend-on pas bien ce qui fait se pencher le rouge-gorge. Ce n'est pas la seule erreur ; mais en 1890, les moyens de reproduction n'étaient pas comparables à ce qu'ils sont aujourd'hui.

<sup>2975</sup> „Der Teufel ist gefangen von einem kleinen Vogel, der in der Tradition der Paradiesschilderung und in vielfältiger Beziehung zum Heilsgeschehen steht“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 72. Nous faisons confiance à l'auteur, n'ayant pas eu accès à une bonne reproduction de ce panneau).

## b L'âme en quête de Salut

« Comme tous les oiseaux chanteurs, le rouge-gorge apparaît comme le symbole de l'âme qui est déjà sauvée ou cherche encore le Salut, de l'âme qui chante la louange de Dieu »<sup>2976</sup>. Au premier plan de *Saint Jérôme dans le désert* [fig. 389], de Lucas Cranach, un rouge-gorge est perché dans un arbre juste au-dessus du saint qui se frappe la poitrine à coups de pierre. Deux harpies rousses comme l'oiseau se mirent dans une mare : la tradition veut qu'à la vue de leur péché elles puissent mourir de honte<sup>2977</sup>. Dans un poème populaire collecté par Brentano, le rouge-gorge, « chère petite âme », chante « pieusement », perché sur la barrière, sa chanson matinale en tournant la tête et remuant la queue<sup>2978</sup>. Effectivement, l'oiseau sautille en faisant des révérences et en laissant pendre ses ailes<sup>2979</sup>, ce qui lui fait comme un manteau. C'est sans doute pour cela qu'il symbolise dans le *Jardin de simples délectable* les « nobles et dignes trois rois mages » qui voulurent « rendre hommage à la tendre fleur des champs et à la belle rose blanche double »<sup>2980</sup>, autrement dit à Jésus et sa Mère.

Dans le *Retable de l'Adoration des Mages* [fig. 10] du Maître de Guillaume de Rarogne, au moins deux gros rouges-gorges, dont la poitrine a la même couleur que la Jérusalem Céleste représentée à l'arrière-plan, écoutent attentivement, perchés dans les arbres, l'Annonce aux Bergers dont ils sont comme les doubles. Arcabas modifie l'ordre des dons dans *Or, myrrhe et encens* [fig. 296]<sup>2981</sup> : comme l'encens monte vers le ciel, un rouge-gorge, perché sur les cadeaux des mages, chante en un arc-en-ciel de losanges la Résurrection. Dans le poème des religieuses du couvent Sainte-Catherine de Saint-Gall, le rouge-gorge « emporte tous les soucis du monde ». Son chant apprend à tenir loin de soi « les soucis inutiles », à ne « jamais s'abandonner à un lourd chagrin » : ce serait oublier que « Dieu n'abandonnera pas

---

<sup>2976</sup> „Das Rotkehlchen erscheint wie alle kleinen Singvögel als Symbol der erlösten bzw. Erlösung suchenden und Gott lobpreisenden Seele“ (DITTRICH 2004, p. 422).

<sup>2977</sup> Voir CAT. FRANCFORT, LONDRES 2007-2008, p. 229.

<sup>2978</sup> *Auf dem zaun vor nicht gar lang / rothkehlchen, liebseelchen / fromm sein morgenliedchen sang, / köpfchen dreht und schwänzchen schwang, / lustig hin und widersprang / rothkehlchen, liebseelchen* (GRIMM 1854-1960, t. 14, col. 1310).

<sup>2979</sup> Voir MULLARNEY 2007, p. 258.

<sup>2980</sup> „Hie hant dru edel fögelin gesungen genant rotbrüstgin. Dz sint die edelen würdigen heiligen drey könig ... diese edelen vogelin wollten auch in disem garten sin und hant gehofiert dem zarten feldblumlein und der schönen wyßen gefüllten rosen“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 39).

<sup>2981</sup> « Entrant dans la maison, ils virent l'enfant avec Marie, sa mère, et, se prosternant, ils lui rendirent hommage ; ouvrant leurs coffrets, ils lui offrirent en présent de l'or, de l'encens et de la myrrhe » (Mt 2, 11). L'artiste semble avoir une tendresse particulière pour le rouge-gorge. Dans *Chat* [fig. 292], un rouge-gorge posé à terre ne paraît pas comprendre le danger représenté par les énormes griffes d'un chat « doté d'une tête luciférienne » (BOESPFLUG 2002, p. 88). On peut y voir une illustration de la naïveté du rouge-gorge familier mais aussi, si l'on considère que le félin ne l'attrape pas, une image du Christ qui met Satan en échec.

les siens »<sup>2982</sup>. On connaît le rouge-gorge beaucoup plus rond dans la nature ; mais au Paradis, personne ne sent la morsure du froid, et la colère n'a plus lieu d'être.

## C Le chardonneret et le rosier

Le Maître du *Paradiesgärtlein* a installé deux chardonnerets dans la treille de roses rouges de la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9]. Dans le Jardin de Francfort, l'oiseau est perché de profil dans l'arbre extérieur, dont une branche se faufile par un créneau au-dessus de la table. Il ne semble pas directement lié au rosier, qui abrite une mésange charbonnière. Mais peut-être la construction est-elle simplement plus savante. On ne sait d'ailleurs pas, à vrai dire, si le chardonneret du *Paradiesgärtlein* fait vraiment partie du jardin. Cet oiseau magnifique et intelligent, ce qui lui valut de devenir un jouet apprécié de toutes les classes sociales, est aussi le favori des peintres ; il est en effet porteur d'une multitude de symboles, dont beaucoup sont liés au Christ et donc à ceux qui le suivent, les serviteurs parfaits.

### 1 Un oiseau magnifique

Le chardonneret, « pierre précieuse volante » dont le vol rappelle celui d'un papillon, est « avec le martin-pêcheur l'oiseau dont les couleurs sont les plus magnifiques de l'avifaune allemande »<sup>2983</sup>. Une telle magnificence n'a pas échappé aux hommes, qui ont accolé à son nom l'adjectif « élégant ».

#### a L'oiseau aux étincelantes vertus

Le chardonneret du *Paradiesgärtlein*, qui fait face à la pie-grièche, n'est l'objet d'aucun débat<sup>2984</sup>, car il « ne peut être confondu »<sup>2985</sup>. On ne distingue ni sa queue, ni ses pattes, cachées dans le feuillage, mais on reconnaît bien le front et le menton rouge vif, le bec conique et la poitrine beige. Les petites touches blanches et noires de son aile sont conformes

---

<sup>2982</sup> „Ein Bruströthele ich bin, / Nehm' alle zeitliche Sorge dahin ; / Mein Gesang thut dich lehren / Nutzloser Sorgen dich erwehren, / Niemals schweren Kummer fassen, / Gott wird die Seinen nicht verlassen“. Dans ce poème du XV<sup>e</sup> siècle, chaque strophe est dédiée à une religieuse, associée à un oiseau correspondant à sa principale vertu ( voir GREITH 1965, p. 283).

<sup>2983</sup> „Gleich fliegenden Edelsteinen, [...] gleich farbenprächtigen Schmetterlingen, [...] neben dem Eisvogel der farbenprächtigste Vogel unserer deutschen Avifauna“ (BIRK 1925, p. 16-17).

<sup>2984</sup> Sur les 19 auteurs qui nomment les oiseaux, 8 reconnaissent le chardonneret. On peut y ajouter Otto Fischer, qui englobe l'oiseau dans les autres « pinsons » (FISCHER 1956, p. 126) : le chardonneret, « pinson des chardons » (*Distelfink*), peut en effet se nommer simplement *Fink*, selon la règle qui permet d'occulter le premier élément d'un mot composé lorsque le contexte est suffisamment clair.

<sup>2985</sup> HEINZEL 2005, p. 344.

à la nature, bien que trop petites ; la bande alaire jaune caractéristique n'est qu'esquissée. Le plus surprenant est que les rayures blanches et noires ont glissé de sa tête, beaucoup trop rouge, pour lui former presque un collier. Ce manque de soin invite à se demander si l'artiste n'a pas chargé un jeune compagnon de percher au-dessus des iris un chardonneret, un oiseau que sans doute l'atelier avait l'habitude de mettre en scène : tous les autres chardonnerets de l'œuvre du Maître sont beaucoup mieux faits, surtout ceux de la *Vierge aux fraisières* [fig. 9], plus tardive, mais aussi les trois du *Retable de Jean-Baptiste*, sensiblement contemporain du *Paradiesgärtlein*<sup>2986</sup>.

Les noms populaires de l'oiseau traduisent ses couleurs éclatantes. On le nomme « cardinal » et « chardonnette dorée » en français<sup>2987</sup>, *Rotvogel* (oiseau rouge) et *Goldfink* (pinson doré) en allemand<sup>2988</sup>. Son nom servait de sobriquet des deux côtés du Rhin pour désigner les gendarmes aux uniformes bariolés<sup>2989</sup>. Selon une légende catalane, les Oiseaux d'argile seraient des chardonnerets : Jésus gronde ses camarades qui ont déniché des oisillons, et obtient qu'ils les remettent à leur place en leur promettant de leur en faire de plus jolis.<sup>2990</sup> Cette beauté a fait de l'oiseau le symbole du Christ, « qui étincelle dans la beauté de ses vertus »<sup>2991</sup>.

## b Un chanteur mésestimé

On aimerait savoir, tant la chose paraît aujourd'hui inconcevable, si c'est par amour du Sauveur, de la beauté ou du confort que certains ecclésiastiques se faisaient confectionner, au XVII<sup>e</sup> siècle, des manteaux doublés de têtes de chardonnerets<sup>2992</sup>. Mais pendant longtemps, l'oiseau était aussi tué pour être mangé. Une page du *Tacuinum Sanitatis* [fig. 86] de Vienne montre des chardonnerets morts, reliés par un anneau, vendus au marché. Les chardonnerets qui pendent au milieu d'autres oiseaux et de légumes, dans une *Nature Morte* [fig. 380] de Sanchez Cotan, prouvent qu'encore en 1602 ces oiseaux si jolis étaient une denrée alimentaire

<sup>2986</sup> Il y en a un au-dessus de sainte Elisabeth dans la *Visitation* [fig. 8 a] et deux au-dessus des enfants dans la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* [fig. 8 c]. Cette imprécision détonne d'autant plus que même des chardonnerets décolorés, par exemple dans les marges des manuscrits, sont d'habitude reconnaissables aux lignes de leur tête (voir YAPP 1989, p. 170). Peut-être faut-il envisager l'éventualité d'un repeint ou même revoir la datation des œuvres.

<sup>2987</sup> Sauf indication contraire, les appellations sont tirées de ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 187-189 et t. 10, p. 58-59.

<sup>2988</sup> BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 6, p. 301. *Goldfinch* est son nom courant en anglais.

<sup>2989</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 61 et GRIMM 1854-1960, t. 18, col. 2830.

<sup>2990</sup> AMADES 1988, p. 80.

<sup>2991</sup> „In seiner Schönheit ist er Christus vergleichbar, der in der Schönheit seiner Tugenden glänzt“ ( RDK, 1937-2003, t. 8, col. 1312).

<sup>2992</sup> Voir GRIMM 1854-1960, t. 18, col. 2830.

comme une autre. Le chardonneret du *Paradiesgärtlein* est peut-être la promesse de Salut envers tous ceux dont la vie, sur terre, ne compte pas.

Conrad Gesner s'indigne de ce qu'on fasse aussi peu de cas d'un aussi bon chanteur<sup>2993</sup>, car le chant de l'oiseau est inventif et mélodieux, composé de rapides trilles et gazouillis liquides, entrecoupés de nombreux « tittelit » variés. Si bien qu'au XIII<sup>e</sup> siècle *Stieglitz* vient en allemand concurrencer *Distelfink*<sup>2994</sup> : les deux appellations cohabitent jusqu'à aujourd'hui. Selon Albert le Grand – *ab imitatione vocis vocatur* – ce nom est à l'origine une onomatopée, choisie par les slaves pour nommer l'oiseau. De fait, le commerce des oiseaux entre les pays germaniques et slaves est attesté à la même époque<sup>2995</sup>. L'oiseau est symbole de perfection : « c'est, avec le pinson, l'oiseau qui fait le plus beau nid, le mieux arrondi, le plus élégant et le plus solide »<sup>2996</sup>. Aussi le pensait-on capable, s'il était placé dans la chambre d'un malade, d'emporter la peste noire<sup>2997</sup>, qui est tout son contraire. Mais pour cela, il fallait l'encager.

## 2 Un jouet intelligent

« Vivre comme un chardonneret » a longtemps signifié troquer sa liberté contre une bonne table<sup>2998</sup>. En effet l'oiseau, si habile qu'on pourrait croire que son bec est une main, était longuement éduqué pour pouvoir être transporté sur son perchoir en forme de Tau : au propre comme au figuré, on pouvait même parfois lâcher le fil.

### a Un bec en guise de mains

Le chardonneret était au XV<sup>e</sup> siècle suffisamment apprécié comme oiseau de volière pour qu'un ouvrage daté de 1433 explique comment le conserver longtemps et améliorer son chant<sup>2999</sup>. A la même époque, il servait même de leurre<sup>3000</sup>, ainsi que le montre la marge de *Saint Mathieu [fig. 555]* dans les *Heures de Marguerite d'Orléans*. Déjà Pline l'Ancien

---

<sup>2993</sup> RDK, 1937-2003, t. 8, col. 1315.

<sup>2994</sup> DUDEN 1963, p. 679.

<sup>2995</sup> GRIMM 1854-1960, t. 18, col. 2828.

<sup>2996</sup> BECHSTEIN 1907, p. 277.

<sup>2997</sup> BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 6, p. 303. Cela peut être un argument en faveur des saints protecteurs de la maladie, Marie-Madeleine, Barbe, Georges et Sébastien ; mais le chardonneret est porteur de tant de symboles qu'il faut rester prudent.

<sup>2998</sup> „Leben wie ein stieglitz, id est wol zu essen und zu trincken haben, aber gefangen sitzen“ (relevé en 1702, voir GRIMM 1854-1960, t. 18, col. 2830).

<sup>2999</sup> RDK, 1937-2003, t. 8, col. 1320.

<sup>3000</sup> RDK, 1937-2003, t. 8, col. 1314.

s'émerveille de ce que « le plus petit des oiseaux, le chardonneret, fait ce qu'on lui ordonne, non seulement avec sa voix mais aussi avec ses pattes, et avec son bec qui lui sert de mains »<sup>3001</sup>. L'un des tours appréciés consistait à habituer l'oiseau à hisser son petit abreuvoir au moyen d'une poulie<sup>3002</sup> : au XVII<sup>e</sup> siècle, Abraham Mignon a fidèlement représenté la scène dans *Nature morte de fruits avec écu* [fig. 597]. Une satisfaction supplémentaire était d'appriivoiser suffisamment l'oiseau pour qu'on puisse le laisser aller et venir. Il est caractéristique que la page intitulée *Pignons* [fig. 87] du *Tacuinum Sanitatis* ne montre pas la cueillette, comme pour d'autres fruits, mais deux hommes debout de chaque côté du pin. L'un semble faire des remontrances à un chardonneret posé sur sa main ; un autre essaie de l'attirer dans sa cage avec des pignons. Tout donne à penser qu'il s'agit d'une scène de dressage d'un oiseau déjà familier, mais qui se serait échappé.

## b Un perchoir en forme de Tau

Mais le joli chardonneret, intelligent et doux, était surtout apprécié comme jouet. Dans un portrait de Goya [fig. 452], c'est une pie que le petit Don Manuel Osorio de Zinuga tient par un fil ; mais le fait qu'il pose à côté d'une cage emplie de chardonnerets indique que ceux-ci font certainement aussi partie de ses amusements<sup>3003</sup>. Le jouet n'est décrit avec précision qu'au XIX<sup>e</sup> siècle mais attesté depuis l'Antiquité. On fixe au cou ou à la patte de l'oiseau, qui doit auparavant être apprivoisé, un fil assez long, relié à un perchoir en forme de T, pourvu de clochettes. En déséquilibrant l'oiseau, on l'oblige à s'envoler ; mais il revient au signal de la clochette. Dans le meilleur des cas, la même chose est obtenue d'un oiseau non attaché.<sup>3004</sup> Le Maître de la comtesse de Warwick [fig. 534 a] a placé un tel perchoir sur la table de William Brooke, dont il a fait le portrait ; le chardonneret se tient sur la main d'un des enfants qui mangent des fruits, ce qui montre quel statut avait ce jouet vivant<sup>3005</sup>. *A contrario*, dans *Sainte Famille avec un chat* [fig. 309] du Baroque, Jean-Baptiste amuse Jésus en narguant le chat avec un chardonneret affolé, sous le regard complaisant de Marie et Joseph : il ne s'agit

---

<sup>3001</sup> FERRO 1996, p. 60.

<sup>3002</sup> BECHSTEIN 1907, p. 279. L'auteur précise qu'on pouvait agrémenter le spectacle en accrochant au mécanisme des clochettes, afin que les oiseaux fassent, en buvant, « un petit carillon assez agréable ». Il ne tarit pas d'éloges sur cette « admirable [...] docilité. On a vu des chardonnerets mettre le feu à de petits canons et faire le mort ».

<sup>3003</sup> „Solche Spielzeugvögelchen sind mehrheitlich Distelfinken“ (BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 6, p. 302).

<sup>3004</sup> RDK, 1937-2003, t. 8, col. 1324, pour les lignes qui précèdent.

<sup>3005</sup> Notre attention a été attirée au musée Unterlinden de Colmar par de petits oiseaux installés sur des perchoirs [fig. 534 b, c], exposés dans une maison de poupée. Nous remercions vivement Pantxika De Paepe pour les clichés de ces figurines, dans lesquelles nous voyons un témoignage de survivance de cette coutume, d'autant plus que la tête de l'un des oiseaux ressemble à celle du chardonneret.

sans doute pas ici d'un oiseau dressé à grands frais, mais sorti pour l'occasion de sa cage, un jouet comme un autre, facilement remplaçable.

Ce dernier tableau prouve combien les scènes les plus quotidiennes au premier abord peuvent être en même temps très symboliques<sup>3006</sup>, ce qui est une caractéristique du *Paradiesgärtlein*. Le chardonneret, attaché ou non à son perchoir, était vu comme un moyen éducatif : l'enfant – notons au passage qu'il s'agit toujours d'un garçon, du moins à notre connaissance – devait apprendre, comme l'oiseau, à surmonter son désir de liberté pour revenir où le devoir l'appelle. Aussi était-il souvent représenté dans les portraits.<sup>3007</sup> Le jeune Jean de Médicis [*fig. 356*] serre dans sa main un chardonneret. En 1793, Paulin des Hours [*fig. 457*], qui a sensiblement le même âge, brandit le même oiseau. Les deux enfants ne sont pas du même milieu, ni du même pays, et leur époque ne défend pas les mêmes valeurs politiques ; mais la valeur éducative est restée.

### c Il suffirait de lâcher le fil

Aussi était-il facile de placer ce jouet dans une scène religieuse pour en faire davantage qu'une scène familière et charmante. Dans les années 1460, un peintre haut-rhénan a représenté une Sainte Famille [*fig. 256*] richement vêtue dans un intérieur cosu, qui contraste avec l'établi sur lequel est posé un chardonneret plus grand que nature, la patte reliée à un fil. Le motif de l'oiseau dans la main de Jésus apparaît au XIII<sup>e</sup> siècle en Italie, puis en Bohême ; en Allemagne, Dürer semble être le premier à représenter l'Enfant avec un chardonneret [*fig. 415*].<sup>3008</sup> Les peintres ont exprimé une large palette de sentiments, qui sont autant de réponses à une question théologique fréquemment débattue : quand Jésus a-t-il compris qu'il n'était pas seulement un homme ? Bartholomé Bermejo met en scène, dans la *Vierge de Montserrat* [*fig. 317*], un enfant apparemment insouciant, qui joue à faire voler son chardonneret ; contrairement à sa Mère, qui échange un regard lourd de tristesse avec le commanditaire à genoux, il n'a pas encore pris conscience de sa mission.

---

<sup>3006</sup> Nous avons vu que le chat est fréquemment opposé à l'oiseau. Les trois enfants Graham dont William Hogart [*fig. 471*] fait le portrait ne remarquent pas que leur chat tigré, grimpé derrière eux sur le dossier du fauteuil, s'appête à bondir sur le chardonneret en cage, terrorisé. Ces scènes peuvent être vues comme une mise en garde illustrant la première Epître de Pierre : « Soyez sobres, veillez ! Votre adversaire, le diable, comme un lion rugissant, rôde, cherchant qui dévorer » ( 1 P 5, 8).

<sup>3007</sup> DITTRICH 2004, p. 508.

<sup>3008</sup> RDK, 1937-2003, t. 8, col. 1327-1328.

Dans la *Madone Solly* [fig. 614], l'Enfant, très potelé, maintient légèrement son chardonneret, qui pourrait s'envoler ; mais les yeux voilés de tristesse que Jésus tourne vers le livre de sa Mère parlent pour une acceptation relativement sereine de la Passion. Dans la *Madone d'Eichhorn* [fig. 539 a], au contraire, le chardonneret, qui a les ailes en croix, essaie d'arracher le fil, quitte à blesser l'Enfant comme le feront les clous. L'oiseau traduit la tentation d'échapper à la Passion qui se profile et fera dire à Jésus au Jardin des Oliviers : « mon Père, s'il est possible, que cette coupe passe loin de moi » (Mt 26, 39). La Croix est aussi inscrite par Hans Leu dans *Saint Jean-Baptiste et la Vierge à l'Enfant* [fig. 539 b]. Mais les bras tendus d'un Jésus rayonnant vers son chardonneret qui bat des ailes, perché sur la main de Marie, inscrivent sans doute aussi – sous le couvert de la joie d'un enfant retrouvant son oiseau favori – la promesse de Résurrection.

### 3 Le favori des peintres

Faire la part des choses entre le désir du commanditaire et de la virtuosité du peintre est toujours ardu, *a fortiori* pour le chardonneret, car « aucun autre oiseau n'est représenté aussi souvent dans la sculpture et la peinture du Moyen Age »<sup>3009</sup> ; mais il est clair que la symbolique pouvait s'appuyer sur « degré élevé de familiarité et sans doute aussi sur un folklore riche »<sup>3010</sup>. Aussi est-il l'hôte de marque des scènes que l'histoire de l'art met en rapport avec le Paradis.

#### a Une symbolique riche et complexe

Pour Pline l'Ancien parlant d'un oiseau nommé *acanthis*, qui pond une énorme quantité d'œufs, le chardonneret a été vu comme un symbole de fécondité, qui pourrait expliquer sa présence dans les « Sainte Anne ternaire » ; mais lorsque l'oiseau est perché dans le voisinage d'iris, il symbolise peut-être plutôt la Passion<sup>3011</sup>. Au *Paradiesgärtlein*, le chardonneret surplombe à la fois la touffe d'iris et la coupe de fruits. Plus qu'un autre,

---

<sup>3009</sup> „Kein anderer Vogel wird in Plastik und Malerei des Mittelalters derart häufig dargestellt“ : ainsi commence le sous-chapitre que l'auteur consacre au chardonneret, le seul oiseau qu'elle traite à part (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 23).

<sup>3010</sup> „Für eine mögliche sinnbildhafte Bedeutung des Vogels [...] kann also allgemein von einem hohen Bekanntheitsgrad und vermutlich von einer reichen Folklore ausgegangen werden“ (BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 6, p. 301).

<sup>3011</sup> ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 26-27. Sainte Anne a été, selon la légende, longtemps stérile. Le symbole de fécondité expliquerait la présence fréquente du chardonneret non seulement dans les représentations de la Sainte Famille et de la Sainte Parenté, mais aussi dans les portraits de jeunes mariés et de famille (BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 6, 303). Cette lecture s'applique sans doute aussi au portrait de famille de William Brooke et de sa femme, debout derrière leurs nombreux enfants.

l'oiseau est un exemple de richesse dans la peinture médiévale<sup>3012</sup>, dont notre tableau est l'un des « joyaux<sup>3013</sup> ». Nous ne sommes sans doute pas obligés de trancher : dans la Jérusalem céleste, « au milieu de la place de la cité et des deux bras du fleuve, est un arbre de vie produisant douze récoltes » (Ap 22, 2) ; mais la symbolique de la Croix imprègne le panneau.

L'idée de fécondité a entraîné celle de luxure<sup>3014</sup>, mais aussi d'amour parfait, celui que chantent les troubadours<sup>3015</sup> : dans une page du *Bréviaire de Renaud de Bar* [fig. 136], un chardonneret est perché au sommet de l'arbre, dominant la scène courtoise. Marie étant l'incarnation de cet amour parfait, la présence du chardonneret dans des scènes mariales n'a pas de quoi surprendre. Le Maître d'Aquisgrana a eu pour son *Assomption* [fig. 508] une idée de génie : de même que les ailes ocellées, fréquentes dans la peinture, ne sont pas réellement des ailes de paon, il a décliné sur les ailes de deux des anges, qui soutiennent la Vierge, les couleurs du plumage du chardonneret, non seulement le noir et le jaune de la nature, mais aussi le rouge de la tête de l'oiseau. On peut donc à nouveau voir dans ces couleurs la beauté de la Vierge, chantée par les poètes, mais aussi le partage de la souffrance de son Fils, comme dans l'*Annonciation* [fig. 120] des *Heures de Pierre II de Bretagne*. Au-dessous de la vignette, un chardonneret regarde Marie qui tisse dans un médaillon ; il est perché les ailes en croix sur un bouton de rose rouge.

## b L'hôte de marque du Paradis

Les chardonnerets abondent sur tous les supports, le parchemin, le bois, plus tard la toile, et l'on peut déduire que « beaucoup des oiseaux sculptés étaient ou devaient être des chardonnerets, comme cela est la règle dans la peinture »<sup>3016</sup>. On les rencontre aussi bien dans

---

<sup>3012</sup> W. Augustyn invite à prouver que telle ou telle interprétation est étayée par des sources et non pas le fruit d'une recherche d'explication arbitraire : „für die oft vorgetragene weiterreichende Deutungen des Vogels [...] wäre im Einzelfall nachzuweisen, ob diese durch Quellen gestützt werden oder einer – letztlich willkürlichen – Suche nach irgendwie ‚passenden‘ Erklärungen entspringen“ (AUGUSTYN 2000, p.68). Nous sommes consciente de ce risque, et parmi les multiples significations attribuées au chardonneret, toutes ne conviennent sans doute pas au *Paradiesgärtlein*. Mais il nous semble difficile de distinguer la symbolique voulue de toutes celles qui connotent dans l'esprit du spectateur, contemporain ou non, et encore plus difficile de « prouver » quoi que ce soit, même en cas de sources littéraires.

<sup>3013</sup> LOECKLE 1976, p. 11.

<sup>3014</sup> Surtout lorsque l'oiseau quitte sa cage, ce qui symboliserait l'innocence perdue (DITTRICH 2004, p. 508). Nous pouvons sans doute ranger ici le *Jardin des Délices* [fig. 328 et vol. III] de Jérôme Bosch, dans lequel un chardonneret, posé près du rouge-gorge, partage la mûre qu'il tient dans le bec avec un couple nu.

<sup>3015</sup> ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 24.

<sup>3016</sup> „Es ist aber damit zu rechnen, dass viel der plastischen Vögelchen Distelfinken waren oder sein sollten, wie dies in der Malerei die Regel ist“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 18).

les Vierges à l'Enfant que dans les scènes narratives<sup>3017</sup>. Dire que l'oiseau « ne manque dans aucun Jardin du Paradis »<sup>3018</sup> nous semble exagéré : de tous les Jardins de notre corpus, seul le panneau de Stefano da Verona [fig. 35] en comporte un, peut-être trois. Mais sa présence est fréquente dans des scènes « paradisiaques », comme les Vierges au Buisson de Roses<sup>3019</sup>, les Repos pendant la Fuite, la Création des oiseaux, et bien sûr le jardin d'Eden.

*La Fuite en Egypte* [fig. 302] de Hans Baldung nous semble particulièrement fructueuse pour son mélange des genres. L'artiste illustre en une scène amusante et colorée l'Évangile apocryphe du Pseudo-Matthieu : au-dessus d'un Joseph assez bougon, des angelots pèsent sur les branches du palmier pour que Marie puisse cueillir des dattes<sup>3020</sup>. En contrepoint, un chardonneret est posé dans l'herbe près d'un pied de plantain, dont il est friand. Mais il ne s'agit pas seulement du repas de l'oiseau : les quatre feuilles de la plante sont étalées en croix. Dans les représentations de la Création, les oiseaux ne sont pas toujours différenciés, du moins avant le XIII<sup>e</sup> siècle. On serait tenté de croire que le chardonneret a ensuite été choisi uniquement pour ses belles couleurs, et qu'il « ne convient pas d'y attacher une importance particulière », même chez Bertram de Minden [fig. 319]<sup>3021</sup>. L'un des chardonnerets du panneau se retourne pour se gratter l'aile, debout sur une patte, un motif hérité de la miniature, à ceci près que cette attitude est généralement réservée aux mésanges<sup>3022</sup>. Il aurait été plus simple de conserver ce même oiseau. Aussi nous semble-il discerner là un choix délibéré, d'autant plus que l'artiste a placé en évidence les deux chardonnerets, qu'un Dieu christique désigne de sa main droite.

Il en va de même du *Paradis* [fig. 378] d'Étienne Collaud, de *Adam et Eve dans le jardin d'Eden* [fig. 358] de l'école de Bruegel : les oiseaux n'y sont pas si nombreux qu'ils

---

<sup>3017</sup> Certains auteurs estiment la présence de l'oiseau beaucoup plus fréquente dans la première catégorie (voir BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 6, p. 301), d'autres dans la seconde (voir RDK, 1937-2003, t. 8, col. 1332). Nous ne prendrons pas parti, ayant rencontré des chardonnerets dans un grand nombre de sujets.

<sup>3018</sup> ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 23.

<sup>3019</sup> Nous avons déjà mentionné la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9] de Soleure et la *Vierge* [fig. 94 a] de Colmar. Peut-être l'oiseau aux ailes en croix que maintient l'Enfant contre lui dans *Marie au Buisson de Roses* [fig. 48], une gravure rhénane que nous avons retenue comme Jardin du Paradis, est-il aussi un chardonneret.

<sup>3020</sup> Marie, qui a faim, s'écrie : « oh, s'il était possible que je puisse goûter les fruits de ce palmier ! », à quoi Joseph réplique : « je m'étonne que tu dises cela, alors que tu vois combien ce palmier est haut ». Il avait tort, car « le petit enfant Jésus, assis sur les genoux de sa Mère, la Vierge, s'écria et dit au palmier : arbre, incline-toi, et restaure ma Mère de tes fruits. Et aussitôt, à cette parole, le palmier inclina sa tête jusqu'aux pieds de Marie ». Les anges pourraient sembler superflus. Mais sans doute rappellent-ils que Jésus, pour honorer l'arbre, les envoie planter un rejet « au Paradis de [son] Père » (Pseudo-Mt 20-21), ce qui n'est pas sans intérêt pour notre sujet.

<sup>3021</sup> „Wenn z. B. in Darstellungen des fünften Schöpfungstages unter dessen Geschöpfen Finken zu sehen sind, [...] ist dem keine besondere Beachtung zu schenken“ (RDK, 1937-2003, t. 8, col. 1331 pour les lignes qui précèdent).

<sup>3022</sup> Voir ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 10.

puissent avoir été choisis au hasard. Dans un manuscrit illustrant la *Vie de Jésus selon Guillaume de Digulleville* [fig. 266], le moine Guillaume contemple un paysage représentant le monde d'avant la Chute : le peintre superpose en deux échelles différentes la vision et Guillaume recueillant le texte du bec d'un chardonneret, autrement dit du Christ lui-même. Certes, à mesure que progresse la maîtrise de la perspective, le chardonneret permet aussi de montrer un savoir-faire. Martin Schongauer n'a pas représenté innocemment, dans la *Vierge* [fig. 94 a], de Colmar, un chardonneret de profil, comme on le faisait depuis des siècles, et un de face, dans un raccourci nouveau et réussi. Mais de telles prouesses ne sont pas gratuites. A la même époque, Carlo Crivelli [fig. 395] met en scène un jeu de regards raffiné. Le bienheureux Gabriel Ferretti oriente le spectateur vers sa vision, et l'Enfant vers l'oiseau, perché de dos dans un arbre à contre-jour. Seule la lumière rasante permet d'apercevoir un mince trait rouge qui identifie un chardonneret. La virtuosité du peintre guide vers l'essentiel : le Christ.

#### 4 Une image de l'Homme des Douleurs

La fréquence du chardonneret dans la main de Jésus pourrait être le fruit d'un glissement, par incompréhension ou au contraire en un jeu de mots savant, de *cartellino* à *cardellino*, qui est encore aujourd'hui le nom de l'oiseau en italien : Jésus a longtemps en effet été représenté avec un petit rouleau dans la main, à la mode antique<sup>3023</sup>. Le chardonneret est un « pinson des chardons », dont les trilles losangées chantent la Résurrection.

##### a Le pinson des chardons

L'oiseau est friand de chardons<sup>3024</sup> ; selon Isidore de Séville, c'est ce qui lui a donné son nom, *carduelis*, dérivé de *cardus* (le chardon)<sup>3025</sup>. « Chardonneret » est attesté en 1479. L'oiseau était désigné « en ancien français par de nombreux noms populaires »<sup>3026</sup>, dont la plupart sont issus de la même racine : « chardonnette », « cardonnelle », « échardonnieux » et même « chaudronnier, défiguré par suite de fausse étymologie populaire » ; « carde »

---

<sup>3023</sup> BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 6, p. 303. C'est notamment encore le cas dans l'*Adoration des Mages* [fig. 115] de l'église de Zillis.

<sup>3024</sup> La peinture naturaliste montre quasiment toujours l'oiseau associé à la plante : John Gould [fig. 449] perche deux chardonnerets dans des cardères ; James Hope [fig. 450] dessine un chardonneret le bec plein de chardons.

<sup>3025</sup> FERRO 1996, p. 60.

<sup>3026</sup> ROBERT 2000, p. 419.

désignait à la fois le chardon et le chardonneret.<sup>3027</sup> En allemand, *Distelfink* (pinson des chardons) est antérieur à *Stieglitz*<sup>3028</sup>. Il était dans l'ordre des choses que la tête rouge de l'oiseau, qui dans la nature se meut au milieu des chardons, soit « associée à l'image de la tête du Christ crucifié, couronnée d'épines, inondée de sang »<sup>3029</sup>.

Aussi rencontre-t-on le chardonneret dans les scènes liées à la Passion, comme *Le Jardin des Oliviers* [fig. 528] du Maître de Hohenfurt, ou la *Pietà* [fig. 554] des *Heures des Marguerite d'Orléans*. Mais l'oiseau permet surtout de donner de la profondeur à des scènes qui, sinon, seraient un peu mondaines, comme la *Sainte Famille au chardonneret* [fig. 398] de Charles-Claude Dauphin. Jean-Baptiste tend à Jésus, étendu dans les bras d'une Vierge vêtue et coiffée avec beaucoup d'élégance, un chardonneret apprivoisé ; mais il ne peut s'agir ici d'un simple jouet : le geste effrayé de Jésus ne se justifie que par la symbolique de la Croix. Ce croisement s'ancre dans une longue tradition. L'*Adoration de l'Enfant* [fig. 477] de Jacopo del Sellaio est une scène d'une grande tendresse, dont la forme douce du tondo renforce l'harmonie. Jésus, tout en rondeurs, à la fois confiant et un peu inquiet, serre un chardonneret sur sa poitrine, comme une mise en image du geste que Marie, les yeux baissés, accomplit dans son cœur : elle sait qu'elle ne pourra pas toujours protéger cet Enfant dont elle connaît le destin. Le Maître de la Nativité du Louvre [fig. 542] a traité l'annonce de la Crucifixion sur le mode de la lumière. L'oiseau est ici discrètement perché sur une poutre fichée dans le mur : il faut être attentif pour apercevoir sur les pierres l'ombre portée en forme de Croix.

## b Les trilles losangées de la Résurrection

Même si le chardonneret dessine dans la *Nativité* précédemment citée une croix avec la poutre, il symbolise aussi la Croix dépassée. Dans le *Noli me tangere* [fig. 96] de Martin Schongauer, il est encore perché dans l'arbre mort, au-dessus de Marie-Madeleine venue embaumer Jésus. Il est perché dans un arbre vert dans la *Résurrection* [fig. 564] du Maître de Trebon. Dans la *Pentecôte* [fig. 448] de Girolamo da Cremona, la fenêtre ouverte invite à suivre l'oiseau perché dans un arbuste. Selon la légende, il est le seul oiseau à gazouiller toute

---

<sup>3027</sup> E. Rolland note à ce propos qu'il n'est pas rare de transposer « le nom de la plante à l'oiseau qui la fréquente. On appelle bien coucou la fleur de coucou, celle qui fleurit en même temps que le coucou commence à chanter » (ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 187-188).

<sup>3028</sup> *Distilfinko* est attesté en ancien haut allemand (DUDEN 1963, p. 113).

<sup>3029</sup> „Die roten Federn [...] haben zu der Assoziation mit dem Bild des dornengekrönten und blutüberströmten Kopfes des gekreuzigten Christus geführt“ (DITTRICH 2004, p. 508).

l'année, depuis qu'il gazouilla sur la Croix pour adoucir les dernières heures de Jésus<sup>3030</sup>. Arcabas l'a perché sur le couvercle du tombeau ouvert de *La Mort* [fig. 295] : les trilles losangées ont les couleurs du chardonneret. Celui-ci n'est pas le seul oiseau du *Paradiesgärtlein* qu'on ait mis en cage. Mais peut-être contribue-t-il plus qu'un autre à faire du tableau un support de dévotion, en symbolisant à la fois l'Homme des Douleurs sanglant et ligoté, et l'homme que Jésus est venu libérer. La branche place l'oiseau à la frontière entre extérieur et intérieur. Par sa mort, le Christ a ouvert la cage : il incombe à l'homme de franchir la porte ouverte.

## 5 Le serviteur parfait

Dans le *Lectulus noster floridus* du Pseudo Johannes Veghe, le chardonneret représente « l'âme amoureuse de Dieu » par toutes ses qualités : il est « petit dans la modestie, blanc dans la pureté, rouge dans l'amour, gris dans la simplicité »<sup>3031</sup>. Sa tête, qui porte encore aujourd'hui la trace des pinceaux du Créateur, invite tout homme à suivre la voie du Christ, particulièrement les enseignants, dont le quotidien est souvent, aux dires de Conrad de Megenberg, acéré comme des épines de cardère.

### a Les pinceaux du Créateur

Dans l'Antiquité, le chardonneret était l'image de l'âme de l'homme qui s'envole après la mort : le symbole fut sans difficulté adopté par le christianisme<sup>3032</sup>, avec la nuance que cette âme peut aussi aspirer au Salut. C'est cette signification qu'il convient, pour Lothar et Sigrid Dittrich, de donner aux chardonnerets dans les Jardins du Paradis : le meilleur exemple en serait du reste le *Paradiesgärtlein*<sup>3033</sup>. Les chardonnerets sont souvent associés à des saints, sans qu'on puisse aller jusqu'à parler d'attribut. Ils symbolisent « la familiarité d'animaux sinon sauvages ou farouches » que les saints ont méritée par « l'obéissance à Dieu et l'amour », et « qu'autrefois Adam perdit par la Chute »<sup>3034</sup>. Il est intéressant que dans *Le*

---

<sup>3030</sup> AMADES 1988, p. 81.

<sup>3031</sup> „Kleyne in oetmoedigkeit, wit in reynicheit, roet in mynlicheit, graw in sympelheit“ (manuscrit de 1486). „Hier wird also das bekannte Bild des alltäglich zu sehenden Käfigvogels mit seinen besondern Gefiederfarben auf die minnende Seele des mystischen Menschen bezogen und auf dessen Tugenden ausgedeutet“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 28).

<sup>3032</sup> IMPELLUSO 2004, p. 218.

<sup>3033</sup> „Mit dieser Symbolbedeutung erscheint er im 15. Jh. in Paradiesgartenszenen“. Les auteurs, qui illustrent leur propos par le Jardin de Francfort : „Oberhalb der Schwertlilien befindet sich auch ein Stieglitz, Symbole der Seele“ (DITTRICH 2004, p. 507, 510). Le propos nous semble pertinent, quoique réducteur.

<sup>3034</sup> „In Darstellungen aus Heiligenlegenden sind Distelfinken oft dort anzutreffen, wo die Zutraulichkeit sonst wilder oder scheuer Tiere die durch Gottesgehorsam und Liebe wiedergewonnene Herrschaft des Heiligen

*paradis terrestre [fig. 175]* de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, un couple de chardonnerets s'enfuit à tire d'aile au-dessus d'Adam et Eve qui se tiennent par la main, confus.

On pense bien sûr à saint François prêchant aux oiseaux, et les chardonnerets figurent dans cette scène en bonne place. Mais les artistes n'ont pas placé au hasard des oiseaux qu'ils savaient peindre. Chez Giotto [*fig. 443 a*], deux chardonnerets chantent, attentifs, au premier rang, obéissant à l'injonction du saint d'Assise de « toujours et en tout lieu » louer le Créateur<sup>3035</sup>. Chez Benozzo Gozzoli [*fig. 455*], le chardonneret est aussi au premier rang, mais c'est le plus petit des oiseaux. Selon les *Fioretti*, « allant saint François parmi eux et les touchant de sa robe, aucun pourtant ne se bougeait » : le peintre a représenté l'instant où c'est le chardonneret que le saint frôle, une façon de mettre en relief et l'oiseau et la devise des frères mineurs. Dans un même esprit, chez Taddeo di Bartolo [*fig. 646*] un petit chardonneret chante au dernier rang, ce qui fait référence à la légende selon laquelle l'oiseau fut peint par Dieu avec les restes de peinture qui restaient sur ses pinceaux, car il avait laissé passer tous les autres, ne voulant pas se mettre en avant<sup>3036</sup>. Ce récit étiologique va dans le sens de la spiritualité franciscaine : le chardonneret porte en quelque sorte sur la tête son « vœu » d'être le dernier, chose intéressante pour notre Jardin du Paradis. Le chardonneret, perché à une place de choix, au-dessus de la table mise, illustre la parole de l'Évangile « ainsi les derniers seront premiers, et les premiers seront derniers » (Mt 20, 16), qui sonne comme une mise en garde envers le commanditaire, forcément fortuné<sup>3037</sup>.

## b Suivre la voie du Christ

Mais le chardonneret accompagne d'autres saints, Jean à Patmos [*fig. 360*] chez Hans Burgkmair, Antoine l'Égyptien [*fig. 474*] dans le *Bréviaire Grimani*, Bernard de Clairvaux [*fig. 218*] dans un tableau anonyme du XV<sup>e</sup> siècle, dans lequel Jésus tient un chardonneret sur sa main comme un petit faucon et bénit saint Bernard : l'oiseau est l'image du bon serviteur, qui suit librement la Voie du Christ. « Maintenant, Souverain Maître », dit Syméon après

---

*über die Tierwelt unter Beweis stellen soll, die einst Adam durch den Sündenfall verloren hatte*“ (RDK, 1937-2003, t. 8, col. 1332-1333). Le mot *Herrschaft* (domination), qui renvoie à l'injonction biblique de « dominer » la terre et de « soumettre » les oiseaux du ciel (Gn 1, 28), ne doit pas être compris comme une coercition.

<sup>3035</sup> Les citations des *Fioretti* sont extraites de PERATE 1919, p. 41.

<sup>3036</sup> BALZAMO 2006, p. 5-7.

<sup>3037</sup> Ceci n'infirme par la possibilité d'une prière comme commanditaire, au contraire ; une communauté peut exacerber la tentation de se mettre en avant. Ce qui précède pourrait donner la préférence à un couvent franciscain ; mais les religieuses de Saint-Gall (voir GREITH 1965), qui semblent avoir eu une grande tendresse pour les oiseaux – et aussi suffisamment de culture pour composer de petites strophes bien tournées – étaient dominicaines.

avoir contemplé l'Enfant, « tu peux, selon ta parole, laisser ton serviteur s'en aller en paix » (Lc 2, 29, BJ). Dans le *Jardin de simples délectable*, le chardonneret représente Syméon en cet instant<sup>3038</sup>. Le miniaturiste des *Heures de Rivoire* a placé un chardonneret dans la marge du *Cantique de Syméon* [fig. 129], et un autre en regard du *Donateur devant la Madone* [fig. 148] : l'oiseau emporte dans son bec les armoiries de l'homme qui se met sous la protection de la Vierge pour marcher sur les traces du Christ. Le poème des religieuses de Saint-Gall débute par la strophe intitulée *Der Distel* (le chardon, mais aussi le chardonneret), la seule à ne pas être assortie d'un nom ; aussi peut-on penser que c'est le Christ qui parle et invite ses sœurs à l'imiter, ce qu'elles font chacune à leur manière : « *Ich bin ein Distelvögelein, / Mein Gesang ist lieblich und fein ; / Geistliche Freud' sollst du im Herzen haben, / Dann wirst du alle Arbeit leichter tragen ; / Der süße Jesus ist deine Hülff' in jeder Noth, / Den fröhlichen Dulder minnet Gott* »<sup>3039</sup>.

### c Les chardonnerets du Seigneur

Dans le *Parlement des Oiseaux*, le chardonneret enjoint le roi à « suivre les sages conseils et enseignements, craindre Dieu et non les honneurs mondains »<sup>3040</sup>. Dans le *Missel de Sherborne* [fig. vol. III] l'abbé est représenté au-dessous du rouge-gorge mais aussi du chardonneret. Au-dessus de l'oiseau, les rois mages désignent l'étoile de Bethlehem dans laquelle est figuré l'Enfant. On peut voir à nouveau dans cette disposition une expression du désir de suivre le Christ. L'oiseau captif de son perchoir en forme de tau symbolisait l'homme prisonnier des plaisirs du monde mais cherchant à revenir vers la Croix, et aussi le religieux qui loue Dieu jour et nuit et doit tirer à lui le vase de l'Écriture, pour boire « l'eau de la science et de la sagesse de Dieu »<sup>3041</sup>. Annoncer la Parole n'est pas toujours facile. C'est « un miracle », écrit Conrad de Megenberg, que le chardonneret chante si bien, lui qui se nourrit « des épines pointues des chardons ». Il invite à voir dans cet oiseau l'image des « bons enseignants sur la terre, qui connaissent beaucoup de souffrances et pourtant dans les épines de ce monde servent Dieu joyeusement ». Et il poursuit par une jolie prière : « Ah, mon Dieu,

<sup>3038</sup> SCHMIDT 1931, p. 39.

<sup>3039</sup> GREITH 1965, p. 282. Notre traduction ne rend malheureusement pas compte du rythme dansant de l'original : « Je suis le chardonneret / Mon chant est aimable et délicat / Tu dois avoir joie spirituelle au cœur / Alors tout travail sera léger à porter / Jésus, qui est doux, sera ton aide dans toute détresse / Dieu aime qui supporte patiemment ».

<sup>3040</sup> Les oiseaux sont toujours perchés par paires, l'un donnant de bons conseils, l'autre les réduisant à néant (voir BUSCH 2001, p. 384). Mais la répartition des oiseaux varie d'un manuscrit à l'autre.

<sup>3041</sup> « *Dieser Fähigkeit entspricht die von Klosterleuten, die Tag und Nacht Gott loben und das Gefäß des Hl. Schrift heranziehen, um das Wasser scientiae et sapientiae Dei zu trinken* » (RDK, 1937-2003, t. 8, col. 1326, 1322 pour la citation).

tu sais bien ce que chantent tes chardonnerets, tu sais bien aussi leur nourriture cachée faite de chardons. Tu as toi même chanté sur la terre jusqu'à ta mort amère »<sup>3042</sup>.

Les trois oiseaux rouges du *Paradiesgärtlein*, le bouvreuil, le rouge-gorge et le chardonneret, qui ont essayé au Golgotha d'alléger les souffrances du Crucifié, ont l'honneur de porter sur leurs plumes un peu de son sang. Les deux premiers sont symboliquement perchés sur le titulus de la Croix ; le troisième relie la Passion à la Cène, le verre au panier en forme de calice posé dans l'herbe près du rosier. Les jeunes chardonnerets n'ont pas encore la tête rouge. En peignant trois chardonnerets, deux adultes et un jeune, dans *La Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a], Martin Schongauer peint une œuvre à la fois grave et légère : Jésus mourra ; mais pour l'heure, c'est encore un tout petit enfant, qui plonge le bras dans les boucles de sa jolie maman<sup>3043</sup>. C'était peut-être aussi l'intention de Dürer, mais il est plus difficile de voir un chardonneret dans l'unique oiseau tenu par l'Enfant, si bien que le tableau se nomme indifféremment *Vierge au serin* et *Madone au chardonneret* [fig. 415]. Nous préférons le second titre, car l'artiste nous offre une variation raffinée du chardonneret, preuve que l'oiseau permet plus qu'un autre d'exprimer leur dimension aux peintres. Pour mentir à Eve [fig. 406], le serpent s'est paré des couleurs du chardonneret, oiseau christique par excellence : le démon cherche toujours à singer Dieu. Peut-être le grand Dürer doit-il cette trouvaille iconographique à la contemplation du *Paradiesgärtlein*, où le chardonneret, perché à l'aplomb du singe, « haut au-dessus du Diable »<sup>3044</sup>, a ôté tout pouvoir au Mal.

---

<sup>3042</sup> „Daz ist ain groz wunder, daz der vogel so wol singt und daz er doch gespeiset wirt von den scharpfen stichelungen der disteln, da pei verste die guoten lerer auf ertreich, die vil leidens habent und doch in den dornen dieser werlt froelich got dienen. ach got, du waist wol, was dein stiglitz singent, du waist auch ir haimlech dornezzen wol : du has selber gesungen auferden unz in den pittrn tot“ (BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 6, p. 302).

<sup>3043</sup> Hans Burgkmair n'a pas repris ce motif : il n'y a qu'un chardonneret dans la *Vierge aux trois oiseaux* [fig. 94 c].

<sup>3044</sup> „Hoch über dem Teufel“ (LOECKLE 1976, p. 99). Peut-être le chardonneret qui, dans l'*Annonciation* [fig. 272] de Wroclaw, poursuit les ailes en croix « une bête à fourrure dont on ne sait s'il s'agit d'un chat ou d'un petit singe » (M. Kochanowska dans CAT. BRUGES 2010-2011, p. 488) est-il une lointaine réminiscence du *Paradiesgärtlein*.

## CHAPITRE DEUXIEME : ENTRE ANGES ET DEMONS

« Le jardin tout entier, ceint d'un mur crénelé, renvoie évidemment à la fiancée du Cantique, assimilée à Marie. [...] Pourtant, l'élément le plus signifiant de l'*hortus conclusus*, le mur qui souligne son caractère inexpugnable, n'est pas figuré ici dans sa totalité »<sup>3045</sup>. Perchée sur la muraille, à droite du *Paradiesgärtlein*, une huppe est tournée vers la partie du jardin suggérée par le mur qui se prolonge et se dérobe à nos regards : que regarde l'oiseau, que nous ne voyons pas ?

Le chardonneret est perché dans l'arbre extérieur, mais sur une branche qui pénètre dans le jardin par un créneau, ce qui est une autre façon de rendre le jardin perméable. Lui tournant le dos, un pic est installé dans le même arbre, mais pas sur la même branche. Un oiseau noir et blanc, qui ressemble à une pie-grièche mais divise les auteurs, semble au contraire s'entretenir avec l'amateur de chardons. Oiseaux étranges et souvent maléfiques, la huppe, coquette mais fidèle, le pic chamarré, veilleur jaloux et la pie-grièche qui empale ses proies sur les épines sont investis d'une symbolique double, qui explique leur présence au Jardin du Paradis.

### A La huppe, fidèle coquette

Aurélio Luini [*fig. 503*], a placé sur le toit de l'Arche, parmi les premières arrivées, un couple de huppes, crête dressée : sont-elles inquiètes à cause de tout ce remue-ménage, ou bien craignent-elles de ne pas faire partie du voyage ? Conrad de Megenberg note que la huppe « niche dans la saleté et salit même son propre nid » mais que « c'est un bel oiseau »<sup>3046</sup>. La huppe est un migrateur, ce qui ajoute à son mystère. De nombreuses légendes la mettent en scène, avec des rôles contrastés, souvent contradictoires, qui se reflètent dans les

---

<sup>3045</sup> LORENTZ 2008, p. 56.

<sup>3046</sup> „Upupa haizt ein widhopf ... er nistet in unrainikait und verunraint auch sein aigen nest, aber ez ist ain schoener vogel“ (Buch der Natur, voir GRIMM 1854-1960, t. 29, col. 1508).

coutumes liées à l'oiseau et à ses représentations iconographiques. La huppe reçut, dit-on, sa couronne de plumes en récompense ; mais peut-être l'a-t-elle volée, car elle fut considérée tour à tour comme un animal immonde et comme le meilleur et le plus puissant des oiseaux.

## 1 Une couronne en récompense

La fréquence de la huppe dans les marges des manuscrits médiévaux relève sans doute en partie de sa fonction décorative : elle fascinait déjà dans l'Antiquité<sup>3047</sup>, ainsi que l'atteste la finesse avec laquelle un fresquiste égyptien la peignit perchée dans un acacia [fig. 246], quelque 1900 ans avant Jésus-Christ. En vol, la huppe ressemble à un splendide papillon huppé ; mais c'est aussi, dans la symbolique, une frivole repentie.

### a Un papillon huppé

Une huppe fasciée est perchée de profil sur la muraille, à droite du tableau, au-dessus des roses trémières. Le blanc de son ventre ne devrait pas monter aussi haut, et les rayures blanches de son aile sont trop discrètes. Mais on la reconnaît facilement à sa huppe de plumes rabattue en arrière, son long bec noir légèrement recourbé, un peu plus épais que dans la nature, son plumage chamois orangé, ses courtes pattes noires. Aussi l'oiseau ne fait-il l'objet d'aucun débat<sup>3048</sup>, et Hubert Janitschek [fig. 1] l'a gravé dans sa reproduction du *Paradiesgärtlein* avec un soin supérieur à celui dont ont bénéficié les autres oiseaux<sup>3049</sup>, comme si c'était celui dont l'identification était la plus évidente. La seconde partie du nom de la huppe fasciée souligne la qualité des rayures qui ornent ses ailes et sa queue<sup>3050</sup> : elle ressemble, en vol, à un papillon magnifique, d'autant plus qu'elle alterne virages brusques et petits planés.

L'un des noms populaires allemands de la huppe, *Rufer*<sup>3051</sup> (crieur), montre à quel point le cri est lié à l'oiseau. Dans un grand nombre de langues, ce nom dérive de l'onomatopée de ses « houp-houp-houp » monotones. L'appellation linéenne *Upupa epops* allie le *upupa* latin au *epops* grec, qui désignaient l'oiseau dans l'Antiquité. Le

---

<sup>3047</sup> BREHM 1975, t. 6, p. 164.

<sup>3048</sup> La huppe est nommée par 6 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

<sup>3049</sup> Voir JANITSCHKEK 1890, p. 213.

<sup>3050</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 244.

<sup>3051</sup> SUOLAHTI 2000, p. XXVIII.

français « huppe » en est directement issu<sup>3052</sup>, ainsi que l'allemand *Wiedehopf*, une déformation de *Wud-Wud* que l'on rencontre encore au Tyrol<sup>3053</sup>. Selon un procédé que nous avons souvent rencontré à propos des fleurs, le nom s'est peu à peu altéré jusqu'à devenir compréhensible, fût-ce au prix de la vérité : *Wiedehopf*, et plus clairement encore *Waldhopf*, est l'oiseau qui « sautille dans les bois », alors qu'en réalité il ne sautille pas mais marche, et ne fréquente pas les bois<sup>3054</sup>. Ce cri répétitif a souvent été interprété négativement. Dans le conte des frères Grimm *Rohrdrommel und Wiedehopf (Le butor et la huppe)*, les deux oiseaux sont à l'origine des bouviers, aussi ignorants l'un que l'autre. La huppe continue aujourd'hui encore à lancer ses « houp houp houp » désespérés, qui n'avaient aucun effet sur son troupeau<sup>3055</sup>. En français, le mot « dupe » est un dérivé de « huppe », d'abord en argot puis dans le langage courant, « par allusion à la stupidité prêtée à cet oiseau »<sup>3056</sup>. Mais la huppe inquiétée lance aussi un cri d'alerte très aigu, qui aurait, dit-on, permis à Marie et Joseph de retrouver Jésus au milieu des docteurs. Pour la remercier d'avoir cherché l'Enfant à tire d'aile, la Vierge lui aurait offert la « pierre de joie » verte et bleue, d'un éclat incomparable, qui donne la joie de vivre à ceux qui la possèdent, et cette magnifique huppe de plumes<sup>3057</sup>.

## b Une frivole repentie

Dans un second temps, le mot « huppe » a désigné la touffe de plumes érectile qui fait reconnaître l'oiseau entre tous<sup>3058</sup>, et les récits étiologiques foisonnent pour expliquer comment la huppe a été gratifiée d'un tel ornement. Celui-ci aurait été autrefois l'apanage du coucou, qui chantait si bien qu'il donnait des cours de chant et aurait même formé la cigale. Mais ses qualités le rendirent paresseux ; il finit par ne même plus couvrir ses œufs. Dieu, excédé, le condamna à un cri monotone et donna son plumage à la huppe.<sup>3059</sup> Peut-être la huppe du *Paradiesgärtlein* invite-t-elle à se souvenir de la parabole des talents

---

<sup>3052</sup> L'oiseau se nommait en ancien français « hupupe ». Le latin aurait dû aboutir à « houpe » ; mais sans doute y a-t-il eu croisement avec « huper », crier haut et loin, « la huppe étant criarde » (ROBERT 2000, p. 1052).

<sup>3053</sup> SUOLAHTI 2000, p. 13. L'ancien haut allemand *witihopfa* repose sur l'onomatopée de son cri nuptial (DUDEN 1963, p. 765).

<sup>3054</sup> GRIMM 1854-1960, t. 29, col. 1506. Il se nomme d'ailleurs *Gänsehirt* (gardien d'oies) parce qu'il affectionne les prairies (SUOLAHTI 2000, p. 15).

<sup>3055</sup> GRIMM 1996, p. 718-719.

<sup>3056</sup> ROBERT 2000, p. 684.

<sup>3057</sup> AMADES 1988, p. 131-132.

<sup>3058</sup> Le mot s'est ensuite appliqué indifféremment aux plumes, aux poils et aux cheveux (ROBERT 2000, p. 1052).

<sup>3059</sup> ALBERT-LLORCA 1994, p. 246. La huppe était souvent appelée « laquis du coucou », car son chant « est censé débiter peu de temps avant celui du coucou, comme s'il en annonçait l'arrivée imminente » CABARD, CHAUVET 2003, p. 246. Les deux oiseaux sont souvent associés dans les contes ; la huppe est ainsi présentée dans le conte de Grimm *Der Zaunkönig (Le roitelet)*, GRIMM 1996, p. 715).

(Mt 25, 14-30), mise en images par la légende : le Paradis est ouvert à qui fait fructifier les dons de Dieu. Mais cette parure est souvent aussi associée à une coquetterie coupable. Selon une légende persane, la huppe aurait été une femme mariée qui se peignait devant son miroir ; effrayée par l'arrivée inopinée de son beau-père, elle se transforma en oiseau et s'enfuit, son peigne sur la tête<sup>3060</sup>. Werner Löckle note que, dans le tableau de Francfort, la huppe est perchée au-dessus de l'homme debout<sup>3061</sup>, un fait qui, associé à la parenté chromatique entre les vêtements de ce dernier et les plumes de l'oiseau, invite à voir saint Sébastien, représenté parfois en élégant jouvenceau<sup>3062</sup>. Mais alors le peintre aurait mis en scène le dépassement de la coquetterie : l'oiseau a humblement rabattu les plumes qui font sa fierté, et le jeune homme est humblement penché vers ses deux compagnons assis dans l'herbe.

La huppe a même été vue comme une coquette criminelle : à peine eut-elle épousé le pic qu'elle chercha à séduire les autres oiseaux en virevoltant autour d'eux<sup>3063</sup>. Dans la *Danse de Salomé* [fig. 479] des *Petites Heures de Jean de Berry*, la huppe de la marge a les mêmes couleurs et la même élégance fière que la jeune fille. Hérode, subjugué par la danseuse, au point d'en oublier de nourrir son chien, ne lui refusera rien, pas même la tête du Baptiste<sup>3064</sup>. La huppe aussi, si l'on en croit une légende roumaine, voulait aller danser ; pour être la plus belle, elle vola sa huppe de plumes au coucou<sup>3065</sup>. Eschyle, puis Pline avaient déjà fait de cet animal, qui change sans cesse de forme, le symbole de l'hypocrisie. La huppe, écrit Guillaume de Normandie dans son *Bestiaire*, « est un oisel vilaines » : le Moyen Âge l'oppose de façon récurrente à l'oiseau de paradis<sup>3066</sup>.

---

<sup>3060</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT 1982, p. 513. Dans un même ordre d'idées, Kramer fustige en 1702 les femmes qui, avec leurs chapeaux aux empilements compliqués, n'ont « jamais ressemblé autant aux huppées puantes » („*unser hoch aufgethürmtes frauenzimmer ist den stinckenden widhöpfen nie gleicher gewesen als heut zu tage*“, GRIMM 1854-1960, t. 29, col. 1509).

<sup>3061</sup> LOECKLE 1976, p. 99.

<sup>3062</sup> LCI 1994, t. 8, col. 318. Sa collerette pourrait même être une allusion discrète aux plumes dressées de l'oiseau.

<sup>3063</sup> Depuis ce temps, elle lance au pic balourd qui essaie de la rattraper des « uuupa ! uuupa ! » moqueurs (AMADES 1988, p. 131).

<sup>3064</sup> Jean le Noir a représenté un certain nombre de huppées dans les *Petites Heures*. Nous reviendrons sur *Jean-Baptiste enfant dans le désert* [fig. 480] à propos du pic.

<sup>3065</sup> Autrefois ce n'était pas la huppe qui avait une belle couronne de plumes, mais le coucou. Elle la lui emprunta pour aller au mariage de l'alouette, et eut tant de succès qu'elle ne voulut plus la rendre. Le coucou en appela à l'assemblée des oiseaux, dirigée par l'alouette. Mais cette dernière déclara que la huppe conserverait la couronne, qui l'avait honorée à son mariage. Une version du Mecklembourg raconte sensiblement la même histoire, mais le coucou est remplacé par la tortue (DÄHNHARDT 1970, p. 139-140). Dans ces légendes, qui sont des variantes de celle précédemment citée, la huppe est une voleuse ; mais le plus grave est sans doute que la justice est bafouée, ce qui confère à l'oiseau quelque chose de diabolique.

<sup>3066</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 428-429.

## 2 Un animal immonde

Le Deutéronome, puis le Lévitique<sup>3067</sup>, interdisent la consommation de nombreux oiseaux, parmi lesquels la huppe, nommée juste avant la chauve-souris ; ce voisinage maléfique en dit long sur le mépris dans lequel l'oiseau était tenu.

### a Un coquelet puant

Lucas Cranach [*fig. 389*] a perché une huppe dans un arbre, loin de saint Jérôme, agenouillé devant le crucifix, une pierre à la main pour s'en frapper le torse. On peut penser que l'oiseau symbolise les tentations que le saint homme s'efforce de tenir à l'écart par la pénitence et la prière : dans ses écrits, saint Jérôme reprend à son compte les accusations d'Aristote et de Pline l'Ancien, qui font de la huppe un mangeur de boue et d'ordure<sup>3068</sup>. Isidore de Séville voit dans *epops*, « oiseau immonde » (*avis spurcissima*), un dérivé de *epopteuein*, si bien que la huppe tirerait son nom du fait qu'elle « examine » le fumier et s'en repaît<sup>3069</sup>. L'oiseau était affublé de noms évocateurs comme « coquelet puant »<sup>3070</sup>, *Misthahn* (coq de fumier), voire même « coq merdeux »<sup>3071</sup>.

« Puer comme une huppe », une expression courante en français comme en allemand, signifiait « abuser du parfum », ce qui fait dire à Luther qu'il n'y a « rien de plus méprisable pour un vrai chrétien que le pape avec ses moines et ses curés, qui pue comme une huppe »<sup>3072</sup>. En réalité, l'oiseau peut projeter un jet fort malodorant sur ses assaillants, et comme il niche souvent dans une fente d'arbre, difficile à nettoyer, son nid ne sent pas toujours bon<sup>3073</sup>. Aussi est-il probable que la huppe est à l'origine de l'injure *Nestbeschmutzer* (littéralement « salisseur de nid », c'est-à-dire dénigreur de son camp), et le parti catholique

---

<sup>3067</sup> « Mais voici les oiseaux que vous ne mangerez pas : l'aigle, le gypaète, l'aigle marin, le busard, le vautour et les différentes espèces de milans, toutes les espèces de corbeaux, l'autruche, la chouette, la mouette, les différentes espèces d'éperviers, le hibou, le chat-huant, l'effraie, la corneille, le charognard, le cormoran, la cigogne, les différentes espèces de hérons, la huppe et la chauve-souris » (Dt 14, 12-18).

<sup>3068</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 428. En réalité, bien sûr, la huppe ne fait que picorer les vers et les insectes dans les lieux où ils abondent. On l'enfermait d'ailleurs parfois encore au début du XX<sup>e</sup> siècle dans les greniers pour qu'elle les débarrasse des insectes et des araignées (BECHSTEIN 1907, p. 96-98).

<sup>3069</sup> ZUCKER 2005, p. 91. La huppe serait même à l'origine du mot « salope », un « composé tautologique », corroboré par des expressions courantes comme « sale comme une hoppe », qui est une variante dialectale de « huppe » (ROBERT 2000, p. 2008).

<sup>3070</sup> Sauf indication contraire, les appellations de la huppe proviennent de ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 102 et t. 9, p. 157-165.

<sup>3071</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 246.

<sup>3072</sup> „Das yzt bey den rechten christen nichts verachters ist denn der bapst mit alle seine münichen und paffen, er stincket wie ein widehopffen“ (GRIMM 1854-1960, t. 29, col. 1509).

<sup>3073</sup> Voir BREHM 1975, t. 6, p. 164-168.

s'est servi de l'image pour fustiger Luther « installé dans le temple des églises chrétiennes comme une huppe impure dans un nid étranger »<sup>3074</sup>.

## b Un pécheur triste et éploré

Il était inéluctable que l'oiseau au cri monotone, connu selon Ripa « pour son incroyable bassesse et lâcheté, car il ne s'alimente que de fumier et de déchets faute d'avoir l'audace et le courage suffisants pour se procurer sa nourriture en faisant les efforts nécessaires »<sup>3075</sup> devienne l'image du pécheur, « que sa conscience tourmente et qui va toujours triste et éploré »<sup>3076</sup>. Le Dominicain qui, dans les *Petites Heures* [fig. 481], invite Jean de Berry à choisir entre le Bien et le Mal, désigne de la main droite, nous l'avons vu, Jésus et ses anges ; il tend la main gauche vers Nabuchodonosor réduit au rang de bête qui, en illustration du Livre de Daniel<sup>3077</sup>, broute tout nu, à quatre pattes ; le bouvreuil domine, alors que la huppe occupe le bas de la marge. Jérôme Bosch a installé, dans son *Jardin des Délices* [fig. 328 et vol. III], un homme nu dans la crête de la huppe.

Pour traduire la conviction profonde de saint François qu'aucun cas n'est désespéré – n'a-t-il pas converti même le loup de Gubbio ? – Taddeo di Bartolo [fig. 646] a placé une huppe attentive, crête dressée, aux pieds du saint. Nul ne s'étonne de la présence des trois oisillons rouges au *Paradiesgärtlein* ; celle de la huppe, perchée un peu à l'écart mais en évidence, dit que le Paradis est aussi ouvert aux pécheurs, pourvu qu'ils se repentent. Le symbole était sans doute d'autant plus fort que l'oiseau a été peu à peu rapproché du démon, notamment dans les sermons, jusqu'à se confondre avec lui : « Celui qui est en pechié mortel est à la similitude de la huppue, quy fait son nid en un estront »<sup>3078</sup> ; or « le démon, tout comme la huppe, construit son nid d'ordure et de putréfaction »<sup>3079</sup>. Du reste, ses plumes dressées étaient jugées ressembler à des cornes<sup>3080</sup> : c'est un monstre mi-femme, mi oiseau à crête de huppe qui, chez Jan Mandyn [fig. 583], tente saint Antoine.

---

<sup>3074</sup> „Also thut auch der Luther, sitzt im tempel christlicher kirchen wie einer unreiner widhopp in einem frembden nest“ (Dietenberger, *Das ander buch wider M. Luther*, 1527, dans GRIMM 1854-1960, t. 29, col. 1509).

<sup>3075</sup> ZUCKER 2005, p. 91.

<sup>3076</sup> FERRO 1996, p. 190.

<sup>3077</sup> « A l'heure même, la chose se réalisa sur Nabuchodonosor : il fut chassé d'entre les hommes; il mangeait de l'herbe comme les bœufs et son corps était baigné par la rosée du ciel, au point que sa chevelure poussa comme les plumes des aigles, et ses ongles, comme ceux des oiseaux » (Dn 4, 33).

<sup>3078</sup> ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 157.

<sup>3079</sup> FERRO 1996, p. 189.

<sup>3080</sup> SEIBERT 2002 p. 338.

## c Un négateur diabolique

Les *Métamorphoses* d'Ovide ont sans doute beaucoup contribué à faire de la huppe, au Moyen Âge, un oiseau diabolique. Térée, qui viola sa belle-sœur et lui coupa la langue pour s'assurer l'impunité, fut transformé en huppe au moment où il s'apprêtait à tuer Procné et Philomèle<sup>3081</sup>. Chez François-Xavier Fabre [fig. 426], Saint Sébastien semble avoir été abattu par une seule flèche, qui pourtant ne lui traverse que le bras ; mais elle est empennée avec des plumes de huppe, ce qui est une belle mise en scène de la malignité de l'oiseau<sup>3082</sup>. On peut penser que la huppe qui, chez Hans Burgkmair [fig. 360], surgit, menaçante, au premier plan, est l'image d'une des Bêtes de l'Apocalypse de saint Jean. La huppe était réputée avoir fait chuter Adam, en répétant *poma, poma* inlassablement ; et elle continue encore aujourd'hui, « mais en déguisant sa voix et en se cachant à demi pour ne pas être entendue »<sup>3083</sup>.

Dans une miniature anonyme qui met en scène le *Péché originel* [fig. 176] d'après Boccace, une huppe lève la tête vers Eve qui se prend la tête dans une main, désolée ; avec son bec ouvert, l'oiseau semble se moquer de la femme, vers laquelle se retourne un Adam fort courroucé. A contrario, dans les *Heures de Pierre II de Bretagne* [fig. 211], deux singes et une huppe tentent de dévorer des fraises, symbole christique ; mais leur échec répond à la vignette, dans laquelle le monstre n'a pas pu dévorer Marguerite, qui l'a éventré avec sa croix. Dans les Parlements des oiseaux, la huppe détruit en termes crus et souvent désabusés les efforts du chardonneret pour rendre l'honneur au pays<sup>3084</sup>. Dans l'iconographie aussi, les deux oiseaux sont souvent mis en miroir<sup>3085</sup>, ce qui semblerait faire définitivement de l'oiseau une créature des ténèbres. Pourtant la chose n'est pas si simple. Selon une légende, la huppe

---

<sup>3081</sup> La jeune fille ayant réussi à tisser son histoire et à la faire parvenir à sa sœur, Procné égorge son fils Itys et le fait manger à son époux. Les deux sœurs s'enfuient, poursuivies par le roi, et sont changées en oiseaux. « Térée, qu'emportent sa douleur et sa passion de la vengeance, est aussi changé en oiseau ; au-dessus de son front se dresse une aigrette ; par-devant fait saillie, à la place de sa longue épée, un bec démesuré : c'est l'oiseau qu'on appelle la huppe ; sa tête a l'air d'être une armée » (OVIDE 1992, p. 215).

<sup>3082</sup> L'année de la réalisation du tableau, 1789, invite à voir dans la « huppe malfaisante » l'image de la Révolution française, à laquelle le peintre était farouchement opposé, et qui ici « assassine » la foi.

<sup>3083</sup> C'est pourquoi elle fut maudite et sent mauvais. Mais selon d'autres versions, ces cris sont signe de remords (AMADES 1988, p. 127).

<sup>3084</sup> „Des wiethopffen rat : / Piß unryn herre zw aller frist / Thu als ich scheyss in dein genist / Treyb schant und poßhait vil /Dz ist yeczund der herren spil / Und welicher das nun wol kann / Den helt man fur ainen weysen man“ (BUSCH 2001, p. 389-390). Cette strophe peut être traduite comme suit : « Conseil de la huppe : pisse salement, Seigneur, en toute occasion / fais comme moi, chie dans ton nid / multiplie abominations et méchancetés / tel est pour l'heure le jeu des seigneurs / et celui qui est maître en la manière / on le tient pour un homme avisé ».

<sup>3085</sup> Voir entre autres le *Péché originel* précédemment cité et les *Œuvres variées du Pseudo Sénèque* [fig. 620] de Riccardio di Nanni.

faisait autrefois son nid dans des écus ; c'est la rapacité des hommes qui l'aurait contrainte à le tapisser d'ordure<sup>3086</sup>.

### 3 Le meilleur et le plus puissant des oiseaux

Selon une légende catalane, quand Dieu créa les oiseaux, il utilisa pour chacun d'eux un matériau noble ; mais pour le centième, il ne lui restait plus rien. « Alors il prit une poignée de fiente pour faire la huppe ; il lui donna la beauté qui la caractérise pour démontrer que la grâce vient du nom divin et non de la matière ».<sup>3087</sup> Malgré son odeur repoussante, l'oiseau, image de la piété filiale, est un messenger privilégié entre Dieu et les hommes, le héraut de Salomon, un guide vers la lumière.

#### a Une image de la piété filiale

Un trait de génie du Maître du *Paradiesgärtlein* est d'avoir peint la huppe crête rabattue, pour souligner sa modestie, tout en la faisant se détacher contre le bleu du ciel : la somptueuse parure de l'oiseau ne s'inscrit en mémoire rétinienne que pour rappeler ce qu'est la vraie beauté. Pour Lothar et Sigrid Dittrich, la huppe du *Paradiesgärtlein* symbolise la vertu<sup>3088</sup>. Dans l'*Annonce aux Bergers [fig. 117]* de Einsiedeln, la huppe qui côtoie une chouette dans la marge peut signifier que le mal rôde : Hérode cherchera bientôt à supprimer l'Enfant. Mais Barthélémy d'Eck [*fig. 424*] pouvait difficilement avoir cette symbolique en tête lorsqu'il a pourvu son archange Gabriel d'ailes de huppe. On pense plutôt à la piété filiale, ce qui serait alors une façon de mettre en scène les deux natures du Christ : l'enfant que va porter Marie est le Fils de Dieu ; mais il partage aussi la condition de ses parents terrestres. Après l'épisode des docteurs du Temple, Jésus « leur était soumis » et pendant les années qui suivirent, il « progressa en sagesse et en taille, et en faveur auprès de Dieu et auprès des hommes » (Lc 2, 51-52). Au Jardin des Oliviers, il supplie son Père d'écarter la coupe amère ; mais c'est pour ajouter aussitôt : « pourtant, non pas comme je veux, mais comme tu veux ! » (Mt 26, 39). L'invitation à cette double obéissance est sans doute aussi l'un des messages du *Paradiesgärtlein*.

---

<sup>3086</sup> ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 164.

<sup>3087</sup> AMADES 1988, p. 126. Nous avons évoqué à diverses reprises les échanges probables entre l'Espagne et l'Alsace à la fin du Moyen Age ; aussi peut-on penser que les légendes circulaient beaucoup. A cela s'ajoute dans le cas présent l'influence musulmane, dont nous reparlerons. Certaines miniatures ottomanes représentent la « Rose mahométane » [*fig. 264*], dans laquelle sont inscrits de 99 noms de Dieu (voir BOESPFLUG 2008, p. 44-45). Il nous semble impossible de ne pas voir dans le centième oiseau l'image du centième nom de Dieu, celui que le croyant contempera après sa mort.

<sup>3088</sup> „Ganz rechts ein Wiedehopf, Symbol der Tugend“ (DITTRICH 2004, p. 508).

En effet, selon le *Physiologue*, « lorsque les petits des huppés voient que leurs parents deviennent vieux, ils arrachent leurs vieilles plumes, leur lèchent les yeux et les réchauffent sous leur propre plumage. Ils les couvent – et voici que leurs parents sont jeunes. Aussi disent-ils à leurs parents : vous nous avez couvés, vous vous êtes donné du mal pour vous occuper de nous et nous élever ; à notre tour, nous vous avons traités de la même manière ». Ceci fait bien sûr de la huppe un excellent exemple de piété filiale, même s'il fut interprété plus tard comme une invitation à veiller sur le Christ et l'Église<sup>3089</sup>. Sans doute le rajeunissement prêté à la huppe dans ce récit, joliment mis en image dans le *Bestiaire* [fig. 105] de Richard de Fournival, est-il à l'origine de la multiplicité de pouvoirs attribués à l'oiseau, tant thérapeutiques que magiques<sup>3090</sup>. Dans la mastaba de Ni-ankh-Kanoum [fig. 244], un adolescent tient sans ménagement une huppe par les ailes : peut-être emporte-t-il dans l'au-delà, pour lui servir de talisman, l'oiseau familier qui lui servait de jouet, comme en Occident le chardonneret.

## b Le hérault de Salomon

La tradition hébraïque veut que les Livres sapientiaux aient été dictés au roi Salomon par les oiseaux<sup>3091</sup>. Selon le Coran, « les armées de Salomon, composées de Djinns, d'hommes et d'oiseaux furent rassemblées et placées en rang ». Mais la huppe manquait à l'appel : elle était partie chercher une reine digne de lui. Ce fut la reine de Saba, à laquelle le roi écrivit par l'intermédiaire de l'oiseau (Sr 27, 17-30). Les miniatures persanes [fig. 268] mettent en scène cet épisode sur lequel brodent à l'envi les légendes musulmanes. On disait que Salomon ne se déplaçait jamais sans le coq et la huppe : le coq, dont le cri rappelle aux croyants l'existence de Dieu ; la huppe, parce qu'elle voit à travers la terre comme à travers un cristal et découvre ainsi les sources les plus cachées, si bien que le monarque, dans ses

<sup>3089</sup> ZUCKER 2005, p. 89-90.

<sup>3090</sup> Plin l'Ancien jugeait déjà le cœur de huppe souverain contre le point de côté. On a prêté au cours des siècles à l'oiseau les propriétés les plus surprenantes : ses yeux et sa langue rendent la mémoire, ses plumes garantissent un sommeil paisible ; réduite en cendre, la huppe guérit la migraine et les morsures de chien, rend fort « comme trois hommes ». Son cri annonce, selon les sources, la pluie, le beau temps, un bon vin ou encore la guerre (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 9, col. 566). Un texte de 1609 affirme que « des guirlandes tissées de cheveux de pendus, trempés dans le sang de la huppe, effectuent l'invisibilité au porteur d'icelles ». On portait encore en 1697 « dans sa bourse la tête d'une pupu » pour faire de bonnes affaires à la foire, et l'on pensait en 1891 que « porter des yeux de huppe dans le creux du nombril » disposait ses ennemis à la réconciliation (ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 167).

<sup>3091</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 678. Rappelons que les Livres sapientiaux sont les Proverbes, l'Écclésiaste ou Qohéleth, Le Cantique des Cantiques, la Sagesse et l'Écclésiastique ou Siracide.

déplacements, ne manqua jamais d'eau, ni pour boire, ni pour ses ablutions rituelles<sup>3092</sup>. Selon une autre version, elle fit honte à Salomon de sa colère, lui rappelant que lui aussi devrait un jour rendre compte à Dieu ; aussi ferait-il bien de ne pas la condamner sans l'avoir écoutée. Une troisième version raconte comment Salomon offre à la huppe sa couronne en récompense. Une légende juive relate comment le roi des huppés, grisé par la reconnaissance du roi, demande une couronne d'or pour tout son peuple. Mais les oiseleurs manquent d'exterminer les huppés. Salomon, qui avait mis l'oiseau en garde, accueille son repentir avec bonté et transforme les couronnes en plumes.

Il est remarquable que dans toutes ces légendes, dont beaucoup furent diffusées en Occident par le biais des récits de pèlerinage<sup>3093</sup>, la coquetterie, l'impertinence, la désobéissance, la démesure même de la huppe sont vus comme des défauts mineurs, largement compensés par son dévouement et sa perspicacité sans faille. Peut-être Roslin Toros [fig. 653] a-t-il dans cet esprit encadré sa Table de canon de deux huppés à l'air effronté : les légendes musulmanes devaient être, au XIII<sup>e</sup> siècle, fort courantes en Arménie. Mais il nous semble aussi tout à fait possible que la huppe du *Paradiesgärtlein* soit un appel à chercher inlassablement la vérité, sans se laisser décourager par les péchés véniels qui ne doivent pas être une entrave.

### c Un guide vers la lumière

Nous ne serions pas surpris de découvrir un jour que le commanditaire du tableau appréciait le *Langage des oiseaux* de Farid Al Din Attar, un mystique persan du XII<sup>e</sup> siècle. Lorsqu'elle apprend que les oiseaux cherchent un roi, la huppe, qui a « servi de guide au roi Salomon », arrive « toute émue et pleine d'espérance » et s'offre à les conduire ; car ce roi existe, il suffit d'aller à lui. Mais les oiseaux se sentent incapables d'atteindre le but, même avec « le meilleur et le plus puissant des oiseaux ». La huppe parvient toutefois à galvaniser cent mille, qui à l'issue d'un périlleux voyage contemplent le soleil : « l'âme de ces oiseaux s'anéantit entièrement de crainte et de honte, et leur corps, brûlé, devint comme du charbon en poussière. Lorsqu'ils furent ainsi tout à fait purifiés et dégagés de toute chose,

---

<sup>3092</sup> Pour ce paragraphe, nous nous inspirons de DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 323-325. Notons que la huppe, en Occident, était réputée trouver des trésors cachés, notamment grâce à une pierre que les hommes tentaient de lui dérober (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 9, col. 567).

<sup>3093</sup> Voir ALBERT-LLORCA 1994, p. 164. Les récits touchant au roi Salomon ont dû se propager d'autant plus facilement que la Bible raconte l'histoire de la reine de Saba (1 R 10, 1-13) ; le Moyen Age fera d'elle l'épouse mystique de Salomon, et Jésus lui-même précise que la reine sera présente lors du Jugement, car « elle est venue du bout du monde pour écouter la sagesse de Salomon » (Mt 12, 42).

ils trouvèrent tous une nouvelle vie dans la lumière du Simorg. [...] Tout ce qu'ils avaient pu faire anciennement fut purifié et même effacé de leur cœur. Le soleil de la proximité darda sur eux ses rayons, et leur âme en fut resplendissante ».

Il suffit de la plus légère inquiétude pour que la huppe dresse l'éventail de ses plumes sur sa tête<sup>3094</sup>. Le peintre, auquel il a peut-être été demandé d'inscrire au *Paradiesgärtlein* une allusion à ce voyage initiatique, a représenté une huppe pas du tout inquiète. Elle a mené au but les oiseaux qui l'ont suivie, même si certains ont abandonné la quête. Ils contemplent l'Enfant nimbé de lumière et se souviennent des paroles de la huppe – des paroles que le spectateur du tableau est invité à faire siennes : « Quand le mystère de l'essence des êtres se montrera clairement à chacun, la fournaise du monde deviendra un jardin de fleurs »<sup>3095</sup>.

## B Un veilleur jaloux : le pic chamarré

Le pivert, époux malheureux de la huppe, est aussi un oiseau à la symbolique contrastée. On a longtemps prêté au pic en général, et au pivert en particulier, de nombreux pouvoirs, au point d'en faire un véritable magicien, capable de changer de plumage, les différentes espèces de pics n'étant que des avatars de cet oiseau aux couleurs éclatantes. Il représente aussi bien le Malin, qui se travestit pour mieux tromper le chrétien, que le chrétien lui-même, recherchant inlassablement la vérité, comme le pic qui frappe l'écorce de l'arbre, voire le Christ qui frappe à la porte : c'est un oiseau à la fois vertueux et démoniaque.

### 1 Un magicien aux couleurs éclatantes

Les Anciens ne connaissaient que *picus Martis*, et l'on ne sait pas très bien quel oiseau était ainsi désigné. Il y a eu en effet « confusion, entretenue depuis l'Antiquité, entre les diverses espèces de pics, qui, toutes, ont du rouge sur leur plumage, la couleur du sang, ce qui permet de les dédier au dieu de la guerre »<sup>3096</sup>. Malgré quelques divergences courantes dans la

---

<sup>3094</sup> „Bei der leisesten Beunruhigung oder Erregung jedoch entfaltet er den Fächer in seiner vollen Pracht“ (BREHM 1975, t. 6, p. 164).

<sup>3095</sup> Les parallèles entre le *Paradiesgärtlein* et l'ouvrage de Farid Al Din Attar, illustré au Moyen Age dans plusieurs manuscrits persans [fig. 110] et récemment par Hassan Massoudy [fig. 111], justifient à nos yeux des citations plus longues que de coutume, puisées chez ATTAR 1999. Ce rapprochement peut sembler hasardeux ; il mériterait d'être étayé davantage. N'oublions pas toutefois que nous avons à faire à un public extrêmement cultivé.

<sup>3096</sup> Pour les ornithologues, c'est le pic noir, *Dryocopus martius*, qui est « le pic de Mars ». Mais Rabelais précise que les « picz mars » sont les « pivars », alors qu'aujourd'hui le pic mar est le « pic moyen », *Dendrocopos medius* (CABARD, CHAUVET 2003, p. 250-251).

peinture du Moyen Age, l'oiseau du *Paradiesgärtlein* est certainement un pivert, oiseau magique : ce guetteur couleur d'herbe était l'astrologue des oiseaux et des hommes.

#### a Un guetteur couleur d'herbe

Un pivert est perché de profil dans l'arbre extérieur du *Paradiesgärtlein* au-dessus de la crucifère blanche, à la même hauteur que le chardonneret auquel il tourne le dos, mais pas sur la même branche. On le reconnaît facilement à sa forme ramassée, sa calotte rouge, son aile vert-jaune, son ventre verdâtre, son bec puissant, ses courtes pattes grises. Le peintre a poussé le raffinement jusqu'à représenter fidèlement la moustache rouge propre au mâle. La queue de l'oiseau est cachée par la muraille. Son aile devrait être plus verte que jaune<sup>3097</sup>, et la large bande noire tachetée de blanc lui donne des allures de pic épeiche. Cependant tous les autres éléments parlent pour un pivert ; aussi l'oiseau n'est-il pas l'objet de débat<sup>3098</sup>.

« Pic », dérivé du latin *picus*, apparaît en français au XIV<sup>e</sup> siècle, et désigne à l'origine le pivert ; mais rapidement « pic » s'associe à « vert » car le sens a vieilli et désigne toutes les sortes de pics<sup>3099</sup>. L'origine du nom est « une onomatopée qui veut exprimer un mouvement rapide et un bruit sec qui correspond au martèlement des pics sur les arbres »<sup>3100</sup>. La chose est moins claire en allemand<sup>3101</sup>. Certains spécialistes dérivent *Specht* de *picus*, d'autres de *spähen* (guetter) : l'oiseau serait donc « le guetteur, c'est-à-dire l'oiseau qui prophétise, ou bien l'oiseau qui guette les insectes dans l'écorce de l'arbre »<sup>3102</sup>. L'une des fonctions du pivert du *Paradiesgärtlein* est sans doute d'inviter l'homme à être attentif. « Heureux l'homme qui m'écoute, veillant tous les jours à ma porte, montant la garde à mon seuil ! », dit le Proverbe (Pr 8, 34), et Jésus : « veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure » (Mt 25, 13). Plus loin, déçu que ses trois disciples se soient endormis au Mont des Oliviers, il les engage à veiller et prier, « afin de ne pas tomber au pouvoir de la tentation.

---

<sup>3097</sup> Cependant la perception des couleurs est subjective : l'oiseau se nommait indifféremment « pivart » et « pic jaulne » (ces appellations et toutes les autres proviennent, sauf indication contraire, de ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 99-106).

<sup>3098</sup> Le pic est nommé par 7 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux ; les deux qui précisent de quelle espèce il s'agit optent pour le pivert. W. Loeckle hésite entre un pic et une pie-grièche à tête rousse (LOECKLE 1976, p. 95), ce qui est étonnant, ne serait-ce qu'à cause de la moustache rouge de l'oiseau, caractéristique du pic.

<sup>3099</sup> « Pylvart » est attesté en 1379, « pivert » en 1488 (ROBERT 2000, p. 1628). *Gruonspeht* remonte à l'ancien haut allemand (DUDEN 1963, p. 655).

<sup>3100</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 247.

<sup>3101</sup> „Welche Vorstellung diesen Benennungen zugrunde liegt, ist unklar“ (DUDEN 1963, p. 655).

<sup>3102</sup> „Der Spähende, d. h. der weissagende Vogel, oder der Vogel, der die Insekten in der Baumrinde erspäht“ (SUOLAHTI 2000, p. 28). Notons au passage que *Specht* a donné le français « épeiche », si bien que « pic épeiche » est une tautologie (GRIMM 1854-1960, t. 16, col. 2026).

L'esprit est plein d'ardeur, mais la chair est faible » (Mt 26, 41). Il est possible que la couleur verte du dragon vaincu de notre tableau renvoie à la livrée du pivert : le pouvoir du Démon est inversement proportionnel à l'intensité de la foi.

#### b L'astrologue des oiseaux et des hommes

Le pivert est dans plusieurs récits « l'astrologue des oiseaux », qui lui demandent son avis sur toutes sortes de sujets. Il était aussi d'usage, dans les campagnes, de demander au pivert s'il allait pleuvoir ; s'il ne répondait pas, on pouvait se rendre aux champs<sup>3103</sup>. Le cri de l'oiseau annonce en effet la pluie, au point que cela était devenu proverbial : « Quand le pivert plaint, la pluie n'est pas loin ». On l'appelait en français « pleu-pleu », « vertmonnier », « avocat du meunier », l'homme se réjouissant de pouvoir faire marcher son moulin<sup>3104</sup>, en allemand *Windracke* (rollier du vent), car il était réputé annoncer l'orage<sup>3105</sup>. Les pics étaient chez les Grecs des oiseaux de bon augure qui guidaient les voyageurs, donc un symbole de protection et de sécurité<sup>3106</sup>. Les Romains les utilisaient volontiers comme oracle, sans doute parce que les pics ne s'attaquent qu'à des arbres apparemment sains mais pourris de l'intérieur<sup>3107</sup>. Pour Lothar et Sigrid Dittrich, le pivert du *Paradiesgärtlein* est un héraut<sup>3108</sup>, un oiseau qui annonce des choses cachées ; on peut comprendre cela comme une allusion au dévoilement que représente l'Apocalypse, à laquelle font référence les Jardins du Paradis. Sans doute est-ce aussi parce que l'oiseau dévoile des mystères que Cosmè Tura en a perché un sur la tringle du rideau de son *Annonciation* [fig. 654].

Le pivert est particulièrement lié aux plantes plus ou moins magiques. Il est celui qui garde jalousement la pivoine : mieux vaut la déterrer de nuit, sinon l'imprudent aura du mal à protéger ses yeux du bec acéré de l'oiseau<sup>3109</sup>. Il sait où trouver les racines de sceau de

---

<sup>3103</sup> AMADES 1988, p. 151-152.

<sup>3104</sup> Il s'appelait aussi *rain bird* (oiseau de pluie) en anglais. Ces appellations viennent sans doute du fait que le pivert, contrairement aux autres oiseaux, chante dans les éclaircies (CABARD, CHAUVET 2003, p. 249).

<sup>3105</sup> SUOLAHTI 2000, p. 33. Le rollier est un petit corvidé aux couleurs encore plus vives que celles du pivert (voir HEINZEL 2005, p. 222-223).

<sup>3106</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 247.

<sup>3107</sup> GRIMM 1854-1960, t. 16, col. 2026. Les paysans limousins disent avec respect: *Lou bouci troumpo l'omé, degun lou counet ma lou pi* (le bois trompe l'homme, personne ne le connaît, que le pic ; ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 99).

<sup>3108</sup> „Hinter der Mauer in einem Baum sitzt ein Specht als Kündervogel“ (DITTRICH 2004, p. 508).

<sup>3109</sup> „Man koene die wurzel Peoniam bei tag des Spechts halben nit wol bekommen / dann so bald der Specht das ersehe / muesz sich der jhening so die wurzel auszgrebt des gesichts seiner augen in gefahr stohn / Muosz der halben bei nacht gegraben werden“ (BOCK1560, chap. 215-217. L'auteur fustige cette « croyance imbécile » répandue par les charlatans, et qui repose sur le simple fait que les racines de pivoine sont difficiles à extraire : „Swerlich und mueselig zuo graben [...] daher on zweifel die alten ihren sorglichen schwachen glauben von den Gaucklern empfangen“)

Salomon. Pour lui en dérober une, il suffit de boucher son nid avec un coin de bois ; il ira chercher la racine pour faire sauter le coin, et on pourra alors l’effrayer pour qu’il la laisse tomber.<sup>3110</sup> De nombreux récits prêtent au pic la possession d’une herbe aux noms divers. « L’herbe du *matagon* est une herbe qui luit pendant la nuit ; le jour, le pic seul peut la faire découvrir ; il voltige d’une certaine façon avant de la saisir ; c’est elle qui lui durcit le bec ; heureux le bouvier qui, grâce au pic, a trouvé cette herbe ; ses bœufs résisteront à toutes les fatigues ». Quand on entend « ricaner » le pivert, c’est qu’il se moque d’un malchanceux. Peut-être est-ce son cri, qui sonne comme un rire éclatant, qui lui a valu la réputation de fréquenter les sorciers, et même de les aider à s’échapper en leur apportant l’herbe magique qui leur donnerait la force de tordre les barreaux. Il était sage en tout cas de manger un pivert de temps en temps, pour se protéger des maléfices.<sup>3111</sup> Le pic est en effet un oiseau diabolique, sinon le Diable en personne.

## 2 Un animal démoniaque

Le pic est fréquemment associé à la huppe, qui niche volontiers dans son nid abandonné. Son vol extrêmement onduleux rappellerait sa fatigue : sans les encouragements de la huppe, il se serait noyé<sup>3112</sup>. Souvent confondu avec la petite perruche à collier et le guêpier, le pivert est un tambourineur maléfique, qui attaque l’homme affaibli.

### a Le pic, la perruche et le guêpier

Le « cavalier des arbres » (*Baumreiter*)<sup>3113</sup> escalade les troncs avec une admirable dextérité ; mais ses pattes le condamnent à sautiller maladroitement dans l’herbe, qu’il fréquente pourtant volontiers à la recherche de fourmis. Aussi est-il difficile de savoir si l’appellation *Grasspecht* (pic herbeux) fait allusion à sa couleur ou à son comportement. Celui-ci lui a en tout cas mérité la réputation d’un balourd, assez bête pour confier ses enfants au renard, qui n’en fait qu’une bouchée<sup>3114</sup> : dans les récits étiologiques, le diable est constamment moqué. C’est sans doute son caractère belliqueux qui a fait de lui l’oiseau du

---

<sup>3110</sup> WARNKE 1878, p. 143. Les recettes abondent pour tromper l’oiseau. Il faut déposer dans l’herbe un manteau rouge : il croira que c’est du feu. On peut aussi allumer un vrai feu, mais il arrive alors que l’oiseau emporte l’herbe au loin (GRIMM 1854-1960, t. 16, col. 2027).

<sup>3111</sup> ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 102 et t. 2, p. 62 pour les lignes qui précèdent.

<sup>3112</sup> « Quand le pivert vint en Bretagne en compagnie de la huppe, il était très fatigué et prêt à se noyer. La huppe, par ses cris, l’empêcha de faiblir. Mais depuis ce temps, il vole toujours de haut en bas, comme s’il allait faiblir encore » (ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 107).

<sup>3113</sup> SUOLAHTI 2000, p. 30.

<sup>3114</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 4, p. 284.

dieu de la guerre. Il était rarement gardé en cage<sup>3115</sup>, donc moins facile à observer que d'autres, ce qui expliquerait que dans les miniatures comme au *Paradiesgärtlein* les pics sont souvent un mélange de pic épeiche et de pivert<sup>3116</sup>.

Certains auteurs estiment que la présence du pivert dans les textes médiévaux et, partant, dans la peinture, provient d'une confusion avec la perruche à collier<sup>3117</sup>, elle aussi verte mais, contrairement au pivert, fort appréciée comme oiseau de compagnie. Cela ne nous paraît pas être le cas du *Paradiesgärtlein*, étant donné qu'à quelques années d'intervalle le Maître a perché une de ces petites perruches à collier rouge dans la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* [fig. 8 c] : il a donc certainement voulu inscrire dans ces deux œuvres deux symboliques différentes. Le pivert a par ailleurs été confondu avec le guêpier, en allemand *Bienenfresser* (« abeiller », en quelque sorte), si bien que leurs symboliques se superposent. On le nommait *merops*, ce qui est le nom du guêpier, et *Bienenwolf* (loup des abeilles)<sup>3118</sup>, car il lui arrive en hiver de s'attaquer aux abeilles, ce qui ruine sa réputation auprès des apiculteurs. Le guêpier a une calotte rouge, comme le pivert, mais il est plus bigarré que lui. Sans être fréquent dans les pays germaniques, il n'y est pas inconnu<sup>3119</sup>. Le miniaturiste du *Tacuinum Sanitatis* de Vienne fait s'envoler un pivert du grenadier [fig. 89 b], mais il a perché deux guêpiers dans son prunier [fig. 89 a] : lui aussi était un peintre attentif. La guêpe est l'antithèse de l'abeille, qui pique aussi<sup>3120</sup>, mais ne produit ni cire, ni miel. L'abeille était le symbole de Jésus-Christ : comme lui, elle donne « volontiers son miel, à regret son dard ». La guêpe construit souvent son nid « sous terre, dans l'ombre, dans les ténèbres complices du mal ».<sup>3121</sup> Aussi le guêpier pourrait-il être le

---

<sup>3115</sup> « En captivité, son caractère farouche et impétueux oblige à le tenir à la chaîne. [...] La beauté de son plumage est tout ce qui peut le faire rechercher, car il est d'ailleurs si farouche, si brusque, si mutin, qu'on ne peut le garder qu'attaché. Je n'en ai vu aucun jusqu'ici qu'on ait pu rendre docile et familier, il reste toujours intraitable » (BECHSTEIN 1907, p. 88).

<sup>3116</sup> Dans les *Petites Heures de Jean de Berry* [fig. 480], « les représentations de pics verts intègrent des traits empruntés au pic épeiche dont les rémiges sont finement rayées de noir et de blanc » (YAPP 1989, p. 174). La chose est également vraie dans le *Missel de Sherborne* [fig. vol. III] (voir BACKHOUSE 2001, p. 49).

<sup>3117</sup> ROTH-BOJADZHEV 1985, p. 5.

<sup>3118</sup> GRIMM 1854-1960, t. 16, col. 2026.

<sup>3119</sup> On observe de temps en temps des « stationnements exceptionnels » de guêpiers en Alsace (voir BERSUDER 1985, p. 121-122) : il n'est pas impossible qu'il y en ait eu aussi au Moyen Âge.

<sup>3120</sup> Porter sur soi un bec de pivert était réputé protéger des piqûres d'abeilles, en vertu du principe que l'oiseau est « plus fort » que les insectes qu'il mange (GRIMM 1854-1960, t. 16, col. 2027).

<sup>3121</sup> Voir CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 857-892, 865 et 876 pour les citations.

vainqueur du démon ; mais son nom allemand l'interdit : un oiseau qui se repaît d'abeilles au moment où elles sont sans défense ne peut être que l'image du démon<sup>3122</sup>.

## b Un tambourineur maléfique

De nombreux récits étiologiques font du pivert un méchant transformé en oiseau. Il est tour à tour un boulanger malhonnête qui « affamait le pauvre peuple », condamné désormais à travailler « jusqu'au jour du jugement, ne vivant plus que d'insectes »<sup>3123</sup>, et une femme avare, incapable de reconnaître la bonté, encore moins l'identité de celui qui multiplie sa pâte, et recule toujours le moment de nourrir ces deux vagabonds que sont saint Pierre et Jésus : elle ne boira désormais que l'eau de pluie<sup>3124</sup>. Parfois c'est le pivert lui-même qui mérite cette punition. Il est le seul oiseau qui refuse d'aider le Créateur à creuser les mers, les fleuves et les rivières, ou bien, dans d'autres versions, d'aller chercher une goutte de rosée au paradis, pour que la terre ne s'assèche pas après le Déluge. Dans tous les cas, Dieu le condamne au même châtement. Aussi le pic appelle-t-il la pluie sans cesse de ses cris ; et il se tient le bec en l'air, pour en recevoir le plus possible.<sup>3125</sup> Peut-être le pivert du *Paradiesgärtlein* a-t-il été représenté à l'extérieur du Jardin, loin du bassin d'eau claire, en souvenir de son refus de remplir sa mission au paradis, ce qui revient à mettre le spectateur en garde : la désobéissance à Dieu peut interdire – ou du moins retarder – l'entrée au Paradis.

Mais le pic est aussi caractérisé par le tambourinement puissant de son bec contre le tronc des arbres. On le nommait « bec des bois », « taille-bois » et même « menuisier » ou *Zimmermann*<sup>3126</sup> (charpentier), car il accumule les copeaux ; des appellations comme « maréchal-ferrant » disent l'amplitude sonore de son martèlement. Pour le *Physiologue*, la chose est claire : le pic est l'image du « diable qui se pose sur un chêne, autrement dit sur la nature humaine : il grimpe aux arbres, autrement dit aux hommes, pique avec les flèches de la corruption, puis avec son oreille écoute : si l'homme sonne creux et qu'il n'a pas de cœur, aussitôt il pénètre en lui et fait son nid dans son cœur ; mais si l'homme est robuste et que son cœur est intact, il s'en éloigne au plus vite et va se poser sur un autre »<sup>3127</sup>.

---

<sup>3122</sup> Il serait intéressant de comparer la symbolique de *Merops apiaster* en France et en Allemagne ; mais cela dépasserait le cadre de notre recherche.

<sup>3123</sup> MICHELET 1885, p. 245.

<sup>3124</sup> CARSTED 1897, p. 69.

<sup>3125</sup> Voir ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 107 et AMADES 1988, p. 150.

<sup>3126</sup> SUOLAHTI 2000, p. 30.

<sup>3127</sup> ZUCKER 2005, p. 284.

En effet, « le pic est un animal aux couleurs diverses, tout comme le diable, qui a lui aussi une peau changeante »<sup>3128</sup>, ce qui explique aussi peut-être que les peintres ne voyaient pas d'inconvénient à mélanger les espèces de pics. Dans le *Péché originel* [fig. 352] des *Heures de la Bienheureuse Vierge Marie*, un pic épeiche escalade le tronc d'un arbre, comme une sorte de double du gros serpent aux couleurs diaprées qui s'enroule dans l'arbre du Bien et du Mal. Jean le Noir, qui a représenté tant d'oiseaux dans les marges des *Petites Heures*, en a perché aussi plusieurs dans la vignette représentant *Jean-Baptiste enfant dans le désert* [fig. 480]. Les deux oiseaux les plus proches de l'enfant, un pic épeiche et une huppe, semblent annoncer la machination démoniaque qui aboutira à la décollation du Précurseur.

### 3 Un oiseau vertueux

Mais le pic peut aussi bien faire allusion à une autre symbolique, celle de l'oiseau qui frappe le bois dur pour inlassablement annoncer la Parole. Dans la légende, il était le cheval du bon Dieu, et sa calotte rouge le range aux côtés des autres oiseaux qui ont rougi leurs plumes au sang du Crucifié.

#### a Le cheval du bon Dieu

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Picus devient « ce que son nom signifie, un pivert », pour vouloir rester fidèle à la femme qu'il aime. Furieuse, Circé le touche de sa baguette magique. « Il fuit ; mais il s'étonne lui-même de courir plus vite que de coutume ; il voit des plumes sur son corps ; c'est un nouvel oiseau qui est devenu tout à coup un hôte des forêts du Latium ». Depuis ce jour, « indigné de cette métamorphose, il frappe de son bec dur les arbres incultes et il blesse avec colère leurs longues branches ».<sup>3129</sup> L'oiseau est donc ici, en quelque sorte, la victime du démon, dont il a repoussé les avances. Selon la légende, le pivert aurait nourri Romulus et Remus, lorsque la louve les eut sevrés<sup>3130</sup>. Il n'est pas impossible que le christianisme ait puisé dans ces traditions<sup>3131</sup>. En mettant en valeur la grande langue du pivert perché dans la marge du *Missel de Sherborne* [fig. vol. III], au-dessus

<sup>3128</sup> FERRO 1996, p. 324. A. Zucker traduit le même passage de façon moins explicite : « Le pic est un oiseau bigarré, tout comme le diable lui-même est bigarré » (ZUCKER 2005, p. 284).

<sup>3129</sup> OVIDE 1992, p. 459-460, 582.

<sup>3130</sup> „Nicht die Wölfin hat allein / Einst die Gründer Roms erzogen, / Auch der Grünspecht kam geflogen / Und hat für der Kinder Magen / fleißig Speise hergetragen“ (CARSTED 1897, p. 68).

<sup>3131</sup> Les allusions peuvent être parfois inattendues. Tout donne à croire que Gérard Oury, en nommant le colérique héros de *Rabbi Jacob* Victor Pivert, dont le parcours initiatique burlesque commence dans une cuve de gomme verte, fait un clin d'œil à Ovide.

de quatre personnages qui tiennent un seul livre, John Siferwas a peut-être voulu signifier que les quatre évangélistes transmettent une seule Parole, celle qui nourrit l'homme.

Le pivert, qui supplie Dieu de lui donner à boire, peut être l'image du pécheur repentant : si Dieu le fait parfois patienter, ce n'est pas par cruauté, mais parce qu'il « faut toujours que justice soit faite »<sup>3132</sup>. Dans une tapisserie strasbourgeoise [fig. 278] des années 1500, un pivert grimpe à un arbre près d'une jeune femme assise, une licorne sur ses genoux. Le phylactère proclame : « j'ai donné ma vie au monde, maintenant je dois vivre dans le désert »<sup>3133</sup>. Pour Lothar et Sigrid Dittrich, le pivert qui, dans le panneau droit du *Retable de l'Épiphanie* [fig. 332] de Jérôme Bosch, gravit le tronc d'un arbre, non loin d'un loup qui déchire un homme, doit être compris comme une invitation à la prière, laquelle permettra, seule, de résister au Mal à l'œuvre dans le monde. Dans un même ordre d'idée, il conviendrait d'interpréter l'homme dont la tête est enfermée dans une cloche de verre et qui chevauche un gros pivert au *Jardin des Délices* [fig. 328 et vol. III], comme l'image de l'homme sourd aux appels à la conversion.<sup>3134</sup> Cela nous semble d'autant plus convaincant que selon une légende, le pivert aurait été le cheval du bon Dieu ; Satan, pensant qu'il serait peu coûteux à nourrir, aurait même tenté de l'échanger contre un vrai cheval<sup>3135</sup>.

## b La calotte rouge de la Passion

Toutes ces images nous semblent convenir au *Paradiesgärtlein*, a fortiori celle du Christ. Car de même que le pivert frappe l'arbre et tue les parasites qu'il en extrait, « Notre-Seigneur agit souvent ainsi à notre égard : il nous aime, et cependant il nous frappe dans notre corps, dans notre esprit, dans notre cœur par des épreuves souvent très pénibles ; mais c'est pour nous rendre meilleurs qu'il nous les inflige, et pour nous débarrasser des larves vicieuses qui s'agitent en nous, et qui sont les œuvres de Satan »<sup>3136</sup>. A en croire une légende, le pivert gardait autrefois les bœufs du Malin, perché dans un arbre. Mais un jour il s'endormit, et les bœufs s'en allèrent. Hors de lui, Satan battit l'oiseau, qui est encore aujourd'hui tout

---

<sup>3132</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 528-529.

<sup>3133</sup> „[Ich han]. min. zit. [der] welt. gegeb[n]. nuon. mus. ich hie. im. Ellenden. leben“ (RAPP BURI, STUCKY-SCHNÜRER 1990, p. 378-380).

<sup>3134</sup> DITTRICH 2004, p. 498.

<sup>3135</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 1. p. 193. La légende est un développement des nombreuses appellations populaires qui comparent le pivert à un cheval, en raison de son cri assimilé à un hennissement : *Wieherspecht* (pic hennissant, voir SUOLAHTI 2000, p. 33), et même, en français, « poulain » et « cheval des bois ».

<sup>3136</sup> Sermon du R. P. Guédon (1897), qui poursuit : « Sachons donc, comme l'arbre, rester impassibles ou tout au moins patients sous les épreuves qui nous atteignent, et qui, malgré leur dureté, sont bien plus souvent des traitements de médication spirituelle que des coups de châtiment » (CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 528 ; voir aussi DITTRICH 2004, p. 497).

dégoulinant de sang et cherche son troupeau à cris plaintifs.<sup>3137</sup> Mais la calotte rouge du pic a plus souvent été vue comme une allusion à la Passion<sup>3138</sup>, à l'instar des plumes rouges du bouvreuil, du rouge-gorge et du chardonneret. Jérôme Bosch, qui devait trouver la symbolique de cet oiseau particulièrement parlante, a suspendu une cage dans *La mort du Juste* [fig. 330]. Le mourant a mis à profit les conseils du pivert qui se tourne vers lui ; aussi n'a-t-il rien à craindre du démon perché à la tête de son lit. Tel est aussi sans doute l'un des principaux messages du pivert du *Paradiesgärtlein*, perché non loin de la table mise. Qui veut entrer au Paradis doit inscrire dans son cœur les versets de l'Apocalypse : « Voici, je me tiens à la porte et je frappe. Si quelqu'un entend ma voix et ouvre la porte, j'entrerai chez lui et je prendrai la cène avec lui et lui avec moi » ( Ap 3, 20 ). Le Maître n'a sans doute pas perché par hasard l'oiseau – le septième de treize, ce qui lui confère une place centrale – à la fois au-dessus des crucifères rouges et blanches et de l'Enfant qui joue au milieu du jardin<sup>3139</sup>.

### C Les greniers d'épines de la pie-grièche

Le pivert fait partie des oiseaux clairement identifiés ; Werner Loeckle hésite cependant, nous l'avons vu, à reconnaître une pie-grièche. Sans doute pense-t-il à une pie-grièche à tête rousse ; mais il existe d'autres espèces, dont l'une pourrait bien correspondre à l'oiseau noir et blanc perché face au chardonneret. Cet oiseau en effet – chose rare – divise les auteurs. Bien qu'aucun n'envisage cette hypothèse, il nous semble à peu près certain que le Maître a installé sur la muraille une pie-grièche à poitrine rose<sup>3140</sup>, une de ces « pies cruelles » associées à l'ange exterminateur de la Bible. Mais le message du tableau est que le Christ pardonne, même à ceux qui clouent leurs victimes sur les épines.

<sup>3137</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 1. p. 190.

<sup>3138</sup> On appelait aussi l'oiseau « pape », car « le pivert a comme une tiare rouge sur la tête » (ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 105).

<sup>3139</sup> „Als Siebenter, Mittlerer von dreizehn, genau über dem Kind“ (LOECKLE 1976, p. 95). Bien qu'il ne convienne pas d'accorder une importance exagérée aux nombres, cette remarque de W. Loeckle nous semble d'un grand intérêt, surtout si l'on y ajoute les crucifères.

<sup>3140</sup> Nous en sommes d'autant plus persuadée que John Siferwas, dont nous pensons qu'il a eu une grande influence sur le *Paradiesgärtlein*, a représenté cet oiseau dans son *Missel de Sherborne* (les oiseaux des deux œuvres sont mis en parallèle en annexe).

## 1 Un oiseau mystérieux

Le plumage noir et blanc de l'oiseau perché au-dessus des iris n'est pas d'un grand secours pour identifier ce dernier, car il peut correspondre à de nombreuses espèces<sup>3141</sup>. Aussi n'est-il pas étonnant que les sept auteurs qui le mentionnent totalisent quatre identifications différentes : le jaseur, la bergeronnette, la pie et la mésange à longue queue<sup>3142</sup>.

### a Le jaseur et la bergeronnette

La forme ramassée de l'oiseau fait penser à un jaseur<sup>3143</sup> ; mais l'absence de huppe de plumes vient contrer cette identification, d'autant plus que le peintre a clairement marqué cet attribut chez la huppe voisine. La longue queue noire invite à voir une bergeronnette<sup>3144</sup>, dont les noms populaires comme « hoche-queue »<sup>3145</sup> et *Pfannenstielchen*<sup>3146</sup> (petite queue de poêle) disent à quel point cet appendice a frappé les hommes. La symbolique de la bergeronnette ne manque pas d'intérêt pour un Jardin du Paradis. Elle est « l'oiseau du bon Dieu », et à ce titre, protégée : « celui qui tue une bergeronnette verra mourir le plus beau mouton de son troupeau ». Il est naturellement impossible de savoir si l'oiseau tremble, et c'est dommage, car la bergeronnette agite fébrilement la queue depuis le jour où les oiseaux déclarèrent la guerre aux quadrupèdes ; elle prit soudain conscience de l'inégalité des armées<sup>3147</sup>, ce qui fit d'elle l'image de la sagesse.

Mais ce bel oiseau, si élégant que les Français le nomment « damette » et les Italiens *ballerina*<sup>3148</sup>, est beaucoup plus svelte que celui du *Paradiesgärtlein*. Certes, le rouge-gorge y est *a contrario* plus mince que dans la nature, mais nous avons vu qu'il y a des raisons à cela<sup>3149</sup>. D'autre part, le mouvement perpétuel de *Sylvia motacilla* l'a fait associer aux lavandières, dont il porte aussi le nom, car les bergeronnettes « semblent faire leur petite

---

<sup>3141</sup> Un tableau met en regard en annexe les caractéristiques des oiseaux noirs et blancs susceptibles d'avoir servi de modèle à celui du *Paradiesgärtlein*.

<sup>3142</sup> En vérité, seuls six auteurs précisent une espèce ; le septième parle plus vaguement de « passereau » (voir HAGEN 2000, p. 19).

<sup>3143</sup> B. Brinkmann et S. Kemperdick ont repris à leur compte l'identification de E. Vetter, bien que ce dernier l'ait assortie d'un point d'interrogation (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 111 ; VETTER 1965, p. 108).

<sup>3144</sup> W. Loeckle assortit lui aussi cette identification d'un point d'interrogation (LOECKLE 1976, p. 95).

<sup>3145</sup> Sauf indication contraire, les appellations sont extraites de ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 100-105 et t. 2, p. 226-227 pour la bergeronnette, t. 10, p. 11-13 pour la pie-grièche.

<sup>3146</sup> ROTH-BOJADZHIEV 1985 p. 70.

<sup>3147</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 104-105 pour les lignes qui précèdent.

<sup>3148</sup> HALLIG 1933, p. 34-35.

<sup>3149</sup> Il faut noter toutefois que dans le *Missel de Sherborne*, la mésange charbonnière [*fig. vol. III*] est aussi mince que la bergeronnette, ce qui contredit la nature (voir BACKHOUSE 2001, p. 49).

lessive avec leur queue en guise de battoir »<sup>3150</sup>. Son nom allemand, *Bachstelze* (échassier de ruisseau), et peut-être aussi le français « bergeronnette »<sup>3151</sup>, disent à quel point elle aime l'eau. La place naturelle de la « lessiveuse » serait auprès du martin-pêcheur.

## b La pie et la mésange à longue queue

Les espèces toutefois n'étaient pas toujours bien distinctes. « Bascouette » désignait indifféremment « la lavandière et la mésange à longue queue »<sup>3152</sup>. Trois auteurs<sup>3153</sup> optent pour cette dernière, qui présente, de fait, un certain nombre de similitudes avec l'oiseau du *Paradiesgärtlein*, à commencer par sa rondeur et son ventre rosé. Mais il devrait avoir du brun sur l'aile, et un aspect plus fragile<sup>3154</sup>. Il est *a priori* trop petit pour être une pie<sup>3155</sup>, et d'ailleurs sa tête, son dos et sa poitrine seraient noirs. Mais son bec assez fort, son cou massif, sa queue relativement épaisse, dans le prolongement du corps, invitent à voir une sorte de pie en miniature, la pie-grièche à poitrine rose, malgré quelques détails divergents : son plumage rose ne monte pas assez haut, le masque noir caractéristique est à peine esquissé et il est difficile de dire si son bec est crochu.

## 2 Une pie cruelle

La pie-grièche n'est pas à proprement parler une pie ; mais elle tient la première partie de son nom de sa couleur majoritairement noire et blanche<sup>3156</sup>. Il est symptomatique que les deux espèces « apparaissent dans certaines données ethnographiques comme des termes permutables »<sup>3157</sup>, et généralement pas dans le domaine du Bien. Déjà, la gent criarde des bois n'a pas bonne réputation ; la malfaisante pie bâtarde ajoute à la futilité une cruauté qui l'a fait assimiler à un aide sadique des bourreaux du Golgotha.

---

<sup>3150</sup> ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 226.

<sup>3151</sup> En réalité, « bergeronnette » signifie à l'origine « petite bergère » (ROBERT 2000, p. 225). Mais nous avons vu le poids des étymologies fantaisistes ; aussi peut-on tenir pour probable que la bergeronnette était vue aussi comme « l'oiseau des berges ».

<sup>3152</sup> HALLIG 1933, p. 21.

<sup>3153</sup> Voir ALDENHOVEN 1902, p. 387 ; ZINK 1965, p. 6 ; ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 40.

<sup>3154</sup> Nous abandonnons d'autant plus volontiers la piste de la mésange que l'artiste a perché au *Paradiesgärtlein* deux espèces voisines, du moins dans les appellations. Aussi serons-nous amenée à prendre en compte la symbolique de cet oiseau.

<sup>3155</sup> Un auteur retient pourtant cette solution (voir LOECKLE 1976, p. 95). Il est vrai que les proportions ne sont pas toujours respectées ; mais cela est moins vrai des oiseaux que des plantes.

<sup>3156</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 331.

<sup>3157</sup> AMADES 1988, p. 197.

## a La gent criarde des bois

*Pica* est en latin le féminin de *picus*<sup>3158</sup>, ce qui fait de la pie en quelque sorte la « femelle » du pic, et montre à quel point la rigueur dans le classement des espèces est chose récente. Ce grand oiseau n'a pas bonne réputation. Son moindre défaut est d'être bavard : l'adjectif fait partie de son nom français. Selon Ovide, les volatiles qui forment « la gent criarde des bois » ne sont autres que les Piérides qui avaient défié les Muses : « aujourd'hui encore elles conservent dans leurs corps ailés leur ancien caquet, leur rauque bavardage et leur envie démesurée de parler. »<sup>3159</sup> Ensuite, c'est une voleuse : Rossini a immortalisé le penchant de la pie à dérober tout ce qui brille. Dans une miniature de Robinet Testard, c'est une pie qui symbolise *L'Envie* [fig. 649].

Elle est plus généralement le symbole du Mal, à tel point que pendant longtemps quiconque tuait une pie gagnait sept ans d'indulgences<sup>3160</sup>. Dans le *Bestiaire d'Oxford* [fig. 107], un manuscrit par ailleurs plein de poésie, ce n'est pas l'oiseau qui est mis en valeur, mais le chasseur qui bande de toute sa force son arc contre quatre pies perchées dans un arbre. Les légendes ont justifié cet acharnement. La pie aurait eu autrefois une queue aussi belle que celle du paon et sur la tête une magnifique aigrette. Mais elle était « aussi méchante que superbe », et tandis qu'un chardonneret se perchait près du Christ pour essayer d'arracher quelques épines de son front, elle s'installa de l'autre côté pour insulter le Crucifié, qui la maudit : « ton plumage sera celui du deuil et du malheur. Va-t'en, méchant oiseau ; tu auras beau faire, l'eau du ciel tombera toujours dans ton nid ».<sup>3161</sup> Elle représente dans les scènes narratives le Mal à l'œuvre : Piero della Francesca en a perché une sur le toit dans sa *Nativité* [fig. 608]. N'ayant pu dévoyer Jésus, elle rôde désormais autour des croyants pour essayer de dérober leur âme<sup>3162</sup>. Aussi faut-il se méfier d'elle, car « comme le Malin elle a coutume de se tenir à proximité des hommes »<sup>3163</sup>.

---

<sup>3158</sup> ROBERT 2000, p. 1630.

<sup>3159</sup> OVIDE 1992, p. 188-189.

<sup>3160</sup> ALBERT-LLORCA 1994, p. 175.

<sup>3161</sup> ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 263-264. On reconnaît là une mise en image du bon et du mauvais larron.

<sup>3162</sup> SEIBERT 2002, p. 99.

<sup>3163</sup> „*Wie der Teufel pflegt sie sich in der Umgebung der Menschen aufzuhalten*“ (Hildegarde de Bingen dans ROTH-BOJADZHEV 1985, p. 59).

## b La malfaisante pie bâtarde

On pourrait penser que le diminutif « agachette »<sup>3164</sup>, qui désigne la pie-grièche, vient tempérer cette réputation détestable. Il n'en est rien. La « pie bâtarde » ajoute à ses plumes noires et blanches – ce qui est déjà louche et a fait de la pie l'emblème de la simulation<sup>3165</sup> – le crime d'être issue du croisement d'une pie avec un geai ou un corbeau : de là viendraient les différentes espèces, toutes aussi malfaisantes<sup>3166</sup>. Dans le *Codex Manesse* [fig. 70], Kol von Nüssen demande à un manant de tirer à l'arbalète sur les geais et les pies qui dérangent son faucon : peut-être l'association des deux oiseaux fait-elle référence à cette légende. On appelait l'oiseau en Allemagne *Waldhäher* (geai des bois), transformé parfois en *Waldherr* (seigneur des bois)<sup>3167</sup>. L'étymologie de « grièche » est assez obscure, mais de toutes façons négative : le terme serait issu soit du latin *graeculus* et signifierait « mauvais Grec »<sup>3168</sup>, soit du gallo-romain *grevisa*, ce qui signifierait que l'oiseau est difficile à supporter<sup>3169</sup>. Pour distinguer la grande ortie de l'inoffensif lamier, on nommait la première, on s'en souvient, « ortie grièche »<sup>3170</sup>. Insulté par Jalousie, l'Amant du *Roman de la Rose*, voyant « se démener la pie-grièche », s'enfuit, car il déteste « les gens riotteux et tracassiers »<sup>3171</sup>. On nommait encore ainsi XX<sup>e</sup> siècle une femme hargneuse<sup>3172</sup>.

Mais le pire est évidemment l'habitude qu'ont ces oiseaux d'empaler leurs proies sur les épines<sup>3173</sup>, pour pouvoir les déguster à leur aise : ils disposent ainsi, en cas de mauvais temps, de véritables lardoirs<sup>3174</sup>. Une telle organisation a quelque chose d'admirable. Mais il est vrai qu'en accumulant des provisions, l'oiseau désobéit au commandement divin, comme les Hébreux qui, dans le désert, firent des réserves de manne : le lendemain, « cela fut infesté de vers et devint puant » (Ex 16, 18). La pie-grièche est d'autant plus coupable que Jésus ne rappelle pas explicitement ce passage de l'Exode, mais prend justement les oiseaux en exemple pour appeler à la confiance dans le Seigneur. Aussi peut-on penser que le Maître du *Paradiesgärtlein* a perché une pie-grièche au-dessus de la table mise pour inviter le spectateur

---

<sup>3164</sup> « Agasse » était le nom courant de la pie : il n'a été remplacé – en partie – que tardivement par « pie » (ROBERT 2000, p. 1630).

<sup>3165</sup> FERRO 1996, p. 324.

<sup>3166</sup> AMADES 1988, p. 197.

<sup>3167</sup> SUOLAHTI 2000, p. 152. Le second terme n'est sans doute pas un compliment.

<sup>3168</sup> Ceci apparenterait « grièche » à « grigou » (CABARD, CHAUVET 2003, p. 331).

<sup>3169</sup> ROBERT 2000, p. 1630.

<sup>3170</sup> Voir *supra*, II, I, D, 2, a.

<sup>3171</sup> GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN 1984, p. 74.

<sup>3172</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 15.

<sup>3173</sup> Il est possible que la pie-grièche soit un argument en faveur de Sébastien, transpercé par les archers.

<sup>3174</sup> LEFRANC 1993, p. 17.

à se souvenir du verset de l'Évangile et faire comme les « oiseaux du ciel », qui « ne sèment ni ne moissonnent » et « n'amassent point dans des greniers » (Mt 6, 26) : la seule vraie nourriture est « ce qui sort de la bouche du Seigneur » (Dt 8, 3).

A cela s'ajoute que les pies-grièches empalent principalement des insectes, mais parfois aussi des oisillons, ce qui leur a valu quantité de noms traduisant l'indignation humaine : « écorcheur », « boucher », « pendière », « pie guerrière » et même « bourreau »,<sup>3175</sup> auxquels répondent en allemand les appellations courantes explicites de *Würger* (étrangleur) et *Neuntöter* (neuf fois assassin)<sup>3176</sup>. Il ne serait pas étonnant que Luc Olivier Merson, en plaçant une pie bavarde dans *Le Loup d'Agubbio [fig. 590]* derrière le boucher, ait voulu faire un clin d'œil à la pie-grièche, de l'espèce *Lanius*, ce qui fait d'elle étymologiquement un boucher<sup>3177</sup>. De même que la pie pouvait être en réalité une sorcière humaine<sup>3178</sup>, la pie-grièche était réputée être un oiseau-sorcier, auquel s'adressent les autres oiseaux lorsqu'ils ont besoin de conseils en matière de magie et d'artifices diaboliques, au besoin même pour éliminer un de leurs congénères<sup>3179</sup>. On a même accusé l'oiseau de tuer les hommes en empoisonnant les épines<sup>3180</sup>.

### c Les épines de la couronne

Il ne fallait qu'un pas pour faire du « renégat » l'un des assassins du Christ. Lorsque Louis Pergaud dépeint les méfaits de « la pie-grièche, la vagabonde, la rôdeuse du canton, en quête d'assassinats et de mauvais coups, les yeux toujours aux aguets, le bec mauvais, le col inquiet », il suffirait de quelques variations de vocabulaire pour obtenir un récit de la Passion. Tout y est, du dénuement de l'oisillon qui, « pendu à sa potence d'épine », agite « vainement encore ses pauvres ailerons » au sadisme du bourreau dont l'« œil faux » se repaît de la terreur de la mère.<sup>3181</sup> Selon la légende, la pie-grièche, « oiseau de la Passion », aurait été quérir elle-même les épines dont fut couronné Jésus<sup>3182</sup>. Son nom de *Dorndreher* (tourneur d'épines) donne même à entendre qu'elle aurait fabriqué la couronne. Dans l'*Entrée du Christ à*

---

<sup>3175</sup> AMADES 1988, p.198.

<sup>3176</sup> SUOLAHTI 2000, p. 150-151.

<sup>3177</sup> Voir CABARD, CHAUVET 2003, p. 330-332.

<sup>3178</sup> On disait que quand on avait tiré sur une pie, il n'était pas rare de rencontrer ensuite une sorcière blessée (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 2, col. 800).

<sup>3179</sup> AMADES 1988, p. 198.

<sup>3180</sup> On pouvait lire encore en 1936 dans le *Livre du garde-chasse* : « au moral, leurs tares sont multiples [...]. Dans le voisinage de leur nid, aucune famille de passereaux ne peut s'élever » (LEFRANC 1993, p. 19-20).

<sup>3181</sup> *Un drame dans la haie*, PERGAUD 1964, p. 256-263.

<sup>3182</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 225.

*Jérusalem* [fig. 522] du Maître de Dresde, une pie-grièche, bien reconnaissable à son plumage et à son bec crochu, est posée dans l'herbe de la marge : la foule qui acclame Jésus ne tardera pas à se retourner contre lui. *A contrario*, le chardonneret et la pie-grièche<sup>3183</sup> perchés dans l'arbre mort, à l'opposé du chemin du Christ, dans le *Noli me tangere* [fig. 96] de Martin Schongauer, disent par cet artifice de peinture que la Croix est dépassée.

### 3 De l'ange exterminateur au pardon du Sauveur

Jérôme Bosch a représenté dans son *Jugement Dernier* [fig. 331] des hommes empalés sur des épines, et l'on imagine à l'œuvre une monstrueuse pie-grièche. Mais cet oiseau étrangleur a aussi offert, pour cacher l'Enfant de Marie, la seule chose qu'il pouvait donner : son nid trop petit. Aussi cet excellent imitateur peut-il être vu comme l'image des Créatures maladroites, mais sincères, sur lesquelles s'appuie Jésus pour bâtir son Royaume.

#### a Un oiseau étrangleur

Bien avant de désigner l'oiseau, *Würger* a signalé la mort : la diptérie était appelée *Würger der Kinder* (étrangleur des enfants). Le mot s'applique en outre aux plantes parasites, notamment l'orobanche sans pigment vert, à l'allure maléfique<sup>3184</sup>. C'est aussi le nom de l'ange exterminateur, comme il est dit dans un cantique de Luther : « *des blutt zeichnet unser thur [...] der wurger kann uns nicht ruren* »<sup>3185</sup>. Ce « Destructeur », que l'on croise plusieurs fois dans le Premier Testament, fut assimilé plus tard aux quatre anges de l'Apocalypse chargés de « mettre à mort le tiers des hommes » (Ap 9, 15). La pie-grièche, appelée à l'origine *warcengil*, c'est-à-dire *Wolfgänger*, un « esprit malfaisant qui rôde sous la forme d'un loup », est devenue tout naturellement, pourrait-on dire, *Würgengel* (ange exterminateur) par déformation<sup>3186</sup>. Des générations d'enfants semblent avoir été encouragées à jouer les

---

<sup>3183</sup> L'oiseau est identifié comme tel par G. Roth-Bojadzhiev, qui le met clairement en rapport avec la Passion et cite l'appellation *Dorndreher* (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 67). Notons au passage que l'oiseau n'a pas le bec crochu, si bien que l'absence de cette caractéristique, qui manque aussi au *Paradiesgärtlein*, ne semble pas être rédhibitoire.

<sup>3184</sup> Voir FITTER 2005, p. 230-231.

<sup>3185</sup> « Son sang [de Jésus-Christ] marque notre porte, [...], l'ange exterminateur ne pourra nous toucher » (GRIMM 1854-1960, t. 30, col. 2213-2217 pour tout ce paragraphe). Le cantique reprend le verset de l'Exode : « Le Seigneur traversera l'Égypte pour la frapper et il verra le sang sur le linteau et les deux montants. Alors le Seigneur passera devant la porte et ne laissera pas le Destructeur entrer dans vos maisons pour frapper » (Ex 12, 23).

<sup>3186</sup> „*Eigentlich ein in Wolfgestalt umherstreichender böser Geist*“. Le même mot a abouti à *Gartenkrenzel* (boureau des jardins, SUOLAHTI 2000, p. 149-150).

anges exterminateurs pour « venger » le Sauveur en enfonçant des épines dans la tête des pies-grièches<sup>3187</sup>.

Il est peu probable que le Maître ait juché l'ange exterminateur sur la muraille du *Paradiesgärtlein*, même si l'on ne peut exclure une salutaire mise en garde. Déjà, dans le second Livre de Samuel, « le Seigneur renonça à sévir et dit à l'ange qui exterminait le peuple : Assez ! Maintenant, relâche ton bras » (2 S 24, 16). C'est vers la pie-grièche qu'est tourné le chardonneret du tableau, un oiseau éminemment christique. Dieu ne veut pas être vengé. « Remets ton épée à sa place » dit Jésus à l'homme qui tente de le défendre, « car tous ceux qui prennent l'épée périront par l'épée » (Mt 26, 51-52). Ses derniers mots avant sa mort seront « Père, pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font » (Lc 23, 34). Tout invite à voir dans la conversation suggérée entre le chardonneret et la pie-grièche une mise en scène du pardon au pécheur plus sot que méchant. Celui qui sera bientôt doublement cloué par les épines s'offre lui-même en nourriture.

#### b Le nid offert

Longtemps appréciées des amateurs, les pies-grièches à poitrine rose, qui revenaient autrefois en grand nombre de leur migration africaine, étaient des oiseaux faciles à attraper : « malgré leur grande intelligence, ils n'en sont pas moins imprudents, car ils se jettent sur les gluaux de la manière la plus étourdie »<sup>3188</sup>. Parmi tous les récits qui en font des suppôts de Satan, une légende se distingue. Voyant que la Mère de Dieu était affolée par la proximité des soldats, l'oiseau lui apporta son nid pour qu'elle cache son Fils. Marie, émue par cette offre inutile, lui « accorda la grâce de faire le plus joli et le plus ingénieux de tous les nids d'oiseaux ». Aussi dit-on que c'est la pie-grièche qui apprit à l'homme l'art de la vannerie.<sup>3189</sup> Peut-être la coupe de fruits, qui trône sur la table du *Paradiesgärtlein* au-dessous du chardonneret et de la pie-grièche, dit-elle la supériorité de l'intention sur le succès des actions : le « nid » est ici, en quelque sorte, empli de fruit.

---

<sup>3187</sup> Laisnel de la Salle rapporte cette coutume comme la chose la plus naturelle du monde. Ailleurs, « les enfants, quand ils peuvent s'emparer d'un de ces oiseaux, le torturent, en lui cousant le derrière avec des épines, tout vivant » (ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 13-15).

<sup>3188</sup> BECHSTEIN 1907, p. 122. Plusieurs appellations populaires font sans doute allusion à ce manque de discernement : *Dornkansl* (petite oie des épines) et aussi *Dickschädel*, qui signifie à la fois « gros crâne » et « borné » (voir SUOLAHTI 2000, p. 148, 152).

<sup>3189</sup> AMADES 1988, p. 198. Peut-être les savants entrelacs de l'*Entrée du Christ à Jérusalem* [fig. 522] du Maître de Dresde font-ils référence à cette légende.

### c Toutes les langues des hommes

Dans la *Madone trônant* [fig. 237] d'un Maître bolonais, l'Enfant s'adresse avec insistance à un oiseau aux allures de pie-grièche, perché sur sa main. Comme au *Paradiesgärtlein*, l'un des messages du peintre est que Jésus, mais aussi tous ceux qui se réclament de son nom, peuvent convertir les méchants<sup>3190</sup>. L'oiseau est en effet un excellent imitateur, ce qui peut être diabolique<sup>3191</sup>. Le fait que le mâle ait un chant peu intéressant, mais « une facilité vraiment merveilleuse pour s'approprier celui des autres oiseaux »<sup>3192</sup> invite toutefois à une autre symbolique : cet oiseau capable de « parler toutes les langues » est une belle image des apôtres qui prêchent dans la langue de ceux qui les écoutent non pas leur propre parole, mais celle de leur Maître, et annoncent à tous « les merveilles de Dieu » (Ac 2, 6-11)<sup>3193</sup>.

De tous les laniidés, la pie-grièche à poitrine rose, *Lanius minor*, est le plus petit et le plus joli. Elle ressemble tellement à une mésange qu'on l'appelait *Meisenkönig* (roi des mésanges). Contrairement à la pie-grièche écorcheur, elle empale rarement ses proies. Malgré son masque noir qui lui donne un air de bandit – les Allemands la nomment *Schwarzstirnwürger* (étrangleur à front noir) – elle est comme un pécheur sur le chemin de la conversion. On l'appelait d'ailleurs « moine » (*Mönch*) en Autriche<sup>3194</sup> à cause de ce « capuchon », et c'est elle qu'a représentée John Siferwas dans le *Missel de Sherborne* [fig. vol. III], qui ne semble pas comporter d'oiseau malfaisant, avec une stupéfiante précision. En somme, les trois oiseaux colorés aux relents diaboliques, la huppe, le pivert et la pie-grièche, sont surtout investis d'une symbolique riche, qui permet au peintre de donner sa mesure et au spectateur de goûter la manière habile dont entre les dogmes, l'étymologie vivante et les légendes « l'image sait se faufiler »<sup>3195</sup>.

---

<sup>3190</sup> Merson, qui donne au loup de Gubbio une auréole, met en image avec un certain humour les *Fioretti* selon lesquels « le loup leva le pied droit de devant, et domestiquement le posa sur la main de saint François, lui donnant ainsi le signe de foi qu'il pouvait » (PERATE 1919, p. 54). En somme, la « pie-grièche » apprivoisée mérite aussi une auréole.

<sup>3191</sup> La pie-grièche était autrefois un comédien ou un marchand malhonnête, et elle continue à tromper son monde en imitant les autres oiseaux (AMADES 1988, p.199-200).

<sup>3192</sup> Il imite même le chant du rossignol et celui de l'alouette, « au point qu'il est difficile de ne pas s'y méprendre », si bien que beaucoup désirent « posséder cet intéressant oiseau » (BECHSTEIN 1907, p. 122).

<sup>3193</sup> La pie-grièche est peut-être davantage un argument pour Etienne que pour Sébastien : en effet, on peut imaginer que le Christ pardonne – sous le forme du chardonneret – à l'un de ses plus zélés persécuteurs – et l'un de ses meilleurs prédicateurs – la lapidation d'Etienne.

<sup>3194</sup> Nous devons ces appellations à SUOLAHTI 2000, p. 152-153.

<sup>3195</sup> BOESPFLUG 2008, p. 485.

## CHAPITRE TROISIEME : LES OISEAUX DE LA LUMIERE

Pour une raison inconnue, le commanditaire du *Paradiesgärtlein* a désiré que le ciel, doré à l'origine, soit recouvert d'azurite et d'outremer<sup>3196</sup>, ce qui met davantage les oiseaux en valeur. Le bleu de l'azur se réfracte dans les pétales de l'iris, de la véronique, de la pervenche, de la violette et de l'ancolie. Un astre invisible illumine les cheveux, la louche précieuse et les diadèmes : le sceau de Salomon scintille en gouttes de lumière, mais aussi les primevères et le sénevé. Les touches souvent discrètes des plumages multiplient le jaune du soleil et le bleu de l'azur.

Sans être aussi étincelantes que le martin-pêcheur<sup>3197</sup>, les mésanges au ventre jaune étaient fort appréciées pour la beauté de leur chant et de leurs ailes azurées. Le loriot et le bruant, perchés au sommet du cerisier et de l'arbre extérieur, sont couleur de topaze. Le pinson, à la tête gris bleuté, est le seul oiseau du tableau qui s'envole dans le ciel ; c'est par lui que nous clôturerons ce chapitre.

### A Des mésanges au plumage azuré

De même que deux crucifères jumelles se côtoient derrière la Vierge et que quatre espèces de « roses » dessinent une croix dans le Jardin, le Maître y a perché deux oiseaux de la même famille, ce qui est une façon d'ouvrir l'éventail des symboles. Les mésanges, oiseaux effrontés tout en rondeurs, sont en réalité « de vrais petits ogres ailés »<sup>3198</sup>; mais comme au bouvreuil, on leur pardonne. Peintres et légendes mettent en scène avec tendresse la charbonnière, éprise de liberté, et la mésange bleue trempée de ciel.

---

<sup>3196</sup> Voir *supra*, I, 1.

<sup>3197</sup> L'oiseau, qui occupe une place à part, sera traité dans le dernier chapitre.

<sup>3198</sup> Philippe Jacottet, cité par OLIOSO 2004, p. 131.

## 1 Un petit ogre ailé

Benozzo Gozzoli a posé dans son *Adoration des anges* [fig. 453] les deux espèces de mésanges près de la mare ; Hans Burgkmair les a perchées dans son *Saint Jean à Patmos* [fig. 360] : ces jolis oiseaux semblent issus tout droit du paradis. Petits anges batailleurs, gourmands comme des souriceaux, ils ont offert avec une naïveté désarmante de soulager Jésus du poids de sa Croix : les plumes de leur queue en portent trace.

### a Un ange batailleur

Les deux petits paridés installés de profil au *Paradiesgärtlein* sont aisément reconnaissables, et ne font l'objet d'aucun débat<sup>3199</sup> : une mésange charbonnière est perchée dans un créneau, au-dessus du rosier, tout à gauche du tableau<sup>3200</sup>, une mésange bleue sur l'extrémité du rameau mort qui émerge de l'arbre dont le jeune homme debout enserre le tronc. On est donc en droit de supposer que ces oiseaux étaient suffisamment familiers et investis d'une certaine importance. « Mésange », qui est attesté en français depuis les années 1180, semble être issu du germanique<sup>3201</sup> : *meisa*, qui a donné *Meise*, le nom actuel de l'oiseau en allemand, remonte à l'ancien haut allemand et signifie sans doute à l'origine « petit »<sup>3202</sup>. Les petites mésanges ont aujourd'hui encore les faveurs des hommes.

Pourtant, même si leur nom « rime avec ange », ce sont « de vrais petits ogres ailés, voraces et batailleurs »<sup>3203</sup>. Dans *La Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] de Martin Schongauer, une mésange charbonnière « est représentée dans une attitude agressive caractéristique. Patte droite prête à l'attaque, aile gauche écartée et bec ouvert, elle veut intimider »<sup>3204</sup>. En représentant ainsi non pas le danger lui-même, mais la réaction au Mal qui se profile, le peintre inscrit de façon raffinée l'ombre de la Croix dans sa Vierge à l'Enfant, dont nous avons plusieurs fois souligné la gravité. Colette décrit une mésange qui « chassait comme un rat, courant agilement sur ses merveilleuses petites serres ; elle surgissait à l'autre extrémité, arrogante, la tête levée, une chenille en banderole toute vivante au bec, ou bien

---

<sup>3199</sup> La mésange charbonnière et la mésange bleue sont identifiées comme telles à l'unanimité par les auteurs (huit et neuf) qui nomment chacun des oiseaux. G. Münzel, dont l'identification n'est pas le propos, souligne seulement le fait que deux oiseaux se font face dans les arbres (MÜNZEL 1956, p. 15).

<sup>3200</sup> Ainsi que le souligne W. Loeckle, elle est si proche du bord du tableau qu'elle est souvent, dans les reproductions, « victime des ciseaux » („Zuweilen fällt auch der Vogel Nummer zwei – die Kohlmeise – dem Schnitt zum Opfer“, LOECKLE 1976, p. 95).

<sup>3201</sup> ROBERT 2000, p. 1324.

<sup>3202</sup> DUDEN 1963, p. 432.

<sup>3203</sup> Philippe Jacottet, cité par OLIOSO 2004, p. 131.

<sup>3204</sup> GRADOZ 1991-1992, p. 58.

moustachue de deux ailes d'insecte, belliqueusement ». Mais c'est aussitôt pour prendre sa défense : « on la dit féroce ? Mais c'est l'homme qui parle ainsi, et comment l'homme se fait-il idée de ce qu'est la férocité d'une mésange ? »<sup>3205</sup>

## b Un souriceau gourmand

Comme les piverts, les mésanges ont une fâcheuse tendance à se régaler en hiver d'abeilles endormies, ainsi que l'attestent des appellations comme « pique-abeille » et « mange-avette »<sup>3206</sup>. *Pynmaiß* (mésange des abeilles) servait à désigner la mésange bleue, la plus insectivore<sup>3207</sup>. Mais cela semble avoir été vu comme un péché mignon. Les mésanges sont gourmandes : on les appelait aussi « ébourgeonneuse »<sup>3208</sup>, et même « lardière » et *Käsemeischen* (mésangette fromagère), car en attendant l'apparition des jeunes pousses elles font volontiers quelques intrusions dans les cuisines<sup>3209</sup>. Leur effronterie ne semble guère avoir suscité davantage qu'une indignation amusée qui leur a valu, la proximité linguistique aidant, le nom de *Mäusli* (souriceau)<sup>3210</sup>. La tapisserie de la *Jeune femme sauvage à la licorne* [fig. 278] montre une mésange charbonnière nourrie par un chardonneret, oiseau christique par excellence. L'oiseau est symbole de l'âme<sup>3211</sup> : en associant la gourmandise proverbiale de l'oiseau à sa symbolique chrétienne, l'artiste invite le spectateur à choisir la vraie nourriture.

« Le chant ordinaire du mâle », écrit Buffon, « celui qu'il conserve toute l'année, et qu'il fait entendre surtout la veille des jours de pluie, ressemble au grincement d'une lime ou d'un verrou, et lui a valu, dit-on, le nom de *serrurier* »<sup>3212</sup>. On l'appelait aussi « patron des maréchaux »<sup>3213</sup> et « petit forgeron » : selon la légende, la mésange aurait appris aux

---

<sup>3205</sup> OLIOSO 2004, p. 130-131. Peut-être la « férocité » de la mésange s'appuie-t-elle sur des comportements observés chez des individus affamés : J. M. Bechstein conseille aux amateurs de nourrir suffisamment leurs mésanges en cage, car sinon « elles attaquent les autres oiseaux, leurs commensaux, et leur percent la tête pour en manger la cervelle. Une fois qu'elles ont goûté de ce mets, il n'y a plus de sûreté pour leurs voisins, de quelque taille qu'ils soient » (BECHSTEIN 1907, p. 220).

<sup>3206</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 368.

<sup>3207</sup> Attesté en 1531 chez Hans Sachs (SUOLAHTI 2000, p. 156).

<sup>3208</sup> ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 307.

<sup>3209</sup> SUOLAHTI 2000, p. 155-156.

<sup>3210</sup> *Mäusli* (souriceau) est en effet très proche de *Meisli* (mésangette), surtout dans divers dialectes qui ne font pas de différence entre « äu /eu » et « ei » : on parle en poésie de « rimes dialectales » (voir BRAAK 1974, p.74). Dans le célèbre poème de la *Lorelei*, Heine fait rimer *bedeuten* avec *Zeiten*.

<sup>3211</sup> DITTRICH 2004, p. 306.

<sup>3212</sup> AMADES 1988, p. 141.

<sup>3213</sup> ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 306.

forgerons à souder le fer<sup>3214</sup>. Son chant a été sujet à de nombreuses interprétations, qui transcrivent la tendresse éprouvée pour l'oiseau. Quand les paysans entendaient retentir au printemps « huit écus ! huit écus ! », ils disaient : « voilà la mésange qui engage sa servante ! »<sup>3215</sup> *Sitzida, sitzida* (je suis là, je suis là)<sup>3216</sup>, transpose dans les notes répétitives émises par l'oiseau la joie de l'homme face à un compagnon aussi charmant. Si un oiseau a sa place au Paradis, où « les habitants de la terre [...] seront dans la joie » (Ap 11, 10), c'est bien la mésange : dans le *Roman de la Rose*, elle fait partie des oiseaux qui « faisaient un très beau service : on eût dit des anges célestes »<sup>3217</sup>.

### c Des plumes en forme de croix

Dans *La Création des oiseaux* [fig. 663], Remedios Varo met en scène une dame blanche mi-femme, mi-oiseau, qui peint les dernières rémiges d'une mésange bleue prête à s'envoler. Elle lui a donné la vie en captant la lumière d'une étoile avec une loupe triangulaire ; avec son pinceau relié à un petit violon, elle lui donne en même temps la couleur et le chant. Ce tableau du XX<sup>e</sup> siècle peut paraître fort éloigné de l'iconographie médiévale. Il nous semble cependant y déceler bien des points communs avec la tendresse et les clins d'œil aux légendes qui caractérisent le *Paradiesgärtlein*. L'artiste met en scène un Dieu maternel et minutieux qui n'est pas sans rapport avec une variante du récit des Oiseaux d'argile, dans laquelle Jésus, mis au défi par ses camarades de créer des oiseaux, façonne une mésange, à laquelle il ordonne de chanter dans les buissons. Les autres enfants avaient fait des oiseaux à tête de chat. Jésus les fait s'envoler aussi, et leur ordonne de crier comme les chats, puisqu'ils ressemblaient aux félins : ainsi furent créées les chouettes<sup>3218</sup>. Dans la nature, les chats-huants pourchassent bel et bien les mésanges charbonnières<sup>3219</sup>. Mais de même que le Mal perd toujours au *Paradiesgärtlein* de sa virulence, l'effraie, la plus jolie des chouettes, n'inspire chez l'artiste catalane aucun effroi.

---

<sup>3214</sup> Auparavant, ils croyaient que c'était une pierre. Comme elle leur répétait de jeter le fer dans le feu avec de la terre et de le battre, ils finirent par essayer, et ce fut un succès (AMADES 1988, p. 142).

<sup>3215</sup> On entendait aussi « tété pus ! tété pus ! », qui signifiait qu'un enfant du voisinage avait été sevré, et « fils de Dieu ! fils de Dieu ! » qui invitait à la louange (ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 308 et t. 10, p. 187).

<sup>3216</sup> SUOLAHTI 2000, p. 155. Certaines références concernent *stricto sensu* la charbonnière ; mais il semble qu'il soit souvent difficile de faire la distinction.

<sup>3217</sup> GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN 1984, p. 28.

<sup>3218</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 76.

<sup>3219</sup> BREHM 1975, t. 5, p. 304. Comme cela est souvent le cas, une réalité de la nature sert à justifier une affirmation théologique : les Juifs sont les ennemis du Christ comme les chouettes sont les prédateurs des mésanges.

« Ô toi, petit cœur, qui hivernes / avec nous au milieu des rigueurs / tu te poses – tendre lanterne / de vie – sur les arbres en pleurs » : Rainer Maria Rilke chante ainsi la mésange<sup>3220</sup> fidèle et douce. A ce titre, l'oiseau est souvent représenté dans la Fuite en Egypte, Joseph ayant emmené sa famille sur la foi de la parole de l'ange<sup>3221</sup> : Joachim Patinir [fig. 605] a perché une mésange bleue sur le panier de voyage posé dans l'herbe au premier plan. On disait que la mésange avait été le premier oiseau à savoir que Jésus était né et avait porté partout la nouvelle. Aujourd'hui encore, elle ne cesse de la proclamer ; aussi a-t-elle été nommée messagère du ciel.<sup>3222</sup> Cette fidélité ne s'est pas démentie à l'heure de la Passion. Désespérée de voir le Christ s'écrouler sous le poids de la Croix, elle lui offrit son aide. Au moment où Jésus, ému, la bénit, les plumes de sa queue se disposèrent en croix. Depuis, elle porte la Croix comme elle le désirait<sup>3223</sup>. Peut-être Jean le Noir, qui a peint dans la marge de la *Danse de Salomé* [fig. 479] une mésange en vol, les ailes en croix, renvoie-t-il indirectement à la légende, ce qui revient à inviter le spectateur à se montrer aussi fidèle que l'oiseau.

## 2 La charbonnière éprise de liberté

*Parus major* est la plus grande des mésanges. Elle n'est pas la seule à avoir la tête noire ; mais la large bande sombre qui partage son corps l'a fait associer au charbon dans la plupart des langues européennes<sup>3224</sup>. L'oiseau est porteur d'une symbolique riche. On dit que la charbonnière n'en finit pas de regretter son amour immodéré de la toilette. La littérature pieuse l'a associée à Zacharie et Syméon, car elle est fidèle. Selon une autre version, elle aurait été la prisonnière du Seigneur de Carcassonne.

### a Les regrets d'une coquette

Si la mésange charbonnière du *Paradiesgärtlein* ne se détachait pas sur le bleu du ciel, elle passerait facilement inaperçue. Son corps ramassé, son cou presque inexistant, sa grosse tête au bec fort sont communs à plusieurs mésanges. Mais sa calotte et son menton noirs, sa joue blanche, son ventre jaune, son croupion clair, son dos verdâtre font penser à une

<sup>3220</sup> *Le petit cahier, Mésange, Poèmes et dédicaces, 1920-1926, Poèmes en langue française*, RILKE 1997, p. 1175.

<sup>3221</sup> DITTRICH 2004, p. 307.

<sup>3222</sup> Elle aurait cependant, pendant la Semaine Sainte, un cri particulier : « pends-toi, pends-toi ! » car c'est ce qu'elle aurait crié à Judas après sa trahison (AMADES 1988, p. 140-141 pour ces lignes et celles qui suivent).

<sup>3223</sup> Les plumes de sa queue sont en effet légèrement écartées. On retrouve ici l'idée, souvent rencontrée, de récompense divine inscrite dans le corps.

<sup>3224</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 324.

charbonnière. La bande noire médiane, caractéristique de l'espèce, est à peine esquissée, ce qui parle pour une femelle<sup>3225</sup>. Tournée vers la droite, elle regarde en direction des jeunes filles, comme pour illustrer une légende que nous avons déjà rencontrée<sup>3226</sup>. La mésange charbonnière était autrefois, comme sa sœur, une jeune fille irréprochable, jusqu'au jour où elle déroba un joli vêtement. Pour avoir laissé un tailleur payer à leur place, Gretchen fut transformée en rouge-gorge et Katharichen en mésange charbonnière. On dit que si les oiseaux sont si familiers aujourd'hui, c'est parce qu'ils ont conservé leur propension au larcin, surtout la mésange, mais aussi la nostalgie du temps où ils étaient humains. Aussi vont-ils jusqu'à entrer par la fenêtre ouverte<sup>3227</sup> et à se poser sur la main : *Handmeise* (mésange de main) est un de leurs noms populaires<sup>3228</sup>.

## b L'oiseau de Zacharie

La facilité avec laquelle on attrape les mésanges est devenue proverbiale<sup>3229</sup>. Les oiseleurs recherchaient particulièrement la mésange charbonnière, à la fois commune et prisée pour la gaîté de son chant : les Italiens l'appellent *cinciallegra*<sup>3230</sup> (mésange joyeuse) et les Allemands *Finkenmeise*<sup>3231</sup> (mésange-pinson). La façon la plus commode était de se servir de congénères comme appeau<sup>3232</sup>, ainsi que l'a représenté le Maître de Catherine de Clèves au-dessous de *La Sortie de l'enfer* [fig. 517]. Contrairement au Démon qui emprisonne, Dieu libère. Dans le *Jardin de simples délectable*, la mésange charbonnière représente Zacharie<sup>3233</sup>, celui qui a cru après avoir douté<sup>3234</sup>. Dans la *Présentation au Temple* [fig. 199] des *Heures d'Alvaro da Costa*, une mésange charbonnière est perchée dans le feuillage de la marge, comme une mise en image de la fidélité dans la foi de Syméon.

<sup>3225</sup> On ne fait que deviner ses pattes grises ; son aile est d'une couleur assez indéfinissable, sa queue en partie cachée par le mur, son œil peu visible. Mais dans l'ensemble, elle est fidèlement peinte.

<sup>3226</sup> Voir *supra*, II, VI, A, 2.

<sup>3227</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 3, p. 439-441. Bien que la charbonnière regarde davantage la cueilleuse que la musicienne – mais les oiseaux étant représentés de profil, la latitude est moindre – cela pourrait être un argument en faveur de sainte Catherine, patronne de la voleuse transformée en mésange.

<sup>3228</sup> SUOLAHTI 2000, p. 156.

<sup>3229</sup> „So fängt man Meisen ! (c'est ainsi qu'on attrape les mésanges !) était une façon de dire que certains sont faciles à tromper (GRIMM 1854-1960, t. 12, col. 1946).

<sup>3230</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 324.

<sup>3231</sup> SUOLAHTI 2000, p. 155.

<sup>3232</sup> BECHSTEIN 1907, p. 221-223.

<sup>3233</sup> SCHMIDT 1931, p. 42.

<sup>3234</sup> Zacharie est frappé de mutité pour n'avoir pas cru aux paroles de l'ange, jusqu'à la naissance de son fils Jean-Baptiste. Alors « à l'instant sa bouche et sa langue furent libérées et il parlait, bénissant Dieu » (Lc 1, 10-13, 57-64).

La mésange est l'oiseau qui élève le plus d'oisillons par nichée, surtout la charbonnière. Une tradition veut qu'elle tance par son chant les époux stériles. Aussi est-elle devenue à la fois un symbole de fécondité – en particulier de la Parole –, de luxure et d'amour.<sup>3235</sup> Selon la légende, elle aurait essayé, à grands renforts de « paparla », d'induire en erreur les Juifs qui pourchassaient le Sauveur<sup>3236</sup>. Furieux, un soldat la transperça, et elle retomba en douze morceaux. Alors Jésus redonna vie aux douze morceaux, qui s'envolèrent : aussi ne mesure-t-elle aujourd'hui qu'un douzième de sa taille initiale. En contrepartie, elle pond douze œufs.<sup>3237</sup> C'est sans doute au titre de cette fécondité exceptionnelle que, chez Burgkmair [fig. 360], une mésange charbonnière converse avec un gros perroquet vert, oiseau de parole par excellence. Ce que saint Jean rédige, il faudra le transmettre, et cette symbolique a certainement fait partie des préoccupations du Maître du *Paradiesgärtlein*. La mésange charbonnière que Jérôme Bosch [fig. 328 et vol. III] a suspendue sur le dos<sup>3238</sup>, au-dessous d'une sorte de grosse graine éclatée, est sans doute, elle, image de luxure. Dans une tapisserie strasbourgeoise [fig. 276] des années 1480, on ne sait si l'oiseau à tête noire qui accompagne le messager du roi David parle à Bethsabée de concupiscence ou d'amour. Mais la mésange perchée dans la marge du *Bréviaire de Renaud de Bar* [fig. 136] est symbole d'amour courtois.

### c La prisonnière de Carcassonne

*Kohlmeise* (mésange charbonnière) est attesté depuis le XV<sup>e</sup> siècle ; on l'appelle aussi *Brantmeise* (mésange d'incendie) en Alsace<sup>3239</sup>. Une légende du sud de la France mérite qu'on s'y attarde. Un jour, un pauvre charbonnier acheta une mésange qui dans sa cage voltigeait gaiement. Il la trouvait belle ; peu à peu il l'aima. La mésange lui demandait souvent de lui rendre la liberté ; mais il ne voulait pas la perdre. Alors elle pleurait, et ses larmes se transformaient en pierres précieuses. Devenu riche, l'homme fit construire une citadelle – c'était celle de Carcassonne – et une immense volière dorée pour la mésange, qui

<sup>3235</sup> DITTRICH 2004, p. 306.

<sup>3236</sup> *A contrario*, une tradition veut que les enfants poursuivent les mésanges bleues « parce qu'ils croient qu'elles ont vendu le bon Dieu ». L'oiseau aurait trahi le Christ en désignant à ses poursuivants où il était caché (ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 305 et t. 10, p. 188). Cette surprenante contradiction serait-elle due à la beauté de la mésange bleue ? Nous avons plusieurs fois rencontré ce motif de la « belle méchante », par exemple chez la pie.

<sup>3237</sup> LAMMEL, NAGY 2006, p. 370. On reconnaît là une nouvelle variante du récit des Oiseaux d'argile qui, compte tenu du nombre des oiseaux du *Paradiesgärtlein* (12+1), ne manque pas d'intérêt.

<sup>3238</sup> L'oiseau, très fidèlement peint, est représenté dans une attitude caractéristique, qui contribuait à en faire un oiseau de volière apprécié : « on a le plaisir de les voir faire leurs culbutes d'un bâton à l'autre, comme des singes » (BECHSTEIN 1907, p. 220). Le contexte invite cependant à un parallèle avec les couples humains du tableau. En Suisse, *Meise* désigne une prostituée (DITTRICH 2004, p. 307).

<sup>3239</sup> SUOLAHTI 2000, p. 154.

n'en fut pas plus heureuse. Un jour, il la prit dans sa main et voulut l'embrasser. Mais il ne put qu'effleurer les plumes de l'oiseau, qui s'envola à tout jamais. Depuis lors, les mésanges charbonnières ont la poitrine barrée d'une longue traînée noire. Et l'on entend chaque année dans les jardins « le chant railleur et triomphant de l'Oiseau de liberté ».<sup>3240</sup>

Sans pouvoir affirmer que le *Paradiesgärtlein* fait référence à cette légende<sup>3241</sup>, il nous semble que le tableau affirme pareillement que l'amour de Dieu n'est pas de ceux qui mettent en cage. Pour autant, liberté ne rime pas avec égarement. Un manuscrit du XVI<sup>e</sup> siècle donne la parole aux vertus *Iustitia* et *Veritas*. « O Seigneur », dit la première, « tu es juste et juste sont tes commandements » ; et la seconde d'ajouter : « ô Seigneur, tu es vêtu de vérité comme d'un vêtement ». Alors toutes deux « laissent s'envoler la mésange charbonnière et s'élever jusqu'au Seigneur comme si elle voulait dire : Seigneur, ta justice resplendit en toi et pour lui rendre hommage tu m'as donné de petites plumes noires, elles apparaissent aussi au purgatoire, afin que je les expose aux yeux des hommes ».<sup>3242</sup> Jésus libère ; mais lorsque le troisième ange de l'Apocalypse répand sa coupe sur les fleuves et les sources des eaux, une voix monte de l'autel : « oui, Seigneur Dieu tout-puissant, tes jugements sont pleins de vérité et de justice » (Ap 16, 7). Avec sa poitrine bombée rayée de noir, la mésange charbonnière du *Paradiesgärtlein* invite le spectateur à ne pas relâcher son exigence.

### 3 Un oiseau trempé de ciel

Toutes les mésanges, à commencer par la charbonnière, ont du bleu sur leurs plumes. Mais auprès de celui de *Parus caeruleus*<sup>3243</sup>, il fait pâle figure. Aussi les hommes ont-ils inscrit sa couleur de ciel dans ses noms, non seulement son nom savant, mais aussi le français « mésange bleue », l'allemand *Blaumeise*, et quantité d'appellations populaires comme « cendrille bleue » et « lardère bleue »<sup>3244</sup> : une si belle couleur neutralise sa gourmandise. Tout donne à penser que le peintre du *Paradiesgärtlein* identifie l'oiseau qui donna à un

---

<sup>3240</sup> OLIOSO 2004, p. 133-134.

<sup>3241</sup> Rappelons toutefois que la bande médiane noire à peine esquissée signifie peut-être que le peintre a sciemment représenté une femelle, fait rare dans le tableau.

<sup>3242</sup> „O her du pißt gerecht und gerecht sind deine urteyl[...] so sprich junckfrau veritas o her du pißt angethan mit warheit als mit einem clayd, und so lassen sy das kohlmayslein flyegen und sy vor den hern erschwigen als wolt es sprechen her dein gerechtigkeit erscheint in dir her und die zu bewerten hastu mir schwarz federlin geben, sy erscheint auch in dem fegfeur darumb, dass ich sy den menschen beweren“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 37).

<sup>3243</sup> *Caeruleus* désigne le bleu cobalt (CABARD, CHAUVET 2003, p. 323).

<sup>3244</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 186.

moine, dit la légende, un avant-goût du Paradis, à une mésange bleue. Il semble d'ailleurs que les mésanges sont parmi les oiseaux favoris du Maître.

#### a Les trilles de la cendrille bleue

Bien que la mésange bleue s'inscrive optiquement dans la continuité des oiseaux qui bordent le panneau de Francfort, entre la pie-grièche et la huppe, il s'agit d'un trompe-l'œil : elle est en effet perchée dans un arbre planté plus près du premier plan que de la muraille du jardin. C'est l'un des oiseaux peints avec le plus de minutie. On la reconnaît aisément à sa petite tête enfoncée dans les épaules, surmontée d'un béret bleu vif dont elle hérissé les plumes, ce qui est caractéristique de l'espèce : « tête folle » est l'un de ses noms populaires<sup>3245</sup>. Comme dans la nature, elle a les joues blanches, un masque noir, le ventre jaune vif, les ailes bleues avec quelques touches de blanc<sup>3246</sup>. Elle est en outre le seul oiseau qui entrouvre le bec et semble chanter. Cela lui confère une importance particulière, accentuée par le fait qu'elle est aussi le seul oiseau ainsi mis en valeur par la muraille, et que le peintre l'a ostensiblement perchée sur l'unique rameau sec qui émerge étrangement d'un arbre à l'abondant feuillage. Elle semble d'autre part faire pendant au loriot.

Le bleu cobalt de sa queue est fidèlement rendu ; mais celle-ci est trop courte et les plumes sont curieusement écartées, comme si elle les avait endommagées contre les barreaux d'une petite cage<sup>3247</sup>. Même si elles chantent moins bien que les charbonnières, les mésanges bleues étaient capturées aussi, parfois même pour les manger : dans une *Nature morte* [fig. 440] de Hieronymus Galle, trois mésanges bleues sont étendues près d'un lièvre et de deux martins-pêcheurs. *Bläuele, Blaw Meißlin*<sup>3248</sup>, de nombreux diminutifs disent la tendresse des hommes, lesquels ont parfois inscrit, bien avant l'époque moderne, la protection de la mésange dans leurs lois<sup>3249</sup>. Un aussi bel oiseau est particulièrement apte à symboliser l'âme

---

<sup>3245</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 186.

<sup>3246</sup> *A contrario*, les pattes et le bec sont plus noirs que gris, et il manque à l'oiseau la bande noire du menton qui devrait rejoindre la ligne du masque sur la nuque.

<sup>3247</sup> Ceci corrobore la conviction de B. Yapp, qui a révisé son jugement : « il m'a semblé possible que les oiseaux représentés soient ceux qui vivaient dans les bois et dans les jardins autour des ateliers des artistes, mais par la suite, il m'est apparu clairement que si cette hypothèse pouvait être admise pour quelques-uns d'entre eux, dans la plupart des cas, les modèles originaux étaient des oiseaux vivants non à l'état sauvage mais en captivité. Nous savons d'ailleurs que c'était le cas pour la quasi-totalité des espèces figurant le plus fréquemment dans les manuscrits » (YAPP 1989, p. 178). Il en va évidemment de même des panneaux peints.

<sup>3248</sup> *Blawmeiß*, attesté chez Conrad Gesner, n'a guère varié jusqu'à aujourd'hui (SUOLAHTI 2000, p. 155-156).

<sup>3249</sup> Un jugement autrichien de 1511 prévoit une lourde amende contre quiconque tuera une mésange. Un texte hollandais de 1877 interdit de tuer les mésanges, de les capturer et même de voler leurs œufs (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 6, col. 124-125). Pourtant, outre la nature morte du XVII<sup>e</sup> siècle, le fait que

pure en proie au Malin qui cherche à la piéger. Dans la marge [fig. 112 c] d'un bréviaire dominicain de Colmar, à la page de l'antienne pour le jour de la Saint-Etienne, un oiseleur tente d'attraper avec un gluau une mésange bleue qui bat des ailes, affolée, et symbolise peut-être le désarroi du protomartyr lapidé.

On se souvient qu'Aurelio Luini [fig. 503] a perché sur le toit de l'Arche un couple de huppés<sup>3250</sup> : Dieu a demandé à Noé d'embarquer aussi les animaux impurs. Pour symboliser les animaux purs, le peintre a choisi les mésanges bleues, qui reflètent dans leur plumage le bleu et le jaune de Dieu le Père dans la nuée<sup>3251</sup>. Dans le *Jardin de simples délectable*, la mésange bleue symbolise les apôtres<sup>3252</sup>. Le Maître de Marguerite d'Orléans a peint dans la marge de *Saint Matthieu* [fig. 555] des pervenches qui sortent du bec d'une mésange bleue. Au bleu de la fleur et de l'oiseau, tous deux symboles de fidélité, répond dans la vignette celui du capuchon de l'apôtre et de la dalmatique de l'ange qui lui tient l'encrier : l'Évangile sera fidèle à la Parole. La Dominicaine de Saint-Gall qui se représente en « mésangette bleue » invite à la suivre, même si son chant « pour certains ne vaut rien » : les âmes qui aspirent à Dieu savent qu'il faut « mourir à soi-même et se dépasser » si l'on veut se voir plus tard honoré et sa récompense dans le ciel décuplée<sup>3253</sup>. L'oiseau était aussi appelé *Himmelmeis*<sup>3254</sup> (mésange céleste). Dans une autre page [fig. 112 b] du bréviaire dominicain précédemment cité, le miniaturiste a inscrit une mésange bleue dans le C d'un répons pour la fête de saint Pierre martyr, l'apôtre auquel Jésus confie « les clefs du Royaume des cieux » (Mt 16, 19). La mise en valeur de la mésange bleue invite le spectateur du *Paradiesgärtlein* à s'imprégner des splendeurs du Paradis, afin que la vue de l'oiseau, ou même simplement son chant perçu dans la nature, suffise à leur résurgence.

---

J. M. Bechstein précise comment capturer ces oiseaux « pour les garder vivants » (BECHSTEIN 1907, p. 221) donne à penser que les lois variaient, ou bien étaient peu respectées.

<sup>3250</sup> Voir *supra*, II, VI, B, 1.

<sup>3251</sup> En réalité, dans le récit de la Genèse, le critère de pureté ne concerne pas les oiseaux : « Tu prendras sept couples de tout animal pur, un mâle et sa femelle – et d'un animal impur un couple, un mâle et sa femelle – ainsi que des oiseaux du ciel, sept couples, mâle et femelle, pour en perpétuer la race sur toute la surface de la terre » (Gn 7, 2-3). Mais il semble que le peintre ait transposé le commandement divin dans deux couples d'oiseaux .

<sup>3252</sup> SCHMIDT 1931, p. 41.

<sup>3253</sup> „Das Blauelein (*Juliana Bürge*): Ein Blauelein werd' ich genannt, / Bin ersterbenden Seelen gar wohl bekannt ; / Mein Gesang will dich jehen, / Dir selbst absterben und von dir ausgehen ; / Unwerth ist manchen mein Getön, / Der Seele aber nützlich und schön ; / Wer ihm folget, wird von Gott geehrt, / Sein Lohn im Himmel einst gemehret“ (GREITH 1965, p. 282).

<sup>3254</sup> SUOLAHTI 2000, p. 156.

## b Le moine et l'oiseau

En voyant le joli passereau lancer son chant du haut de son rameau sec<sup>3255</sup>, on ne peut que penser à la légende du « moine Félix », si répandue qu'elle devait être, dans sa version en moyen haut allemand qui se cale sur les trilles de l'oiseau, familière au commanditaire comme au peintre : « *daz vogelîn vor im vlo. / sô lobelîchen sang iz dô, / daz der munich wart sô vrô, / sam er wêre in dem himel hô, / daz er nâch hette verloren / sîne sinne. er hette gesworen, / daz daz himelisch paradîs / wêre dâ in allen wîs* »<sup>3256</sup>. Lorsqu'il retourne au couvent, personne ne le reconnaît : sur lui seul la mort n'a pas eu de prise. Il prend saint Michel à témoin : le chant de l'oiseau l'emplissait d'une telle joie qu'il l'a suivi « comme un corbeau affamé sa provende »<sup>3257</sup>, des détails qui ne manquent pas d'intérêt quand on considère l'ange assis et l'oiseau noir du tableau. Selon la version rhénane, le retour du saint homme eut lieu quelques décennies seulement avant la réalisation du *Paradiesgärtlein*, « le lendemain de l'Ascension de l'an 1367, trois cents années tout rond après sa disparition »<sup>3258</sup>. Dans une autre variante, l'oiseau pénètre dans le chœur – ce qui est bien dans la manière des mésanges – où le moine est resté à manduquer le Psaume 90<sup>3259</sup>. Le *Paradiesgärtlein* invite le spectateur à méditer, comme le moine, ce mystère : pour Dieu, mille ans sont comme un jour<sup>3260</sup>.

Dans le panneau de Francfort l'homme assis, dont Gustav Hartlaub pense qu'il contemple la Vierge Marie entourée de saintes<sup>3261</sup>, entend la « mésange de la Vierge »<sup>3262</sup> mais ne la regarde pas : l'homme et l'oiseau sont tournés vers Marie, image du Paradis. Dans la légende comme dans le tableau, l'oiseau n'est qu'un guide qui invite à la contemplation. Au début, le moine court derrière l'oiseau pour le saisir ; puis il se déprend de tout désir : le

---

<sup>3255</sup> L'importance de ce détail a échappé à Hubert Janitschek [*fig. 1*], qui ne l'a pas gravé (JANITSCHKEK 1890, p. 213).

<sup>3256</sup> Voir pour ce paragraphe RÖHRICH 1962. L'auteur relève 16 versions de la légende, qui était connue dans toute l'Europe. On peut traduire les vers cités p. 125 comme suit : « l'oiselet volait devant lui. Il chantait si excellemment que le moine était content, comme s'il était haut dans le ciel, si bien qu'alors il perdit le sens, et aurait juré que le Paradis céleste était là, sous toutes ses formes ».

<sup>3257</sup> „*Sô groz wart die vroude mîn / daz ich im her gevolget habe, / als ein hungeriger rabe / tût sîner spîse*“ (p. 127).

<sup>3258</sup> „*Dies geschah am Tage nach Christi Himmelfahrt im Jahre 1367, nachdem der Heilige vom selbigen Tage des Jahres 1067, also volle 300 Jahre, verschwunden gewesen*“ (p. 144).

<sup>3259</sup> Voir p. 133-134.

<sup>3260</sup> « Oui, mille ans, à tes yeux, sont comme hier, un jour qui s'en va, comme une heure de la nuit » (Ps 90, 4).

<sup>3261</sup> Voir *supra*, I, II, B, 4, d.

<sup>3262</sup> On l'appelait aussi *Jungfermeise*, ce qui pourrait expliquer sa fréquence dans les Vierges à l'Enfant (DITTRICH 2004, p. 306).

voir et l'entendre lui suffit<sup>3263</sup>. Mais la mésange invite à d'autres interprétations. L'artiste semble avoir prolongé arbitrairement le rameau sec, qui met en relief et l'oiseau et la frondaison de l'arbre, comme s'il importait de souligner qu'un arbre sec a reverdi, ce qui pourrait être un argument en faveur d'Oswald. Selon la version du moine Reginald, l'arbre mort sur lequel un corvidé s'apprête à déguster le bras droit du saint, qu'un roi païen a fait dépecer, reverdit aussitôt ; en souvenir de ce miracle, il conserva son feuillage en toutes saisons.<sup>3264</sup> Peut-être l'artiste a-t-il voulu, par un artifice de peinture, rappeler ce miracle en plaçant le corvidé au pied de l'arbre et une mésange bleue à sa cime. Mais ce faisant il dépasse la simple mise en images de la légende. L'ange assis semble avoir emprunté ses ailes à la mésange ; mais elles sont comme tachées de sang. La symbolique de la Résurrection, omniprésente dans l'œuvre, est toujours liée à celle de la Croix.

### c Un favori du Maître

Le Maître semble avoir une tendresse particulière pour cet oiseau à la symbolique si riche. De même qu'il a mis en valeur la véronique petit-chêne, représentée en trois exemplaires, il a dévolu à la plus petite des deux mésanges l'un des rôles principaux : l'affirmation de la primauté des petits est au cœur du tableau. La mésange bleue est l'oiseau le plus souvent représenté dans son oeuvre après le chardonneret<sup>3265</sup>. Posée sur un rocher au-dessus de Jean-Baptiste dans la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* [fig. 8 c], elle reflète les couleurs de la tunique et du nimbe de l'Enfant Jésus : une façon subtile de dire que Jean-Baptiste est bien le Précurseur, d'autant plus que l'oiseau était réputé annoncer l'avenir<sup>3266</sup>. Les deux mésanges du *Paradiesgärtlein* sont reprises dans la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9], à quelques variantes près : l'une est perchée à gauche dans le rosier lui-même, l'autre, qui se détache sur le fond doré, sur une latte de la treille. Il s'agit ici de deux mésanges bleues, dont la seconde s'apprête à manger une mouche, comme le rouge-

---

<sup>3263</sup> Une version en ancien français le dit très joliment : « Si se traist vers l'oisel pur li prendre, et lores s'en vola li oisels en un arbre. Si comença a chanter issint très ducement que onques rien n'en fu oï si duce. Si estut li bons hom devant l'oisel et esgarda la beauté de lyi, et escota la duceur del chant issint très ententivement que il en oblia totes choses terrienes. Et cum li oisels out chantié tant cum a Deu plout, si bati ses eles, se s'en vola » (RÖHRICH 1962, p. 129). Cette invitation à la contemplation nous ramène vers le milieu conventuel, peut-être dominicain : la légende est sculptée sur un chapiteau de l'ancien couvent des Dominicains de Riga (RÖHRICH 1962, p. 278), que nous n'avons malheureusement pas vu.

<sup>3264</sup> VETTER 1965, p. 119.

<sup>3265</sup> Le chardonneret est présent au *Paradiesgärtlein*, dans la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* et la *Visitation* [fig. 8 a] du même retable, et à deux exemplaires dans la *Vierge aux fraisiers*.

<sup>3266</sup> „Sie gilt als Kündervogel und darf in unserem Zusammenhang auf die Vorläuferschaft des Johannes bezogen werden“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 34).

gorge du Jardin de Francfort. Or « ces deux animaux symboliques associés signifient la mort du corps et l'immortalité de l'âme délivrée »<sup>3267</sup>, un message plus marqué chez la mésange bleue que chez la charbonnière, et dont on mesure l'importance pour un tableau qui était sans doute une épitaphe.

Quoi qu'il en soit, les mésanges suffiraient à elles seules à rattacher la *Vierge aux fraisières* au *Paradiesgärtlein*. Il est cependant étonnant que l'habileté soit moindre dans une œuvre postérieure<sup>3268</sup>. Faut-il en conclure que le grand tableau n'est pas de la main du Maître, ou bien que celui-ci n'a pas peint les oiseaux, ou encore que ce tableau est antérieur au *Paradiesgärtlein* ? La « restauration drastique » du panneau de Soleure interdit toute affirmation hâtive<sup>3269</sup>. Si l'on considère qu'il est « souvent cité comme un antécédent de *La Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] par Schongauer », et que les oiseaux sont l'un des arguments qui étayaient ce rapprochement<sup>3270</sup>, on peut aller plus loin et se demander si Hans Burgkmair, qui a copié ce dernier dans sa *Vierge aux trois oiseaux* [fig. 94 c], ne connaissait pas le *Paradiesgärtlein*. En effet, il a ajouté un bouvreuil qui ne figure pas dans son modèle. Mais surtout, la charbonnière ne se contente pas d'intimider un adversaire qu'elle devine : elle s'apprête à déchiqeter une libellule au-dessus de nivéoles et de muguet qui peuvent aussi bien provenir du *Paradiesgärtlein* que de la *Vierge aux fraisières* ; mais seul le premier tableau représente des libellules. Il serait alors envisageable que Schongauer lui-même ait connu le *Paradiesgärtlein*, et en ait fait des croquis.

## B Le bruant jaune et le loriot

Seuls trois auteurs<sup>3271</sup> se sont intéressés à l'oiseau perché sur une branche haute de l'arbre extérieur. Bien qu'il ressemble au loriot qui domine le cerisier et a davantage retenu l'attention, il s'agit sans doute d'un bruant jaune. Mais il faut dire que les deux oiseaux ont

---

<sup>3267</sup> „Sie hat den Schnabel geöffnet und senkt den Kopf zu einer ebenfalls dort sitzenden Fliege, Symbol des Todes. Diese beiden zueinander in Beziehung gebrachten Symboltiere bedeuten Tod des Leibes und Unsterblichkeit der erlösten Seele“ (DITTRICH 2004, p. 373).

<sup>3268</sup> B. Brinkmann et S. Kemperdick, qui donnent peu de détails sur les oiseaux, soulignent que la mésange bleue est beaucoup plus soignée et réaliste que celle de la *Vierge aux fraisières* (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 111).

<sup>3269</sup> Etant donné que le fond d'or a été entièrement refait, il n'est pas impossible que les oiseaux aient été maladroitement retouchés (voir Ph. Lorentz, auquel nous devons également la citation suivante, dans CAT. STRASBOURG 2008, p. 172).

<sup>3270</sup> GRADOZ 1991-1992, p. 54.

<sup>3271</sup> J. Zink hésite entre une grive et un gobe-mouche (« *Drossel oder Schnäpper* », ZINK 1965, p.6), bien qu'aucune de ces deux espèces n'arbore une aussi belle couleur jaune ; W. Loeckle identifie l'oiseau à un bruant jaune (LOECKLE 1976, p. 95), G. Roth-Bojadzhiev à un second loriot („*ein zweiter sitzt in dem Bäumchen, das über die Mauer ragt*“, ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 37).

été souvent confondus, et mis en rapport l'un et l'autre avec le mystérieux *charadrius* dont parle le *Physiologue*.

## 1 Le bruant au regard qui guérit

Le bruant jaune n'est pas aussi splendide que le loriot, et le Maître l'a perché au sommet du moins visible et du plus mystérieux des arbres du tableau. Ce « verdier paillé », d'un jaune tirant sur le vert, est un oiseau bruyant et gourmand, pour tout dire assez commun. Mais on le nommait volontiers *Gelbfink* (pinson jaune) car, capturé jeune, il apprend à imiter le pinson et quelques mesures des autres oiseaux<sup>3272</sup>. Mais surtout, il était réputé emporter la jaunisse, fût-ce au péril de sa vie.

### a Un arbre mystérieux

La magnificence du roi Nabuchodonosor se traduit en songe par un arbre « grand et fort, dont la hauteur parvenait jusqu'au ciel, et la vue jusqu'à la terre entière ; dont le feuillage était beau et les fruits abondants, et en qui il y avait de la nourriture pour tous ; sous lequel demeuraient les bêtes des champs, et dans le feuillage duquel nichaient les oiseaux du ciel » (Dn 4, 20-21). Dans un manuscrit des années 950 [*fig. 178*] qui illustre le *Commentaire sur Daniel* de saint Jérôme, l'arbre est peuplé d'oiseaux jaunes, et l'on peut se demander si le texte et ses illustrations n'ont pas influencé le Maître du *Paradiesgärtlein*.

A notre connaissance, personne ne s'est réellement penché sur cet arbre mystérieux qui pousse en dehors du jardin et dont l'apparente insignifiance est contredite à la fois par sa place dans l'axe médian de l'image<sup>3273</sup> et les trois oiseaux que le Maître y a installés. Compte tenu de l'importance du pivert et surtout du chardonneret dans la symbolique et partant dans la peinture, il serait étonnant que le petit oiseau jaune, même s'il se fond davantage dans le feuillage et a fait l'objet de moins de minutie<sup>3274</sup> que les deux autres, soit privé de signification. Il est le seul oiseau qui regarde en arrière : son corps est dirigé de profil vers le pivert, mais il tourne la tête vers le chardonneret et la pie-grièche. Son plumage jaune et son

---

<sup>3272</sup> BECHSTEIN 1907, p. 240-242.

<sup>3273</sup> Voir *supra*, I, II, C, 2, b.

<sup>3274</sup> L'oiseau étant peint au bord du tableau, il n'est pas rare que les reproductions le coupent, comme la mésange charbonnière. Mais il a aussi été oublié dans le schéma et la liste de B. Brinkmann et S. Kemperdick qui récapitulent, à cette exception près, les plantes et les oiseaux du tableau (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 115).

aile sombre le font ressembler au loriot perché au sommet du cerisier. Mais sa plus petite taille, sa silhouette ramassée, son bec court lui donnent plutôt des allures de bruant jaune.

## b Un verdier couleur de paille

L'étymologie invite à voir dans le bruant un oiseau bruyant et gourmand. Comme l'indique la forme antérieure *bruyan*, attestée en 1370, son nom français est « la substantivation du participe présent de bruire »<sup>3275</sup>. Le nom désigne parfois aussi le hanneton, qui « fait du bruit en volant »<sup>3276</sup> ; l'oiseau a mérité ce nom à cause de son cri assez discordant. *Ammer*, qui vient en droite ligne de l'ancien haut allemand *amaro*, serait une troncature de *amarofogal* (oiseau d'épeautre) car le bruant est friand de cette céréale, nommée *amar*<sup>3277</sup>. Des noms populaires comme *Kornvogel* (oiseau des céréales) et *Gerstenvogel* (oiseau d'orge)<sup>3278</sup> témoignent encore aujourd'hui de l'appétit de cet oiseau dodu : le bruant jaune s'appelle aussi *Gelbgänschen* (oison jaune)<sup>3279</sup>. Le jaune éclatant du mâle se retrouve dans nombre d'appellations populaires : « jaunais », « jaunereau », *Gelbbauch* (ventre jaune). Ses plumes sont d'un jaune acide qui a incité Albert le Grand à le nommer *Citrina*<sup>3280</sup>. Il porte aussi des noms comme « verdais », « verdière de haie », « bruyant-verdier » ou encore « verdier paillé » qui rend compte du souci de le distinguer du verdier, avec lequel il était souvent confondu<sup>3281</sup>, bien qu'il soit tout de même plus jaune que vert.

Le jaune n'est pas la couleur la plus positive : on l'a longtemps considéré comme une mauvaise copie de l'or, ce qui en a fait l'emblème de Judas<sup>3282</sup>. Il est significatif que selon une légende, un bruant invita le traître à s'abriter dans l'arbre où il se trouvait. Alors Jésus maudit l'oiseau et le condamna à couvrir les œufs des autres, et c'est pourquoi le coucou pond aujourd'hui encore ses œufs dans le nid du bruant.<sup>3283</sup> Pour Conrad de Megenberg, le bruant, qui se cache dans les forêts et attend pour descendre dans la vallée d'être aussi fort que sa mère, est l'image des hérétiques qui « jouent les saints et font semblant de ressembler à notre

---

<sup>3275</sup> « Bruant » est attesté en 1553 (ROBERT 2000, p. 320).

<sup>3276</sup> ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 200.

<sup>3277</sup> DUDEN 1963, p. 22.

<sup>3278</sup> Sauf indication contraire, les appellations du bruant proviennent de SUOLAHTI 2000, p.102-106 pour l'allemand, ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 199-200 et t. 10, p. 71 pour le français.

<sup>3279</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 1, col. 367.

<sup>3280</sup> Son nom savant est d'ailleurs *Emberitza citrinella*.

<sup>3281</sup> « Le plumage de cet oiseau est jaunâtre ; le vulgaire l'appelle tantôt *le jaune*, tantôt *le vert*, parce qu'il confond volontiers ces deux couleurs » (ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 199).

<sup>3282</sup> Voir PORTAL 1999, p. 40. Dans les représentations de la Cène, Judas est souvent reconnaissable en premier à son vêtement jaune, par exemple chez Bertram de Minden [fig. 322] et Lucas Cranach [fig. 385 a, b].

<sup>3283</sup> AMADES 1988, p. 76.

Sainte Mère, la Chrétienté »<sup>3284</sup>. L'oiseau servait d'oracle pour annoncer en hiver de grosses chutes de neige, en été d'infénales chaleurs propres à dessécher la terre. En Bohême, il était pourchassé, car on disait qu'il recevait tous les ans, au premier mai, trois gouttes de sang du démon.<sup>3285</sup>

Il ne serait pas surprenant que le bruant du *Paradiesgärtlein*, qui se retourne comme le singe au-dessous de lui, fasse allusion à tout ou partie de ces traditions. Etre hérétique ne pouvait s'expliquer au Moyen Age que par des accointances avec le Mal. Il est remarquable que le bruant soit tenu à l'extérieur du Paradis, mais à proximité. De même que le plantain et le fraisier symbolisaient la « vraie foi » qui ne manquerait pas de gagner la terre entière avec la force de l'évidence<sup>3286</sup>, la proximité des Elus était à même de convertir les païens. Dans la *Vie de Saint Oswald*, qui a un corbeau pour héros, les païens ressuscités des morts déclarent à leur roi : « *an Machmet gelouben wir nimmer mêre* »<sup>3287</sup>. A cela s'ajoute que Satan pécha par orgueil et que l'oiseau passait pour avoir le même défaut. On disait en effet qu'en hiver il poursuit le paysan de plaintifs *Herr Vetter, Herr Vetter* (Monsieur mon cousin, Monsieur mon cousin), mais que l'été il le méprise en faisant retentir ses *edel edel edel bin ich* (noble noble noble je suis noble). Peut-être l'attitude de l'oiseau haut perché et qui se retourne vers la pie-grièche et la huppe, souvent mal considérées, est-elle une mise en garde contre l'orgueil, l'un des pires maux qui soit : « à la détresse de l'orgueilleux il n'est pas de remède; car la plante de la perversité est enracinée en lui » (Si 3, 28).

Buffon nomme le bruant jaune « bruant commun »<sup>3288</sup>. L'oiseau est en effet très commun et semble avoir bénéficié souvent, malgré ce qui précède, d'un préjugé favorable<sup>3289</sup>. *Lemmeritz*, l'un de ses noms courants au point d'être à la source de son nom savant<sup>3290</sup>, est une contraction de *Gel-Emmeritz* (petit bruant jaune). Mais l'oiseau était nommé par bien

---

<sup>3284</sup> „*Sy komen auch nit herab in das tal / sy seyen dann stark worden überal und der muoter gleich. / Daß ist wider die gleißner die sich ee heilig machent / ee sy sich gleichen unser heiligen muoter der cristenheyt*“ (CONRAD DE MEGENBERG 1475, chap. *Von dem Amer*).

<sup>3285</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 1, col. 367-368 pour les lignes qui précèdent. Rappelons que la nuit du 31 avril au 1<sup>er</sup> mai est la nuit de la Walpurgis.

<sup>3286</sup> Voir *supra*, II, I, B, 2 et C.

<sup>3287</sup> « Nous ne croyons plus du tout en Mahomet » (ETTMÜLLER 1835, p. 98). Nous aurons l'occasion de reparler de ce poème médiéval à propos du crave.

<sup>3288</sup> BECHSTEIN 1907, p. 240.

<sup>3289</sup> Le comte de Stolberg note en 1820 que « tuer pour la table la grive joyeuse et réjouissante ou le petit bruant jaune passe pour manquer de noblesse » („*für den Tisch die fröhliche und erfreuende Lerche oder den kleinen Goldammer zu töten, wird für unedel gehalten*“, cité par GRIMM 1854-1960, t. 8, col. 711). Nous avons vu que la tendresse et l'admiration ressenties pour le chardonneret et la mésange n'empêchaient pas de les vendre au marché.

<sup>3290</sup> *Emberiza* viendrait de *Emmeritz*, diminutif de *Ammer* (CABARD, CHAUVET 2003, p. 375).

d'autres diminutifs, qui vont généralement de pair avec une certaine tendresse, et dont beaucoup transforment le jaune suspect en or divin : *Goldemmerling* (petit bruant doré), *Wintergoldhähnchen* (coquelet doré d'hiver)<sup>3291</sup> : contrairement au loriot, le bruant est un sédentaire. *Goldammer* (bruant doré) est aujourd'hui son nom usuel, qui a été déformé au cours des siècles en *Gaulammer* (bruant des chevaux), voire même *Gaulhammer* (marteau des chevaux) et *Gauleimer* (seau des chevaux), difficiles à interpréter<sup>3292</sup>.

### c L'oiseau qui emporte la jaunisse

La qualité essentielle du bruant jaune, appelé aussi « jaunisse », était sa capacité supposée à emporter la maladie. Il suffisait pour cela qu'il regarde le malade, après quoi il s'envolait et mourait<sup>3293</sup>. Sur un vitrail du Herefordshire [fig. 229], l'Enfant tient dans la main un oiseau jaune qui le mord ; il caresse le menton de sa Mère, laquelle tient une tige de fleurs aux allures de millepertuis, plante souveraine contre la jaunisse<sup>3294</sup>. Jaunes sont aussi la couronne de Marie, les cheveux et la croix du nimbe de son Fils : le Maître verrier signifie avec talent que Jésus va prendre sur lui, comme le bruant, la maladie des hommes, mais que la Mère et l'Enfant en souffriront pareillement. Une miniature du Maître de Dirc van Delf [fig. 521], contemporaine du *Paradiesgärtlein*, traite le même thème avec beaucoup de finesse. La Vierge allaite son Enfant dans une prairie constellée de pâquerettes, inscrite dans le D de *Domine*. La tristesse inscrite dans les yeux de Marie s'explique par la présence d'un petit oiseau jaune comme un bruant qui, perché dans l'échancrure de la lettrine, regarde la scène. Marie serre son enfant contre sa robe couleur de sang. Elle aimerait le cacher dans les plis de son manteau blanc doublé de rose, comme les pâquerettes qui referment leurs pétales sur leur cœur<sup>3295</sup>. Mais elle sait que la mission de Jésus lui coûtera la vie : la scène placée en regard montre la *Dérision du Christ*.

Dans un autre vitrail, beaucoup plus tardif, « Frère François » [fig. 637] prêche à six oiseaux jaunes. Eric de Saussure a-t-il voulu signifier que le saint d'Assise a choisi des oiseaux ordinaires, car la Parole s'adresse à tous ? Ou bien ce dernier invite-t-il les oiseaux, que le noir du plomb vu à contre-jour fait ressembler à des loriots, à se charger à la suite du

---

<sup>3291</sup> Ces deux dernières appellations sont relevées chez GRIMM 1854-1960, t. 7, col. 7513.

<sup>3292</sup> L'oiseau partageant avec la huppe le nom peu flatteur de *Kotvogel* (oiseau d'ordure), on peut penser que *Gaulammer* fait allusion à son habitude de picorer dans le crottin.

<sup>3293</sup> „Ihr bloßer Anblick soll den Gelbsüchtigen heilen, worauf aber auch der Vogel sterben müsse“ (GRIMM 1854-1960, t. 1, col. 279).

<sup>3294</sup> Voir MARZELL 1922, p. 79.

<sup>3295</sup> Voir *supra*, II, IV, A, 3, b.

Christ des péchés du monde pour transformer le jaune en or ? Loin de s'exclure, ces deux interprétations se complètent et valent aussi pour le *Paradiesgärtlein*, où le Maître a perché dans deux arbres deux oiseaux semblables et différents.

## 2 Le compère-loriot, voyant et discret

Le jaune assez prononcé du bruant donne à penser que le peintre a représenté un mâle. La chose est certaine pour le loriot, eu égard à la couleur verte de la femelle : en désignant l'oiseau sous le nom de *chlorion*, les Latins<sup>3296</sup> n'ont sans doute pas voulu exprimer que l'oiseau serait jaune-vert, comme le bruant, mais inscrire les deux couleurs du couple<sup>3297</sup>. Le jaune éclatant du mâle – une couleur diabolique – n'a pas empêché que le loriot soit aussi nommé « oiseau de Pentecôte ». L'oiseau d'or des contes, au chant mélodieux, est aussi une image du Christ ressuscité. En perchant un loriot au sommet du cerisier, le Maître fait de lui l'antithèse du serpent, désormais inoffensif car lignifié.

### a Un jaune éclatant et diabolique

Le gros oiseau jaune et noir perché de profil presque au sommet du cerisier n'est l'objet d'aucun débat<sup>3298</sup>. Il est en effet reconnaissable entre tous avec sa forme allongée, son plumage presque entièrement jaune qui contraste avec son aile noire, son bec rouge, ses pattes grises assez courtes. On distingue mal sa queue, et son masque, de forme assez vague, est plus roux que noir. Par contre, quelques points jaune pâle sur son aile rendent de façon stylisée mais fidèle à la nature la bordure contrastée des plumes. Il semble regarder dans le jardin<sup>3299</sup>. Comme il ne manque à la femelle verte qu'une calotte rouge pour ressembler tout à fait à un pivert, cela explique bien des rapprochements. Comme le pivert, le loriot, nommé aussi *Schauervogel*<sup>3300</sup> (oiseau des ondées) et *Regenkatte* (chat de la pluie)<sup>3301</sup> annonce les changements de temps. C'est aussi un magicien qui connaît les pouvoirs des plantes. Elien s'émerveille de ce que jamais ces oiseaux « ne construiront leur nid avec autre chose que de la

---

<sup>3296</sup> Le nom est un dérivé du grec *klôros* (jaune-vert), qui a aussi donné le mot « chlore » (ROBERT 2000, p. 1232).

<sup>3297</sup> Ce dimorphisme sexuel explique à notre avis, davantage qu'une différence d'appréciation de la couleur, que pour Aristote l'oiseau soit « complètement vert » et pour Pline « entièrement jaune » (voir FERRO 1996, p. 211).

<sup>3298</sup> Les neuf auteurs qui donnent un nom à l'oiseau s'accordent sur son identité.

<sup>3299</sup> ZINK 1965, p. 6.

<sup>3300</sup> Sauf indication contraire, les noms du loriot proviennent de BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 7, col. 35-36 pour l'allemand, de ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 160-107 pour le français.

<sup>3301</sup> SUOLAHTI 2000, p.173.

consoude, qui est une racine difficile à trouver et à arracher du sol »<sup>3302</sup> : la plante, souveraine pour ressouder les tissus, garantit un nid solide. On disait même que les parents recollent leurs oisillons, qui viennent au monde en quatre morceaux, avec une herbe magique nommée *Herba Julia*<sup>3303</sup>.

A cause de sa couleur jaune du mâle, le loriote partage avec le bruant quelques mauvaises réputations. Son plumage éclatant serait un reste de l'habit qu'il portait, lorsqu'il était un juif malhonnête, avant que Dieu ne le transforme en oiseau<sup>3304</sup>. Malgré cela, il est difficile de l'apercevoir, car c'est un oiseau craintif. Ce trait de caractère s'explique, selon un autre récit étiologique, par la faute d'une bergère qui laissa s'échapper les chevaux de son maître. Désespérée, elle appela Dieu à l'aide, et finit par s'endormir près d'une source. Quand elle s'éveilla, elle était transformée en loriote. Peut-être cette couleur jaune explique-t-elle que, dans les Parlements des oiseaux, le loriote prend place du côté des dénigreur, qui réduisent à néant les conseils justes et raisonnables, avec le corbeau, la pie et le geai : « la valeur prêtée aux divers oiseaux dans la pensée médiévale va de pair avec la place qu'ils occupent dans l'arbre »<sup>3305</sup>. Nous assistons donc à un retournement, en illustration du verset de l'Évangile selon lequel « les derniers seront premiers, et les premiers seront derniers » (Mt 20, 16). Les loise ne sont au Paradis plus les mêmes. Sur terre, la cueilleuse aurait fait fuir le loriote bien avant d'avoir rempli son panier<sup>3306</sup>.

## b L'oiseau de Pentecôte

Force est toutefois de constater que comme le pivert, le loriote est un « oiseau double », car il semble avoir été le plus souvent fort bien considéré. Déjà, dans l'Antiquité, Pline admire l'art avec lequel l'oiseau construit son nid, auquel il donne même un petit toit<sup>3307</sup>. De là serait peut-être venue plus tard l'appellation « filoriote » : les notes liquides de son chant, associées à son talent de bâtisseur, ont fait nommer l'oiseau en Sicile *aju l'agugghia cu lu filu* (j'ai

---

<sup>3302</sup> FERRO 1996, p. 211. Pour les pouvoirs du pivert, voir *supra*, II, II, B, 3 et VI, B, 2.

<sup>3303</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 7, col. 35.

<sup>3304</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 3, p. 400 pour cette légende, p. 398 pour celle qui suit.

<sup>3305</sup> „Der Wert, welcher den einzelnen Vögeln im mittelalterlichen Denken zugemessen wurde, geht einher mit dem Platz, welche sie im Baum einnehmen“ (BUSCH 2001, p. 283).

<sup>3306</sup> On se souvient que le principal critère retenu pour les Jardins du Paradis est l'expression de la confiance (voir *supra*, I, III, A, 4, d).

<sup>3307</sup> FERRO 1996, p. 211. A. Carsted s'indigne de ce que l'on ait pu confondre le loriote avec le merle : la construction du nid seule suffit à démontrer qu'il y a erreur sur le nom, car les merles construisent de façon approximative, le loriote avec art : „Doch es zeigt des Nestes Bau, / Dass der Name ungenau ; / denn die Amseln bauen schlecht, / Doch der Pirol kunstgerecht“ (CARSTED 1897, p. 56).

l'aiguille avec le fil)<sup>3308</sup>. En pays chrétien, dénicher le loriot porte malheur ; le loriot dit à l'enfant qui le déniché : « tu déniges mon nid, tu seras pendu ! »<sup>3309</sup>

Un coup d'œil suffit pour comprendre que le loriot est « un oiseau des tropiques », car Dieu a créé les oiseaux en harmonie avec les fleurs et les contrées qu'ils habitent<sup>3310</sup>. Aussi son retour tardif est-il vécu comme un cadeau : on l'appelle *Pfingstvogel*<sup>3311</sup> (oiseau de la Pentecôte) et, dans un raccourci qui l'assimile à la colombe, *Gottesvogel*<sup>3312</sup> (oiseau de Dieu). En commençant son ouvrage sur le *Paradiesgärtlein* par une description du loriot, « merle d'or ou merle de Pentecôte »<sup>3313</sup>, Jörg Zink donne le ton. On peut penser, en effet, que le Maître – ou le commanditaire – a désiré mettre en scène la victoire de l'Esprit, d'autant plus que le dragon gît vaincu en diagonale dans les ancolies, « colombes de l'Esprit »<sup>3314</sup>.

Dans la miniature de notre corpus qui représente *Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes* [fig. 37], la colombe de l'Esprit glisse de Dieu le Père vers Marie dans un faisceau de rayons dorés. Il est probable que cinq des sept autres oiseaux sont des loriots<sup>3315</sup>, bien qu'ils aient la tête noire, et que ces sept oiseaux font allusion aux sept dons de l'Esprit, particulièrement la piété. En effet, Marie est couronnée par deux anges et les trois saintes, qui sont mortes pour ne pas renier leur foi, font un signe d'allégeance : Barbe joint les mains vers Jésus, Marguerite replie le bras droit, Catherine croise les deux sur sa poitrine. Il est donc tout à fait possible que « le loriot sur le cerisier à gauche du jardin » soit « symbole de fidélité dans la foi » car il rejoint dans cette symbolique le bruant jaune, et se rencontre pareillement dans des scènes narratives comme la Fuite en Egypte<sup>3316</sup> : chez Abraham Govaerts [fig. 451], un loriot est perché dans l'arbre au-dessus de la Sainte Famille.

---

<sup>3308</sup> FALK 1963, p. 28.

<sup>3309</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 111.

<sup>3310</sup> „Man wird wohl mit Recht ihn können / einen Tropenvogel nennen“ (voir CARSTED 1897, p. 58).

<sup>3311</sup> „Weil er erst spät im Frühjahr, um die Pfingstzeit, eintrifft“ (SUOLAHTI 2000, p.173).

<sup>3312</sup> DITTRICH 2004, p. 372. La pneumatophanie sous forme de colombe n'est attestée dans les quatre Évangiles que dans la scène du baptême de Jésus (Mt 3, 16 ; Mc 1, 10 ; Lc 3, 22 ; Jn 1, 32) ; mais il devint usuel à partir du V<sup>e</sup> siècle de transposer le motif à l'Annonciation, et un siècle plus tard à la Pentecôte (voir LCI, t. 4, col. 242-243).

<sup>3313</sup> „Auf einem Baum voll roter Früchte sitzt ein Vogel, eine Goldamsel oder Pfingstamsel, wie man ihn auch nennt, und sieht auf den Garten hinab“ (ZINK 1965, p. 6).

<sup>3314</sup> Voir *supra*, II, V, E, 3, c.

<sup>3315</sup> Celui qui est perché sur un pieu du palis montre une bande alaire jaune caractéristique.

<sup>3316</sup> „Der Pirol auf dem Kirschbaum links im Garten ist Symbol des Glaubensgehorsams“ (DITTRICH 2004, p. 508).

### c Un oiseau d'or au chant mélodieux

Comme nous l'avons vu précédemment, le bruant et le loriot ont été souvent confondus, d'autant plus que le second se nomme en allemand couramment *Goldamsel*, ce qui ressemble beaucoup à *Goldammer* ; son équivalent « merle d'or » a également cours en français<sup>3317</sup>. « Loriot » vient directement du latin *aureolus*, qui signifie « doré » et a donné aussi « auréole » ; de l'ancien français *oriol* on est passé à *loriol* par agglutination de l'article défini, puis à « loriot »<sup>3318</sup>. Le nom savant *Oriolus oriolus* double l'allusion aux plumes dorées caractéristiques, qui se retrouvent dans des noms comme « grive dorée » et son équivalent *Golddrossel*. L'« oiseau d'or » que convoitent les deux frères dans le conte de Grimm<sup>3319</sup> est peut-être à l'origine un loriot, dont *Goldvogel* (oiseau d'or) est l'un des nombreux noms.

L'oiseau était en effet souvent pris au piège, bien qu'il ne vive que peu de temps en captivité. Mais il ajoute à un chant naturellement mélodieux une capacité d'apprentissage étonnante<sup>3320</sup>. « Chanter comme un loriot » signifie chanter de tout son âme ; on disait d'ailleurs qu'en tendant l'oreille, on distinguait nettement que l'oiseau chantait sans fin *Gloria Deo*<sup>3321</sup>. En attirant l'attention sur le loriot à la fois par la position élevée de l'oiseau, le geste de la cueilleuse et le mouvement de tête de l'homme assis, le Maître du Paradiesgärtlein invite le spectateur à rivaliser d'ardeur dans la louange du Créateur. Peut-être l'oiseau glorifie-t-il aussi la Vierge Marie, comme dans la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9]<sup>3322</sup>. En effet, il est placé dans les deux tableaux sensiblement au même endroit – ce qui serait une raison supplémentaire, si besoin était, de rattacher les deux œuvres – et qu'il penche ou lève la tête, c'est toujours dans la direction de la Vierge. Conrad de Megenberg voit dans le loriot un oiseau exemplaire. D'abord, il est l'image « du vrai chrétien, qui ne vit que de l'air pur de l'obéissance juste et de la doctrine du Saint Siège, et ne regarde pas du côté des chemins détournés des croyances étrangères, comme le font maints hérétiques. » Bien mieux, il crie sans se lasser, « comme le vrai chrétien, frère Piro, frère Piro ». La signification en est simple : « Piro » est une variante de « Pierre » et « saint Pierre était le premier

---

<sup>3317</sup> „Mit seinem anderen Namen Goldamsel wird er im Französischen wie im Deutschen auch mit der Goldammer verwechselt“ (ROTH-BOJADZHEV 1985, p. 7).

<sup>3318</sup> ROBERT 2000, p. 1232.

<sup>3319</sup> *Die zwei Brüder* (*Les deux frères*), GRIMM 1996, p. 338-357.

<sup>3320</sup> J. M. Bechstein se flatte d'avoir connu un loriot qui sifflait un menuet (BECHSTEIN 1907, p. 149-151).

<sup>3321</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 110, 108.

<sup>3322</sup> Voir DITTRICH 2004, p. 373.

pape ». <sup>3323</sup> Dans le contexte de tensions qui caractérise l'Alsace des années 1400 <sup>3324</sup>, on est en droit de supposer qu'un tel appel à la fidélité à l'Église est beaucoup plus qu'une lointaine allusion au *Livre de la Nature* de Megenberg.

Au contraire de « loriot », son équivalent allemand *Pirol* relève d'une étymologie compliquée. Dans un développement passionnant <sup>3325</sup> sur le plan de la circulation des mots et donc probablement aussi des motifs picturaux, Paul Falk démontre que *Pirol* est un raccourci de « compère-loriot », une appellation courante bien qu'énigmatique. « Merle » ayant désigné pendant longtemps à la fois le merle et le loriot, on prit l'habitude de distinguer le « merle noir » <sup>3326</sup> du « merle oriol » <sup>3327</sup>, ce dernier étant ensuite déformé en « merle loriot », puis en « mère loriot », vite rectifié en « père-loriot », l'oiseau étant du masculin. Quelque part en chemin vers le nord, vraisemblablement déjà dans le Lyonnais, « père-loriot » aurait été changé en « compère-loriot », nom qui a semblé « plus plaisant et mieux convenir à un oiseau » et enfin, beaucoup de mots français ayant transité par la trouée de Belfort, en *Pirol*, récent dans la langue allemande <sup>3328</sup> ; autrement dit, « le français *compère* et l'allemand *Pirol* ne font qu'un ». Les multiples dérivés fantaisistes traduisent l'intérêt porté à l'oiseau : « grand-père loriot », à la source sans doute de « garde-vieux », ou encore « fils-loriot » <sup>3329</sup> en français, en allemand *Biereule* (chouette de bière), *Bierhahn* (qui signifie à la fois « coq » et « robinet » à bière) <sup>3330</sup>, voire *Bieresel* (âne [qui transporte] la bière).

---

<sup>3323</sup> „Wir heyssen jn ze teütsch prüder pyro nach seiner stymm / wann er rufft mit der stymme als ob er sprech bruoder piro. [...] Bey dem vogel vestee ich die rechten cristen lewt die nur des lufft der rechten gehorsame lebet und der lere des heiligen roemischen stuls und kein auß weg suochet fremdes gelaubens als etlich keczer tuond. Der recht vest crist schreyt on underlaß prüder piro prüder piro / was bedeut das / dz will ich dir sagen. Piro i welsch heyßt peter ; und sant peter was der erst pabst“ ( CONRAD DE MEGENBERG 1475, chap. *Von dem Bruoder pyro*).

<sup>3324</sup> Sans entrer dans les détails, mentionnons seulement le décroissement de la ferveur religieuse, assorti d'un relâchement de la règle dans de nombreux couvents, les rivalités entre chanoinesses, béguines, ordres mendiants et clergé séculier, que relègue au second plan le Grand Schisme. A Strasbourg comme ailleurs, les partisans de chacun des deux papes s'affrontent, s'excommunient mutuellement et ferment les yeux sur les abus de leur camp (voir CAT. STRASBOURG 2008, p. 29-31).

<sup>3325</sup> Pour tout ce paragraphe, voir FALK 1963.

<sup>3326</sup> Dans notre tableau le loriot s'oppose par bien des aspects à l'oiseau noir, que certains auteurs identifient à un merle (voir *infra*, II, VI, D, 2).

<sup>3327</sup> « Un moyen thérapeutique très utilisé dans ces cas-là pour sauver un mot, c'est de le munir d'un qualificatif » (FALK 1963, p. 21). Nous avons vérifié cela à propos des « violes » (voir *supra* II, III, A, 1).

<sup>3328</sup> Au XIII<sup>e</sup> siècle, *pirulus* désignait l'étourneau ; le loriot se nommait *wedewal*, un nom qui semble inclure *Wald* (la forêt) mais dont la signification exacte demeure obscure (SUOLAHTI 2000, p.169-171).

<sup>3329</sup> On ne sait pas bien si « filoriot » signifie « fils-loriot », « fil-loriot » en vertu de son talent de bâtisseur, ou encore « figue-loriot », en raison de sa gourmandise (voir FALK 1963, p. 23).

<sup>3330</sup> Mais ces noms humoristiques sont peut-être issus directement du *Bruder Piro* relevé par Megenberg (SUOLAHTI 2000, p.171).

## d Une image du Christ ressuscité

Des appellations aussi irrespectueuses n'empêchaient pas que l'oiseau soit crédité, davantage encore que le bruant, de grands pouvoirs, notamment celui d'emporter la jaunisse, une croyance qui remonte à l'Antiquité. En effet, le jaune de la sclérotique encercle le noir de l'œil chez un malade souffrant de la jaunisse, et l'on retrouve ces deux couleurs chez le loriot. « Peut-on imaginer un oiseau qui réponde mieux au principe : *Similia similibus curiantur* ? »<sup>3331</sup>. Hildegarde de Bingen fait grand cas du loriot, qu'elle appelle *icteros*, du nom de la maladie : « celui qui souffre de jaunisse attachera l'animal mort, avec ses plumes, sur son estomac ; la jaunisse sera transférée en lui et le malade guérira »<sup>3332</sup>. On disait même que les médecins devaient veiller, s'ils avaient un loriot chez eux, à « recouvrir sa cage de peur que le malade ne soit gratuitement guéri, rien qu'en le voyant »<sup>3333</sup>. Parfois, l'oiseau en mourait, ce qui, écrit en 1581 Juan de Borja, fait de l'oiseau l'image de « Notre-Seigneur qui, pour donner la vie non à ses amis mais à ses ennemis – car nous sommes tous les fruits de la colère – mourut nous donnant la vie par sa mort »<sup>3334</sup>. Le loriot du *Paradiesgärtlein* proclame que grâce à Jésus-Christ le Paradis est largement ouvert.

Dans le panneau central du *Triptyque Camerino* [fig. 394] de Carlo Crivelli, l'Enfant, assis sur les genoux de Marie, tient serré contre lui un loriot. L'oiseau a les ailes en croix, comme souvent les chardonnerets, et le brocart du manteau de Marie est aux couleurs de l'oiseau. Aussi le peintre a-t-il sans doute voulu illustrer à la fois l'annonce de la Croix<sup>3335</sup>, la fidélité dans la foi et le pouvoir salvateur du Christ. L'Enfant retient l'oiseau par la queue : dès qu'il relâchera son étreinte, celui-ci s'envolera à la verticale. Ceci nous invite à voir une mise en image de la symbolique de la Résurrection qui est aussi celle de l'oiseau, depuis Albert le Grand associé au phénix. Selon la légende, « le phénix est sorti d'une part de la cendre, d'autre part de la lumière du soleil. Peut-on imaginer un oiseau qui soit plus apte à symboliser cette double extraction que le loriot avec son corps jaune d'or et ses ailes d'un noir de charbon ? »<sup>3336</sup> Dieric Bouts a perché dans son *Chemin du Paradis* [fig. 354] deux loriots au premier plan dans les rochers, près des Justes guidés par l'ange, qui ont construit leur

---

<sup>3331</sup> FALK 1963, p. 43-44. De même que les noms, en se modifiant, perdent une grande part de leur signification, il n'était pas besoin d'avoir les yeux noirs pour être guéri par le loriot.

<sup>3332</sup> ZUCKER 2005, p. 66.

<sup>3333</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 110.

<sup>3334</sup> FERRO 1996, p. 211. La jaunisse était en effet liée à la colère.

<sup>3335</sup> L. et S. Dittrich considèrent que dans ce tableau le loriot est un substitut du chardonneret (DITTRICH 2004, p. 372) ; la chose nous semble plus compliquée, et à vrai dire plus dense.

<sup>3336</sup> FALK 1963, p. 38-39.

maison « sur le roc » (Mt 7, 24) et sont ressuscités, comme le Christ l'a annoncé. Il serait étonnant que le loriot du *Paradiesgärtlein* ne renvoie pas pareillement à la promesse de Résurrection.

#### e Le serpent enroulé au tronc du cerisier

Cela nous semble d'autant plus vrai que le Maître a pris soin de percher son loriot dans un cerisier au tronc élégamment torsadé, deux détails chargés de symboles. Certes, le loriot est friand de cerises<sup>3337</sup>, ainsi que l'attestent son nom de *Kirschvogel* (oiseau des cerises) et l'une des nombreuses interprétations plaisantes de son chant « moi, loriot, je mange la cerise et laisse le noyau »<sup>3338</sup>. Johann Walter [fig. 671], peintre naturaliste, a perché son loriot sur une branche de cerisier. Mais le symbolisme caché vit d'évidences détournées. Même si le panier de la cueilleuse du *Paradiesgärtlein* n'est pas un *unicum* dans la peinture, il est impossible que ne s'imprime pas en mémoire rétinienne l'image du calice, *a fortiori* lorsque, comme ici, des fruits rouges le remplissent<sup>3339</sup>. Il est en effet fréquent que les cerises renvoient au sang du Christ. Ghirlandaio en a éparpillé sur la table de la *Cène* [fig. 442]. De façon à peine plus voilée, dans la *Vierge entourée d'anges* [fig. 582] de Jean Malouel, peinte dans les mêmes années que le *Paradiesgärtlein*, un petit ange tend une cerise à Jésus. Chez le Baroque, c'est Joseph qui, lors du *Repos pendant la Fuite en Egypte* [fig. 308], cueille au cerisier des fruits pour son fils. Pour exprimer que Dieu est à la fois un et trine, Gérard David [fig. 400] a eu un trait de génie : sur la branche que tient Jésus, les cerises sont trois, et plus loin forment une boule dont on ne saurait dénombrer les fruits. On pourrait multiplier les exemples à l'infini. Si le loriot du *Paradiesgärtlein* dédaigne les cerises de l'arbre, c'est peut-être pour mettre l'accent non sur la Passion, dont bien d'autres éléments portent la marque, à commencer par les crucifères, les cerises dans le panier et le bec rouge de l'oiseau, mais sur la Résurrection.

Ceci se retrouve dans le tronc, qui a retenu l'attention des auteurs, sans que personne ne s'y attarde<sup>3340</sup>. Nous sommes d'accord avec Anna Eörsi pour voir deux troncs « enroulés

---

<sup>3337</sup> Une légende raconte que lorsqu'il est perché dans un cerisier, il oublie tout. Un jour, un geai voulut l'avertir de la présence d'un chasseur, mais il ne l'entendit pas, et le chasseur le tua (AMADES 1988, p. 132-133).

<sup>3338</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 108.

<sup>3339</sup> Voir notamment *Marie au Jardin du Paradis avec quatre saintes* [fig. 60], une gravure de notre corpus, et *La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon* [fig. 57], de l'école de Stefan Lochner. Mais nous ne connaissons aucune représentation de ce genre antérieure au *Paradiesgärtlein*. Le Maître aurait-il donné à d'autres l'idée d'utiliser un panier existant pour faire mémoire de la Passion ?

<sup>3340</sup> Voir *supra*, I, II, C, 2, a.

en forme de serpent » qui « évoquent le Paradis »<sup>3341</sup>. Il est fréquent que le serpent fasse corps avec l'arbre : citons pour mémoire la *Lettre O* [fig. 185] d'un antiphonaire de Florence, que nous avons plusieurs fois convoquée, le *Péché Originel* du *Spiegel des lidens cristi* [fig. 22 a], ou encore *L'Arbre de la Mort et le Bois de la Vie* [fig. 439] de Berthold Furtmeyer. Cette dernière miniature nous semble particulièrement riche pour sa typologie. D'un geste parallèle, mais en miroir, comme pour renverser *Eva* en *Ave*, Eve distribue des pommes, Marie des hosties. Dans l'arbre, un crucifix fait pendant à un crâne. En perchant un loriot, symbole de Résurrection, au-dessus d'un serpent lignifié, le Maître du *Paradiesgärtlein* exprime la même chose : de l'Arbre de la Connaissance le Christ a fait l'Arbre de Vie<sup>3342</sup>. « Disparu le Serpent / Qui, à la dérobée, / Injecta son venin / dans les oreilles d'Eve »<sup>3343</sup>.

### 3 L'énigmatique charadrius

Pour Hildegarde de Bingen, le loriot et le célèbre charadrius<sup>3344</sup> du *Physiologue* ne font qu'un<sup>3345</sup> : il guérissent l'homme de la mort, la mort physique symbolisée par la jaunisse, mais aussi la mort spirituelle, contre laquelle mettent en garde les oiseaux du *Voyage de saint Brendan*. Aussi importe-t-il de marcher à la suite du Christ, charadrius immaculé, en toutes circonstances.

#### a Le guérisseur du *Physiologue*

Le loriot se nommait, nous l'avons vu, *Schauervogel* (oiseau des ondées) ; le *charadrius*, classé par le Deutéronome (14, 18) dans les volatiles impurs, a souvent été identifié au pluvier, un oiseau beige aux reflets dorés, dont le nom dit qu'il annonce le retour des pluies<sup>3346</sup>. Mais l'oiseau devint au fil des traductions et des commentaires des espèces aussi différentes que le héron, la mouette, la bécasse et le pivert. Cet animal mystérieux, jamais clairement identifié, était connu depuis l'Antiquité. Comme le bruant et le loriot, il était réputé emporter la jaunisse : Hippocrate recommande le bouillon de charadrius pour

<sup>3341</sup> EÖRSI 1984, pl. 30.

<sup>3342</sup> G. Münzel, auquel nous empruntons la formule, pense plutôt à l'arbre au rameau sec : „*Der Baum, den Sebastian umfängt, ist nicht sein Marterbaum, sondern es ist der durch Christus zum Lebensbaum gemachte Erkenntnisbaum*“ (MÜNZEL 1956, p. 22, note 26). Mais nous pensons que cela s'applique davantage au cerisier.

<sup>3343</sup> EPHREM 1968, p. 97.

<sup>3344</sup> Selon les auteurs, l'oiseau se nomme charadrius, charadrius, caladrius, caladre, voire kladrius ; nous optons pour « charadrius », qui nous semble l'appellation la plus courante, tout en respectant les citations.

<sup>3345</sup> Nous empruntons l'essentiel de ce paragraphe à ZUCKER 2005, p. 63-66.

<sup>3346</sup> Voir CABARD, CHAUVET 2003, p. 161.

soigner la maladie. Mais les excréments du charadrius, ses poumons et la moelle de son fémur étaient également renommés pour guérir les yeux malades<sup>3347</sup>.

Le *Physiologue* décrit seulement l'extraordinaire pouvoir de l'oiseau. « Si la maladie de l'homme doit déboucher sur la mort, le charadrius détourne sa face du malade et tous savent alors qu'il va mourir » ; dans le cas contraire, il « fixe le malade dans les yeux, et le malade le regarde de son côté fixement, et le charadrius boit la maladie du malade ». Ensuite, contrairement au bruant, il ne meurt pas, mais « s'envole vers l'éther du soleil où il brûle la maladie du malade. Et le charadrius et l'homme malade sont guéris simultanément ». L'ouvrage ayant connu « une extraordinaire fortune dans le monde chrétien », ainsi que les *Bestiaires* qui s'y rattachent tous plus ou moins directement<sup>3348</sup>, nous pouvons postuler que le peintre du *Paradiesgärtlein* a rattaché les deux oiseaux jaunes du tableau à cet oiseau mythique. Le bruant y est le seul oiseau qui se retourne, comme le charadrius du *Bestiaire d'Oxford* [fig. 101]. Ce faisant, il regarde la pie-grièche et la huppe, peut-être avec hauteur<sup>3349</sup>, mais peut-être aussi pour les guérir.

#### b Le Paradis des Oiseaux de saint Brendan

On trouve la trace du charadrius non seulement dans le *Roman d'Alexandre* [fig. 162], où un oiseau anonyme annonce à la cour du roi de Perse la mort d'un malade qu'il refuse de regarder<sup>3350</sup>, mais aussi, si l'on en croit Jacques de Vitry, dans les oiseaux qu'aperçoit saint Brendan dans un arbre élevé<sup>3351</sup>. Ce rapprochement est d'autant plus éclairant pour notre tableau que le loriot et le bruant sont perchés dans un arbre, et que les trois oiseaux de l'arbre extérieur ont été assimilés au charadrius<sup>3352</sup>. De fait, cet arbre ressemble par bien des côtés à celui qu'apercevraient de loin des navigateurs, arrivant au « Paradis des Oiseaux » face au spectateur, un arbre « au branchage touffu et de grande envergure »<sup>3353</sup>. Quant aux oiseaux perchés dans la ramure, « personne n'en a jamais vu d'aussi beaux », une expression qui fait écho à la description par Guillaume le Clerc de Normandie du charadrius, « un oiseau plus

---

<sup>3347</sup> Voir CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 435.

<sup>3348</sup> BIANCIOTTO 1995, p. 8.

<sup>3349</sup> Voir *supra*, II, VI, C, 2, a.

<sup>3350</sup> Le *Roman d'Alexandre*, une collection de plusieurs légendes concernant les exploits mythiques d'Alexandre le Grand, connut un vif succès au Moyen Âge. Rédigé au III<sup>e</sup> siècle, il fut plusieurs fois traduit et enluminé.

<sup>3351</sup> LMA 1977-1980, t. 2, p. 1717.

<sup>3352</sup> G. Roth-Bojadzhiev estime que le charadrius est un chardonneret, en raison du rapport étroit de l'oiseau avec le chardon, très employé en phytothérapie (ROTH-BOJADZHEV 1985, p. 26).

<sup>3353</sup> Nous empruntons les détails du *Voyage de Saint Brendan*, un ouvrage dont la notoriété interdit de penser qu'il était inconnu du peintre, à BENEDEIT 2006, p. 79-83.

beau et de meilleure compagnie qu'aucun autre »<sup>3354</sup>. L'un de ces merveilleux oiseaux, dont le bruit des ailes est « doux comme le tintement d'une clochette » – un son proche de celui du psaltérion – explique qu'ils sont des anges et habitaient autrefois au ciel, mais sont « tombés si bas en compagnie du misérable Orgueilleux qui s'est révolté par superbe ». Ils ont alors continué à le servir, car il avait été désigné par Dieu comme leur maître et chargé de les « nourrir de la puissance divine ». Moins coupable que lui, ils ne sont pas condamnés à l'enfer, mais privés, du moins momentanément, de la gloire divine. Ce passage, qui sonne comme une mise en garde contre ceux qui se montrent « dédaigneux des paroles de Dieu », rejoint le souci du peintre, dont nous avons à plusieurs reprises relevé les appels à la fidélité.

### c Le Christ, charadrius immaculé

Ces rapprochements peuvent surprendre, le charadrius du *Physiologue* étant « intégralement blanc »<sup>3355</sup>. Mais aucun oiseau blanc n'avait la réputation d'emporter les maladies. La blancheur ne s'est imposée que peu à peu, à la suite « de malentendus<sup>3356</sup>, de contaminations, ou d'un désir de renforcer la symbolique christique de cet oiseau ». En effet, les Bestiaires renchérissent sur l'affirmation du *Physiologue* : « sans le moindre doute », cet oiseau « aussi blanc que neige » représente « Jésus-Christ, notre Sauveur, qui n'avait pas la moindre plume noire, mais à qui au contraire il plut d'être tout blanc »<sup>3357</sup>. Certes, un oiseau impur symbole du Christ, le *Physiologue* ne nie pas que ce soit apparemment une oxymore ; mais il en va de même du Serpent d'airain, et « les créatures présentent un double caractère, l'un louable, l'autre blâmable », une affirmation abondamment illustrée par notre recherche. Par ailleurs Jésus aurait assuré lui-même de sa blancheur en disant : « le maître de ce monde va venir, et il ne trouvera rien en moi » (Jn 14, 30). Les anges-oiseaux du *Voyage de saint Brendan* aussi sont blancs, comme le bois de l'arbre, ce qui n'est pas le cas au

---

<sup>3354</sup> BIANCIOTTO 1995, p. 63.

<sup>3355</sup> Sauf indication contraire, les lignes qui suivent empruntent à ZUCKER 2005, p. 63-66.

<sup>3356</sup> Une explication est peut-être que le pluvier a en hiver le ventre blanc, si bien que lorsqu'il vole on croit qu'il est blanc (CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 432).

<sup>3357</sup> BIANCIOTTO 1995, p. 63. On remarquera que Guillaume le Clerc de Normandie pousse assez loin la métaphore, ce qui laisse supposer qu'elle ne choquait pas. Il est vrai que dans la Bible, le Créateur est à plusieurs reprises comparé à un oiseau (voir *supra*, I, III, B, 2, a.). Le *Physiologue* se contente de faire allusion à Jn 1, 5 : « et la lumière luit dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas saisie » (contrairement à la TOB, qui traduit par « comprise », la BJ conserve, comme Luther, la connotation tactile qui permet de comprendre l'idée de « non-contamination » : dans *begreifen* il y a *greifen*).

*Paradiesgärtlein*. Mais cela ne nous semble pas rédhibitoire, loin s'en faut : le tableau étincelle d'une « lumière liquide »<sup>3358</sup> comme réfractée à travers une immense goutte de rosée.

Il nous semble au contraire que le peintre a réussi le difficile pari de mettre en scène un oiseau mythique sous la forme de deux oiseaux terrestres, le loriot flamboyant et discret, migrateur chargé de mystère, et le bruant jaune plus commun, dont la sédentarité rime avec fidélité, et qui par son attitude unique dans le tableau renvoie au charadrius littéraire. Les hommes ne s'y sont pas trompés, qui ont transposé sur des créatures vivantes un message si crucial qu'Honorius Augustodunensis en fit au XIII<sup>e</sup> siècle le cœur de son sermon du jour de l'Ascension : « Le charadrius blanc, c'est le Christ, né d'une Vierge. Il s'est approché du malade quand son Père l'a envoyé sauver l'humanité. Il a détourné son visage des Juifs et il les a laissés dans la mort, mais il a regardé de notre côté et il a porté notre infirmité sur la croix. Une sueur de sang a coulé de lui, puis il est remonté près de son Père avec notre chair, et nous a apporté le salut à tous »<sup>3359</sup>. Le bruant et le loriot sont en somme des oiseaux blancs dont le plumage reflète le soleil.

### C Un pinson s'envole à tire d'aile

Au-dessus de l'angle de la muraille, un pinson s'envole à tire d'aile, sans que l'on sache ni d'où il vient ni où il va. Il vole en diagonale vers le bas, ce qui suggère qu'il était perché en hauteur, peut-être dans l'arbre extérieur ; mais son vol onduleux par nature rend toute affirmation hasardeuse. On peut imaginer qu'il va se percher dans le cerisier ; mais il peut aussi bien disparaître vers la gauche. Son chant alerte a fait du petit fringille, souvent engagé, le symbole de la gaîté ; les concours de chant de pinsons ont enrichi plus d'un homme. Peut-être cet oiseau, le seul qui vole, symbolise-t-il au *Paradiesgärtlein* la fin de l'esclavage ?

---

<sup>3358</sup> „Wie Lichtwasser ist milde Lieblichkeit über die Gebilde dieser Kunststufe ausgegossen“ (HINTZE 1901, p. 40. L'auteur englobe dans cette citation l'Ecole de Cologne, à laquelle il rattache le *Paradiesgärtlein*).

<sup>3359</sup> Voir MALE 1958, p. 97.

## 1 La gaîté mise en cage

Dans la plupart des langues européennes, le nom du pinson dérive de l'onomatopée de son chant<sup>3360</sup>, qui passait pour traduire un heureux caractère : la « gaîté supposée de l'oiseau » est devenue proverbiale<sup>3361</sup>. Cet humble habitant des hêtres est l'image de l'insouciance des oiseaux du ciel, que Jésus donne en exemple.

### a Un humble habitant des hêtres

On distingue assez mal le pinson des arbres<sup>3362</sup> que le Maître a représenté les ailes en croix à la fois de dessus et de profil, dans une sorte de fausse plongée qui cache sa poitrine rose caractéristique. Ses couleurs sourdes ne tranchent guère sur le bleu du ciel<sup>3363</sup>. Bien que sa queue ne soit pas fourchue<sup>3364</sup>, on le reconnaît aisément à sa silhouette proche de celle du moineau, mais plus élancée, son fort bec conique, sa double bande alaire blanche. Son dos brun roux, sa calotte et sa nuque gris bleuté, ses ailes et sa queue sombres sont également fidèles à la nature et permettent d'affirmer qu'il s'agit d'un pinson des arbres mâle<sup>3365</sup>. Aussi les auteurs sont-ils unanimes<sup>3366</sup> à reconnaître cet oiseau fort commun, mais qui bâtit le plus beau des nids, « si bien arrondi qu'il semble fait au tour »<sup>3367</sup>. Son nom allemand *Buchfink* (pinson des hêtres) était réputé lui venir de ce qu'il niche dans ces arbres<sup>3368</sup>, ce qui ne semble

---

<sup>3360</sup> *Finco* est attesté en ancien haut allemand. „*Sie hat offenbar ihren Grund in dem onomatopoietischen Charakter des Vogelnamens, welcher auf dem kurzen, hellen pink-pink-Rufe des Buchfinken beruht*“ (SUOLAHTI 2000, p. 109-110).

<sup>3361</sup> *Pinçon*, dérivé du latin populaire *pincionem*, issu de *pinchio*, *-onis* formé sur le radical *pinc-* qui évoque le cri de l'oiseau, est attesté en France vers 1185. Musset crée en 1845, avec son héroïne *Mimi pinson*, le type de la jeune fille gaie et travailleuse (ROBERT 2000, p. 1644).

<sup>3362</sup> L'appellation *Fringilla coelebs* s'explique par le fait qu'en Suède, où Linné a décrit l'espèce, seuls les femelles et les jeunes migrent, si bien que les mâles sont, en dehors de la période de reproduction, des « pinsons célibataires » (CABARD, CHAUVET 2003, p. 359).

<sup>3363</sup> H. Janitschek [fig. 1] ne l'a pas gravé, ce qui donne à penser qu'il ne l'a pas vu. On peut se demander si ce n'est pas le cas aussi de G. Roth-Bojadzhiev, qui parle longuement du pinson de la *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] de M. Schongauer mais passe sous silence celui du *Paradiesgärtlein* (voir JANITSCHKE 1890, p. 213 et ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 36-44).

<sup>3364</sup> Il est plus difficile de peindre un oiseau en vol que perché de profil ; aussi les peintres réservaient-il généralement, pour la période qui nous intéresse, le vol à la colombe de l'Esprit. Il y a cependant, dans les *Petites Heures de Jean de Berry*, deux pinsons en vue dorsale, les ailes déployées (f° 127v et 284v). Avec leur queue trop longue, ils ressemblent à des faucons, « mais la présence de rayures blanches sur les ailes permet de les identifier avec certitude » (YAPP 1989, p.185-186). Sans être un argument décisif, le fait que le pinson du *Paradiesgärtlein*, peint par ailleurs avec un soin certain, ait la queue droite comme les faucons, nous invite à rattacher le Maître au monde de la miniature.

<sup>3365</sup> La femelle est grise et brune.

<sup>3366</sup> Huit auteurs nomment l'oiseau ; ceux qui précisent sont d'accord pour reconnaître un pinson des arbres. La remarque précisant que l'oiseau s'envole avec quelque chose dans le bec („*einer fliegt mit einem Brocken davon*“, ALDENHOVEN 1902, p. 387) nous semble reposer sur une confusion avec le rouge-gorge voisin.

<sup>3367</sup> BECHSTEIN 1907, p. 203-204 ; voir aussi BIRK 1925, p. 35.

<sup>3368</sup> „*Ein auf buchen nistender fink*“ GRIMM 1854-1960, t. 2, col. 474.

pas correspondre à la réalité : il fréquente « tous les espaces boisés »<sup>3369</sup>. Il est par contre vrai qu'il raffole de faines de hêtre, qu'il cherche parmi les feuilles<sup>3370</sup>. On peut se demander si le vol de l'oiseau, dont le nom donne à penser malgré tout qu'il vient d'un hêtre majestueux pour se diriger vers la terre, n'est pas une mise en image de l'abaissement nécessaire pour entrer dans le Royaume : « Dieu résiste aux orgueilleux, mais se montre favorable aux humbles » (Jc 4, 6).

Comme le pinson, en chantant, « se donne beaucoup de mouvement »<sup>3371</sup>, *Fink* a désigné en Allemagne un étudiant qui n'étudie guère, un joyeux drille, un vagabond. Dans la trilogie de Schiller, les soldats qui s'enrôlent sous la bannière de Wallenstein espèrent vivre « fougueux et agiles / libres comme le pinson / sur les arbres et les buissons / dans les sphères célestes »<sup>3372</sup>. Par glissement, *Fink* a qualifié aussi un grossier personnage, d'autant plus que l'oiseau, à l'instar de nombre de ses congénères, recherche volontiers sa nourriture dans les déchets et le crottin : des noms comme *Dreckfink* (pinson d'ordure), *Kotfink* (pinson de crotte), *Mistfink* (pinson de fumier) s'appliquent davantage aux hommes qu'à l'oiseau<sup>3373</sup>.

#### b L'insouciance des oiseaux du ciel

Le chant du pinson, entendu dans la nature, a souvent une connotation négative. Déjà Théophraste signale qu'un pinson qui chante le matin annonce le mauvais temps. Selon d'autres sources, il annonce la mort quand il chante longtemps près d'une maison, un procès quand il chante dans un bois<sup>3374</sup>. *A contrario*, le pinson au chant cristallin a été vu comme le symbole de l'âme louant Dieu sans relâche : Martin Schongauer a perché dans sa *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] un pinson au bec ouvert<sup>3375</sup>. Dans l'*Adoration des anges* [fig. 453] de Benozzo Gozzoli, un magnifique pinson est posé près de la mare, avec d'autres oiseaux : bien qu'il ait le bec clos, il accompagne symboliquement le chœur des anges. L'insouciance joyeuse du pinson peut être associée à la confiance en Dieu des « oiseaux du

---

<sup>3369</sup> „Den Namen Buchfink verdient er nicht, denn er ist in allen Waldungen vertreten“ (BIRK 1925, p. 34). Il s'appelle d'ailleurs aussi, plus rarement il est vrai, *Waldfink* (pinson des forêts, GRIMM 1854-1960, t. 2, col. 474).

<sup>3370</sup> „Der Buchfink, welcher diesen Namen seiner Vorliebe für Bucheln verdankt“ (SUOLAHTI 2000, p. 110).

<sup>3371</sup> ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 178.

<sup>3372</sup> „Flüchtig und flink, / frei wie der fink / auf sträuchern und bäumen / in himmelsräumen (voir GRIMM 1854-1960, t. 3, col. 1663).

<sup>3373</sup> DUDEN 1963, p. 168-169.

<sup>3374</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 2, col. 1508. Il est étrange, mais pas unique, que des connotations aussi contradictoires cohabitent. Dans ce cas précis, on a l'impression que le fait d'encager l'oiseau neutralise sa capacité à annoncer le malheur, et donc le malheur lui-même.

<sup>3375</sup> Voir ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 43.

ciel » à laquelle invite Jésus (Mt 6, 26). Au *Paradiesgärtlein*, c'est la mésange bleue qui chante ; mais le spectateur qui reconnaît le pinson se remémore son chant. Ces oiseaux qui apprennent facilement étaient capturés en quantité : les amateurs distinguaient plus de vingt mélodies différentes, plus ou moins cotées dans les concours<sup>3376</sup>, car les concours de chant de pinsons avec paris étaient très répandus<sup>3377</sup>. Un proverbe allemand témoigne de la banalité de la capture : « pour attraper des pinsons, il faut leur lancer du grain »<sup>3378</sup>. En français, « kuikui »<sup>3379</sup> dit que pour les enfants, « oiseau » était quasiment synonyme de « pinson », si bien que l'appellation enfantine est passée dans le langage courant.

## 2 La fin de l'esclavage

De tous les oiseaux régulièrement encagés – et nous en avons rencontré beaucoup – le pinson est sans doute celui qui a payé le plus lourd tribut. Rebelle à l'encagement, régulièrement aveuglé au fer rouge, l'oiseau est le symbole de l'homme qui aspire à la liberté, celle que promet Dieu qui soulage et délivre.

### a Un aveugle insoumis

Les conseils abondent pour obtenir le meilleur chanteur possible, celui qui garantira le meilleur profit. Il faut capturer le pinson très jeune, lui donner une cage minuscule et le garder dans un coin obscur de la chambre « pour lui ôter toute distraction », sauf au mois de mai : « c'est le plus sûr moyen de n'entendre rien d'imparfait ». Mais mieux vaut encore crever les yeux de l'oiseau<sup>3380</sup>, « un gaillard impétueux » dont la « rage aveugle » pousse parfois celui qui le soigne « au désespoir ». Le pinson encagé ne « devient à peu près raisonnable » qu'au bout de plusieurs années, certains sont « à cet égard incurables »<sup>3381</sup>. Un ouvrage du XVI<sup>e</sup> siècle part du postulat que cet oiseau aveuglé pour son bien – car il se blesserait en battant des

<sup>3376</sup> BECHSTEIN 1907, p. 267-270.

<sup>3377</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 56.

<sup>3378</sup> GRIMM 1854-1960, t. 3, col. 1664. On reconnaît là l'équivalent de « on n'attrape pas des mouches avec du vinaigre ».

<sup>3379</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 48.

<sup>3380</sup> La meilleure cage est « un carré long, pour le moins de 24 cm, sur 19 de large et 19 de haut », car le pinson aime « se tourner à l'aise ». L'auteur fustige ceux qui aveuglent les pinsons, tout en expliquant en détail comment procéder – on brûle la pupille avec un fil de fer rouge, ou alors on colle les paupières au feu – ce qui rend son indignation quelque peu suspecte (BECHSTEIN 1907, p. 262-271).

<sup>3381</sup> „Der gefangene Buchfink ist ein sehr stürmischer Bursche, der seinen Pfleger durch seine schier blinde Tobsucht zur Verzweiflung bringen kann. [...] Nur dauert es meistens Jahre, ehe gefangene Buchfinken einigermaßen gegen ihren Pfleger vernünftig werden, ja, manche sind in dieser Beziehung unheilbar.“ (voir BIRK 1925, p. 33-40, 35 pour la citation). Les efforts déployés par l'auteur pour défendre le pinson, « un membre éminent parmi nos princes chanteurs à plumes » (*ein würdiger Mitglied in der Reihe unserer gefiederten Sängervürsten*) donnent à penser que des voix se sont élevées pour fustiger ce « sport national ».

ailles sans relâche –, « chante d'autant mieux qu'il voit moins ». Aussi est-il « l'image de ces chrétiens dont la foi est si grande qu'ils ne s'efforcent pas de percer les mystères de la foi : Saul lui-même en fit l'expérience lorsqu'il fut aveuglé »<sup>3382</sup>. Il n'est après tout pas impossible que ce soit là le message du commanditaire du *Paradiesgärtlein*, à l'adresse de quelque frondeuse moniale<sup>3383</sup>.

Mais on peut l'interpréter tout autrement. Cet oiseau si rebelle à la captivité peut être aussi l'image de l'homme qui aspire à briser sa prison. Le pinson était employé en médecine contre les maladies de peau, particulièrement chez les enfants. Hildegarde de Bingen recommande de poser sur les endroits malades un pinson sans tête, vidé, plumé, séché sur des charbons et tiédi : l'oiseau « aspire les humeurs impures et mauvaises »<sup>3384</sup>. Comme le chardonneret et le bouvreuil, le pinson a essayé d'ôter les épines du front de Jésus. Ce faisant, il s'est blessé avec ces épines « encore toutes couvertes du sang divin » et a gagné son « pectoral couleur de sang », un « perpétuel héritage d'honneur »<sup>3385</sup> : on l'appelait aussi *Rotfink*<sup>3386</sup> et, avec quelque ironie, « riche prieur »<sup>3387</sup>, sans doute à cause de son chant joyeux et de son embonpoint de bon aloi. Le pinson est le symbole de la *Benignitas*. Dans un manuscrit du début du XVI<sup>e</sup> siècle, que nous avons plusieurs fois rencontré, il invite l'âme amoureuse de Dieu à contempler ces plumes « trempées de sang rouge » pour se souvenir que celui qu'elle aime est « bellement rouge et blanc »<sup>3388</sup>.

L'oiseau représente donc à la fois la bienveillance de la Créature et celle de Dieu, dont elle est le miroir. Dans le *Missel de Sherborne*, deux pinsons reprennent ces deux couleurs, qui se font écho et se complètent. Un pinson mâle chante [fig. 642], face à Jean-Baptiste qui annonce la venue du Messie, représenté sous la forme de l'agneau avec la croix : au rouge de l'oiseau répond celui de la croix de l'agneau. Autrement dit, le pinson – et avec lui l'abbé

---

<sup>3382</sup> RDK 1937-2003, t. 8, col 1320.

<sup>3383</sup> Cela pourrait se justifier, entre autres, dans le contexte de la réforme dominicaine, sur laquelle nous reviendrons.

<sup>3384</sup> „Er hilft Kindern gegen Ausschläge und Entzündungen, indem er der Haut die unreinen und schlechten Säfte entzieht“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 44).

<sup>3385</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 533.

<sup>3386</sup> SUOLAHTI 2000, p. 110.

<sup>3387</sup> ROLLAND 1967 b, t. 10, p. 48. L'auteur relève p. 48-51 assez peu de noms différents, si l'on compare avec d'autres. « Pinceron » et « pince » sont peut-être à la fois des altérations et des allusions au caractère impétueux de l'oiseau. « Saint-symphorien » est peut-être à rattacher à saint Symphorien, dont la *Légende dorée* relate que seules restèrent intactes dans un incendie les trois pierres arrosées du sang du martyr décapité « en l'an du Seigneur 270 » (JACQUES DE VORAGINE 1998, p. 452-453). Il se pourrait alors que le pinson ait servi d'amulette.

<sup>3388</sup> „Die schönen roten federlein also ist eur got geferbt und mit rotem plut übrunnen o du mynnende sel sich in eben an wann dein geliebter ist schon weiß und rot“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 43).

commanditaire – chante la Passion qui sauve. Dans la marge d’une autre page, un pinson femelle [fig. vol. III] est perché sur un losange encadrant une femme au voile blanc : peut-être le miniaturiste a-t-il voulu ici mettre davantage en accent le caractère lumineux de Dieu, en faisant allusion à la scène des femmes au tombeau (Mt 28, 1-10). On peut en effet estimer que *Fink* « nous conduit pour ainsi dire tout droit à la racine *finken fank funken* » qui a donné aussi *Funke* (l’étincelle). Le pinson serait donc étymologiquement parlant l’oiseau qui brille, ce qui n’exclut pas l’influence du chant, car le son et la lumière sont liés « un nombre incalculable de fois »<sup>3389</sup>. Le pinson qui, dans l’*Annonciation* [fig. 368] de Vittore Carpaccio, vole au-dessus de l’herbe du Jardin, entre Marie et l’ange<sup>3390</sup>, dit que Jésus vient apporter la lumière. Comme le rouge-gorge, le pinson était réputé avoir apporté aux hommes le feu du ciel<sup>3391</sup>. Par son vol oblique, le pinson du *Paradiesgärtlein* semble être en route pour la terre, comme pour inviter les hommes, souvent « insensés et aveugles » (Mt 23, 17), à distinguer sur son plumage les reflets du paradis que Dieu y inscrit.

## b La liberté et la gloire des enfants de Dieu

Ce n’est pas un hasard si le Maître a placé au pied de l’angle de la muraille la sauge salvatrice aux fleurs rouges, une plante qui prolifère dans les friches, et au-dessus le pinson à la poitrine rosée, un oiseau dont l’aspect n’attire l’attention ni dans le tableau, ni dans la nature : « la pierre rejeté des bâtisseurs », c’est-à-dire le Christ, « est devenue la pierre angulaire » (Lc 20, 17 ; Ac 4, 11). Il est par ailleurs remarquable que le pinson, aveuglé pendant des siècles, s’envole au-dessus d’une plante dont une variété, la sclarée, était réputée guérir de la cécité<sup>3392</sup>. En guérissant les aveugles, même les jours de sabbat (Jn 9, 14), Jésus libère les hommes bien au-delà de leur maladie. Pour qu’un pinson aux yeux morts s’envole vers la lumière, il ne suffit pas d’ouvrir sa cage : il faut un miracle. La condition du pinson avait tout de l’esclavage ; aussi nous semble-t-il possible que le peintre ait représenté un pinson qui s’envole les ailes en croix pour rappeler que par le sacrifice du Christ l’homme n’est plus l’esclave du péché (Rm 6, 6). Dans l’iconographie, le pinson est souvent lié aux

---

<sup>3389</sup> „Für sich betrachtet führt unser fink gerade zu auf die wurzel finken fank funken, der laut fink ergänzt die ablaute in fanke und in funke. [...] Wir finden aber unzählichmal, dasz die vorstellungen des schalls und lichts einander begegnen“ (GRIMM 1854-1960, t. 3, col. 1663). On rencontre *vank*, une variation méridionale de *Funke*, dans la *Chanson des Nibelungen*. A noter par ailleurs que des mots comme *Fankel* et *Fänkerl* ont désigné des esprits de la mythologie germanique puis, par glissement, le démon (col. 1317). N’oublions pas que Lucifer est à l’origine l’ange de la lumière.

<sup>3390</sup> A vrai dire, nous ne saurions affirmer qu’il s’agit d’un pinson ; mais nous faisons confiance à DITTRICH 2004, p. 53.

<sup>3391</sup> On l’appelait d’ailleurs *wilds Feuer* (feu sauvage) en Autriche (GRIMM 1854-1960, t. 3, col. 1163).

<sup>3392</sup> Voir *supra*, II, I, D, 1, c.

sujets ayant un rapport avec les fins dernières<sup>3393</sup>. L'oiseau du *Paradiesgärtlein* dit que la Création « garde l'espérance, car elle aussi sera libérée de l'esclavage de la corruption, pour avoir part à la liberté et à la gloire des enfants de Dieu » (Rm 8, 21).

« Pourquoi y a-t-il des mésanges bleues dans le monde ? Je ne le sais vraiment pas, mais je me réjouis qu'il y en ait » écrivait en 1917 Rosa Luxemburg dans une de ses *Lettres de Prison*. Sans les trilles des oiseaux couleur de ciel et la fidélité d'une mésange charbonnière avec laquelle elle s'était « liée d'amitié », elle aurait désespéré.<sup>3394</sup> Dans l'iconographie, le rouge-gorge, le chardonneret et le pinson sont souvent « interchangeables »<sup>3395</sup>. Si le Maître du *Paradiesgärtlein* a peint dans son tableau les trois espèces, c'est peut-être parce qu'au rouge de la croix le pinson ajoute le bleu du ciel, d'autant plus qu'il est entouré d'azur. Toutes proportions gardées, mésanges, bruants, loriots et pinsons peuvent être comme la huppe, le pivert et la pie-grièche des « oiseaux doubles ». Mais ce sont avant tout des oiseaux de lumière, tant par le lapis-lazzuli et l'or précieux de leurs plumes que par la splendeur joyeuse de leur chant. Le pinson qui s'envole au sommet de la croix dessinée par les roses nous invite en outre à voir dans le tableau une mise en image des *Fioretti* : « finalement achevée la prédication, saint François leur fit le signe de la croix, et leur donna licence de se partir ; et alors tous ces oiseaux en bande s'élevèrent en l'air avec de merveilleux chants ; et puis, suivant la croix que leur avait faite saint François, se divisèrent en quatre parties ; et une vola vers l'Orient, et l'autre vers l'Occident, et l'autre vers le Midi, la quatrième vers l'Aquilon, et chaque bande s'en allait chantant de merveilleux chants »<sup>3396</sup>.

---

<sup>3393</sup> „In einem Bildzusammenhang mit einem gewissen Endzeitthema“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 43).

<sup>3394</sup> „Ich freue mich schon jetzt auf die eine Kohlmeise, mit der ich besonders befreundet bin. [...] Wozu gibt es Blaumeisen auf der Welt ? Ich weiß es wirklich nicht, aber ich freue mich, daß es welche gibt (LUXEMBURG 1922, p. 31-34).

<sup>3395</sup> „Mit einer Austauschbarkeit der Vogelgestalt muss allerdings auch beim Buchfink gerechnet werden“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 43).

<sup>3396</sup> PERATE 1919, p. 42.

## CHAPITRE QUATRIEME : LE MARTIN-PECHEUR ET LE CRAVE PECHEUR

Tous les oiseaux du *Paradiesgärtlein* sont perchés à une certaine hauteur, sur la muraille ou dans un arbre, sauf deux, le martin-pêcheur et le crave au bec rouge, qui sont posés au premier plan. Tout semble les opposer. Ils ne regardent pas dans la même direction. Le martin-pêcheur, « diamant volant »<sup>3397</sup>, perché en évidence sur le trop-plein du bassin, est un symbole christique. Le crave, un substitut du corbeau, qui picore dans l’herbe, à moitié caché par les jambes de l’homme debout, est l’image de la noirceur et du Mal.

Tous deux cependant ont le bec et les pattes rouges, comme la colombe de l’Esprit. Ils sont aussi les deux seuls oiseaux qui semblent être non pas un attribut – l’affirmer serait prématuré – mais reliés, dans une certaine mesure, à un personnage en particulier. Par son attitude et ses couleurs, le martin-pêcheur est comme un double en miniature de la femme à la fontaine et de Marie ; un certain nombre d’auteurs ont vu dans le crave, qui frôle les jambes du jeune homme, une bonne raison d’identifier ce dernier à saint Oswald. Enfin, il nous semble que le peintre a voulu relier ces deux oiseaux, ne serait-ce qu’en les représentant tous deux en train de se nourrir, ce qui ne peut être insignifiant, compte tenu de la place occupée par la table mise au centre du jardin.

### A Le martin-pêcheur ou le plantain semé

Le martin-pêcheur est un oiseau splendide et mystérieux. Qu’il s’agisse ou non de l’alcyon des légendes, il a repris à son compte la symbolique liée aux *Métamorphoses* d’Ovide : à la suite de l’Antiquité, le Moyen Age a vu en lui un emblème de sagesse et de fidélité. Jésus ayant invité lui-même ses disciples à devenir « pêcheurs d’hommes » (Mc 1, 17), il est aussi le symbole du Christ qui appelle tout homme de bonne volonté à transmettre la Parole.

---

<sup>3397</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 239.

## 1 Un oiseau splendide et mystérieux

Le martin-pêcheur, dont le profil gauche se détache<sup>3398</sup> contre la pierre du bassin et le bois de la rigole qui évacue le trop-plein, ne fait l'objet d'aucun débat<sup>3399</sup>. L'oiseau fascinait déjà les Anciens avec son plumage aux reflets d'arc-en-ciel. Plus tard, cette « hirondelle de saint Martin » fut assimilée à l'alcyon des légendes.

### a Les reflets de l'arc-en-ciel

On reconnaît parfaitement le martin-pêcheur du *Paradiesgärtlein* à sa silhouette trapue, sa petite queue qui se confond presque avec ses ailes, son grand bec en forme de glaive, ses courtes pattes rouges. Son plumage bleu foncé dont quelques touches plus claires suggèrent la brillance, sa poitrine couleur brique, sa joue blanche sont fidèles à la nature. Seuls quelques détails diffèrent : le blanc de son ventre est trop étendu, les proportions de son bec inexacts ; aussi est-il difficile d'affirmer qu'il s'agit d'une femelle, alors que la couleur rouge de la mandibule inférieure y inviterait. Il tient dans le bec un petit poisson peu visible, gris comme ceux qui s'engagent dans la rigole.

Selon la lumière, l'oiseau apparaît bleu, turquoise ou de toutes les nuances de vert. Il s'appelle *blavet* (bleuet) en catalan<sup>3400</sup>, « oiseau bleu »<sup>3401</sup>, « petit bleu », « martin bleu » en français, *Blauamseli* (merlet bleu) en allemand ; mais on le nomme aussi *Wasserspecht* (pivert d'eau)<sup>3402</sup>, « vert martin », « vert pêcheur » et « verdelet ». L'oiseau tire son nom allemand *Eisvogel* (oiseau des glaces) de ses reflets magnifiques qui rappellent ceux de la glace épaisse<sup>3403</sup>, à moins – et cela est plus plausible – que *Eis* ne soit une déformation de *Eisen* (le fer) et que *Eisenvogel* ait abouti à *Eisvogel* par contraction, car le plumage de l'oiseau brille d'un éclat métallique<sup>3404</sup>. On ne s'étonnera pas que le martin-pêcheur ait été capturé, comme beaucoup d'autres, pour sa beauté, d'autant plus qu'il est plutôt rare : il était gardé en cage comme porte-bonheur en Bohême<sup>3405</sup>. On le rencontre souvent dans les marges. Dans la *Bible*

---

<sup>3398</sup> Il est à deux reprises le seul oiseau nommé (HARTLAUB 1947, p. 4 ; MUSPER 1961, p. 48).

<sup>3399</sup> L'oiseau est mentionné par neuf auteurs ; tous ceux qui précisent l'espèce reconnaissent un martin-pêcheur.

<sup>3400</sup> AMADES 1988, p. 137.

<sup>3401</sup> Sauf indication contraire, les appellations ont été relevées chez ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 113-117.

<sup>3402</sup> SUOLAHTI 2000, p.11 pour ces deux derniers noms.

<sup>3403</sup> Voir CABARD, CHAUVET 2003, p. 240 et BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 2, col. 743.

<sup>3404</sup> *Isarnvogel* est attesté en ancien haut allemand (WAHRIG 1974, col. 1055).

<sup>3405</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 2, col. 744. L. et S. Dittrich estiment cela impossible, seuls des spécialistes parvenant à garder l'oiseau en captivité. Pourtant, encore au début du XX<sup>e</sup> siècle, J.-H. Bechstein

de Wenceslas [fig. 511], au-dessous d'une lettrine représentant le bain du commanditaire, un martin-pêcheur tient dans son bec un phylactère où est inscrite la devise royale *toho bzde toho* (ceci appartient à celui-là) : cela en dit long sur l'estime que portait à l'oiseau le monarque.

De nombreuses légendes expliquent la provenance du chatolement irisé de l'« oiseau de paradis ». Après avoir lâché la colombe, Noé, inquiet, dit au martin-pêcheur : « toi qui connais les eaux, tu auras moins peur, pars aussi, va voir si la terre reparaît ». L'oiseau s'envola mais, à la fois effrayé par le vent et ivre de liberté, il s'enfonça dans l'azur : « de gris qu'il était auparavant, son plumage se colora de bleu céleste ». Lorsque le soleil lui roussit le plumage, il se souvint de sa mission. Mais Noé avait utilisé le bois de l'Arche pour de nouvelles constructions. Depuis ce jour, désespéré, l'oiseau arpente les rivières en poussant des cris aigus. Il a conservé dans son plumage le bleu du ciel sur la tête et sur son ventre ses plumes roussies par le soleil, en souvenir de son imprudence.<sup>3406</sup> On reconnaît, la mise en garde en plus, une variante de la légende du « moine Félix », dont nous avons vu l'importance pour notre sujet<sup>3407</sup>. Peut-être le commanditaire a-t-il voulu attirer l'attention sur le danger des excès en matière de recherche spirituelle? Cela pourrait être un argument de plus pour rattacher le tableau à une communauté religieuse en proie à des aspirations contradictoires.

## b L'hirondelle de saint Martin

Conrad de Megenberg voit dans le cri perçant de l'oiseau, auquel fait allusion le conte, l'origine de son nom : il s'appelle *Eisvogel* car il crie « ysi ysi »<sup>3408</sup>. Contrairement à la plupart des oiseaux du *Paradiesgärtlein*, ce si bel oiseau ne fait entendre que des cris discordants : *crida coumo un alussi* (crier comme un martin-pêcheur) signifie dans le Languedoc « crier à tue-tête »<sup>3409</sup>. Cette absence de chant l'a fait surnommer au Moyen Âge « alcyon muet par opposition à alcyon chanteur qui est la rousserolle »<sup>3410</sup>. Mais ce n'est pas sa seule disgrâce : outre que « tous ses mouvements sont brusques », le « martin-pêcheur

---

explique comment s'y prendre dans un ouvrage de vulgarisation (BECHSTEIN 1907, p. 93-95), preuve que la chose n'était pas si rare.

<sup>3406</sup> ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 74-75 ; on trouve une version pratiquement semblable chez AMADES 1988, p. 136.

<sup>3407</sup> Voir *supra*, III, III, A, 3, b.

<sup>3408</sup> „Und hat den namen von seiner stym / wan er schreyet ysi ysi“ (CONRAD DE MEGENBERG 1475, chap. *Von dem Eyßvogel*)

<sup>3409</sup> ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 73.

<sup>3410</sup> ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 114.

vulgaire » est « assez mal proportionné »<sup>3411</sup>. Son bec surtout est très grand, chose qui a dû frapper les miniaturistes, qui en exagèrent encore la longueur<sup>3412</sup>, pour rendre peut-être l'oiseau reconnaissable à coup sûr : comme « il était impossible à un artiste du Moyen Age de reproduire le bleu brillant et lumineux de son dos », on prenait souvent du vert, ce qui donnait au martin-pêcheur des allures de pivert, d'autant plus que « les enlumineurs médiévaux utilisaient le rouge à la place du jaune »<sup>3413</sup>. On mesure le chemin parcouru entre les *Petites Heures de Jean de Berry* et le *Paradiesgärtlein*, postérieur seulement de quelques décennies.

Les Indiens Cherokees racontent que le martin-pêcheur devait bien être un oiseau d'eau, mais n'avait ni pattes palmées, ni bec. Alors les animaux lui fabriquèrent un harpon, qu'ils lui attachèrent sur la bouche. L'oiseau s'installa sur un arbre et lorsqu'il aperçut un poisson, il se jeta dans l'eau. C'est ainsi qu'il devint un pêcheur hors pair.<sup>3414</sup> Cette habitude, rare chez un oiseau, lui a donné son nom français. « Martinet-pescheur », attesté en 1553, s'explique selon Buffon par le fait que « son vol ressemble à celui de l'hirondelle martinet »<sup>3415</sup> : on a voulu distinguer les deux oiseaux. « Martinet » est dérivé « du nom propre Martin pour une raison inconnue, mais le procédé a d'autres exemples » : le sansonnet est un « petit Samson », le perroquet un « petit Pierre »<sup>3416</sup>.

Les contes ont la réponse, d'autant plus importante que l'habileté du « pique-véron » n'était pas du goût des pêcheurs<sup>3417</sup>. Selon Sulpice Sévère, saint Martin lui-même s'indigna de l'appétit de ces « oiseaux plongeurs qui chassaient les poissons et entassaient sans trêve leur capture dans leur jabot rapace ». Il expliqua aux assistants qu'il convenait de voir là « l'image des démons : ils tendent leurs pièges aux imprudents, les font prisonniers à leur insu, dévorent leurs victimes, et ne peuvent se rassasier d'en dévorer ». Un parement d'autel islandais [fig. 258] montre avec poésie comment les oiseaux obéissent à la « parole puissante » du saint

---

<sup>3411</sup> BECHSTEIN 1907, p. 95.

<sup>3412</sup> Le Maître des Initiales de Bruxelles a donné au martin-pêcheur de son *Annonciation* [fig. 570] un bec démesuré.

<sup>3413</sup> YAPP 1989, p.173.

<sup>3414</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 3, p. 27. Nous n'avons pas trouvé d'équivalent européen, peut-être parce qu'il eût été inconvenant d'imaginer que Dieu ait pu rater une de ses créatures. Quand le Créateur corrige son œuvre, la faute ne lui en incombe pas. S'il en est réduit à essayer ses pinceaux sur le chardonneret, c'est que l'oiseau est arrivé trop tard (voir *supra*, III, I, C, 5, a).

<sup>3415</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 240.

<sup>3416</sup> ROBERT 2000, pp. 1653, 1601, 2015.

<sup>3417</sup> Les Anciens se demandaient « de quoi est fait le nid de l'alcyon », un nid rond et fragile qui « ressemble plus ou moins à des boules de la mer, c'est-à-dire ce qu'on appelle l'écume de mer » (Aristote, cité dans FERRO 1996, p.283). Ils confondaient certainement le nid de l'oiseau avec ses pelotes de réjection : le martin-pêcheur, qui consomme une grande quantité de poissons, rejette les parties indigestes, comme les chouettes, à cette différence près qu'elles sont constituées en majorité d'arêtes.

qui leur commande de « délaissier les ondes » pour se rendre « en des lieux arides et déserts ».<sup>3418</sup> Dans le conte, le saint ne chasse pas l'oiseau, mais l'invite à la modération, et le martin-pêcheur obéit. Alors l'« oiseau Saint-Martin », qui jusque-là était noir, obtient le droit de pêcher pour se nourrir et, en récompense de son obéissance, ses plumes reflètent depuis ce jour les couleurs de l'arc-en-ciel<sup>3419</sup>. Il importait de faire passer du côté du Bien un oiseau dont nous verrons qu'il a été de bonne heure fortement valorisé. Le conte est aussi, en quelque sorte, une réécriture de la Genèse : en la personne de saint Martin, Dieu pardonne au pêcheur. Comme l'iris, le martin-pêcheur fait mémoire de la Nouvelle Alliance.

### c L'alcyon des légendes

Il a toutefois sans doute paru suspect qu'un oiseau niche dans la terre, comme un rongeur. Une légende s'est empressée d'expliquer qu'à Bethléem, les souris allaient et venaient dans la cuisine et effrayaient Marie. Alors le martin-pêcheur les chassa. Pour le remercier, celle-ci lui accorda le droit de pondre dans les trous de souris : aussi niche-t-il dans les trous des rats d'eau.<sup>3420</sup> Cet oiseau étrange, qu'on ne savait trop où classer, a souvent été confondu avec d'autres. Son plumage changeant, nous l'avons vu, l'a fait assimiler au pivert : comme lui, il s'est nommé « avocat du meunier », parce qu'il « se trouve souvent près des moulins »<sup>3421</sup>. Dans les glossaires il y a eu amalgame entre le martin-pêcheur et le porphyron, oiseau « biblique », nommé *pulcherrima avis* : comme on n'avait pas de nom pour cet oiseau étranger, on l'a répertorié comme le « beau martin-pêcheur »<sup>3422</sup>. Parfois, dans la peinture, l'oiseau est remplacé par le guêpier<sup>3423</sup>.

Son nom savant, *Alcedo atthis*<sup>3424</sup>, dit sa parenté supposée avec l'antique alcyon : « c'est en raison de ce que dit Lucien du plumage de l'alcyon que Linné a donné le nom

---

<sup>3418</sup> *Lettre à Bassula*, SULPICE SEVERE 1996, p. 46-47. Le martin-pêcheur n'est pas explicitement nommé, mais il ne peut s'agir que de lui.

<sup>3419</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 240. L'appellation allemande *Fischer Martin* (pêcheur Martin) laisse supposer que la légende était aussi connue en Allemagne, à moins qu'il ne s'agisse d'un simple décalque du français.

<sup>3420</sup> AMADES 1988, p. 136-137. En réalité, ce n'est pas le cas, pour des raisons évidentes : l'oiseau creuse au contraire la galerie qui aboutit à son nid dans une paroi inaccessible aux rongeurs, qui ne feraient qu'une bouchée de sa nichée (voir BREHM 1975, t. 6, p. 130).

<sup>3421</sup> ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 73.

<sup>3422</sup> SUOLAHTI 2000, p.10.

<sup>3423</sup> DITTRICH 2004, p. 84. Le guêpier peut aussi remplacer le pivert (voir *supra*, III, II, B, 2, a). Le martin-pêcheur se nommant *Wasserspecht*, la boucle est bouclée, et l'on entrevoit le flou qui règne parfois.

<sup>3424</sup> *Atthis* était l'une des trois sœurs de Cranaos, roi d'Athènes. Son nom est dérivé de *aktè* (côte escarpée) et de *théa* (déesse). Peut-être s'agit-il de la falaise d'où la prêtresse d'Athéna précipitait chaque année dans la mer un bouc émissaire muni d'ailes, le *pharmakos* (CABARD, CHAUVET 2003, p. 239-240). Sans doute cette filiation s'explique-t-elle par le fait que l'oiseau niche dans les berges abruptes.

d'alcyon aux oiseaux de la famille des martins-pêcheurs, mais ces oiseaux fréquentent les eaux douces et non les flots marins »<sup>3425</sup>. De fait, l'alcyon du *Bestiaire d'Oxford* [fig. 99], avec ses pattes palmées et son plumage vert et blanc, ne ressemble pas vraiment au martin-pêcheur. Mais chez les Grecs, le martin-pêcheur était consacré à Athena, protectrice des navires : peut-être porte-t-il à cause de cela le nom d'un oiseau marin<sup>3426</sup>. Aristote avait d'ailleurs ouvert la voie en affirmant que « l'alcyon remonte aussi le cours des rivières »<sup>3427</sup>.

## 2 L'amour plus fort que la mort

Il faut dire aussi que la symbolique liée à l'Alcyone des *Métamorphoses* et aux jours alcyoniens était trop riche pour qu'on s'arrête à un détail aussi minime que la qualité des eaux dans laquelle pêche le « merle d'eau ». Un oiseau qui s'immerge et ressort plus éclatant que jamais, et dont la dépouille ternie retrouve miraculeusement sa brillance, ne pouvait que devenir symbole de résurrection. Mais dans l'attente de la vie future, l'homme démuné a vu en lui un talisman recherché, un rempart contre le malheur et la mort.

### a Céyx et Alcyone

Ovide raconte comment Alcyone, fille d'Eole, se jette dans la mer pour rejoindre le corps de son époux Céyx. « Battant l'air léger avec des ailes qui venaient de lui naître, elle effleurait, oiseau lamentable, la surface des flots. En volant, elle poussait un cri qui ressemblait à un cri de détresse ; un son plaintif et perçant s'échappait de son bec effilé. Quand elle eut touché son corps muet et exsangue, elle entoura de ses ailes récentes les membres de celui qu'elle aimait et lui donna vainement avec son bec dur de froids baisers. [...] Enfin les dieux, émus de compassion, les changent en oiseaux tous les deux. Soumis aux mêmes destins, leur amour est resté le même, leur fidélité conjugale n'a subi aucune atteinte depuis qu'ils sont oiseaux »<sup>3428</sup>.

Ce mythe connut un succès considérable au Moyen Age, qui vit dans l'alcyon, désormais assimilé au martin-pêcheur, le symbole de l'amour conjugal<sup>3429</sup>. Le Maître des Sept jours a perché dans la *Bible de Wenceslas* [fig. 574] quantité de martins-pêcheurs sur des

---

<sup>3425</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 556. Saint Lucien (v. 235-312), prêtre et martyr, est le fondateur de l'école exégétique d'Antioche.

<sup>3426</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 238.

<sup>3427</sup> Voir FERRO 1996, p.283.

<sup>3428</sup> OVIDE 1992, p. 377.

<sup>3429</sup> „Symbol der Liebe, [...] der Luxuria“ (DITTRICH 2004, p. 85).

« nœuds d'amour » au bleu délicat<sup>3430</sup>. L'oiseau est aussi symbole d'amour passionné, voire de luxure. Dans un fragment de panneau de Hans Baldung [fig. 300], un amour aux ailes de martin-pêcheur brandit une flèche enflammée, dont la traînée rouge traduit l'empressement. Jérôme Bosch a placé dans son *Jardin des Délices* [fig. 328 et vol. III] un couple nu qui s'embrasse près d'un martin-pêcheur au très long bec. La femme, noire, est enceinte. Nous sommes loin de la symbolique du *Paradiesgärtlein* ; mais le motif de l'oiseau, qui tient un petit poisson gris dans le bec, nous donne à penser une fois de plus que le peintre connaissait très bien le Jardin de Francfort<sup>3431</sup>.

## b Les jours alcyoniens

Toujours selon Ovide, chaque année, « Eole tient les vents sous sa garde », pour que Céyx et Alcyone puissent élever leurs oisillons, une croyance confirmée par Pline l'Ancien<sup>3432</sup> et que le Moyen Age reprit à son compte. Brunetto Latini consacre un chapitre à l'oiseau que le *Physiologue* ignore. Il s'émerveille de la « grâce extraordinaire » que Dieu accorde à l'oiseau, qui peut élever ses petits à une période « où d'ordinaire se produisent en mer les tempêtes et les grands désastres ». On quitte le domaine de la légende : Dieu calme la tempête, le ciel s'éclaircit, « d'après le témoignage des marins, qui en ont fait maintes fois l'expérience ».<sup>3433</sup> Les Pères de l'Eglise voient dans les « jours alcyoniens », qui encadrent le solstice d'hiver, la preuve de « la sollicitude aimante de Dieu dans les dangers »<sup>3434</sup>. Pour Ulrich von Lilienfeld, ils symbolisent particulièrement la traversée de la Mer rouge et Jésus calmant la tempête. Le nid de l'oiseau résistant aux vagues devint aussi l'image du Christ qui traverse les Tentations et la mort<sup>3435</sup>. Jan Bruegel nous en offre, dans sa *Tentation du Christ* [fig. 357], une illustration magnifique. Un martin-pêcheur est perché à droite au-dessus d'une huppe ; à gauche Jésus, vêtu aux couleurs du martin-pêcheur, est tenté par un démon à la peau couleur de huppe : le Mal n'aura pas le dessus.

---

<sup>3430</sup> Notamment trois à la page de la *Création* (voir FINGERNAGEL, GASTGEBER 2008, p. 80). D'une façon générale, le martin-pêcheur est symbole de l'amour conjugal dans les miniatures bohémiennes de l'époque de Wenceslas (LCI 1994, t. 1, col. 597-598).

<sup>3431</sup> Les oiseaux des deux œuvres sont mis en regard en annexe.

<sup>3432</sup> OVIDE 1992, p. 377, 567.

<sup>3433</sup> Brunetto Latini, *Livre du Trésor*, 1263-1264 (voir BIANCIOTTO 1995, p. 168-169). On peut se demander pourquoi un oiseau qui connut une telle fortune à la fois dans l'Antiquité et au Moyen Age est passé sous silence par le *Physiologue*, qui fournit d'ordinaire la base des Bestiaires. Nous avouons notre ignorance.

<sup>3434</sup> „Die antike Legende des am Meer lebenden Eisvogels, für dessen winterlich Brutzeit das stürmische Meer sich beruhigt, wurde von den Kirchenvätern als Zeichen für Gottes liebende Fürsorge bei Gefahren gewertet“ (SEIBERT 2002, p. 94-95).

<sup>3435</sup> DITTRICH 2004, p. 84.

### c Les plumes de l'incorruptibilité

Dans la *Nature morte* [fig. 440] de Hieronymus Galle, que nous avons citée à propos des mésanges bleues, figurent aussi deux martins-pêcheurs. L'oiseau était plus souvent tué que capturé vivant. Albert le Grand mentionne la croyance répandue selon laquelle la peau de l'oiseau, clouée sur un mur, se renouvelle chaque année. Aussi le martin-pêcheur était-il symbole de résurrection, celle de l'enfant de Naïm, des ossements desséchés comme celle du Christ<sup>3436</sup> et de tout homme promis au Salut. « Quand donc cet être corruptible aura revêtu l'incorruptibilité et que cet être mortel aura revêtu l'immortalité, alors se réalisera la parole de l'Écriture : la mort a été engloutie dans la victoire » (1 Co 15, 54). C'est sans doute à ce titre qu'il y a tant de martins-pêcheurs dans les marges bohémiennes : Cola di Rienzo avait demandé à Charles IV de moraliser l'empire, avec l'aide de Dieu<sup>3437</sup>. A l'arrière-plan de la *Nativité* [fig. 462] du *Retable d'Isenheim*, les bergers lèvent les yeux vers deux anges, l'un orangé, l'autre turquoise, si bien que ceux-ci évoquent par leur position et leurs couleurs un martin-pêcheur les ailes écartées : on peut se demander si Matthias Grünewald n'aurait pas représenté de façon raffinée un raccourci et une annonce de la Résurrection voisine.

### d Un talisman contre le malheur

Mort ou vivant<sup>3438</sup>, l'oiseau passait pour avoir de grands pouvoirs. On conseillait aux épileptiques de manger un cœur de martin-pêcheur ou de porter l'oiseau desséché en sautoir<sup>3439</sup>. Suspendu au plafond, il servait de girouette : on l'appelait « vire-vent » dans la Loire, *Regenkiinder* (hérald de la pluie) et surtout, en vertu de son nom, *Eisprophet* (prophète de la glace) en Allemagne. Pour garantir à la maison honneur et prospérité, on conservait sa dépouille avec un anneau d'or autour du cou, enveloppé dans un tissu de soie à cet usage. L'oiseau était réputé depuis l'Antiquité éloigner les orages. Conrad Gesner témoigne au XVI<sup>e</sup> siècle de la vivacité de la croyance selon laquelle une maison dans laquelle niche l'oiseau –

---

<sup>3436</sup> BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 2, col. 310.

<sup>3437</sup> ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 36. Les réformes qui s'ensuivirent furent naturellement impopulaires : Cola di Rienzo fut assassiné lors d'une émeute.

<sup>3438</sup> L. et S. Dittrich estiment que les peintres ont vu beaucoup plus souvent l'oiseau mort que vivant et l'ont peint d'après sa dépouille, qu'ils ont pu examiner à loisir (DITTRICH 2004, p. 84).

<sup>3439</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 2, col. 744, auquel nous devons aussi les appellations allemandes qui suivent. Cette prescription repose sur une observation très juste de l'oiseau dans la nature. Avant d'avaler les poissons, il les tue en les secouant, et lorsque le cours d'eau est large, il fait du sur-place en battant des ailes à la manière des faucons (voir BREHM 1975, t. 6, p. 130). On dirait qu'il est en colère, ce que les Africains justifient par une légende. Les hommes, oubliant que c'est le martin-pêcheur qui leur apprit à pêcher, vident les rivières et affament les oiseaux. Aussi, quand un martin-pêcheur voit quelque chose bouger dans l'eau, il croit que c'est un homme, bat frénétiquement des ailes et plonge à la vitesse de l'éclair (DÄHNHARDT 1970, t. 3, p. 292).

l'auteur fait remarquer avec raison que ce n'est guère probable – ne sera jamais touchée par la foudre.<sup>3440</sup> Les marins et les mariniers brandissaient un martin-pêcheur mort contre le ciel pour se protéger. Ceci pourrait être un argument en faveur de sainte Barbe, invoquée contre la foudre : l'oiseau, perché à proximité, reprend par sa position et ses couleurs celles de la femme à la fontaine. Les pêcheurs enfin capturaient un martin-pêcheur pour garantir une pêche abondante<sup>3441</sup>, comme si cet animal, pour être aussi habile<sup>3442</sup>, ne pouvait opérer que par magie.

De là à le soupçonner d'avoir conclu un pacte avec le diable<sup>3443</sup>, il n'y avait qu'un pas ; aussi était-il conseillé, pour plus de sûreté, de faire séjourner quelques temps l'oiseau mort sous l'autel<sup>3444</sup>, une pratique très usitée pour les plantes<sup>3445</sup>. Ainsi, l'on « obligeait » l'oiseau à retourner du côté du Bien. Les marchands avaient coutume de glisser des martins-pêcheurs morts entre les pièces de drap pour les préserver des mites : l'oiseau se nommait *Mottenvogel* (oiseau des mites) en Allemagne<sup>3446</sup>, en France « drapier », « garde-robe » et « garde-boutique ». La tradition chrétienne aurait pu diaboliser le martin-pêcheur à la réputation incertaine<sup>3447</sup>. Peut-être a-t-elle estimé plus profitable de faire de l'un des plus beaux oiseaux d'Europe le symbole du Christ et de sa Mère. La seule miniature [fig. 225] d'un processionnal et office des morts provenant du couvent des Dominicaines d'Unterlinden met en scène, en illustration de l'hymne *Ave rex noster*, un martin-pêcheur. L'oiseau vient se poser sur un sarment de vigne face à un hibou qui tient une souris dans son bec et baisse la tête, honteux : le Christ est vainqueur de la nuit et du Mal.

---

<sup>3440</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 2, col. 744.

<sup>3441</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 238.

<sup>3442</sup> *Eisvogel* désignait en Allemagne un homme habile, voire rusé, parce que l'oiseau parvient à pêcher même lorsque les eaux sont gelées (GRIMM 1854-1960, t. 3, col. 381).

<sup>3443</sup> On disait que sa tête, la nuit, éclaire comme un feu-follet, et on l'accusait de dessécher les branches sur lesquelles il se pose (ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 117). Ces deux accusations reposent sans doute sur l'extrême brillance de son plumage et sa capacité étonnante à rester immobile des heures entières sur la même branche, qui a frappé les naturalistes (voir BREHM 1975, t. 6, p. 130) comme les gens du peuple : l'oiseau se nomme en breton *diredirig* (petit immobile, CABARD, CHAUVET 2003, p. 240).

<sup>3444</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 2, col. 744.

<sup>3445</sup> Notamment pour la pâquerette, voir *supra*, II, IV, A, 3, c.

<sup>3446</sup> Cette coutume est mentionnée par Albert le Grand (SUOLAHTI 2000, p.11).

<sup>3447</sup> Dans une légende du Caucase, le martin-pêcheur s'associe à la chauve-souris et au buisson d'épines, tous deux de triste réputation. L'oiseau laisse échapper la cargaison du trio dans la mer, ce qui explique qu'il pêche sans relâche, dans l'espoir de retrouver le poisson qui l'a avalée (voir DÄHNHARDT 1970, t. 4, p. 306).

### 3 Un emblème de sagesse et de fidélité

On dit que les martins-pêcheurs forment un couple jusqu'à ce que mort les sépare<sup>3448</sup>. Ce sont des oiseaux aussi beaux que sages, réputés garder les rivières qu'ils survolent à vive allure, voire les mesurer<sup>3449</sup>, car un oiseau honnête se doit de travailler. Le Moyen Age a vu dans l'« oiseau d'Hercule »<sup>3450</sup> une preuve de la « virginité inviolée » de Marie, un symbole du Christ et de l'Eglise, pareillement invincibles.

#### a Un oiseau aussi beau que sage

Pour Conrad Gesner, le cri du martin-pêcheur, *ceys*, *ceys*, appelle à la fidélité conjugale en référence à la métamorphose de Céyx et Alcyone<sup>3451</sup>. Dans une tapisserie strasbourgeoise [fig. 275] de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, un martin-pêcheur fait face au chien couché aux pieds de Bethsabée, dont le phylactère proclame qu'elle sera bien aise d'avoir de bonnes nouvelles de son époux : l'opposition est nette entre les intentions blâmables de David et la fidélité de Bethsabée, symbolisée par l'oiseau et le chien<sup>3452</sup>. Dans le *Conseil des cent-cinquante oiseaux*, de Hans Sachs, le martin-pêcheur est le maître des comptes<sup>3453</sup> : c'est un oiseau sage.

Le martin-pêcheur est aussi celui auquel revient, dans les Parlements des oiseaux [fig. 192], le mot de la fin : l'honneur du pays est en danger, car le Bien et le Mal sont en équilibre. « Il incombe donc aux jeunes gens de prendre au sérieux le message contenu dans les paroles du martin-pêcheur : le Bien peut toujours l'emporter », y compris, « sur le plan théologique, après la mort ». Ce genre littéraire, inauguré vers 1351-1358 par Ulrich von Lilienfeld, connu en Allemagne un succès considérable jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>3454</sup> : il ne

---

<sup>3448</sup> DITTRICH 2004, p. 85.

<sup>3449</sup> On appelait l'oiseau en français « mesureur de fleuves » et en portugais *guarda-rios* (garde-rivières) (CABARD, CHAUVET 2003, p. 240).

<sup>3450</sup> E. Rolland n'explique pas *avis Herculis*. Peut-être faut-il voir dans cette appellation un hommage à la précision de l'oiseau, qui fascine encore aujourd'hui les naturalistes.

<sup>3451</sup> RUBERG 1981, p. 187.

<sup>3452</sup> DITTRICH 2004, p. 85, 88. Cette interprétation nous semble tout à fait intéressante. En effet, la tapisserie s'inspire largement d'une autre [fig. 276], antérieure d'une décennie, que les auteurs ne citent pas. Elle montre les mêmes protagonistes, martin-pêcheur compris. Mais les phylactères sont très différents : dans la plus ancienne, il n'est nullement question de fidélité (voir RAPP BURI, STUCKY-SCHNÜRER 1990, p. 346-348 et 374-376). Il est intéressant que le martin-pêcheur soit l'un des rares détails qui diffèrent. Dans la plus ancienne, il se retourne vers le roi ; dans la deuxième, il regarde Bethsabée. Peut-être le commanditaire a-t-il désiré en effet inscrire la fidélité au lieu de la concupiscence.

<sup>3453</sup> „Rentmeister der eyßvogel war“ (poème reproduit chez SUOLAHTI 2000, p. 467). Peut-être ce choix fait-il aussi référence aux reflets métalliques de son plumage.

<sup>3454</sup> „Und so steht hier die Hoffnung und auch die Forderung an die Jungen, es besser zu machen, d. h., die in den Worten des Eisvogels enthaltene Aussicht, es könne sich doch noch zum Guten wenden, wahrzunehmen.

pouvait qu'être familial au commanditaire du *Paradiesgärtlein*. Le martin-pêcheur du premier plan peut donc être vu comme un appel à remplir ses devoirs de chrétien, et peut-être aussi à trancher entre plusieurs avis contradictoires et d'inégale valeur<sup>3455</sup>.

## b La virginité inviolée de Marie

Franz von Retz utilise dans son ouvrage *Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae*, qui fit autorité au Moyen Age, la merveilleuse capacité de la dépouille du martin-pêcheur à se renouveler pour prouver la virginité de la Vierge : *Isida si mortua se replumare valet / Cur absque viri copula virgo non generaret ?* En effet, ainsi qu'il est dit dans le Livre de Job : « interroge donc les bestiaux, ils t'instruiront, les oiseaux du ciel, ils t'enseigneront » (Jb 12, 7).<sup>3456</sup> Dans un bois [fig. 155] illustrant ce distique, une jeune femme aux nattes relevées en couronne tient sur les genoux un martin-pêcheur qui se regarde dans le miroir d'un coffret à bijoux vide. Le miroir et l'Arche d'Alliance, parfois figurée comme un coffret ouvert, sont des symboles mariaux de la *Litanie Laurétane*<sup>3457</sup>. La coiffure à la mode signifie peut-être que Marie est belle, mais n'a jamais accepté l'hommage d'un homme : elle est vierge<sup>3458</sup>. Il va de soi pour Ewald Vetter que cet ouvrage, « rédigé pratiquement à la même époque que le tableau de Francfort » est à prendre en compte pour l'interprétation du martin-pêcheur, qu'il voit posé sur « un abreuvoir à oiseaux » : il s'agit en réalité d'une rigole qui évacue le trop-plein d'eau du bassin, mais cela n'enlève rien à la démonstration. L'auteur ne nomme pas le martin-pêcheur dans la liste des oiseaux du *Paradiesgärtlein*, mais plus loin, à propos de la Vierge, dont il est pour lui l'image<sup>3459</sup>. De fait, le martin-pêcheur s'appelait aussi « oiseau de Notre-Dame ».

---

*Als zukünftige Verantwortliche obliegt es ihnen, einen Ausweg aus der aktuellen Lage zu finden und so des Landes zu schützen und in Glück zu leben. Und das heißt mit der theologischen Komponente : auch nach dem Tode“* (BUSCH 2001, p. 23-24, 300).

<sup>3455</sup> Cela aussi pourrait être un indice pour voir dans le commanditaire – ou le destinataire – la supérieure d'une communauté tiraillée.

<sup>3456</sup> « Si le martin-pêcheur peut renouveler ses plumes après la mort, pourquoi une vierge ne pourrait-elle pas enfanter sans avoir connu d'homme ? » Franz von Retz (v. 1343-1427), Dominicain professeur de théologie à l'université de Vienne, avait une piété mariale affirmée. Dans son ouvrage, il répertorie des merveilles de la nature susceptibles de rendre crédibles la naissance virginale de Jésus (voir LCI 1994, t. 1, col. 499-503).

<sup>3457</sup> Voir BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 4, p. 38.

<sup>3458</sup> Dans la pièce de Goethe, Marguerite accepte tacitement de se donner à Faust en essayant les bijoux du mystérieux coffret devant un miroir (vers 2784-2804).

<sup>3459</sup> „Etwa gleichzeitig mit der Entstehung des Frankfurter Bildes hat der Dominikaner Franz von Retz die jungfräuliche Empfängnis Marias [...] glaubhaft zu machen gesucht. [...] Zu den Zitaten aus dem Bereich der Naturgeschichte gehört auch der Eisvogel, der im Paradiesgärtlein auf der Vogeltränke vor dem Brunnen sitzt“ (VETTER 1965, p. 108, 129 pour la citation).

On peut se demander si le Maître du *Paradiesgärtlein* n'a pas exagéré le blanc du plumage du martin-pêcheur pour le rendre plus proche de Marie, dont l'oiseau copie non seulement les couleurs, mais aussi l'attitude. Comme lui, Marie « pêche » à la source, en quelque sorte, puisqu'elle lit un livre en hébreu, censé être le Premier Testament, même si des lettres bien formées côtoient des caractères plus fantaisistes. La tradition veut qu'il s'agisse du verset d'Isaïe : « aussi bien le Seigneur vous donnera-t-il lui-même un signe ; voici que la jeune femme est enceinte et enfante un fils et elle lui donnera le nom d'Emmanuel » (Is 7, 14)<sup>3460</sup>. On peut donc voir dans le tableau une affirmation du dogme de la naissance virginale de Jésus, mais aussi une invitation à se pencher sur les Ecritures<sup>3461</sup>.

### c Le Christ et l'Eglise invincibles

Dans *Saint Jean à Patmos* [fig. 360], Hans Burgkmair a installé un martin-pêcheur dans un arbre à mi-chemin entre Dieu le Père et saint Jean, vers lequel il penche la tête : une belle mise en image du Christ Dieu et homme, médiateur plein de sollicitude, « vêtu » de bleu comme son Père et de rouge comme Jean<sup>3462</sup>. Le commanditaire du *Paradiesgärtlein* avait peut-être encore un autre ouvrage en tête. « Impossible à ce propos de ne pas mentionner un autre *King Fisher*, le fameux roi Pêcheur de la Légende Arthurienne »<sup>3463</sup>, d'autant plus qu'au nom anglais de l'oiseau *Kingfisher* répondent l'allemand *Königsfischer* et le wallon « roi-pêcheur ». Il est difficile d'imaginer que le public lettré auquel s'adressait le tableau n'ait lu ni Chrétien de Troyes, ni Wolfram von Eschenbach<sup>3464</sup>. Aussi se sentait-il certainement invité, à la vue du martin-pêcheur, à ne laisser passer, même si on lui avait appris « à se garder de trop parler » ni la lance d'où « coulait cette goutte vermeille », ni le Graal<sup>3465</sup> dont tout chrétien se

---

<sup>3460</sup> Le mot « jeune femme » a été diversement rendu selon les époques. Luther écrit *Jungfrau*, qui signifie à la fois « jeune femme » et « vierge ». De toutes façons, la conception virginale est affirmée dans le passage sur l'Annonciation (Lc 34-35).

<sup>3461</sup> Parfois, le fait que la lecture soit impossible confère une connotation négative aux lettres hébraïques, qui stigmatisent les Juifs imperméables au message du Christ. Les artistes vont parfois jusqu'à faire parler Jésus en latin et Satan en hébreu. Mais cela ne peut pas être le cas de la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9], qui lit aussi un livre écrit en hébreu (voir MELLINKOFF 1993, p. 97-108, plus particulièrement 99). Il nous semble pouvoir affirmer la même chose du *Paradiesgärtlein*. Mais il n'est, après tout, pas impossible que le Maître – ou le commanditaire – d'un tableau aussi complexe et soigné, destiné sans aucun doute à un public cultivé, ait voulu glisser une allusion à la condition nécessaire pour gagner le paradis, à savoir une adhésion indéfectible au message du Christ. Nous avons espéré pouvoir déchiffrer les quelques mots tronqués de la page volontairement courbée ; mais aucune des personnes consultées par nous n'y est parvenue.

<sup>3462</sup> Peut-être y a-t-il une autre symbolique : le martin-pêcheur s'appelait « oiseau de saint Jean » ; mais E. Rolland ne suggère aucune explication, pas plus que pour « oiseau de saint Nicolas », et nous n'en avons trouvé nulle part ailleurs. Peut-être la seconde appellation fait-elle allusion à la résurrection des trois enfants.

<sup>3463</sup> CABARD, CHAUVET 2003, p. 239.

<sup>3464</sup> On possède encore 84 manuscrits du *Parzival* de Wolfram (KLUGE, RADLER 1974, p. 30).

<sup>3465</sup> Voir CHRETIEN DE TROYES 1990, p. 236-239.

doit de partir en quête. L'homme soucieux de son Salut ne doit jamais oublier que les commandements de Dieu surpassent ceux de ses Créatures, même les plus sages.

Les Anciens disaient le nid de l'alcyon insubmersible. La symbolique chrétienne vit non seulement le Christ dans l'oiseau, mais aussi dans le nid l'Eglise. « Car, de même que le nid de l'alcyon monte et descend selon le flux de la mer agitée, de même aussi l'Eglise, qui offre dans son sein un sûr asile à ses enfants, descend ou remonte selon les moments de tempête ou de calme, mais ne sombre pas : le Christ, divin Alcyon, l'ayant assurée que jamais les puissances mauvaises ne prévaudront contre elle », en référence à Mt 16, 18 : « tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église, et la Puissance de la mort n'aura pas de force contre elle ».<sup>3466</sup> On conçoit sans peine quelle résonance avaient ces paroles à l'époque du Grand Schisme. Dans le *Missel de Sherborne* [fig. 641], un grand martin-pêcheur est perché dans la marge, sur un médaillon représentant l'abbé, à la hauteur du texte de l'offertoire. On peut imaginer que le miniaturiste – avec la bénédiction de l'abbé lui-même – a voulu mettre l'homme, consacré ou non, à sa juste place : à la messe, le prêtre officie, mais c'est le Christ qui opère. Au *Paradiesgärtlein*, l'Enfant, dont le regard est dirigé vers le martin-pêcheur, est au centre du tableau.

#### 4 Devenir pêcheur d'hommes

Le poisson que tient le martin-pêcheur dans le bec est aujourd'hui presque invisible : les nettoyages répétés ont usé la feuille d'argent<sup>3467</sup>. On peut se demander si cela n'était pas déjà le cas à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, puisque Hubert Janitschek [fig. 1] non seulement ne reproduit pas ce détail dans sa gravure, mais donne à l'oiseau un bec de passereau<sup>3468</sup>. Or il s'agit d'un élément de première importance, le Christ « pêcheur d'âmes » étant un motif fort ancien. Aussi peut-on parler ici d'« hameçon du Salut », puisque selon Grégoire de Naziance, le Christ « a voulu se faire pêcheur afin de tirer de l'abîme le poisson, c'est-à-dire l'homme qui nage dans les eaux inconstantes et périlleuses de la vie »<sup>3469</sup>. Mais il incombe à l'homme sauvé de participer à cette oeuvre de Salut en faisant de toutes les nations des disciples.

---

<sup>3466</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 556-557.

<sup>3467</sup> Voir BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 96. Les auteurs sont à notre connaissance les seuls qui mentionnent le poisson.

<sup>3468</sup> Voir JANITSCHKEK 1890, p.212-213.

<sup>3469</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 743.

## a L'hameçon du Salut

On pourrait être tenté de penser que « le motif de la chasse et de l'engloutissement des petits poissons par le martin-pêcheur ne correspond pas bien au paradis », et effectivement « cela pose la question de l'interprétation du contenu de l'œuvre toute entière »<sup>3470</sup>. Voir seulement une scène de pêche, un animal qui en mange un autre, est assurément réducteur. Cyrille de Jérusalem disait à ses catéchumènes : « Jésus vous prend à l'hameçon, non pour vous faire mourir, mais pour que vous naissiez à une vie nouvelle »<sup>3471</sup>. L'image du Christ pêcheur a beaucoup été utilisée dans l'Eglise primitive, en référence à Mc 1, 17 : « Venez à ma suite, et je ferai de vous des pêcheurs d'hommes ». N'oublions pas que par ces paroles, Jésus a recruté ses premiers disciples, ce qui donne une grande force à l'image. « Divin pêcheur d'hommes », écrit Clément d'Alexandrie dans son *Hymne au Christ sauveur*, « tu sauves les poissons qui nagent dans la mer du vice, et tu les retires de l'onde ennemie ». Le motif a été illustré dans les catacombes. Sur un vase de Bulla-Regia [fig. 371], c'est la colombe qui pêche. « On sait que la colombe, emblème ordinaire du fidèle, le fut aussi parfois du sauveur : le poète Ennodius salue le Christ du nom de Colombe ».

Plus tard, on « ne le représente plus guère maniant ses engins » ; mais il reste « l'éternel pêcheur des âmes » par trois moyens principaux, l'action de la grâce, la doctrine conservée dans le Nouveau Testament et les successeurs des apôtres. Stephan Kessler reçut dans cet esprit, en 1672, commande de la scène [fig. 483] pour le plafond de la salle des fêtes de l'abbaye de Benediktbeuern. On y voit Jésus, aidé par des *putti* – « les évêques et les prêtres » – pêcher au moyen d'un hameçon en forme de cœur les âmes qui, en passe de se noyer, lèvent les bras vers lui. Le tableau met en scène la « mystérieuse collaboration de la Grâce de Dieu et de la liberté de l'homme. La Grâce doit précéder toute chose. Mais l'homme doit s'avancer vers elle en toute liberté ».<sup>3472</sup> On peut penser que dans la peinture moins

---

<sup>3470</sup> „Das Motiv des Jagens und Verschlingen der Fischlein durch den Eisvogel will nicht recht in ein Paradies passen, wodurch sich zugleich die Frage nach der Inhaltsdeutung des ganzen Werkes stellt“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p.113-114).

<sup>3471</sup> Pour tout ce paragraphe et les premières lignes du suivant, nous sommes largement redevable à CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 742-746.

<sup>3472</sup> „Wer darauf zuschwimmt und anbeißt, wird gerettet. Putti als Mitarbeiter Jesu Christi – das sind die Bischöfe und Priester – verhelfen ihm, an das rettende Ufer des Lebensbereiches Jesu Christi zu gelangen. [...] In diesem Bilde kommt auch das geheimnisvolle Zusammenwirken von göttlicher Gnade und menschlicher Freiheit andeutungsweise zum Ausdruck. Die Gnade Gottes muss zuvor kommen. Der Mensch aber hat in Freiheit auf sie zuzugehen“ (WEBER, VON DER MÜLBE 1996, p. 9, 20-22 pour la citation). Une image pieuse [fig. 157] de la même époque montre Jésus pêchant à la ligne, tandis que Joseph, en allusion sans doute au verset de Marc, tire son filet et que la Vierge coud.

savante le motif a été remplacé par le martin-pêcheur. Dans le panneau gauche de la *Perle du Brabant* [fig. 355], un martin-pêcheur est perché près du ruisseau ; Jean-Baptiste montre l'agneau posé sur le livre. Dans le panneau droit, Jésus traverse une rivière turquoise sur les épaules de saint Christophe. L'Enfant est juché sur les épaules du géant comme l'oiseau à l'affût sur sa branche : l'Agneau sera immolé, mais l'oiseau symbolise la résurrection à laquelle sont appelés les fidèles. Paulin de Nole rend un bel hommage à l'évêque Delphin de Bordeaux : « Je me souviens que pour moi vous avez été non seulement père, mais aussi Pierre, c'est-à-dire pêcheur, parce que vous avez jeté l'hameçon pour me tirer de l'abîme des flots amers de ce siècle, afin que je devienne une proie de salut, et que je meure à la nature à qui je vivais, pour vivre au Seigneur à qui j'étais mort ». <sup>3473</sup>

#### b De toutes les nations faire des disciples

Il est en effet essentiel que du Christ aux apôtres et aux fidèles des générations futures la chaîne se poursuive. Comme le plantain qui se propage, à l'image de la foi, le martin-pêcheur, qui au *Paradiesgärtlein* côtoie la plante, rappelle l'obligation d'annoncer l'Évangile. Dans la marge de *Saint Matthieu* [fig. 555], du Maître de Marguerite d'Orléans, un abondant feuillage sort du bec d'un martin-pêcheur, à la hauteur du texte qui annonce la naissance de Jésus à Bethléem. L'oiseau invite aussi, dans la continuité, à baptiser « au nom du Père et du Fils et du Saint Esprit » (Mt 28, 19). La louche d'or peut certes servir à donner à boire ; mais elle peut aussi symboliser le baptême, tout comme le martin-pêcheur qui s'immerge pour se nourrir et dont le plumage est réputé se renouveler. Mais dans cette mission l'homme n'est pas seul. Une miniature de Stefan Lochner [fig. 490] montre un archange saint Michel enfantin en aube blanche, qui semble venir à bout sans peine d'un dragon vert aux dents acérées. Ce n'est pas avec sa force qu'il vainc, ni avec son épée, mais avec ses grandes ailes de martin-pêcheur déployées, avec la force de Dieu pour le protéger <sup>3474</sup> : « de ses ailes il te fait un abri, et sous ses plumes tu te réfugies. Sa fidélité est un bouclier et une armure » (Ps 91, 4).

On peut d'ailleurs se demander si les vêtements bleu et rouge, dont sont souvent revêtus Jésus et Marie, ne trouvent pas leur source dans les ailes et la poitrine de l'oiseau <sup>3475</sup>.

<sup>3473</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 743.

<sup>3474</sup> La *Prière de saint Patrick* commence ainsi : « J'avance sur ma route / Avec la force de Dieu pour me protéger » (KOVALEVSKY 1987, p. 113).

<sup>3475</sup> Dans la cathédrale de Limoges, l'ange du vitrail de la chapelle *Notre-Dame des malades* [fig. 633] a des ailes blanches, mais un manteau aux couleurs d'ailes de martin-pêcheur. Peut-être L. Saint-Blancat a-t-il voulu exprimer que Marie intercède, mais que c'est Dieu qui guérit, un message dans la ligne du *Paradiesgärtlein* qui ne place pas Marie mais Jésus au centre.

La légende selon laquelle la femelle du martin-pêcheur porte le mâle affaibli sur ses ailes, le soigne et le nourrit jusqu'à sa mort<sup>3476</sup>, n'est en réalité qu'une paraphrase de versets bibliques qui chantent la sollicitude de Dieu : « vous avez vu vous-mêmes ce que j'ai fait à l'Égypte, comment je vous ai portés sur des ailes d'aigle et vous ai fait arriver jusqu'à moi » (Ex 19, 4) et « il est comme l'aigle qui encourage sa nichée: il plane au-dessus de ses petits, il déploie toute son envergure, il les prend et les porte sur ses ailes » (Dt 32, 11). Le conte, joint au fait que seule la femelle de l'oiseau a la mandibule inférieure rouge, comme dans le tableau, nous invite à rapprocher une fois de plus ce dernier du monde des couvents de femmes. Mais le tracé est imprécis, et il faut bien dire que le bec de l'oiseau est souvent, dans la peinture<sup>3477</sup>, entièrement rouge, ce qui enlève de la force à l'argument, mais ne l'invalide pas pour autant. Bien que l'Alkonost [fig. 270] de la tradition chrétienne orientale ne ressemble pas à un martin-pêcheur dans les miniatures, « son nom est probablement une déformation de la didascalie latine *alkyon est* (voici l'alcyon) qu'on retrouve dans certaines traductions russes du *Physiologue* ». Ce splendide oiseau du paradis a un buste et une tête de femme<sup>3478</sup>.

## B Un crave picore dans le sénevé

Sans l'intervention d'un « oisel vivant de rapine » qui dérobe le sachet contenant les anneaux d'or, on pouvait craindre pour la virginité de la belle Maguelonne dormant « au giron de Pierre son loyal amy », lequel bientôt « ne se put sans tenir de la despoitriner [...] et tatand ses douces mamelles et en faisant cecy estoit si ravy d'amours qu'il luy sembloit qu'il fust en paradis »<sup>3479</sup>. A l'époque romantique, Ludwig Tieck identifie clairement l'oiseau à un corbeau, qui nargue le preux chevalier avec un plaisir diabolique<sup>3480</sup> : les corvidés mal aimés ont été de bonne heure associés au démon. Mais, comme dans l'histoire de Pierre de

---

<sup>3476</sup> DITTRICH 2004, p. 85.

<sup>3477</sup> Notamment dans le *Missel de Sherborne* et parfois dans la *Bible de Wenceslas*.

<sup>3478</sup> BERTI 2000, p. 105.

<sup>3479</sup> Le plus ancien manuscrit de *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* est daté de 1453 ; mais la tradition de ce récit très populaire, dont l'action se déroule au XII<sup>e</sup> siècle, est forcément plus ancienne (voir ROUDAUT 2009, p. 22-35). Même si nous sommes ici plus près du *Jardin des Délices* de Bosch que du *Paradiesgärtlein*, on peut penser que les spectateurs du XV<sup>e</sup> siècle connaissaient fort bien l'histoire et que peut-être le tableau y fait allusion.

<sup>3480</sup> Voir TIECK 1975, p. 36-37. Il serait intéressant de savoir s'il s'agit ici d'une interprétation personnelle ou si le corbeau est déjà explicitement nommé dans des versions anciennes ; nous n'avons pas poussé l'investigation.

Provence, corbeaux, corneilles et choucas peuvent être aussi investis dans le langage, les contes et l’iconographie, d’une symbolique complexe, parfois très laudative. Le Maître du *Paradiesgärtlein* ne l’ignorait pas. Le petit crave qui picore près de la crucifère jaune arbore un bec et des pattes rouges, comme la colombe de l’Esprit.

## 1 Un corvidé mal aimé

Lorsque le corbeau « noir comme le charbon », qui a invité le narrateur à assister au Conseil des « cent-cinquante oiseaux », reprend – non sans humour – les paroles de l’ange des Évangiles<sup>3481</sup>, l’homme se laisse guider. Pourtant, il s’attendait au pire<sup>3482</sup>. Dans la Bible, « toutes les espèces de corbeaux », corneille comprise (Lv 11, 15-18) sont rangés dans les animaux impurs. Les corvidés, qui portent les plumes noires de l’infamie, étaient peu différenciés, et il est « extrêmement rare de pouvoir distinguer dans la peinture les grands corbeaux des corneilles noires »<sup>3483</sup>. Jérémie compare la Jérusalem infidèle à une corneille abandonnée ; le corbeau, dans lequel la tradition voyait le mari de la corneille, était encore plus malfaisant, un véritable pourvoyeur des gibets.

### a Une identification contestée

Contrairement au martin-pêcheur, qui fait l’unanimité chez les auteurs, le crave au bec rouge suscite des avis très divers. Il faut dire que sa couleur noire peu visible est celle de nombreux oiseaux, et qu’on ne peut rien dire de sa queue, cachée par les jambes de l’homme debout. Pourtant, bien qu’un certain nombre d’auteurs ne l’aient manifestement pas vu<sup>3484</sup>, il est l’oiseau le plus souvent nommé<sup>3485</sup>. Sa tête aplatie fait penser à une corneille, à laquelle aucun auteur ne l’identifie. La plupart voient un corbeau, et dans ce corbeau l’attribut de saint Oswald, ce qui indigna Bodo Brinkmann et Stefan Kemperdick : « l’oiseau est trop petit pour être un corbeau, et les corbeaux ont le bec noir. Doit-on croire que justement le Maître du

---

<sup>3481</sup> Notamment lorsqu’il s’adresse à Joseph (Mt 28, 25), Marie (Lc 1, 28) ou encore Zacharie (Lc 1, 13).

<sup>3482</sup> „Das was ein gantz kolschwarzter rab. / Der ließ sich gantz zu mir herab, / Grüst mich, saß zu mir auff die erden. / Ich dacht: Ach Gott, was will das werden ? / Und erschrak in dem hertzen mein.[...] Ach guter man, nit fürchte dir, / Das du hörst menschlich stimb von mir !“ (Hans Sachs, *Das Regiment der anderthalb hundert Vögel*, 1531, cité dans SUOLAHTI 2000, p. 466).

<sup>3483</sup> „Auf Bildern sind Kolkrahen und Rabenkrähen in den seltensten Fällen zu unterscheiden“ (DITTRICH 2004, p. 375). Aussi convient-il de considérer que sauf précision explicite les termes « corbeau » et « corneille » sont interchangeable.

<sup>3484</sup> Il n’est retouché ni chez JANITSCHKEK 1890 [fig. 1], ni chez SCHEIBLER, ALDENHOVEN 1896 [fig. 2], ni même chez OGRIZEK 1954 [fig. 3]. Il est par ailleurs étonnant que G. Roth-Bojadzhiev, qui consacre plusieurs pages aux oiseaux du *Paradiesgärtlein*, ne l’ait pas vu non plus, ce qui lui permet d’affirmer – à tort – qu’il n’y a dans les Jardins du Paradis aucun oiseau noir (voir *supra*, I, II, D, 3, a).

<sup>3485</sup> Il est nommé par 12 auteurs sur 19, plus une treizième fois de seconde main.

Paradiesgärtlein, dont l'attachement à rendre de façon fidèle à la nature le monde des oiseaux est si manifeste, aurait négligé ce point ? »<sup>3486</sup> La taille ne nous paraît pas être un argument : dans la nature, la mésange charbonnière est plus grande que la mésange bleue, alors que c'est l'inverse dans le tableau. S'il est vrai que le corbeau a le bec noir<sup>3487</sup>, on ne peut que s'étonner que les auteurs utilisent cet argument pour affirmer que l'oiseau au bec rouge « ressemble à un merle »<sup>3488</sup>, alors que ce dernier se reconnaît de loin à son bec jaune vif<sup>3489</sup>. Les pattes rouges parlent pour un « choucas des Alpes » (*Alpendohle*)<sup>3490</sup> ; mais ainsi que l'indique son nom français, « chocard à bec jaune », cette identification convient aussi peu que la précédente.

En affirmant que l'oiseau « ressemble à une poule d'eau », Heinrich Kohlhausen<sup>3491</sup> pense sans doute à l'espèce *Porphyrio porphyrio*, dont le plumage bleu foncé peut apparaître presque noir. Certes, les hautes pattes et le gros bec court ne correspondent que par leur couleur rouge. Mais si l'on considère que le jeune, plus ramassé, est revêtu de duvet noir<sup>3492</sup>, l'oiseau du *Paradiesgärtlein* pourrait être un jeune porphyrion. La talève sultane – tel est aussi son nom – était par ailleurs un symbole de chasteté<sup>3493</sup>, ce qui pourrait expliquer sa place à l'aplomb des lys de la Madone. Conrad de Megenberg voit dans le porphyrion, qui a « une patte large pour nager et une patte fendue pour marcher sur la terre ferme » l'image de « l'homme spirituel », partagé entre la raison et le doute<sup>3494</sup>, une définition qui ne manque pas non plus d'intérêt pour un Jardin du Paradis. Sans être fréquent, il n'est pas absent de la peinture médiévale : dans un panneau du Maître des Etudes de Draperies [fig. 567], un porphyrion émerge du cadre près de l'ermite témoin de l'Assomption de Marie-Madeleine.

---

<sup>3486</sup> „Für einen Raben ist das Tier jedoch zu klein, und Raben haben schwarze Schnäbel. Sollte ausgerechnet der Meister des Paradiesgärtleins, dessen Interesse an der naturgetreuen Wiedergabe der Vogelwelt so offenkundig ist, diesen Punkt vernachlässigt haben ?“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 117).

<sup>3487</sup> Un tableau récapitule en annexe les caractéristiques permettant d'identifier le mystérieux oiseau noir. Pour de plus amples renseignements, on pourra se reporter à MULLARNEY 1999, p. 116-117, 276-277, 334-339.

<sup>3488</sup> „Ein Vogel, der mit seinem schwarzen Gefieder und roten Schnabel einer Amsel ähnelt“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>3489</sup> Du moins le mâle ; mais il ne peut s'agir d'une femelle, le plumage de celle-ci n'étant pas noir, mais brun.

<sup>3490</sup> „Als Alpendohle gegeben“ (LOECKLE 1976, p. 55). La différence entre le choucas, le chocard et le crave est particulièrement visible chez SVENSSON 2007, p. 335.

<sup>3491</sup> „Der [...] einem Wasserhuhn ähnliche Vogel“ (KOHLSHAUSEN 1928, p. 92). Nous ne reviendrons pas sur l'interprétation de l'auteur, qui estime légitime la transformation de cette « poule d'eau » en faucon par le sculpteur du *minnekästchen* (voir *supra*, I, II, A, 1, b).

<sup>3492</sup> Par ailleurs, ces oiseaux, qui n'aiment pas voler, se nourrissent d'œufs, d'oisillons, de poissons, mais aussi d'herbe ; bien qu'ils y soient extrêmement rares, on en rencontre parfois en France et en Autriche, qui sont peut-être à l'origine des échappés de captivité (voir BREHM 1975, t. 7, p. 244-245).

<sup>3493</sup> Voir DITTRICH 2004, p. 374.

<sup>3494</sup> „Wan er hat einen preytzen fuoß ze schwymmen und hat ein andern gespalten fuoß ze geen auff den land. [...] Bey dem vogel verstee ich ein geistlichen menschen“ (CONRAD DE MEGENBERG 1475, chap. *Von dem Porfiri*).

Toutefois, même si dans la nature le bec du crave est plus mince, long et légèrement recourbé – à moins qu’il ne s’agisse d’un jeune oiseau, mais alors ce bec serait jaune – non seulement l’oiseau du *Paradiesgärtlein* « donne à penser qu’il pourrait s’agir d’un crave »<sup>3495</sup>, mais nous affirmons avec Lothar et Sigrid Dittrich<sup>3496</sup> qu’il s’agit bien de cet oiseau<sup>3497</sup>. Sa présence indéniable – le bec correspond tout à fait à la nature – dans le *Missel de Sherborne* [fig. vol. III] et la *Bible de Wenceslas* [fig. 510], deux œuvres légèrement antérieures au *Paradiesgärtlein*, prouve qu’il était représenté à cette époque dans la peinture, ce qui peut d’ailleurs étayer la thèse selon laquelle le Maître du *Paradiesgärtlein* serait issu du monde de la miniature.

## b Quand le corbeau épouse la corneille

« Beaucoup de personnes et surtout les lettrés ne distinguent pas entre elles les différentes espèces du genre *corvus* »<sup>3498</sup> : les appellations en portent trace. La plupart de ces oiseaux tirent dans presque toutes les langues indo-européennes leur nom d’une onomatopée<sup>3499</sup> : *Rabe* (le corbeau), *Krähe* (la corneille) font entendre comme le crave leurs croassements. « Crave » était à l’origine un des noms du choucas. « Choucas, chocard et crave ont été et sont encore fréquemment confondus »<sup>3500</sup>. Pour y remédier, le français ajoute des précisions, nommant officiellement les oiseaux « choucas des tours », « chocard à bec jaune », « crave à bec rouge ». Dans un même esprit, l’allemand forme des mots composés : le chocard est un « choucas des Alpes » (*Alpendohle*), le crave une « corneille des Alpes » (*Alpenkrähe*), même si les deux oiseaux ne se rencontrent pas exclusivement dans cette région. On a cru pendant longtemps que si œufs des corneilles éclosaient après le jeudi saint, si les corbeaux ne donnaient pas assez à boire à leurs oisillons, on avait des choucas<sup>3501</sup>, ce qui en dit long sur le degré de confusion.

Le corbeau et la corneille, qui englobent les autres corvidés dans les récits et les traditions, ne sont eux-mêmes pas toujours différenciés. Le corbeau freux se nomme en

<sup>3495</sup> „Nach der freundlichen Auskunft von Herrn Dr. Paul Eich lassen der rote Schnabel und die roten Beine vermuten, dass eine Alpenkrähe gemeint sein könnte“ (VETTER 1965, p. 139, n° 108).

<sup>3496</sup> „Der heilige Oswald [...] ist an seinem Attribut, einer hinter den Beinen erscheinenden Alpenkrähe, identifizierbar“ (DITTRICH 2004, p. 86).

<sup>3497</sup> Le bec mis à part, le crave du *Guide ornitho*, un ouvrage de référence, paraît calqué sur l’oiseau du *Paradiesgärtlein* (voir MULLARNEY 1999, p. 335).

<sup>3498</sup> ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 195.

<sup>3499</sup> Voir BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 5, col. 352.

<sup>3500</sup> Voir CABARD, CHAUVET 2003, p. 341.

<sup>3501</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 5, col. 354 ; DÄHNHARDT 1970, t. 3, p. 315.

allemand « corneille de semences » (*Saatkrähe*), par opposition à la « corneille de charognes » (*Aaskrähe*) que les Français appellent « corneille noire ». « Corbel », « cornalle », « carnisssay », « couac-couac » désignaient en français<sup>3502</sup> aussi bien la corneille que le corbeau, tout comme l'allemand *Gâkgâk* et *Quäcker*<sup>3503</sup>. Une tradition très répandue, en France comme en Allemagne, voyait dans la corneille la femelle du corbeau. De même qu'en latin *pica* (la pie) est le féminin de *picus* (le pivert), *corvus* désigne le corbeau et *corona* la corneille. Aussi la corneille se nommait-elle autrefois en allemand *Krähin*. Aujourd'hui encore, en français comme en allemand, « corbeau » est du masculin et « corneille » du féminin<sup>3504</sup>.

Le crave, « corneille des Alpes », fréquente aussi les côtes : les Bretons le nomment *kavan-mor* (choucas de mer)<sup>3505</sup>. Sa prédilection pour les falaises se retrouve dans des appellations comme *Bergdohl* (choucas des montagnes), *Alprapp* (corbeau des Alpes), *Steinhetzen* (pie des rochers). Des anciens noms comme *Alpkachlen* et *Schnêchächli* seraient issues du moyen haut allemand *kacheln*, qui signifiait « rire fort » : le crave serait donc aussi un « rieur des Alpes », un « rieur des neiges ». Son nom scientifique, *Pyrrhonorax pyrrhonorax*, vient du grec *purros* (rouge feu) : « *Pyrrhonorax* est utilisé par Pline dans son *Histoire naturelle* avec le sens de corbeau à bec rouge ». Autrement dit, contrairement au chocard, *Pyrrhonorax graculus*, le crave est un oiseau doublement rouge, ce qui nous a permis de l'identifier comme tel dans notre tableau. D'autres langues mettent joliment en relief ce caractère rare : il a nom *Biou rouzou* (bec rouge) en savoyard, *red-legged jackdaw* (choucas à pattes rouges) en anglais et en italien *gracchio corallino* (corneille corail). Pourtant, ce bel oiseau aux reflets mordorés et marine porte comme tous ceux de sa famille la livrée noire de l'infamie.

### c La livrée noire de l'infamie

Cela commence à la Genèse. Lorsque « les cimes des montagnes apparurent, [...] Noé ouvrit la fenêtre de l'arche qu'il avait faite. Il lâcha le corbeau qui s'envola, allant et revenant, jusqu'à ce que les eaux découvrent la terre ferme ». La Bible ne dit pas combien de temps il

<sup>3502</sup> Sauf indication contraire, les appellations, proverbes et expressions proviennent, pour le français, de ROLLAND 1967 b, t. 2, p. 111-116 et t. 9, p. 169-207 ; pour l'allemand, de GRIMM 1854-1960, t. 14, col. 6-12 pour le corbeau et t. 11, col. 1966-1975 pour la corneille.

<sup>3503</sup> SUOLAHTI 2000, p. 179.

<sup>3504</sup> GRIMM 1854-1960, t. 11, col. 1975. Le suffixe *-in* caractérise un être vivant de sexe féminin.

<sup>3505</sup> Pour ce paragraphe, les appellations allemandes proviennent de SUOLAHTI 2000, p. 190, les autres de CABARD, CHAUVET 2003, p. 342.

attendit, mais il finit sans doute par estimer que le corbeau ne reviendrait pas, puis qu'il « lâcha la colombe pour voir si les eaux avaient baissé sur la surface du sol ». Dans un premier temps, la colombe ne trouva pas non plus « où poser la patte ». La différence, c'est qu'elle cherche refuge dans l'Arche. Et puis surtout, sept jours après, elle revient avec « au bec un frais rameau d'olivier ». Alors, sa mission accomplie, elle peut à nouveau s'envoler : Noé « attendit encore sept autres jours et lâcha la colombe qui ne revint plus vers lui » (Gn 8, 5-11).

Une élégante *Arche de Noé* [fig. 124] des *Heures de Louise de Laval* est accompagnée d'une légende étonnante : « comment apres les eaues bessees lessa aller le corbeau lequel sa musa a la charonne et ne retourna pas, Gen. primo ». La Genèse ne dit rien de tel. Mais tradition et iconographie ont ruiné la réputation du corbeau, dans un va-et-vient aussi dévastateur pour l'oiseau que ses allées et venues au-dessus des eaux diluviennes : le corbeau est « l'image du païen, de l'infidèle, du renégat, de l'impudique, parce qu'il se repaît de chairs malpropres »<sup>3506</sup>. Dans la mosaïque de la basilique Saint-Marc [fig. 188], le corbeau, qui se détache sur le savant dessin des vagues, dépèce un cadavre avec ardeur, les ailes déployées ; en contrepoint, la colombe, tenue avec douceur dans les mains de Noé, un Noé très christique au douloureux regard, lève la tête vers le ciel. En entrelaçant l'*Arche de Noé* et la *Ligature d'Isaac* [fig. 530], le Maître de l'Atelier de Blanche de Castille fait davantage encore ressortir la noirceur du corbeau, perché en évidence sur le cadre de la miniature : contrairement au charognard infidèle, Abraham a obéi, prêt à sacrifier son fils.

Les légendes portent trace de cette désobéissance. En pays chrétien, le corbeau refuse d'aider Dieu à creuser les rivières. En pays d'Islam, il est chargé par le Très-Haut d'apporter un sac d'or aux musulmans et un sac de poux aux chrétiens. Mais il se déleste du sac le plus lourd aux pieds du premier groupe venu, si bien que depuis ce jour, les chrétiens sont riches et les musulmans pouilleux.<sup>3507</sup> Ce renégat a bien d'autres défauts. L'ancien verbe *rabellen* (« corbeauder ») signifiait « dérober » ; on en trouve trace encore aujourd'hui dans l'expression : *er stiehlt wie ein Rabe* (il est voleur comme un corbeau). L'injure *Rabenvolk* (peuple de corbeaux) désigne un ramassis de voleurs et, dans le peuple, « corbeau » était synonyme de « gitan »<sup>3508</sup>. Il est aussi synonyme de cupidité : Ovide mentionne « Siphnos,

---

<sup>3506</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 494.

<sup>3507</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 3, p. 316 et 59.

<sup>3508</sup> „*Raben nennt das Volk die Zigeuner*“ (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 7, col. 427). Sur la porte de l'église de Rathenow, dans le Brandebourg, est sculpté un oiseau noir avec un anneau. Ainsi l'a voulu un évêque, qui avait accusé son serviteur de lui avoir volé son anneau. Après que l'homme eut été torturé et pendu, on

autrefois livrée par l'impie Arné qui, après avoir reçu l'or que sa cupidité avait exigé, fut changée en un oiseau toujours aussi passionné pour l'or, même aujourd'hui, le choucas aux pattes noires, vêtu d'ailes noires »<sup>3509</sup>. Avant Clément d'Alexandrie, les oiseaux ne sont pas explicitement attachés à un vice ou une vertu. Il revient au corbeau l'honneur de cette première ; mais c'est pour devenir une métaphore de la rapacité<sup>3510</sup>.

L'allemand surtout accole le corbeau et parfois la corneille à quantité de noms pour les déprécier : *Rabenherz* peut se traduire par « cœur de pierre », *Rabennacht* par « nuit noire », *Rabenstimme* par « voix éraillée », *Unglücksrabe* par « oiseau de mauvais augure »<sup>3511</sup>. *Rabe* est courant comme premier élément de tous les membres d'une famille, pour signifier que l'on a à faire à un père (*Rabenvater*), une mère (*Rabenmutter*), une fille (*Rabentochter*) dénaturés. «*Krähenaugen* » (œils-de-corneille) sont en allemand des œils-de-perdrix ; les pattes de mouche d'une lettre, mais aussi la renoncule, sont des « pattes de corneille » (*Krähenfuß*) ; l'ergot de seigle, à l'origine du mal des Ardents, se nomme « grain de corneille » (*Krähenkorn*).

Aux dires des prophètes comme dans les psaumes, les corvidés sont synonymes de désolation. Le Seigneur transformera le pays des impies en ruines, « la chouette et le corbeau y habiteront » (Is 34, 11), « la corneille comme le hérisson passeront la nuit » dans les chapiteaux des orgueilleux (So 2, 14) et l'homme abandonné ressemblera « au choucas du désert » (Ps 102, 7). Dans une miniature du *Spiegel des lidens cristi* [fig. 22 h], un coq et deux corbeaux sont installés sur une poutre au-dessus des personnages, comme des attributs : le coq symbolise Pierre, les deux corvidés les deux hommes à l'âme noire, qui cherchent à faire périr l'apôtre et seront cause de ses dénégations.

Un grand nombre de récits étiologiques de traditions diverses tente d'expliquer comment le corbeau s'est revêtu d'une couleur aussi vilaine, car on peine à croire qu'elle lui a été directement donnée par une divinité. Dans des récits cosmogoniques hongrois et indiens et d'autres issus de la Genèse, l'oiseau troque un plumage blanc comme neige contre une livrée noire comme la nuit pour s'être régalé de charognes au lieu d'accomplir la mission qui lui

---

retrouva l'anneau dans un nid de choucas, sur le toit de l'église (CARSTED 1897, p. 40). Nous n'avons malheureusement pas eu accès à ce document.

<sup>3509</sup> J.-P. Néraudeau note que « la légende d'Arné n'est pas autrement connue » (OVIDE 1992, p. 236, 549).

<sup>3510</sup> BUSCH 2001, p. 263-264.

<sup>3511</sup> On peut lire dans *Hans Huckebein der Unglücksrabe*, de Wilhelm Busch, une épitaphe qui en dit long : « *die Bosheit war sein Hauptpläsier / drum, spricht die Tante, hängt er hier* » (la méchanceté était son principal plaisir, c'est pourquoi, dit la tante, il est pendu ici ; cité dans SCHENDA 1995, p. 271).

était confiée. Ailleurs, on voit Dieu le Père lancer le corbeau dans un fût de goudron, et Jésus condamner l'oiseau à être noir comme la suie pour avoir crié « dommage » en voyant que le Sauveur allait échapper à ses poursuivants.<sup>3512</sup> Peut-être faut-il voir dans cette légende un reflet des *Métamorphoses*, selon lesquelles « la langue loquace » du corbeau « fut cause que sa couleur, jadis blanche, est aujourd'hui le contraire du blanc » : ainsi en décida Phébus<sup>3513</sup>. Quoi qu'il en soit, un « corbeau noir » serait un pléonasme<sup>3514</sup>. Il n'est pas bon d'être « couleur d'aile de corbeau », et encore moins, par glissement anthropomorphe, « noir comme l'âme du corbeau ». L'allemand accumule les redondances avec *rabenschwarz* (noir corbeau), *kohlrabenschwarz* (noir comme le corbeau couleur de charbon) et même *kohlpechrabenschwarz* (noir comme le corbeau couleur de poix et de charbon). Les œufs de corbeau étaient utilisés pour noircir les cheveux, un remède jugé si efficace qu'il fallait se garder d'ouvrir la bouche pendant la teinture : sinon les dents seraient, elles aussi, noircies à jamais<sup>3515</sup>.

#### d Comme une corneille abandonnée

« Jérémie », écrit le *Physiologue*, « a dit à juste titre à Jérusalem : tu t'es assise comme une corneille abandonnée<sup>3516</sup> ». Par là, le prophète entend que le peuple est infidèle à Dieu, ce qui en langage biblique est assimilé à la prostitution, pendant longtemps liée à la corneille. On disait en France : « la putain, aussi la corneille ; tant plus se lave, plus noire est-elle », et en Allemagne : « bain de corbeau et confesse de putain ne servent à rien »<sup>3517</sup>. Conrad de Megenberg compare le corbeau, qui crève les yeux des ânes et des bœufs, à « une femme déshonnête, qui souvent vainc un homme fort, lequel est pourtant une âme ferme » et conclut par une prière à la Vierge, dont on ne sait s'il lui demande de faire mourir les femmes ou les corbeaux<sup>3518</sup>. Dans le *Jardin des Délices [fig. 328 et vol. III]* de Jérôme Bosch, des femmes à l'abondante chevelure rousse se baignent nues en bavardant ; des corneilles sont perchées sur leurs têtes. La tradition a de bonne heure élargi l'anathème. Pour Hugues de Saint-Victor, le

<sup>3512</sup> Pour les légendes de ce paragraphe, voir DÄHNHARDT 1970, t. 1, p. 63-65, 286 ; t. 3, p. 316 ; t. 2, p. 51.

<sup>3513</sup> OVIDE 1992, p. 91.

<sup>3514</sup> Il existe par contre une « corneille noire », mais c'est par opposition à la « corneille mantelée », dont le nom élégant traduit bien qu'elle se distingue de sa cousine par une sorte de petit manteau gris qui tranche joliment sur le reste de son plumage.

<sup>3515</sup> FERRO 1996, p. 105.

<sup>3516</sup> ZUCKER 2005, p. 172. Les différentes versions de la Bible préfèrent aujourd'hui écrire dans Jr 3, 2 « comme l'Arabe du désert », ce qui s'explique par le fait que l'hébreu ערב signifie indifféremment « corbeau / corneille » et « Arabe » (voir REYMOND 1991, p. 290).

<sup>3517</sup> „Der Raben Bad und der Huren Beichte sind unnütz“ (GRIMM 1854-1960, t. 14, col. 6).

<sup>3518</sup> „Also tuot ein unerbar weib die gesiegt oft einen starcken man an / der doch eines vesten gemüts ist [...] Hilff frau hilff dz sy sterben“ (CONRAD DE MEGENBERG 1475, chap. *Von dem Rappen*).

corbeau est l'image du Juif attaché à la chair, comme le corbeau de Noé à sa charogne<sup>3519</sup>. Déjà, l'exégète du *Physiologue* « se concentre sur la portée théologique de l'exemple de la corneille dans deux tableaux de l'adultère spirituel, dans lesquels le juif et le diable partagent le même mauvais rôle »<sup>3520</sup>.

Hildegarde de Bingen explique à Elizabeth de Schönau que « lorsque l'oiseau le plus noir, c'est-à-dire le démon, remarque que l'homme voudrait s'éloigner de concupiscences interdites et de ses péchés, alors il s'immisce dans le jeûne, la prière et l'abstinence de ce dernier, comme un serpent dans une grotte »<sup>3521</sup> : Pisanello [fig. 611] peint saint Benoît pénitent tirillé entre son bon ange et un gros chocard perché en contrebas. Le corbeau, aux plumes souvent hérissées, était réputé avoir « trois poils du diable sur la tête ». Dans *Faust II*, l'empereur se méfie de la « familiarité de corbeau » de Méphisto<sup>3522</sup>. Aussi est-il légitime de combattre ces suppôts de Satan : dans une gravure du *Repos pendant la Fuite en Egypte* [fig. 388] de Lucas Cranach, des angelots dénichent des corbillons. Dans les Parlements des oiseaux, les conseils du corbeau sont particulièrement néfastes : « *Lygen und trigen da halt dich tzue / Fressen und suffen alos eyn kue* »<sup>3523</sup>. Fra Angelico a donné à Judas, notamment dans le *Sermon sur la Montagne* [fig. 290], un nimbe noir comme les plumes du corbeau qui, selon la légende, s'échappa de sa bouche lorsqu'il expira<sup>3524</sup>. Au premier plan de *La Cène* [fig. 476] de Jaime Huguet, un chat et un choucas perché sur un citron annoncent la trahison de l'apôtre et l'amertume de la mort.

## e Le corbeau, pourvoyeur des gibets

« Corbeau impitoyable, espèce de sarrau noir, c'est toi qui dorénavant te nourriras de cadavres en décomposition, et ta voix perdra toute douceur pour devenir un croassement repoussant ! » Ainsi Jésus s'adresse-t-il au corbeau qui accuse l'alouette, terrassée par le

<sup>3519</sup> LCI 1994, t. 3, col. 489.

<sup>3520</sup> ZUCKER 2005, p. 173.

<sup>3521</sup> „Wenn aber der schwärzeste Vogel, nämlich der Teufel, merkt, dass der Mensch von den unerlaubten Begierden und von seinen Sünden ablassen will, dann schleicht er sich zu dessen Fasten, Gebet und Abstinenz ein, wie eine Schlange in eine Höhle“ (cité dans ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 54).

<sup>3522</sup> „Mir schaudert vor dem garstigen Kunden und seiner Rabentraulichkeit (Goethe, *Faust II*, vers 10701-10702).

<sup>3523</sup> « Mentir et tromper, voilà ce que je te conseille / Bâfrer et boire comme une vache ». Une autre version renchérit dans le sarcasme : „*Stelen rauben prennen sey dein spil / So dyenen dir gutter gesellen vil / Dy zw solichem schimpff gehoren / Und sich mit solichen eren neren / Als des wolffs gewahnheit ist / Das rat ich dir in kurzer frist*“ (Voler, prendre par la force, brûler, que là soit ton jeu / Ainsi te serviront nombre de bons compagnons, / Qui appartient à une telle engeance / Et se vantent de tels hauts faits / Ainsi qu'il est d'usage chez les loups / Voilà ce que je te conseille de faire sans tarder ; voir BUSCH 2001, p. 381, 388-389).

<sup>3524</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 7, col. 441.

chagrin, d'attendre la mort du Sauveur pour le dépecer ; en récompense de sa fidélité, celle-ci obtient le droit de monter jusqu'aux étoiles et d'entrevoir chaque jour le Paradis<sup>3525</sup>, ce qui fait indirectement du corbeau l'oiseau de la mort et de l'enfer. « Chanter le chant du corbeau » signifiait être sur le point de mourir. On disait d'ailleurs que l'oiseau criait près d'un malade *grab, grab*<sup>3526</sup> (tombe, tombe) et en France, avec un plaisir sadique, « je t'aurai, je t'aurai, je t'attends », si bien que « garde-corbeau » était au XVII<sup>e</sup> siècle le nom officiel du croquemort<sup>3527</sup>. « Mal de Sainte-Cornille » était le nom du croup, qui donnait aux enfants une toux rauque et souvent les tuait. La formule « on donnera le corps aux corneilles et les biens aux héritiers » équivalait au XV<sup>e</sup> siècle à une condamnation à mort<sup>3528</sup>.

Corneilles et corbeaux nettoyaient les champs de bataille et les gibets, qui se nomment en allemand *Rabenstein* (pierre aux corbeaux)<sup>3529</sup>. Il circulait des légendes effrayantes, selon lesquelles il ne faut jamais commettre de crime en présence d'un corbeau : il irait dénoncer le criminel au juge. Pire, ces oiseaux hantent les lieux d'exécution pour apprendre les noms des complices ; ils incitent alors ceux-ci à commettre les crimes projetés pour qu'ils soient pendus eux aussi. Ainsi, les gibets sont toujours bien garnis, pour la plus grande joie des corbeaux charognards<sup>3530</sup>. L'Apocalypse ne précise pas quels sont les oiseaux qui, à l'appel de l'ange « debout dans le soleil » viennent se rassasier de « la chair des rois, la chair des chefs, la chair des puissants, la chair des chevaux et de ceux qui les montent, la chair de tous les hommes, libres et esclaves, petits et grands » (Ap 19, 17-21). Mais le peintre du *Beatus de Facundus* [fig. 164] a tout naturellement, pourrait-on dire, représenté des corbeaux. De même, le mosaïste de la basilique de Torcello [fig. 184], pour illustrer le célèbre passage de l'Épître aux Corinthiens – « car la trompette sonnera, les morts ressusciteront incorruptibles, et nous, nous serons transformés » (1 Co 15, 52) – montre non seulement les lions mais aussi les corbeaux régurgitant les humains dévorés. Le Maître du *Paradiesgärtlein* n'a certes pas placé

<sup>3525</sup> „Deine Speise holst du dir hierfür von den verwesenden Leichnamen, deine Stimme aber verliere Schmelz und werde zum abstoßenden Gekrächze, du mitleidloser Rabe, du Schwarzkittel !“ (DÄHNHARDT 1970, t. 2, p. 224).

<sup>3526</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 5, col. 362.

<sup>3527</sup> Une ordonnance de 1648 précise : « il leur plaira de donner aux malades des confesseurs, médecins, chirurgiens, apothicaires, gardes corbeaux, fossoyeurs... » (ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 182). Même si un « croquemort » est celui qui fait disparaître le mort (ROBERT 2000, p. 571), il n'est pas impossible que l'ancienne appellation ait joué un rôle dans la création de la nouvelle.

<sup>3528</sup> „Man teilet den lip den krahnen und das gut den erben“ (GRIMM 1854-1960, t. 11, col. 1968).

<sup>3529</sup> *Rabenfutter* (nourriture des corbeaux) peut se traduire par « gibier de potence » ; crier très fort pouvait se dire « crier comme une corneille qui vient de se repaître de la chair d'un pendu ».

<sup>3530</sup> AMADES 1988, p. 181-182.

sans raison un oiseau aussi noir dans une « symphonie d'outremers et de vermillons, de verts et de siennes » qui nous entraîne « hors du temps »<sup>3531</sup>.

## 2 Le plus intelligent des oiseaux des champs

Peut-être parce que la mort était familière, les corvidés n'étaient cependant pas toujours mal considérés. N'ayant jamais été confrontés à cette situation, Adam et Eve, dit une légende judéo-musulmane, ne savaient comment ensevelir leur fils Abel. Attentif à soulager leur détresse à sa mesure, un corbeau leur aurait montré comment creuser la terre. En récompense, Dieu envoie la pluie aux corbeaux qui la réclament et nourrit leurs petits<sup>3532</sup>. Malgré leurs plumes noires, les « croasseurs » étaient souvent la mascotte des pauvres gens. La corneille surtout, « noire mais belle » comme la fiancée du Cantique, était investie d'une symbolique très positive. En réalité, ces oiseaux des dieux sont devenus dans bien des cas l'oiseau de Dieu.

### a La mascotte des pauvres gens

Les très nombreuses légendes et expressions populaires liés aux corvidés disent la familiarité des hommes avec ces oiseaux, une familiarité teintée d'ironie et souvent de tendresse. *Wie die Krähe im Schnee* (comme la corneille dans la neige) équivaut à « comme le nez au milieu de la figure »<sup>3533</sup>. « Il ne suffit pas de la volonté d'une corneille pour faire l'hiver »<sup>3534</sup>, implique certainement aussi une critique des puissants, qui pensent faire « la pluie et le beau temps », tout comme « une corneille n'arrache pas les yeux à une autre », attesté déjà chez Luther<sup>3535</sup> : on devine aisément qui sont, si l'on transpose, les loups qui ne se mangent pas entre eux. L'habit sacerdotal permettait d'égratigner le clergé au passage<sup>3536</sup>. En

---

<sup>3531</sup> GAGLIARDI 1993, p. 204-205.

<sup>3532</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 1, p. 249. L'auteur relève plus de trente légendes qui mettent en scène un corvidé noir, la plupart avec de nombreuses variantes.

<sup>3533</sup> On disait aussi « *die Krähe geht ihres Hüpfens nicht ab* » ( la corneille ne se départit pas de son sautillerment, autrement dit : « chassez le naturel, il revient au galop »), et « *der Rabe hat der Krähe nichts vorzuwerfen* » (le corbeau n'a rien à reprocher à la corneille), qui équivaut à « c'est l'hôpital qui se moque de la Charité ».

<sup>3534</sup> „*Umb einer kraie willen wird nicht winter*“ est une variante plus mordante de « une hirondelle ne fait pas le printemps ».

<sup>3535</sup> „*Darumb kratzet kein kra der anderen ein auge aus*“.

<sup>3536</sup> « On a vu des prêtres se changer en corbeaux pour conduire les nuages pleins de grêle ; un particulier ayant cassé d'un coup de fusil la patte à un de ces oiseaux, celui-ci étant tombé reprit la forme humaine. Le lendemain à la messe, le curé ayant le bras cassé ne put dire la messe » (texte daté de 1840, ROLLAND 1967 b, t. 9, p. 189) De cette histoire, qui ne dit pas si le pauvre prêtre voulait éloigner ou attirer la grêle, on peut tirer deux informations intéressantes : d'abord, que le corbeau n'était pas toujours associé au démon ; ensuite, que l'oiseau est très habile de ses pattes, puisqu'elles correspondent aux bras du prêtre.

Allemagne *Kräher* (« corneilleux » / « croasseur ») désigne les prédicateurs, ce qui ne parle pas pour la qualité des sermons. « Il n'est pas de disette si grande que les prêtres n'aient du vin et les corneilles des noix »<sup>3537</sup> dit que le clergé n'avait pas de souci à se faire. Peut-être le petit crave est-il un clin d'œil au confesseur du commanditaire, chargé de lui faciliter l'accès au Paradis – à moins que ce directeur spirituel n'ait été lui-même le destinataire du tableau.

Certes, le corbeau et la corneille sont bien capables de déterrer les semences des hommes. Mais ces derniers avaient inventé des moyens de défense : il suffisait de défaire par avance ce que l'oiseau pourrait faire, en gardant quelques grains dans sa bouche et en les crachant dans le champ fraîchement ensemencé<sup>3538</sup>. Un oiseau si familier n'était pas vraiment un ennemi : par nombre de ses défauts, il ressemble trop aux petites gens. « Se décorbeauder », signifiait aller se dégrossir à la ville<sup>3539</sup>. La fable le dit bien : le corbeau est sensible aux flatteries du renard, dont il ne saisit pas la causticité. Dans la version de Lessing, les assonances de *flog stoz davon* reproduisent la fierté de l'oiseau au vol lourd qui pense avoir fait une bonne affaire. Et cela est vrai : la viande était empoisonnée et le renard meurt de son forfait. Autrement dit, une petite fierté vénielle est beaucoup moins grave qu'une vile flatterie.<sup>3540</sup> Une miniature juive anglaise [*fig. 262*] tranche sur les autres représentations du Déluge. Le corbeau, perché sur le toit de l'Arche, n'est pas un traître. Il n'est pas non plus un héros : il attend tranquillement, pour remplir sa mission, que les eaux aient baissé. A en croire l'adage, l'oiseau ne manque pas de bon sens : « coucher de poule et lever de corbeau éloignent l'homme du tombeau »<sup>3541</sup>. Il connaît les pouvoirs des plantes, et se purge au printemps avec du laurier<sup>3542</sup>. Mais il fait profiter les hommes de sa sagesse : ce serait le corbeau qui aurait transmis aux scieurs de long la technique du coin<sup>3543</sup>.

Pline l'Ancien s'émerveille de l'intelligence exceptionnelle du corbeau, dont un spécimen « s'envolait tous les matins vers le forum et saluait l'empereur Tibère, puis les

---

<sup>3537</sup> „Es ist keine Teuring so groß, dass nicht die Priester Wein und die Krähen Nüsse haben.“

<sup>3538</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 5, col. 367.

<sup>3539</sup> Selon une légende dont on connaît de nombreuses variantes, le corbeau se fait fort de transporter un morceau de plomb équivalent à son poids – sans faire préciser lequel – beaucoup plus vite que la fourmi. Evidemment, la fourmi gagne le pari, et le corbeau, qui s'était moqué, ne pond plus qu'en mars, de peur que la fourmi sortie de son hibernation ne lui emporte ses œufs.

<sup>3540</sup> Voir SPAETH 1951, p. 21.

<sup>3541</sup> L'oiseau est symbole de longévité depuis l'Antiquité : Horace parle de « la corneille centenaire qui annonce la pluie » (CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 498).

<sup>3542</sup> Malheureusement pour la corneille, toutes les parties de cet oiseau si savant étaient réputées contre une maladie : ses plumes, que l'on passait sur les yeux des nourrissons, mais aussi sa chair, son cerveau bouilli et même ses yeux portés en sautoir ( voir BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 5, col. 368-369).

<sup>3543</sup> AMADES 1988, p. 183.

Césars Germanicus et Drusus, et enfin tous les passants ». Le cordonnier jaloux qui le tua fut massacré par les habitants. « Une foule innombrable assista aux funérailles de l'oiseau ; le lit funéraire fut porté sur les épaules de deux Ethiopiens, précédés d'un joueur de flûte, avec des couronnes de toutes espèces ». <sup>3544</sup> On ne peut qu'admirer la délicatesse avec laquelle on choisit les porteurs. Mais l'oiseau n'est pas un pédant : nombre de légendes mettent en scène les facéties du corbeau et de la corneille. Le serviteur de Confucius espère calmer le courroux de son maître en s'aspergeant d'encre de la tête aux pieds. L'histoire ne dit pas si le sage en rit ; mais le serviteur fut bel et bien transformé en corbeau. En pays chrétien, il est fréquent que Satan parodie Dieu ; ainsi, toutes proportions gardées, dans une légende des Indiens d'Amérique. Le dieu crée la langue en la transcrivant sur une grande feuille ; le corbeau se contente de croasser, et c'est lui, hélas ! que les hommes imitent. A la fin, le corbeau, mutin, cache le soleil dans son bec. Le dieu, qui a vu son manège, le chatouille sous le cou : l'oiseau est obligé de rire, ouvre le bec, et le soleil reprend sa place <sup>3545</sup>.

« Particulièrement courant et facile à nourrir, le corbeau était certainement l'animal familier des pauvres. L'abondance des ossements trouvés dans les camps suggère qu'il était le favori des soldats romains » <sup>3546</sup>. Malgré tout ce que l'oiseau a de négatif en pays chrétien, des noms comme « Kopp » et « Hansel », diminutifs de Jacob et Hans, et même « Schaak », une déformation de Jacques <sup>3547</sup>, prouvent que les hommes ont continué à le capturer et à le domestiquer. C'est le corbeau apprivoisé de saint Benoît qui emporte au loin le pain empoisonné <sup>3548</sup>. Encore au XIX<sup>e</sup> siècle, il était courant en Europe de faire des corvidés, qui apprennent « assez facilement à parler », des animaux familiers. Point n'était besoin de les garder en cage : certains venaient « régulièrement prendre leurs repas dans la cour, se retirant au printemps dans les bois pour leurs couvées, et revenant au commencement de l'hiver passer cette saison aussi familièrement que les poules » <sup>3549</sup>. Le petit corvidé qui, dans le tableau de Francfort, dépasse à peine la cheville du beau damoiseau aux chausses brodées,

---

<sup>3544</sup> L'auteur latin souligne que ce n'est pas un cas isolé. Au moment même où il écrit, il y a dans Rome une corneille extraordinaire : « remarquable par sa couleur absolument noire, elle prononce en outre des phrases entières et, chaque jour, elle en apprend de nouvelles » (AMAT 2002, p. 137, 142).

<sup>3545</sup> Dans les légendes chrétiennes, il arrive que ce penchant à la facétie se retourne contre l'oiseau : au Golgotha, le corbeau fait sur les croix des pirouettes qui fâchent Jésus : depuis ce jour, l'oiseau est noir (AMADES 1988, p. 185). Il faut dire que le moment était mal choisi. Mais à l'inverse, on peut penser que l'Eglise a privilégié la mise par écrit des légendes peu flatteuses pour cet oiseau diabolisé.

<sup>3546</sup> AMAT 2002, p. 140.

<sup>3547</sup> SUOLAHTI 2000, p. 178.

<sup>3548</sup> Selon la *Légende Dorée*, un prêtre jaloux du saint avait résolu de l'empoisonner (JACQUES DE VORAGINE 1998, p. 187-188). Selon d'autres versions, les coupables seraient les moines du couvent, excédés par les rigueurs de la règle (KELLER 1987, p. 80). La scène a été représentée, entre autres, au XIII<sup>e</sup> siècle, par Maître Conxollus [*fig. 506*].

<sup>3549</sup> Voir BECHSTEIN 1907, p. 109-110.

anticipe en quelque sorte le distique d'Angelus Silesius : « *Gott gibet so genau auf das Koaxen acht, / Als auf das Tirelirn, das ihm die Lerche macht* »<sup>3550</sup>.

## b La chaste corneille, noire mais belle

Dans les *Métamorphoses*, la nymphe Coronis est changée en corneille pour échapper à Neptune, qui veut la violer. « Pour sauver une vierge, une vierge s'émut et me porta secours. Je tendais mes bras vers le ciel ; mes bras, devenant tout noirs, se changèrent en ailes légères »<sup>3551</sup>. Nous avons mentionné à plusieurs reprises l'importance d'Ovide au Moyen Age. Conrad de Megenberg relate qu'« aux dires de certains, les corbeaux conçoivent et mettent au monde par le bec »<sup>3552</sup>. Par le détour de la fiancée du Cantique, assimilée à la Vierge Marie, la corneille est devenue, malgré sa couleur noire, un symbole marial. « Je suis noire, moi, mais jolie, filles de Jérusalem, comme les tentes en poil sombre, comme les rideaux somptueux. Ne faites pas attention si je suis noiraude, si le soleil m'a basanée » (Ct 1, 5-6). Par ce soleil, « il faut entendre le soleil d'amour qui embrase les âmes très saintes et brûle en elles les moindres souillures »<sup>3553</sup>. Dans la *Visitation [fig. 8 a]* du *Retable de Jean-Baptiste*, le Maître du *Paradiesgärtlein* a associé une corneille à Marie. Dans le *Jardin de Francfort*, l'homme assis près de l'oiseau noir guide le regard du spectateur vers la Vierge plongée dans la lecture de la Bible hébraïque : il est sans doute légitime de voir dans cet artifice de peinture un rappel de la démarche des Pères.

Cette attribution a d'ailleurs été facilitée par une tradition remontant à l'Antiquité et reprise par le *Physiologue*, selon laquelle l'oiseau est un modèle de fidélité : « La corneille n'a qu'un seul époux. Lorsque son époux meurt, elle ne s'accouple plus à un autre mâle, ni le corbeau à une autre femelle ». Par ailleurs, l'oiseau est aussi, d'Aristote à Basile, une mère admirable : « louable est l'amour de la corneille pour ses petits : dès que ceux-ci commencent à voler, elle vole à côté d'eux, elle les nourrit et les élève le plus longtemps qu'elle peut »<sup>3554</sup>. Aussi la corneille est-elle devenue l'image de l'amour et de la fidélité, non seulement de la Vierge, mais aussi de ceux, réciproques, du Christ et de l'Eglise<sup>3555</sup>. Une légende met joliment

---

<sup>3550</sup> « Dieu prête aux croisements tout autant d'attention / qu'aux trilles que pour lui fait monter l'alouette » (ANGELUS SILESIUS 1979, p. 51).

<sup>3551</sup> OVIDE 1992, p. 92-93. Elle devient l'oiseau de Minerve, qui l'a sauvée, avant d'être supplantée par la chouette.

<sup>3552</sup> „*Etlich sprechent daz die rappen mit den schneblen enpfahen und auch geben*“ (CONRAD DE MEGENBERG 1475, chap. *Von dem Rappen*).

<sup>3553</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 499.

<sup>3554</sup> ZUCKER 2005, p. 173-174.

<sup>3555</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 498-499.

cette symbolique en image. Un jour que Jésus, qui traversait le désert avec saint Pierre, n'avait pas pu acheter de provisions faute d'argent, une corneille fit rouler à leurs pieds une orange un peu gâtée, qu'elle avait volée pour eux au marché. Depuis ce jour, tout ce que jettent les hommes appartient aux corneilles : c'est un droit que leur a octroyé Jésus pour toujours<sup>3556</sup>.

### c Oiseaux des dieux, oiseau de Dieu

Les corneilles étaient prisées comme oracles, tant chez les Germains que chez les Romains. Le Moyen Age continua d'interpréter leur vol, avec un certain flottement, car à Rome, des oiseaux venant de la gauche annonçaient guerres et épidémies, chose impossible en pays chrétien puisqu'ils volent vers la droite<sup>3557</sup>. Les corbeaux étaient même parfois les élus d'un dieu. Dans la mythologie germanique, Hugin – la pensée – et Munin – la mémoire – parcourent le monde et reviennent se percher sur les épaules d'Odin pour lui raconter ce qu'ils ont vu<sup>3558</sup>. Le Livre de Baruch, en proclamant que les faux dieux des Chaldéens sont « impuissants comme les corneilles entre ciel et terre » (Ba 6, 53, BJ), donne à entendre que ces oiseaux avaient un statut quasiment divin chez les peuples voisins.

Mais il arrive que, dans la Bible, les pires défauts des charognards soient légitimés : « l'œil qui se rit d'un père et qui refuse l'obéissance due à une mère, les corbeaux du torrent le crèveront et les aigles le dévoreront » (Pr 30, 17). La *Chronique Universelle* – en réalité une bible historiée – de Rudolf von Ems, illustrée et mise en vers par Hans Schilling de Hagenau, se termine par « le spectaculaire démembrement » de Nabuchodonosor [fig. 640]<sup>3559</sup>. Une multitude de corbeaux se repaît des membres du monarque ; ceux qui n'ont rien dans le bec attendent leur tour avec une féroce impatience. La couleur blanche des charognards souligne sans doute la justice divine de ce terrible châtement. Dans le même manuscrit [fig. 639], les mêmes corbeaux blancs apportent à Elie, sur l'ordre de Dieu, « du pain et de la viande le matin, du pain et de la viande le soir » (1 R 17, 6).

Ailleurs dans la Bible – et comment le petit corvidé du *Paradiesgärtlein* ne renverrait-il pas à ces passages ? – c'est Dieu lui-même qui nourrit les corbeaux. Le Seigneur demande « à Job du sein de l'ouragan : [...] Qui donc prépare au corbeau sa provende quand ses petits

---

<sup>3556</sup> LAMMEL, NAGY 2006, p. 340.

<sup>3557</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 5, col. 361-362.

<sup>3558</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 495.

<sup>3559</sup> Voir CAMES 1988, p. 51.

crient vers Dieu et titubent d'inanition ? » (Jb 38,1 ; 39, 3). Plus fidèle à la tradition<sup>3560</sup> que Matthieu, qui ne parle que des « oiseaux du ciel » (Mt 6, 26), Luc fait dire à Jésus : « Observez les corbeaux : ils ne sèment ni ne moissonnent, ils n'ont ni cellier ni grenier ; et Dieu les nourrit » (Lc 12, 24). Cela suppose l'antériorité de la tradition, popularisée par Augustin et qui connut une grande diffusion au Moyen Age, selon laquelle les parents délaissent leurs petits<sup>3561</sup> « jusqu'à ce que les plumes leur noircissent »<sup>3562</sup>. Le *Bestiaire d'Amour* [fig. 104] de Richard de Fournival montre un corbeau s'éloignant à tire d'aile de ses oisillons criant famine. Dans l'hagiographie, le corbeau prolonge cet amour nourricier dont il a fait l'expérience. Selon la *Vita Paulii*, le corbeau qui nourrissait saint Paul apporte une double ration de pain lorsque saint Antoine vient rendre visite à l'ermite<sup>3563</sup>. Le *Retable d'Isenheim* [fig. 463], qui met l'épisode en scène, est à cet égard particulièrement raffiné. Le cadeau du corbeau annule en quelque sorte l'ergot de seigle, « grain de corneille » à l'origine du mal des Ardents. Le peintre assure ainsi aux malades, pour lesquels fut peint le retable, que pour Dieu tous les retournements sont possibles.

### 3 Le crave au bec de colombe

« La colombe », dit Hugues de Saint-Victor, « a les pattes rouges car l'Eglise s'avance à travers le monde, les pieds dans le sang des martyrs »<sup>3564</sup>. En peignant un crave aux pattes et au bec ensanglantés, le Maître du Paradiesgärtlein a choisi de mettre en scène une « corneille alpine » bien particulière : un bel oiseau raffiné, une sorte de prince des corvidés, le légendaire messenger de saint Oswald, et aussi un corbeau à mi-chemin entre le renégat de la Genèse et la colombe de l'Esprit, en somme un pécheur pardonné qui entrera au Paradis parmi les premiers.

#### a Le prince des corvidés

Les *Fioretti* racontent avec beaucoup de poésie comment François alla prêcher à ses « frères les oiseaux ». Mais la *Vita Prima* que le pape Grégoire IX commanda à Thomas de Celano en vue de la canonisation de François, et qui servit plus tard de base aux *Fioretti*,

<sup>3560</sup> Le Ps 147, 9 dit aussi : « Il donne la nourriture au bétail et aux petits du corbeau qui réclament ».

<sup>3561</sup> LCI 1994, t. 3, col. 489.

<sup>3562</sup> „Augustinus spricht Der Rapp hat die art daz er seine kind nit speiset ungz daz er sicht daz jn die federn schwarzet ; darumb beleiben die jungen rappen sibem tag on alles essen ; und an den sibenden tag so schwarzent syn / darnach pringt er jn ze essen“ (CONRAD DE MEGENBERG 1475, chap. *Von dem Rappen*).

<sup>3563</sup> Cette première version de la vie de Paul de Thèbes est attribuée à saint Jérôme (voir CAT. SAINT-ANTOINE-L'ABBAYE 2003, p. 19).

<sup>3564</sup> REAU 1955, p. 81

précise que le *poverello* rencontre, « rassemblés par bandes entières, des oiseaux de tout genre : des ramiers, des corneilles et des freux »<sup>3565</sup>. Berlinghieri [*fig. 316*], fidèle à la source, ne peint que des corbeaux et des pies, ce qui confère à son tableau un caractère austère. Chez Giotto [*fig. 443 a*], deux craves écoutent religieusement le prêche du saint d'Assise. En plaçant au milieu d'autres oiseaux colorés le plus joli des corvidés, la « corneille royale », « corneille impériale », le peintre se souvient des espèces nommées. Mais ses pigments mettent aussi en scène l'« admirable joie » des oiseaux, en réponse à celle de François qui « planta là ses compagnons » pour courir vers ses frères ailés.

Il nous semble que le Maître du Paradiesgärtlein a procédé de même : les plumes noires du crave ne peuvent que remettre en mémoire toute la symbolique liée aux corbeaux et aux corneilles. Mais le bec et les pattes de l'oiseau, nommé « choucas rouge » et même « chouette rouge », sans doute en vertu de l'association de la couleur noire à la nuit, le mettent en relation avec tout ce qui est rouge dans le tableau. Le sang dit la vie qui s'en va, mais aussi la Vie qui se lève : « Car le Règne de Dieu [...] est justice, paix et joie dans l'Esprit Saint » (Rm 14, 17). En outre, ce petit corvidé, symbole de modestie<sup>3566</sup>, proclame au diapason avec toutes les petites fleurs délicates du tableau la supériorité des humbles qui « mangent à satiété » (Ps 22, 27), car « la sagesse est avec les humbles » (Pr 11, 2). Par là, il renvoie à Marie, l'« humble servante » (Lc 1, 48) qui, la tête baissée comme l'oiseau qui picore à terre des graines de sénevé, se nourrit de la Parole.

Le crave partage l'intelligence et le goût des facéties propres aux corvidés. Il recherche volontiers sa nourriture sous les pierres, qu'il retourne avec adresse, et prend régulièrement des « bains » de fourmis pour se débarrasser des parasites. Très actif et peu farouche, il alterne marche et sautilllements. Mince et léger, pourvu de grandes ailes à longues digitations, il prend plaisir à enchaîner glissades, vrilles, balancements, piqués ailes repliées<sup>3567</sup>. « Avant que les espèces étrangères comme les petits perroquets et les canaris ne deviennent les compagnons des hommes, les craves, toujours prêts à jouer et à apprendre, étaient les oiseaux de volière les plus recherchés, mais aussi très chers, en raison de leur habitat naturel restreint »<sup>3568</sup>. Dans une miniature du *Codex Manesse* [*fig. 75*], un crave

<sup>3565</sup> Dans certains manuscrits les freux sont des choucas ou des pies (voir THOMAS DE CELANO 1968, p. 72).

<sup>3566</sup> DITTRICH 2004, p. 38-39.

<sup>3567</sup> Voir notamment MULLARNEY 2007, p. 334.

<sup>3568</sup> „Bevor fremdländische Vogelarten, wie die kleineren Papageien oder Kanarienvögel zum Hausgenossen der Menschen wurden, waren die spiellustigen und lernfreudigen Alpenkrähen die begehrtesten Stubenvögel, wenn auch infolge des begrenzten Verbreitungsgebietes sehr teure“ (DITTRICH 2004, p. 38).

voltige devant Heinrich von Veldecke. L’oiseau élégant illustre parfaitement les vers du minnesänger, exclu de la joie à laquelle invitent fleurs et oiseaux, car il a perdu l’amour de sa dame<sup>3569</sup>. Dans *Les oiseaux de la Création [fig. 423]*, d’Evrard d’Espingues, un crave est perché sur le mur entre une pie et trois paons : l’oiseau est un corvidé, comme la pie, mais les savants reflets de son plumage, son bec et ses pattes rouges le rangent parmi les oiseaux raffinés.

Le crave était aussi, comme le chardonneret et tous les oiseaux suffisamment apprivoisés pour revenir librement vers leur maître, symbole d’éducation à la vertu<sup>3570</sup>. Le portrait des *Enfants Balbi [fig. 660]* en est une parfaite illustration. Anton van Dyck a peint les trois enfants debout sur des marches, accompagnés de deux craves apprivoisés, un grelot à la patte. Ils encourent des marches à gravir, et le plus jeune est encore à l’âge des robes<sup>3571</sup> ; mais ainsi qu’en témoigne leur maintien, ils sont déjà bien éduqués, comme leurs oiseaux. Le mosaïste de Saint-Marc de Venise [fig. 150] fait entrer sagement dans l’Arche deux craves au milieu des perroquets verts, des pintades et des paons : ce sont des oiseaux dociles, contrairement au corbeau, dont la noirceur est mise plus loin en relief. Même si le crave est naturellement peu farouche, celui du *Paradiesgärtlein* ne picorerait pas tranquillement aux pieds de l’homme s’il n’était apprivoisé. Comme pour le chardonneret, qu’un long dressage libérait de son fil<sup>3572</sup>, on peut voir ici une image du bon chrétien, pour qui l’ascèse est une seconde nature.

## b Le messager de saint Oswald

Le « seul oiseau noir » du *Paradiesgärtlein*, « parmi tant d’autres aux plumes multicolores »<sup>3573</sup> a été interprété par un certain nombre d’auteurs, à la suite d’Ewald Vetter, comme l’attribut de saint Oswald<sup>3574</sup>, ce qui est un cas unique dans le tableau<sup>3575</sup>. Il est possible que le légendaire corbeau du roi d’Ecosse soit un lointain souvenir des messagers

<sup>3569</sup> Voir WALTHER 1992, p. 32.

<sup>3570</sup> DITTRICH 2004, p. 38-39.

<sup>3571</sup> « L’âge des enfants peut être déduit de leur vêtement : l’usage des hauts-de-chausses ou de la culotte n’était alors prévu qu’à partir de sept ou huit ans » (IMPELLUSO 2004, p. 301).

<sup>3572</sup> Voir *supra*, III, I, C, 2.

<sup>3573</sup> „Der einzige schwarze Vogel unter so vielen buntgefiederten (WOLFFHARDT 1954, p. 184).

<sup>3574</sup> Voir *supra*, I, II, B, 4, c.

<sup>3575</sup> Aucune plante, aucun autre oiseau n’a permis l’identification d’un personnage et, même si le démon simiesque parle pour saint Michel et le dragon vert pour saint Georges, les ailes du premier et l’armure du second ne sont pas de moindre importance.

d'Odin ; mais rien n'est moins sûr<sup>3576</sup>, et le *Paradiesgärtlein* ne semble pas spécialement inscrit dans la mythologie germanique. Par contre, la légende du roi Oswald, qui connut une grande fortune en Allemagne, mérite qu'on s'y attarde. Mis à part le passage sur le *minnekästchen*, qu'Ewald Vetter date à tort des années 1450, la démonstration de l'auteur nous semble tout à fait convaincante<sup>3577</sup>.

On se souvient<sup>3578</sup> que selon la légende, le roi Penda fit dépecer son ennemi, tombé au combat contre lui, et qu'un oiseau « de l'espèce des corbeaux » emporta un bras du saint dans un arbre mort, qui reverdit aussitôt. Il se peut en effet que le jeune homme, en croisant ses mains devant le tronc dans un geste diversement interprété, rappelle que les bras d'Oswald devaient être cloués sur un arbre en guise d'exemple. Ewald Vetter estime par ailleurs que le regard du jeune homme en direction du tronc qui reverdit près du singe rappelle le miracle de l'arbre. Cela est sans doute vrai aussi, mais il nous semble que le rameau sec, vestige d'un arbre mort, est un argument encore plus convaincant, d'autant plus que le peintre l'a doublement mis en valeur : en le prolongeant de façon peu naturelle et en y perchant la mésange bleue, le seul oiseau qui chante. On pourrait objecter que ce n'est justement pas le corvidé qui est perché. Mais ce serait méconnaître la façon dont le tableau est construit : rien ne renvoie à un seul texte, une tradition unique ; tout s'imbrique et s'éclaire mutuellement, comme les couleurs de l'arc-en-ciel.

Saint Georges – dont l'identification semble acquise – et saint Oswald ont par ailleurs été souvent associés dans le culte. Dans le *Poème de saint Georges* de Reinbot von Durne, un ange transforme la poutre maîtresse de la maison où saint Georges est tenu captif en « arbre riche en feuillage et en fleurs », ce qui permet en effet de rapprocher les deux légendes. Quant à la « signification mariale de saint Oswald », un passage de Geiler von Kaysersberg nous semble riche d'enseignements : de même que « le corps de Marie n'a jamais été corrompu [...] ainsi lisons-nous de la main de saint Oswald et du cœur de saint Augustin »<sup>3579</sup>. De fait, dans l'église paroissiale de Traunstein [fig. 205], saint Georges avec son dragon fait face à

---

<sup>3576</sup> A l'intérieur d'un même ouvrage, les avis divergent : „Wenn die Krähe als Bote des hl. Oswald erscheint, dürfte der Glaube an Wodan und seinen Raben zugrunde liegen“ est battu en brèche deux tomes plus loin par „in St. Oswald mit dem Raben Wotan sehen zu wollen, ist wohl verfehlt“ (BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 5, col. 358 et t. 7, col. 435).

<sup>3577</sup> Pour ces lignes et les deux paragraphes qui suivent, voir VETTER 1965, p. 118-121.

<sup>3578</sup> Nous avons rappelé l'essentiel de ce passage à propos de la mésange : voir *supra*, III, III, A, 3, b.

<sup>3579</sup> La propriétaire de la maison où est enfermé saint Georges s'écrie : « Eyn boum, der stets hie wonneclich, / Der ist loubes und blumen rich, / Der boum was myn fiersten sule / Und was durre und fule ». Le passage de J. Geiler von Kaysersberg, extrait de *De arbore humana*, se termine ainsi : « Der leib Marie ist nit verwert [...] Also lesen wir von sant Oßwaltz hand / und von sant Augustinus hertz » (VETTER 1965, p. 128-129).

saint Oswald avec son corbeau, devant la Vierge Marie en gloire, ce qui ne manque pas d'intérêt pour l'interprétation du *Paradiesgärtlein*. Nous sommes *a contrario* surpris que l'auteur salue la transformation de l'oiseau par le sculpteur du *minnekästchen* en grand corbeau [fig. 5], capable d'emporter un bras, ce qui lui semble aller dans le sens de la légende, comme si ce genre littéraire se souciait de détails aussi pragmatiques que la force physique.

Nous aimerions citer à ce propos une version de la *Vie de saint Oswald* datée de 1492 – en réalité une retranscription en moyen haut allemand, sans doute enjolivée, d'un manuscrit du XII<sup>e</sup> siècle – qui pourrait aussi bien s'appeler « Le corbeau de saint Oswald », tant l'oiseau y tient le premier rôle<sup>3580</sup>. Le merveilleux y est omniprésent. Le corbeau, qui refusait obstinément d'apprendre le langage des hommes, maîtrise soudain, par la grâce de Dieu, toutes les langues. L'or dont sont revêtues ses plumes, à la façon d'une armure<sup>3581</sup>, n'entrave pas son vol. Lorsque la distance est trop grande, un ange le porte sur ses ailes. L'oiseau est aussi, si l'on ose dire, très humain, par son courage comme dans ses faiblesses. Alors qu'aucun homme n'ose aller affronter le roi païen, dont Oswald désire épouser la fille, il accepte de remplir cette mission, qui servira à la propagation de la foi chrétienne (*kristenlîchen glouben mêren*), et s'en acquitte avec constance, ingéniosité et bravoure. Mais il se montre, à l'occasion, vaniteux et rancunier.

Sans prétendre que le *Paradiesgärtlein* est une illustration pure et simple de la légende, il nous semble que quantité de détails y font écho. Les lys qui fleurissent près de l'homme debout rappellent peut-être que Jésus exige du roi et de sa jeune épouse une chasteté absolue. La fontaine peut renvoyer au miracle demandé par le roi païen et au baptême de tous ses sujets, ce qui expliquerait l'absence de récipient et le caractère presque sacramentel de la louche dorée. L'anneau que l'oiseau laisse tomber dans la mer est retrouvé dans le ventre d'un poisson. Le roi s'embarque le jour de la Saint-Georges et, sans l'aide de l'ange auquel incombe la lourde tâche de ramener le corbeau, fort courroucé d'avoir été oublié et contraint de se nourrir avec les chiens, l'entreprise aurait échoué. Nous avons dans le groupe des hommes, en comptant le corbeau, quatre protagonistes essentiels de l'histoire, au point que l'on se demande s'il ne s'agirait pas d'un réemploi.

---

<sup>3580</sup> Cette légende est retranscrite et commentée dans ETTMÜLLER 1835, d'où proviennent les citations ; voir notamment les pages VI, 3, 16, 39, 46, 50, 52, 59, 61, 90-91, 98.

<sup>3581</sup> Cela fait aussi écho à l'appellation *Goldrabe* (corbeau doré), qui viendrait de ce que les plumes de l'oiseau brillent comme de l'or au soleil (SUOLAHTI 2000, p. 177).

Le sens du *Paradiesgärtlein* nous semble également tout à fait correspondre aux valeurs véhiculées par la légende. Le vocabulaire courtois – « corbeau » pourrait à tout moment être remplacé par « chevalier » – correspond à l'élégance « de ces cours d'amour en vogue au début du XV<sup>e</sup> siècle, dont les membres se retrouvaient dans une nature domestiquée pour y goûter aux plaisirs de la conversation galante »<sup>3582</sup>. De même que la Vierge occupe au *Paradiesgärtlein* une grande place, mais que l'Enfant est au centre du tableau, l'armée d'Oswald en grand danger se tourne vers la « Reine du ciel » (*die himelische küniginne*), mais c'est « l'Enfant céleste » (*daz himelische kint*) qui la sauve, en faisant se lever le vent et le brouillard. Le roi promet le Paradis à tous ceux qui mourront pour la Foi, et ce Paradis existe, les païens eux-mêmes en font l'expérience. Nous avons retenu l'expression de la confiance comme critère essentiel pour délimiter un corpus de Jardins du Paradis ; or tous les personnages, y compris les païens qui ont entrevu le Paradis, y compris aussi le corbeau, sont emplis d'une confiance absolue dans le « Christ tout puissant » (*dem almehtigen krist*). C'est au nom du Seigneur qui pardonne que le corbeau écarte ses rémiges et s'élance au-dessus de l'océan sauvage.

### c Le pécheur pardonné

Si l'on en croit le proverbe, il n'y a rien à espérer des corvidés : *ain rapp singt all zeit cras cras cras* (un corbeau crie toujours *cras cras cras*). Au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, Berthold von Regensburg développe dans un sermon cette idée qui remonte à Augustin : tandis que la colombe de l'Esprit roucoule sans relâche « *hodie, hodie !* », incitant les hommes à se convertir le jour même, le « corbeau de malheur », c'est-à-dire le diable « à la voix coupante » croasse « *cras, cras* »<sup>3583</sup> et c'est ainsi que le pécheur « s'éteint dans l'impénitence finale »<sup>3584</sup>. Dans les contes de Grimm *Les sept corbeaux* et sa variante *La corbelle*<sup>3585</sup>, connus sans aucun doute du commanditaire du *Paradiesgärtlein*, des enfants sont transformés en corbeaux à la suite d'une faute qui arrache à leurs parents une parole malheureuse. A la fin, ils retrouveront tous forme humaine, ce qui est une façon de dire qu'ils seront lavés de leur

<sup>3582</sup> LORENTZ 2008, p. 54.

<sup>3583</sup> „*Das tiubelin bediutet den heiligen geist, daz schrîet alle zît in sîner stimme : hodie, hodie ! daz bediutet daz der heilige geist zuo dem menschen sprichet : bekêre dich hiute ! wan hodie daz sprichet von latîne ze tiutsche : hiute, hiute ! Sô bediutet der rappe den tiuvel, wan er ist swarz unde hât scharpfe stimme und sîn âtem ist gar unreine, unde dâ von bediutet er den tiuvel. Unde swie vil daz tiubelîn geschrîet mit sîner süezen stimme hodie, hodie, so schrîet der unsealige rappe : cras, cras, daz ist ein wort in latîne unde bediutet in tiutsche : morgen*“ (RUBERG 1981, p. 189).

<sup>3584</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 494.

<sup>3585</sup> Voir GRIMM 1996, *Die sieben Raben* (p. 172-174) et *Die Rabe* (p. 470-475).

faute, ainsi que leur sauveteur imparfait<sup>3586</sup>. Dieu ne se lasse pas de pardonner, ce qui n'exclut pas, bien au contraire, la participation de sa créature : dans les voyages initiatiques que sont les contes, les héros n'arrêtent pas de marcher.

En prêchant avec ardeur aux oiseaux, François montre que même les corvidés « ont des oreilles pour entendre »<sup>3587</sup>. Dans les légendes, du reste, il n'est pas exceptionnel que les corbeaux se repentent. L'une d'elles relate joliment comment saint Cuthbert chassa « au nom du Christ » deux corbeaux qui, à la saison des nids, pillaient le chaume dans le toit des frères. Trois jours plus tard, l'un des oiseaux revint, « les ailes pendant lamentablement, la tête penchée vers ses pattes, poussant des cris misérables et cherchant par tous les moyens à obtenir son pardon ». Alors le saint lui permit de revenir. Peu de temps après, le deuxième corbeau apporta dans son bec un morceau de saindoux. Des années durant, saint Cuthbert montra à ses visiteurs ce cadeau, en les invitant à graisser leurs chaussures, pour se souvenir de la modestie du « plus fier des oiseaux » qui avait néanmoins cherché à réparer sa faute<sup>3588</sup>.

Dans le poème des dominicaines de Saint-Gall, le choucas est l'emblème de la « confession sincère ». Anna Liesi prête sa bouche à l'oiseau qui invite les autres religieuses à « devenir sages en toutes vertus », le meilleur moyen pour « entrer en courant au Paradis »<sup>3589</sup>. Transporté d'enthousiasme devant le miracle, Oswald ne regrette plus d'avoir enseigné son corbeau en vain pendant douze ans : « *Sant Oswald kuste den raben / an sin houbet und an sînen snabel : / ich wil got iemer loben / daz ich dich ie hân erzogen* »<sup>3590</sup>. Comprendant qu'il faut être « patient avec tous » (1 Th 5, 14), à l'image de Dieu qui est

---

<sup>3586</sup> Les sept garçons ont renversé la cruche d'eau qui devait servir à baptiser leur sœur, ce qui a quelque chose de démoniaque. La petite princesse, qui ne sait pas encore marcher, n'a fait qu'agacer sa mère ; pourtant, elle aussi s'envole par la fenêtre rejoindre les autres corbeaux. Le personnage du sauveteur est aussi très instructif. Dans le premier conte, la petite sœur perd la clef, mais la remplace par son petit doigt, qu'elle n'hésite pas à couper. Dans le second, l'homme par trois fois s'endort, ce qui d'après les termes du contrat enferme pour toujours la petite fille dans sa forme animale ; mais il obtient une quatrième chance.

<sup>3587</sup> « Sur quoi Jésus s'écria ; celui qui a des oreilles pour entendre, qu'il entende ! » (Lc 8, 8).

<sup>3588</sup> Nous trouvons cette légende particulièrement jolie, parce qu'elle interprète pieusement un phénomène tout à fait naturel – les corbeaux se posent souvent les ailes pendantes – et ne semble pas se tracasser de la provenance du saindoux : la demande de pardon passe avant le respect de la propriété. L'auteur rapporte deux autres légendes édifiantes. Barthélémy de Farne oublia un jour dans son bateau une main en cire que des marins lui avaient confiée ; un corbeau s'empara de l'ex-voto, mais le rapporta, après que le saint eut prié Dieu. Le corbeau qui dérobe un gant à saint Colomban est plus avancé sur la voie de la sainteté, puisqu'il le rapporte de lui-même et attend humblement sa punition, jusqu'à ce que le saint lui fasse signe de s'envoler (BERNHART 1937, p. 148-149, 183, 111).

<sup>3589</sup> „Die Dohle (Anna Liesi) : Eine Dohle ist mein Nam', / Aufrichtige Beichte mein Gesang ; / Mach' dein Gewissen lauter und reine, / Daß die göttliche Sonne klar darin scheine ; / Werde in allen Tugenden weis, / So laufst du nach dem Paradeis ; / Sei innig andächtig und bescheiden, / Dann wirst du ewiges Weh vermeiden“ (GREITH 1965, p. 288).

<sup>3590</sup> « Saint Oswald baisa le corbeau / sur sa tête et sur son bec aussi : / Je louerai Dieu à jamais / de t'avoir tout ce temps élevé » (ETTMÜLLER 1835, p. 15).

« patient et gouverne tous les êtres avec miséricorde » (Sg 15, 1), il salue le corbeau « d'un saint baiser » (1 Th 5, 26). Selon une légende arabe, autrefois seul le corps du corbeau était noir ; il avait la tête blanche comme la neige, des ailes d'émeraude, des pattes pourpres et un bec couleur de ciel<sup>3591</sup>. En somme, le crave du *Paradiesgärtlein* est un corbeau en passe de retrouver ses couleurs d'innocence, un pécheur désencrassé.

#### d Les derniers seront les premiers

Si l'on peut s'étonner, dans un premier temps, de découvrir posé dans le « gazon vert émeraude » du *Paradiesgärtlein*, parsemé de « plantes printanières »<sup>3592</sup> un oiseau noir dont le croassement sinistre *schna, schna !* annonce la neige et la mort, il s'avère que cette « corneille des Alpes » est à plus d'un titre l'un des oiseaux les plus attachants du tableau. Sans même parler de son identification fine, qui a divisé les auteurs, il est le seul oiseau qui permet, avec la marge de subjectivité que comporte l'exercice, d'identifier un personnage. Il corrobore en outre une intuition forte, à savoir que les oiseaux sont une spécialité du Maître. Nous avons vu en effet qu'une corneille est posée derrière Marie dans le petit panneau de la *Visitation* [fig. 8 a]. Dans la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* [fig. 8 c], provenant du même retable, ce même oiseau est perché sur un rocher auprès de chaque enfant. Dans la nuée, Dieu le Père arbore un air soucieux, preuve que le Mal est en marche. Mais nous décelons dans un détail la même tendresse teintée d'humour que celle présente dans le petit dragon vert au bec de canard : la corneille, oiseau facétieux, copie avec ses pattes, dans le dos de Jean-Baptiste, le geste argumentatif de l'enfant.

Si l'on s'attache maintenant à la spécificité du crave, qui « n'est utilisé qu'exceptionnellement comme substitut du corbeau par les peintres de la région des Alpes »<sup>3593</sup>, on pourrait être tenté de voir dans cet oiseau un argument irréfutable pour localiser le Maître du *Paradiesgärtlein* dans le Haut-Rhin. Mais ce serait ignorer que les craves étaient des oiseaux apprivoisés, vendus fort chers, et donc parfois loin de leur lieu de capture. La « corneille royale » invite par contre à voir dans le commanditaire un personnage de haut rang, chose de toutes façons impossible à mettre en doute, compte tenu de la qualité du tableau. Quant à la postérité de l'œuvre, il nous semble apercevoir dans le cygne noir au bec et aux pattes rouges, qui dans *La Création* [fig. 622] de Dom Robert – autrement dit, au

---

<sup>3591</sup> DÄHNHARDT 1970, t. 1, p. 285.

<sup>3592</sup> „Smaragdgrünen Rasen mit vielen Frühlingspflanzen“ (MUSPER 1961, p. 46).

<sup>3593</sup> „Die Alpenkrähe als Substitut für den Raben wird nur ausnahmsweise von Malern der Alpengegend verwandt“ (DITTRICH 2004, p. 88, note 30).

paradis – admire le talent avec lequel Dieu façonne Adam, un clin d’œil à la « corneille corail » du *Paradiesgärtlein*.

La symbolique de l’oiseau est aussi particulièrement riche. Le proverbe « n’y a point de cornille qui ne trouve ses cornillons beaux » peut paraître trivial, et grinçant. On peut aussi voir dans l’oiseau l’homme capable, par apprentissage ou par grâce, d’avoir, au moins un peu, le même regard que le Christ. Il est alors probable que le Maître, en dissimulant presque son petit crave derrière l’homme debout, invite le spectateur à acquérir ce même regard. Par son vêtement, le jeune homme renvoie au « jeune homme riche » de l’Évangile (Mt, 19, 21-22). Mais contrairement à ce dernier, le roi Oswald, à la demande du mystérieux pèlerin qui n’est autre que le Christ, consent à se dépouiller de tout, y compris de son sceptre et de sa couronne (*beidiu daz zepter und die krône*)<sup>3594</sup>. Ce détail ôte toute force à l’argument selon lequel le peintre, « très proluxe en couronnes et en diadèmes », ne peut pas avoir renoncé « à une telle parure justement pour la tête d’un roi »<sup>3595</sup>.

Avec les deux oiseaux du premier plan, l’un perché en évidence, l’autre à moitié caché dans l’herbe, le Maître du *Paradiesgärtlein* a mis en scène deux motifs chargés de symboles. Dans la nature, le martin-pêcheur ne se perche pas aussi bas, et son mode de pêche lui interdit les eaux aussi peu profondes que celles du bassin. Ce serait par ailleurs sur terre un bien étrange bassin, où une société choisie boirait l’eau d’un élevage piscicole, un élevage peu efficace puisque les poissons s’enfuient dans le trop-plein. Si l’on en croit Fulgence le Mythographe<sup>3596</sup>, le corbeau est capable d’imiter soixante-quatre voix<sup>3597</sup>. Dieu ne donne pas au corbeau d’Oswald l’intelligence de toutes les langues pour qu’il égaye les banquets d’une société choisie, mais propage la foi chrétienne, ainsi qu’y invite de l’autre côté du *Paradiesgärtlein* l’oiseau bleu « pêcheur d’hommes ». Le crave du tableau picore les graines tombées du sénevé, image de cette foi qui permettrait de dire à un sycomore : « déracine-toi et va te planter dans la mer », et il obéirait (Lc, 17, 6). Si le martin-pêcheur garantit une pêche abondante, c’est que l’on a, théologiquement parlant, le Christ à bord, qui invite tous les pêcheurs à sa table. Nous sommes loin d’une « scène quotidienne aux allures populaires, que

---

<sup>3594</sup> ETTMÜLLER 1835, p. 110-114 (111 pour la citation).

<sup>3595</sup> BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p.117 (voir *supra*, I, II, B, 4, c).

<sup>3596</sup> Fulgence le Mythographe, qui est peut-être identique à Fulgence de Ruspe (467-532), est un auteur d’ouvrages philologiques et historiques, originaire d’Afrique proconsulaire.

<sup>3597</sup> „Der rapp hat ein groß schrey und macht manigley stym / wan Fulgentius spricht er mach lxiiij stym“ (CONRAD DE MEGENBERG 1475, chap. *Von dem Rappen*). Le nombre 64, qui est le cube de 4, exprime la totalité.

l'on peut associer à la tradition du motif des Fêtes Galantes ou des scènes de jardin impressionnistes »<sup>3598</sup>.

En remplaçant le petit crabe du *Paradiesgärtlein* par un grand corbeau [fig. 5], le sculpteur du XIX<sup>e</sup> siècle n'a en aucune façon rendu plus lisible l'intention du peintre. Un Maître catalan [fig. 240] du quatorzième siècle a donné à tous les apôtres, même à Thomas qui doute – mais aussitôt tombe à genoux – des vêtements de la même couleur que ceux du Christ et jusqu'à son visage. Par sa livrée noire, ses pattes et son bec rouges comme ceux de l'oiseau christique perché sur la rigole, rouges comme les fleurs qui dessinent une croix, le crabe est l'image de la Création, pécheresse mais pardonnée. Cet humble corbeau dont le plumage reflète le ciel qui pare le « divin Alcyon » n'est plus, comme dans le récit de la Genèse, l'antithèse, mais le miroir de la colombe, une Créature qui se sait créée à l'image de Dieu.

---

<sup>3598</sup> „Eine volkstümlich anmutende Alltagsstimmung, welche wiederum die motivische Tradition der Fêtes Galantes oder impressionistische Gartenszenen assoziieren lässt“ (CONRAD 2006 a, p. 2).

## CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

« Dieu les a laissé faire. Vois, regarde, il m'a dit, regarde ! Tout est déjà fou. Comme on avait les yeux salis, les yeux qui ont trop vu, les oiseaux, qui marchaient et qui chantaient, soudain se sont tus, et envolés à tout jamais, refusant de nous tenir compagnie, à nous les hommes. » Ainsi parle au début du film *Train de Vie* Schlomo, l'idiot du village ; mais Radu Mihaileanu lui a donné le nom de l'homme qui comprenait le langage des oiseaux, Salomon le Sage. Le signe que le Mal est à l'œuvre, c'est que les oiseaux se sont tus. *A contrario*, le *Paradiesgärtlein* est entouré d'oiseaux, perchés d'un bout à l'autre de la muraille. Celle-ci ne se referme pas vers l'avant comme dans d'autres Jardins du Paradis ; mais le Maître a installé, tels deux gardiens, deux oiseaux au premier plan du tableau. La mésange bleue, placée en évidence sur l'unique rameau sec d'un arbre qui reverdit, lance ses trilles à pleine voix.

Contrairement aux fleurs, pour lesquelles les auteurs choisissent divers ordres de description, ce qui annonce généralement leur interprétation générale, les oiseaux sont nommés en tournant autour du jardin, en commençant par le martin-pêcheur ou le crabe, ce dernier étant le plus souvent nommé et le plus sujet à caution. Theodor Musper suggère que tous ces oiseaux colorés ont un rôle purement décoratif<sup>3599</sup>. Certes, il était coutume, en Mésopotamie comme en Egypte, de lâcher dans les jardins des oiseaux aux ailes rognées, afin que « la douceur de leur chant » réponde « à la douceur des parfums, des couleurs, et à la rumeur fraîche des jets d'eau »<sup>3600</sup> et l'on ne saurait nier que le *Paradiesgärtlein* fait une part aux plaisirs des sens. Il nous semble cependant que là n'est pas l'essentiel.

Comme Marie est l'antithèse d'Eve, l'oiseau est l'antithèse du serpent<sup>3601</sup> : dans l'*Apocalypse de Saint-Sever* [fig. 127], Babylone est enserrée par deux monstrueux serpents aux multiples nœuds et aux dents acérées ; le *Paradiesgärtlein* est entouré d'oiseaux. Basile de Césarée invite les « hommes durs qui ferment leurs portes aux étrangers » à prendre exemple sur les corneilles, qui escortent et protègent les cigognes, les enfants ingrats à imiter les soins que ces dernières prodiguent à leur vieux père, les paresseux à considérer

---

<sup>3599</sup> „Überall sitzen farbige Singvögel herum“ (MUSPER 1970, p. 94).

<sup>3600</sup> GOODY 1994, p. 48, 51 pour la citation.

<sup>3601</sup> Voir ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 33.

« l'industrie des hirondelles », les femmes volages à calquer leur comportement sur celui des tourterelles fidèles. La femelle du vautour, qui « engendre sans le mâle », prouve la sottise de ceux qui « se rient » des mystères, « comme s'il était impossible et nullement naturel qu'une vierge enfante, sa virginité restant toujours intacte ». Aussi le prédicateur exhorte-t-il son auditoire à garder son regard constamment tourné vers les oiseaux, de jour comme « dans le calme d'une nuit tranquille », pour se pénétrer de la sagesse divine « qui éclate en tous »<sup>3602</sup>. Les récits étiologiques ou hagiographiques, tout comme les contes populaires, font aussi des oiseaux des modèles d'abnégation et de courage, y compris de ceux qu'entache parfois une connotation négative. Le rouge-gorge se roussit la poitrine en éteignant le feu qui menaçait de consumer le roitelet ; la huppe encourage de ses cris le pivert qui, sinon, se serait noyé ; la pie-grièche offre à Marie son nid pour qu'elle cache son Fils en danger d'être tué ; un corbeau aide Adam et Eve désespérés à ensevelir Abel.

Alors que la plupart des plantes sont d'abord des plantes mariales, même si elles renvoient en fin de compte au Christ, les oiseaux sont souvent directement liés à Jésus, autour duquel ils font physiquement cercle. Même si tous n'ont pas la tête tournée vers lui, « petits et grands » semblent saluer « en langue humaine », comme dans la *Vie de Marie* de Werner le Suisse, « le roi de l'univers, Créateur du ciel et de la terre »<sup>3603</sup>, qui mêle à leur chant les notes cristallines du psaltérion. De nombreux oiseaux portent inscrit dans leur corps le souvenir de leurs efforts pour soulager la souffrance du Crucifié : le rouge-gorge et le chardonneret le rouge de leur plumage, le bouvreuil son bec émoussé, la mésange charbonnière sa queue en forme de croix. Mais ce sont aussi des oiseaux aux limites très humaines, en quelque sorte, et parfois Dieu les punit : le pivert, qui refusa d'aider le Créateur à creuser les mers et les rivières, ne peut boire que l'eau de pluie.

En faisant éclore sur un nombre choisi de tiges un nombre choisi de fleurs, dont toutes n'ont pas, de surcroît, le même nombre de pétales, le peintre en appelle sans doute à la symbolique des nombres. La chose semble à priori plus difficile pour les oiseaux, d'autant

---

<sup>3602</sup> Emporté par son enthousiasme pour les « oiseaux du ciel », auxquels il adjoint chauves-souris, sauterelles et abeilles, Basile avoue s'être « étendu outre-mesure ». Mais ses auditeurs ne manqueront pas d'en tirer « quelque avantage », ne serait-ce que « celui de ne pas pécher » durant le temps de leur écoute... (BASILE DE CESAREE 2005).

<sup>3603</sup> „Die vogerl och gemaine / Grosse und klaine, / [...] Und sprachent also ze im / Mit menschlichr stim / Da su fuorent uber velt / Gott gruosse dich, kuoneg der velt / Und schepfer hymels und erde !“ (PÄPKE, HÜBNER 1920, p. 64).

plus que treize est un nombre maléfique<sup>3604</sup>. Le martin-pêcheur et le crave, qui se distinguent nettement des autres par leur place, invitent à décomposer ce nombre en onze plus deux. Onze n'est pas non plus très positif, et les apôtres se sont empressés de remplacer Judas (Ac 1, 21-26)<sup>3605</sup>. Compte tenu de ce que nous avons dit sur ce petit oiseau noir aux pattes et au bec rouge, il nous semble que le crave peut tout à fait symboliser l'apôtre renégat, mais pardonné. Autrement dit, Jésus retrouve au Paradis les hommes auxquels il a fait confiance et qui sont devenus ses douze apôtres.

Pour des raisons évidentes, les animaux étaient moins utilisés en médecine que les plantes, dont les oiseaux eux-mêmes connaissent les pouvoirs : le loriot consolide son nid avec la consoude, le pivert garde jalousement la pivoine, sait où trouver le sceau de Salomon et l'herbe magique qui tord les barreaux des prisons. On a prêté parfois à la pie-grièche autant de connaissances et de pouvoirs qu'aux sorcières. Mais les oiseaux sont aussi tués pour servir de remède : le pinson guérit à son contact les maladies de peau ; bouillie, la corneille soulage les migraines. Comme pour les plantes, médecine et magie se confondent. Boire l'eau de l'abreuvoir ou de la baignoire du bouvreuil combat efficacement l'épilepsie, la dysenterie et le mal des Ardents. Le chardonneret emporte la peste par sa seule présence, le loriot et le bruant jaune la jaunisse par leur regard. Le bec du pivert sert d'amulette contre les piqûres d'abeille, les yeux de corneille, portés en sautoir, protègent de la cécité, la dépouille du martin-pêcheur, qui se renouvelle chaque année, garantit bonheur et richesse. Depuis l'Antiquité, le cri et le chant des oiseaux ont servi d'oracle. Certains sont supposés comprendre le langage des hommes : avant d'aller aux champs, le paysan demande au pivert s'il pleuvra.

Davantage encore que les fleurs, les oiseaux sont caractérisés par leur couleur principale, inscrite dans leur nom courant, savant ou populaire. On ne peut rien retrancher à « rouge-gorge » ni à « pivert ». Les ornithologues précisent : bouvreuil « pivoine », bruant « jaune », crave « à bec rouge », mésange « bleue » ou « charbonnière ». Le martin-pêcheur aux couleurs changeantes se nomme aussi « martin bleu » et « vert meunier » et le loriot « merle d'or »<sup>3606</sup>. Les oiseaux, qui côtoient l'arc-en-ciel, en gardent les reflets sur leur plumage. Selon une légende ukrainienne, rapportée par saint Golowin, les corbeaux étaient

---

<sup>3604</sup> « Dès l'Antiquité, le nombre 13 fut considéré comme de mauvais augure. Philippe de Macédoine, ayant ajouté sa statue à celle des Douze Dieux majeurs, lors d'une procession, mourut assassiné peu après au théâtre. [...] Le 13<sup>e</sup> chapitre de l'Apocalypse est celui de l'Antéchrist et de la Bête » (CHEVALIER, GHEERBRANT 1962, p. 964-965). Notons au passage qu'être treize à table, comme le Christ et ses apôtres lors de la Cène, est réputé encore aujourd'hui porter malheur.

<sup>3605</sup> Voir HEINZ-MOHR 1991, p. 339.

<sup>3606</sup> La démonstration vaut aussi pour l'allemand, avec sensiblement les mêmes exemples.

pourvus au paradis de plumes multicolores. Ils ne devinrent noirs qu'après la Chute, car ils se nourrirent de charogne. « Ce n'est qu'à la fin des temps, dans un paradis nouveau, qu'ils retrouveront leur beauté perdue et que leur croassement se transformera en un chant harmonieux conçu pour célébrer Dieu »<sup>3607</sup>. Dans l'attente de ce jour, le crabe noir offre à qui sait voir de délicates nuances d'eau vive.

Les oiseaux, qui disent tant de choses du Paradis promis et de Celui qui en occupe le centre, sont par contre d'un piètre secours, dans l'ensemble, pour l'identification des mystérieux personnages du tableau. Certes, le rouge-gorge se nomme aussi *Rotkätchen* et *Rotkatel*, et Catherine d'Alexandrie était la sainte patronne de la voleuse transformée en mésange charbonnière, qui, depuis, recherche la compagnie des humains. On se protégeait des maléfices aussi bien en invoquant sainte Dorothee qu'en mangeant un pivert de temps à autre. Le martin-pêcheur et le rouge-gorge étaient réputés éloigner la foudre, au même titre que Marie-Madeleine, Barbe et l'archange Michel. Placé près d'un malade, le chardonneret emportait la peste ; mais il était plus sûr d'invoquer en outre Marie-Madeleine, Marthe, Georges et Sébastien. La présence du pinson, de la huppe et d'un corvidé peuvent parler en faveur d'Etienne, tous guérissant la migraine, et le premier pour Laurent, souverain comme l'oiseau contre les maladies de peau. Mais tout cela est assez fragile. Malheureusement, aucun des saints pris en compte par les auteurs parmi les identifications possibles n'était invoqué contre la jaunisse, spécialité du bruant et surtout du loriot ; aucun non plus n'était invoqué contre l'épilepsie ni le mal des Ardents.

Il en va autrement d'Oswald, qui nous semble un candidat tout à fait sérieux pour l'homme debout. Il enserre en effet le tronc d'un arbre qui reverdit, comme dans la légende, et le rameau sec sur lequel est perchée la mésange est exagérément long, comme pour rappeler cet épisode. La *Vie de saint Oswald* comporte un grand nombre de similitudes avec la représentation de ce personnage. L'armée en détresse se tourne vers Marie, mais c'est l'Enfant Jésus qui la sauve ; saint Georges – associé à Oswald dans la dévotion – regarde la Vierge, mais c'est l'Enfant qui est au centre du tableau. Tous les personnages du récit, même le corbeau, ont une confiance absolue dans le Christ, confiance qui irradie au *Paradiesgärtlein*.

---

<sup>3607</sup> CAZENAVE 1996 a, p. 164.

Les lys des champs « ne peinent ni ne filent »<sup>3608</sup> et sont pourtant plus magnifiquement vêtus que Salomon. Les oiseaux du ciel « ne sèment ni ne moissonnent, ils n'amassent point dans des greniers » ; et pourtant Dieu les nourrit (Mt 6, 26). Les treize oiseaux perchés tout autour du jardin complètent, modulent et enrichissent la symbolique des espèces qui croissent à l'intérieur des murs. De même que les fleurs encloses s'hybrident au gré du vent, sans souci des clôtures, les oiseaux de Francfort entrouvrent le Paradis où le spectateur est attendu. Et son cœur palpite de reconnaissance envers Dieu qui pourvut d'ailes ces créatures « afin qu'il y eût sur terre aussi quelque chose comme des anges »<sup>3609</sup> : les oiseaux rouges de l'Incarnation, les oiseaux à la symbolique double, entre anges et démons, les oiseaux de la lumière, le martin-pêcheur et le crabe, dont nous avons vu l'importance.

---

<sup>3608</sup> « Et du vêtement, pourquoi vous inquiéter ? Observez les lys des champs, comme ils croissent : ils ne peinent ni ne filent, et je vous le dis, Salomon lui-même, dans toute sa gloire, n'a jamais été vêtu comme l'un d'eux ! » (Mt 6, 28-29).

<sup>3609</sup> „Er erinnerte sich, dass er ihnen auf Fürbitte der Engel Flügel verliehen hatte, damit es auch auf Erden so etwas wie Engel gebe...“ (RILKE 1990, p. 16).

CONCLUSION :

DU SOUS-BOIS VERS

LA LUMIERE

Dans la première édition des œuvres de Suso [fig. 212 a], la Croix est remplacée par un rosier dans lequel est debout l'Enfant Jésus, et ce « motif pictural qui associe la Croix au rosier » n'a eu, selon Ursula Weymann, « aucune autre d'influence dans les arts plastiques »<sup>3610</sup>. Certes, la croix formée par les quatre « roses » est au *Paradiesgärtlein* plus discrète, mais non moins présente, bien que cet aspect ait été rarement souligné. « Le jardin tout entier peut être considéré comme une métaphore du Christ sur la croix », ce qui n'a pas de quoi surprendre, si l'on se souvient que « saint Bonaventure, qui décrit le supplicié comme un 'jardin d'amour', un 'paradis de charité', exhorte l'âme à pénétrer dans ce 'paradis plein de fleurs' par la porte de ses blessures »<sup>3611</sup>. Du reste, d'autres éléments que les roses mettent en scène le sacrifice du Christ : « particulièrement en évidence, un grand gobelet à pastilles contient un peu de vin, annonçant peut-être la Passion à venir de Jésus »<sup>3612</sup>. Nous pourrions nommer aussi les crucifères, le panier en forme de calice, les fraises qui saignent au moindre contact, la mésange charbonnière à la queue en forme de croix. Mais tout cela ne fait pas du Jardin de Francfort un tableau doloriste. Dans une page d'un bréviaire alsacien [fig. 67], que nous avons retenue comme Jardin du Paradis, le C initial de *Cantate* est garni du même mauve pâle que les douces-amères, qui forment à Jésus un nimbe crucifère à la façon des roses du *Paradiesgärtlein*, dans lequel fleurs et oiseaux chantent la Résurrection en arcs-en-ciel et jubilantes vocalises<sup>3613</sup>.

L'une des originalités du *Paradiesgärtlein* est en effet d'associer les fleurs aux oiseaux, ce que ne font pas tous les Jardins du Paradis, contrairement à nombre de descriptions paradisiaques. Dans sa lettre à Laurent de Médicis, Amerigo Vespucci s'émerveille des « champs à l'herbe dense qui sont remplis de fleurs merveilleuses par le parfum délicieux qu'elles répandent » et de « l'immense foule des oiseaux d'espèces variées, dont les plumages, les couleurs et les chants défient toute description », si bien qu'il peut conclure ainsi : « en moi-même je pensais être près du paradis terrestre »<sup>3614</sup>. Dietmar Lüdke souligne combien le *Paradiesgärtlein*, ce « véritable herbier peint et animé d'oiseaux » est à

---

<sup>3610</sup> „So weit ich verfolgen konnte, hat sonst das Bildmotiv, das das Kreuz mit dem Rosenstrauch verbindet, in der bildenden Kunst keine Wirkung gehabt.“ Cette première édition a été imprimée en 1482 à Augsbourg (WEYMANN 1938, p. 40).

<sup>3611</sup> LORENTZ 2008, p. 57.

<sup>3612</sup> DU PASQUIER 2005, p. 86.

<sup>3613</sup> Nous empruntons la formule à Olivier Messiaen, en l'élargissant aux fleurs : « l'abîme, c'est le Temps, avec ses tristesses, ses lassitudes. Les oiseaux, c'est le contraire du Temps ; c'est notre désir de lumière, d'étoiles, d'arcs-en-ciel et de jubilantes vocalises » (cité dans DAVY 1992, p. 160).

<sup>3614</sup> Cité dans DELUMEAU 1992, p. 146.

la fois fidèle à la nature et « porteur de significations »<sup>3615</sup>. Aussi avons-nous commencé cette étude par les « fleurs-clefs », la primevère, le trèfle, le fraisier, le plantain et le lamier ; ce sont les deux « oiseaux-clefs », le martin-pêcheur et le crabe, qui la clôturent.

Ce tableau de dévotion est une œuvre raffinée et novatrice aux facettes multiples qui offre, ainsi que le rappelle la mésange bleue mettant en scène la légende du moine et de l'oiseau, un avant-goût de l'éternité. Car il s'agit bien d'un enjeu théologique : apprendre, au moins un peu, à voir avec les yeux de Dieu, ce qui suppose une conversion. Mais fleurs et oiseaux lèvent aussi un coin du voile sur l'artiste qui réalisa cette œuvre étonnante, son commanditaire et son destinataire. Nous cernerons davantage la personnalité du Maître du *Paradiesgärtlein*, sans proposer pour autant une alternative à son nom de convention. Un faisceau d'indices nous conduit en revanche à penser que l'œuvre a été réalisée pour un personnage important lié de près aux Dominicaines de Schoenensteinbach, le premier couvent réformé de la province de Teutonie. Nous verrons ensuite que la postérité du *Paradiesgärtlein* peut être qualifiée de foisonnante, avant de pointer du doigt les zones d'ombre que notre étude des fleurs et des oiseaux n'est pas parvenue à éclairer.

#### LE *PARADIESGÄRTLEIN*, UN TABLEAU RAFFINE ET NOVATEUR

Au nom d'un « puritanisme radical », Tertullien condamne pareillement le théâtre, le port des bijoux et les vêtements de couleurs, « ce dernier ostracisme étrangement justifié par l'idée que si Dieu avait voulu que nous portions de tels vêtements, il aurait fait les moutons rouges et bleus »<sup>3616</sup>. Nombre de plantes sont tinctoriales, et fleurs et oiseaux rivalisent au printemps de couleurs éclatantes : le Maître du *Paradiesgärtlein* ne semble avoir vu là rien de démoniaque, puisqu'il a vêtu ses personnages avec simplicité, du moins les femmes, mais tous avec une élégance colorée. Gertrud Roth-Bojadzhiev souligne le talent avec lequel Burgkmair et Dürer font se répondre les accents colorés des oiseaux et les aplats des vêtements des personnages, si bien que le peintre atteint ainsi « une interpénétration intense entre les figures et leur environnement », ce qui est « une réussite particulière de cette époque »<sup>3617</sup>. Sans vouloir rien ôter aux peintres précités, nous pouvons en dire autant du

---

<sup>3615</sup> „Das Bild ist ein wahrhaft gemaltes und von Vögeln belebtes Herbarium, dessen Blumen, Kräuter, Stauden und Bäume genau zu bestimmen und zugleich Träger von Bedeutungen sind, die auf die Jungfräulichkeit der Muttergottes und das mit ihr gleichgesetzte Paradies weisen“ (HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79). Cette phrase n'empêche pas que l'auteur fasse ensuite une large place à l'Enfant.

<sup>3616</sup> GOODY 1994, p. 93.

<sup>3617</sup> „So wird eine intensive Verquickung von Gestalt und Umgebung erreicht, die ja als besondere Leistung der Zeit zu gelten hat“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 82).

Maître du *Paradiesgärtlein*, qui fait entrer en résonance, pour ne citer qu'eux, les iris et les ancolies, fleurs mariales, et le bleu du manteau de la Vierge, le bouvreuil et le chardonneret à poitrine rouge et les quatre roses qui dessinent une croix, la primevère, clef du paradis, et les ailes de l'archange qui guide les âmes des bienheureux.

Fleurs et oiseaux donnent l'impression d'un tel foisonnement qu'on pourrait les croire placés au hasard. Mais il s'agit d'un hasard organisé, tel que le veut la règle du symbolisme caché : la proximité des fleurs « avec les personnages et les animaux éclaire leur signification »<sup>3618</sup>. Ils guident l'œil vers maint détail infime mais signifiant. Si le rouge-gorge ne se penchait pas, on n'apercevrait pas la mouche qu'il happe dans une coquelourde. Il est parfois difficile de dire qui oriente en premier le regard, tant tout s'imbrique. Un pan du manteau de la musicienne désigne le pied de pâquerette dont une fleur abrite un scarabée. L'hexagone de la table conduit vers les iris, dont une tige subit l'attaque de cochenilles. Le poisson dans le bec du martin-pêcheur invite à scruter la rigole et le bassin, et à s'interroger sur la louche enchaînée. C'est *a contrario* le dragon qui fait découvrir les pervenches, et donne à penser au spectateur germanophone que le Mal, même apparemment vaincu, est encore, comme la plante, « toujours vert »<sup>3619</sup>. On s'interroge sur ce qui fait s'envoler les libellules : le plantain, symbole de la foi en marche, ou le martin-pêcheur, image du Christ ? L'artifice de peinture, qui fait la touffe de fraisiers démesurément grande au-dessus du petit démon cornu, corrobore la symbolique de la plante : par la force du Christ, le Mal est vaincu. Il n'est pas extraordinaire en soi qu'un papillon se pose sur une fleur de pivoine ; mais le hasard a bien fait les choses en plaçant juste derrière lui un tronc d'arbre, si bien que l'œil, qui s'élève naturellement vers l'Enfant et sa Mère, navigue entre les pivoines et l'angle de la muraille, retraçant ainsi – dans un premier temps sans le savoir – le poteau de la Croix.

Le *Paradiesgärtlein* est en effet un tableau très construit. « La rose et le lys ne se trouvent pas avec les autres plantes sur la banquette à l'arrière-plan, comme l'on pourrait s'y attendre. Ils encadrent ce jardin sur les côtés, tandis que devant, au milieu du bord inférieur du tableau, la pivoine complète l'accord des principaux symboles floraux de Marie »<sup>3620</sup>. Cela est vrai, et l'on pourrait ajouter que ces trois plantes dessinent avec la tête de la Vierge un

---

<sup>3618</sup> „Ihre Nähe zu den Personen und Tieren erhellt ihren Sinn“ (GALLWITZ 1996, p. 7).

<sup>3619</sup> Indiquer à chaque fois la source alourdirait considérablement cette conclusion : on se reportera au chapitre sur la fleur ou l'oiseau dont il est question, au *status quaestionis* ou encore à la partie sur les Jardins du Paradis.

<sup>3620</sup> „Rose und Lilie stehen nicht mit anderen Gewächsen auf dem Bankbeet im Hintergrunde, wie man es erwarten dürfte. Sie rahmen diesen Garten an den Seiten, während vorn in der Mitte des unteren Bildrandes die Pfingstrose den Dreiklang der wichtigsten Symbolpflanzen Marias vervollständigt“ (HENNEBO 1962, p. 132).

losange presque parfait. Mais les auteurs ont aussi souligné le décentrage de la Mère au profit de son Fils, décentrage relatif, car le poteau – inséré entre la pivoine et le bouvreuil pivoine – et la poutre de la Croix induite par les quatre roses se croisent sur son livre. Ce livre, dont une brise, suggérée par le voile de la cueilleuse, gonfle une page afin que l'on aperçoive les caractères hébraïques, n'est rien d'autre que les Ecritures : la boucle est bouclée.

Ce ne sont pas les seules constructions savantes qui ont présidé au dessin du tableau. La mésange charbonnière et le crave au plumage noir n'encadrent pas moins la scène que le rosier et le lys. Si l'on abaisse le regard, le martin-pêcheur, oiseau christique par excellence, fait pendant au crave, image du pécheur pardonné. Si l'on considère les deux arbres qui flanquent le tableau, en rappel de l'Arbre de Vie et de l'Arbre de la Connaissance du jardin d'Eden, le loriot, qui chante sans cesse *gloria Deo*, fait face à la mésange bleue au bec largement ouvert, qui selon la légende chante aux hommes ce que Dieu lui souffle sur les magnificences du Paradis. Les pommes et le verre posés sur la table renvoient au panier en forme de calice rempli de cerises, qu'une femme cueille à un arbre dont le serpent s'est lignifié. Au sommet, le loriot chante que le Mal est vaincu, message que le Maître a inscrit aux angles du triangle quienser son tableau : les libellules, terrifiantes « mouches-dragons », s'envolent, le rouge-gorge ôte la mouche satanique du « petit clou » qui rappelle le sacrifice du Christ, le dragon vert gît vaincu dans les ancolies, « colombes de l'Esprit ». La diagonale induite par la banquette va de la sauge, plante qui sauve, aux pieds du singe et au papillon blanc, en passant par l'Enfant : le Christ entraîne dans sa Résurrection la Création entière.

Le *Paradiesgärtlein* est l'un de ces tableaux que l'œil ne se lasse jamais de balayer. Les personnages eux-mêmes participent à la floraison luxuriante du jardin. Aux trois hommes resserrés comme un bouton répondent les trois femmes en corolle. On pourrait s'étonner que le paon, présent, si l'on tient compte des anges aux ailes ocellées, dans huit Jardins du Paradis de notre corpus – ce qui en fait l'oiseau le plus souvent représenté après la colombe – soit absent du Jardin de Francfort. Mais l'on peut se demander si le Maître n'a pas inscrit cet oiseau, qui « montre ses plumes en un déploiement bien ordonné qui nous fait penser à un pré fleuri »<sup>3621</sup>, de façon particulièrement raffinée. Werner Loeckle note que les oiseaux sont rangés « comme sur une voûte » et « centrés sur le papillon perché sur la pivoine à l'entrée du

---

<sup>3621</sup> FERRO 1996, p. 313.

jardin »<sup>3622</sup>. On peut aller jusqu'à dire que les oiseaux sont les ocelles d'un paon dont le Christ-Enfant serait la tête.

#### UNE MISE EN IMAGES MULTIPLE

« L'image », écrit Jérôme Baschet, « écarte et privilégie, interprète et déploie ses moyens propres. Et lorsqu'elle prend la métaphore au pied de la lettre, ce n'est pas pour se soumettre à celle-ci, mais, paradoxalement, pour donner visuellement corps à un sens symbolique »<sup>3623</sup>. Nous n'avons pas été surpris de découvrir que le *Paradiesgärtlein* illustre dans l'*Encyclopédie des symboles* l'article sur le paradis<sup>3624</sup>, et nous pouvons dire avec Robert Suckale : « oiseaux, plantes, arbre taillé et greffé, table, mur crénelé : chaque élément possède une signification »<sup>3625</sup>. La symbolique des nombres est peut-être la plus fragile. Dans la mosaïque [fig. 167] qui orne la coupole du mausolée de Galla Placidia, 567 étoiles entourent la croix, soit  $3 \times 3 \times 3 \times 3 \times 7$ . « On ne peut pas exclure que ce nombre ait été choisi sciemment en raison de la symbolique des nombres – mais à laquelle des nombreuses significations des nombres trois, sept et quatre, particulièrement appréciés dans l'Antiquité et au Moyen Age, le mosaïste a-t-il pensé ? »<sup>3626</sup>. Cela vaut pour le *Paradiesgärtlein*, et pourtant il nous semble probable que les crucifères renvoient à la Croix, et les trente-trois fleurs de primevère au Christ mort et ressuscité. De même, lorsque Gertrud Roth-Bojadzhiev rappelle que les douze colombes alignées sur les bras de la croix [fig. 145], dans la mosaïque de Saint-Clément de Rome, ont été lues comme les douze apôtres<sup>3627</sup>, il est difficile de ne pas transposer cela au *Paradiesgärtlein* : nous avons donc le Christ et ses douze disciples, image de l'Eglise, laquelle est elle-même l'image de la Jérusalem Céleste, que peuplent douze fois douze mille élus. Les trois fois douze rayons de lumière qui forment une auréole à l'Enfant vont dans le sens de cette interprétation<sup>3628</sup>.

---

<sup>3622</sup> „Gewölbeartig ist die Anordnung der Vogelwelt unseres Bildes und wie zentriert auf den Schmetterling am Pfingstrosenbusch im ‚Eingang‘ des Gartens“ (LOECKLE 1976, p. 92).

<sup>3623</sup> BASCHET 2000, p. 212.

<sup>3624</sup> CAZENAIVE 1996 a, p. 505.

<sup>3625</sup> SUCKALE 1998 a, p. 63.

<sup>3626</sup> „Es ist nicht auszuschließen, dass diese Zahl bewusst aus Gründen der Zahlensymbolik gewählt wurde – doch an welche der zahlreichen Bedeutungen der in der antiken und mittelalterlichen Zahlensymbolik besonders beliebten Zahlen Drei, Sieben und Vier hat der Mosaizist gedacht ?“ (LMA 1977-1980, t. 9, col. 454).

<sup>3627</sup> „Ein Rankenaufbau mit spiralig endenden Trieben wächst aus dem grünen Pflanzenbüschel zugleich mit dem Kreuzstamm, aus dessen dunklen Balken 12 Tauben aufgereiht sind, als 12 Apostel gedeutet“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 3).

<sup>3628</sup> W. Loeckle a aperçu un 13° rayon, si bien qu'en complétant le nimbe crucifère, cela porte le nombre des rayons à 49, donc  $7 \times 7$  (voir LOECKLE 1976, p. 48). En y regardant de près, on distingue à deux endroits un 13° rayon, ce qui rend caduque cette démonstration. On peut d'ailleurs se demander si le peintre n'a pas cherché à

D'autres nombres sont peut-être plus difficiles à justifier. On est toutefois en droit de considérer que le hasard a peu de place dans un tableau aussi construit que celui qui nous occupe. Les cinq pommes rangées dans la coupe aux allures de patène et les cinq poissons qui nagent dans l'eau claire renvoient aux stigmates du Christ. La table de pierre polygonale n'est pas un *unicum* dans l'art du XV<sup>e</sup> siècle ; mais au moins un détail diffère. Chez le Maître des Jardins d'amour [fig. 571] comme chez le Maître E.S. [fig. 579]<sup>3629</sup>, le pied et le plateau de la table sont de forme hexagonale, si bien que le Maître du *Paradiesgärtlein* s'est inspiré d'un objet probablement fréquent dans les jardins de château. Mais en peignant un pied à quatre côtés, il transforme en quelque sorte le 4 en 6, autrement dit la terre en monde divin<sup>3630</sup>, ce qui est très parlant pour un Jardin du Paradis. La table est une sorte de grande fleur vue de dessus, qui puise sa force dans la terre et s'épanouit au soleil de Dieu. Les trois fois sept cordes du psaltérion, qui semblent se prolonger dans l'herbe, se mêlent aux trilles de la mésange messagère pour faire résonner les accords de l'harmonie retrouvée : le *Paradiesgärtlein* dévoile au spectateur, selon le mot de Jörg Zink, « un lieu où l'homme correspond au projet de Dieu, un lieu où être a du sens, où l'on est à l'abri sous la main de Dieu et relié en confiance aux autres créatures de Dieu »<sup>3631</sup>.

Dans son *Traité des saintes images*, Molanus souligne de façon récurrente que « les personnes compétentes rejettent certaines choses reçues par nos ancêtres comme manifestement erronées ou incertaines », tout en concédant que les images dues à la « simplicité du peuple » ne doivent pas être systématiquement écartées, à moins qu'elles ne contredisent clairement le dogme<sup>3632</sup>. Le *Paradiesgärtlein* ne peut avoir été commandé ni par ni pour quelqu'un du peuple. Pour autant, ni le peintre, ni le commanditaire, ni le destinataire n'étaient forcément « des personnes compétentes » au sens où l'entend l'auteur, et nous avons souvent décelé des allusions à de multiples sources, l'Écriture et la littérature pieuse en faveur à la fin du Moyen Age, mais aussi les récits étiologiques et les légendes, ces genres se nourrissant mutuellement. Dans l'Évangile, Jésus offre les oiseaux en exemple, qui

---

masquer une hésitation entre le nombre 12 et la symétrie en ajoutant quelques coups de pinceaux qui peuvent être aussi bien un petit rayon qu'un cheveu d'enfant.

<sup>3629</sup> Ce sont les deux Maîtres dont B. Brinkmann et S. Kemperdick convoquent les gravures à l'appui de leur démonstration : « *ebenso ist der polygonale Steintisch ein anscheinend unverzichtbares Accessoire eines jeden der Erholung dienenden Gartens* » (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 115).

<sup>3630</sup> Par opposition au 3, qui est le symbole de Dieu, le 4 représente traditionnellement la terre. Le 6 se rapporte à la Création et au Christ, dont le X et le P entrecroisés forment le chrisme à six branches (voir HEINZ-MOHR 1991, p. 338).

<sup>3631</sup> „Ein Ort, an dem der Mensch so ist, wie Gott ihn gemeint hat, ein Ort, an dem zu sein Sinn hat, an dem man unter Gottes Hand geborgen ist und den anderen Geschöpfen Gottes im Vertrauen verbunden“ (ZINK 1965, p. 3).

<sup>3632</sup> MOLANUS 1996, p. 412, 406.

choisissent la Vie, puisqu'ils font confiance à Dieu (Mt 6, 26). Dans l'*Histoire de l'enfance de Jésus*, l'Enfant insuffle la vie à douze oiseaux d'argile, frappe dans ses mains et leur dit : « envolez-vous, vous qui êtes vivants » (Hist enf Jésus 2, 4). La *Vie de Marie* de Walter von Rheinau brode en vers sur le précédent texte, en mettant en scène la colère des Juifs, indignés que Jésus agisse un samedi : *wê dir, Jêsu, wê dir, wê !* Mais Jésus fait celui qui n'entend pas – *Jêsus ze disem worte / Têt, als er nit gehôrte* – et donne vie aux oiseaux.<sup>3633</sup> *A contrario*, quand Luc substitue les corbeaux aux « oiseaux du ciel » de Matthieu (Lc 12, 24), il a sans doute en tête le Livre de Job – « qui donc prépare au corbeau sa provende quand ses petits crient vers Dieu et titubent d'inanition ? » (Jb 39, 3) –, ce qui prouve que la légende selon laquelle le corbeau ne nourrit pas ses petits tant que leurs plumes ne sont pas noires circulait déjà avant l'ère chrétienne.

L'une des raisons – car dans ce tableau, rien ne se résume jamais à une raison – de la terre nue visible autour du bassin, qui a intrigué les auteurs, est peut-être de faire mémoire de cette argile dont Jésus-Enfant façonne les oiseaux. Il nous semble discerner par ailleurs un clin d'œil à deux passages de la *Vie de Jésus en arabe*. Le premier est un élargissement de l'épisode précité, car Jésus et ses camarades façonnent des oiseaux, des bœufs et des ânes : on reconnaît les animaux de la crèche. Les oiseaux s'envolent, mais se posent aussi où Jésus l'ordonne, et mangent (Vie Jésus ar 34, 3), un détail qui ne manque pas d'intérêt : le rouge-gorge du *Paradiesgärtlein* gobe une mouche, le crabe picore, et le loriot n'a pas choisi le cerisier au hasard. Un peu plus loin, « un garçon d'une quinzaine d'années appelé Simon » se fait mordre par une vipère, car il « avait entendu un son venant d'un arbre et avait cru qu'il s'agissait du chant d'un petit oiseau ». Jésus le guérit et annonce : « ce Simon sera mon disciple » (Vie Jésus ar 41, 1-4). Le tronc double, le loriot – qui est l'un des meilleurs chanteurs – et le pied de primevères, « fleurs-clefs » et donc emblème de Pierre, qui fleurit près de Jésus, sans compter toutes les espèces curatives – notamment le lys blanc, souverain contre le venin de serpent –, peuvent être lus comme un rappel poétique de ce passage. Mais il faut avouer qu'il est dans l'ensemble difficile de savoir quelle source a présidé à la représentation des oiseaux qui font cercle autour du petit Enfant espiègle installé au milieu du jardin.

---

<sup>3633</sup> L'influence de cette *Vie de Marie*, rédigé vers 1500, semble non négligeable sur le *Paradiesgärtlein*. Le poème explique notamment que Marie n'aurait pas enduit ses seins de substance amère, comme il était d'usage, mais que Jésus se serait sevré tout seul, le moment venu : « *Dô der mägde kint sô zart / Des alters zweier jâre wart, / Dô wart ez der brüstelin / Entwennet der muoter sîn* » (Voir PERJUS 1949, p. 114-116 et 97-98). L'Enfant de notre tableau peut lui aussi être âgé de deux ans, et semble avoir quitté son statut de nourrisson sans angoisse, ce qu'exprime la petite trousse d'écolier qu'il est en réalité beaucoup trop jeune pour utiliser.

« Les spéculations poétiques des mystiques rhénans – notamment le bienheureux Suso – engendrent directement le *Paradiesgärtlein*, qui reste une pièce unique dans l’art de son temps »<sup>3634</sup>. De nombreux détails peuvent en effet avoir pour source des passages de Suso, à commencer par la simplicité de la mise des femmes<sup>3635</sup>. Mais surtout, le Bienheureux vit lors d’une extase une rose jaillir de sa main et entendit un ange lui signifier que les quatre roses à ses mains et à ses pieds signifiaient les souffrances que Dieu entendait lui envoyer<sup>3636</sup>. On peut même se demander si l’*Exemplar* de 1370 [fig. 212 b], dans lequel une miniature montre Suso à genoux aux pieds d’un Séraphin crucifié, ne serait pas la source directe de la croix de roses du *Paradiesgärtlein*. Mais les roses font aussi résonner les écrits de Venance Fortunat, Bonaventure, Bernard de Clairvaux et Dante. Plus généralement, les fleurs renvoient au *Rosarium*, à Conrad de Megenberg et Konrad von Würzburg, Adam de Saint-Victor, aux *Révélation*s de Brigitte de Suède. Les oiseaux évoquent le *Physiologue*, Ulrich von Lilienfeld, les strophes des religieuses de Saint-Gall, et le *Langage des oiseaux* du persan Attar. Les uns et les autres se nourrissent au *Jardin de simples délectable*. Les écrits des Pères de l’Église ont peut-être aussi guidé le pinceau du Maître. « Il est bon, au moment du printemps », écrit Clément d’Alexandrie, « de s’attarder sur les prairies molles et humides de rosée, au milieu des fleurs fraîchement écloses, en se repaissant, comme les abeilles, d’une bonne odeur toute naturelle et toute pure ». Le Jardin de Francfort n’est pas le seul à illustrer ce passage. Mais alors que plusieurs autres Jardins du Paradis montrent Marie, des saints, des anges tressant ou portant des couronnes de fleurs, l’auteur poursuit : « mais ce n’est pas le fait de la sagesse que de tresser une couronne de fleurs cueillies dans une vierge prairie, et de la rapporter à la maison ; il n’est pas bien de couvrir sa chevelure dénouée pour une partie de plaisir avec des boutons de roses, des violettes, des lys et d’autres fleurs semblables, pour lesquelles on aura défloré la nature »<sup>3637</sup>. Œuvre aux multiples sources, le *Paradiesgärtlein* se dérobe à toute interprétation péremptoire : sa complexité est à la mesure de l’enjeu.

---

<sup>3634</sup> BAZIN 1984, p. 42.

<sup>3635</sup> „Auch geht die bewusste Schlichtheit der Kleider auf Mahnungen der Mystiker zurück. Die Kleider werden als zeitlich vergängliche, sinnliche Dinge angesehen. Suso verlangt: Du sollst kein Kleid tragen, an dem man Üppigkeit merkt“ (HINTZE 1901, p. 48). Ces lignes concernent l’Ecole de Cologne, dans laquelle était rangé le *Paradiesgärtlein*.

<sup>3636</sup> „Suso glaubte einmal in visionärer Verzückung zu sehen, wie aus seiner Hand eine wunderbar schöne rote Rose entspross ; und er glaubte einen Engel zu hören, der ihm erklärte, was dieses Gesicht bedeutete : Es bedeutet Leiden und Leiden und abermals Leiden und Leiden, das dir Gott will geben, und das sind die vier roten Rosen an beiden Händen und beiden Füßen“ (PELTZER 1899, p. 52).

<sup>3637</sup> Cité dans GOODY 1994, p. 103-104. Dans le *Diptyque de Wilton House* [fig. 31], tous les anges portent une couronne de roses alternées, comme Marie dans le *Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis* [fig. 51] ; Catherine en tresse une semblable chez Stefano da Verona [fig. 35].

Bien que l'exposition *Gärten. Ordnung. Inspiration. Glück* ne traitât ni du Moyen Âge, ni du paradis<sup>3638</sup>, c'était le *Paradiesgärtlein* qui accueillait les visiteurs, comme un exergue. La chose avait de quoi surprendre. Mais en y regardant de plus près, tous les termes conviennent parfaitement au tableau, de sorte qu'il faudrait plutôt parler d'incipit, un incipit justifié. En effet, c'est « un thème banal dans la littérature chrétienne des premiers temps de l'Église que d'assimiler le Paradis à un verger embaumé de fleurs ». Plus tard, « au XIV<sup>e</sup> siècle, le développement de la littérature courtoise se sublimant en culte marial, la Vierge est célébrée par la beauté des fleurs. Hymnes liturgiques, poésies populaires rivalisent avec la poésie savante pour tresser à Marie des guirlandes florales »<sup>3639</sup>. Si tous les Jardins du Paradis illustrent ce qui précède, tous ne sont pas caractérisés au même degré par le premier terme du sous-titre, l'ordre. Le foisonnement de la végétation n'exclut pas un certain alignement, qui n'est pas le fait, par exemple, de *Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes* [fig. 37], peint la même décennie. Cela vient sans doute aussi de la disposition harmonieuse des personnages, dont les aplats des vêtements constituent des zones où l'œil vient se reposer : en comparaison, la gravure du Maître de la Passion de Berlin [fig. 58] exprime une jubilation qui confine au chaos. Le Maître du *Paradiesgärtlein* semble avoir été particulièrement attentif à traduire cet ordre qui est une qualité de Dieu : « même la cigogne dans les airs connaît le temps de ses migrations. La tourterelle, l'hirondelle et la grive ne manquent pas le moment du retour. Mais mon peuple », se lamente Jérémie, « ne tient pas compte de l'ordre établi par le Seigneur » (Jr 8, 7)<sup>3640</sup>.

Pour ce qui est de l'inspiration, on peut dire que le *Paradiesgärtlein*, avec sa multiplicité de détails raffinés, montre de quoi le peintre était capable, mais surtout permet au spectateur d'imaginer à quoi ressemble le Paradis, du moins le Paradis de l'attente. Car il ne s'agit toujours que des prémices de la béatitude finale. Dans la *Tenture de l'Apocalypse* [fig. 467], la Jérusalem est splendide, mais ne montre que l'extérieur. Dans le *Retable du Jugement Dernier* [fig. 494] de Stefan Lochner, les Elus se pressent d'un pas tranquille : mais le peintre ne montre pas ce que contemplant ceux qui ont déjà franchi la porte étroite dont parle l'Évangile. Hans Memling [fig. 587] laisse entrevoir une lumière dorée qui, chez Fra

<sup>3638</sup> Cette exposition, qui ne montrait aucun autre jardin médiéval, était surtout consacrée aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (voir CAT. FRANCFORT-SUR-LE-MAIN, MUNICH 2006-2007).

<sup>3639</sup> BAZIN 1984, p. 41.

<sup>3640</sup> Parmi les oiseaux du tableau, le loriot, la pie-grièche et la huppe sont des migrateurs ; d'autres sont des migrateurs partiels, mais nous ne pensons pas que la chose était connue au Moyen Âge.

Angelico [fig. 289], en grands rayons obliques, attire irrésistiblement. Dieric Bouts [fig. 354] ne nous offre qu'une trouée dans les nuages. Le *Paradiesgärtlein* ne fait pas exception : nous ne savons pas de quoi est fait le monde au-delà des créneaux. Le ciel ancien n'a pas encore été roulé. Mais la lumière dorée de Dieu, qui auréole l'Enfant, baigne tous les êtres, les plantes, les animaux, les hommes, les anges.

Nous ne saurions affirmer avec Gustav Hartlaub, en l'absence d'un texte qui balaièrait peut-être un jour toute incertitude, que le *Paradiesgärtlein* met en scène un voyage *iter ad paradisum*. Néanmoins, « les représentations picturales de cette époque font volontiers références aux visions, produits d'une vie du sentiment purement personnelle »<sup>3641</sup>, et bon nombre de ces visions ne sont pas étrangères à notre tableau. Gertrude la Grande voit Marie au milieu d'un jardin fleuri. Dans les *Hymnes* d'Ephrem, l'auteur est transporté au Paradis, ce Paradis de l'attente qui ressemble à un pré fleuri : « O toi, Seigneur du Paradis, / Prends-moi donc en pitié ! / Si dans ton Paradis / L'on ne peut pénétrer, / Rends-moi digne du moins, au-dehors, / Du pré de ton enclos ! »<sup>3642</sup> Dans l'*Apocalypse de Paul*, l'âme est confiée à saint Michel<sup>3643</sup>, l'archange pensif du *Paradiesgärtlein*, dont l'identification ne fait pas débat. Un ange apparaît à Suso, sous la forme d'un jeune homme, qui lui donne un costume de chevalier en lui disant : « sache, chevalier, que tu as été un valet jusqu'ici ; Dieu veut que tu sois désormais chevalier ! »<sup>3644</sup>. Un autre passage parachève ce qui a été dit plus haut : « Seigneur, si tu voulais bien accompagner avec amour ma souffrance au psaltérion, je souffrirais volontiers, la souffrance me serait plus douce que l'absence de souffrance »<sup>3645</sup>. Le *Paradiesgärtlein* fait écho sans conteste aux visions de Suso.

D'autres visions mettent en scène des oiseaux. Mechtilde de Hackeborn gravit une montagne, au sommet de laquelle une foule d'anges fait entendre avec des clochettes d'or une douce musique qui ressemble au chant des oiseaux<sup>3646</sup>. Guillaume de Digulleville, « une nuit de l'an 1358 », est transporté « sur les traces de l'homme Dieu, le Seigneur Christ » dans un vaste jardin : « le lieu était gracieux, les arbres étaient chargés de fruits et d'oiseaux, et je

---

<sup>3641</sup> „Visionen, die Erzeugnisse eines reinen eigenen Gefühlslebens, werden jetzt gern zu malerischen Darstellungen herangezogen“ (HINTZE 1901, p. 39, sur l'Ecole de Cologne, dont le *Paradiesgärtlein* était réputé faire partie).

<sup>3642</sup> EPHREM 1968, p. 77.

<sup>3643</sup> APOCRYPHES 1997, p. 795.

<sup>3644</sup> „Wisse, Ritter, du bist bisher Knecht gewesen ; Gott will, dass du nun Ritter seist !“ (PELTZER 1899, p. 39).

<sup>3645</sup> „Herr, wolltest du mir so lieblich auf dem Psalterium spielen in meinem Leiden, so wollte ich gern leiden, so wäre mir besser mit Leiden als ohne Leiden“ (ZINK 1965, p. 11).

<sup>3646</sup> „Wo die Menge der Engel war, gleich als Vögel, die da goldene Glöcklein hatten, und machten ein süßes Getön“ (PELTZER 1889, p. 45).

m'en réjouissais. Le chant doux, délectable, résonnait en moi de façon si troublante que je dus m'asseoir au pied d'un pommier, dans l'étourdissement de mon ravissement » [fig. 265]<sup>3647</sup>. Mais l'utilisation la plus évidente est à nos yeux celle de l'histoire du « moine Félix », qui retrouva la conscience de la terre, selon la version alsacienne, en 1367, soit quelques décennies avant la réalisation du *Paradiesgärtlein* : la mésange bleue fait entrevoir non seulement au moine – qui selon les versions est parfois un laïc – mais aussi au spectateur le Paradis promis par Jésus sur la Croix.

Ce spectateur n'ayant par définition pas encore quitté ce monde, le tableau représente aussi une mise en garde : le Mal est encore à l'œuvre, le dragon peut se réveiller. Nous ne sommes toutefois pas d'accord pour voir dans ce dragon, dans l'insecte happé, le poisson dans le bec du martin-pêcheur et les deux libellules, une incompatibilité avec le Paradis<sup>3648</sup> : même si le *Paradiesgärtlein*, comme les autres Jardins du Paradis, mélange dans une certaine mesure jardin d'Eden, Paradis de l'attente et Jérusalem Céleste, il est clair que nous ne sommes pas avant la Chute. La mort est présente, mais maîtrisée. Sans vouloir ergoter, il faut tout de même souligner que ni l'insecte, ni le poisson ne sont avalés. La mouche est ôtée de la fleur. En peignant le poisson en travers du bec de l'oiseau, le peintre met l'accent sur la pêche, car pour avaler sa proie, le martin-pêcheur doit la retourner : la symbolique première est donc celle de l'appel à être « pêcheur d'hommes ». Sur terre, la demoiselle fuirait la libellule, car cette dernière ne ferait d'elle qu'une bouchée.

Le tableau est donc avant tout une promesse, celle d'un temps où « le loup habitera avec l'agneau, le léopard se couchera près du chevreau. Le veau et le lionceau seront nourris ensemble, un petit garçon les conduira. La vache et l'ourse auront même pâture, leurs petits, même gîte. Le lion, comme le bœuf mangera du fourrage. Le nourrisson s'amusera sur le nid du cobra. Sur le trou de la vipère, le jeune enfant étendra la main » (Is 11, 6-8). Les espèces du premier plan sont généralement des plantes de sous-bois et de lieux humides, notamment la pervenche, le muguet, le cresson de cheval, alors que celles qui croissent vers le fond, sauge, coquelourde, rose trémière, sont des plantes du soleil<sup>3649</sup>. C'est aussi le lieu où sont perchés la plupart des oiseaux : « l'oiseau, pour la nature entière, dit l'hymne du matin et la bénédiction du jour. Il est son prêtre et son augure, sa voix innocente et divine »<sup>3650</sup>. La

---

<sup>3647</sup> AMBLARD 1999, p. 14.

<sup>3648</sup> Voir BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 113-114.

<sup>3649</sup> Les iris aiment aussi les lieux humides, mais ne fleurissent que « la tête au soleil ».

<sup>3650</sup> MICHELET 1885, p. 192.

lumière, première créée (Gn 1, 3), traverse la Bible : elle est l'image de Dieu et le but de toute quête. « Le peuple qui marchait dans les ténèbres a vu une grande lumière. Sur ceux qui habitaient le pays de l'ombre, une lumière a resplendi » (Is 9, 1). Au *Paradiesgärtlein*, les pétales des fleurs, les plumes des oiseaux, les cheveux des personnages étincellent de la « rosée de lumière » que Dieu répandra sur le monde lorsque « la terre aux trépassés rendra le jour » (Is 26, 19). Le succès du Jardin de Francfort ne tient sans doute pas seulement à la beauté picturale, mais aussi à la mise en image de l'assurance que tout homme, époques et croyances confondues, peut progresser vers cette lumière, comme les oiseaux de Farid Al Din Attar : les fausses bonnes raisons engluent leurs pattes, le découragement plombe leurs ailes, mais à la fin, le soleil darde ses rayons sur les plus vaillants, dont l'âme devient resplendissante ; et la fournaise du monde se transforme en jardin de fleurs<sup>3651</sup>.

La lumière dorée, les « épais et hauts remparts » (Ap 21, 12), les coussins de Marie renvoient à la Jérusalem Céleste : le plus grand, carré, est garni à ses angles de pompons de perles et surmonté d'un coussin rond ; le ciel et la terre se rejoignent<sup>3652</sup>. L'Enfant est au centre, blanc comme un agneau, comme dans l'Apocalypse et le *Vieux Passional*, auquel le tableau fait peut-être aussi référence : Marie est un canal grâce auquel le pécheur peut recevoir le trop-plein de la grâce divine<sup>3653</sup>. Pour un instant, le peintre donne à voir un de ces moments d'éternité qui fit tout oublier au moine subjugué par le chant de l'oiseau. Le papillon se détache sur le tronc de l'arbre, comme s'il posait. Les pétales de pivoine tombés à terre, le pinson qui s'envole disent que sur terre, cette beauté est éphémère. Les nombreuses visions en faveur au Moyen Age ont pour but de montrer à un homme pécheur ce qu'il pourrait perdre à jamais. Généralement, à son retour sur terre, il se convertit ; car pour un court instant, il a vu avec les yeux de Dieu.

#### UN ENJEU THEOLOGIQUE : VOIR AVEC LES YEUX DE DIEU

A la manière de l'ancolie, dont les sépales s'imbriquent si bien dans les pétales que la fleur est l'image de la Trinité, le *Paradiesgärtlein* met en images un Dieu incarné et mêle avec bonheur allusions à la théologie savante et explications terre à terre. Fleurs et oiseaux portent inscrits dans leur nom une foi profonde en même temps que le quotidien des hommes.

---

<sup>3651</sup> Voir ATTAR 1999.

<sup>3652</sup> « Les douze portes étaient douze perles » (Ap 21, 12). Le carré symbolise traditionnellement la terre et le cercle, le ciel, un principe que l'on retrouve notamment dans les coupes romanes.

<sup>3653</sup> „Du bist der edele kanal / den sunderen in richer vlut / die alle ired herzen mut / in rue an dich wenden“ (KÄLIN 1994, p. 224).

Le trèfle est l'« herbe à la Trinité », la coquelourde l'« œillet de Dieu », le martin-pêcheur l'« oiseau de Notre-Dame ». On ne voit aucun inconvénient à nommer le compagnon blanc « manchettes du Bon Dieu », la rose trémière « quenouille de la Vierge », l'ancolie « soulier du bon Dieu » ou « gant d'évêque », car on égratigne volontiers le clergé au passage : le bouvreuil est en allemand un « chanoine » bien nourri. Les oiseaux sont vus en outre comme des doubles des hommes : le martin-pêcheur est un « avocat du meunier », un « garde-boutique », un « mesureur de fleuves », la mésange un « limeur de scie », le pivert un « menuisier ». Les théologiens ont longtemps débattu sur la question du travail de l'homme au Paradis de la promesse. Le consensus a longtemps régné pour le Jardin d'Eden et nombre de peintres, particulièrement le Maître du *Paradiesgärtlein*, ont transposé cette activité dans les Jardins du Paradis ; car en Eden, « l'homme devait travailler parce qu'il était heureux »<sup>3654</sup>.

Dans la *Chronique Universelle* [fig. 638] de Hans Schilling de Hagenau, Adam et Eve quittent un paradis où mûrissent d'énormes fraises, nourriture des bienheureux dans la mythologie, des enfants morts dans la légende, symbole du Christ qui rouvrira le Paradis. Au *Paradiesgärtlein*, une grosse touffe de fraisiers tient le démon en respect. La mauve, le plantain, la primevère, la violette ont servi de nourriture aux hommes. Le panier est rempli de cerises. Le crabe picore, le rouge-gorge s'apprête à gober une mouche, le martin-pêcheur tient un poisson dans le bec<sup>3655</sup>. Le Dieu de la Bible est un Dieu qui nourrit. Il envoie pendant quarante ans de la manne aux Fils d'Israël qui murmurent (Ex 16, 12-35). Cela peut paraître surprenant, tant le détail est minuscule, mais nous estimons que le Maître a inscrit dans les iris une de ces subtiles correspondances dont il a le secret. Une mousse blanchâtre se déverse en effet à l'aisselle de deux tiges, qui ressemble fort à du miellat de cochenille<sup>3656</sup>. Or ce miellat était récolté dans le désert, et il y a tout lieu de croire qu'il ne fait qu'un avec la manne de la Bible<sup>3657</sup>. Peut-être la table polygonale n'a-t-elle été placée devant les iris que pour attirer l'œil sur cette mise en abyme remarquable. Car il est troublant de trouver sur cette table cinq

---

<sup>3654</sup> Joseph Hall, *La Création de l'homme*, 1632 (cité dans DELUMEAU 1992, p. 253).

<sup>3655</sup> Compte tenu de ce qui a été dit plus haut, nous donnons l'impression de nous contredire ; mais ce serait oublier la polysémie du tableau.

<sup>3656</sup> Nous remercions chaleureusement B. Quintard, de la Faculté des Sciences de Limoges, qui a identifié cette « mousse » que nous ne parvenions pas à expliquer. Nous avons un moment pensé à des œufs d'escargot, mais ils sont toujours enterrés. Il est d'ailleurs possible que le sculpteur du *minnekästchen* ait commis la même erreur, qui témoigne néanmoins d'un bon esprit d'observation : à notre connaissance, personne n'a relevé ce détail. Il a en effet représenté un escargot sur le bord du bassin, qui peut tout à fait s'expliquer par son désir de rendre plus lisible des détails qui à ses yeux ne l'étaient pas assez : il a notamment pourvu le démon d'ailes de chauve-souris et transformé le crabe en faucon. Il n'aurait d'ailleurs jamais pu sculpter ces « œufs d'escargot » minuscules.

<sup>3657</sup> On importait des cochenilles au Moyen Age pour teindre les étoffes en rouge carmin (voir BREHM 1975, t. 11, p. 70-71).

pommes intactes et les restes de deux autres : comment ne pas penser à Eve, bien sûr, mais aussi aux cinq pains et aux deux poissons avec lesquels Jésus nourrit la foule (Mt 14, 17-21) ?<sup>3658</sup> Par ailleurs, le gobelet à demi empli de vin rappelle forcément la Cène, mais l'absence de pain peut être lue comme une mise en image du verset du Deutéronome : Dieu « t'a fait avoir faim et il t'a donné à manger la manne que ni toi ni tes pères ne connaissiez, pour te faire reconnaître que l'homme ne vit pas de pain seulement, mais qu'il vit de tout ce qui sort de la bouche du Seigneur » (Dt 8, 3).

Le *Paradiesgärtlein* renvoie à un Dieu soucieux de sa Création, qui la protège, « comme les oiseaux déploient leurs ailes » (Is 31, 5). Le Maître a multiplié les touches de fragilité : les pétales de pivoines fanées à peine ouvertes, les spathes des iris tendres comme des voiles, les ailes transparentes des libellules. Toutes les plantes sont médicinales, car Dieu n'a pas laissé sa Créature démunie : sa signature est inscrite dans la nature. La rose rouge arrête les saignements, le muguet aux clochettes en goutte soigne la maladie du même nom ; par simple contact, le sceau de Salomon aux multiples « nœuds » emporte les œils-de-perdrix, le loriot jaune la jaunisse. Même à distance la sauge protège de la mort. Beaucoup de fleurs et d'oiseaux sont pourvus de pouvoirs apotropaïques. Jésus guérit l'âme et le corps<sup>3659</sup>.

« Toutes les fleurs, peintes par d'autres artistes que Dürer », écrit Germain Bazin, « semblent se sentir regardées »<sup>3660</sup>. Nous aimerions dire que celles du *Paradiesgärtlein* se sentent regardées par le Christ, comme Marie-Madeleine qui, dans le jardin, à l'appel de son nom, reconnaît celui dont elle cherchait le corps. Dans ce tableau de dévotion, fleurs et oiseaux s'offrent moins au regard de l'homme qu'à sa contemplation. Particulièrement le lys, la nivéole, l'ancolie, dont les sépales ne se contentent pas de s'écarter, mais transforment le vert du bouton en blanc pur ou en bleu céleste, sont l'image de la transformation promise à l'homme. Le pinson qui écarte les ailes préfigure l'envol de l'âme. Le rapprochement d'Ewald Vetter entre le tronc greffé du *Paradiesgärtlein* et la miniature [fig. 377] intitulée *Greffe portant doux fruict pour les humains*<sup>3661</sup> nous semble fort judicieux : en greffant son Fils sur l'humanité pécheresse, l'horticulteur divin transforme cette humanité. Avec son

---

<sup>3658</sup> La table hexagonale du *Grand jardin d'amour* [fig. 571] est elle aussi garnie ; mais l'enjeu est tout autre, ne serait-ce qu'en vertu de l'attitude érotique des personnages.

<sup>3659</sup> Le « Christ pharmacien », qui se développe à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, notamment en Allemagne du sud, met en scène le Sauveur du corps et de l'âme (LCI 1994, t. 1, col. 177). L'une de ces peintures anonymes [fig. 234] se trouve à Isny, dans l'Allgäu.

<sup>3660</sup> BAZIN 1984, p. 56.

<sup>3661</sup> Voir VETTER 1965, p. 106.

psaltérion, Jésus transforme en musique les dissonances du monde<sup>3662</sup>. Le peintre décline ce message une troisième fois avec le papillon blanc, qu'il a particulièrement mis en valeur. « Que pouvez-vous dire », demande Basile de Césarée aux auditeurs de son *Homélie* sur les oiseaux, « ô vous qui refusez de croire le bienheureux Paul sur les changements qui doivent s'opérer dans la résurrection, quand vous voyez nombre d'habitants de l'air changer de forme ? »<sup>3663</sup>. La chenille de la piéride du chou est très vorace<sup>3664</sup>, donc malfaisante et qui plus est, à l'encontre d'une crucifère ; elle se transforme néanmoins en un merveilleux papillon presque blanc. Par la vertu du Christ, même un pécheur endurci peut espérer : « jusque sur les méchants » Dieu « s'en vient déployer l'aile de sa pitié »<sup>3665</sup>.

#### UN APPEL A LA CONVERSION

Dans *Le voyage de saint Brendan*, Judas est mis, tous les mercredis, à bouillir dans la poix, si bien qu'il en est tout noirci. Cependant, les deux bonnes actions accomplies sur terre allègent sa peine, et Brendan lui obtient même un répit supplémentaire<sup>3666</sup>. Corbeaux et corneilles sont souvent l'attribut de Judas dans la peinture. La tradition veut que les sorciers écrivent avec du sang de corbeau ; aussi le pacte avec le diable se signe-t-il avec une plume de cet oiseau<sup>3667</sup>. « Les opinions des Pères de l'Eglise divergent sur le concept de la damnation éternelle. Avant saint Augustin souffle l'esprit d'Origène, le premier à nier l'existence d'un enfer éternel, en vertu de la restauration finale des créatures dans l'amitié de Dieu, ou apocastase. [...] Comme Hilaire de Poitiers, saint Ambroise croit à une prédication aux morts, suivie d'une conversion »<sup>3668</sup>. Nous avons de bonnes raisons de penser que le crabe, corbeau aux pattes et au bec de colombe, met en scène la transformation possible du méchant et donc son pardon. La huppe coquette a rabattu ses plumes. Le chardonneret à tête rouge est tourné vers le moins vertueux des oiseaux, la pie-grièche, si peu confiante qu'elle amasse des réserves, qui plus est dans les épines dont elle aurait, selon la tradition, tressé la couronne du

---

<sup>3662</sup> Voir ZINK 1965, p. 25

<sup>3663</sup> BASILE DE CESAREE 2005, p. 505.

<sup>3664</sup> Voir BREHM 1975, t. 11, p. 202.

<sup>3665</sup> EPHREM 1968, p. 141.

<sup>3666</sup> « Avec l'aumône que j'avais gardée pour moi, j'avais acheté de l'étoffe pour vêtir un pauvre nu, ce qui m'a mérité celle qui m'entoure la bouche et m'empêche de me noyer. [...] Sur une rivière très dangereuse à passer j'avais construit un remblai sur lequel j'avais érigé une passerelle solide, et par la suite beaucoup de gens ont pu traverser en toute sûreté » (voir BENEDEIT 2006, p. 141-147, 145 pour la citation).

<sup>3667</sup> BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941, t. 7, col. 452. Dans le film de F. W. Murnau (*Faust, une légende allemande*, 1926), Faust s'apprête à parapher avec sa plume habituelle ; avec un sourire sardonique, Mephisto arrête son geste et tire de sa tunique une gigantesque plume noire.

<sup>3668</sup> Le Synode de 543 a déclaré, sans craindre la redondance, que quiconque « dit ou pense que le châtiment des démons et des impies est temporaire et qu'il prendra fin après un certain temps » est anathème (BLANC 2004, p. 46). Mais les artistes n'ont pas toujours suivi les déclarations de l'Eglise.

Christ. La table de pierre, sur laquelle sont posées des pommes, a peut-être aussi pour fonction de rappeler que Jésus confie l'édification de son Eglise et les clefs du Royaume des cieux (Mt 16, 18-19) à Pierre, un « renégat », ce qui est un nom populaire de la pie-grièche. Adam et Eve ont mangé la pomme ; mais ce sont les premiers que Jésus descend chercher aux enfers.

Jörg Zink va plus loin. Le peintre a peut-être voulu exprimer, dans la droite ligne de la mystique rhénane si présente dans le tableau, qu'un jour le démon, qui n'est qu'une Créature, quittera sa haine et retrouvera sa place auprès de Dieu ; et c'est l'archange Michel, vainqueur du démon par son seul nom, qui l'y aidera, ce qui explique la proximité des personnages<sup>3669</sup>. De fait, le singe cornu est presque assis sur le manteau de l'archange, qui fait à peine attention à lui, comme si tout cela n'était qu'une question de temps. Nous souscrivons d'autant plus volontiers à cette démonstration que Werner Loeckle, en reliant tous les oiseaux d'une ligne – laquelle effleure le papillon et les libellules – a remarqué que le contenu de l'image est englobé par l'espace ainsi défini, sauf le dragon<sup>3670</sup> : le Malin n'est pas le Mal, qui restera, lui, à l'extérieur.

Pour autant les vers d'Ephrem disent avec poésie mais fermeté que le Salut n'est pas automatique : « C'est selon qu'ici-bas / Chacun rend pur son œil / Qu'il pourra contempler / La Gloire du Très-Grand. / C'est selon que chacun / Ouvre ici ses oreilles / Qu'il pourra embrasser / La Sagesse de Dieu. / C'est selon que chacun / Rend large ici son cœur / Qu'il pourra pour sa part / Accueillir Ses trésors »<sup>3671</sup>. Il faut être petit pour passer par le chas de l'aiguille qui conduit au Royaume de Dieu (Mt 19, 24), petit comme une fleur, ou un oiseau. Ce n'est pas le chêne majestueux qui guérit de la lèpre, mais la véronique petit-chêne. Fleurs et oiseaux portent dans leur nom des diminutifs en abondance : pâquerette, violette, œillet, chardonneret, en allemand *Schneeglöckchen*, *Maiglöckchen*, *Massliebchen*, *Rotkehlchen*<sup>3672</sup>. Le Seigneur est « le Dieu des humbles, le secours des petits, le défenseur des faibles, le protecteur des abandonnés, le sauveur des désespérés » (Jdt 9, 11). Il leur donne même la préférence : « je te loue, Père, Seigneur du ciel et de la terre », dit Jésus, « d'avoir caché cela aux sages et aux intelligents et de l'avoir révélé aux tout-petits » (Mt 11, 25). Il importe de

---

<sup>3669</sup> ZINK 1965, p. 11-12.

<sup>3670</sup> "Außer dem Drachen ist aller Bildinhalt umschlossen von dieser Vogelsphäre und ihrer Basis : der Linie Eisvogel-Rabe, die wie zufällig den Kohlweißling und auch eine der beiden so unscheinbaren Libellen an der Wasserbeckenecke berührt. Soll uns auch dies etwas besagen?" (LOECKLE 1976, p. 92, schéma p. 95).

<sup>3671</sup> EPHREM 1968, p. 131.

<sup>3672</sup> Respectivement la nivéole, le muguet, la pâquerette, le rouge-gorge. Les noms populaires permettraient d'allonger la liste indéfiniment.

savoir se faire humble : dans l'*Apocalypse de Paul*, les arbres eux-mêmes s'humilient, « s'inclinant puis se redressant à nouveau », pour faire pénitence avec les orgueilleux installés dans leur feuillage (Ap Paul 24). Au *Paradiesgärtlein*, comme dans beaucoup d'autres représentations du même type, « la Vierge est assise devant la banquette de fleurs en signe d'humilité »<sup>3673</sup>. Elle est décentrée et penche la tête, comme la majorité des personnages, comme les nombreuses violettes, le muguet et les ancolies mis en valeur au premier plan, le sceau de Salomon filigrané. Les tiges de pervenche s'inclinent si profondément vers la terre qu'elles s'y enracinent.

« En vérité, je vous le déclare, si vous ne changez et ne devenez comme les enfants, non, vous n'entrerez pas dans le Royaume des cieux » (Mt 18, 3) : le tableau tout entier est construit autour de ce verset de l'Évangile. Les noms tendres et enfantins des fleurs et des oiseaux donnent la mesure de l'innocence qui rend le regard juste : le compagnon blanc se nomme « bec à l'oisiau », la coquelourde « chandelière », le trèfle « matou », le plantain « queue de rat » ; le martin-pêcheur « pique-véron », la mésange « lardière », le bouvreuil « ébourgeonneux », car on prend note de leur gourmandise, mais on n'en prend pas forcément ombrage. Dans le sein d'Abraham, très en vogue entre le XI<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècles, les âmes sont généralement représentées sous la forme d'enfants, qui ont la même taille, comme les oiseaux du *Paradiesgärtlein*<sup>3674</sup>. « A l'évidence, on ne représente pas moins le paradis à la fin du Moyen Age qu'auparavant, mais on préfère le figurer autrement que sous la forme du sein d'Abraham »<sup>3675</sup>. Jérôme Baschet ne précise pas sous quelle forme. Or, le déclin de ce type iconographique s'amorce au moment où émerge celui du Jardin du Paradis ; aussi nous semble-t-il que le second prend la relève du premier dans le rapport à l'innocence de l'enfance. On peut même aller plus loin et voir dans le trognon et les pelures de pomme une mise en image d'Ephrem : « Que je tire leçon / De l'histoire du Riche / Qui refusait au pauvre / Les restes de sa table ! »<sup>3676</sup>. L'histoire de Lazare et du mauvais riche, relatée dans l'Évangile de Luc (16, 19-31), est à la source du sein d'Abraham. Au riche qui supplie qu'on aille au moins avertir ses frères, « pour qu'ils ne viennent pas, eux aussi, dans ce lieu de torture », le patriarche répond que rien ne les convaincra. Peut-être le commanditaire du *Paradiesgärtlein* a-t-il pensé que la peinture est plus parlante que « Moïse et les prophètes ».

<sup>3673</sup> SUCKALE1998 a, p. 63.

<sup>3674</sup> Même s'il n'y a pas dans le tableau d'oiseau très grand, comme le paon, le peintre a manifestement, davantage que pour les fleurs, gommé les différences de taille : le pivert devrait être deux fois plus grand que le rouge-gorge, et le crabe nettement plus imposant. Deux tableaux montrent les tailles naturelles en annexe.

<sup>3675</sup> Pour le sein d'Abraham, voir BASCHET 2000 (p. 229 pour la citation).

<sup>3676</sup> EPHREM 1968, p. 107.

L'enjeu de cette mise à l'honneur du petit et de l'enfance est aussi l'affirmation de l'Incarnation : « rien ne peut être connu du Très-Haut sinon par le Très-Bas, par ce Dieu à hauteur d'enfance, par ce Dieu à ras de terre des premières chutes, le nez dans l'herbe »<sup>3677</sup>. Il faut avoir aussi, si l'on ose dire, « le nez dans le tableau », dont le petit format invite de toutes façons à la contemplation rapprochée, pour en saisir les finesses : l'oiseau noir à demi-caché, le scarabée dans la pâquerette, la mouche ôtée de la coquelourde, le miellat de cochenille, les violettes qui se reflètent dans la cuirasse du chevalier. Mais il ne s'agit pas seulement de plaisir esthétique ni même intellectuel : le regard aiguisé est mieux à même de saisir l'essentiel, sur le plan théologique et spirituel. Pour dire que cette quête n'est jamais close, du moins sur terre, plusieurs Jardins du Paradis mettent en scène l'Enfant Jésus apprenant à jouer du psaltérion. Le petit garçon du *Paradiesgärtlein* porte en outre une trousse d'écolier à une ceinture bien longue, comme pour traduire la longueur du chemin. Dans la *Leçon de musique de l'Enfant Jésus [fig. 36]*, un ange guide les plectres, ce qui est une variation du même motif. Souvent, des anges accompagnent l'Enfant de leurs instruments : dans le Jardin de Francfort, c'est une mésange bleue qui, de ses trilles, compense ce que le jeu de l'Enfant peut encore avoir d'hésitant.

Nous avons retenu comme principal critère des Jardins du Paradis l'expression de la confiance, celle des oiseaux du ciel et des lys des champs. Il ne s'agit pas d'une naïveté infantile, mais enfantine, au meilleur sens du terme. Anselme Durand-Gasselin analyse avec finesse les versets de l'Évangile. « L'on risque, en n'en retenant que les termes les plus poétiques (les lys, les fleurs des champs, des oiseaux), d'en minimiser le sens, qui est de nous donner en exemples, et pour ainsi dire en maîtres, ces créatures [...] : faites comme elles, ne vous souciez de rien, cherchez Dieu, et le reste vous sera donné par surcroît. [...] Leur grâce (entendez-le comme vous voulez : en esthétique ou en théologie) c'est de s'accepter telles qu'elles sont et d'en être heureuses ainsi »<sup>3678</sup>. Comme le loriot qui chante sans cesse *Gloria Deo*, les oiseaux, dans *Le Voyage de saint Brendan*, « par leur chant mélodieux et puissant » rendent grâce à Dieu, qui les a pourtant – du moins provisoirement – exclus du Paradis ; et lorsque les moines récitent les matines, « le chœur des oiseaux reprend les répons »<sup>3679</sup>. On ne saurait prétendre qu'il n'y a pas d'oiseaux au *Paradiesgärtlein*. Cependant, on peut se demander si le Maître, en les installant sur le pourtour, ne fait pas allusion à ce poème,

---

<sup>3677</sup> BOBIN 1992, p. 38.

<sup>3678</sup> Cité dans DOM ROBERT 2003, p. 26.

<sup>3679</sup> Ces oiseaux sont les anges déchus, jugés moins coupable que leur Maître (voir BENEDEIT 2006, p. 79-89).

fameux au Moyen Age, ce qui signifierait que le purgatoire des oiseaux touche à son terme, car il s'agit en fait d'un trompe-l'œil : un certain nombre sont déjà à l'intérieur.

Faire confiance implique de marcher à la suite du Christ : « le langage de la Croix, en effet, est folie pour ceux qui se perdent, mais pour ceux qui sont en train d'être sauvés, pour nous », dit Paul, « il est puissance de Dieu » (1 Co 1, 18). Le bouvreuil, oiseau moqué, est symboliquement perché sur le *titulus* de la Croix. Dans les Jugements Derniers, la balance de saint Michel ne penche pas toujours du côté des Elus. Chez Rogier van der Weyden [fig. 658], la belle âme est légère, libérée du poids du péché ; mais la plupart du temps, c'est le contraire<sup>3680</sup>. La femme qui a commandé *Le Jugement Dernier et saint Michel* [fig. 505 a] au Maître à l'œillet affiche une confiance touchante : même en ajoutant une meule en granit, les démons n'arriveront pas à tromper l'archange, car ses bonnes actions pèsent assez lourd. Il ne s'agit pas seulement d'une fantaisie de peinture : pour gagner le Paradis, faut-il avoir rarement péché ou souvent bien agi ? Les oiseaux, mais aussi les fleurs, mettent en pratique dans les contes la Parole du Christ : « En vérité, je vous le déclare, chaque fois que vous l'avez fait à l'un de ces plus petits, qui sont mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait ! » (Mt 25, 40). Les animaux fabriquent au martin-pêcheur un harpon en guise de bec ; le bouvreuil gagne ses plumes rouges en enlevant l'ordure avec laquelle un raton-laveur avait aveuglé un loup ; Dieu ayant épuisé ses couleurs, la nivéole partage la sienne avec la neige ; le muguet, ému par la solitude de la forêt, revient y fleurir, entraînant à sa suite les insectes et les oiseaux. L'archange du *Paradiesgärtlein* a emprunté ses ailes à la mésange qui chante au-dessus de lui. Mais il les a tachées de rouge aux cerises, aux fraises ou au millepertuis ; en somme, au sang du Christ. La coupe de fruits posée sur le chemin de table est un rappel du Sermon sur la Montagne : aux apôtres inquiets de voir cette foule immobile alors que le soir tombe, Jésus répond : « donnez-leur vous-mêmes à manger » (Mt 14, 15-16).

Cette Parole à mettre en actes, il faut aussi l'annoncer, et il est impossible de ne pas voir dans le martin-pêcheur perché au premier plan, un poisson dans le bec, une mise en image de l'appel des premiers disciples, dont Jésus entend faire des « pêcheurs d'hommes » (Mt 4, 19), afin qu'aucune brebis ne soit perdue, à l'instar des petits poissons qui s'enfuient

---

<sup>3680</sup> « Cette inversion ne s'est d'ailleurs pas faite du premier coup, les examens radiographiques l'ont montré : elle a été décidée tardivement, en cours d'exécution, et contredit le dessin primitif, qui suivait l'iconographie traditionnelle » (GONDINET-WALLSTEIN 1990, p. 112). De fait, selon l'interprétation du prophète Daniel, le mot *téquel* signifie « tu as été pesé dans la balance et trouvé insuffisant » (Dn 5, 27).

dans la rigole<sup>3681</sup>. La femme qui puise de l'eau a beaucoup intrigué les auteurs. Il est en effet surprenant que nul récipient ne soit prévu pour recueillir l'eau. Mais cela peut signifier que la jeune femme ne puise pas de l'eau, mais pêche, surtout si le Maître a peint un poisson dans la « couade » reliée au bassin par une chaîne<sup>3682</sup>. Autrement dit, elle est un miroir du martin-pêcheur, ce que corroborent le bleu et le blanc de sa vêtue, qui sont aussi ceux du plumage de l'oiseau. L'annonce de la Parole est par ailleurs mise en scène par toutes les plantes tapissantes, plantain, violettes, fraisiers, qui symbolisent la propagation de la « vraie foi », dont on ne doutait pas au Moyen Age, et sans doute aussi par la mésange bleue : « l'oiseau qui chante, c'est-à-dire représenté le bec ostensiblement ouvert », peut figurer « le prédicateur dont la parole propage et fait aimer la doctrine enseignée jadis au monde par la voix du Christ : l'oiseau chanteur se rattache par là à la symbolique du Verbe divin »<sup>3683</sup>. On peut penser que le crave, qui picore à l'aplomb de la mésange, a été placé là pour inviter au discernement, car parfois, le semeur a semé, mais « des grains sont tombés au bord du chemin ; et les oiseaux du ciel sont venus et ont tout mangé » (Mt 13, 4).

Nous ne savons pas si le commanditaire et le peintre connaissaient les *Fioretti* ; compte tenu de ce que nous croyons pouvoir affirmer du contexte dans lequel fut peint le tableau, cela nous semble probable. Quoi qu'il en soit, le *Paradiesgärtlein*, avec sa croix de roses vivantes et ses oiseaux, en est une belle mise en image : les oiseaux s'envolent, « en cela signifiant que comme par saint François gonfalonier de la Croix du Christ il leur avait été prêché, et sur eux fait le signe de la croix, selon lequel ils s'étaient divisés entre les quatre parties du monde : ainsi la prédication de la croix du Christ renouvelée par saint François se devait par lui et par les frères porter par tout le monde ; lesquels frères, à la manière des oiseaux, ne possédant aucune chose propre en ce monde, à la seule providence de Dieu remettent leur vie. A la louange du Christ. Amen »<sup>3684</sup>.

## UN MAITRE SENSIBLE ET CULTIVE

---

<sup>3681</sup> On peut se demander si cette rigole n'est pas redevable à la *Vie de Marie* de Walter von Rheinau, dont nous avons déjà souligné l'importance pour notre tableau. Un jour Jésus et d'autres enfants veulent pêcher ; mais ils n'ont ni fil ni filet ; alors Jésus leur dit de creuser des petits canaux, et sur son ordre les poissons s'y engouffrent : « *Ez gebôt dien vischelîn, / Daz si giengen dar in. / Die vische ie sâ tâten, daz / In von Jêsu geboten was* » (PERJUS 1949, p. 110).

<sup>3682</sup> Malgré une observation attentive, nous ne pouvons l'affirmer avec certitude. Mais les petits poissons bien visibles parlent de toutes façons pour cette hypothèse.

<sup>3683</sup> CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 680-681.

<sup>3684</sup> PERATE 1919, p. 42-43.

« La recherche en histoire de l'art rencontre des difficultés non négligeables, lorsqu'elle se trouve confrontée à des existences à la Peter Schlemihl », note avec humour Karl Simon à propos du Maître du Paradiesgärtlein. « Voilà quelqu'un qui avance dans la pleine lumière que jettent nombre de ses œuvres, mais nous ne connaissons pas son nom ». Aussi peut-on s'estimer heureux lorsqu'on « saisit un pan de son manteau », manteau qui appartient pour l'auteur à Sebald Fyol, à cause des nombreuses violettes présentes dans le tableau et des peaux de pommes suggérant les initiales de l'artiste<sup>3685</sup>. Cette identification n'a pas été retenue, pas plus que celle de Hans Tiefental avancée par Robert Suckale. En réalité, le manteau du Maître du Paradiesgärtlein nous reste dans la main, car l'homme nous échappe. Le peu de choses tenues pour acquises aujourd'hui réside en quelques mots : il convient de désigner sous ce nom de convention non pas un groupe stylistique, comme on l'a pensé jusqu'à une époque récente, mais un seul et même peintre, à la tête d'un grand atelier localisé à Strasbourg, familier de la peinture siennoise.

Notre étude des fleurs et des oiseaux nous a néanmoins conduite à nous poser un certain nombre de questions, et parfois à y apporter des débuts de réponse. Un homme qui peint le Paradis avec un tel amour n'a certes pas vendu son ombre au diable ; il pourrait même avoir confié sa vie à Dieu. Deux des plus grands artistes parmi ses contemporains étaient dominicains, Fra Angelico à Florence, Francke<sup>3686</sup> à Hambourg. Aussi nous sommes-nous demandé si le Maître du Paradiesgärtlein ne serait pas aussi dominicain, comme John Siferwas, que le Bénédictin Robert Brunyng, abbé de Sherborne entre 1385 et 1407, fit venir pour enluminer le *Missel* du même nom, avec l'aide de frères enlumineurs du couvent, qui travaillèrent sous ses ordres. Le plus beau fleuron de l'ouvrage sont des oiseaux magnifiques qui ornent les marges sur une trentaine de pages. Le pic, qui occupe dans le Jardin de Francfort une place centrale, y est représenté avec une langue démesurée<sup>3687</sup>, par allusion peut-être à saint Dominique, qu'un auteur de la fin du Moyen Age compare à l'oiseau. En effet, « le pic a l'habitude de sucer la sève de l'arbre avec sa longue langue, et cette longue langue signifie sa renommée auprès du petit peuple, à cause de ses miracles et de sa vertu,

---

<sup>3685</sup> „Der kunstgeschichtlichen Forschung erwachsen nicht geringe Schwierigkeiten aus den Peter-Schlemihl-Existenzen, mit denen sie hier und da zu tun hat. Da wandelt jemand in dem vollen Lichte, das eine Anzahl seiner Werke spendet, herum, wir kennen aber seinen Namen nicht. [...] Es will aber nicht gelingen, [...] den einen sozusagen beim Mantelzipfel zu ergreifen“ (voir SIMON 1911, p. 333 pour la citation). *L'histoire merveilleuse de Peter Schlemihl*, écrite par Adelbert von Chamisso en 1813, raconte l'histoire d'un homme qui vend son ombre à un « homme en gris », lequel lui proposera plus tard de l'échanger contre son âme, car il s'agit d'une variante du fameux pacte avec le diable.

<sup>3686</sup> Voir BREUILLE 1990, p. 113-114. Pour les noms propres nous nous soumettons, rappelons-le, à l'autorité de la BnF.

<sup>3687</sup> Voir BACKHOUSE 2001, notamment p. 13 pour le miniaturiste et p. 34 pour le pic.

grâce auxquels il a conduit les hommes vers la foi et les a attirés vers lui comme le pic la sève de l'arbre »<sup>3688</sup>. La mise en avant de l'annonce de la Parole dans le tableau de Francfort parle pour une implication des frères Prêcheurs, et nous avons croisé ces derniers à de nombreuses reprises, notamment Suso, dont la mystique est manifestement inscrite dans le tableau. Mais s'il apparaît impossible de dissocier le peintre de l'Ordre, cela ne suffit pas pour affirmer qu'il en faisait lui-même partie.

La grande sensibilité qui affleure partout dans les œuvres du Maître, spécialement au *Paradiesgärtlein*, nous a conduite à envisager l'éventualité d'une femme peintre. Certes, « l'histoire des femmes et le grand art ne semblent pas avoir grand'chose en commun », particulièrement au Moyen Âge<sup>3689</sup>. Un certain nombre de femmes nous ont laissé leur nom comme miniaturistes de talent, qu'elles soient religieuses ou laïques, mais jamais, du moins à notre connaissance, comme peintre sur panneau. Toutefois, le personnage mythique de la grecque Timarète, figurée en illustration [fig. 215] des *Clères et nobles femmes* de Boccace « sous les traits d'une peintresse des débuts du XV<sup>e</sup> siècle »<sup>3690</sup> donne à penser qu'elles existaient. Mais cela suppose qu'elles aient, du vivant de leur époux, mis « la main à la pâte », ainsi que les y encourage Christine de Pisan, qui ne « fait en cela que suivre une tradition bien établie qui veut que tout membre de la famille participe aux travaux de l'atelier ». Le fait que le miniaturiste ait coiffé « Timarète » d'un voile de veuve suggère que le veuvage permettait d'enfreindre la coutume et que la participation de ces femmes, contraintes de faire fonctionner l'atelier pour survivre, ne se limitait plus alors à une aide occasionnelle. Néanmoins, la qualité du *Paradiesgärtlein* exigeant non seulement du talent, mais un long apprentissage, nous nous sommes vue contrainte d'abandonner cette piste<sup>3691</sup>.

---

<sup>3688</sup> „Laß dir sein in deiner betrachtung wie der paumheckel außflieg der hat die eigenschaft daz er daz marck auß dem paumen mit seiner langen zunge saugt, pey der langen zungen ist zu versten seinen guten leumunt den er unter dem gemeinen volck gehabt hat von wegen seiner wunderwerck und tugent damit er die menschen zu dem gelauben bewegt und an sich gezogen hat wie der paumheckel daz marck auß dem paumen“ (Hs. germ. oct 572, Berlin, début XVI<sup>e</sup>, cité dans ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 39). Ce manuscrit est postérieur au *Missel de Sherborne* et au *Paradiesgärtlein* ; nous postulons – peut-être à tort – que la comparaison circulait déjà auparavant, le genre étant très en vogue au Moyen Âge. Notons au passage que le pic ne suce pas la sève des arbres, mais en extrait les insectes dont il se nourrit, ce qui n'enlève rien à la force de la comparaison.

<sup>3689</sup> Ilse Brusis dans CAT. ESSEN, BONN 2005, p. 15. Pour la remarque suivante, voir dans le même ouvrage p. 504.

<sup>3690</sup> La reproduction de cette miniature orne la première de couverture de CASSAGNES-BROUQUET 2009 ; voir aussi p. 125, et p. 87-88 pour la citation suivante.

<sup>3691</sup> Il ne faut pas comprendre la *Malerin* de la *Danse macabre* [fig. 427] comme une femme-peintre, mais plutôt comme la femme du peintre qui la précède : le texte qui accompagne la scène mentionne seulement l'activité professionnelle de l'homme (voir KAISER 1983, p. 272-275).

On peut donc tenir pour acquis que le Maître était un homme installé, à la tête d'un grand atelier. Plusieurs auteurs soulignent la parenté du *Paradiesgärtlein* avec le monde de la miniature : le panneau de Francfort, considéré comme « témoignage précoce, dans l'espace germanophone, du monde local des oiseaux », est « proche de la peinture sur parchemin par le format, la couleur et la forme »<sup>3692</sup>. La transposition des oiseaux « dans le religieux était déjà donnée par la juxtaposition de la miniature, du texte et de la marge décorée »<sup>3693</sup>. Le bruant qui regarde en arrière, le rouge-gorge et le crave qui picorent semblent par leur attitude, le pinson par sa queue droite comme celle des faucons, tout droit issus des *Petites Heures*. Aussi pensons-nous avec Carl Gebhardt que l'artiste, assez minutieux pour inscrire quantité de détails à peine visibles à l'œil nu, a appris son métier auprès d'un miniaturiste. Kurt Bauch avance le nom de Haincelin de Haguenot. Nous nous demandons si John Siferwas ne serait pas plus plausible<sup>3694</sup>, en raison de son appartenance à l'Ordre dominicain, mais surtout de la qualité des oiseaux du *Missel de Sherborne*. Sur les treize oiseaux du *Paradiesgärtlein*, dix figurent également dans le *Missel*, notamment le crave et la pie-grièche, dont la représentation n'est pas si fréquente dans la peinture<sup>3695</sup>.

Nous ne savons pas si les fleurs du panneau de Francfort, dont l'alignement le long du mur a quelque chose d'une marge, à la manière de celles dont le Maître du Walters entoure la vignette du Maître d'Egerton [fig. 38], sont une réminiscence d'apprentissage ou indiquent que l'atelier, comme celui de Stefan Lochner, produisait aussi des miniatures. Sans vouloir donner à ce détail plus d'importance qu'il n'en mérite, nous avons noté que le pétale supplémentaire dont est pourvue une véronique s'explique peut-être par l'habitude de peindre des myosotis, qui ornent fréquemment les marges des manuscrits. Cela soulève la question de l'exécution du *Paradiesgärtlein*. Devons-nous admettre que le Maître lui-même s'est laissé entraîner à cette erreur vénielle, ou bien que certains détails ont été confiés à un compagnon expérimenté ? La qualité médiocre du chardonneret, oiseau courant dans la peinture,

---

<sup>3692</sup> Peut-être le « dragonneau » a-t-il été inspiré au Maître par le minuscule animal vert qui se dresse, gueule et patte menaçantes mais délicieusement impuissant, face à saint Georges, dans une miniature [fig. 575] des années 1415 du Maître des Vierges d'Humilité – à moins que ce ne soit le contraire.

<sup>3693</sup> “*Als weiterer Hinweis auf die mögliche Wurzel der Vogeldarstellung in der Buchmalerei gilt die Tatsache, dass im deutschsprachigen Raum als früher Beleg für die einheimische Vogelwelt das Frankfurter Paradiesgärtlein und die Solothurner Madonna anzusehen sind, beide von demselben oberrheinischen Meister gemalt und, zumindest was das Frankfurter Bild betrifft, in Format, Farbigkeit und Gestalt der Miniaturmalerei nahestehend. Die Umdeutung ins Religiöse war ja in der Buchmalerei bereits gegeben durch die Zuordnung von Miniatur, Text und Schmuckrand*“ (ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 11).

<sup>3694</sup> Que nous ne soyons pas en mesure d'expliquer comment les deux hommes ont pu entrer en contact ne rend pas l'hypothèse caduque : l'influence siennoise, qui ne peut être mise en question, ne repose pas sur des preuves, mais sur un faisceau d'indices et d'intuitions. Hans Karlinger décèle dans le Jardin de Francfort l'influence de la miniature anglaise, sans citer de nom d'artiste.

<sup>3695</sup> On trouvera en annexe une mise en parallèle des oiseaux des deux œuvres.

corrobore la seconde hypothèse. On peine en effet à croire qu'une même main a tracé le bruant et le loriot, le chardonneret et les mésanges, les véroniques et les nivéoles.

Quoi qu'il en soit, le sens de la couleur et de l'équilibre, le modelé des personnages, les innombrables détails raffinés des fleurs et des oiseaux interdisent de voir dans le peintre un débutant. Les grands panneaux de Strasbourg et de Soleure ne sont par ailleurs pas réalisables sans un grand atelier. L'Enfant du *Paradiesgärtlein* pince les cordes avec passion et maladresse. Dans la *Nativité de la Vierge* [fig. 6 a], un détail charmant distingue le panneau de celui de Bartolo di Fredi [fig. 6 c], auquel il est notoirement redevable<sup>3696</sup> : la menotte dont la petite fille, encore mal assurée sur ses jambes, enserre le majeur de la servante pour ne pas tomber. A défaut d'avoir participé directement à la peinture des panneaux, la femme du Maître – car « seul un homme marié pouvait ouvrir un atelier et accepter des apprentis dans sa maison », les règlements des guildes sont formels<sup>3697</sup> – a peut-être suggéré quelques détails qui supposent une fréquentation quotidienne des jeunes enfants. On l'imagine volontiers mentionnant, à table, que les cochenilles attaquent les iris du jardin, que les loriots pillent les cerisiers, qu'elle a entendu à nouveau le cri de la huppe annonçant le retour du printemps. Mais le Maître a peut-être goûté par lui-même l'éveil de ses enfants<sup>3698</sup> comme celui de la nature.

Il est en effet hors de doute que le peintre, dont les fleurs « témoignent de l'ouverture merveilleuse » et de « l'étonnante fidélité »<sup>3699</sup> était un amoureux de la nature : pour rendre comme il le fait les fines dentures du muguet, les spathes des nivéoles, les pétales hélicoïdaux et tronqués des pervenches, il faut avoir observé les espèces de près. La touffe de pivoines, qui montre des fleurs à tous les stades de floraison, est aussi détaillée que celles de Schongauer [fig. 94 e] et de Dürer [fig. 409]. Cela donne à penser que le peintre était sans doute l'un des premiers – du moins dans son espace – à confectionner au nord des Alpes des

---

<sup>3696</sup> Voir CAT. STRASBOURG 2008, p. 168-169.

<sup>3697</sup> „Es ist aus vielen überlieferten Gilde-Regeln bekannt, dass nur ein verheirateter Meister eine eigene Werkstatt eröffnen und Lehrlinge in den Haushalt aufnehmen durfte“ (Brigitte Corley dans BUBERL 2004, p. 60).

<sup>3698</sup> Il est probable que les enfants, destinés à seconder leur père à un âge où l'on entre aujourd'hui au collège, fréquentaient l'atelier dès qu'ils savaient marcher. Lucas Cranach, dans ses nombreuses *Caritas* [fig. 382 a-c], a lui aussi représenté avec talent les enfants qui attirent à eux les cuisses de leur mère, tentent de grimper le long de sa jambe, la couvrent de baisers pour qu'elle délaisse le petit dernier, la repoussent avec rancœur, refusent de la suivre, ou au contraire bercent sereinement leur poupée avec des gestes de grande. Comme le *Paradiesgärtlein*, ces tableaux marient avec bonheur la peinture du quotidien et la symbolique.

<sup>3699</sup> „Zeugen wiederum von der wunderbaren Aufgeschlossenheit dieses frühen mittelalterlichen Meisters der Natur gegenüber, der er mit erstaunlicher Treue nachgeht“ (BEHLING 1957, p. 30).

carnets de croquis<sup>3700</sup>, une habitude jugée jusque-là plus tardive, ce qui remet en cause un postulat de l'histoire de l'art. Notre peintre était un novateur : il semble qu'on lui doive la première représentation de l'iris dans la nature, de la giroflée et de la rose trémière.

Mais les oiseaux, surtout, distinguent le Maître des peintres de son temps. Dans la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* [fig. 8 c], il n'y a que très peu de fleurs, ce qui peut se comprendre, étant donné le sujet. Mais l'on ne compte pas moins de dix oiseaux minutieusement peints, dont une corneille facétieuse qui reprend avec ses pattes le geste argumentatif du Précurseur. Quatre oiseaux entourent les deux femmes de la *Visitation* [fig. 8 a] du même retable. La *Vierge aux fraisiers* [fig. 9] et le *Paradiesgärtlein* ont en commun un oiseau qui lance son chant et un autre qui ôte d'une fleur un insecte ; le loriot y est perché sensiblement à la même place et dans la même attitude. Aussi peut-on imaginer que les commanditaires ont demandé au peintre de reproduire l'un ou l'autre de ces détails qu'ils avaient eu l'occasion d'apprécier dans une œuvre précédente, ce qui ne va pas sans une certaine notoriété. Peut-être même le peintre était-il reconnu et apprécié comme spécialiste des oiseaux : compte tenu de l'intérêt manifeste qu'il leur porte, tout donne à croire que bon nombre d'œuvres disparues en comportaient aussi, assorties de poétiques trouvailles.

« Alors que jusqu'ici les sombres pensées d'un esprit cultivé avaient livré la décoration des murs », écrit Erwin Hintze, « on prend maintenant de simples représentations issues de la Bible, qui ont été racontées au peuple en allemand par les mystiques, dans des descriptions enfantines et naïves pleines d'un amour touchant et d'une intériorité saisissante. On puise la symbolique dans la nature, tout simplement. Celle-ci est la plus belle et la plus grande manifestation de Dieu »<sup>3701</sup>. Il nous semble que ces lignes s'appliquent à la lettre à l'œuvre du Maître du *Paradiesgärtlein*, du moins si l'on supprime l'opposition introductive. L'artiste, auquel nous devons des tableaux empreints de fraîcheur naïve, était certainement aussi un homme cultivé, familier de l'Écriture, des Pères de l'Église et de la littérature pieuse, sans être pour autant envahi de sombres pensées. Il connaissait les apocryphes, les légendes, la symbolique utilisée en peinture. Certes, il est impossible de faire la part du peintre et celle

---

<sup>3700</sup> Voir BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 113. Peut-être a-t-il appris cette méthode auprès de son Maître présumé, John Siferwas, qui semble avoir fait usage de croquis pour les oiseaux du *Missel de Sherborne* (voir BRITISH LIBRARY 2011).

<sup>3701</sup> „Haben bisher dunkle Gedanken eines gelehrten Geistes den malerischen Schmuck der Wände geliefert, so nimmt man jetzt einfache Darstellungen aus der Bibel, die dem Volke in kindlich naiven Beschreibungen von den Mystikern in deutscher Sprache voll rührender Liebe und ergreifender Innigkeit erzählt worden sind. Einfach aus der Natur wird die Symbolik genommen. Diese ist die schönste und größte Offenbarung Gottes“ (HINTZE 1901, p. 38-39, sur l'École de Cologne qui, rappelons-le, englobe à l'époque le *Paradiesgärtlein*).

du commanditaire, d'autant plus qu'une œuvre compliquée suppose une collaboration étroite, enrichissant à terme l'un et l'autre. Certains détails du *Paradiesgärtlein*, notamment, ne sont guère visibles sur l'original pour qui ne sait pas qu'ils y sont : la pourriture sur la fraise, le cœur renversé à la ceinture de saint Georges, les marguerites de perles dans la couronne de la Vierge<sup>3702</sup>.

#### LES OISEAUX DE SCHOENENSTEINBACH

Depuis plus d'un siècle, les auteurs se demandent « quelles étaient donc les exigences de ceux qui, entre Bâle et Strasbourg, vers 1410-1420, firent choix pour leur dévotion du Jardin du Paradis (Francfort), sujet qui dut être fortement répandu s'il en subsiste peu d'exemples »<sup>3703</sup>. Interrogeons-nous pour commencer sur le mystérieux commanditaire. Compte tenu de l'exécution minutieuse, forcément longue et compliquée, le *Paradiesgärtlein* a dû coûter fort cher, et être commandé par quelqu'un de raffiné, car il n'était pas dans les usages de l'époque de laisser toute latitude à l'artiste. Au moins une partie des détails complexes doit être le fait de la commande, qui a pu d'ailleurs évoluer dans le temps : le ciel était doré à l'origine. Nous avons donc à faire à quelqu'un de cultivé et d'aisé, homme ou femme, qui sans doute aimait les chevaux : le cresson de cheval représenté au premier plan est une plante insignifiante, sauf pour qui s'en sert ou du moins en connaît les pouvoirs. On peut penser que ce commanditaire avait une famille, car les craves, oiseaux coûteux, étaient des animaux familiers offerts aux enfants. Les plantes médicinales et mariales qui fleurissent côte à côte dans le préau, jointes à l'Enfant très vivant et au dragon mort aux allures de jouet, parlent pour un mère désireuse de remercier la Vierge d'avoir écouté ses prières, ce qui ferait du tableau un *ex-voto*. Mais rien ne permet de l'affirmer avec certitude.

Sur le milieu des couvents, les auteurs sont partagés. Certains ont vu dans les personnages exempts d'attributs, surtout les femmes, un sérieux argument, chaque moniale pouvant reconnaître sa sainte patronne à son gré. Mais il est vrai qu'un panneau plus petit que le *Missel de Sherborne* invite davantage à la contemplation rapprochée, donc privée, ce qui élimine seulement l'utilisation collective du tableau de dévotion, pas forcément la piste religieuse. Nombre de laïcs possédaient un jardin, et la muraille crénelée fait clairement allusion à un verger de château. Mais les jardins de cloître étaient renommés, et encore au

---

<sup>3702</sup> A notre connaissance, aucun auteur ne relève ces détails.

<sup>3703</sup> CAGLIARI 1993, p. 204.

XVI<sup>e</sup> siècle un jardin de simples est un « jardin de paradis »<sup>3704</sup>. D'autre part, « l'oiseau, dans l'allégorèse patristique, notamment chez Hésychios de Jérusalem, est compris comme l'homme qui s'est voué à la *vita contemplativa*, pour avoir part à la plénitude et au Salut en tournant son regard exclusivement vers les choses du ciel »<sup>3705</sup>. Les oiseaux accompagnent toute la vie de François d'Assise, qui citait volontiers en exemple l'humilité des alouettes aux plumes ternes : un faisan le suit partout, des rouges-gorges lui confient leurs petits, les hirondelles se taisent à sa demande, un faucon le réveille en tenant compte de sa fatigue ; la Prédication aux oiseaux est un sujet favori des peintres. On doit à Ulrich von Lilienfeld, abbé d'un couvent cistercien et auteur de *Concordantiae Caritatis*, le cycle le plus important d'exégèse typologique du Moyen Age, le premier *Parlement des Oiseaux*, qui devint un genre littéraire apprécié.

Les religieuses de Saint-Gall, qui composaient de poétiques joutes verbales sur les oiseaux, étaient dominicaines. Dans les rinceaux de la marge d'un bréviaire dominicain [fig. 112 a] réalisé à Colmar au XV<sup>e</sup> siècle, un bruant jaune côtoie un chardonneret et une mésange bleue. La légende du moine et de l'oiseau est sculptée sur un chapiteau du couvent dominicain de Riga. Les Dominicains du Moyen Age semblent avoir eu une tendresse particulière pour les oiseaux. A cela s'ajoutent des parentés stylistiques fort parlantes. La miniature représentant *Saint Jean l'Evangeliste* [fig. 23], considérée comme l'une des œuvres proches du Maître du Paradiesgärtlein – au même titre que la *Crucifixion au dominicain* [fig. 15], d'Hermann Schadeberg – était collée dans le livre de prières d'une Dominicaine, sans doute d'Adelhausen, si l'on en croit la litanie. La *Nativité de la Vierge* [fig. 6 a] et le *Doute de Joseph* [fig. 6 b] proviennent peut-être d'une église de Dominicaines. Pour Robert Suckale, le *Paradiesgärtlein* était « destiné peut-être à une abbesse ou une chanoinesse »<sup>3706</sup>. Nous ne pouvons affirmer que le peintre était dominicain ; mais nous estimons qu'il y a de grandes chances pour que son œuvre majeure ait appartenu à une prieure dominicaine.

---

<sup>3704</sup> „Im 16. Jahrhundert wurde ein Kräutergarten geradezu ein ‚Paradiesgärtlein‘ genannt“ (WOFFFHARDT 1954, p. 183).

<sup>3705</sup> „So wird der Vogel in der patristischen Allegorese, etwa bei Hesychios von Jerusalem, überhaupt als der Mensch aufgefasst, der sich der *vita contemplativa* verschrieben hat, um durch den ausschließlichen Blick auf die himmlischen Dinge der Erfüllung und Erlösung teilhaftig zu werden“ (SCHLUMBOHM 1981, p. 208). Hésychios de Jérusalem était didascale, c'est-à-dire enseignant de l'Eglise de Jérusalem dans la première moitié du V<sup>e</sup> siècle ; on lui doit de nombreuses homélies, notamment sur Job.

<sup>3706</sup> SUCKALE 2000, p. 57.

En effet, la spiritualité qui sous-tend le *Paradiesgärtlein* nous semble correspondre souvent point par point à ce qu'écrit Jeffrey Hamburger<sup>3707</sup> à propos des Dominicaines d'Unterlinden. La « technique très simple » des *Nonnenarbeiten* « dément souvent la complexité de leur contenu », et « quelque chose de plus sérieux et de plus douloureux pointe » toujours sous « les couleurs fraîches, les visages de poupées, la sentimentalité suave de ces images ». Le glissement de la dévotion au Christ adulte à la dévotion au Christ Enfant conduit les moniales à bercer l'Enfant Jésus pour « soulager sa Mère ». Un jour, Adelaïde de Rheunfelden connaît un « ravissement » au cours duquel « elle jouit, le temps d'un éclair, des joies qui sont celles des élus du paradis » ; un autre jour, elle voit le Christ nouveau-né, et « son visage est aimable et harmonieux au-delà de toute comparaison, son corps est beau et bien proportionné plus que celui d'aucun être humain ». La correspondance entre Henri de Nördlingen et Marguerite Ebner, moniale du couvent dominicain de Maria Medingen, près de Dillingen, « fait état d'un grand nombre d'œuvres d'art », parmi lesquelles une poupée et son berceau<sup>3708</sup> ; les manteaux confectionnés pour l'Enfant et sa Mère étaient somptueux. Par contre, après la réforme dominicaine, adoptée à Unterlinden en 1419, les religieuses sont dissuadées de toute possession privée. Lorsqu'elles offrent un cadeau, celui-ci doit avoir un contenu allégorique, comme un Jardin de Paradis. On voit tout ce que ces éléments ouvrent comme pistes pour le *Paradiesgärtlein*, à la fois empreint d'une sérénité joyeuse et placé sous le signe de la Croix, à la lecture facile et difficile, comme le livre que lit Marie, qu'une jeune fille décharge pour l'heure du soin de son jeune Fils.

Compte tenu de ce qui précède, le Jardin de Francfort nous paraît tout à fait convenir comme cadeau à une Dominicaine réformée, mais le prix empêche de voir en elle le commanditaire. On pourrait imaginer un cadeau collectif, pour remercier la prieure, longtemps peut-être responsable du jardin, amie des oiseaux, d'avoir sauvé la cohésion de la communauté. Gustav Hartlaub émet l'hypothèse que le tableau, fixé peut-être « à l'intérieur d'un coffret offert en cadeau », constitue « une allusion raffinée à une aspiration personnelle ou à un événement vécu par le destinataire ». Si nous ne partageons pas son avis sur le coffret<sup>3709</sup>, nous sommes entièrement d'accord avec lui sur la suite de la phrase. Nous pensons

---

<sup>3707</sup> Pour tout ce paragraphe, voir CAT. COLMAR 2000-2001, p. 123, 127, 142-143, 152 et 144 pour le Jardin du Paradis : « *ein aller schönstes paradys gertlin [...] ze contemplieren und ze spacieren in den paradys und ze versuechen die süßen frucht* ». Que le *Paradiesgärtlein* ne puisse être compté dans les *Nonnenarbeiten* n'ôte rien à l'intérêt de ces pages.

<sup>3708</sup> L'exposition *Krone und Schleier* (CAT. ESSEN, BONN 2005) présentait l'un de ces berceaux [fig. 216 a].

<sup>3709</sup> „Oder hat es zu einem kostbaren Geschenkkästchen gehört, etwa als Innenseite des Deckels ? Mit größerer Sicherheit kann man das letztere von der holzgeschnitzten Kopie vermuten. Man nimmt heute an, dass diese für ein sogenanntes Minnekästchen bestimmt war : höfische Geschenkgabe unter Brautpaaren und für

même pouvoir avancer un nom : celui de Schoenensteinbach<sup>3710</sup>, le premier couvent réformé de Teutonie. Pour juger de la pertinence de cette attribution, un bref rappel historique s'impose. Face au relâchement et aux dérives<sup>3711</sup>, Raymond de Capoue, maître général de l'ordre des frères Prêcheurs, décida de réformer les couvents. Vu l'ampleur des résistances<sup>3712</sup>, Conrad de Prusse qui, chargé de l'opération, résidait à Colmar, préféra installer des sœurs venues de différents horizons dans un couvent d'Augustines en ruines qu'il fit restaurer.

Et « le 12 novembre 1397, après des difficultés multiples, cet idéal put enfin être réalisé. Une procession imposante partit d'Ensisheim pour Schoenensteinbach, escortant les treize premières Dominicaines observantes de Teutonie. Elles étaient accourues de différents côtés, à la voix de Conrad : de Diessenhoffen, de Bâle, de Colmar et de Sélestat, sans compter les quatre nouvelles recrues venues d'autres localités encore ». Lorsque l'auteur note que « leur nombre même avait une signification mystique. Ne symbolisaient-elles pas d'une manière touchante le Christ et ses douze apôtres ? », nous ne pouvons nous empêcher de penser aux treize oiseaux du *Paradiesgärtlein*, dont nous avons vu qu'ils sont plutôt douze plus un, le martin-pêcheur, image du Christ qui appela ses disciples à se faire « pêcheurs d'hommes ». Aussi pensons-nous que le *Paradiesgärtlein* commémore la cérémonie qui « se déroula, solennelle. Après les prières coutumières, les portes du cloître se refermèrent, cachant aux yeux de la foule attendrie ces Dominicaines, semeuses à leur tour, après une période de recueillement, d'observance et de vie régulière dans toute la province ».

Le commanditaire pourrait bien être Catherine de Bourgogne, épouse de Léopold d'Autriche, qui soutint Conrad de Prusse dans sa tâche et fut « la protectrice enthousiaste de l'observance féminine. Très pieuse, elle séjournait fréquemment dans les monastères des Prêcheresses, surtout à Diessenhoffen, située dans le diocèse de Constance ». Or la première prieure de Schoenensteinbach, Claranna von Hohenburg, était « de noble extraction, encore

---

*solche, aber auch Ehrengabe bei anderen, nicht galanten Anlässen. Die Madonnen- und Paradiesvision eines Ritters bedeutete bei all diesen Gelegenheiten vielleicht eine feine Anspielung auf persönliches inneres Streben oder Erleben des Beschenkten selbst* (HARTLAUB 1947, p. 25). Le fameux coffret, dont on sait aujourd'hui qu'il s'agit d'une copie tardive [fig. 5], ne peut en réalité nous fournir aucune indication.

<sup>3710</sup> Sauf indication contraire, nous tirons nos informations sur Schoenensteinbach de BARTHELME 1931, p. 33-43.

<sup>3711</sup> Voir RAPP 1935, notamment p. 73-75.

<sup>3712</sup> Le mot est un euphémisme : à Nuremberg, les religieuses couvrirent de leurs hurlements la lecture du décret leur enjoignant de respecter la clôture, la non-application d'un décret qui n'était pas entendu ne pouvant entraîner l'excommunication. Le lendemain, les frères observants les firent taire en leur jetant de la farine dans les yeux.

plus illustre par sa vie, ses vertus, sa pratique religieuse et son savoir ». Johannes Meyer<sup>3713</sup> poursuit l'éloge de la Dominicaine – qui surpasse de loin toutes les autres, si l'on en croit tant sa *Chronica brevis* rédigée à l'usage des Frères que son *Buch der Reformatio* destiné aux Sœurs – en s'émerveillant de la capacité de celle-ci à « comprendre les Saintes Ecritures » et à « traduire en bon allemand » les « docteurs les plus illustres ». Si l'on ajoute à cela que Sœur Claranna venait du couvent de Katharinental, près de Diessenhofen<sup>3714</sup>, on peut affirmer que les deux femmes se connaissaient, et un lien d'amitié entre elles devient tout à fait probable.

A la lumière de cette identification, nombre de détails s'éclairent<sup>3715</sup>. On a de solides raisons pour voir dans la musicienne Catherine d'Alexandrie ; en aidant l'Enfant à jouer du psaltérion, assis dans l'herbe au centre du tableau, elle renvoie à Catherine de Bourgogne, qui aide à redonner au Christ sa juste place. Le personnage serait en somme la signature du commanditaire, en même temps qu'un clin d'œil au couvent de Katharinental, où les deux femmes se sont sans doute connues. Le bruant qui se retourne, perché dans l'arbre extérieur, rappelle la conversion nécessaire à tout homme désireux d'accéder au Royaume, dont la mésange bleue chante les magnificences, mais tout particulièrement aux religieuses qui se sont éloignées un temps de la Règle. Le chardonneret, installé sur la branche qui pénètre dans le jardin, indique le chemin. Le sénevé planté au bord du tableau, près du crabe qui picore, symbolise l'activité de ces pionnières qui, de 1400 à 1414, recrutèrent en si grand nombre qu'elles durent fonder d'autres couvents<sup>3716</sup>. L'attention accordée au martin-pêcheur<sup>3717</sup> se justifie pleinement. On imagine aisément entre partisans et détracteurs de la réforme des discussions aussi âpres que celles des oiseaux qui s'affrontent dans les Parlements des

---

<sup>3713</sup> Ce Dominicain (1422/23-1485) a remanié le *Livre des Sœurs*, rédigé en 1340, qui renseigne sur la formation théologique des moniales.

<sup>3714</sup> Nous tirons ces informations de EHRENSCHWENDTNER 2004, y compris les citations de Johannes Meyer : « *soror Claranna von Honburg, nobilis genere, multo autem clarior vita, virtutibus, religione et scientia. Fuit namque in arte grammatica taliter fundata, quod et altos libros legendo intelligeret, ut libros beati Dionysii et aliorum excellentissimorum doctorum* » (*Chronica brevis*) et « *sy verstuond so mercklich die hailgen geschriff, daz sy von sweren latynischen büchern den text zu ordenlichern tüsch bringen kond, und sust in vil andern guoten sachen ain wol geschickter und wol begabter mensch war* » (*Buch der Reformatio*).

<sup>3715</sup> Il faudrait bien sûr assortir chaque phrase de « peut-être » : nous les considèrerons comme sous-entendus.

<sup>3716</sup> « Les Dominicaines de Saint-Nicolas-aux-Ondes et celles de Sainte-Marguerite », qui « appartenaient à la congrégation réformée de la province de Teutonie, dont le berceau se trouvait à Colmar et à Schoenensteinbach et dont le rayonnement dans tout le Sud et l'Ouest de l'Empire était considérable », étaient les seules moniales qui échappaient à la vindicte de J. Geiler von Kaysersberg (RAPP 1935, p. 75).

<sup>3717</sup> Nous ne savons pas si les Dominicaines de Diessenhofen rédigeaient des petits poèmes sur les oiseaux, comme leurs sœurs de Saint-Gall. Mais les deux couvents n'étant éloignés que de 80 km – soit deux fois moins que la distance qui sépare Diessenhofen de Schoenensteinbach – les influences ne nous semblent pas impossibles. Cela pourrait expliquer le grand nombre d'oiseaux présents au *Paradiesgärtlein*, qui distingue le tableau de la plupart des Jardins du Paradis.

Oiseaux. Or dans ce genre littéraire, le martin-pêcheur, oiseau sage, symbole du Christ, a toujours le dernier mot [fig. 192]. L'oiseau, nous l'avons dit, est un rappel vivant de l'invitation de Jésus à se faire pêcheur d'hommes : la jeune femme agenouillée qui, au *Paradiesgärtlein*, plonge sa louche dans l'eau du bassin, obéit, comme les Dominicaines à l'appel de Conrad.

Étant donné la place que le tableau fait à la symbolique des nombres, nous aimerions aussi rappeler l'importance qu'Augustin accorde aux 153 poissons de la « pêche miraculeuse » (Jn 21, 1-11)<sup>3718</sup>, dans laquelle il voit « une mystérieuse image de ce que doit être l'Eglise quand les morts ressusciteront à la fin du monde ». Si le filet ne se rompit point, c'est, « parce qu'après les siècles, dans la profonde paix des saints, il n'y aura plus de schismes » – une phrase qui devait emplir de nostalgie les Alsaciens des années 1410. Augustin explique ensuite, « avec l'aide de Dieu », la portée du nombre 153, obtenu en additionnant les nombres de 1 à 17. Or le nombre dix-sept signifie le Décalogue auquel s'ajoutent les sept dons de l'Esprit, car lorsque « la loi n'est pas aidée par la grâce, elle fait des prévaricateurs et n'existe qu'à l'état de lettre » : on croirait lire une mise en garde à l'adresse de la nouvelle prieure, une femme certainement familière d'Augustin et qui savait bien où peuvent mener les dérives.

Si l'on songe que le Moyen Age raffolait des jeux étymologiques, il est même permis de penser que le bassin de pierre met en scène *Stein* et la rigole *Bach*, *Schönensteinbach* signifiant « le joli ruisseau [parmi] les pierres » ; mais cela reste pure hypothèse. Conrad de Prusse, qui fut inhumé dans ce couvent, n'a certainement jamais oublié le 12 novembre 1397. Aussi ne peut-on pas exclure que cet homme, qui est considéré comme un commanditaire possible de la *Crucifixion au Dominicain* [fig. 15]<sup>3719</sup>, ait été aussi le commanditaire du *Paradiesgärtlein*, pour l'offrir en respectueux hommage à Catherine de Bourgogne, qui avait rendu l'entreprise possible. Peut-être est-il représenté par le chevalier assis, avec, à la manière des *minnesänger*, un cœur à sa ceinture<sup>3720</sup>. La dévotion à Marie se lit dans son regard. Il se souvient peut-être d'une belle histoire du couvent de *Schönensteinbach*, relatée par le Dominicain Johannes Meyer. Les religieuses lavent une statue et la mettent à sécher sur la

---

<sup>3718</sup> Nous renvoyons pour les lignes qui suivent à AUGUSTIN 1869, *Cent vingt-deuxième Traité sur l'Evangile de Jean*.

<sup>3719</sup> Voir CAT. STRASBOURG 2008, p. 136.

<sup>3720</sup> Il convient peut-être de voir dans la finesse excessive de la taille du personnage une allusion à la littérature courtoise, dont de nombreux auteurs soulignent l'influence sur le *Paradiesgärtlein*, car « Amour ne laisse aux fins amants couleur ni graisse » (GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN 1984, p. 58).

fenêtre. Un oiseau la vole : *owe, ain vogel hat mir unser lieben frowlin hinweg geführt*. La statue reste introuvable, jusqu'à ce que les religieuses, attirées par un rassemblement inhabituel d'oiseaux, s'approchent, et voient les oiseaux qui rendent hommage à Marie et à son fils par leur attitude et leur chant<sup>3721</sup>. Le Maître du *Paradiesgärtlein* a perché les oiseaux sur la muraille.

#### UNE POSTERITE FOISONNANTE

Les fleurs et les oiseaux du *Paradiesgärtlein* et de la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9] ont été pour beaucoup dans l'attribution des deux tableaux au même Maître. Nous décelons par ailleurs une parenté certaine entre le crave à demi-caché derrière l'homme debout et le minuscule agneau qui se frotte aux jambes du Précurseur dans la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* [fig. 8 c]. Nous pensons aussi qu'un « certain nombre de figures au visage enfantin » du *Retable de l'Adoration des Mages* [fig. 10] « dépendent étroitement des types de l'artiste strasbourgeois, traduits dans un idiome plus rustique », si bien que le Maître de Guillaume de Rarogne est « à l'évidence » un peintre « formé auprès du Maître du *Paradiesgärtlein* »<sup>3722</sup>. Nous aimerions ajouter l'attention évidente au monde de l'enfance : l'ange roule l'étoile – un motif original – comme les enfants tout ce qui peut tenir lieu de cerceau. Les animaux sont peints avec un regard d'enfant. Les chevaux ont des crinières bouclées et un regard doux, presque amusé, comme celui de l'Enfant que leurs maîtres sont venus adorer. L'âne du meunier attend avec impatience qu'on le charge. Les cochons à la glandée lèvent la tête, intrigués, vers l'ange de l'Annonce aux bergers. Et surtout, plus de vingt oiseaux animent la scène, dont une mésange charbonnière qui picore, perchée en hauteur, à main droite de l'ange dont les ailes sont assorties à son plumage : un motif sorti tout droit du *Paradiesgärtlein*, où l'archange a des ailes aux couleurs de la mésange bleue qui chante dans l'arbre sous lequel il est assis. Les fleurs sont moins parlantes, car peu nombreuses ; mais le muguet, qui tient une grande place au premier rang du Jardin de Francfort et de la *Vierge de Soleure*, est représenté partout dans le retable avec beaucoup de soin. Tout ceci nous prouve que l'élève a mis à profit l'enseignement de son Maître, « précurseur de la préciosité, de la tendresse et de l'observation poétique de la nature

---

<sup>3721</sup> ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 20-21.

<sup>3722</sup> Ph. Lorentz dans CAT. STRASBOURG 2008, p. 71.

qui animeront plus tard l'œuvre de Martin Schongauer et certains côté de celui de Mathis Grünewald »<sup>3723</sup>.

A mesure que nous rédigeons cette étude, il nous est apparu que d'autres œuvres sont redevables au *Paradiesgärtlein*, certaines de façon ténue, d'autres indéniablement. En commençant par les fleurs, signalons d'abord la page du bréviaire alsacien [fig. 67] que nous avons comptée dans les Jardins du Paradis. La muraille, l'allure enfantine des personnages, l'originalité du motif des douces-amères qui forment à Jésus un nimbe crucifère et dont le mauve renvoie au C de *Cantate*, autrement dit la Croix douloureuse et joyeuse, sont bien dans la veine du Jardin de Francfort. Par ailleurs, une touffe de muguet très bien faite fleurit entre les deux colonnes du texte : on ne saurait mettre davantage en valeur cette fleur que semble apprécier le Maître du *Paradiesgärtlein*. Des œillets fleurissent dans des pots crénelés tout à fait semblables à celui du *Doute de Joseph* [fig. 6 b], l'un des rares panneaux attribués avec certitude au Maître du *Paradiesgärtlein*.

Vient ensuite une gravure du Maître E. S., *La Vierge à l'Enfant au muguet* [fig. 578], qui pourrait aussi bien s'intituler « Vierge à la coquelourde », car Marie s'y tient debout entre une douce-amère et une coquelourde aisément reconnaissable à ses tiges vigoureuses, son feuillage mou et ses cinq pétales aplatis. Le muguet qui fleurit au premier plan et la pomme que la Vierge tend à l'Enfant sont trop courants dans l'art de l'époque pour constituer un argument, même si ces éléments sont également présents au *Paradiesgärtlein*. Mais la grande coquelourde, qui fleurit à main droite de la Vierge, et la couronne de feuillage filigrané qui orne la tête de celle-ci, nous donnent à penser que le célèbre graveur connaissait le Jardin de Francfort. Nous pouvons même aller plus loin : sans nier que les tables octogonales existaient dans les jardins, il est possible que celle du *Paradiesgärtlein* ait donné au Maître E. S. – dont nous avons retenu, rappelons-le, *La Vierge et l'Enfant avec sainte Marguerite et sainte Catherine* [fig. 56] comme Jardin du Paradis – l'idée d'en placer une semblable dans son *Jardin d'amour aux joueurs d'échecs* [fig. 579], qui fait en outre une place exceptionnelle aux oiseaux. *Sainte Agnès* [fig. 315], une miniature de Simon Bening, mérite également qu'on s'y intéresse. Les iris ne sont pas rares dans les marges médiévales ; mais le papillon blanc posé dans une rose rouge, et surtout la grosse libellule qui attaque un pied de fraisier nous invitent à nous demander si le miniaturiste n'a pas recomposé à sa façon des éléments du Jardin de Francfort particulièrement signifiants à ses yeux : les « mouches-dragons », la pourriture sur

---

<sup>3723</sup> HAUG 1962 a, p. 90.

la fraise, les « lys-épées », le papillon sur la « rose de Pentecôte » ; en somme, l'histoire de la Passion et de la Résurrection.

Nous retrouvons une partie de ces éléments dans la *Madone aux iris* [fig. 421] de l'atelier d'Albrecht Dürer, disposés encore autrement : des iris et une touffe de pivoinies fleurissent derrière Marie ; un papillon blanc un peu taché de noir est posé sur son manteau rouge étalé sur le banc ; le Paradis n'est pas montré, seulement suggéré par une arche maçonnée qui guide le regard vers le lointain, où l'on aperçoit Dieu le Père dans la nuée. L'artiste, qui a représenté Adam et Eve un grand nombre de fois, a inscrit dans le panneau de Madrid [fig. 406] un détail rare. De même que dans le Jardin de Francfort l'archange emprunte ses plumes à la mésange, le serpent, qui tient la pomme dans sa gueule, copie avec ses écailles celles du chardonneret, oiseau christique : le démon cherche toujours à singer Dieu. Aussi pouvons-nous nous demander, bien que la relation puisse sembler lointaine, si l'alignement du chardonneret, des pommes et du singe-démon, les ailes de l'archange et le serpent lignifié du *Paradiesgärtlein* n'ont pas inspiré à Dürer une belle trouvaille iconographique.

Carl Gebhardt estime que le Maître du *Paradiesgärtlein* a exercé une influence certaine sur Stefan Lochner<sup>3724</sup> : les fleurs et les oiseaux du Jardin de Francfort viennent étayer cette affirmation de manière très subtile. Le muguet y fleurit en abondance à l'endroit où la terre nue fait place à une végétation foisonnante. Dans le *Retable du Jugement Dernier* [fig. 494] du Maître de Cologne, « les esprits combattent pour une âme à côté d'une fleur de muguet, symbole du Salut et de la Parousie »<sup>3725</sup>. Un ange tire par le bras un homme qu'un horrible démon cherche à entraîner en enfer ; une autre créature infernale a posé sa patte griffue sur un second plan de muguet ; mais on n'écrase pas le Christ. Lochner a repris le motif de la frontière entre aridité et luxuriance en inversant la droite et la gauche, car les Elus, qui montent sereinement vers la Jérusalem céleste, doivent être à la droite de Dieu ; mais il a pour ainsi dire construit son tableau autour d'un motif qu'au *Paradiesgärtlein* on pourrait qualifier de secondaire. Un second tableau nous donne à penser que Lochner a vu et apprécié le Jardin de Francfort. « On dit », écrit Guillaume de Digulleville dans *La Vie de Jésus*, « que les oiseaux sont peut-être des anges. Je peux en témoigner car ce que j'observe est bien extraordinaire, et je suis à peine digne de vous le raconter. Que ceux qui me croient tournent

---

<sup>3724</sup> Voir GEBHARDT 1905, p. 34.

<sup>3725</sup> „Der Kampf der Geister um die Seele entscheidet sich neben einer Maiblume, dem Zeichen des Heils und der Ankunft Christi“ (ZEHNDER 1990, p. 217).

leurs yeux vers le ciel pour voir ce que je dis »<sup>3726</sup>. Dans l'art du Moyen Age, « les oiseaux et les anges sont interchangeables »<sup>3727</sup>. Onze anges<sup>3728</sup> entourent dans la *Madone à la roseraie* [fig. 54] une Vierge enfantine qui ressemble comme une sœur à celle du *Paradiesgärtlein*.

Le cas de la *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] de Martin Schongauer est particulièrement attachant. En notant que ce thème « dérive des mêmes sources littéraires que le *Paradiesgärtlein* », Germain Bazin rapproche les deux tableaux<sup>3729</sup>. On peut voir dans la pivoine en grande partie tronquée par le découpage et dans les nombreux oiseaux magnifiques – tant par leur exécution que par leur réalisme – perchés dans le palis, notamment les trois chardonnerets, le rouge-gorge et la mésange charbonnière, des hommages au Jardin de Francfort. L'attitude menaçante de la mésange signifie qu'elle tente de protéger l'Enfant contre la Croix qui se profile : les deux tableaux inscrivent la Croix rédemptrice de façon très subtile, et il n'est pas surprenant que Filippomaria Pontani consacre un article à l'influence de Suso sur la *Vierge de Colmar*<sup>3730</sup>, influence qui n'est plus à démontrer sur le *Paradiesgärtlein*. Quelques décennies plus tard, Hans Burgkmair s'inspire de la *Vierge* de Schongauer pour sa *Vierge aux trois oiseaux* [fig. 94 c] <sup>3731</sup>. Mais il ajoute un bouvreuil au chardonneret et à la mésange charbonnière, et ne conserve pas la pivoine, si bien qu'il remplace la pivoine-fleur par une pivoine-oiseau. Aussi peut-on penser qu'il connaissait non seulement la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9], qui a pu lui inspirer le muguet, les nivéoles et le motif de l'oiseau qui dévore un insecte, mais aussi le *Paradiesgärtlein*. En effet, non seulement les trois oiseaux sont perchés sur le mur, mais la mésange déchiquette une libellule, incarnation du Mal, que seul comporte le Jardin de Francfort. Nous avons donc une influence en cascade : le *Paradiesgärtlein* ouvre la voie à la *Vierge aux fraisiers*, souvent citée « comme un antécédent de la *Vierge au buisson de roses* par Schongauer »<sup>3732</sup>, dont s'inspire Hans Burgkmair pour sa *Vierge aux trois oiseaux*. Les fleurs, mais surtout les oiseaux, constituent les éléments les plus

---

<sup>3726</sup> AMBLARD 1999, p. 19.

<sup>3727</sup> „Alle Kunstäußerungen begleitend muss die Vorstellung vom Seelenvogel und die Austauschbarkeit von Vogel-Engel angenommen werden” (ROTH-BOJADZHEV 1985, p. 1).

<sup>3728</sup> La *Vierge du Paradiesgärtlein* est entourée d'une certaine façon de onze oiseaux, car le martin-pêcheur et le crabe occupent une place à part.

<sup>3729</sup> BAZIN 1984, p. 42.

<sup>3730</sup> L'auteur estime « très séduisante l'hypothèse d'un lien avec les milieux dominicains » ; mais il est cependant plus que probable que le retable de Schongauer a été « destiné dès l'origine à la collégiale Saint-Martin » (PONTANI 2006, cit. p. 29).

<sup>3731</sup> Voir SCHUMACHER-WOLFGARTEN 2000, p. 193.

<sup>3732</sup> Le tableau de Soleure serait redevable lui aussi aux visions de Suso (voir Ph. Lorentz dans CAT. STRASBOURG 2008, p. 172).

originaux de cette inspiration féconde, vivifiée par un retour aux sources, en l'occurrence le *Paradiesgärtlein*<sup>3733</sup>.

Un autre exemple de postérité subtile est le *Jardin des Délices* [fig. 328 et vol. III] de Jérôme Bosch, dont Werner Loeckle met les oiseaux en parallèle avec ceux du *Paradiesgärtlein*<sup>3734</sup>. Les deux tableaux ont sept oiseaux en commun, le martin-pêcheur, la mésange charbonnière, le rouge-gorge, le pivert, le chardonneret, la huppe et un corvidé. Nous n'avons rencontré, époques et espaces géographiques confondus, aucun autre tableau qui présente une telle similitude. Il nous semble par ailleurs distinguer dans le colvert, dont la tête s'allonge dans le prolongement du corps, un clin d'œil au petit dragon vert « à bec de canard »<sup>3735</sup>. « Même si cette partie de l'œuvre comporte, comme toujours chez Bosch, des trouvailles cocasses et des détails insolites, l'impression dominante est celle de la paix »<sup>3736</sup>, une paix qui irradie le *Paradiesgärtlein*. Toutefois, « l'intrusion de l'inquiétant, voire de l'obscène, indique qu'il s'agit d'un faux paradis ». Ce n'est pas à proprement parler un détournement, mais une variation en forme de mise en garde qui va dans le même sens que les pervenches « toujours vertes » : si le dragon se réveille, l'Humanité ira à sa perte. Le volet de droite du *Jardin des Délices*, « par lequel s'achève la lecture de l'œuvre, est ensuite logiquement celui qui voit le triomphe du mal dans un enfer inépuisable de supplices ».

Les tapisseries, qui « reflètent la subtilité de la théologie du Moyen Age tardif »<sup>3737</sup>, paraissent avoir été très liées à l'activité des peintres du bord du Rhin. L'*Annonciation* de Winterthur a été peinte, gravée, tissée [fig. 12 a-d], sans doute à de nombreux exemplaires. La *Jeune fille à la Licorne* [fig. 243] du musée Schnütgen et la *Jeune femme sauvage à la licorne* [fig. 278] du Musée historique de Bâle, deux tapisseries carrées, font apparaître des similitudes avec le Jardin de Francfort. Dans la première, une jeune femme élégante et nattée est assise au milieu du muguet, des pâquerettes, des œillets et des roses ; cela n'aurait rien de remarquable, malgré la qualité des fleurs, si le palis ne ressemblait fort à une couronne

---

<sup>3733</sup> Il nous semble déceler également une parenté entre une Vierge à l'Enfant tyrolienne [fig. 94 d] et la *Vierge* de Schongauer. Contrairement au projet initial, la Mère regarde son Enfant (voir CAT. BRUGES 2010-2011, p. 460). Mais le peintre a exprimé leur séparation – séparation clairement mise en scène dans le tableau du Maître du *Paradiesgärtlein* – en plaçant la Vierge derrière le muret sur lequel Jésus est assis. Les oiseaux perchés dans la treille de roses ressemblent comme des frères à ceux de Colmar et de Soleure : le fait que le rouge-gorge soit placé au même endroit que dans la *Vierge aux fraisiers* donne à penser – bien que cette parenté soit plus ténue – que le peintre connaissait cette dernière œuvre.

<sup>3734</sup> Voir LOECKLE 1976, p. 98-99. Nous ne partageons pas les interprétations ésotériques de l'auteur – qui font sans doute qu'il est peu cité – mais rendons hommage à son sens de l'observation.

<sup>3735</sup> „Ein kleiner entenschnäbeliger Drache“ (HENNEBO 1962, p. 132).

<sup>3736</sup> DELUMEAU 1992, p. 179, d'où nous tirons aussi les deux citations suivantes.

<sup>3737</sup> LANTZ 1985, p. 13.

d'épines entourée de chardons. Dans la seconde, la « jeune femme sauvage » aux seins dénudés est installée au milieu ses oiseaux : un pic grimpe le long d'un arbre et surtout un chardonneret nourrit une mésange charbonnière. Le phylactère proclame que la belle, qui a donné sa vie au monde, doit désormais vivre dans le désert. Aussi ces deux tapisseries nous semblent-elles, malgré leur sujet apparemment profane<sup>3738</sup>, inscrire l'une la Passion, l'autre l'appel à la conversion, deux thématiques fortes du *Paradiesgärtlein*, avec des moyens stylistiques propres à ce dernier.

Nous avons aussi décelé, dans quelques œuvres plus contemporaines, des références ponctuelles aux oiseaux du *Paradiesgärtlein*, qui témoignent de l'intérêt porté au tableau. Les tapisseries de Dom Robert, que nous citons à plusieurs reprises, sont empreintes de cette poésie colorée et de cette tranquille confiance en Dieu qui caractérisent l'œuvre du Maître rhénan. *L'Agneau [fig. 621]*, qui inscrit l'animal christique au centre d'un chardon bleu qu'animent trente-trois oiseaux, est comme une paraphrase raffinée du Jardin de Francfort. Avec son Créateur en pantoufles, *La Création [fig. 622]* rejoint l'humour du « dragonneau » du *Paradiesgärtlein*, de l'agneau effrayé par son audace qui recule dans les jambes de saint Jean-Baptiste enfant [*fig. 8 c*], de Joseph dont les jambes fuient mais la tête hésite [*fig. 6 b*]. On y voit aussi des animaux qui font cercle autour de Dieu, y compris un canard et un serpent, comme au *Paradiesgärtlein* les oiseaux autour du Christ Enfant ; nous ne serions pas étonnée d'apprendre que le cygne noir aux pattes rouges a été directement inspiré par le crave. Nous nous sommes également demandé si le tableau intitulé *Déploration [fig. 293]* par Arcabas – un artiste que nous avons aussi beaucoup cité, ne serait-ce qu'en raison de son amour manifeste des oiseaux – ne serait pas une mise en abyme de la légende du bouvreuil qui s'émousse le bec en essayant d'arracher les clous des mains de Jésus : l'enfant agenouillé à l'air navré, qui semble ne savoir quoi faire de ses tenailles, a en effet la poitrine rouge, comme l'oiseau<sup>3739</sup>. Nous avons enfin relevé chez Antonella Bolliger-Savelli un détail savoureux. Que la *Prédication aux oiseaux de François d'Assise [fig. 327]* comporte bon nombre d'oiseaux présents au *Paradiesgärtlein* n'a pas de quoi surprendre. Mais nous avons peine à croire que le loriot soit placé par hasard au même endroit et dans la même attitude qu'au *Paradiesgärtlein* et dans la *Vierge aux fraisiers [fig. 9]*. Aussi l'illustratrice connaît-elle

---

<sup>3738</sup> La licorne est un symbole christique, mais les deux jeunes femmes ne sont pas assimilables à Marie.

<sup>3739</sup> Par ailleurs, l'*Ange dubitatif [fig. 291]* pourrait avoir été inspiré par l'archange de notre tableau.

certainement les deux tableaux, et il est joli que la postérité du Maître du Paradiesgärtlein, « peintre de la candeur enfantine »<sup>3740</sup>, se poursuive au XX<sup>e</sup> siècle dans les livres pour enfants.

Nous ne saurions terminer ce tour d'horizon sans citer quelques œuvres qui ne se nourrissent qu'indirectement des fleurs ou des oiseaux, mais mettent en scène la quintessence du tableau. Le *Retable de Tennenbach* [fig. 11] est aujourd'hui considéré comme une œuvre d'un élève du Maître du Paradiesgärtlein. Un détail est peut-être inspiré directement du Jardin de Francfort : dans la *Circoncision*, l'Enfant a le même visage encadré de boucles blondes et le même air espiègle que celui qui manie les plectres avec entrain ; mais il a aussi les bras en croix<sup>3741</sup>. Le *Spiegel des lidens cristi* est une mise en images plus immédiatement théologique du *Paradiesgärtlein*. Le manuscrit s'ouvre sur un Pressoir Mystique [fig. 22 d], d'où le sang s'écoule en longs filets aboutissant aux sept sacrements, et s'achève sur une *Prédication de Paul* [fig. 22 f] qui montre les auditeurs massés au pied d'un arbre qui reverdit. Dans *Baptême du Christ et Invitation au baptême* [fig. 22 c], Jésus guide le regard du spectateur vers un baquet rempli par moitié d'eau et de sang. Dans son commentaire du *Paradiesgärtlein*, Jörg Zink met en mots ce que le miniaturiste met en image : l'eau a reçu « dans le baptême de Jésus et dans le sacrement du baptême la signification de la mort du Christ, si bien que le baptême du croyant signifie que l'on souffre et meurt avec le Christ »<sup>3742</sup>. Le Maître a représenté un bassin et un verre empli d'un liquide rouge, sans compter les fleurs et les oiseaux « tachés de sang » et le cerisier.

Directement ou non, ce cerisier a beaucoup inspiré les artistes. Le Maître de la Madone Strauss [fig. 540] a placé dans la main de l'Enfant quatre cerises, serrées à la façon d'un bouquet de violettes, au milieu desquelles émerge quelque chose qui ressemble à un clou : il s'agit en réalité de la queue d'une cinquième cerise qui aurait été mangée, ce qui rappelle évidemment la pomme du *Paradiesgärtlein*. Ce motif original ressemble à un raccourci remarquable de la croix dessinée par les quatre roses, les quatre arbres et les crucifères du Jardin de Francfort. *La Vierge et l'Enfant à la soupe au lait* [fig. 400] met en scène la Chute et la Rédemption avec une pomme et un pain posés sur une table. Marie a donné à Jésus, qui préférerait sans doute téter que de manger sa première « soupe au lait », une branche de cerisier pour le distraire ; mais la tristesse de l'Enfant signifie qu'il comprend

---

<sup>3740</sup> L'expression est de Ph. Lorentz (LORENTZ 2008, p. 54).

<sup>3741</sup> Aussi est-il possible que le peintre ait directement transposé la symbolique de la Croix, omniprésente au *Paradiesgärtlein*, dans le geste de l'Enfant.

<sup>3742</sup> „Es hat zuletzt in der Taufe Jesu und im Sakrament der Taufe die Bedeutung des Todes Christi erhalten, so dass die Taufe des Glaubenden den Sinn des Mitleidens und Mitsterbens mit Christus hat“ (ZINK 1965, p. 23).

ce qu'annoncent les gouttes rouges. On aperçoit près de la fenêtre une cruche avec des crucifères rouges, jaunes et blanches, le sujet du tableau invitant à voir du caille-lait dans ces dernières. Le tableau de Gérard David est fort différent du *Paradiesgärtlein*, dont il combine cependant beaucoup d'éléments, à tel point qu'une influence directe ne nous paraît pas impossible. Il en va de même du *Concert des anges* [fig. 69 a] de Bilbao, qui est une sorte de transcription paradisiaque du *Retable de Jacob Floreins* [fig. 69 b] de Hans Memling. Non sans humour, le Maître du *Paradiesgärtlein* a lignifié le serpent autour du tronc du cerisier. Le peintre inconnu a peut-être poursuivi dans la même veine en faisant souffler un ange dans un serpent : au Paradis, tout est transformé et œuvre à la gloire de Dieu.

#### L'UN SEME, L'AUTRE MOISSONNE

Le « grand cadeau » que nous fait l'art de qualité est de « recréer à chaque instant la paix de la première parole », si bien que « le spectateur patient fait halte pour s'avouer que contrairement aux apparences il ne s'agit pas de chercher beaucoup de choses mais de ceci : en trouver une »<sup>3743</sup>. Le *Paradiesgärtlein* est l'un de ces tableaux qui font palpiter la paix des origines, et nous nous sommes longuement arrêtée pour goûter cette paix, mais aussi pour chercher. Nous nous proposons, à travers l'étude des fleurs et des oiseaux du Jardin du Paradis le plus célèbre de la peinture, de faire avancer la recherche sur le *Paradiesgärtlein* et le Maître qui l'a peint, afin d'éclairer aussi la signification d'œuvres de même époque ou de même sujet. Avons-nous « trouvé » une chose ? Nous ne saurions l'affirmer. L'homme qui, au tournant du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècles, ou peu après, reçut commande d'un petit tableau coloré et paisible représentant la Vierge et son Enfant, ne nous a pas révélé son identité. Nous avons par contre avancé un nom pour le commanditaire et la destinataire, la première prieure dominicaine du couvent de Schoenensteinbach. Claranna von Hohenburg, femme noble et cultivée, savait-elle que Catherine de Bourgogne projetait de lui faire ce cadeau ? A-t-elle suggéré des détails, des symboliques qui lui tenaient à cœur ? A tout le moins, les échanges entre commanditaire et artiste ont dû être intenses. Mais nous ne saurions dire, en l'état de la question, à qui revient l'honneur des plus belles trouvailles. Quoi qu'il en soit, ce que nous pensons pouvoir affirmer des deux femmes grâce auxquelles ce tableau existe rejaillit nécessairement sur l'artiste.

---

<sup>3743</sup> „Es ist das große Geschenk der höchsten Kunst, dass sie immer aufs neue den Frieden des ersten Wortes wiederherstellt, [...] so dass denn der geduldige Betrachter innehält, um sich einzugestehen, dass es, allem Augenschein entgegen, hier nicht darum geht, vieles zu suchen, sondern darum : eines zu finden“ (MÜLLER 1959, p. 4).

En ce qui concerne les personnages, les fleurs et les oiseaux nous ont permis pour deux d'entre eux sinon de les identifier, du moins d'apporter des arguments sérieux au dossier. Nous pensons pour commencer que la musicienne est probablement Catherine d'Alexandrie, bien que l'absence d'anneau soit pour certains auteurs rédhibitoire ; mais il arrive que dans la peinture la rose – représentée dans le tableau sous quatre espèces – remplace l'anneau, qui est en outre peut-être symbolisé par les graines en anneau de la rose trémière rouge et blanche, comme les vêtements de la jeune femme. C'est vers elle que converge un faisceau d'indices, notamment sous forme de noms populaires. La pâquerette, dont le manteau de la sainte désigne un pied, se nomme « catarina », le millepertuis « sainte-Catherine », le compagnon rouge et le compagnon blanc *Katharinabluome* : ces fleurs symbolisent la roue de son martyre et le sang et le lait qui giclèrent de sa gorge tranchée. On appelait pour la même raison le rouge-gorge *Rotkätchen* et *Rotkatel*. Selon la légende, la mésange charbonnière, qui est l'oiseau le plus proche de la musicienne, s'appelait Katharinchen avant d'être transformé en oiseau, qui recherche depuis ce jour la compagnie des humains. A cela il faut ajouter, bien sûr, que la jeune femme pieuse, qui fréquentait des couvents où était à l'honneur la dévotion au Christ Enfant et commanda le *Paradiesgärtlein*, était sans doute Catherine de Bourgogne, et que nombre de ces couvents étaient dédiés à sainte Catherine<sup>3744</sup>.

La seconde identification est celle de l'homme debout, qualifié de *crux interpretum*, dans lequel nous voyons avec Ewald Vetter le roi Oswald, hypothèse à notre avis réfutée à tort. L'argument principal est bien entendu la présence du crâne. Un oiseau « de la race des corvidés » apparaît dans toutes les versions de la légende d'Oswald. Il emporte un bras du saint, qu'un roi païen a fait dépecer, dans un arbre qui aussitôt reverdit : l'arbre dont l'homme debout enserre le tronc est entièrement vert, sauf un rameau sec qui émerge de la cime. Dans une autre version, le corbeau descend du ciel le jour du couronnement d'Oswald pour apporter le saint chrême béni par saint Pierre lui-même.<sup>3745</sup> La *Vie de saint Oswald* a été rédigée pour la première fois au XII<sup>e</sup> siècle : elle fut ensuite sans cesse enjolivée. Maint détail étaye encore davantage, à notre avis, l'identification à Oswald. La fontaine renvoie à un

---

<sup>3744</sup> Notamment les couvents de Villingen et de Saint-Gall, dans lesquels les Dominicaines écrivaient des joutes poétiques en endossant la figure d'un oiseau, et bien sûr celui de Diessenhofen, d'où était issue Claranna von Hohenburg.

<sup>3745</sup> Voir VETTER 1965, p. 115-122.

miracle exigé par les païens comme condition à leur baptême, les lys<sup>3746</sup> et le dragon femelle vaincu à la chasteté absolue que Jésus exige du roi et de sa jeune épouse. Que le roi ne porte pas de couronne ne saurait être un argument : il y a renoncé sur ordre du Christ.

La présence de saint Georges à ses côtés – identification qui ne fait pas débat – est tout à fait naturelle : les deux saints ont été souvent associés dans le culte, et selon la légende le roi s'embarque le jour de la Saint-Georges pour aller chercher sa fiancée et propager la foi du Christ. En notant que « les légendes sur le roi Salomon de la huppe messagère » trouvent « au Moyen Age un prolongement » dans le « Poème de saint Oswald », Oskar Dähnhardt nous livre un argument de choix<sup>3747</sup>. La huppe, qui regarde vers le lointain, est perchée à l'aplomb de l'homme debout dont la jambe cache en partie l'oiseau noir, comme si le peintre, postulant que le spectateur, au fait des légendes orientales, verrait par association dans le petit corvidé le messager en quête d'une fiancée pour son roi : une façon raffinée mais efficace d'identifier le personnage.

Nous n'avons malheureusement pas trouvé semblable clef pour la cueilleuse ni pour la femme à la fontaine. Il nous semble toutefois que le panier, même s'il n'est pas rempli de roses, parle sérieusement en faveur de Dorothée : la proximité du rosier a peut-être pour principale fonction de suggérer que la jeune femme, lorsqu'elle aura suffisamment cueilli de fruits, finira de le remplir de roses, conformément à la légende. Pour la femme à la fontaine, nous ne savons que dire. Les propriétés des simples renvoient aussi souvent à Marthe qu'à Barbe. Les oiseaux font pencher la balance en faveur de Barbe, notamment en raison de la capacité de plusieurs d'entre eux à protéger de la foudre, spécialement le martin-pêcheur, perché près d'elle et vêtu des mêmes couleurs. Ils rejoignent en cela les propriétés de bon nombre de plantes, dont certaines étaient en outre jugées souveraines contre le venin de serpent. Mais même si la proximité avec le serpent lignifié peut être un argument, tout cela nous semble un peu léger. On peut par contre se demander si les deux marguerites qui fleurissent au premier plan ne seraient pas une façon délicate, bien dans les manières du Maître, de mettre en scène sainte Marguerite : nous aurions alors avec Catherine, Dorothée et Barbe les quatre Vierges Capitales.

---

<sup>3746</sup> Nous sommes d'accord avec E. Wolffhardt pour voir dans les lys blancs et l'oiseau noir les principaux éléments permettant d'identifier le jeune homme debout ; mais nous ne pensons pas qu'il faille voir dans ce personnage un jeune homme mort, ni dans le *Paradiesgärtlein* une épitaphe (voir WOLFFHARDT 1954).

<sup>3747</sup> „Nachklänge der vorhergehenden Salomosagen von dem Wiedehopf als Boten [...] finden wir auch im deutschen Mittelalter“ (DÄHNHARDT 1970, t. 1, p. 331).

D'autres questions restent ouvertes. Si l'on en croit Molanus, « il n'y a pas lieu de rechercher une signification à chacun des éléments qui peuvent être rassemblés dans une peinture, car il s'ensuivrait de nombreuses absurdités » et « de nombreux éléments sont très légitimement placés, non en vue d'une signification quelconque, mais afin d'orner l'image elle-même ».<sup>3748</sup> Nous avons souligné à plusieurs reprises l'importance du plaisir des yeux : si seule la symbolique importait, il suffirait de rendre l'espèce reconnaissable. Nous nous sommes par contre employée à démontrer que le Maître du *Paradiesgärtlein* n'a choisi et sans doute placé aucune fleur, aucun oiseau au hasard. Aussi nous demandons-nous pourquoi toutes les plantes fleurissent, sauf l'alchémille et la pulmonaire, dont les feuilles ne sont pas si décoratives que cela puisse suffire à leur présence. La jeune tige de lys, qui pousse entre le cerisier et la véronique, pose aussi question. Etant donné que deux autres tiges, à droite du tableau, comportent des boutons et des fleurs plus ou moins épanouies, le peintre a peut-être voulu signifier que le Royaume n'est pas encore advenu, ce qui va bien dans le sens de la magnificence entrevue assortie de discrètes mises en garde. Mais nous ne savons que penser de l'alchémille et de la pulmonaire, à peine visibles<sup>3749</sup>, qui poussent au pied de la table dont nous avons maintes fois souligné l'importance<sup>3750</sup>. Nous avons émis quelques hypothèses sur la signification de la branche qui pénètre dans le jardin, qui ne peuvent tenir lieu d'explication satisfaisante à la raison de cet arbre, à la fois moins visible que les autres et placé dans l'axe, et auquel trois oiseaux donnent une portée particulière.

En signalant les différences de qualité entre les fleurs et les oiseaux du *Paradiesgärtlein*, nous avons bien malgré nous soulevé la question de la datation. Le Jardin de Francfort est l'œuvre la plus célèbre du peintre, qui a donné à ce dernier son nom de convention. Sauf à accepter que tout ne soit pas de la main du Maître, nous ne voyons pas comment expliquer que le chardonneret, par exemple, est beaucoup moins détaillé et même – osons le mot – réussi que ceux de la *Visitation* [fig. 8 a] et de la *Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* [fig. 8 c], œuvres moins complexes et minutieuses que le Jardin de Francfort. Le chardonneret qui semble avoir été l'objet de plus de soins et celui de la *Vierge aux fraisiers* [fig. 9], qu'on estime un peu plus tardive que les autres panneaux, et dans laquelle il est représenté deux fois, presque à l'identique. Mais la mésange bleue la plus achevée est sans conteste celle du *Paradiesgärtlein*, dont le muguet et les

<sup>3748</sup> MOLANUS 1996, p. 179-180.

<sup>3749</sup> A notre connaissance, B. Brinkmann et S. Kemperdick sont les seuls à relever ces trois plantes (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 111).

<sup>3750</sup> Etant donné l'ampleur de cette étude, nous avons fait le choix de ne pas consacrer de chapitre à ces deux plantes, dont l'identification nous semble par ailleurs plus difficile que les autres.

nivéoles surpassent de loin ceux de la *Vierge* de Soleure, assez répétitifs. Il y a certainement une raison à ce qui ressemble à une incohérence ; mais nous avouons notre impuissance.

On peut objecter par ailleurs que si le *Paradiesgärtlein* est lié de près aux événements de 1397, il est étonnant qu'il ait été peint seulement vers 1410-1420. Nous manquons d'éléments stylistiques pour affirmer que cette datation doit être remise en cause. Aussi nous contenterons-nous de noter qu'une réalisation plus précoce n'est techniquement pas impossible : le chêne qui a servi pour le panneau a vraisemblablement été abattu vers 1388, si bien que le *Paradiesgärtlein* a pu être réalisé après un temps de séchage de dix ans, donc « à partir de 1398 »<sup>3751</sup>. Mais on peut imaginer que le tableau a été offert plusieurs années après, pour une occasion particulière, un anniversaire important pour la prieure, ou peut-être, qui sait, pour l'entrée à Schoenensteinbach d'une filleule de Catherine de Bourgogne<sup>3752</sup> : on a tout lieu de croire que l'antependium bâlois qui représente la *Nativité et les saint patrons de Bâle Henri et Cunégonde* [fig. 232] est un cadeau pour la prise de voile de Kunigunde von Efringen aux Bénédictines de Hermetschwil<sup>3753</sup>. On pourrait alors voir dans l'arbre extérieur une allusion à l'activité fondatrice des religieuses, et dans le panier empli de cerises un compliment pour la récolte « abondante » en dépit des « ouvriers peu nombreux » (Mt 9, 37).

Bien que cela mette en danger notre postulat concernant Schoenensteinbach<sup>3754</sup>, nous devons d'envisager l'éventualité d'un tableau tronqué. Le regard de l'Enfant, dans la *Madone à la roseraie* [fig. 54], donne de bonnes raisons de croire que le tableau n'a pas été conçu seul, mais comme panneau gauche d'un diptyque, et Robert Krischel verse comme pièce à conviction au dossier le *Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens* [fig. 62] de Memling, qui s'est de toute évidence inspiré de Lochner pour le panneau gauche<sup>3755</sup>. Toutes proportions gardées, le regard de la huppe pourrait suggérer la même chose, que Bodo Brinkmann et Stephan Kemperdick estiment « pensable sur le plan

---

<sup>3751</sup> „Entsprechend der Splintholzstatistik für Süddeutschland wäre damit ein Fälldatum um 1388 wahrscheinlich, bei angenommener Lagerzeit von 10 Jahren eine Entstehung ab 1398 zu vermuten“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 94).

<sup>3752</sup> Catherine de Bourgogne n'a pas eu d'enfant.

<sup>3753</sup> „Ob Kunigunde selber das Antependium mit den Basler Stadtheiligen, dem Kirchenstifter Kaiser Heinrich und dessen Gattin, ihre Namenspatronin, in Basel anfertigen ließ, oder ob ihre Eltern den liturgischen Behang zur feierlichen Profess ihrer Tochter stifteten, lässt sich nicht mehr ermitteln. Nach der stilistischen Datierung um 1490 neigen wir eher zur zweiten Annahme“ (RAPP BURI, STUCKY-SCHNÜRER 1990, p. 248). Nous avons souligné à propos du muguet la parenté stylistique de cette tapisserie avec le *Paradiesgärtlein*, notamment dans la poésie naïve des animaux et la délicatesse des fleurs.

<sup>3754</sup> Notamment parce que des oiseaux supplémentaires mettraient à mal la relation avec les treize premières Dominicaines réformées.

<sup>3755</sup> Voir KRISCHEL 2006, Folge 4.

iconographique » mais « difficilement conciliable avec la muraille qui se ferme sur la gauche »<sup>3756</sup>. L'argument ne nous semble valoir que pour un triptyque : dans un diptyque, les créneaux pourraient se prolonger sur la droite, comme le paysage chez Memling, et se refermer de façon symétrique. Il y a toutefois une autre possibilité. Le mince cadre doré n'étant pas d'origine, mais « de la main du Maître pâtissier Prehm », nous ne pouvons exclure que ce que nous nommons aujourd'hui *Paradiesgärtlein* soit un fragment – peut-être le plus réussi, ceci expliquant cela – d'un grand panneau à scènes à la façon du *Retable de l'Adoration des Mages* [fig. 10] réalisé sans doute, rappelons-le, par un peintre formé dans l'atelier du Maître. Ce tableau pourrait représenter l'histoire de la conversion de l'homme debout, ou encore – et cette solution aurait notre préférence – la vie de saint Oswald, ce qui expliquerait la présence de l'oiseau noir, qui dans d'autres parties du tableau jouerait un rôle plus important. Telle chose ne serait, à tout prendre, pas forcément incompatible avec Schoenensteinbach, car quoi qu'il en soit, Oswald est bien présent : peut-être la prieure avait-elle une dévotion particulière pour ce saint, suffisamment populaire en Alsace au début du XV<sup>e</sup> siècle pour que Johannes Geiler von Kaysersberg le cite comme exemple d'incorruptibilité.

La copie de Boston [fig. 94 b] de la *Vierge au buisson de roses* [fig. 94 a] de Schongauer permet de jeter un regard neuf sur l'original. Nous ne l'avons pas retenu comme Jardin du Paradis, mais il s'agit indéniablement d'une Vierge au Jardin, entourée de beaucoup plus de fleurs que l'œuvre dans son état actuel ne le laisse supposer, ce qui infléchit forcément la tonalité du tableau. Le *minnekästchen* [fig. 5] de Londres est à la fois une copie et un détournement, qui jouit de peu de crédit depuis que l'on sait de source sûre qu'il a été sculpté au XIX<sup>e</sup> siècle. On peut considérer que le sculpteur a pris des libertés coupables face à l'original ; ces divergences ont néanmoins aiguisé notre regard sur le crabe et les cochenilles des iris. C'est l'utilisation de l'*Annonciation* [fig. 12 a-d] de Winterthur dans la tapisserie, le vitrail et la gravure qui a permis de voir dans ce panneau une production en série d'œuvres de qualité destinées à la vente. Les panneaux du *Retable de Jean-Baptiste* [fig. 8], qui ont permis d'enrichir considérablement l'image que l'on avait du peintre – en particulier grâce aux nombreux oiseaux représentés –, n'ont été découverts qu'en 1988. Peut-être trouvera-t-on un

---

<sup>3756</sup> „Wahrscheinlich wird es non Anfang an eine Einzeltafel gewesen sein, denn eine Ergänzung durch Flügel wäre zwar ikonographisch denkbar, dennoch kaum mit der Komposition, vor allem der links abschließenden Mauer, zu vereinbaren“ (BRINKMANN, KEMPERDICK 2002, p. 103. La citation relative au cadre – „der schmale vergoldete Rahmen aus tragant von der Hand des Konditormeisters Prehm“ – se trouve p. 93).

jour prochain une copie du *Paradiesgärtlein*, gravée, tissée ou peinte, qui, même médiocre, révolutionnera tout ce qu'on croyait savoir de l'artiste et de son œuvre.

Si le Maître du *Paradiesgärtlein*, qui semble avoir eu du goût pour les allusions cachées, avait connu l'existence du pic dominicain, oiseau à la livrée noire et blanche, – qui malheureusement ne fréquente pas l'Europe mais l'Amérique du sud<sup>3757</sup> – il l'aurait peut-être perché sur la muraille. Mais même alors, nous ne saurions pas s'il convient d'y lire la signature de l'artiste, celle du commanditaire ou un hommage au destinataire. On a tout lieu de croire que le Maître a appris son métier auprès d'un miniaturiste, possiblement John Siferwas, Dominicain et peintre d'oiseaux exceptionnel. Ce n'est cependant pas sur le parchemin, mais sur le bois qu'il semble avoir donné toute sa mesure, à la suite peut-être de sa rencontre avec la peinture siennoise. Il a traduit en pigments pour Catherine de Bourgogne et Claranna von Hohenburg – du moins le pensons-nous – à la fois le Paradis, un jardin de couvent et sans doute aussi la terrasse que les habitants des châteaux contemplaient en contrebas, car l'œuvre est peinte dans la « perspective de l'oiseau »<sup>3758</sup> : en somme, une œuvre entre terre et ciel, destinée à une Dominicaine vivant dans cet espace, la première prieure du couvent réformé de Schoenensteinbach.

Œuvre emblématique du *weicher Stil* et de l'esthétique courtoise, ce petit tableau de dévotion, dans lequel profane et sacré s'interpénètrent avec bonheur en couleurs tendres, est le plus célèbre des Jardins du Paradis. Les plus grands artistes germaniques du Moyen Âge finissant, Lochner, Schongauer, Dürer, y ont glané de belles trouvailles. Jérôme Bosch s'en est inspiré, et plus tard peut-être Dom Robert et Arcabas. Ce type iconographique tente de mettre en images ce que l'homme, dans l'attente de la Parousie, peut deviner des félicités célestes. Le *Paradiesgärtlein*, pétri de mystique rhénane, est peut-être la première œuvre qui montre la Vierge absorbée par sa lecture et l'Enfant assis plus loin dans l'herbe : comme le sein d'Abraham, le Jardin du Paradis est caractérisé par l'expression de la confiance. Cela n'exclut pas quelques mises en garde, inscrites en filigrane : les anges eux-mêmes – dans le Paradis de Brendan changés en oiseaux – furent abusés par Lucifer. La seule confiance qui

---

<sup>3757</sup> Voir HARRISON, GREENSMITH 2002, p. 239.

<sup>3758</sup> En allemand, la plongée se dit joliment *Vogelperspektive*, par opposition à la « perspective de la grenouille », *Froschperspektive*.

jamais ne décevra est la confiance en Dieu : les quatre roses du *Paradiesgärtlein*, dans lequel l'Enfant est assis au centre, dessinent une croix.

Il en est des livres de la Bible, écrit Origène « comme des différentes cordes du psaltérion et de la cithare : chacune d'elles produit un son qui lui est propre, en apparence sans ressemblance avec celui des autres », et l'ignorant ne perçoit qu'une dysharmonie. Mais qui sait écouter entend que l'Ancienne et la Nouvelle Ecriture, la Loi, les Prophètes, les différents Evangiles, tout cela « est l'instrument de musique unique de Dieu »<sup>3759</sup>. Au *Paradiesgärtlein*, peint à une époque troublée, marquée par la peste, le mal des Ardents, les dissensions politiques et religieuses, le psaltérion et les oiseaux offrent un concert harmonieux à qui sait entendre. Un Maître inconnu a inscrit en couleurs chatoyantes, dans un petit panneau qui longtemps encore fascinera les hommes à la recherche du Paradis, quel que soit le nom qu'ils lui donnent, ce que commanditaire et destinataire portaient dans leur cœur comme une évidence : à l'instar des oiseaux dont le chant fait entendre de jour comme de nuit, « dans un jardin noblement décoré », un joli *tus tus tus dominus d's sabaot*, celui qui adjoint les œuvres à la Grâce contribue à tisser l'éternité<sup>3760</sup>.

---

<sup>3759</sup> DULAEY 2001, p.55.

<sup>3760</sup> „Item es sint och vil duseden edelen vögel / die do süssiklich singen dag und nach umb dis edele gezierte gertlin. dz sint die lieben heiligen engele die singen dag und nacht in großer erwirdikeit“ (*Rosengertlin*, voir VETTER 1965, p. 108). Toutes proportions gardées, le texte ressemble à une transcription du chant de la mésange bleue, l'oiseau qui lance ses trilles au *Paradiesgärtlein*.

# ANNEXES

PREMIERE PARTIE :  
ŒUVRES CONVOQUEES

## Sommaire des œuvres convoquées

- |     |   |                       |
|-----|---|-----------------------|
| I   | Le <i>Paradiesgärtlein</i> et ses reproductions | <i>fig. 1 à 5</i>     |
| II  | Œuvre du Maître du <i>Paradiesgärtlein</i>      | <i>fig. 6 à 30</i>    |
| III | Jardins du Paradis                              | <i>fig. 31 à 69 b</i> |
| IV  | Autres œuvres convoquées                        | <i>fig. 70 à 672</i>  |
| V   | Index des œuvres convoquées                     |                       |

## I SOMMAIRE DES ŒUVRES CONVOQUEES

1	Janitschek, Hubert	<i>Madonna im Blumenhag</i> , gravure sur cuivre, 14 x 17,6 cm, 1890, <i>reproduction du Paradiesgärtlein</i> , Hubert Janitschek, <i>Geschichte der Deutschen Malerei</i>	JANITSCHKEK 1890, p. 213
2	Scheibler, Ludwig, et Aldenhoven, Karl	<i>Maria mit dem Kinde und Heiligen im Himmelgarten</i> , photographie retouchée, 11,4 x 14,2 cm, 1896, <i>reproduction du Paradiesgärtlein</i> , Ludwig Scheibler, Karl Aldenhoven, <i>Geschichte der Kölner Malerschule</i>	SCHEIBLER, ALDENHOVEN 1896
3	Ogrizek, Doré	<i>Le petit jardin du Paradis</i> , cliché retouché, 7,4 x 9,7 cm, 1954, reproduction du <i>Paradiesgärtlein</i> , illustration de <i>L'Allemagne</i> , de Doré Ogrizek	OGRIZEK 1954, p. 41
4	Leprince, Daniel	<i>Les plantes de la Bible et leur symbolique</i> , première de couverture, 27,6 x 19,7 cm, 2001, <i>reproduction inversée du Paradiesgärtlein</i>	BOUREUX 2001
5		<i>Minnekästchen</i> , fragment de bas-relief en bois, vers 1820, <i>copie du Paradiesgärtlein</i> , Londres, Victoria & Albert Museum	VETTER 1965, p. 120
6 a	Maître du Paradiesgärtlein et son atelier	<i>Nativité de la Vierge</i> , peinture sur sapin, 115 x 114,5 cm, vers 1430 ?, <i>faisait partie du même retable que le Doute de Joseph</i> , Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame.	CAT. STRASBOURG 2008, p. 165
6 b	Maître du Paradiesgärtlein et son atelier	<i>Doute de Joseph</i> , peinture sur sapin, 113,9 x 114,5 cm, vers 1430 ?, <i>faisait partie du même retable que la Nativité de la Vierge</i> , Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame	CAT. STRASBOURG 2008, p. 166
6 c	Bartolo di Fredi	<i>Nativité de la Vierge</i> , <i>peinture sur bois</i> , 30 x 39,5 cm, 1383-1388, Montalcino, Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra	CAT. STRASBOURG 2008, p. 168
7	Maître du Paradiesgärtlein	<i>Tête de la Vierge Marie</i> , peinture sur bois, 25 x 10,2 cm, vers 1420-1430 ?, <i>fragment d'un tableau provenant du couvent des Dominicaines d'Adelhausen</i> , Fribourg-en-Brigau, Allgemeine Stiftungsverwaltung.	CAT. STRASBOURG 2008, p. 167
8 a	Maître du Paradiesgärtlein	<i>Visitation</i> , peinture sur hêtre, 41,3 x 19 cm, vers 1410, <i>Retable de saint Jean Baptiste</i> , Karlsruhe, Kunsthalle	HARTWIEG, LÜDKE 1994, pl. 1
8 b	Maître du Paradiesgärtlein	<i>Nativité de saint Jean Baptiste</i> , peinture sur hêtre, 39,9 x 19 cm, vers 1410, <i>Retable de saint Jean Baptiste</i> , Karlsruhe, Kunsthalle	HARTWIEG, LÜDKE 1994, pl. 2

8 c	Maître du Paradiesgärtlein	<i>Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert</i> , peinture sur hêtre, 40,7 x 19 cm, vers 1410, <i>Retable de saint Jean Baptiste</i> , Karlsruhe, Kunsthalle	HARTWIEG, LÜDKE 1994, pl. 3
8 d	Maître du Paradiesgärtlein	<i>Saint Jean Baptiste interrogé par les prêtres et les Lévites</i> , peinture sur hêtre, 40 x 19 cm, vers 1410, <i>Retable de saint Jean Baptiste</i> , Karlsruhe, Kunsthalle	HARTWIEG, LÜDKE 1994, pl. 4
9	Maître du Paradiesgärtlein	<i>Vierge aux fraisiers</i> , peinture sur sapin, 145,5 x 87 cm, vers 1420, Soleure, Kunstmuseum	CAT. STRASBOURG 2008, p. 172
10	Maître de Guillaume de Rarogne	<i>Retable de l'Adoration des Mages</i> , peinture sur bois, vers 1440-1450, Sion, cathédrale Notre-Dame de Valère	cliché du Musée d'Histoire du Valais
11	Maître du Retable de Tennenbach	<i>Retable de Tennenbach</i> , peinture sur bois, vers 1410-1430, chaque scène 62/64 x 31,5/35,6 cm, <i>retable démembré</i> , Fribourg-en-Brisgau, Augustinermuseum / Karlsruhe, Kunsthalle (l'essai de reconstitution ci-contre s'appuie sur NOACK 1951 et HARTWIEG, LÜDKE 1994)	HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 82-85 / LORENTZ 2001, p. 83-84 / CAT. FRIBOURG 2010, p. 81-83
12 a		<i>Annonciation</i> , peinture sur bois, 18,5 x 15 cm, vers 1420, Winterthur, Collection Reinhardt	CAT. STRASBOURG 2008, p. 62
12 b	Maître de la Passion de Nuremberg	<i>Annonciation</i> , burin, milieu XV <sup>e</sup> , d'après <i>l'Annonciation de Winterthur</i> , Strasbourg, Archives Départementales du Bas-Rhin	AU PIRE CHEZ LORENTZ 2007, p. 50
12 c	Artiste strasbourgeois	<i>Annonciation</i> , verrière, 1461, d'après <i>l'Annonciation de Winterthur</i> , Walbourg, abbatale Sainte-Walburge	LORENTZ 2007, p. 51
12 d	Artiste strasbourgeois	<i>Annonciation</i> , tapisserie, environ 80 x 60 cm, vers 1500, <i>Antependium ? sur la Vie de la Vierge [d'après l'Annonciation de Winterthur]</i> , New York, Metropolitan Museum of Art	RAPP BURI, STUCKY-SCHNÜRER 1989, p. 376
13	Maître du Paradiesgärtlein (entourage)	<i>Reliquaire des saints Lucius et Emerita</i> , bois couvert de lin, tempera sur feuille d'or appliquée sur de la craie, 58 x 30 cm, vers 1430-1440, Coire, trésor de la cathédrale	CAT. STRASBOURG 2008, p. 181, 183
14	Artiste alsacien	<i>Ange musicien</i> , peinture sur sapin, 188 x 55 cm, <i>volet droit d'un triptyque</i> , vers 1420, Colmar, Musée Unterlinden.	CAT. STRASBOURG 2008, p. 185
15	Schadeberg, Hermann	<i>Crucifixion au Dominicain</i> , peinture sur sapin, 126 x 87 cm, vers 1410-1415, Colmar, Musée Unterlinden	CAT STRASBOURG 2008, p. 37
16	Artiste rhénan	<i>Sainte Famille</i> , détrempe sur bois, 25 x 19 cm, vers 1400, Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz.	EÖRSI 1984, pl. 7
17	Artiste haut-rhénan	<i>La Vierge et l'Enfant</i> , gravure sur bois colorée, 14 x 10 cm, vers 1440?, Paris, BnF	CAT. STRASBOURG 2008, p. 176.
18	Artiste haut-rhénan	<i>Vierge à la rose dans un jardin clos</i> , gravure sur bois colorée, 12,6 x 8,8 cm, vers 1460 ?, Colmar, bibliothèque de la Ville	CAT. STRASBOURG 2008, p. 177

19		<i>Carte de Nouvel An</i> , gravure sur bois coloriée, 1460-1470, Paris, BnF, Département des Estampes	BAUCH 1932, p. 168
20		<i>Martyre de sainte Apolline</i> , gravure sur bois, 1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup> , Bâle, Bibliothèque universitaire	BAUCH 1932, p. 170
21		<i>Annonciation</i> , gravure sur bois coloriée et dessin à la plume, 1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup> , Strasbourg, BNUS	
22 a	Artiste alsacien	<i>Le Péché originel</i> , miniature, début XV <sup>e</sup> , <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> , Colmar, Bibliothèque de la Ville, ms. 306, f <sup>o</sup> 4	cliché personnel
22 b	Artiste alsacien	<i>Annonciation</i> , miniature, début XV <sup>e</sup> , <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> , Colmar, Bibliothèque de la Ville, ms. 306, f <sup>o</sup> 53 v	cliché personnel
22 c	Artiste alsacien	<i>Baptême du Christ et Invitation au baptême</i> , miniature, début XV <sup>e</sup> , <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> , Colmar, Bibliothèque de la Ville, ms. 306, f <sup>o</sup> 15	cliché personnel
22 d	Artiste alsacien	<i>Christ au pressoir et sacrements</i> , miniature, début XV <sup>e</sup> , <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> , Colmar, Bibliothèque de la Ville, ms. 306, f <sup>o</sup> 1	cliché personnel
22 e	Artiste alsacien	<i>Visitation</i> , miniature, début XV <sup>e</sup> , <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> , Colmar, Bibliothèque de la Ville, ms. 306, f <sup>o</sup> 169 v	cliché personnel
22 f	Artiste alsacien	<i>Prédication de Paul</i> , miniature, début XV <sup>e</sup> , <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> , Colmar, Bibliothèque de la Ville, ms. 306, f <sup>o</sup> 263	cliché personnel
22 g	Artiste alsacien	<i>Sainte Famille</i> , miniature, début XV <sup>e</sup> , <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> , Colmar, bibliothèque municipale, ms. 306, f <sup>o</sup> 13	cliché personnel
22 h	Artiste alsacien	<i>Trahison de Pierre</i> , miniature, début XV <sup>e</sup> , <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> , Colmar, Bibliothèque de la Ville, ms. 306, f <sup>o</sup> 103 v	cliché personnel
23		<i>Saint Jean l'Évangéliste</i> , miniature, 1 <sup>er</sup> ¼ XV <sup>e</sup> , page collée dans un livre de prières d'une Dominicaine d'Adelhausen, Fribourg-en-Brisgau, Augustinermuseum	cliché du Musée des Augustins
24	Maître du Paradiesgärtlein (atelier) ?	<i>Jeune femme assise feuilletant un livre</i> , dessin à la plume à l'encre noire et grise, 14,5 x 13,5 cm, vers 1420-1430 ?, Munich, Staatliche Graphische Sammlung	CAT. STRASBOURG 2008, p. 174.
25 a	Maître des Cartes à jouer	<i>Dame d'hommes et femmes sauvages</i> , burin, 14 x 9,3 cm, carte à jouer, vers 1430-1440, Paris, BnF.	CAT. STRASBOURG 2008, p. 179
25 b	Maître des Cartes à jouer	<i>Dame de daims et cerfs</i> , burin, 14 x 9,3 cm, carte à jouer, vers 1430-1440 ; Paris, BNF.	CAT. STRASBOURG 2008, p. 179
26 a	Artiste strasbourgeois ?	<i>Roi de faucons</i> , peinture sur carton, fonds d'or, 19 x 12 cm, vers 1430, carte à jouer, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum	CAT. STRASBOURG 2008, p. 178

26 b	Artiste strasbourgeois ?	<i>Sous-Dame de cerfs</i> , peinture sur carton, fonds d'or, 19 x 12 cm, vers 1430, <i>carte à jouer</i> , Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum	CAT. STRASBOURG 2008, p. 178
27 a	Maître de Staufberg	<i>Adoration des Mages</i> , 74 x 40 cm, vers 1430-1440, église Saint-Nicolas de Staufberg	BEER 1965, pl. 9
27 b	Maître de Staufberg	<i>Nativité</i> , 74 x 40 cm, vers 1430-1440, église Saint-Nicolas de Staufberg	BEER 1965, pl. 9
28		<i>Vierge à l'Enfant</i> , noyer polychrome, 45 x 23 x 16 cm, <i>église conventuelle d'Eschau</i> , vers 1430, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame	CAT. STRASBOURG 2008, p. 173
29	Artiste strasbourgeois	<i>Vierge à l'Enfant</i> , terre cuite partiellement vernissée, 19 x 13,2 x 3,8 cm, après 1420, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame	CAT. STRASBOURG 2008, p. 175
30	Artiste haut-rhénan	<i>Enfant Jésus dans le Jardin de Paradis</i> , albâtre polychrome, 22 x 16 x 10,5 cm, vers 1420-1430, Villingen-Schwenningen, Franziskaner Museum	CAT. STRASBOURG 2008, p. 184 / GEISLER 1957, pl. 5
31	Maître du Diptyque de Wilton House	<i>Diptyque de Wilton House</i> , détrempe sur bois, chaque panneau 45,7 x 29,2 cm, 1377-1399, Londres, National Gallery	SUCKALE 2006, p. 54-55
32	Pseudo-Jacquemart	<i>La Vierge et l'Enfant entourés de saints et d'anges</i> , miniature, <i>Heures à l'usage de Rome</i> , vers 1400, Quimper, Bibliothèque Municipale, ms. 42, fol. 20 v	cliché de la, Médiathèque des Ursulines, Quimper, Bibliothèque Patrimoniale
33		<i>Goldenes Rössl</i> , or émaillé et ciselé, argent doré, saphirs, rubis, perles, 62 x 45 x 27 cm, avant 1405, Altötting, Schatzkammer der Heiligen Kapelle	CHAPUIS 2004, pl. 68
34	Maître de la Mazarine	<i>Vierge à l'Enfant</i> , miniature, vers 1408, <i>Livre d'Heures de la famille Saint-Maur</i> , Paris, BnF, nouv. acq. lat. 3107, f° 232 v	cliché BnF
35	Stefano da Verona	<i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis</i> , détrempe sur bois, 129 x 95 cm, vers 1410, Vérone, Museo di Castelvecchio	EÖRSI 1984, pl. 41
36		<i>Leçon de musique de l'Enfant Jésus</i> , miniature, vers 1410, <i>Heures à l'usage de Troyes</i> , Paris, BnF ms. lat. 924, f° 241r	cliché BnF
37		<i>Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes</i> , miniature, 1410-1415, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, inv. n. Gem 54	CAT TRENTE 2002, p. 639
38	Maître d'Egerton (vignette) et Maître du Walters (bordure)	<i>La Vierge et l'Enfant dans un hortus conclusus</i> , miniature, vers 1412, New York, collection particulière	CAT. PARIS 2004 b, p. 235
39	Limbourg (les frères, entourage)	<i>Vierge d'Humilité dans le Jardin du Paradis</i> , miniature, <i>Heures à l'usage de Paris</i> , vers 1415, Chantilly, Musée Condé, ms. 66, f° 142 v	cliché IRHT

40	Maître de Bedford (école)	<i>Marie et l'Enfant dans un jardin fleuri</i> , miniature, vers 1420, Vienne, ÖNB	carte
41	Maître des Heures de François de Guise	<i>Initiale S avec la Vierge et l'Enfant dans un jardin clos</i> , miniature, vers 1420, <i>Heures de Spitz</i> , Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 57, f° 130	CLARCK 2003, p. 33
42	The Spitz master	<i>Vierge et l'Enfant trônant</i> , miniature, <i>Heures de Spitz</i> , vers 1420, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 57, f° 33 v	CLARCK 2003, p. 12
43	Maître de Saint-Laurent	<i>Vierge dans un Jardin de Paradis</i> , peinture sur bois, 20,2 x 16,2 cm, vers 1420, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum	CAT. PARIS 2002, p. 63
44	Stefano da Verona	<i>Vierge à l'Enfant avec des anges dans un jardin devant une haie de roses</i> , peinture sur bois, 60,8 x 43,2 cm, 1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup> , Worcester Art Museum	cliché du Worcester Art Museum
45	Daret, Jacques	<i>Vierge à l'Enfant entourée de saintes dans un jardin clos</i> , peinture sur chêne, 119,8 x 148,5 cm, vers 1425, Washington, National Gallery of Art	CHATELET 1996, p. 181
46		<i>Epitaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow</i> , vers 1426, Frombork, cathédrale	CAT. SEEDAM-LISBONNE-VIENNE-UTRECHT 2006-2008, p. 45
47		<i>Dulce Dame de miséricorde</i> , miniature, vers 1430, <i>Heures à l'usage de Paris</i> , Paris, Petit Palais, ms.35, f° 16	VETTER 1956, pl. 10
48	Artiste haut-rhénan	<i>Marie au Buisson de Roses</i> , gravure sur bois, 1430-1440	VETTER 1956, p. 16
49	Van Eyck, Jan	<i>Vierge à la Fontaine</i> , huile sur bois, 19 x 12,5 cm, 1439, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.	BÜTTNER 2008, p. 43
50	Maître de Catherine de Clèves	<i>Vierge à l'Enfant devant une treille</i> , miniature, vers 1440, <i>Heures de Catherine de Clèves</i> , New York, Pierpont Morgan Library, ms. 917	PLUMMER 2002, pl. 97
51	Lochner, Stefan et atelier	<i>Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis</i> , peinture sur chêne, 31 x 27,5 / 10,3 cm, vers 1445-1450, <i>Marie entre saint Jean et saint Paul</i> , Cologne, Wallraf-Richartz-Museum	DE VOS 1994, p. 177
52		<i>Vierge Marie dans un jardin clos</i> , miniature, vers 1445-1460, <i>Heures de Louis de Savoie à l'usage de Rome</i> , Paris, BnF, ms. lat. 9473, f° 196	Cliché BnF
53	Jean Le Tavernier	<i>Vierge à l'Enfant dans un jardin clos</i> , peinture sur parchemin, vers 1450, <i>Livre d'Heures à l'usage de Rome</i> , Paris, BnF, Ms. nouv. acq. lat. 3225, f° 24	CAT. PARIS 2002, p. 192

54	Lochner, Stefan	<i>Madone à la roseraie</i> , huile sur bois de chêne, 50,5 x 40 cm, vers 1450, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum	LASSAIGNE, ARGAN 1955, p. 61
55		<i>Marie sous un buisson de roses</i> , sculpture sur calcaire, 40 x 29,5 cm, vers 1450, Berlin	VETTER 1956, pl. 14
56	Maître E.S.	<i>La Vierge et l'Enfant avec Sainte Marguerite et Sainte Catherine</i> , gravure au burin, milieu XV <sup>e</sup> , Paris, BnF	BIALOSTOCKI 1993, p. 371
57	Lochner, Stefan (école)	<i>La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon</i> , peinture sur chêne, 37 x 28,3 cm, milieu XV <sup>e</sup> , Munich, Alte Pinakothek	SCHAWWE 1996, p. 181
58	Maître de la Passion de Berlin	<i>La Vierge et l'Enfant Jésus parmi les Vierges au Jardin du Paradis</i> , gravure sur cuivre, 26,8 x 19 cm, 1457-1470, Paris, BnF, Département des Estampes	CAT. PARIS 2002, p. 73
59	Maître de la Légende de sainte Lucie	<i>Virgo inter Virgines</i> , peinture sur bois, 106 x 170 cm, 2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup> , Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts	CAT. LILLE 2005, p. 56
60	Artiste haut-rhénan	<i>Marie au Jardin du Paradis avec quatre saintes</i> , gravure coloriée, 26,6 x 19,9 cm, vers 1460-1470, Bâle, Cabinet des Estampes	CAT. BÂLE 1991, pl. 18
61	Memling, Hans	<i>Vierge à l'Enfant sur le trône avec sainte Catherine, sainte Barbe et deux anges musiciens</i> , panneau de chêne, 67 x 72,1 cm, après 1479, New York, Metropolitan Museum of Art.	DE VOS 1994, p. 167
62	Memling, Hans	<i>Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens</i> , peinture sur chêne, chaque panneau 43,3 x 31,1 cm, vers 1480, Munich, Alte Pinakothek	DE VOS 1994, p. 312-313 / GRUBB 1997, p. 71
63	Memling, Hans	<i>Vierge à l'Enfant avec deux anges devant une haie de roses</i> , peinture sur chêne, 37,7 x 27,7 cm, vers 1488-1490, Madrid, Musée du Prado.	DE VOS 1994, p. 229
64	Maître au feuillage brodé	<i>Virgo inter Virgines</i> , peinture sur bois, 61 x 46,5 cm, vers 1480-1500, Lisbonne, Museo nacional de Arte antiga	CAT. LILLE 2005, p. 105
65	Memling, Hans	<i>Diptyque de Jean du Cellier</i> , peinture sur noyer, chaque panneau 25,2 x 15,1 cm, après 1482, Paris, Musée du Louvre.	DE VOS 1994, p. 234-135.
66	Maître de la Madone Grog	<i>Triptyque de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens</i> , huile sur chêne, triptyque ouvert 105 x 162, dernier ½ XV <sup>e</sup> , Lille, Musée des Beaux-Arts	CAT. LILLE 2005, p.77
67	Artiste alsacien	<i>Jardin du Paradis</i> , miniature, fin XV <sup>e</sup> , page de bréviaire, Harvard, Houghton Library, Richardson ms 39, f <sup>o</sup> 54 v	CAT. COLMAR 2000-2001, p. 140
68	De Coter, Colijn ?	<i>Vierge à l'Enfant</i> , huile sur bois, 99 x 66 cm, vers 1494-1500, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute	CAT. LILLE 2005, p. 83

69 a		<i>Concert des anges</i> , huile sur bois, 52,5 x 67,5 cm, XIX <sup>e</sup> , d'après l'Épithaphe de Jacques Floreins de Memling, Bilbao, Musée des Beaux-Arts	DELUMEAU 2001, p. 168
69 b	Memling, Hans	<i>Retable de Jacob Floreins</i> , peinture sur bois, 130,3 x 160 cm, vers 1490, Paris, Musée du Louvre	DE VOS 1994, p. 311
70		<i>Der Kol von Nüssen</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f <sup>o</sup> 396	WALTHER 1992, pl. 127
71		<i>Der Winsbeke</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f <sup>o</sup> 213	WALTHER 1992, pl. 70
72		<i>Graf Kraft von Toggenburg</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f <sup>o</sup> 22 v	WALTHER 1992, pl. 11
73		<i>Herr Konrad von Altstetten</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f <sup>o</sup> 249 v	WALTHER 1992, pl. 80
74		<i>Herr Heinrich von Morungen</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f <sup>o</sup> 76 v	WALTHER 1992, pl. 34
75		<i>Herr Heinrich von Veldecke</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f <sup>o</sup> 30	WALTHER 1992, pl. 16
76		<i>Herr Jakob von Warte</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f <sup>o</sup> 46 v	WALTHER 1992, pl. 20
77		<i>Der Schenk von Limburg</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f <sup>o</sup> 82 v	WALTHER 1992, pl. 35
78		<i>Herr Walther von der Vogelweide</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f <sup>o</sup> 134	WALTHER 1992, pl. 45
79		<i>Le Margrave Heinrich von Meïßen</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, bibliothèque universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f <sup>o</sup> 41 v	WALTHER 1992, pl. 7
80		<i>Le roi Konrad le Jeune</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f <sup>o</sup> 7	WALTHER 1992, pl. 2
81		<i>Maître Konrad von Würzburg</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f <sup>o</sup> 383	WALTHER 1992, pl. 124
82		<i>Herr Hartmann von Aue</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f <sup>o</sup> 184 v	WALTHER 1992, pl. 60

83		<i>Herzog Heinrich von Breslau</i> , miniature, vers 1320, Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, <i>Codex Manesse</i> , f°11 v	WALTHER 1992, pl. 5
84		<i>Gaudia</i> , miniature, fin XIV <sup>e</sup> , <i>Tacuinum Sanitatis</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. ser. nov. 2644</i> , f° 104 v	POIRION, THOMASSET 1995, pl. CIII
85		<i>Lys</i> , miniature, fin XIV <sup>e</sup> , <i>Tacuinum Sanitatis</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. ser. nov. 2644</i> , f° 38 v	POIRION, THOMASSET 1995, pl. XXXVI
86		<i>Petits oiseaux et grives</i> , miniature, fin XIV <sup>e</sup> , <i>Tacuinum Sanitatis</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. ser. nov. 2644</i> , f° 106 v	POIRION, THOMASSET 1995, pl. LCIII
87		<i>Pignons</i> , miniature, fin XIV <sup>e</sup> , <i>Tacuinum Sanitatis</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. ser. nov. 2644</i> , f° 19 v	POIRION, THOMASSET 1995, pl. XVI
88		<i>Printemps</i> , miniature, fin XIV <sup>e</sup> , <i>Tacuinum Sanitatis</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. ser. nov. 2644</i> , f° 55 v	POIRION, THOMASSET 1995, pl. LIII
89 a		<i>Prunes</i> , miniature, fin XIV <sup>e</sup> , <i>Tacuinum Sanitatis</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. ser. nov. 2644</i> , f° 6	POIRION, THOMASSET 1995, pl. II
89 b		<i>Grenades douces</i> , miniature, fin XIV <sup>e</sup> , <i>Tacuinum Sanitatis</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. ser. nov. 2644</i> , f° 7	POIRION, THOMASSET 1995, pl. III
90 a		<i>Roses</i> , miniature, fin XIV <sup>e</sup> , <i>Tacuinum Sanitatis</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. ser. nov. 2644</i> , f° 38	POIRION, THOMASSET 1995, pl. XXXIV
90 b		<i>Eau de rose</i> , miniature, fin XIV <sup>e</sup> , <i>Tacuinum Sanitatis</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. ser. nov. 2644</i> , f° 93	POIRION, THOMASSET 1995, pl. CV
91		<i>Sauge</i> , miniature, fin XIV <sup>e</sup> , <i>Tacuinum Sanitatis</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. ser. nov. 2644</i> , f° 37 v	POIRION, THOMASSET 1995, pl. XXXIV
92		<i>Violettes</i> , miniature, fin XIV <sup>e</sup> , <i>Tacuinum Sanitatis</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. ser. nov. 2644</i> , f° 39	POIRION, THOMASSET 1995, pl. XXXVI
93 a	Schongauer, Martin	<i>Saint Jean à Patmos</i> , burin, vers 1480	DALARUN 2002, p. 292
93 b		<i>Saint Jean à Patmos</i> , miniature, 1 <sup>er</sup> ¼ XVI <sup>e</sup> , <i>Fragment de Livre d'Heures appartenant à un recueil factice</i> , Amiens, Bibliothèque Municipale, <i>ms.107</i> , f° 17 v	DALARUN 2002, p. 292
94 a	Schongauer, Martin	<i>La Vierge au buisson de roses</i> , huile sur bois, 200 x 115 cm, 1473, Colmar, église des Dominicains	HECK 1985, 2 <sup>e</sup> de couverture et p. 1 / cartes
94 b		<i>La Vierge au buisson de roses</i> , 44,3 x 30,5 cm, huile sur bois, « Copie de Boston » de la madone de Schongauer, milieu XVI <sup>e</sup> , Boston, Isabella Stewart Gardner Museum	FOISTER 2004, p. 7

94 c	Burgkmair, Hans	<i>Vierge aux trois oiseaux</i> (détail), 203 x 141 cm, avant 1500, d'après la <i>Vierge au buisson de roses de Martin Schongauer</i> , Coburg, Kunstsammlung	SCHUMACHER-WOLFGARTEN 2000, pl. 6
94 d	Artiste tyrolien	<i>Vierge à l'Enfant</i> , peinture sur noyer, 63 x 54,5 cm, vers 1500, Budapest, Szépművészeti Múzeum	CAT. BRUGES 2010-2011, p. 460
94 e	Schongauer, Martin	<i>Pivoines</i> , aquarelle et gouache sur papier, 25,7 x 33 cm, vers 1472-1473, Los Angeles, J. Paul Getty Museum	FOISTER 2004, p. 8
95	Schongauer, Martin	<i>Annonciation</i> , peinture sur bois, h. 189 cm, 1470, <i>Retable d'Orlier</i> , Colmar, Musée Unterlinden	CAT. PARIS 1991-1992, p. 73
96	Schongauer, Martin	<i>Noli me tangere</i> , peinture sur bois, h. 115 cm <i>Retable des Dominicains</i> , vers 1475, Colmar, Musée Unterlinden	CAT. PARIS 1991-1992, p. 79
97	Schongauer, Martin	<i>Fuite en Egypte</i> , burin, 25,5 x 16,9 cm, 1470-1475, Paris, Musée du Petit Palais	CAT. PARIS 1991-1992, p. 117
98 a	Schongauer, Martin	<i>Vierge à l'Enfant</i> , dessin à la plume, XV <sup>e</sup> , Berlin, Staatliche Museen	AUGUSTYN 2000, p. 61
98 b	Schongauer, Martin (école)	<i>Vierge dans un jardin</i> , huile, 30,2 x 21,6 cm, 1469-1491, Londres, National Gallery	FOISTER 2004, p. 10
99		<i>Alcyon</i> , miniature, vers 1210, <i>Bestiaire d'Oxford</i> , Oxford, Bodleian Library, <i>Ms Ashmole 1511</i>	FERRO 1996, p. 133
100		<i>Basiliscus</i> , miniature, XIII <sup>e</sup> , <i>Bestiaire de Westminster</i> , Westminster, Dean and Chapter of Westminster Abbey, <i>ms.22</i>	FERRO 1996, p. 343
101		<i>Caladrius</i> , miniature, vers 1210, <i>Bestiaire d'Oxford</i> , Oxford, Bodleian Library, <i>Ms Ashmole 1511</i>	FERRO 1996, p. 136
102		<i>Ciconia</i> , miniature, peinture sur parchemin, 1 <sup>e</sup> ½ XIV <sup>e</sup> , <i>Bestiaire de L'Escorial</i> , <i>Libro de las utilidades de los animales</i> , Madrid, Patrimonio Nacional, <i>ms. 893</i>	FERRO 1996, p. 414
103		<i>Draco</i> , miniature, XIII <sup>e</sup> , <i>Bestiaire de Westminster</i> , Westminster, Dean and Chapter of Westminster Abbey, <i>ms.22</i>	FERRO 1996, p. 349
104		<i>Le Corbeau ne nourrit pas ses petits</i> , miniature, vers 1400, <i>Bestiaire d'Amour de Richard de Fournival</i> , Paris, BnF, <i>ms. fr. 1951</i>	D. R.
105		<i>Les huppés nourrissent leur vieille mère</i> , miniature, vers 1400, <i>Bestiaire d'Amour de Richard de Fournival</i> , Paris, BnF, <i>ms. fr. 1951</i>	D. R.
106		<i>Phoenix</i> , miniature, vers 1210, <i>Bestiaire d'Oxford</i> , Oxford, Bodleian Library, <i>Ms Ashmole 1511</i>	FERRO 1996, p. 144
107		<i>Pica</i> , miniature, vers 1210, <i>Bestiaire d'Oxford</i> , Oxford, Bodleian Library, <i>Ms Ashmole 1511</i>	FERRO 1996, p. 144

108		<i>Grus</i> , miniature, vers 1210, <i>Bestiaire d'Oxford</i> , Oxford, Bodleian Library, <i>Ms Ashmole 1511</i>	FERRO 1996, p. 140
109 a	Conrad von Soest	<i>La mort de Marie</i> , bois, 137 x 110 cm, vers 1420, Dortmund, Marienkirche	BUBERL 2004, pl.1
109 b	Limbourg (les frères, entourage)	<i>Dormition de la Vierge</i> , miniature, miniature, <i>Heures à l'usage de Paris</i> , vers 1415, Chantilly, Musée Condé, <i>ms. 66</i> , f° 72 v	STIRNEMANN 2004, p. 49
109 c	Limbourg (les frères)	<i>Saint Georges et le dragon</i> , miniature, vers 1410-1416, <i>Belles Heures de Jean de Berry</i> , New York, Metropolitan Museum of Art	REBOLD BENTON 1992, p.44
110	Artiste persan	<i>La huppe et le paon</i> , encre, pigments et or sur papier, fin XV <sup>e</sup> -début XVI <sup>e</sup> , <i>Mantiq al-Tayr (Dialogue des oiseaux) de Farid al-Din Attar</i> , Londres, British Library, <i>ms. add. 7735</i> , f° 30 a	BERNUS TAYLOR 2001, p. 253.
111	Massoudy, Hassan	<i>La Huppe</i> , calligraphie, 1999, <i>illustration du Voyage des oiseaux de Farid al-Din Attar</i>	ATTAR 1999, p. 31
112 a	Artiste alsacien	<i>Chardonneret, mésange bleue et bruant jaune</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , <i>bréviaire dominicain, antienne faisant mémoire de saint Jean l'Évangéliste pour le jour de la Saint-Etienne</i> , Colmar, Bibliothèque de la Ville, <i>ms. 494</i> , f° 102	cliché personnel
112 b	Artiste alsacien	<i>Initiale C avec mésange bleue</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , <i>bréviaire dominicain, répons pour la fête de saint Pierre martyr</i> , Colmar, Bibliothèque de la Ville <i>ms. 494</i> , f° 127	cliché personnel
112 c	Artiste alsacien	<i>Oiseleur et mésange bleue</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , <i>bréviaire dominicain, antienne faisant mémoire de saint Jean l'Évangéliste pour le jour de la Saint-Etienne</i> , Colmar, Bibliothèque de la Ville, <i>ms. 494</i> , f° 102	cliché personnel
113		<i>Adam et Eve</i> , miniature, vers 1336, <i>Miroir de l'Humaine Salvation</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. Ser.n. 2612</i> , f° 4	FINGERNAGEL, GASTGEBER 2008, p. 230
114		<i>Adoration des Mages</i> , mosaïque, VI <sup>e</sup> , Ravenne, Sant'Apollinare nuovo	JOHANN VON HILDESHEIM 2001, p. 74
115		<i>Adoration des Mages</i> , détrempe sur bois, chaque panneau env. 90 x 90 cm, vers 1110, Zillis (Suisse), église Saint-Martin	RUDLOFF, EGGENBERGER 1989, p. 83-85
116		<i>Ange debout dans le soleil</i> , miniature, vers 950, <i>Morgan Beatus</i> , New York, Pierpont Morgan Library	GRUBB 1997, p. 34
117		<i>Annonce aux bergers</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , Einsiedeln, Stfsbibliothek, <i>ms. 291</i>	carte
118		<i>Annonciation</i> , lettre ornée, milieu XV <sup>e</sup> , <i>Graduel de Friedrich Zollner</i> , abbaye de Novacella	BARNAY 2000, p. 38
119		<i>Annonciation</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , <i>Heures à l'usage de Paris</i>	D. R.

120		<i>Annonciation</i> , miniature, vers 1455, <i>Heures de Pierre II de Bretagne</i> , Paris, BnF, <i>Lat. 1159</i> , f° 32	AVRIL 1995, p. 177
121		<i>Annonciation dans un jardin clos</i> , dessin colorié sur parchemin, 21,2 x 15,5 cm, 2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup> , <i>recueil de sermons, de méditations et de traités d'hagiographie</i> ), Colmar, Bibliothèque de la Ville	CAT. PARIS 2002, p. 60
122		<i>Apocalypse</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , Rome, Bibliothèque Vaticane, <i>ms. lat. 3770</i>	BERTRAND 1996, p. 66
123		<i>Arbre de Jessé</i> , miniature, vers 1150-1170, <i>Bible de Lambeth</i> , Lambeth Palace Library, ms 3 et 4	D. R.
124		<i>Arche de Noé</i> , miniature, vers 1480, <i>Heures de Louis de Laval</i> , Paris, BnF, <i>ms. lat. 757</i> , f° 216 v	FAÏ-SALLOIS 2002, p. 21
125		<i>Assomption et Couronnement de la Vierge</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , <i>Heures de Soane à l'usage de Rome</i> , Londres, Sir Joane's Museum, <i>ms. 4</i> , f° 97 v et 98	HARTHAN 1977, p. 151
126		<i>Assomption</i> , broderie liturgique	D. R.
127		<i>Babylone</i> , miniature, XI <sup>e</sup> , <i>Apocalypse de Saint-Sever</i> , Saint-Sever, Musée des Jacobins, <i>ms. lat. 8878</i> , f° 217	carte
128		<i>Bordure de fleurs et d'oiseaux</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , <i>Livre d'Heures de l'impératrice Isabelle du Portugal</i> , Madrid, Bibliothèque du Monastère de San Lorenzo de l'Escorial	carte
129		<i>Cantique de Syméon</i> , miniature, 1465-1470, <i>Heures de Rivoire</i> , Paris, BnF, <i>NAL. 3114</i> , f° 75 v	FAÏ-SALLOIS 2002, p. 45
130		<i>Christ bénissant</i> , miniature, 1480-1490, <i>Heures d'Alvaro da Costa</i> , Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, <i>ms. IV 1260</i> , f° 165 v	SMEYERS 1996, p. 116
131		<i>Colombe eucharistique</i> , cuivre embouti, champlévé, gravé, émaillé et doré, 14,7 x 19,8 x 6,9 cm, 1215-1235, Paris, Musée du Louvre	D. R.
132		<i>Combat de l'oiseau et du serpent</i> , enluminure mozarabe, X <sup>e</sup> , <i>Beatus de Saint-Sever</i> , Paris, BnF	VAN DER MEER 1978, p. 118
133		<i>Communiantes</i> , années 1940, photographie.	AYALA, AYCARD 2001, p. 90.
134		<i>Confection de guirlandes de roses à Antioche</i> , mosaïque, époque romaine, Villa de Daphné (Turquie).	LOAËC 2001, p. 14-15
135		<i>Conversion de saint Paul</i> , peinture sur bois, vers 1420, <i>panneau d'autel de l'église Saint-Lambert de Hildesheim</i> , Hildesheim, Musée de Basse-Saxe	CHADWICK 1996, p. 168
136		<i>Couple courtois</i> , miniature, vers 1302-1305, <i>Bréviaire de Renaud de Bar</i> , Verdun, BM, <i>ms 107</i> , f° 12	DALARUN 2002 p. 342

137		<i>Couple sous un dais</i> , tapisserie de Tournai ou des Pays-Bas du sud, laine et soie, 245 x 192 cm, vers 1450-1460, Paris, Musée des Arts décoratifs.	CAT. PARIS 2002, p. 171
138		<i>Création d'Eve</i> , miniature, 1534, <i>Gebet und Betrachtungen</i> , Modène, Bibliothèque Universitaire d'Estense, ms. est. 136, f° 5	DI PIETRO LOMBARDI 2001, p. 76
139		<i>Création d'Eve</i> , miniature, fin XV <sup>e</sup> , <i>Postilles de Nicolas de Lyre</i> , Troyes, Médiathèque de l'Agglomération, ms. 129, f° 35	TESNIERE, DELCOURT 2004, p. 38
140		<i>Création des astres par la Trinité</i> , miniature, vers 1350, <i>Bible Hamilton</i>	D. R.
141		<i>Création des oiseaux</i> , sculpture sur pierre, fin XIII <sup>e</sup> , Strasbourg, cathédrale	<i>Dossier de l'Art</i> n° 103, p. 14
142		<i>Création des oiseaux</i> , miniature, vers 1180, <i>Psautier de Cantorbery</i> , Paris, BnF, ms. 8846	D. R.
143		<i>Crucifixion</i> , miniature, vers 1415, <i>Heures à l'usage de Paris</i> , Chantilly, Musée Condé, ms. 66, f° 97 v	CAT. CHANTILLY 2004, p. 54
144		<i>Crucifixion</i> , miniature, 1488-1492, <i>missel cistercien de l'abbaye de Duinen</i> , Bruges, Séminaire de Groot, ms. 50/66, f° 46 v	SMEYERS 1996, p. 159
145		<i>Crucifixion aux colombes</i> , mosaïque, XII <sup>e</sup> , Rome, église Saint-Clément	<a href="http://www.seminairesstluc.webcatho.fr">www.seminairesstluc.webcatho.fr</a>
146		<i>Dieu envoie les flèches de la peste</i> , gravure sur bois colorisée, 9,2 x 12,3 cm, vers 1460-1470, Franzenberg	HEITZ 1901, pl. 3
147		<i>Dieu portant la « Riche Perle »</i> , symbole de l'Immaculée Conception, miniature, XVI <sup>e</sup> , <i>Chants royaux du Puy de Rouen</i> , Paris, BnF, ms. fr. 1537	VLOBERG 1949, p. 48
148		<i>Donateur devant la Madone</i> , miniature, 1465-1470, <i>Heures de Rivoire</i> , Paris, BnF, NAL. 3114, f° 20 v	FAÏ-SALLOIS 2002, p. 85
149		<i>Enterrement</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , Einsiedeln, Stifsbibliothek, ms. 291	carte
150		<i>Entrée des oiseaux dans l'Arche</i> , mosaïque, XII <sup>e</sup> , Venise, basilique Saint-Marc	VIO 2001, p. 271
151		<i>Ex-Voto pour un cheval blanc malade</i> , peinture sur bois, 1722, église de Allmannshausen (Bavière).	ROH 1957, p.16
152		<i>Fresque de l'oiseau bleu</i> , vers 1400 av. J.-C., <i>palais de Cnossos</i> , Héraklion, Musée Archéologique	<a href="http://www.georges-millet.com/iraklionmusée6">www.georges-millet.com/iraklionmusée6</a>
153		<i>Généalogie franciscaine</i> , image pieuse, France, début XIX <sup>e</sup> , collection particulière.	VIRCONDELET 1988, p. 99.
154		<i>Initiale U</i> , peinture sur parchemin, vers 1470, <i>Bible de Louis XI</i> , Tours, Paris, BnF, ms. lat 25	carte

155		<i>Ißvogel [martin-pêcheur]</i> , gravure sur bois, vers 1485, <i>Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae</i> , Spire	BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 2, p. 311
156		<i>Jésus et les bêtes sauvages</i> , miniature, 3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup> , Paris, BnF, <i>ms. lat. 2688</i> , f° 7	TESNIERE, DELCOURT 2004, p. 29
157		<i>Jésus pécheur d'âmes</i> , image pieuse, XVII <sup>e</sup>	VIRCONDELET 1996, p. 131
158		<i>Josué ôtant ses sandales</i> , peinture sur parchemin, s. d., <i>illustration de Jos. 5, 13-16</i> , Donaueschingen, Bibliothèque F. F. H.	D. R.
159		<i>L'Agneau ouvre le Livre</i> , miniature, vers 1330, <i>Apocalypse normande</i>	D. R.
160		<i>L'Annonce aux bergers et les rois mages</i> , miniature, XIII <sup>e</sup> , <i>Psautier de saint Louis</i> , Leyde, Bibliothèque de l'Université, <i>ms. lat. 76 A</i>	RICHE, ALEXANDRE-BIDON 1994, p. 190
161		<i>L'Annonce à Marie</i> , miniature, vers 1290, <i>Graduel de Sankt Katharinenthal de Nuremberg</i> , New York, Metropolitan Museum of Art	CAT. ESSEN, BONN 2005, p. 406
162		<i>L'Empereur et les oiseaux chaldarius</i> , miniature <i>Roman d'Alexandre</i> , XV <sup>e</sup>	COWEN 2005, p. 31
163		<i>L'Enfant Jésus dans un jardin clos</i> , miniature, fin XV <sup>e</sup> , <i>Heures attribuées à Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, <i>ms. lat. 10548</i>	RICHE, ALEXANDRE-BIDON 1994, p. 27
164		<i>La Capture de la Bête et du Faux prophète</i> , miniature, 1047, <i>Beatus de Facundus</i> , réalisé pour le roi Ferdinand I <sup>er</sup> et la reine Sancha, Madrid, Biblioteca Nacional, <i>ms. Vit. 14.2</i>	<a href="#">Wikimedia Commons</a>
165		<i>La Chute</i> , gravure sur bois, 1478, <i>Bible de Cologne</i>	ORTEGA-TILLIER 2006
166		<i>La Chute des anges rebelles</i> , miniature, <i>Miroir historial de Beauvais</i> , XV <sup>e</sup> , Paris, BnF	<i>En ce temps-là, la Bible</i> n° 82, p. 1966
167		<i>La Croix rédemptrice</i> , mosaïque, milieu V <sup>e</sup> , Ravenne, mausolée de Galla Placidia	ZLATOHLAVEK 2001, p. 43
168		<i>La Vue</i> , tapisserie, env. 376 x 473 cm, après 1457, <i>La Dame à la Licorne</i> , Paris, Musée de Cluny	ERLANDE-BRANDENBURG 1989 a
169		<i>La Découverte et l'Exaltation de la Croix</i> , miniature, XV <sup>e</sup>	D. R.
170		<i>La Mort comme fossoyeur</i> , miniature, vers 1480, <i>livre de prières allemand</i> , collection particulière, f° 226 v	CAT. COLOGNE 1987, p. 38
171		<i>La Vierge au rosaire</i> , miniature, 1526, <i>Livre d'Heures à l'usage d'Utrecht</i> ; Cambridge, The Syndics of the Fitzwilliam Museum, <i>ms. Mc Clean 99</i> , f° 76 v	CAT. PARIS 2002, p. 68

172		<i>Le cinquième sceau</i> , miniature, 1047, <i>Beatus de Facundus</i> , réalisé pour le roi Ferdinand I <sup>er</sup> et la reine Sancha, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vit. 14.2	<a href="#">Wikimedia Commons</a>
173		<i>Le Dragon poursuit la Femme</i> , miniature, 1255-1260, <i>Saint-Albans (Angleterre)</i> , New York, Pierpont Morgan Library	GRUBB 1997, p. 54
174		<i>Le Jugement Dernier</i> (détail), fresque, XIII <sup>e</sup> siècle, Loreto Apruntino, Santa Maria in Piano.	GRUBB 1997, p. 128
175		<i>Le paradis terrestre</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , <i>Histoire ancienne jusqu'à César</i> , Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, ms. 10.175, f <sup>o</sup> 20	CASSAGNES-BROUQUET 2003, p. 85
176		<i>Le Pêché originel</i> , miniature, 1465, d'après Boccace, Chantilly, Musée Condé	ALLAIN 2004, p. 79.
177		<i>Le Pêché originel</i> , miniature, 3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup> , <i>Roman de Lancelot du Lac</i> , Paris, BnF, ms. fr. 111, f <sup>o</sup> 260 v	GOUSSET, FLEURIER 2001, p. 38
178		<i>Le Songe de Nabuchodonosor</i> , miniature, vers 950, <i>Commentaire de saint Jérôme sur Daniel</i> , Leon, R.C. de San Isidoro, 2, f <sup>o</sup> 319 v	MENTRE 1995, pl. 133
179		<i>Le souverain Juge livre les damnés au diable</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , Paris, BnF	carte
180		<i>Légende de Saint Éloi</i> , tapisserie (détail), XVI <sup>e</sup> siècle, Beaune, Hospices	carte
181		<i>Les Hommes adorant la Bête à deux cornes</i> , miniature, 3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup> , <i>Commentaire de l'Apocalypse</i> , New York, Pierpont Morgan Library	GRUBB 1997, p. 62
182		<i>Les oiseaux</i> , huile sur toile, 41 x 96 cm, 1619, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts	carte
183		<i>Les Oiseaux d'argile</i> , peinture sur bois, env. 90 x 90 cm, vers 1110, <i>détail du plafond</i> , Zillis, église Saint-Martin	RUDLOFF, EGGENBERGER 1989, p. 101
184		<i>Les Ressuscités de la terre</i> , mosaïque, fin XII <sup>e</sup> , basilique de Torcello	NIERO, pl. 30
185		<i>Lettre O</i> , peinture sur parchemin, <i>antiphonaire</i> , XVI <sup>e</sup> , Florence, Musée des Oeuvres de la Cathédrale	D. R.
186		<i>Lutrin</i> (détail), bronze, 1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup> , Dortmund, église Sankt-Reinoldi	carte
187		<i>Minéral : perle</i> , miniature, vers 1480, <i>Livre des simples médecines</i> , Poitou, Paris, Bnf, ms. fr.1307, f <sup>o</sup> 179	<a href="http://mandragore.bnf.fr">http://mandragore.bnf.fr</a>
188		<i>Noé lâche la colombe</i> , mosaïque, <i>détail de l'atrium ouest</i> , XII <sup>e</sup> , Venise, basilique Saint-Marc	PORTER 1996, p. 21
189		<i>Noli me tangere</i> , tapisserie, 239 x 203 cm, vers 1500-1520, New York, Metropolitan Museum of Art	CAT. PARIS 2002, p. 42

190		<i>Notre-Dame de l'Attente</i> , peinture sur bois, 70,2 x 34 cm, 1400-1420, Washington, National Gallery, Samuel H. Kress Collection	VILLELA-PETIT 2004, p. 28
191		<i>Paon</i> , bas-relief sur marbre, 37,5 x 40,5 x 6,5 cm, milieu VIII <sup>e</sup> , provient de l'abbaye San Salvatore de Brescia, Santa Giulia, Musei Civici d'Arte e Storia	CAT. ESSEN, BONN 2005, p. 199
192		<i>Parlement des Oiseaux</i> , dessin à la plume colorié, chaque page 35,7 x 27 cm, vers 1355, <i>œuvres de Ulrich von Lilienfeld</i> , Lilienfeld, Stiftsbibliothek, Cod. 151, f <sup>o</sup> 256 v et 257	cliché de la bibliothèque de Lilienfeld
193		<i>Pentecôte</i> , miniature, 40,3 x 29 cm, <i>missel de Tours</i> , début XV <sup>e</sup> , Tours, BM, ms 185, f <sup>o</sup> 143 v	DALARUN 2002, p. 306
194		<i>Pierre Sala offre son cœur à sa belle</i> , miniature, vers 1500, <i>Petit Livre d'amour de Pierre Sala</i> , Londres, British Library, ms. Stowe 955	D. R.
195		<i>Pivoine chassant le démon</i> , encre sur parchemin, XIV <sup>e</sup>	D. R.
196		<i>Plantain</i> , gravure coloriée, vers 1484, <i>illustration de l'Herbarius du Pseudo-Apulée</i>	<a href="http://fr.wikimedia.org/wiki/Herbarius-de-Pseudo-Apulée">http://fr.wikimedia.org/wiki/Herbarius-de-Pseudo-Apulée</a>
197		<i>Portrait du sultan Mehmed II</i> , vers 1475, Istanbul, Palais de Topkapi	BARRAU 1996, p. 88
198		<i>Prairie paradisiaque</i> , mosaïque, VI <sup>e</sup> , Ravenne, Saint-Apollinaire le Neuf	DELUMEAU 2000, p. 264
199		<i>Présentation au Temple</i> , miniature, 1480-1490, <i>Heures d'Alvaro da Costa</i> , Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, ms. IV 1260, f <sup>o</sup> 71 v	SMEYERS 1996, p. 117
200		<i>Rose d'or offerte par Jean XXII au comte de Neuchâtel</i> , or et émail, h. 60 cm, vers 1331, Paris, Musée de Cluny	BARRAU 1996, p. 102
201		<i>Rose de Jéricho</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , <i>Liber Floribus</i>	<a href="http://www.encyclopedie-universelle.com">www.encyclopedie-universelle.com</a>
202		<i>Rose trémière</i> , image de piété, 1867, Paris, BnF	CAT. PARIS 1984, p. 70
203		<i>Saint Christophe</i> , miniature, vers 1440-1460, <i>Heures à l'usage de Paris</i> , Paris, BnF, ms. lat. Rothschild 2534, f <sup>o</sup> 211	FAÏ-SALLOIS 2002, p. 115
204		<i>Saint Georges combat le dragon</i> , 2 <sup>e</sup> ¼ XIV <sup>e</sup> , <i>Codex de Saint Georges</i> , Rome, Bibliothèque Vaticane, ms. Archivio di San Pietro C. 129, f <sup>o</sup> 85	AVRIL 1995, p. 56
205		<i>Saint Georges et saint Oswald devant la Vierge Marie</i> , fresque, s. d., Traunstein, église paroissiale	D. R.

206		<i>Saint Jean</i> , miniature, XIV <sup>e</sup> , <i>antiphonaire</i> , Modène, Bibliothèque Universitaire d'Estense, <i>ms. lat.1003</i> , f <sup>o</sup> 112 v	DI PIETRO LOMBARDI 2001, p. 63
207		<i>Saint Michel</i> , miniature, vers 1455, <i>Heures de Pierre II, duc de Bretagne, à l'usage de Nantes</i> , Paris, BnF, <i>ms. lat. 1159</i> , f <sup>o</sup> 160 v	HARTHAN 1977, p. 119
208		<i>Saint Sébastien</i> , gravure sur bois, 19 x 33 cm, début XVI <sup>e</sup> , <i>Pestblatt</i> , Schlettstadt, Stadtbibliothek	HEITZ 1901, pl. 15
209		<i>Sainte Claire</i> , miniature, milieu ou 2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup> , <i>Heures à l'usage de Rome ou Heures de Louis de Savoie</i> , Paris, BnF, <i>ms. lat. 9473</i> , f <sup>o</sup> 186 v	FAÏ-SALLOIS 2002, p. 117.
210		<i>Sainte Elizabeth de Hongrie</i> , image de piété, 1911, Paris, BnF	CAT. PARIS 1984, p. 171
211		<i>Sainte Marguerite</i> , miniature, vers 1455, <i>Heures de Pierre II, duc de Bretagne, à l'usage de Nantes</i> , Paris, BnF, <i>ms. lat. 1159</i>	D. R.
212 a		<i>Suso avec l'Enfant dans le rosier</i> , gravure, XV <sup>e</sup>	<a href="http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Seuse">http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Seuse</a>
212 b	Suso, Henri	<i>Le Séraphin crucifié</i> , miniature, vers 1370, <i>Exemplar</i> , Strasbourg, BNU, <i>ms 2929</i> , f <sup>o</sup> 65 v	CAT COLMAR 2000-2001, p. 146
213		<i>Suzanne et les vieillards</i> , miniature, 3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup> , <i>Jean Mansel, La Fleur des histoires</i> , Paris, BnF, <i>ms. fr. 55</i> , f <sup>o</sup> 111 v	GOUSSET, FLEURIER 2001, p. 50
214		<i>Tapis de la Passion</i> , laine tissée, 400 x 320 cm, vers 1495, Bamberg, Musée Diocésain	CAT. ESSEN, BONN 2005, p. 370
215		<i>Timarète</i> , peinture sur parchemin, XV <sup>e</sup> , <i>Jean Boccace, Des clères et nobles femmes</i> , Paris, BnF, <i>ms. fr. 599</i> , f <sup>o</sup> 50	CASSAGNES-BROUQUET 2009, p. 124
216 a		<i>Berceau de l'Enfant Jésus</i> , argent ciselé et en partie doré, 12,6 x 12 x 8,5 cm, 1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup> , <i>provient du couvent de Cisterciennes de Marches-les-Dames de Namur</i> , Namur, Musée des Arts Anciens	CAT. ESSEN, BONN 2005, p. 458
216 b		<i>Jardin du Paradis avec reliques</i> , jute, chanvre, laiton, aluminium doré, fil de cuivre, parchemin, corail, soie, reliques, 53 x 40 cm, avant 1487, <i>provient du couvent de Bénédictines d'Ebtorf</i> , Ebtorf, Damenstift	CAT. ESSEN, BONN 2005, p. 428
216 c		<i>Triptyque avec Trône de Grâce</i> , peinture sur chêne, 25,5 x 31,6 cm, 1 <sup>er</sup> ¼ XV <sup>e</sup> , Schwerin, Staatliches Museum	CAT. ESSEN, BONN 2005, p. 450
217		<i>Trône de Grâce</i> , miniature, 13,3 x 9,5 cm, après 1457, <i>Heures à l'usage de Rome, Limoges ?</i> , Dijon, BM, <i>ms. 2245</i> , f <sup>o</sup> 78 v	DALARUN 2002, p. 312

218		<i>Vierge à l'Enfant avec Bernard de Clairvaux</i> , fresque, XV <sup>e</sup> , Rivalta Scrivia, église Santa Maria	LETT, MOREL 2006, p. 42
219		<i>Vierge à l'Enfant avec des anges</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , Bruges	D. R.
220		<i>Vierge au palis de roses</i> , miniature, vers 1450, frontispice de Guillaume Durand, <i>Rationale devinorum officiorum</i> , Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique	CAT. PARIS 2002, p. 67
221		<i>Vierge cistercienne</i> , miniature, vers 1120-1133, <i>Commentaire sur Isaïe de saint Jérôme</i> , Cîteaux, Dijon, BM, ms. 129, f° 4 v	BARNAY 2000, p. 78
222	Artiste allemand	<i>Colombe de Noé</i> , vitrail, XIII <sup>e</sup> , Allemagne méridionale, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum	D. R.
223	Artiste allemand	<i>Nativité</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , <i>Vie de Jésus</i> , Chantilly, Musée Condé	LE PICHON 1992, p. 70
224	Artiste allemand	<i>Pale avec un aigle, un phénix et un pélican</i> , carton recouvert de tissu de soie, médaillons d'argent doré, pierres précieuses enchâssées, 27 x 27 cm, vers 1400, Panschwitz-Kuckau, abbaye cistercienne Sankt Marienstern	CAT. ESSEN, BONN 2005, p. 390
225	Artiste alsacien	<i>Ave rex noster</i> , or bruni et pigments sur parchemin, vers 1500, <i>processionnal et office des morts</i> provenant du couvent des dominicaines d'Unterlinden, Colmar, Bibliothèque de la Ville, ms 383, f° 17	CAT. COLMAR 2000-2001, p. 114
226	Artiste alsacien	<i>Vierge d'Humilité</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , provient sans doute du couvent de Saint-Nicolas-aux-Ondes, Strasbourg, BNU, ms 735, f° 1	CAT. COLMAR 2000-2001, p. 175
227	Artiste angevin	<i>Saint François donne sa robe à un chevalier pauvre</i> , miniature, fin XV <sup>e</sup> , Vie et miracles de saint François d'Assise, Paris, BnF, ms. fr. 28640, f° 2	<i>Art de l'enluminure</i> n° 27, p. 5
228	Artiste anglais	<i>Jardin du Vieux de la Montagne</i> , miniature, vers 1400-1410, Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 264, f° 226	CAT. STRASBOURG 2008, p. 58
229	Artiste anglais	<i>La Vierge et l'Enfant</i> , vitrail, XIV <sup>e</sup> , Herefordshire	D. R.
230	Artiste bâlois	<i>Femme sauvage à la couronne de muguet</i> , tapisserie, 79 x 47 cm, vers 1480, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.	RAPP BURI & STUCKY-SCHÜRER 1990, p. 215
231	Artiste bâlois	<i>Jardin d'amour avec tente</i> , tapisserie, fragment droit, 98 x 78 cm, vers 1490, Bâle, Historisches Museum	RAPP BURI & STUCKY-SCHÜRER 1990, p. 229, 69
232	Artiste bâlois	<i>Nativité et saints patrons de Bâle Henri et Cunégonde</i> , antependium, 95 x 154 cm, vers 1490, Bolzano, Cloître de Muri-Gries	RAPP BURI & STUCKY-SCHÜRER 1990, p. 247

233	Artiste bâlois	<i>Sainte Marguerite de Bohème et saint Dominique</i> , tapisserie, vers 1440-1450, <i>détail d'un antependium représentant trois scènes de la vie du Christ et huit saints</i> , 102 x 298 cm, Bâle, Musée Historique	RAPP BURI & STUCKY-SCHÜRER 1990, p. 141.
234	Artiste bavarois	<i>Le Christ pharmacien</i> , peinture sur bois, 1 <sup>e</sup> ½ XVII <sup>e</sup> , Isny-en-Allgäu, Maison Paul Fagius	carte
235	Artiste bavarois	<i>Saint Joseph</i> , peinture sous verre, vers 1850, Oberammergau	SCHWARZE 1976, p. 68
236	Artiste bavarois	<i>Sainte Dorothee</i> , image coloriée, 271 x 197 mm, vers 1410, Munich, Staatliche Graphische Sammlung	VAN OS 1968, p. 37
237	Artiste bolonais	<i>Madone trônant</i> , miniature, 1328, <i>Matricule des merciers</i> , Bologne, Museo Civico Medievale	BARAGLI 2005, p. 228
238	Artiste bourguignon	<i>Saint Sébastien</i> , miniature, après 1490, <i>Livre d'Heures</i> , collection particulière, f <sup>o</sup> 80	GÜNTHER 1994, p. 87
239	Artiste castillan	<i>Visitation</i> , peinture sur bois, XV <sup>e</sup> , Madrid, Fondation Lazaro-Galdiano	<i>Biblia</i> n <sup>o</sup> 22, p. 14
240	Artiste catalan	<i>Incrédulité de Thomas</i> , peinture sur bois, XIV <sup>e</sup> , <i>Retable de saint Thomas</i> , Barcelone, Musée d'Art Catalan	DECOIN, GONDINET-WALLSTEIN 2003, p. 70
241	Artiste colonais	<i>Vierge à la fleur de vesce</i> , peinture sur bois, 69,8 x 49 cm, vers 1425, Bâle, Collection N. Katz	BUDDE 1986, pl. 8
242	Artiste colonais	<i>Marie entourée de saints</i> , peinture sur bois de chêne, 36,4 x 26,7 cm, vers 1410, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art	BUDDE 1986, pl. 7
243	Artiste colonais ?	<i>Jeune fille à la licorne</i> , tapisserie, 3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup> , Cologne, Schnütgen-Museum	carte
244	Artiste égyptien	<i>Adolescent avec huppe</i> , fresque, 2500-2350 av. J.-C., <i>fils de Ni-Ankh-Khanoum</i> , Saqqara, Mastaba de Ni-Ankh-Khanoum et Khnoumhotep.	CHAMPOLLION, SAROFIM HARLE 2005, p. 42
245	Artiste égyptien	<i>Psychostasie avec Oiseau-Bâ</i> , papyrus, XVIII <sup>e</sup> dynastie, <i>Livre des Morts de Maherpra</i> , Thèbes Ouest, Le Caire, Musée Egyptien	FASSONE, FERRARIS 2008, p. 246
246	Artiste égyptien	<i>Oiseaux dans un acacia</i> , bas-relief, vers 1900 av. J.-C.	D. R.
247	Artiste espagnol	<i>Saint Pierre et saint Paul</i> , fresque, XIII <sup>e</sup> siècle ; Vich, Musée Episcopal	<i>Le Monde de la Bible</i> n <sup>o</sup> 141, p. 28
248	Artiste espagnol	<i>Vierge à l'Enfant</i> , peinture sur bois, avant 1386, <i>Retable de saint Vincent et saint Etienne</i> , Llíria, église du Saint-Sang (disparu)	cliché fourni par Vicent Escrivà Torres
249	Artiste flamand	<i>Le Festin de Dieu</i> , miniature, vers 1400, <i>Apocalypse</i> , Paris, BnF	BERTI 2000, p. 166
250	Artiste flamand	<i>Sainte Marguerite d'Antioche</i> , miniature, vers 1460	<a href="http://www.isidore-of-seville.com">www.isidore-of-seville.com</a>

251	Artiste flamand	<i>Vierge parmi les Vierges</i> , peinture sur bois, XV <sup>e</sup> , Amsterdam, Rijksmuseum	carte
252	Artiste franconien	<i>Crucifixion</i> , miniature, dernier ¼ XV <sup>e</sup> , Malibu, Paul Getty Museum, <i>ms. 52</i>	KREN 1998, p. 104
253	Artiste franconien	<i>Saint Florian et saint Sébastien</i> , peinture sur bois de sapin, 59,3 x 49 cm, vers 1470-1480, Munich, Alte Pinakothek	SCHAWÉ 2006, p. 152
254	Artiste haut-rhénan	<i>Christ à Gethsémani et orante</i> , miniature, vers 1450, <i>livre de prière</i> , Berlin, Staatsbibliothek, <i>ms germ. oct. 53</i> , f° 2v	CAT. COLMAR 2000-2001, p. 178
255	Artiste haut-rhénan	<i>Hortus Conclusus</i> , tapisserie, laine, soie et fils métalliques, 104 x 380 cm, 1480, Zurich, Musée National Suisse.	CAT. PARIS 2002, p. 58-59
256	Artiste haut-rhénan	<i>La Sainte Famille dans un intérieur</i> , peinture sur conifère, 84 x 58 cm, 1460-1470, Vienne, Kunsthistorisches Museum	CAT. BRUGES 2010-2011, p. 303
257	Artiste haut-rhénan	<i>Les Amants trépassés</i> , huile sur sapin, 65,2 x 40 cm, début XVI <sup>e</sup> , Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame	BLANC 2004, p. 39
258	Artiste islandais	<i>Saint Martin et les oiseaux plongeurs</i> , tapisserie, XIV <sup>e</sup> -XV <sup>e</sup> , <i>parement d'autel représentant les miracles de saint Martin</i> , Paris, Musée du Louvre	COLIN-GOGUEL 2008, p. 57
259	Artiste islandais	<i>Sacrifice d'Abraham</i> , miniature, milieu XV <sup>e</sup> , Reykjavik, Institut Arna Magnússon	carte
260	Artiste italien	<i>Mission des apôtres</i> , miniature, 3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup> , <i>initiale E ornée, tirée d'un antiphonaire</i> , New York, Pierpont Morgan Library	Grubb 1996, p. 124
261	Artiste italien	<i>Pervenche</i> , encre sur parchemin, vers 1330-1430, <i>Manfredus de monte imperiali, De herbis</i> , Paris, BnF, <i>ms. lat. 6823</i> , f° 127 v	<a href="http://mandragore.bnf.fr">http://mandragore.bnf.fr</a>
262	Artiste juif anglais	<i>Noé et la colombe</i> , miniature, fin XIII <sup>e</sup> , Londres, British Library, <i>ms. add. 11639</i> , f° 521	SPIESS 1993, p. 26
263	Artiste mosan	<i>Saint Georges tue le dragon</i> , émail, vers 1160	D. R.
264	Artiste ottoman	<i>La Rose mahométane</i> , miniature, vers 1707-1709, Berlin, Staatsbibliothek, <i>ms. Oroct 1602</i>	BOESPFLUG 2008, p. 44
265	Artiste parisien	<i>Guillaume de Digulleville rêve sous l'arbre des origines de l'homme</i> , miniature, 1370, <i>Vie de Jésus selon Guillaume de Digulleville</i> , Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, <i>Ms 1130</i>	AMBLARD 1999, p. 11
266	Artiste parisien	<i>Le moine Guillaume contemple un paysage représentant le monde d'avant la Chute</i> , miniature, 1370, <i>Vie de Jésus selon Guillaume de Digulleville</i> , Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, <i>Ms 1130</i>	AMBLARD 1999, p. 17
267	Artiste persan	<i>Muhhamad et Burâq entourés d'anges en route vers le paradis</i> , miniature, Mirâj Nâme, fin XV <sup>e</sup> , Istamboul, Musée Topkapi	BERTI 2000, p. 175

268	Artiste persan	<i>Salomon et la reine de Saba</i> , gouache et or sur papier, fin XVI <sup>e</sup> , <i>Shâhnâma de Firdawsî</i> , Londres, Indian Office Library, <i>ms. 3540</i>	BERNUS TAYLOR 2001, p. 266
269	Artiste rhénan	<i>Vierge sur le trône</i> , vitrail, 101,5 x 76,5 cm, vers 1440-1446, <i>église des Carmélites de Boppard</i> , Darmstadt, Hessisches Landesmuseum	EBERT-SCHIFFERER 1996, p. 38.
270	Artiste russe	<i>Alkonost, l'oiseau du paradis</i> , encre et gouache, XVIII <sup>e</sup> , Moscou, Musée d'Etat de l'Histoire Russe	BERTI 2000, p. 105
271	Artiste salzbourgeois	<i>Nativité</i> , détrempe sur noyer, 41 x 29,5 cm, vers 1400, Vienne, Galerie Mittelalterlicher Österreichischer Kunst	EÖRSI 1984, pl. 26
272	Artiste silésien	<i>Annonciation</i> , peinture sur bois, 74 x 60 cm, vers 1500, Varsovie, Muzeum Narodowe	CAT. BRUGES 2010-2011, p. 488
273	Artiste souabe ou rhénan	<i>Madone entourée d'anges</i> , peinture sur noyer, 26 x 16,2 cm, vers 1430, Francfort, Städel	KEMPERDICK 2002, p. 142
274	Artiste souabe ou rhénan	<i>Vierge au jardinet</i> , huile sur panneau de sapin, 45 x 36 cm, fin XV <sup>e</sup> , Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame	DUPEUX 1999, p.59
275	Artiste strasbourgeois	<i>David et Bethsabée</i> , tapisserie, 89 x 100 cm, vers 1490-1500, Amsterdam, Rijksmuseum	RAPP BURI, STUCKY-SCHÜRER 1990, p. 375
276	Artiste strasbourgeois	<i>David et Bethsabée</i> , tapisserie, 87 x 98 cm, vers 1480, Glasgow, The Burrell Collection	RAPP BURI, STUCKY-SCHÜRER 1990, p. 347
277	Artiste strasbourgeois	<i>Esther devant Assuérus</i> , tapisserie, 90 x 117 cm, vers 1510, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.	RAPP BURI, STUCKY-SCHÜRER 1990, p. 402
278	Artiste strasbourgeois	<i>Jeune femme sauvage à la licorne</i> , tapisserie, 75 x 63 cm, vers 1500-1510, Bâle, Historisches Museum	RAPP BURI, STUCKY-SCHÜRER 1990, p. 379
279	Artiste strasbourgeois	<i>L'Enigme de la reine de Saba</i> , tapisserie, 80 x 98 cm, vers 1490-1500, New York, Metropolitan Museum of Art	RAPP BURI, STUCKY-SCHÜRER 1990, p. 373.
280	Artiste strasbourgeois	<i>Vierge à l'Enfant trônant</i> , bois polychrome et doré, 113 x 61 x 39 cm, vers 1420-1430, Huttenheim, chapelle Notre-Dame du Grasweg.	CAT. STRASBOURG 2008, p. 76
281	Artiste strasbourgeois ?	<i>Vierge à l'Enfant</i> , feuillu anciennement polychrome, 54 x 30 x 18 cm, vers 1430, <i>statue évidée au dos provenant de la chapelle Saint-Vit, près de Saverne</i> , Saverne, Musée du Château des Rohan	CAT. STRASBOURG 2008, p. 189
282	Artiste syrien	<i>La Cène</i> , peinture sur parchemin, <i>Evangile</i> , VI <sup>e</sup> , Rossano, Trésor de la cathédrale, f <sup>o</sup> 8	<i>Le Monde de la Bible</i> n <sup>o</sup> 164, p. 33

283	Abaquesne, Masséot (atelier)	<i>L'Entrée dans l'Arche</i> , carreaux de faïence, 1550-1560, Ecouen, Musée de la Renaissance	BALANDA 1994, p. 110
284	Alberegno, Jacobello	<i>Vision de saint Jean à Patmos</i> , huile sur toile, avant 1397, Venise, Galerie de l'Académie.	GRUBB 1997, p. 16
285	Alma-Tadema, Lawrence	<i>Les Noces d'Héliogabale</i> , 1888, collection particulière.	AYALA, AYCARD 2001, p. 81
286	Altdorfer, Albrecht	<i>Le repos pendant la Fuite en Egypte</i> , huile sur bois, 57 x 38 cm, 1510, Berlin, Staatliche Museen.	BENESCH 1996, p. 121
287	Altdorfer, Albrecht	<i>Suzanne au bain</i> , peinture sur tilleul, 74,8 x 61,2 cm, 1526, Munich, Alte Pinakothek	STEINGRÄBER 1985, p. 124
288	Angelico, Fra	<i>Annonciation</i> , tempera sur bois, 154 x 194 cm, 1430-1432, Madrid, Musée du Prado	LE PICHON 1992, p. 34
289	Angelico, Fra	<i>Le Jugement Dernier</i> , tempera sur bois, 105 x 210 cm, 1431, Florence, Musée San Marco	GRUBB 1997, p. 86 / DELUMEAU 2001, p. 109
290	Angelico, Fra	<i>Sermon sur la Montagne</i> , fresque, 204 x 207 cm, 1437-1445, Florence, Musée San Marco	GRUBB 1996, p. 106
291	Arcabas	<i>Ange dubitatif</i> , acétate de polyvinyle, huile, or battu 23 carats, sur toile de lin, 65 x 49 cm, 1985, église de Saint-Hugues de Chartreuse	CAT. SAINT-HUGUES-DE-CHARTREUSE 1992, p. 42
292	Arcabas	<i>Chat</i> , huile sur toile, 40 x 80 cm, vers 1995-2002	BOESPFLUG 2002, p. 90
293	Arcabas	<i>Déploration</i> (détail), huile, or battu non bruni 22 carats sur toile de lin, 192 x 192 cm, 1960, église de Saint-Hugues de Chartreuse	CAT. SAINT-HUGUES-DE-CHARTREUSE 1992, p. 159
294	Arcabas	<i>Inspiration</i> , huile sur toile, 106 x 126 cm, 1996	BOESPFLUG 2002, p. 67
295	Arcabas	<i>La Mort</i> , acétate de polyvinyle, pâte à papier, craie grasse, or battu 22 carats, sur toile de lin, 65 x 161 cm, 1985, église de Saint-Hugues de Chartreuse	CAT. SAINT-HUGUES-DE-CHARTREUSE 1992, p. 62
296	Arcabas	<i>Or, myrrhe et encens</i> , huile sur toile, 69 x 52 cm, 1995-1997	BOESPFLUG 2002, p. 41
297	Arcabas	<i>Saint François</i> , huile sur toile, 2 <sup>e</sup> ½ XX <sup>e</sup>	cliché personnel
298	Arcabas	<i>La Troisième Tentation</i> , acétate de polyvinyle, sable de silice, carborundum, or battu 22 carats, sur toile de lin, 65 x 110 cm, 1986, église de Saint-Hugues de Chartreuse	CAT. SAINT-HUGUES-DE-CHARTREUSE 1992, p. 88
299	Arcimboldi Giuseppe	<i>Le printemps</i> , huile sur toile, 76 x 64 cm, 1573, Paris, Musée du Louvre	BAZIN 1984, p. 61
300	Baldung, Hans	<i>Amour à la flèche enflammée</i> , peinture sur bois, 45,1 x 53,7 cm, vers 1530, <i>fragment</i> , Fribourg, Augustinermuseum	CAT. FRIBOURG 2010, p. 173
301	Baldung, Hans	<i>Annonciation</i> , peinture sur bois, 1516, <i>face extérieure du Retable du Couronnement</i> , Fribourg-en-Brigau, cathédrale	ARONICA 2006, p. 27.

302	Baldung, Hans	<i>Fuite en Egypte</i> , peinture sur bois, 1516, <i>face extérieure du Retable du Couronnement</i> , Fribourg-en-Brisgau, cathédrale	ARONICA 2006, p. 38
303	Baldung, Hans	<i>Le Couronnement de la Vierge</i> , peinture sur bois, 280 x 240 cm, 1516, <i>partie centrale du retable de la cathédrale</i> , Fribourg-en-Brisgau, cathédrale	BENESCH 1996, p. 105
304	Baldung, Hans	<i>Nativité</i> , peinture sur bois, 1516, <i>face extérieure du Retable du Couronnement</i> , Fribourg-en-Brisgau, cathédrale	ARONICA 2006, p. 35
305	Baldung, Hans	<i>Visitation</i> , peinture sur bois, 1516, <i>face extérieure du Retable du Couronnement</i> , Fribourg-en-Brisgau, cathédrale	ARONICA 2006, p. 30
306	Baldung, Hans	<i>Les fleurs de sainte Dorothée</i> , peinture sur bois, 1516, Prague, Musée National	DUQUESNE, LEBRETTE 2005, p. 79
307	Baldung, Hans	<i>Sainte Famille dans un paysage</i> , peinture sur bois, vers 1514, Vienne, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste	IMPELLUSO 2004, p. 162
308	Baroche, Le	<i>Repos pendant la Fuite en Egypte</i> , détrempe sur toile, 190 x 125 cm, 1573, Rome, église San Stefano	TURNER 2000, p. 78
309	Baroche, Le	<i>Sainte Famille avec un chat</i> , huile sur toile, 112,7 x 92,7 cm, 1577-1580, Londres, National Gallery	TURNER 2000, p. 55
310	Bartolommeo da Camogli	<i>Vierge d'Humilité</i> , or et tempera sur bois, 175 x 125,5 cm, 1346, Palerme, Museo Nazionale.	MEISS 1994, p. 196
311	Baugin, Lubin	<i>Les cinq sens</i> , huile sur bois, 55 x 73 cm, 1630, Paris, Musée du Louvre	<a href="#">Wikimedia Commons</a>
312	Belbello, Lucino	<i>Création des oiseaux</i> , miniature, après 1412, <i>Heures de Giangaleazzo Visconti, duc de Milan, à l'usage de Rome</i> , Florence, Bibliothèque Nationale, f° 41	MEISS, KIRSCH 1972, pl. LF 22
313 a	Belbello, Lucino	<i>Création du monde</i> , miniature, avant 1434, <i>Bible d'Este</i> , Rome, Bibliothèque Vaticane, <i>ms. Barb. lat. 613</i>	CANAL, ARNAULT 1995, p. 9
313 b	Belbello, Lucino	<i>Création des animaux</i> , miniature, avant 1434, <i>Bible d'Este</i> , Rome, Bibliothèque Vaticane, <i>ms. Barb. lat. 613</i>	CANAL, ARNAULT 1995, p. 24
314	Bellini, Giovanni	<i>Madone du Pré</i> , 67 x 86 cm, huile sur bois transposée sur toile, vers 1505, Londres, National Gallery	CHADWICK 1996, p. 21
315	Bening, Simon	<i>Sainte Agnès</i> , miniature, vers 1522-1523, <i>Livre d'Heures d'Albert de Brandebourg</i> , Bruges, collection privée, <i>vol. II</i> , f° 76	DE HAMEL 2001, p. 12.
316	Berlinghieri, Bonaventura	<i>Saint François prêche aux oiseaux</i> , peinture sur bois, 1235, <i>détail du retable de Pescia</i> , 160 x 123 cm, Pescia, église San Francesco	FEUILLET 1997, p. 34, 41

317	Bermejo, Bartolomé	<i>Vierge de Montserrat</i> , technique mixte sur bois, vers 1480-1485, <i>panneau central d'un triptyque</i> , Acqui Terme, Sacristie de la cathédrale	SUCKALE, WENINGER 1999, p. 140
318	Bertram de Minden	<i>Création d'Eve</i> , technique mixte sur bois, vers 1379-1383, <i>ancien maître-autel de Saint-Pierre de Hambourg, dit Autel de Grabow, ouvert 180 x 720 cm</i> , Hambourg, Hamburger Kunsthalle	LACLOTTE 2003, p. 75
319	Bertram de Minden	<i>Création des animaux</i> , technique mixte sur bois, vers 1379-1383, <i>ancien maître-autel de Saint-Pierre de Hambourg, dit Autel de Grabow, ouvert 180 x 720 cm</i> , Hambourg, Hamburger Kunsthalle	<i>Le Monde de la Bible</i> , Hors Série printemps-été 2003, p. 3
320	Bertram de Minden	<i>La Chute</i> , technique mixte sur bois, vers 1379-1383, <i>ancien maître-autel de Saint-Pierre de Hambourg, dit Autel de Grabow, ouvert 180 x 720 cm</i> , Hambourg, Hamburger Kunsthalle	LACLOTTE 2003, p. 75
321	Bertram de Minden	<i>La Fuite en Egypte</i> , technique mixte sur bois, vers 1379-1383, <i>ancien maître-autel de Saint-Pierre de Hambourg, dit Autel de Grabow, ouvert 180 x 720 cm</i> , Hambourg, Hamburger Kunsthalle	SUCKALE, WENINGER 1999, p. 29
322	Bertram de Minden (atelier)	<i>La Cène</i> , tempera sur bois, 53,5 x 63 cm, vers 1380-1390, Paris, Musée des Arts Décoratifs	BLANC 1998, p. 85
323	Bertram de Minden (entourage)	<i>Vierge au tricot</i> , panneau peint, vers 1400, <i>Retable de Buxtehude</i> , Hambourg, Hamburger Kunsthalle	RICHE, ALEXANDRE-BIDON 1994, p. 10
324	Blake, William	<i>Création d'Adam</i> , 1795, Londres, Tate Gallery	HAHN 1987, p. 15
325	Bock, Hieronymus	<i>Œillets sauvages</i> , gravure sur bois, 1551, illustration de l'article <i>Grasbluomen oder Negelin</i> du <i>Kreüter-Buoch</i>	BOCK 1560, p. 213, cliché BNUS
326	Boland van de Weghe, Suzanne	<i>Le paradis de la femme fatiguée</i> , XX <sup>e</sup> , Vicq, Musée d'Art Naïf d'Ile-de-France	CAMBY 1983, p. 153
327	Bolliger-Savelli, Antonella	<i>Prédication aux oiseaux de François d'Assise</i> , 27 x 18,7 cm, 1981, illustration du livre <i>Frère François d'Assise</i>	BOLLIGER-SAVELLI, WÖLFEL 1981, p.11
328	Bosch, Jérôme	<i>Jardin des Délices</i> , peinture sur bois, 220 x 97 / 195 / 97 cm, 1503-1504, Madrid, Musée du Prado	MARIJNISSEN, RUYFFELAERE 2007, p. 85, 112, 618-631
329	Bosch, Jérôme	<i>La Montée au Ciel</i> , huile sur bois, 86,5 x 39,5 cm, vers 1500-1504, Venise, Palais des Doges	GRUBB 1997, p. 132
330	Bosch, Jérôme	<i>La Mort du Juste</i> , huile sur bois, 36,3 cm de diam., vers 1495, <i>détail du panneau des Sept Péchés Capitaux</i> , Madrid, Musée du Prado	ZUFFI 2007, p. 94
331	Bosch, Jérôme	<i>Triptyque du Jugement dernier</i> , peinture sur bois, vers 1504, <i>panneau central</i> , Vienne, Gemäldegalerie der Akademie	ZLATOHLAVEK 2001, p. 170

332	Bosch, Jérôme	<i>Pivert dans un arbre</i> , peinture sur bois, vers 1510, panneau droit du <i>Retable de l'Épiphanie</i> , Madrid, Musée du Prado	DEVITINI DUFOUR 1999, p. 125
333	Botticelli	<i>Couronnement de la Vierge</i> , tempera sur bois, 378 x 258 cm, 1488-1490, Florence, Galerie des Offices	THIEBAUT 1991, p. 125
334	Botticelli	<i>Naissance de Vénus</i> , tempera sur toile, 184,5 x 285,5 cm, 1483-1485, Florence, Galerie des Offices	THIEBAUT 1991, p. 97
335	Botticelli	<i>Vierge à l'Enfant avec huit anges</i> , tempera sur bois, diamètre 135 cm, 1478, Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.	THIEBAUT 1991, p. 71
336	Bourdichon, Jean	<i>Ancolies</i> , miniatures, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 28, 42, 61 v	BILIMOFF 2005, p. 63
337	Bourdichon, Jean	<i>Balsamite [saugé sclarée]</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 233	BILIMOFF 2005, p. 84.
338	Bourdichon, Jean	<i>Bordure florale [douce-amère]</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 69	HARTHAN 1977, p. 131
339	Bourdichon, Jean	<i>Coqun [primevère officinale]</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 41	BILIMOFF 2005, p. 66
340	Bourdichon, Jean	<i>Flambe [iris violet]</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 25 v	BILIMOFF 2005, p. 63
341	Bourdichon, Jean	<i>Freere [fraisier]</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 54	BILIMOFF 2005, p. 50
342	Bourdichon, Jean	<i>Gant Notre-Dame [Lamier pourpre]</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 28 v	BILIMOFF 2005, p. 108
343	Bourdichon, Jean	<i>Grant consode [marguerite]</i> , 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 20	BILIMOFF 2005, p. 32
344	Bourdichon, Jean	<i>Herbe Saint Jehan [pivoine]</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 118 v	BILIMOFF 2005, p. 64
345	Bourdichon, Jean	<i>Lys et rose de Provins</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 27	BILIMOFF 2005, p. 55
346	Bourdichon, Jean	<i>Margarites [pâquerettes]</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 44 v	BILIMOFF 2005, p. 33
347	Bourdichon, Jean	<i>Passerose [coquelourde]</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 29	BILIMOFF 2005, p. 32

348	Bourdichon, Jean	<i>Pavot blanc et roses trémières</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 52	BILIMOFF 2005, p. 65
349	Bourdichon, Jean	<i>Plantain</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 132	BILIMOFF 2005, p. 94
350	Bourdichon, Jean	<i>Prevanche</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 30 v	BILIMOFF 2005, p. 66
351	Bourdichon, Jean	<i>Sauge menue [sauge officinale]</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 91 v	BILIMOFF 2005, p. 84
352	Bourdichon, Jean	<i>Le Péché originel</i> , miniature, XIV <sup>e</sup> -XV <sup>e</sup> , <i>Da Horae Beatae Mariae Virginis</i> , Naples, Bibliothèque Nationale Vittorio Emanuele III, f° 74 v	COLIN-GOGUEL 2008, p. 27
353	Bourdichon, Jean	<i>Sainte Marguerite</i> , miniature, 1503-1508, <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> , Paris, BnF, ms. latin 9474, f° 205 v	CASSAGNES-BROUQUET 1993, p. 191
354	Bouts, Dirc	<i>Le Chemin du Paradis</i> , huile sur bois, 113 x 68,5 cm, 1468-1469, <i>volet gauche du Triptyque du Jugement Dernier</i> , Lille, Musée des Beaux-Arts	PONNAU 2000, p. 41
355	Bouts, Dirc	<i>Perle du Brabant</i> , peinture sur bois, 63 x 90 cm, vers 1465, Munich, Alte Pinakothek.	BAUER 1973, p. 90
356	Bronzino	<i>Jean de Médicis</i> , détrempe sur bois, 58 x 45,6 cm, 1545, Florence, Galerie des Offices	AUTIN GRAZ 2002, p. 65
357	Bruegel, Jan	<i>Tentation du Christ</i> , 1605	D. R.
358	Bruegel, Jan (école)	<i>Adam et Eve dans le Jardin d'Eden</i> , début XVII <sup>e</sup>	D. R.
359	Bruyn, Bartholomäus	<i>La Tentation du Christ</i> , 1 <sup>e</sup> ½ XVI <sup>e</sup> , Bonn, Musée Régional Rhénan	DEBRAY 2003 b, p. 61
360	Burgkmair, Hans	<i>Saint Jean à Patmos</i> , huile sur bois, 153 x 125 cm, vers 1518-1519, Munich, Alte Pinakothek.	SCHAWE 2006, p. 101
361	Burgkmair, Hans	<i>Madone sur un banc de pierre</i> , peinture sur bois, 1509	D. R.
362	Campin, Robert	<i>Compassion du Père</i> , panneau de chêne, 28,5 x 18,5 cm, <i>volet gauche de la Vierge à la cheminée</i> , vers 1425-1430, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage	BOESPFLUG 2000, pl. 4
363	Campin, Robert,	<i>Maria lactans</i> , peinture sur bois, 160 x 68 cm, vers 1410-1415, <i>Retable de Flémalle</i> , Francfort, Städelsches Kunstinstitut.	DE VOS 2002, p. 19, 21
364	Campin, Robert,	<i>Sainte Véronique</i> , peinture sur bois, 160 x 68 cm, vers 1410-1415, <i>Retable de Flémalle</i> , Francfort, Städelsches Kunstinstitut.	DE VOS 2002, p. 23
365	Campin, Robert	<i>Vierge à la cheminée</i> , panneau de chêne, 28,5 x 18,5 cm, <i>volet droit de la Compassion du Père</i> , vers 1425-1430, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage	BOESPFLUG 2000, pl. 3

366	Caravage, Le	<i>Le Repos pendant la Fuite en Egypte</i> , huile sur toile, 130 x 160 cm, vers 1600, Rome, Galleria Doria-Panphilj	GRUBB 1996
367	Carlo di Braccresco	<i>Annonciation</i> , huile sur bois, 105 x 52 cm, <i>panneau central d'un triptyque</i> , fin XV <sup>e</sup> , Paris, Musée du Louvre	PONNAU 1999, p. 85
368	Carpaccio, Vittore	<i>Annonciation</i> , huile sur toile, 127 x 139 cm, 1504, Venise, Ca'd'Oro	ARASSE 1999, p. 307
369	Carpaccio, Vittore	<i>Portrait de chevalier</i> , 218 x 152 cm, 1500-1501, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza	<i>Chefs d'œuvre de l'art n° 105</i>
370	Castelli, Horace	<i>Je vais le faire chanter</i> , gravure coloriée, 1858, <i>illustration des Malheurs de Sophie</i>	SEGUR 1974, p. 109
371	Charbonneau-Lassay, Louis	<i>La Colombe pêchant</i> , gravure sur bois, 1934, <i>croquis d'un vase de Bulla-Regia, époque romaine</i>	CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 745
372	Charbonneau-Lassay, Louis	<i>Laurier et collier de perles</i> , gravure sur bois, 1934, <i>d'après une peinture de la catacombe de la Voie Ardéatine à Rome, II<sup>e</sup> siècle.</i>	CHARBONNEAU-LASSAY 2006, p. 957
373	Christus, Petrus	<i>Compassion de la Trinité</i> , miniature, vers 1470-1475, <i>Livre d'Heures de Paul d'Overtvelt</i> , Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, ms. IV.95, f° 155 v	SMEYERS 1998, p. 414
374	Christus, Petrus	<i>Notre-Dame de l'Arbre Sec</i> , huile sur chêne, 14,7 x 12,4 cm, vers 1462, Madrid, Fundacion Thyssen-Bornemisza.	CAT. NEW YORK 1994, p. 163
375	Christus Petrus	<i>Vierge à l'Enfant</i> , huile sur bois, 38 x 22 cm, vers 1450, Turin, Galleria Sabauda	ZUFFI 2007, p. 82
376	Cimabue	<i>Vierge à l'Enfant en majesté entourée de six anges</i> , bois, 270 x 280 cm, XIII <sup>e</sup> , Paris, Musée du Louvre.	PONNAU 2000, p. 206
377	Collaut, Etienne	<i>Greffe portant doux fruit pour les humains</i> , miniature, vers 1530, <i>Chants royaux sur la Conception couronnés au Puy de Rouen</i> , Paris, BnF, ms. fr. 1537, f° 91v	cliché BnF
378	Collaut, Etienne	<i>Le paradis</i> , miniature, vers 1530, Paris, BnF, ms. fr. 1537	DELUMEAU 1997, p. 344
379	Colombe, Jean	<i>Pentecôte</i> , miniature, 1485-1490, <i>Très Riches Heures du duc de Berry</i> , Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f° 79	CAZELLES 2001, p. 114-115
380	Cotan, Sanchez	<i>Nature morte</i> , huile sur toile, 68 x 89 cm, 1602, Madrid, Musée du Prado	ALCOLEA BLANCH 2003, pl. 31
381	Cranach, Lucas	<i>Adam et Eve au Paradis</i> , gravure sur bois, 1509	ORTEGA-TILLIER 2006
382 a	Cranach, Lucas	<i>Caritas</i> , peinture sur bois, 1534, Schaffhausen, Musée Allerheiligen, Fondation Sturzenegger	CAT. FRANCFORT / LONDRES 2007-2008, p. 14.
382 b	Cranach, Lucas	<i>La Charité</i> , peinture sur bois, 55 x 34 cm, début XVI <sup>e</sup> , Londres, National Gallery	VALSECCHI 1973, p. 91.

382 c	Cranach, Lucas	<i>Charité</i> , huile sur bois, 74 x 52 cm, vers 1450, Anvers, Museum voor Schone Kunsten	CUZIN-SCHULTE 2011, p. 53
383	Cranach, Lucas	<i>Crucifixion avec l'allégorie de la Rédemption</i> , huile sur bois, 360 x 311 cm, <i>panneau central d'un triptyque de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul</i> , 1555, Weimar, église paroissiale	DEROO 1996, p. 82
384	Cranach, Lucas	<i>L'Age d'or</i> , technique mixte sur bois, 73,5 x 105,5 cm, vers 1530, Munich, Alte Pinakothek	CAT. FRANCFORT / LONDRES 2007-2008, p. 235.
385 a	Cranach, Lucas	<i>La Cène</i> , peinture sur bois, 1565, Dessau, Schlosskirche	GIORGI 2005, p. 261
385 b	Cranach, Lucas	<i>La Cène</i> , peinture sur bois, 1547, Wittenberg, église Sainte-Marie	CHADWICK 1996, p. 205
386	Cranach, Lucas	<i>Portrait d'Anne Cuspinian</i> , huile sur bois, 60 x 45 cm, 1550, Winterthur, Collection Reinhart	DEROO 1996, p. 24
387	Cranach, Lucas	<i>Repos pendant la Fuite en Egypte</i> , 69 x 51 cm, 1504, Berlin, Staatliche Museen	CUZIN-SCHULTE 2011, p. 59
388	Cranach, Lucas	<i>Repos pendant la Fuite en Egypte</i> , gravure sur bois, 34 x 23,7 cm, début XVI <sup>e</sup>	DEROO 1996, p. 26
389	Cranach, Lucas	<i>Saint Jérôme dans le désert</i> , technique mixte sur bois de chêne, 89,8 x 66,5 cm, vers 1525, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum.	CAT. FRANCFORT / LONDRES 2007-2008, p. 229
390	Cranach Lucas	<i>Triptyque du martyr de sainte Catherine</i> , 1506, <i>volet droit</i> , Dresde, Staatliche Kunstsammlungen	BAZIN 1984, p. 58
391	Cranach Lucas	<i>Vierge à la grappe de raisins</i> , peinture sur hêtre, 60 x 42 cm, vers 1525, Munich, Alte Pinakothek	SCHAWWE 2006, p. 117
392	Cranach, Lucas (entourage)	<i>Primevère à la coccinelle</i> , aquarelle et gouache sur papier, 22,8 x 16,6 cm, 1 <sup>e</sup> ½ XVI <sup>e</sup> , Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg	CAT. FRANCFORT-SUR-LE-MAIN, MUNICH 2006-2007, p. 33
393	Crivelli, Carlo	<i>Vierge à l'Enfant</i> , fin XV <sup>e</sup> , New York, Metropolitan Museum of Art	MUCHEMBLED 2002, p. 47
394	Crivelli, Carlo	<i>Vierge à l'Enfant trônant avec des saints</i> , tempera sur bois, 1482, détail du <i>Triptyque Camerino</i> , Milan, Pinacoteca di Brera	DITTRICH 2004, p. 661
395	Crivelli, Carlo	<i>Vision de la Vierge à l'Enfant du Bienheureux Gabriel Ferretti</i> , peinture sur bois, vers 1480, Londres, National Gallery.	BARNAY 2000, p.106
396	Daret, Jacques	<i>Nativité</i> , peinture sur bois, 1434, <i>Retable du Cloître de Saint Vaast d'Arras</i> , Madrid, Collection Tyssen-Bornemisza.	BUTZKAMM 2001, p. 66
397	Daret, Jacques	<i>Vierge d'Humilité au Banc de Fleurs</i> , peinture sur chêne, 38 x 26 cm, vers 1420, Berlin, Staatliche Museen	CHATELET 1996, p. 180
398	Dauphin, Charles-Claude	<i>Sainte Famille au chardonneret</i> , tondo, d. 88 cm, vers 1650, Nantes, musée des Beaux-Arts	GERIN-PIERRE 2005, p. 38
399	David, Gérard	<i>La Fuite en Egypte</i> , début XVI <sup>e</sup> , Washington, National Gallery	HAHN 1987, p. 152

400	David, Gérard	<i>La Vierge et l'Enfant à la soupe au lait</i> , huile sur bois, 33 x 27,5 cm, début XVI <sup>e</sup> , New York, Aurora Trust	AUTIN GRAZ 2002, p. 120.
401	De Morgan, Evelyn	<i>Visitation</i> , 1883, Morgan Fondation	LE PICHON 1992, p. 45
402	Denis, Maurice	<i>Annonciation aux glycines</i> , huile sur toile, 67 x 51 cm, 1931, collection particulière	LEVEQUE 2006, p. 56
403	Dobyschowsky, Franz	<i>Portrait de deux enfants dans un paysage</i> , peinture sur toile, 1849, collection particulière	CREPALDI 2004, p. 26
404	Dolobski, Mladen	<i>Crucifixion</i> , huile sous verre, 1971, collection privée.	BIHALJI-MERIN 1984, p. 75
405	Dürer, Albrecht	<i>Adam et Eve</i> , gravure sur cuivre, 24,8 x 19,2 cm, 1504, Amsterdam, Rijksmuseum	CAT. BRUGES 2010-2011, p. 425
406	Dürer, Albrecht	<i>Adam et Eve</i> , huile sur bois, chaque panneau 209 x 82 cm, vers 1507, Madrid, Musée du Prado.	ZUFFI 2000 b, p. 78
407	Dürer, Albrecht	<i>Adam et Eve</i> , gravure sur bois, 12,7 x 9,7 cm, <i>Petite Passion</i> , 1511, Amsterdam, Rijksprentenkabinet	CAT. NUREMBERG 1971, p. 331
408	Dürer, Albrecht	<i>Ancolie</i> , aquarelle, 36,3 x 29,2 cm, 1526, Vienne, Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste.	BAZIN 1984, p. 55
409	Dürer, Albrecht	<i>Pivoines</i> , aquarelle, vers 1505, Brême, Kunsthalle	carte
410	Dürer, Albrecht	<i>Primevères</i> , aquarelle, 1526	carte
411	Dürer, Albrecht	<i>Fête du Rosaire</i> , huile sur peuplier, 162 x 194,5 cm, 1506, <i>Retable de la confrérie du Rosaire des marchands allemands à Venise</i> , Prague, Narodni Galerie	ZUFFI 2000 b, p. 66
412	Dürer, Albrecht	<i>La Mélancolie</i> , gravure sur cuivre, 24 x 18,6 cm, 1514, Schweinfurt, Collection Otto Schäfer	CAT. NUREMBERG 1971, p. 155
413	Dürer, Albrecht	<i>La Sainte Famille en Égypte</i> , xylogravure, 29 x 21 cm, 1504-1505, Vienne, Albertina	<a href="#">Wikimedia Commons</a>
414	Dürer, Albrecht	<i>La Vierge à l'Enfant avec un singe</i> , gravure, 19,1 x 12,3 cm, vers 1498, Londres, British Museum	FOISTER 2004, p. 20
415	Dürer, Albrecht	<i>Madone au chardonneret</i> , huile sur peuplier, 91 x 76 cm, 1506, Berlin, Staatliche Museen	ZUFFI 2000 b, p. 68
416	Dürer, Albrecht	<i>Saint Jérôme pénitent</i> , peinture sur poirier, 24,1 x 17,4 cm, 1497-1498, Cambridge, Musée Fitzwilliam.	CAT. NUREMBERG 1971, p. 305
417	Dürer, Albrecht	<i>Sainte Famille avec trois lièvres</i> , gravure sur bois, 38,3 x 27,8 cm, vers 1498, Londres, British Museum	FOISTER 2004, p. 17
418	Dürer, Albrecht	<i>Vierge à la poire</i> , huile sur bois, 43 x 32 cm, 1526, Florence, Galerie des Offices	ZUFFI 2000 b, p. 130

419	Dürer, Albrecht	<i>Vierge aux animaux</i> , encre et aquarelle sur papier, 31,9 x 24,1 cm, vers 1503, Vienne, Albertina	FOISTER 2004, p. 22
420	Dürer, Albrecht	<i>Vierge protectrice</i> , huile sur bois, 47,8 x 36 cm, 1505-1507, Parme, Fondation Magnani Rocca	ZUFFI 2000 b, p. 74
421	Dürer, Albrecht (atelier)	<i>Madone aux iris</i> , huile sur toile, 149,2 x 117,2 cm, vers 1500-1510, Londres, National Gallery	FOISTER 2004, p. 25
422	Effel, Jean	<i>Crucifères</i> , dessin, <i>L'école paternelle</i> , 1954	EFFEL 1997, p. 43
423	Espingues, Evrard d'	<i>Les oiseaux de la Création</i> , miniature, 1480, <i>Livre des Propriétés des choses de Barthélémy l'Anglais</i> , Paris, BnF, ms. fr. 9140, f° 211	TESNIERE, DELCOURT 2004, p. 8
424	Eyck, Barthélémy d'	<i>Triptyque de l'Annonciation</i> , peinture sur bois, 155 x 176 cm, vers 1430-1435, Aix-en-Provence, église Sainte-Madeleine	CHÂTELET 1996, p. 256, 265, 266
425	Eyck, Barthélémy d'	<i>Sainte Famille</i> , huile sur toile, 204 x 180 cm, vers 1435, Le Puy, Trésor de la cathédrale	ZUFFI 2000 a, p. 171
426	Fabre, François-Xavier	<i>Saint Sébastien</i> , huile sur toile, 196 x 147 cm, 1789, Montpellier, Musée Fabre.	<i>L'Œil</i> 2008, n° 598, p. 97
427	Feyerabend, Johann Rudolf	<i>Danse macabre</i> , aquarelle, 1806, <i>d'après la Danse macabre de Bâle, peinte vers 1440 et détruite en 1805</i>	carte
428	Flegel, Georg	<i>Nature morte avec perroquet nain</i> , aquarelle, XV <sup>e</sup> -XVI <sup>e</sup>	<a href="http://www.papageien.org">www.papageien.org</a>
429	Floris, Franz	<i>Allégorie trinitaire</i> , huile sur toile, 165 x 230 cm, 1561, Paris, Musée du Louvre	BOESPFLUG 2008, p. 337
430	Fouquet, Jean	<i>Simon de Varie en prière devant la Vierge et l'Enfant</i> , miniature, 1455, <i>Heures de Simon de Varie</i> , Malibu, J. Paul Getty Museum, ms. 7	KREN 1998, p. 81
431	Fouquet, Jean	<i>Vierge à l'Enfant</i> , miniature, 1455, vers 1450, <i>Heures de Simon de Varie</i> , La Haye, Koninklijke Bibliotheek, ms. 74G 37a	CAT. PARIS 2003, p. 189
432	Francesco del Cossa	<i>Sainte Lucie</i> , 1473, Washington, National Gallery	GIORGI 2003, p. 234
433	Francke	<i>Adoration de l'Enfant</i> , technique mixte sur bois de chêne, 99 x 89 cm, vers 1424, <i>Autel de Saint-Thomas-Beckett</i> , Hambourg, Hamburger Kunsthalle	SUCKALE 2006, p. 63
434	Francke	<i>Femmes au pied de la Croix</i> , technique mixte sur bois de chêne, 99 x 89 cm, vers 1424, <i>Autel de Saint-Thomas-Beckett</i> , Hambourg, Hamburger Kunsthalle	D. R.
435	Francken, Frans et Govaerts, Abraham	<i>Vierge à l'Enfant dans un paysage</i> , début XVII <sup>e</sup> , Lyon, Musée des Beaux-Arts.	NERET 2004, p. 128
436	Fries, Hans	<i>Stigmatisation de saint François</i> , 63,9 x 37,4 cm, 1501, Munich, Alte Pinakothek	SCHAWE 2006, p. 117
437	Füllmaurer, Heinrich et Meyer, Albrecht	<i>Ernrosen [roses trémières]</i> , dessin, illustration du <i>New Kreüterbuch de Leonhart Fuchs</i> , 1543	FUCHS 2001, pl. 287

438	Füllmaurer, Heinrich et Meyer, Albrecht	<i>Syngriën [pervenche]</i> , dessin, illustration du <i>New Kreüterbuch de Leonhart Fuchs</i> , 1543	FUCHS 2001, pl. 203
439	Furtmeyr, Berthold	<i>L'arbre de la Mort et le Bois de la Vie</i> , miniature, vers 1478, <i>Missel de Salzbourg</i> , Munich, Bayerische Staatsbibliothek, <i>Cm 15710</i> , f° 60 v	WALTHER, WOLF 2001, p. 382
440	Galle, Hieronymus	<i>Nature morte</i> (détail), huile sur toile, 2 <sup>e</sup> ½ XVII <sup>e</sup>	D. R.
441	Generalic, Ivan	<i>Le Coq crucifié</i> , huile et verre trempé, 100 x 84 cm, 1964, Zagreb, Galerija Primitivne Umjetnosti.	BIHALJI-MERIN 1975, p. 2
442	Ghirlandaio, Domenico	<i>La Cène</i> , fresque, 1480, Florence, monastère San Marco	QUERMANN 1998, p. 34
443 a	Giotto	<i>Saint François prêchant aux oiseaux</i> , tempera sur bois, 1296-1297, <i>Saint François recevant les stigmates</i> , 314 x 162 cm, Paris, Musée du Louvre	MUELLER VON DER HAEGEN 1998, p. 36
443 b	Giotto	<i>Saint François prêchant aux oiseaux</i> , fresque, 1297-1300, Assise, basilique Saint-François	ROCQUET 2005, p. 23
444	Giovanni da Bologna	<i>Vierge d'Humilité</i> , peinture sur bois, milieu XIV <sup>e</sup> , Venise, Accademia	MEISS 1994, p. 207
445	Giovanni del Biondo	<i>Annonciation</i> , détrempe sur bois, 185 x 107 cm, 1385, Florence, Hôpital des Innocents	ARASSE 1999, p. 113
446	Giovanni di Paolo	<i>La Vierge et les saints dans la rose</i> , miniature, vers 1450, <i>illustration du Paradis de Dante</i> , Londres, British Museum, Collection Yates Thomson, <i>ms. 36</i> , f° 187	<a href="http://www.worldofdante.org/gallery/yates_thompson">www.worldofdante.org/gallery/yates_thompson</a>
447	Giovanni di Paolo	<i>Le Paradis</i> , peinture sur bois, après 1445, Sienne, Pinacothèque Nationale	BERTI 2000, p. 49
448	Girolamo da Cremona	<i>Pentecôte</i> , miniature, vers 1460-1470, Malibu, J. Paul Getty Museum, <i>ms. 55</i>	KREN 1998, p. 108
449	Gould, John	<i>Chardonnerets</i> , gravure, XIX <sup>e</sup>	carte
450	Hope, James	<i>Chardonneret élégant</i> , aquarelle, 172 x 106 mm, vers 1825-1835, Londres, Natural History Museum	ELPHICK 2004, p. 191
451	Govaerts, Abraham	<i>Le Repos pendant la Fuite en Égypte</i> , fin XVI <sup>e</sup> -début XVII <sup>e</sup> , Douai, Musée de la Chartreuse	LE PICHON 1992, p. 136
452	Goya, Francisco de	<i>Don Manuel Osorio de Zuniga</i> , peinture sur toile, 127 x 101 cm, 1788, New York, Metropolitan Museum of Art	CAT. LILLE, PHILADELPHIE 1998-1999, p. 157
453	Gozzoli, Benozzo	<i>Adoration des anges</i> , fresque, 1459, Florence, chapelle du Palazzo Medici-Riccardi	COLE AHL 2002, p. 104-105
454	Gozzoli, Benozzo	<i>Naissance de saint François</i> , fresque, 1452, Montefalco, Museo Comunale di San Fortunato	COLE AHL 2002, p. 51
455	Gozzoli, Benozzo	<i>Prédication aux oiseaux de saint François</i> , fresque, 1452, Montefalco, Museo Comunale di San Fortunato	COLE AHL 2002, p. 66

456	Greco, Le	<i>Saint Jean l'Évangéliste</i> , huile sur toile, 100,5 x 80,4 cm, vers 1610-1614, Tolède, Museo del Greco	CAT. BRUXELLES 2010, p. 171
457	Gros, Antoine-Jean	<i>Portrait de Paulin des Hours</i> , 1793, Rennes, Musée des Beaux-Arts	carte
458	Grünewald, Matthias	<i>Dérision du Christ</i> , huile sur sapin, 109 x 73,5 cm, 1504-1505, Munich, Alte Pinakothek	SCHAWE 2006, p. 159
459	Grünewald, Matthias	<i>Crucifixion</i> , tempera et huile sur bois de tilleul, 584 x 167 cm, 1510-1515, <i>Retable d'Isenheim, volets centraux du retable fermé</i> , Colmar, Musée Unterlinden	BEGUERIE, BISCHOFF 2000 p. 24-25
460	Grünewald, Mathias	<i>Madone de Stuppach</i> , peinture sur bois, 1519, Stuppach, église paroissiale	BARZ 1998, p. 2.
461	Grünewald, Mathias	<i>Miracle des Neiges</i> , peinture sur bois, 176 x 88,5 cm, 1519, <i>panneau gauche du Retable d'Aschaffenburg</i> , Fribourg-en-Brigau, Augustinermuseum	BARZ 1998, p. 2.
462	Grünewald, Matthias	<i>Nativité</i> , tempera et huile sur bois de tilleul, 292 x 165 cm, 1510-1515, <i>Retable d'Isenheim, première ouverture</i> , Colmar, Musée Unterlinden	BEGUERIE, BISCHOFF 2000 p. 23
463	Grünewald, Matthias	<i>Visite de saint Antoine à saint Paul ermite</i> , tempera et huile sur bois de tilleul, 292 x 165 cm, 1510-1515, <i>Retable d'Isenheim, volet gauche du retable ouvert</i> , Colmar, Musée Unterlinden	BEGUERIE, BISCHOFF 2000 p. 20, 35
464	Haller, Jost	<i>Nativité</i> , peinture sur sapin, 110,8 x 90,5 cm, vers 1455-1460, <i>Retable des chevaliers teutoniques de Sarrebruck, face intérieure, volet droit</i> , Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum	LORENTZ 2001, p. 138
465	Haller, Jost	<i>Retable du Tempelhof de Bergheim</i> , peinture sur bois, vers 1445-1450, Colmar, Musée Unterlinden	BEGUERIE, BISCHOFF 2000, p. 44
466	Haller, Jost	<i>Sainte Dorothee</i> , miniature, vers 1470, <i>Livre de prières de Lorette d'Herbeviller</i> , Paris, BnF, ms. lat. 13279, f°49 v	LORENTZ 2001, p. 176
467	Hennequin de Bruges	<i>La Jérusalem nouvelle</i> , tapisserie, 150 x 249 cm, 1373-1381, <i>Tenture de l'Apocalypse</i> , château d'Angers	CAILLETEAU 1987, p. 273
468	Hennequin de Bruges	<i>La Prostituée sur la Bête</i> , tapisserie, 1373-1381, <i>Tenture de l'Apocalypse</i> , château d'Angers	GRUBB 1997, p. 73
469	Herlin, Friedrich	<i>Annonciation</i> , peinture sur bois, 31,8 x 67,6 cm, 1462, Nördlingen, Stadtmuseum	CAT. BRUGES 2010-2011, p. 394
470	Herlin, Friedrich	<i>Saint Georges et le dragon</i> , peinture sur bois, 1460-1461	carte
471	Hogarth, William	<i>Les Enfants Graham</i> , huile sur toile, 160,5 x 181 cm, 1742, Londres, National Gallery	ZUFFI 2007, p. 211

472	Horenbout, Gérard	<i>Abraham et les trois anges</i> , miniature, 1510-1520, Rome, Bibliothèque Vaticane, <i>Vat. lat.</i> 3769, f° 3 v	König, Bartz 1998, p. 146
473	Horenbout, Gérard	<i>Incipit du Livre de Daniel</i> , miniature, vers 1510, <i>Bréviaire Grimani</i>	D. R.
474	Horenbout, Gérard	<i>Saint Antoine</i> , miniature, vers 1510, <i>Bréviaire Grimani</i>	D. R.
475	Horenbout, Gérard	<i>Saint Luc peignant la Vierge</i> , miniature, vers 1510, <i>Bréviaire Grimani</i> , Venise, Bibliothèque Marciana, <i>ms. lat.</i> XI 67, f° 781 v	JOLLET 2007, p. 58
476	Huguet, Jaime	<i>La Cène</i> , détrempe sur toile, 172 x 164 cm, après 1450, Barcelone, Musée National d'Art de Catalogne	ZUFFI 2007, p. 80
477	Jacopo del Sellaio	<i>Adoration de l'Enfant</i> , peinture sur bois, d. 86 cm, vers 1470-1480, Venise, Galerie Giorgio Franchetti	NEPI SCIRE 2002, p. 120
478	Jean de la Matte	<i>Pitié de Notre-Seigneur</i> , peinture sur bois, 1403-1405	D. R.
479	Jean Le Noir	<i>Danse de Salomé</i> , miniature, 1375-1380, <i>Petites Heures de Jean de Berry</i> , Paris, BnF, <i>Ms. lat.</i> 18014, f° 212 v	FAÏ-SALLOIS 2002, p. 97
480	Jean Le Noir	<i>Jean-Baptiste enfant dans le désert</i> , peinture sur parchemin, 1375-1380, <i>Petites Heures de Jean de Berry</i> , Paris, BnF, <i>Ms. lat.</i> 18014	CAT. STRASBOURG 2008, p. 51
481	Jean le Noir	<i>Jean de Berry entre le Bien et le Mal</i> , miniature, 1375-1380, <i>Petites Heures de Jean de Berry</i> , Paris, BnF, <i>Ms. lat.</i> 18014, f° 183	TESNIERE, DELCOURT 2004, p. 100
482 a		<i>Perroquet</i> , mosaïque, VI <sup>e</sup> , Ravenne, S. Apollinare Nuovo	carte
482 b	Joel ben Simeon	<i>Haggadah</i> , miniature, 1 <sup>e</sup> ½ XVI <sup>e</sup>	D. R.
483	Kessler, Stephan	<i>Le Christ pêcheur d'âmes</i> , huile sur toile, 1672-1675, couvent de Benediktbeuern, plafond de la salle des fêtes	WEBER, VON DER MÜLBE 1996, p. 17
484	Klee, Paul	<i>Le Créateur</i> , peinture à l'huile, 1934, Musée de Berne	LACARRIERE 1990, p. 186
485	Kulmbach, Hans von	<i>Portrait du Margrave Casimir de Brandebourg</i> , peinture sur bois de tilleul, 43 x 31,5 cm, 1511, Munich, Alte Pinakothek	SCHAWE 2006, p. 180
486	Lieferinxe, Josse	<i>Saint Michel terrassant le démon</i> , peinture sur bois, fin XV <sup>e</sup> , Avignon, Musée du Petit Palais	CASSAGNES-BROUQUET 1993, p. 109
487	Lippi, Fra Filippo	<i>Annonciation</i> , peinture sur bois, 203 x 186 cm, vers 1450, Munich, Alte Pinakothek	BAUER 1973, p. 61
488	Lippi, Fra Filippo	<i>La Vierge de l'Humilité</i> , 85 x 168 cm, vers 1430, Milan, Musée du Château de Sforza	<i>Chefs d'œuvre de l'art</i> n° 117

489	Lochner, Stefan	<i>Adoration de l'Enfant</i> , technique mixte sur chêne, 37,5 x 23,6 cm, 1445, Munich, Alte Pinakothek	SCHAWÉ 1996, p. 185
490	Lochner, Stefan	<i>L'Archange Michel</i> , miniature, 1451, <i>Livre d'Heures dit de Darmstadt</i> , Darmstadt, Landes- und Hochschulbibliothek, f° 150	STAUB 1996, p. 102
491	Lochner, Stefan	<i>Madone à la violette</i> , huile sur bois de chêne, 212 x 102 cm, vers 1443, Cologne, Erzbischöfliches Diözesanmuseum	cartes
492	Lochner, Stefan	<i>Martyre de saint Barthélémy</i> , huile sur noyer, vers 1435, <i>face intérieure du volet gauche du Retable du Jugement Dernier</i> , 120 x 80 cm, Francfort-sur-le-Main, Städelsches Kunstinstitut	CAT. BRUGES 2010-2011, p. 249
493	Lochner, Stefan	<i>Reetable des Rois Mages</i> , peinture sur chêne, 236 x 263 cm pour le panneau central, vers 1445, Cologne, cathédrale	BUDDE 1986, pl. 13 / <a href="http://www.dom-fuer-kinder.de">www.dom-fuer-kinder.de</a>
494	Lochner, Stefan	<i>Reetable du Jugement Dernier</i> , huile sur chêne, 122 x 171 cm, 1435-1440, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum	LASSAIGNE, ARGAN 1955, p. 62 / CHIOVARO 1988,1, p. 302 /
495	Lochner, Stefan	<i>Sainte Catherine, l'évêque Hubert de Liège et saint Quirinius avec un donateur</i> , peinture sur bois, 120 x 80,6 cm, vers 1440-1445, <i>panneau extérieur droit du Retable du Jugement dernier</i> , Munich, Alte Pinakothek	SCHAWÉ 2006, p. 182
496	Lochner, Stefan	<i>Vierge à l'Enfant</i> , miniature, 1444, <i>Livre d'Heures dit de Berlin</i> , Berlin, Kupferstichkabinett, f° 38 v	CHAPUIS 2004, pl. 36
497	Lochner, Stefan (école)	<i>Saint Matthieu, sainte Catherine et saint Jean l'Évangéliste</i> , peinture sur chêne, 68,6 x 58,5 cm, vers 1500, Londres, National Gallery	CHAPUIS 2004, pl. 47
498	Lochner, Stefan (école)	<i>Saint Jean l'Évangéliste</i> , peinture sur chêne, 45 x 14,8 cm, vers 1500, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen	CHAPUIS 2004, pl. 50
499	Lorenzo da San Severino	<i>Mariage mystique de sainte Catherine</i> , XV <sup>e</sup>	MIRIMONDE 1967
500	Lorenzo Veneziano	<i>Remise des clefs à saint Pierre</i> , huile sur bois, 90 x 60 cm, 1370, Venise, Musée Correr	NEPI SCIRE 2002, p. 26
501	Lotto, Lorenzo	<i>Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et sainte Catherine</i> , huile sur toile, 74 x 68 cm, 1522, Bergame, Costa di Mezzate	CAT. PARIS 1998-1999, p. 126
502	Lucas de Leyde	<i>La Vierge à l'Enfant, sainte Marie-Madeleine et un donateur</i> , peinture sur chêne, 50,5 x 67,8 cm, 1522, Munich, Alte Pinakothek	SCHAWÉ 2006, p. 320
503	Luini, Aurelio	<i>Les animaux entrant dans l'Arche</i> , vers 1555, Milan, monastère San Maurizio	D. R.
504	Luini, Bernardino	<i>La Madone au rosier</i> , 1505-1510, Milan, Pinacoteca di Brera	IMPELLUSO 2004, p. 109

505 a	Maître à l'œillet	<i>Le Jugement Dernier et saint Michel</i> (détail), huile sur sapin, 169,5 x 115 cm, 1500, Zurich, Kunsthhaus	BLANC 2004, p. 120
505 b	Maître à l'œillet	<i>La Chute des anges et le combat de saint Michel contre le dragon</i> , huile sur sapin, 169,5 x 115 cm, 1500, Zurich, Kunsthhaus	BLANC 2004, p. 40
505 c	Lurçat, Jean	<i>La Fin de tout</i> , tapisserie, 440 x 225 cm, 1959, <i>Le Chant du Monde</i> , Angers, Musée Jean Lurçat	carte
506	Maître Conxollus	<i>Miracle du pain empoisonné</i> , fresque, XIII <sup>e</sup> , Subiaco, Sacro Speco	carte
507	Maître d'Antoine Rolin	<i>Mise en Croix</i> , miniature, vers 1490, <i>Heures de Boussu</i>	LEBRUN 1986, p. 39
508	Maître d'Aquisgrana	<i>Assomption</i> , panneau peint, 1485, Aix-la-Chapelle, Trésor de la cathédrale	BROSSE 1998, p. 61
509	Maître d'Egerton	<i>Scènes courtoises dans un jardin</i> , miniature, vers 1405-1408, Paris, BnF	CAT. STRASBOURG 2008, p. 59
510	Maître de Balaam	<i>Culte aux créatures</i> , miniature, vers 1389-1395, <i>Bible de Wenceslas</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. 2759</i> , f <sup>o</sup> 180	ERLANDE-BRANDENBOURG 1989 b, p. 130
511	Maître de Balaam	<i>Martin-pêcheur avec devise royale « Toho bzde toho »</i> , miniature, vers 1389-1395, <i>Bible de Wenceslas</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. 2759</i> , f <sup>o</sup> 174 v	FINGERNAGEL, GASTGEBER 2008, p. 84
512	Maître de Boucicaut	<i>Annonciation</i> , miniature, 1410, <i>Heures dites de Guise</i> , Chantilly, Musée Condé, <i>ms. 64</i> , f <sup>o</sup> 25	CAT. CHANTILLY 2004, p. 22
513	Maître de Boucicaut	<i>Nativité</i> , miniature, <i>Heures dites de Guise</i> , vers 1410, Chantilly, Musée Condé, <i>ms. 64</i> , f <sup>o</sup> 57	CAT. CHANTILLY 2004, p. 72
514	Maître de Boucicaut	<i>Pentecôte</i> , miniature, vers 1410, <i>Heures du Maréchal de Boucicaut</i> , Paris, Musée Jacquemart-André, <i>ms. 2</i> , f <sup>o</sup> 112 v	AVRIL 1995, p. 119
515	Maître de Boucicaut (école)	<i>Mariage d'Adam et Eve</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , <i>Livre des Propriétés des Choses de Barthélémy l'Anglais</i> , Cambridge, Fitzwilliam Museum, <i>ms. 251</i> , f <sup>o</sup> 16	D. R.
516	Maître de Catherine de Clèves	<i>Anges chanteurs</i> , miniature, vers 1440, <i>Heures de Catherine de Clèves</i> , New York, Pierpont Morgan Library, <i>ms. 917</i> , f <sup>o</sup> 11	D. R.
517	Maître de Catherine de Clèves	<i>La Sortie de l'enfer</i> , miniature, vers 1440, <i>Heures de Catherine de Clèves</i> , New York, Pierpont Morgan Library, <i>ms. 917</i> , f <sup>o</sup> 107 v	GRUBB 1997, p. 117
518	Maître de Catherine de Clèves	<i>La Gueule de l'enfer</i> , miniature, vers 1440, <i>Heures de Catherine de Clèves</i> , New York, Pierpont Morgan Library, <i>ms. 917</i>	MUCHEMBLED 2002, p. 37
519	Maître de Catherine de Clèves	<i>Saint Michel</i> , miniature, vers 1440, <i>Heures de Catherine de Clèves</i> , New York, Pierpont Morgan Library, <i>ms. 917</i>	D. R.

520	Maître de Catherine de Clèves	<i>Sainte Hélène</i> , miniature, vers 1440, <i>Heures de Catherine de Clèves</i> , New York, Pierpont Morgan Library, <i>ms. 917</i>	PLUMMER 2002, pl. 156
521	Maître de Dirc van Delf	<i>Christ aux outrages et Initiale D avec Vierge à l'Enfant</i> , miniature, vers 1405-1410, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, <i>ms. 40</i> , f° 13 v-14	CAT. COLOGNE 1987, p. 163 / KREN 1998, p. 64
522	Maître de Dresde	<i>Entrée du Christ à Jérusalem</i> , miniature, avant 1497, <i>Bréviaire d'Isabelle de Castille</i> , Londres, British Library, <i>add. Ms 18851</i> , f° 96	WALTHER 2001, p. 403.
523	Maître de Dresde	<i>Office des Morts</i> , miniature, vers 1490-1500, <i>Livre d'Heures Manderscheid</i> , collection particulière, f° 157	CAT. COLOGNE 1987, p. 43
524	Maître de Dresde	<i>Les Tentations du Christ</i> , miniature, XV <sup>e</sup>	D. R.
525	Maître de Dresde	<i>Résurrection de Lazare</i> , miniature, vers 1490-1500, <i>Livre d'Heures Manderscheid</i> , collection particulière, f° 156 v	CAT. COLOGNE 1987, p. 42
526	Maître de Dresde	<i>Sainte Anne apprend à lire à la Vierge</i> , miniature, XV <sup>e</sup>	D. R.
527	Maître de Dresde	<i>Sainte Marthe</i> , miniature, avant 1497, <i>Bréviaire d'Isabelle de Castille</i> , Londres, British Library, <i>ms. add. 18851</i> , f° 417	BACKHOUSE 1993, p. 55
528	Maître de Hohenfurt	<i>Le Jardin des Oliviers</i> , détrempe sur toile sur bois, 100 x 92 cm, vers 1350, <i>Panneau du Retable de Hohenfurt</i> , Prague, Národní Galeri	SUCKALE 2006, p. 11
529	Maître de Houchin-Longastre	<i>Le Roi David en prière</i> , miniature, 1474-1489, <i>bréviaire de Marguerite de Houchin-Longastre</i> , collection particulière, f° 222 v	CAT. COLOGNE 1987, p. 27
530	Maître de l'Atelier de Blanche de Castille	<i>Arche de Noé et Ligature d'Isaac</i> , miniature, vers 1230, <i>Psautier de saint Louis</i>	D. R.
531	Maître de l'autel Bartholomé	<i>Incrédulité de saint Thomas</i> , peinture sur bois de chêne, 143 x 106 cm, <i>retable de saint Thomas</i> , après 1495, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum	BUDDE 1986, p. 187
532	Maître de l'autel de Seligenstadt	<i>Adoration de l'Enfant</i> , peinture sur bois, 102 x 106 cm, vers 1500, <i>volet de retable, d'après une gravure de Martin Schongauer</i> , Darmstadt, Hessisches Landesmuseum	CAT. DARMSTADT 1990, p. 72
533	Maître de l'Historia Frederici et Maximiliani	<i>Nativité</i> , peinture sur bois, 109,4 x 74,5 cm, 1511-1512, Chicago, Art Institute	BENESCH 1996, p. 126
534 a	Maître de la comtesse de Warwick	<i>Portrait de William Brooke et de sa famille</i> , peinture sur toile, 1567, Wiltshire, Longleat House	MELCHIOR-BONNET, SALLES 2001, p. 63

534 b	Artiste alsacien	<i>Oiseau blanc et bleu sur un perchoir</i> , verre et porcelaine, 6 x 5,5 cm, jouet pour maison de poupée, s. d., Colmar, Musée Unterlinden	cliché du Musée Unterlinden
534 c	Artiste alsacien	<i>Oiseau blanc, rouge et vert sur un perchoir</i> , verre, 6 x 4 cm, jouet pour maison de poupée, s. d., Colmar, Musée Unterlinden	cliché du Musée Unterlinden
535	Maître de la Légende de sainte Lucie	<i>Saint Sébastien</i> , huile sur chêne, 70 x 26,7 cm, dernier ¼ XV <sup>e</sup> , Alost, Gallery Robert Pintelon	DE VOS 1994, p. 213
536	Maître de la Légende de sainte Madeleine	<i>Vierge au jardinet</i> , huile sur bois, 75,2 x 56,5 cm, vers 1470, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts	cliché MBA
537	Maître de la Légende de sainte Ursule	<i>Diptyque de la Vierge</i> , huile sur chêne, chaque volet 28 x 21 cm, 1486, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten	DE VOS 1994, p. 200
538	Maître de la Légende dorée de Munich	<i>Vierge à l'Enfant dans un jardin</i> , miniature, vers 1460, <i>Heures à l'usage de Paris</i> , Paris, BnF, <i>Rothschild 2534</i> , f <sup>o</sup> 190 v	AVRIL, REYNAUD 1995, p. 125
539 a	Maître de la Madone d'Eichhorn	<i>Madone d'Eichhorn</i> , détrempe sur bois, 79 x 63 cm, vers 1350, Prague, Národní Galeri	SUCKALE, WENINGER 1999, p. 62
539 b	Leu, Hans	<i>Saint Jean Baptiste et la Vierge à l'Enfant</i> , huile sur bois, 102 x 63 cm, 1521, Zurich, Kunsthaus	DUPEUX 2001, p. 357
540	Maître de la Madone Strauss	<i>La Vierge aux cerises</i> , peinture sur conifère, 38 x 28 cm, vers 1440-1450, Milan, Pinacoteca Ambrosiana	CAT. BRUGES 2010-2011, p. 360
541	Maître de la Madone van Gelder	<i>Vierge à l'Enfant couronnée</i> , huile sur chêne, 103 x 75 cm, vers 1476-1482, Bruges, Groeningemuseum	CAT. LILLE 2005, p. 75
542	Maître de la Nativité du Louvre	<i>Nativité</i> , peinture sur bois, 167 x 167 cm, 2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup> , Paris, Musée du Louvre	GOWING 1996, p. 103
543	Maître de la Sainte Parenté	<i>Triptyque avec saint Bruno, saintes Barbe et Dorothee et saint Hugues</i> , peinture sur bois, 38 x 135 cm, vers 1515, Cologne, Wallraf-Richartz Museum	LANDOLT 1968, p. 135
544	Maître de la Véronique de Munich	<i>Mont Calvaire</i> , huile sur chêne, 50,7 x 37,5 cm, vers 1400, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum	BUDDE, KRISCHEL 2000, p. 47
545	Maître de la Véronique de Munich	<i>Sainte Véronique</i> , technique mixte sur bois tendu de toile, 78,1 x 48,2 cm, vers 1400-1420, sans doute <i>église Saint-Séverin de Cologne</i> , Munich, Alte Pinakothek	SUCKALE 2006, p. 59
546	Maître de la Véronique de Munich	<i>Vierge à la fleur de Vesce</i> , huile sur noyer, 54 x 36 cm, vers 1400, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.	BUDDE 1986, pl. 4
547	Maître de la Véronique de Munich	<i>Vierge à la fleur de vesce entre sainte Catherine et sainte Barbe</i> , peinture sur bois, 59 x 39 cm, vers 1410-1415, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum	BUDDE, KRISCHEL 2000, p. 49

548	Maître de la Vie de Marie	<i>Visitation</i> , huile sur bois de chêne, 85,7 x 110 cm, <i>Retable de la Vie de Marie</i> , 1470-1480, Munich, Alte Pinakothek	SCHAWE 2006, p. 212
549	Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Ascension</i> , miniature, vers 1430, <i>Heures de Marguerite d'Orléans</i> , Paris, BnF, ms. lat. 1156 B, f° 144	KÖNIG 1991
550	Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Dispersion des Apôtres</i> , miniature, vers 1430, <i>Heures de Marguerite d'Orléans</i> , Paris, BnF, ms. lat. 1156 B, f° 148	KÖNIG 1991
551	Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Jésus devant Pilate</i> , miniature, vers 1430, <i>Heures de Marguerite d'Orléans</i> , Paris, BnF, ms. lat. 1156 B, f° 135	KÖNIG 1991
552	Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Nativité</i> , miniature, vers 1430, <i>Heures de Marguerite d'Orléans</i> , Paris, BnF, ms. lat. 1156 B, f° 75	KÖNIG 1991
553	Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Pentecôte</i> , miniature, vers 1430, <i>Heures de Marguerite d'Orléans</i> , Paris, BnF, ms. lat. 1156 B, f° 146	KÖNIG 1991
554	Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Pietà</i> , miniature, vers 1430, <i>Heures de Marguerite d'Orléans</i> , Paris, BnF, ms. lat. 1156 B, f° 23	KÖNIG 1991
555	Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Saint Matthieu</i> , miniature, vers 1430, <i>Heures de Marguerite d'Orléans</i> , Paris, BnF, ms. lat. 1156 B, f° 15	KÖNIG 1991
556	Maître de Marie de Bourgogne	<i>Annonciation</i> , miniature, vers 1480-1490, <i>Livre d'Heures d'Engelbert II de Nassau</i> , Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 219-220, f° 97 v	SMEYERS 1998, p. 396
557	Maître de saint Gilles	<i>Saint Gilles et la biche</i> , huile sur chêne, 61,5 x 46,5 cm, vers 1500, Londres, National Gallery	CHATELET, GROSLIER 1996, p. 145.
558	Maître de Saint-Laurent	<i>Compassion du Père</i> , peinture sur chêne, 23,2 x 15,9 cm, vers 1415-1430, Cologne, Wallraf-Richartz-Museum	DE VOS 1994, p. 174
559	Maître de Saint-Laurent	<i>Visage du Christ</i> , huile sur panneau de chêne, 23,2 x 15,9 cm, vers 1420, Cologne, Wallraf-Richartz Museum.	DE VOS 1994, p. 174
560	Maître de Schotten	<i>Fuite en Egypte</i> , tempera sur chêne, 80 x 80 cm, 1470-1480, Vienne, Schottenstift	GRUBB 1997, p. 96
561	Maître de Sir John Talbot	<i>Compassion du Père</i> , miniature, XV <sup>e</sup> , Rome, Bibliothèque Vaticane, ms. Capp. 218, f° 190 v	KÖNIG, BARTZ 1998, p. 130
562	Maître de Sir John Talbot	<i>Saint Jean à Patmos</i> , miniature, vers 1430-1440, Rome, Bibliothèque Vaticane, Vat. lat. 14395, f° 17	KÖNIG, BARTZ 1998, p. 87
563	Maître de Trebon	<i>Le Christ au Mont des Oliviers</i> , détrempe sur bois, 132 x 92 cm, vers 1380-1390, <i>panneau de l'autel de la collégiale augustiniennne Sant'Egidio</i> , Prague, Narodni Galeri	SUCKALE, WENINGER 1999, p. 67

564	Maître de Trebon	<i>Résurrection</i> , détrempe sur bois, 132 x 92 cm, vers 1380-1390, <i>panneau de l'autel de la collégiale augustinienne Sant'Egidio</i> , Prague, Narodni Galeri	SUCKALE, WENINGER 1999, p. 67
565	Maître de Werden	<i>Conversion de saint Hubert</i> , bois, 123,8 x 83 cm, fin XV <sup>e</sup> , Londres, National Gallery	VALSECCHI 1973, p. 88
566	Maître des Études de draperies	<i>La Vierge de l'Enfant dans un jardin clos</i> , dessin à la plume, 40 x 28,6 cm, 3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup> , Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett	LORENTZ 2001, p. 206
567	Maître des Études de draperies	<i>Un ermite est témoin de l'Assomption de Marie-Madeleine</i> (détail), peinture sur panneau, vers 1480-1490, Karlsruhe, Kunsthalle	carte
568	Maître des Études de draperies	<i>Saint Conrad de Constance</i> , huile sur sapin, 149 x 51 cm, vers 1480-1485, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame	DUPEUX 1999, p. 58
569	Maître des Heures latines de Genève	<i>Office des Morts</i> , miniature, vers 1460-1470, Rouen, collection particulière, f <sup>o</sup> 121	CAT. COLOGNE 1987, p. 35
570	Maître des Initiales de Bruxelles	<i>Annonciation</i> , miniature, vers 1406, <i>Heures à l'usage de Paris</i> , Londres, British Library, <i>ms. add. 29433.</i> , f <sup>o</sup> 20	TABURET-DELAHAYE p. 375
571	Maître des Jardins d'amour	<i>Grand jardin d'amour</i> , gravure sur bois, vers 1430-1440, Berlin, Cabinet des Estampes	CAT. STRASBOURG 2008, p. 55
572	Maître des livres de prière	<i>La carole de Déduit</i> , miniature, vers 1490-1500, <i>Le Roman de la Rose</i> , Londres, British Library, <i>ms. Harley 4425</i> , f <sup>o</sup> 14 v	CAT PARIS 2002, p. 85
573	Maître des panneaux de Sterzing	<i>Annonciation</i> , technique mixte sur bois, env. 194 x 174 cm, 1456-1459, Sterzing, Deutschordenhaus	SUCKALE, WENINGER 1999, p. 121
574	Maître des Sept jours	<i>Martin-pêcheur sur un nœud d'amour</i> , miniature, vers 1389-1395, <i>Bible de Wenceslas</i> , Vienne, ÖNB, <i>cod. 2759</i> , f <sup>o</sup> 2 v	FINGERNAGEL, GASTGEBER 2008, p. 81
575	Maître des Vierges d'Humilité	<i>Saint Georges et le dragon</i> , miniature, vers 1415, <i>Livre d'Heures, Paris ou Bourges</i> , Londres, British Library, <i>ms. Harley 2952</i> , f <sup>o</sup> 21	BACKHOUSE 2004, p. 46
576	Maître du Bréviaire de Marie de Gueldre	<i>Marie de Gueldre en Vierge Marie</i> , miniature, avant 1415, Berlin, Bibliothèque Nationale, <i>ms. Germ. Quart. 42</i> , f <sup>o</sup> 19	EÖRSI 1984, pl. 37
577	Maître du Retable d'Ortenberg	<i>Adoration des mages</i> , détrempe sur sapin, 100 x 81 cm, vers 1420, <i>Retable d'Ortenberg</i> , Darmstadt, Hessisches Landesmuseum	EÖRSI 1984, pl. 32 / CAT. DARMSTADT 1990, p. 48
578	Maître E. S.	<i>La Vierge à l'Enfant au muguet</i> , gravure, 1463-1467, Londres, British Museum	CAT. BRUGES 2010-2011, p. 108
579	Maître E. S.	<i>Jardin d'amour aux joueurs d'échecs</i> , gravure sur cuivre, 16,8 x 21 cm, vers 1460, Paris, BnF, Département des Estampes	CAT. PARIS 2002, p. 127

580	Maître i. e.	<i>Le Christ dans le désert servi par les anges</i> , gravure, 3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	D. R.
581	Maître M. S.	<i>Visitation</i> , peinture sur bois, 140 x 94,5 cm, 1506, Budapest, Magyar Nemzeti Galeria	CAT. BRUGES 2010-2011, p. 512
582	Malouel, Jean	<i>Vierge entourée d'anges</i> (détail), peinture sur bois, 107 x 81 cm, vers 1412, Berlin, Gemäldegalerie	VILLELA-PETIT 2004, p. 91
583	Mandyn, Jan	<i>Tentation de saint Antoine</i> , huile sur bois, 61,5 x 83 cm, vers 1530, Haarlem, Frans Hals Museum	SILVER 2006, p. 376
584	Martini, Simone	<i>Madone de Castiglione d'Orcia</i> , 1 <sup>e</sup> ½ XIV <sup>e</sup> , Sienne, Pinacothèque Nationale	JANELLA 2004, p. 222
585	Martino di Bartolomeo	<i>Saint Etienne ou l'enfant changelin</i> , peinture sur bois, 1389-1434	RICHE, ALEXANDRE-BIDON 1994, p. 175
586	Memling, Hans	<i>Martyre des onze mille Vierges</i> , huile sur chêne, 1489, <i>Châsse de sainte Ursule</i> , 91 x 99 x 41,5 cm, Bruges, Musée de l'Hôpital Saint-Jean	DE VOS 1994, p. 139
587	Memling, Hans	<i>Triptyque du Jugement Dernier</i> , 242 x 180,8 / 90 cm, 1466-1473, Gdansk, Muzeum Narodowe	DE VOS 2002, p. 157-168
588	Memling, Hans	<i>Vierge à l'Enfant sur le trône</i> , peinture sur bois, vers 1480-1490	D. R.
589	Memling, Hans	<i>Vierge à l'Enfant sur un trône avec deux anges</i> , peinture sur chêne, 75,4 x 52,3 cm, vers 1480, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art	DE VOS 1994, p. 77
590	Merson, Luc Olivier	<i>Le Loup d'Aggubio</i> , huile sur toile, 88 x 133 cm, 1877, Lille, Le Palais des Beaux-Arts	TAPIE 2006, p. 106
591	Metsys, Quentin	<i>La Vierge et l'Enfant</i> , peinture sur bois, 135 x 90 cm, 1529, Berlin, Gemäldegalerie	DE BOSQUE 1975, p. 203
592	Metsys, Quentin	<i>La Vierge et l'Enfant avec trois anges</i> , huile sur bois, vers 1509, Lyon, Musée des Beaux-Arts.	<i>Le Monde de la Bible</i> , n° 155, p. 14
593	Metsys, Quentin	<i>Repos pendant la Fuite en Égypte</i> , peinture sur bois, début XVI <sup>e</sup>	D. R.
594	Michelino da Besozzo	<i>Ascension</i> , peinture sur parchemin, 1395-1405, New York, Pierpont Morgan Library, <i>ms 944</i>	carte
595	Michelino da Besozzo	<i>Résurrection</i> , miniature, 1395-1405, New York, Pierpont Morgan Library, <i>ms 944</i> , f° 26 v et 27	AVRIL 1995, p. 139
596	Michelino da Besozzo	<i>Saint Martin</i> , miniature, 1395-1405, New York, Pierpont Morgan Library, <i>ms 944</i>	carte
597	Mignon, Abraham	<i>Nature morte de fruits avec écu</i> , vers 1665	D. R.
598	Millais, John Everett	<i>Endormie</i> , peinture sur toile, 1865-1866, collection privée	CREPALDI 2004, p. 267
599	Multscher, Hans	<i>Dormition de la Vierge</i> , peinture sur bois, 150 x 140 cm, 1437, <i>Autel dit de Wurzach</i> , Berlin, Gemäldegalerie	SUCKALE, WENINGER 1999, p. 121

600	Naqqâsh, Hosein	<i>Raphaël et le poisson</i> , gouache, or et argent sur papier, vers 1590, Paris, Musée du Louvre	CASSAGNES-BROUQUET 1993, p. 105
601	Nicolas de Verdun	<i>Arca Noe</i> , cuivre doré, émail champlevé, env. 20 x 16 cm, 1181, <i>ambon transformé en retable</i> , Klosterneuburg, abbatiale	BUSCHHAUSEN 1980, p. 77
602	Nicolas de Verdun	<i>Celestis Jerusalem</i> , cuivre doré, émail champlevé, env. 20 x 16 cm, 1181, <i>ambon transformé en retable</i> , Klosterneuburg, abbatiale	BUSCHHAUSEN 1980, p. 85
603	Pacher, Michael	<i>La Tentation du Christ</i> , technique mixte sur bois, env. 75 x 130 cm, 1481, <i>Retable de Saint-Wolfgang</i> , Saint-Wolfgang, Wallfahrtskirche	SUCKALE, WENINGER 1999, p. 137
604	Pacher, Michael	<i>Saint Grégoire le Grand</i> , peinture sur bois, 212 x 100 cm, vers 1480, <i>Retable des Pères de l'Eglise</i> , Munich, Alte Pinakothek	SCHAWE 2006, p. 241
605	Patinir, Joachim	<i>Repos pendant la Fuite en Égypte</i> , huile sur toile, 62 x 78 cm, vers 1515, Berlin-Dahlem	D. R.
606	Pérugin, Le	<i>La Vierge, saint Jean l'Évangéliste et saint Nicolas en adoration devant le Christ Enfant</i> , peinture sur bois, 203 x 158 cm, fin XV <sup>e</sup> , Munich, Alte Pinakothek	BAUER 1973, p. 69
607	Pérugin, Le	<i>Remise des clefs à saint Pierre</i> , fresque, 335 x 550 cm, 1481, Rome, Chapelle Sixtine	LHEBRARD 2003, p. 23
608	Piero della Francesca	<i>Nativité</i> , 126 x 123 cm, vers 1470, Londres, National Gallery	LASSAIGNE, ARGAN 1955, p. 131
609	Pisanello	<i>Madone à la caille</i> , peinture sur bois, 50 x 33 cm, vers 1420, Vérone, Musée de Castelvecchio	CHIARELLI 1987, pl. I
610	Pisanello	<i>Portrait d'une princesse</i> , peinture sur bois, 43 x 30 cm, 1435-1440, <i>vraisemblablement Marguerite Gonzague ou Geneviève d'Este</i> , Paris, Musée du Louvre	<i>Chefs d'œuvre de l'Art</i> , n° 109
611	Pisanello	<i>Saint Benoît en pénitence</i> , peinture sur bois, 110 x 66 cm, 1410-1420, Milan, Musée Poldi Pezzoli	<i>Chefs d'œuvre de l'Art</i> , n° 109
612	Provost, Jan	<i>Abraham, Sara et l'Ange</i> , XV <sup>e</sup> , Paris, Musée du Louvre	CAT PARIS 2004, pl. 5
613	Raphaël	<i>Le Couronnement de la Vierge</i> , huile sur bois transposée sur toile, 267 x 163 cm, 1503, <i>Retable Oddi</i> , Cité du Vatican, Pinacothèque	OBERHUBER 1999, p. 23
614	Raphael	<i>Madone Solly</i> , huile sur bois, 52 x 38 cm, 1502, Berlin, Staatliche Museen	OBERHUBER 1999, p. 31
615	Raphael	<i>Résurrection</i> , huile sur toile, 52 x 44 cm, vers 1501, Sao Paulo, Museum de Arte	SPIESS 1993, p. 319
616	Raphael	<i>Sainte Famille au Palmier</i> , huile sur bois transposée sur toile, d. 101,4 cm, 1507, Édimbourg, National Gallery of Scotland.	OBERHUBER 1999, p. 64
617	Raphael	<i>Sainte Famille avec le petit saint Jean</i> , huile sur bois, 154 x 114 cm, 1512, Vienne, Kunsthistorisches Museum	OBERHUBER 1999, p. 244

618	Raphael	<i>Vierge Aldobrandini</i> , huile sur bois, 39 x 33 cm, 1511, Londres, National Gallery	OBERHUBER 1999, p. 111
619	Raphael	<i>Vierge du Belvédère</i> , huile sur toile, 113 x 88 cm, 1506, Vienne, Kunsthistorisches Museum.	OBERHUBER 1999, p. 53
620	Ricardo di Nanni	<i>Ceuvres varies du Pseudo Sénèque</i> , miniature, 1457	D. R.
621	Robert, Dom	<i>L'Agneau</i> , tapisserie, 200 x 275 cm, 1961, atelier Tabard, Aubusson, Collection Tabard-Jorrand	carte
622	Robert, Dom	<i>La Création</i> , tapisserie, 1946	carte
623	Robert, Dom	<i>Laudes</i> , tapisserie, 300 x 200 cm, 1981, Atelier S. Goubely, Aubusson	DURAND-GASELIN 1991, p.77
624	Robert, Dom	<i>Le Printemps</i> , tapisserie, 1942, 260 x 330 cm, atelier Tabard, Aubusson	DOM ROBERT 2003, p. 52
625	Robert, Dom	<i>Mille fleurs sauvages</i> , tapisserie, 210 x 300 cm, , 1961, atelier Goubely, Aubusson	DOM ROBERT 2003, p. 100
626	Robert, Dom	<i>Une de Mai</i> , tapisserie, 170 x 215 cm, atelier Goubely, Aubusson, 1974, collection particulière	DOM ROBERT 2003, p. 128
627	Rosi, Alessandro	<i>Sainte Irène soignant saint Sébastien</i> , huile sur toile, XVII <sup>e</sup> , Brest, Musée des Beaux-Arts	RENAULT 2002, p. 94
628	Rossetti, Dante Gabriel	<i>L'Enfance de Marie</i> , huile sur toile, 1848-1849, Londres, Tate Gallery	DES CARS 1999, p. 26
629	Rossetti, Dante Gabriel	<i>Ecce Ancilla Domini</i> , huile sur toile, 1849-1850, Londres, Tate Gallery	DES CARS 1999, p. 30
630	Rubens, Petrus Paulus	<i>Adam et Eve</i> , huile sur toile, 237 x 184 cm, 1628-1629, Madrid, Musée du Prado	LANEYRIE-DAGEN 2003, p. 237
631	Rubens, Petrus Paulus	<i>La Création de la Voie Lactée</i> , 1636-1638, Madrid, Musée du Prado	carte
632	Rufillus	<i>Création du monde</i> , miniature, 4 <sup>e</sup> ¼ XII <sup>e</sup> , <i>Hexaméron de saint Ambroise</i> , Amiens, BM, ms. Lescapelier 30, f <sup>o</sup> 10 v	DALARUN 2002, p. 270
633	Saint-Blancat, Louis	<i>Notre-Dame des malades</i> , vitrail, 1885, Limoges, cathédrale Saint-Etienne	cliché personnel
634	Saint-Hilaire, Jaume	<i>Rose de Provins</i> , gravure, 1825	<a href="http://www.domenicus.malleotus.free.fr">www.domenicus.malleotus.free.fr</a>
635	Sano di Pietro	<i>Vierge à la cerise</i> , tempera sur bois, XV <sup>e</sup> siècle, Musée d'Aleria, Haute-Corse	<i>Le Monde de la Bible</i> n <sup>o</sup> 138, p. 73
636	Sassetta	<i>Rencontre de saint Antoine et de saint Paul</i> , détrempe sur bois, 46,3 x 34,3 cm, vers 1440, Washington, National Gallery	PARIS 1999, p. 11
637	Saussure, Eric de	<i>Frère François</i> , vitrail, 1964, Taizé, église paroissiale Saint-Martin	carte
638	Schilling de Hagenau, Hans	<i>Adam et Eve chassés du paradis</i> , miniature, 1459, traduction de la <i>Weltchronik de Rudolf von Ems pour un noble d'Ansoltzheim</i> , Colmar, Bibliothèque de la ville, ms. 305, f <sup>o</sup> 15 v	cliché personnel

639	Schilling de Hagenau, Hans	<i>Elie nourri par les corbeaux</i> , miniature, 1459, traduction de la <i>Weltchronik de Rudolf von Ems pour un noble d'Ansoltzheim</i> , Colmar, Bibliothèque de la ville, ms. 305, f° 455 v	cliché personnel
640	Schilling de Hagenau, Hans	<i>Nabuchodonosor dépecé et mangé par les corbeaux</i> , miniature, 1459, traduction de la <i>Weltchronik de Rudolf von Ems pour un noble d'Ansoltzheim</i> , Colmar, Bibliothèque de la ville, ms. 305, f° 456	cliché personnel
641	Siferwas, John	<i>Offertoire avec martin-pêcheur</i> , miniature, 1385-1407, <i>Missel de Sherborne p. 383</i> , Londres, British Library	BACKHOUSE 2001, p. 41
642	Siferwas, John	<i>Pinson mâle et Jean-Baptiste dans le désert</i> , miniature, 1385-1407, <i>Missel de Sherborne, p. 367</i> , Londres, British Library	BACKHOUSE 2001, p. 51
643	Spencer, Stanley	<i>Saint François et les oiseaux</i> , huile sur toile, 66 x 58 cm, 1935, Londres, Tate Gallery	LAURENT 2006, p.180
644	Spengler, Lazarus	<i>Rose de Luther</i> , 1530, dessin pour son sceau	<a href="http://ev-luth-gemeinde-rom.org">ev-luth-gemeinde-rom.org</a>
645	Striegel, Bernhard	<i>Sainte Famille</i> (détail), début XV <sup>e</sup> , Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum	FONTANEL 2007, p.91
646	Taddeo di Bartolo	<i>Saint François prêchant aux oiseaux</i> , peinture sur bois, 1403, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum	carte
647	Testard, Robinet	<i>Haute-Egypte</i> , miniature, vers 1480, <i>manuscrit enluminé pour Charles d'Angoulême</i> , Paris, BnF	BEAUGENDRE 1996, p. 28
648	Testard, Robinet	<i>L'auteur s'apprête à pénétrer en compagnie de Déduit dans le verger gardé par Dame Nature</i> , miniature, vers 1497, <i>Livre des échecs amoureux moralisés d'Evrard de Conty</i> , Paris, BnF, ms. fr. 143, f° 198 v	AVRIL 1995, p. 402
649	Testard, Robinet	<i>L'Envie</i> , miniature, vers 1475, New York, Pierpont Morgan Library, ms. 1001, f° 86	VOELKLE, L'ENGLE 1998, p. 124
650	The Spitz master	<i>Annonciation</i> , miniature, <i>Heures de Spitz</i> , vers 1420, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 57, f° 50	CLARCK 2003, p. 19
651	The Spitz master	<i>Entrée à Jérusalem</i> , miniature, <i>Heures de Spitz</i> , vers 1420, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 57, f° 13	CLARCK 2003, p. 6
652	The Spitz master	<i>Flagellation</i> , miniature, <i>Heures de Spitz</i> , vers 1420, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 57, f° 172 v	CLARCK 2003, p. 40
653	Toros Roslin	<i>Table de canon</i> , miniature, 1256, <i>Livre d'Evangelies Zeyf un Hromklay</i> , Los Angeles, J. Paul Getty Museum, ms. 59, f° 4	CAT. LOS ANGELES 2003-2004, p. 31
654	Tura, Cosmè	<i>Annonciation</i> (détail), détrempe sur toile, 178,5 x 413 cm, 1469, Ferrare, Galleria Nazionale	ARASSE 1999, p. 178

655	Van Cleeve, Jost	<i>Vierge à l'Enfant</i> , peinture sur bois, vers 1530, Cincinatti, Institute of Fine Arts	COPPENS 1996, p. 225
656	Van der Goes, Hugo	<i>Le Pêché originel</i> , peinture sur bois, 1473-1475	DEBRAY 2003 a, p. 21
657	Van der Goes, Hugo	<i>Triptyque Portinari</i> , tempera sur bois, 253 x 304 / 141 cm, vers 1476, Florence, Galerie des Offices	LASSAIGNE, ARGAN 1955, p. 153 / DE VOS 2002, p. 143-150
658	Van der Weyden, Rogier	<i>Le Jugement Dernier</i> , huile sur bois, 1445-1448, Beaune, Hôtel-Dieu	BERTI 2000, p. 20
659	Van der Weyden, Rogier	<i>Madone des Médicis</i> , huile sur bois de chêne, 53 x 38 cm, vers 1450-1460, Francfort-sur-le-Main, Städelsches Kunstinstitut	SUCKALE, WENINGER 1999, p. 102
660	Van Dyck, Anthon	<i>Les Enfants Balbi</i> , huile sur toile, 219 x 151 cm, vers 1625-1627, Londres, National Gallery	IMPELLUSO 2004, p. 301
661	Van Eyck, Jan	<i>Madone au Chanoine Joris van der Paele</i> , 141 x 176 cm, vers 1436, Bruges, Groeningemuseum	DE VOS 2002, p. 63-72
662	Van Eyck, Jan et Hubert	<i>Polyptyque de l'Agneau mystique</i> , peinture sur bois, 375 x 520 cm, 1432, Gand, cathédrale Saint-Bavon	DE VOS 2002, p. 35-52 / DELUMEAU 2001, p. 103
663	Varo, Remedios	<i>La Création des oiseaux</i> , 1958	OLIOSO 2004, p. 129
664	Veneziano, Paolo	<i>Madone au coquelicot</i> , peinture sur bois, 98 x 74 cm, après 1350, <i>panneau central d'un antependium</i> , Venise, église San Pantalon	PEDROCCO 2003, p. 41
665	Veneziano, Paolo	<i>Vierge à la Rose</i> , peinture sur bois, 31 x 28 cm, vers 1330, Milan, Collection Malabarba	PEDROCCO 2003, p. 141
666	Veneziano, Paolo	<i>Vierge à l'Enfant avec des anges</i> , peinture sur bois, 107 x 77 cm, 1340, Milan, Collection Crespi	PEDROCCO 2003
667	Veneziano, Paolo	<i>Vierge à l'Enfant sur le trône</i> , peinture sur bois, 102 x 73 cm, vers 1335	PEDROCCO 2003, p. 163
668	Vogeler, Heinrich	<i>Attente II</i> , huile, 1912	STENZIG 1991, p. 102
669	Vreland, Willem	<i>Le Pêché originel</i> , miniature, vers 1460, Malibu, J. Paul Getty Museum, <i>ms. Ludwig IX 8, f° 137</i>	BODSON 2001, p. 48
670	Vuiller, Gaston	<i>La vache malade ou le collier de pervenches</i> , dessin, fin XIX <sup>e</sup> -début XX <sup>e</sup> Tulle, Musée	BILIMOFF 2003, p. 90
671	Walter, Johann	<i>Le loriot</i> , vers 1630	carte ?
672	Witz, Konrad	<i>Sainte Catherine et sainte Madeleine</i> , peinture sur bois, 161 x 131 cm, vers 1440, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame	CAT. BRUGES 2010-2011, p. 57 / LORENTZ 2001, p. 49

## II ŒUVRES CONVOQUEES PAR ORDRE ALPHABETIQUE

Les œuvres sont citées par ordre alphabétique des œuvres anonymes et des artistes  
Seuls les détails nécessaires pour éviter toute ambiguïté sont indiqués ici.

### A Œuvres anonymes

artiste	œuvre	date	figure
	<i>Adam et Eve (Miroir de l'Humaine Salvation)</i>	vers 1336	113
	<i>Adoration des Mages (Ravenne)</i>	VI <sup>e</sup>	114
	<i>Adoration des Mages (Zillis)</i>	vers 1110	115
	<i>Alcyon (Bestiaire d'Oxford)</i>	vers 1210	99
	<i>Ange debout dans le soleil (Beatus Morgan)</i>	vers 950	116
	<i>Annonce aux bergers (Einsiedeln)</i>	XV <sup>e</sup>	117
	<i>Annonciation (Graduel de Friedrich Zollner)</i>	milieu XV <sup>e</sup>	118
	<i>Annonciation (gravure, BNUS)</i>	1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	21
	<i>Annonciation (Heures à l'usage de Paris)</i>	XV <sup>e</sup>	119
	<i>Annonciation (Heures de Pierre II de Bretagne)</i>	vers 1455	120
	<i>Annonciation (Winterthur)</i>	vers 1420	12 a
	<i>Annonciation dans un jardin clos (dessin colorié)</i>	2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	121
	<i>Apocalypse (Bibliothèque Vaticane)</i>	XV <sup>e</sup>	122
	<i>Arbre de Jessé (Bible de Lambeth)</i>	vers 1150-1170	123
	<i>Arche de Noé (Heures de Louis de Laval)</i>	vers 1480	124
	<i>Assomption et Couronnement de la Vierge (Heures de Soane)</i>	XV <sup>e</sup>	125
	<i>Assomption (broderie liturgique)</i>	s. d.	126
	<i>Babylone ( Apocalypse de Saint-Sever)</i>	XI <sup>e</sup>	127
	<i>Basiliscus (Bestiaire de Westminster)</i>	XIII <sup>e</sup>	100
	<i>Berceau de l'Enfant Jésus</i>	1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	216 a
	<i>Bordure de fleurs et d'oiseaux (Heures d'Isabelle du Portugal)</i>	début XVI <sup>e</sup>	128
	<i>Caladrius (Bestiaire d'Oxford)</i>	vers 1210	101
	<i>Cantique de Syméon (Heures de Rivoire)</i>	1465-1470	129
	<i>Carte de Nouvel An (gravure, BnF)</i>	1460-1470	19
	<i>Christ bénissant (Heures d'Alvaro da Costa)</i>	1480-1490	130
	<i>Ciconia (Bestiaire de l'Escorial)</i>	1 <sup>e</sup> ½ XIV <sup>e</sup>	102
	<i>Colombe eucharistique (émail de Limoges)</i>	vers 1215-1235	131
	<i>Combat de l'oiseau et du serpent (Beatus de Saint-Sever)</i>	X <sup>e</sup>	132
	<i>Communiantes (photo)</i>	vers 1940	133

	<i>Concert des anges (d'après le Retable de Jacob Floreins de Hans Memling)</i>	XIX <sup>e</sup>	69 a
	<i>Confection de guirlandes de roses à Antioche</i>	époque romaine	134
	<i>Conversion de saint Paul (Saint-Lambert)</i>	vers 1420	135
	<i>Couple courtois (Bréviaire de Renaud de Bar)</i>	vers 1302-1305	136
	<i>Couple sous un dais (tapisserie)</i>	vers 1450-1460	137
	<i>Création d'Eve</i>	1534	138
	<i>Création d'Eve (Postilles de Nicolas de Lyre)</i>	fin XV <sup>e</sup>	139
	<i>Création des astres par la Trinité (Bible Hamilton)</i>	vers 1350	140
	<i>Création des oiseaux (cathédrale de Strasbourg)</i>	fin XIII <sup>e</sup>	141
	<i>Création des oiseaux (Psautier de Cantorbery)</i>	vers 1180	142
	<i>Crucifixion (Heures à l'usage de Paris)</i>	vers 1415	143
	<i>Crucifixion (Missel cistercien de Duinen)</i>	1488-1492	144
	<i>Crucifixion aux colombes (Saint-Clément de Rome)</i>	XII <sup>e</sup>	145
	<i>Der Kol von Nüssen (Codex Manesse)</i>	vers 1320	70
	<i>Der Schenk von Limburg (Codex Manesse)</i>	vers 1320	77
	<i>Der Winsbeke (Codex Manesse)</i>	vers 1320	71
	<i>Dieu envoie les flèches de la peste (Pestblatt)</i>	vers 1460-1470	146
	<i>Dieu portant la « Riche Perle »</i>	XVI <sup>e</sup>	147
	<i>Donateur devant la Madone (Heures de Rivoire)</i>	vers 1465-1470	148
	<i>Draco (Bestiaire de Westminster)</i>	XIII <sup>e</sup>	103
	<i>Dulce dame de miséricorde (Heures à l'usage de Paris)</i>	vers 1430	47
	<i>Eau de rose (Tacuinum Sanitatis)</i>	fin XIV <sup>e</sup>	90 b
	<i>Enterrement (Einsiedeln)</i>	XV <sup>e</sup>	149
	<i>Entrée des oiseaux dans l'Arche (basilique Saint-Marc)</i>	XII <sup>e</sup>	150
	<i>Epitaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow</i>	vers 1426	46
	<i>Ex-Voto pour un cheval blanc malade</i>	1722	151
	<i>Fresque de l'oiseau bleu (Cnossos)</i>	vers 1400 av. J.-C.	152
	<i>Gaudia (Tacuinum Sanitatis)</i>	fin XIV <sup>e</sup>	84
	<i>Généalogie franciscaine (image pieuse)</i>	début XIX <sup>e</sup>	153
	<i>Goldenes Rössl</i>	avant 1405	33
	<i>Graf Kraft von Toggenburg (Codex Manesse)</i>	vers 1320	72
	<i>Grenades douces (Tacuinum Sanitatis)</i>	fin XIV <sup>e</sup>	89 b
	<i>Grus (Bestiaire d'Oxford)</i>	1180-1220	108
	<i>Herr Hartmann von Aue (Codex Manesse)</i>	vers 1320	82
	<i>Herr Heinrich von Morungen (Codex Manesse)</i>	vers 1320	74
	<i>Herr Heinrich von Veldecke (Codex Manesse)</i>	vers 1320	75
	<i>Herr Jakob von Warte (Codex Manesse)</i>	vers 1320	76

	<i>Herr Konrad von Altstetten (Codex Manesse)</i>	vers 1320	73
	<i>Herr Walther von der Vogelweide (Codex Manesse)</i>	vers 1320	78
	<i>Herzog Heinrich von Breslau (Codex Manesse)</i>	vers 1320	83
	<i>Initiale U (Bible de Louis XI)</i>	vers 1470	154
	<i>Ißvogel (Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae)</i>	vers 1485	155
	<i>Jardin du Paradis avec reliques</i>	avant 1487	216 b
	<i>Jésus et les bêtes sauvages</i>	4 <sup>e</sup> ¼ XIII <sup>e</sup>	156
	<i>Jésus pêcheur d'âmes</i>	XVII <sup>e</sup>	157
	<i>Josué ôtant ses sandales</i>	s. d.	158
	<i>L'Agneau ouvre le Livre (Apocalypse normande)</i>	vers 1330	159
	<i>L'Annonce aux bergers et les Rois Mages (Psautier de saint Louis)</i>	XIII <sup>e</sup>	160
	<i>L'Annonce à Marie (graduel de Sankt Katharinenthal)</i>	vers 1290	161
	<i>L'Empereur et les oiseaux chaldrius (Roman d'Alexandre)</i>	XV <sup>e</sup>	162
	<i>L'Enfant Jésus dans un jardin clos</i>	fin XV <sup>e</sup>	163
	<i>La Capture de la Bête et du Faux prophète (Beatus de Facundus)</i>	1047	164
	<i>La Chute (Bible de Cologne)</i>	1478	165
	<i>La Chute des anges rebelles (Miroir historial de Beauvais)</i>	XV <sup>e</sup>	166
	<i>La Croix rédemptrice (Galla Placidia)</i>	milieu V <sup>e</sup>	167
	<i>La Dame à la Licorne</i>	avant 1457	168
	<i>La Découverte et l'Exaltation de la Croix</i>	XV <sup>e</sup>	169
	<i>La Mort comme fossoyeur</i>	vers 1480	170
	<i>La Vierge au buisson de roses, d'après Martin Schongauer (copie de Boston)</i>	vers 1550	94 b
	<i>La Vierge au rosaire</i>	1526	171
	<i>Le cinquième sceau (Beatus de Facundus)</i>	1047	172
	<i>Le Corbeau ne nourrit pas ses petits (Bestiaire d'Amour de Richard de Fournival)</i>	vers 1400	104
	<i>Le Dragon poursuit la femme</i>	1255-1260	173
	<i>Le Jugement Dernier (Loreto Apruntino)</i>	XIII <sup>e</sup>	174
	<i>Le Margrave Heinrich von Meissen (Codex Manesse)</i>	vers 1320	79
	<i>Le paradis terrestre (Histoire ancienne jusqu'à César)</i>	XV <sup>e</sup>	175
	<i>Le Pêché originel (d'après Boccace)</i>	1465	176
	<i>Le Pêché originel (Roman de Lancelot du Lac)</i>	3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	177
	<i>Le roi Konrad le Jeune (Codex Manesse)</i>	vers 1320	80
	<i>Le Songe de Nabuchodonosor (Commentaire de saint Jérôme sur Daniel)</i>	vers 950	178
	<i>Le souverain Juge livre les damnés au diable</i>	XV <sup>e</sup>	179
	<i>Leçon de musique de l'Enfant Jésus</i>	vers 1410	36

	<i>Légende de saint Eloi</i> (tapisserie)	XVI <sup>e</sup>	180
	<i>Les Hommes adorant la Bête à deux cornes</i>	3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	181
	<i>Les huppés nourrissent leur vieille mère</i> ( <i>Bestiaire de Richard de Fournival</i> )	vers 1400	105
	<i>Les oiseaux</i>	1619	182
	<i>Les Oiseaux d'argile</i> (Zillis)	vers 1110	183
	<i>Les Ressuscités de la terre</i> (Torcello)	fin XII <sup>e</sup>	184
	<i>Lettre O</i> (antiphonaire de Florence)	XVI <sup>e</sup>	185
	<i>Lutrin</i> (Dortmund)	1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	186
	<i>Lys</i> ( <i>Tacuinum Sanitatis</i> )	fin XIV <sup>e</sup>	85
	<i>Maître Konrad von Würzburg</i> ( <i>Codex Manesse</i> )	vers 1320	81
	<i>Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes</i>	1410-1415	37
	<i>Marie sous un buisson de roses</i> (calcaire)	vers 1450	55
	<i>Martyre de sainte Apolline</i> (gravure, Bâle)	1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	20
	<i>Minéral : perle</i> ( <i>Livre des simples médecines</i> )	vers 1480	187
	<i>Minnekästchen</i> (fragment de copie sculptée du <i>Paradiesgärtlein</i> )	vers 1820	5
	<i>Noé lâche la colombe</i> (basilique Saint-Marc)	XII <sup>e</sup>	188
	<i>Noli me tangere</i> (tapisserie)	vers 1500-1520	189
	<i>Notre-Dame de l'Attente</i>	vers 1415-1420	190
	<i>Paon</i> (fragment d'ambon)	milieu VIII <sup>e</sup>	191
	<i>Parlement des Oiseaux</i>	vers 1355	192
	<i>Pentecôte</i> ( <i>missel de Tours</i> )	début XV <sup>e</sup>	193
	<i>Perroquet</i> (Ravenne)	VI <sup>e</sup>	482 a
	<i>Petits oiseaux et grives</i> ( <i>Tacuinum Sanitatis</i> )	fin XIV <sup>e</sup>	86
	<i>Phoenix</i> ( <i>Bestiaire d'Oxford</i> )	1180-1220	106
	<i>Pica</i> ( <i>Bestiaire d'Oxford</i> )	1180-1220	107
	<i>Pierre Sala offre son cœur à sa belle</i>	vers 1500	194
	<i>Pignons</i> ( <i>Tacuinum Sanitatis</i> )	fin XIV <sup>e</sup>	87
	<i>Pivoine chassant le démon</i>	XIV <sup>e</sup>	195
	<i>Plantain</i> (Pseudo-Apulée)	vers 1484	196
	<i>Portrait du sultan Mehmed II</i>	vers 1475	197
	<i>Prairie paradisiaque</i> (Ravenne)	VI <sup>e</sup>	198
	<i>Présentation au Temple</i> ( <i>Heures d'Alvaro da Costa</i> )	1480-1490	199
	<i>Printemps</i> ( <i>Tacuinum Sanitatis</i> )	fin XIV <sup>e</sup>	88
	<i>Prunes</i> ( <i>Tacuinum Sanitatis</i> )	fin XIV <sup>e</sup>	89
	<i>Rose d'or offerte par Jean XXII au comte de Neuchâtel</i>	vers 1331	200
	<i>Rose de Jéricho</i> ( <i>Liber Floribus</i> )	XV <sup>e</sup>	201
	<i>Rose trémière</i> (image de piété)	1867	202
	<i>Roses</i> ( <i>Tacuinum Sanitatis</i> )	fin XIV <sup>e</sup>	90
	<i>Saint Christophe</i> ( <i>Heures à l'usage de Paris</i> )	vers 1440-1460	203
	<i>Saint Georges combat le dragon</i> ( <i>Codex de Saint Georges</i> )	2 <sup>e</sup> ¼ XIV <sup>e</sup>	204

	<i>Saint Georges et saint Oswald devant la Vierge Marie</i>	s. d.	205
	<i>Saint Jean</i> (antiphonaire de Modène)	XIV <sup>e</sup>	206
	<i>Saint Jean à Patmos</i> (miniature d'après Martin Schongauer)	1 <sup>er</sup> ¼ XVI <sup>e</sup>	93 b
	<i>Saint Jean l'Évangéliste</i> (miniature, Fribourg-en-Brigau)	1 <sup>er</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	23
	<i>Saint Michel</i> ( <i>Heures de Pierre II de Bretagne</i> )	vers 1455	207
	<i>Saint Sébastien</i> ( <i>Pestblatt</i> , Schlettstadt)	début XVI <sup>e</sup>	208
	<i>Sainte Claire</i> ( <i>Heures à l'usage de Rome</i> )	milieu XV <sup>e</sup>	209
	<i>Sainte Elizabeth de Hongrie</i> (image de piété)	1911	210
	<i>Sainte Marguerite</i> ( <i>Heures de Pierre II, duc de Bretagne</i> )	vers 1455	211
	<i>Sauge</i> ( <i>Tacuinum Sanitatis</i> )	fin XIV <sup>e</sup>	91
	<i>Suso avec l'Enfant Jésus dans le rosier</i>	XV <sup>e</sup>	212 a
	<i>Suzanne et les vieillards</i>	3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	213
	<i>Tapis de la Passion</i>	vers 1495	214
	<i>Timarète</i> (BnF)	XV <sup>e</sup>	215
	<i>Triptyque avec Trône de Grâce</i>	1 <sup>er</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	216 c
	<i>Trône de Grâce</i> (Limoges)	après 1457	217
	<i>Vierge à l'Enfant</i> (noyer polychrome, Strasbourg)	vers 1430	28
	<i>Vierge à l'Enfant avec Bernard de Clairvaux</i>	XV <sup>e</sup>	218
	<i>Vierge à l'Enfant avec des anges</i> (Bruges)	XV <sup>e</sup>	219
	<i>Vierge au palis de roses</i> (frontispice)	vers 1450	220
	<i>Vierge cistercienne</i>	vers 1120	221
	<i>Vierge Marie dans un jardin clos</i> ( <i>Heures de Louis de Savoie</i> )	vers 1445-1460	52
	<i>Violettes</i> ( <i>Tacuinum Sanitatis</i> )	fin XIV <sup>e</sup>	92
Artiste allemand	<i>Colombe de Noé</i> (vitrail)	XIII <sup>e</sup>	222
Artiste allemand	<i>Nativité</i>	XV <sup>e</sup>	223
Artiste allemand	<i>Pale avec un aigle, un phénix et un pélican</i>	vers 1400	224
Artiste alsacien	<i>Le Péché originel</i> ( <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> )	début XV <sup>e</sup>	22 a
Artiste alsacien	<i>Ange musicien</i> (Unterlinden)	vers 1420	14
Artiste alsacien	<i>Annonciation</i> ( <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> )	début XV <sup>e</sup>	22 b
Artiste alsacien	<i>Ave rex noster</i>	vers 1500	225
Artiste alsacien	<i>Baptême du Christ et Invitation au baptême</i> ( <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> )	début XV <sup>e</sup>	22 c
Artiste alsacien	<i>Chardonneret, mésange bleue et bruant jaune</i> (bréviaire dominicain)	XV <sup>e</sup>	112 a
Artiste alsacien	<i>Christ au Pressoir et sacrements</i> ( <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> )	début XV <sup>e</sup>	22 d
Artiste alsacien	<i>Initiale C avec mésange bleue</i> (bréviaire dominicain)	XV <sup>e</sup>	112 b
Artiste alsacien	<i>Jardin du Paradis</i> (bréviaire)	fin XV <sup>e</sup>	67
Artiste alsacien	<i>Visitation</i> ( <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> )	début XV <sup>e</sup>	22 e
Artiste alsacien	<i>Oiseau blanc et bleu sur un perchoir</i> (jouet pour maison de poupée)	s. d.	534 b

Artiste alsacien	<i>Oiseau blanc, rouge et vert sur un perchoir</i> (jouet pour maison de poupée)	s. d.	534 c
Artiste alsacien	<i>Oiseleur et mésange bleue</i> (bréviaire dominicain)	XV <sup>e</sup>	112 c
Artiste alsacien	<i>Prédication de Paul</i> ( <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> )	début XV <sup>e</sup>	22 f
Artiste alsacien	<i>Sainte Famille</i> ( <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> )	début XV <sup>e</sup>	22 g
Artiste alsacien	<i>Trahison de Pierre</i> ( <i>Der Spiegel des lidens cristi</i> )	début XV <sup>e</sup>	22 h
Artiste alsacien	<i>Vierge d'Humilité</i> (Saint-Nicolas-aux-Ondes)	XV <sup>e</sup>	226
Artiste angevin	<i>Saint François donne sa robe à un chevalier pauvre</i>	fin XV <sup>e</sup>	227
Artiste anglais	<i>Jardin du Vieux de la Montagne</i>	vers 1400-1410	228
Artiste anglais	<i>La Vierge et l'Enfant</i> (vitrail du Herefordshire)	XIV <sup>e</sup>	229
Artiste bâlois	<i>Femme sauvage à la couronne de muguet</i> , (tapisserie)	vers 1480	230
Artiste bâlois	<i>Jardin d'amour avec tente</i> (tapisserie)	vers 1490	231
Artiste bâlois	<i>Nativité et saints patrons de Bâle Henri et Cunégonde</i>	vers 1490	232
Artiste bâlois	<i>Sainte Marguerite de Bohême et saint Dominique</i>	vers 1440-1450	233
Artiste bavarois	<i>Le Christ pharmacien</i>	1 <sup>e</sup> ½ XVII <sup>e</sup>	234
Artiste bavarois	<i>Saint Joseph</i> (peinture sous verre)	vers 1850	235
Artiste bavarois	<i>Sainte Dorothee</i>	vers 1410	236
Artiste bolonais	<i>Madone trônant</i>	1328	237
Artiste bourguignon	<i>Saint Sébastien</i>	après 1490	238
Artiste castillan	<i>Visitation</i>	fin XV <sup>e</sup>	239
Artiste catalan	<i>Incrédulité de saint Thomas</i>	XIV <sup>e</sup>	240
Artiste colonais	<i>Vierge à la fleur de vesce</i>	vers 1425	241
Artiste colonais	<i>Marie entourée de saints</i>	vers 1410	242
Artiste colonais ?	<i>Jeune fille à la licorne</i> (tapisserie)	3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	243
Artiste égyptien	<i>Adolescent avec huppe</i>	2500-2350 av. J.-C.	244
Artiste égyptien	<i>Psychostasie avec Oiseau-Bâ</i>	XVIII <sup>e</sup> dynastie	245
Artiste égyptien	<i>Oiseaux dans un acacia</i>	vers 1900 av. J.-C.	246
Artiste espagnol	<i>Saint Pierre et saint Paul</i>	XIII <sup>e</sup>	247
Artiste espagnol	<i>Vierge à l'Enfant</i> ( <i>Retable de saint Vincent et saint Etienne</i> )	avant 1386	248
Artiste flamand	<i>Le Festin de Dieu</i> ( <i>Apocalypse</i> )	vers 1400	249
Artiste flamand	<i>Sainte Marguerite</i>	vers 1460	250
Artiste flamand	<i>Vierge parmi les Vierges</i>	XV <sup>e</sup>	251
Artiste franconien	<i>Crucifixion</i>	XV <sup>e</sup>	252
Artiste franconien	<i>Saint Florian et saint Sébastien</i>	1470-1480	253
Artiste haut-rhénan	<i>Christ à Gethsémani et orante</i>	vers 1450	254

Artiste haut-rhénan	<i>Enfant Jésus dans le Jardin de Paradis</i> (albâtre)	vers 1420-1430	30
Artiste haut-rhénan	<i>Hortus conclusus</i> (tapisserie, Zurich)	XV <sup>e</sup>	255
Artiste haut-rhénan	<i>La Sainte Famille dans un intérieur</i>	1460-1470	256
Artiste haut-rhénan	<i>La Vierge et l'Enfant</i> (gravure, BnF)	vers 1440 ?	17
Artiste haut-rhénan	<i>Les Amants trépassés</i>	début XVI <sup>e</sup>	257
Artiste haut-rhénan	<i>Marie au Buisson de Roses</i> (gravure)	1430-1440	48
Artiste haut-rhénan	<i>Marie au Jardin du Paradis avec quatre saintes</i> (gravure coloriée)	vers 1460-1470	60
Artiste haut-rhénan ?	<i>Vierge à la rose dans un jardin clos</i> (gravure, Colmar)	vers 1460 ?	18
Artiste islandais	<i>Saint Martin et les oiseaux plongeurs</i>	XIV <sup>e</sup> -XV <sup>e</sup>	258
Artiste islandais	<i>Sacrifice d'Abraham</i>	milieu XIV <sup>e</sup>	259
Artiste italien	<i>Mission des apôtres (Initiale E)</i>	3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	260
Artiste italien	<i>Pervenche</i> (Manfredus de monte imperiali, <i>De herbis</i> )	vers 1330-1430	261
Artiste juif anglais	<i>Noé et la colombe</i>	fin XIII <sup>e</sup>	262
Artiste mosan	<i>Saint Georges tue le dragon</i>	vers 1160	263
Artiste ottoman	<i>La Rose mahométane</i>	vers 1707-1709	264
Artiste parisien	<i>Guillaume de Digulleville rêve sous l'arbre des origines de l'homme</i>	1370	265
Artiste parisien	<i>Le moine Guillaume contemple un paysage représentant le monde d'avant la Chute</i>	1370	266
Artiste persan	<i>La huppe et le paon</i> ( <i>Le Langage des oiseaux</i> de Farid al-Din Attar)	fin XV <sup>e</sup> - début XVI <sup>e</sup>	110
Artiste persan	<i>Muhammad et Burâq entourés d'anges en route vers le Paradis</i>	XV <sup>e</sup>	267
Artiste persan	<i>Salomon et la reine de Saba</i>	XVI <sup>e</sup>	268
Artiste rhénan	<i>Sainte Famille</i> (Berlin)	vers 1400	16
Artiste rhénan	<i>Vierge sur le trône</i> (vitrail de Boppard)	vers 1440-1446	269
Artiste russe	<i>Alkonost, l'oiseau du paradis</i>	XVIII <sup>e</sup>	270
Artiste salzbourgeois	<i>Nativité</i>	vers 1400	271
Artiste silésien	<i>Annonciation</i>	vers 1500	272
Artiste souabe ou rhénan	<i>Madone entourée d'anges</i>	vers 1430	273
Artiste souabe ou rhénan	<i>Vierge au Jardin</i> (Strasbourg, Musée de l'Œuvre)	fin XV <sup>e</sup>	274
Artiste strasbourgeois	<i>Annonciation</i> , (tapisserie d'après l' <i>Annonciation</i> de Winterthur)	vers 1500	12 d
Artiste strasbourgeois	<i>Annonciation</i> , (verrière d'après l' <i>Annonciation</i> de Winterthur)	vers 1500	12 c
Artiste strasbourgeois	<i>David et Bethsabée</i> (tapisserie, Amsterdam)	vers 1490-1500	275
Artiste strasbourgeois	<i>David et Bethsabée</i> (tapisserie, Glasgow)	vers 1480	276
Artiste strasbourgeois	<i>Esther devant Assuérus</i> (tapisserie)	vers 1510	277

Artiste strasbourgeois	<i>Jeune femme sauvage à la licorne</i> (tapisserie)	vers 1500-1510	278
Artiste strasbourgeois	<i>L'Enigme de la reine de Saba</i> (tapisserie)	vers 1490-1500	279
Artiste strasbourgeois	<i>Vierge à l'Enfant trônant</i> (Huttenheim)	vers 1420-1430	280
Artiste strasbourgeois	<i>Vierge à l'Enfant</i> (terre cuite)	après 1420	29
Artiste strasbourgeois ?	<i>Roi de faucons</i> (carte à jouer)	vers 1430	26 a
Artiste strasbourgeois ?	<i>Sous-Dame de cerfs</i> (carte à jouer)	vers 1430	26 b
Artiste strasbourgeois ?	<i>Vierge à l'Enfant trônant</i> (Neuwiller)	vers 1420-1430	281
Artiste syrien	<i>La Cène</i>	VI <sup>e</sup>	282
Artiste tyrolien	<i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1500	

## B Œuvres attribuées à un artiste

artiste	œuvre	date	figure
Abaquesne, Masséot (atelier)	<i>L'Entrée dans l'Arche</i>	1555-1560	283
Alberegno, Jacobello	<i>Vision de saint Jean à Patmos</i>	avant 1397	284
Alma-Tadema, Lawrence	<i>Les noces d'Héliogabale</i>	1888	285
Altdorfer, Albrecht	<i>Le Repos pendant la Fuite en Egypte</i>	1510	286
Altdorfer, Albrecht	<i>Suzanne au bain</i>	1526	287
Angelico, Fra	<i>Annonciation</i> (Prado)	1430-1432	288
Angelico, Fra	<i>Le Jugement Dernier</i>	1431	289
Angelico, Fra	<i>Sermon sur la Montagne</i>	1437-1445	290
Arcabas	<i>Ange dubitatif</i>	2 <sup>e</sup> ½ XX <sup>e</sup>	291
Arcabas	<i>Chat</i>	vers 1995-2002	292
Arcabas	<i>Déploration</i>	1960	293
Arcabas	<i>Inspiration</i>	1996	294
Arcabas	<i>La Mort</i>	1985	295
Arcabas	<i>Or, myrrhe et encens</i>	1995-1997	296
Arcabas	<i>Saint François</i>	2 <sup>e</sup> ½ XX <sup>e</sup>	297
Arcabas	<i>La Troisième Tentation</i>	1986	298
Arcimboldi, Giuseppe	<i>Le printemps</i>	1573	299
Baldung, Hans	<i>Amour à la flèche enflammée</i>	vers 1530	300
Baldung, Hans	<i>Annonciation (Retable du Couronnement)</i>	1516	301
Baldung, Hans	<i>Fuite en Egypte (Retable du Couronnement)</i>	1516	302
Baldung, Hans	<i>Le Couronnement de la Vierge</i>	1516	303
Baldung, Hans	<i>Les Fleurs de sainte Dorothée</i>	1516	306
Baldung, Hans	<i>Nativité (Retable du Couronnement)</i>	1516	304
Baldung, Hans	<i>Sainte Famille dans un paysage</i>	1504	307
Baldung, Hans	<i>Visitation (Retable du Couronnement)</i>	1516	305
Baroche, Le	<i>Repos pendant la Fuite en Egypte</i>	1573	308

Baroche, Le	<i>Sainte Famille avec un chat</i>	1577-1580	309
Bartholommeo da Camogli	<i>Vierge d'Humilité</i>	1346	310
Bartolo di Fredi	<i>Nativité de la Vierge</i>	1383-1388	6 c
Baugin, Lubin	<i>Les cinq sens</i>	1630	311
Belbello, Lucino	<i>Création des animaux</i>	avant 1434	313 b
Belbello, Lucino	<i>Création des oiseaux</i>	après 1412	312
Belbello, Lucino	<i>Création du monde</i>	avant 1434	313 a
Bellini, Giovanni	<i>Madone du Pré</i>	vers 1505	314
Bening, Simon	<i>Sainte Agnès</i>	vers 1522-1523	315
Berlinghieri, Bonaventura	<i>Saint François prêche aux oiseaux</i>	1235	316
Bermejo, Bartholomé	<i>Vierge de Montserrat</i>	vers 1480-1485	317
Bertram de Minden	<i>Création d'Eve (Retable de Grabow)</i>	1379	318
Bertram de Minden	<i>Création des animaux (Retable de Grabow)</i>	1379	319
Bertram de Minden	<i>La Chute (Retable de Grabow)</i>	1379	320
Bertram de Minden	<i>La Fuite en Egypte (Retable de Grabow)</i>	1379	321
Bertram de Minden (atelier)	<i>La Cène</i>	vers 1380-1390	322
Bertram de Minden (entourage)	<i>Vierge au tricot (Retable de Buxtehude)</i>	vers 1400	323
Blake, William	<i>Création d'Adam</i>	1795	324
Bock, Hieronymus	<i>Œillets sauvages</i>	1551	325
Boland van de Weghe, Suzanne	<i>Le paradis de la femme fatiguée</i>	XX <sup>e</sup>	326
Bolliger-Savelli, Antonella	<i>Prédication aux oiseaux de François d'Assise</i>	1981	327
Bosch, Jérôme	<i>Jardin des Délices</i>	1503-1504	328 et vol. III
Bosch, Jérôme	<i>La Montée au Ciel</i>	1500-1504	329
Bosch, Jérôme	<i>La Mort du Juste</i>	vers 1495	330
Bosch, Jérôme	<i>Triptyque du Jugement dernier</i>	vers 1504	331
Bosch, Jérôme	<i>Pivert dans un arbre (Retable de l'Épiphanie)</i>	vers 1510	332
Botticelli	<i>Couronnement de la Vierge</i>	1488-1490	333
Botticelli	<i>Naissance de Vénus</i>	1483-1485	334
Botticelli	<i>Vierge à l'Enfant avec huit anges</i>	1478	335
Bourdichon, Jean	<i>Ancolies</i>	1503-1508	336
Bourdichon, Jean	<i>Balsamite [saugé sclarée]</i>	1503-1508	337
Bourdichon, Jean	<i>Bordure florale [douce-amère]</i>	1503-1508	338
Bourdichon, Jean	<i>Coqun [primevère officinale]</i>	1503-1508	339
Bourdichon, Jean	<i>Flambe [iris violet].</i>	1503-1508	340
Bourdichon, Jean	<i>Frèree [fraisier]</i>	1503-1508	341
Bourdichon, Jean	<i>Gants Notre-Dame [Lamier pourpre]</i>	1503-1508	342
Bourdichon, Jean	<i>Grant consode [marguerite]</i>	1503-1508	343
Bourdichon, Jean	<i>Herbe Saint Jehan [pivoine]</i>	1503-1508	344
Bourdichon, Jean	<i>Le Péché originel</i>	XV <sup>e</sup>	352
Bourdichon, Jean	<i>Lys et rose de Provins</i>	1503-1508	345

Bourdichon, Jean	<i>Margarites [pâquerettes]</i>	1503-1508	346
Bourdichon, Jean	<i>Passe-rose[coquelourde]</i>	1503-1508	347
Bourdichon, Jean	<i>Pavot blanc et roses trémières</i>	1503-1508	348
Bourdichon, Jean	<i>Plantain</i>	1503-1508	349
Bourdichon, Jean	<i>Prevanche</i>	1503-1508	350
Bourdichon, Jean	<i>Sainte Marguerite</i>	1503-1508	353
Bourdichon, Jean	<i>Sauge menue [sauge officinale]</i>	1503-1508	351
Bouts, Dieric	<i>Le Chemin du Paradis</i>	1468-1469	354
Bouts, Dieric	<i>Perle du Brabant</i>	vers 1465	355
Bronzino	<i>Jean de Médicis</i>	1545	356
Bruegel, Jan	<i>Tentation du Christ</i>	1605	357
Bruegel, Jan (école)	<i>Adam et Eve dans le jardin d'Eden</i>	début XVII <sup>e</sup>	358
Bruyn, Bartholomäus	<i>La Tentation du Christ</i>	1 <sup>e</sup> ½ XVI <sup>e</sup>	359
Burgkmair, Hans	<i>Saint Jean à Patmos</i>	vers 1518-1519	360
Burgkmair, Hans	<i>Madone sur un banc de pierre</i>	1509	361
Burgkmair, Hans	<i>Vierge aux trois oiseaux (d'après La Vierge au buisson de roses de Martin Schongauer)</i>	avant 1500	94 c
Campin, Robert	<i>Compassion du Père</i>	vers 1425-1430	362
Campin, Robert	<i>Maria lactans (Retable de Flémalle)</i>	1410-1415	363
Campin, Robert	<i>Sainte Véronique (Retable de Flémalle)</i>	1410-1415	364
Campin, Robert	<i>Vierge à la cheminée</i>	vers 1425-1430	365
Caravage, Le	<i>Le Repos pendant la Fuite en Egypte</i>	vers 1600	366
Carlo di Braccresco	<i>Annonciation</i>	fin XV <sup>e</sup>	367
Carpaccio, Vittore	<i>Annonciation</i>	1504	368
Carpaccio, Vittore	<i>Portrait de chevalier</i>	1500-1501	369
Castelli, Horace	« <i>Je vais le faire chanter</i> » ( <i>Les Malheurs de Sophie</i> )	1858	370
Charbonneau-Lassay, Louis	<i>La Colombe pêchant (vase de Bulla-Regia)</i>	s. d. / 1934	371
Charbonneau-Lassay, Louis	<i>Laurier et collier de perles (catacombe de la Voie Ardéatine)</i>	II <sup>e</sup> / 1934	372
Christus, Petrus	<i>Compassion de la Trinité</i>	vers 1470-1475	373
Christus, Petrus	<i>Notre-Dame de l'Arbre Sec</i>	vers 1462	374
Christus, Petrus	<i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1450	375
Cimabue	<i>Vierge à l'Enfant en majesté entourée de six anges</i>	XIII <sup>e</sup>	376
Collaut, Etienne	<i>Greffe portant doux fruit pour les humains</i>	vers 1530	377
Collaut, Etienne	<i>Le paradis</i>	vers 1530	378
Colombe, Jean	<i>Pentecôte</i>	1485-1490	379
Conrad von Soest	<i>La Mort de Marie</i>	vers 1420	109 a
Cotan, Sanchez	<i>Nature morte</i>	1602	380
Cranach, Lucas	<i>Adam et Eve au Paradis</i>	1509	381
Cranach, Lucas	<i>Caritas (Schaffhausen)</i>	1534	382 a

Cranach, Lucas	<i>Charité (Anvers)</i>	vers 1450	382 c
Cranach, Lucas	<i>La Charité (Londres)</i>	début XVI <sup>e</sup>	382 b
Cranach, Lucas	<i>Crucifixion avec l'allégorie de la Rédemption</i>	1555	383
Cranach, Lucas	<i>L'Age d'or</i>	vers 1530	384
Cranach, Lucas	<i>La Cène (Dessau)</i>	1565	385 a
Cranach, Lucas	<i>La Cène (Wittenberg)</i>	1547	385 b
Cranach, Lucas	<i>Portrait d'Anne Cuspinian</i>	1550	386
Cranach, Lucas	<i>Repos pendant la Fuite en Egypte</i>	1504	387
Cranach, Lucas	<i>Repos pendant la Fuite en Egypte (gravure)</i>	début XVI <sup>e</sup>	388
Cranach, Lucas	<i>Saint Jérôme dans le désert</i>	vers 1525	389
Cranach, Lucas	<i>Triptyque du martyr de sainte Catherine</i>	1506	390
Cranach, Lucas	<i>Vierge à la grappe de raisins</i>	vers 1425	391
Cranach, Lucas (entourage)	<i>Primevère à la coccinelle</i>	1 <sup>e</sup> ½ XVI <sup>e</sup>	392
Crivelli, Carlo	<i>Vierge à l'Enfant</i>	fin XV <sup>e</sup>	393
Crivelli, Carlo	<i>Vierge à l'Enfant trônant avec des saints</i>	1482	394
Crivelli, Carlo	<i>Vision de la Vierge à l'Enfant du Bienheureux Gabriel Ferretti</i>	vers 1480	395
Daret, Jacques	<i>Nativité</i>	1434	396
Daret, Jacques	<i>Vierge à l'Enfant entourée de saints dans un jardin clos</i>	vers 1425	45
Daret, Jacques	<i>Vierge d'Humilité au Banc de Fleurs</i>	vers 1420	397
Dauphin, Charles- Claude	<i>Sainte Famille au chardonneret</i>	vers 1650	398
David, Gérard	<i>La Fuite en Egypte</i>	début XVI <sup>e</sup>	399
David, Gérard	<i>La Vierge et l'Enfant à la soupe au lait</i>	début XVI <sup>e</sup>	400
De Coter, Colijn ?	<i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1494- 1500	68
De Morgan, Evelyn	<i>Visitation</i>	1883	401
Denis, Maurice	<i>Annonciation aux glycines</i>	1931	402
Dobryaschowsky, Franz	<i>Portrait de deux enfants dans un paysage</i>	1849	403
Dolobski, Mladen	<i>Crucifixion</i>	1971	404
Dürer, Albrecht	<i>Adam et Eve (burin)</i>	1504	405
Dürer, Albrecht	<i>Adam et Eve (Madrid)</i>	vers 1507	406
Dürer, Albrecht	<i>Adam et Eve (Petite Passion)</i>	1511	407
Dürer, Albrecht	<i>Ancolie</i>	1526	408
Dürer, Albrecht	<i>Fête du rosaire</i>	1506	411
Dürer, Albrecht	<i>La Mélancolie</i>	1514	412
Dürer, Albrecht	<i>La Sainte Famille en Egypte</i>	1504-1505	413
Dürer, Albrecht	<i>La Vierge à l'Enfant avec un singe</i>	vers 1498	414
Dürer, Albrecht	<i>Madone au chardonneret</i>	1506	415
Dürer, Albrecht	<i>Pivoines</i>	vers 1505	409
Dürer, Albrecht	<i>Primevères</i>	1526	410
Dürer, Albrecht	<i>Saint Jérôme pénitent</i>	1497-1498	416
Dürer, Albrecht	<i>Sainte Famille avec trois lièvres</i>	vers 1498	417
Dürer, Albrecht	<i>Vierge à la poire</i>	1526	418
Dürer, Albrecht	<i>Vierge aux animaux</i>	vers 1503	419

Dürer, Albrecht	<i>Vierge protectrice</i>	1505-1507	420
Dürer, Albrecht (atelier)	<i>Madone aux iris</i>	vers 1500- 1510	421
Effel, Jean	<i>Crucifères</i>	1954	422
Espingues, Evrard d'	<i>Les oiseaux de la Création</i>	1480	423
Eyck, Barthélémy d'	<i>Annonciation</i>	vers 1430- 1435	424
Eyck, Barthélémy d'	<i>Sainte Famille</i>	vers 1435	425
Fabre, François-Xavier	<i>Saint Sébastien</i>	1789	426
Feyerabend, Johann Rudolf	<i>Danse macabre</i>	1806	427
Flegel, Georg	<i>Nature morte avec perroquet nain</i>	XV <sup>e</sup> - XVI <sup>e</sup>	428
Floris, Franz	<i>Allégorie trinitaire</i>	1561	429
Fouquet, Jean	<i>Simon de Varie en prière devant la Vierge et l'Enfant</i>	1455	430
Fouquet, Jean	<i>Vierge à l'Enfant (Heures de Simon de Varie)</i>	1455	431
Francesco del Cossa	<i>Sainte Lucie</i>	1473	432
Francke	<i>Adoration de l'Enfant</i>	vers 1424	433
Francke	<i>Femmes au pied de la Croix</i>	vers 1424	434
Francken, Frans et Govaerts, Abraham	<i>Vierge à l'Enfant dans un paysage</i>	début XVII <sup>e</sup>	435
Fries, Hans	<i>Stigmatisation de saint François</i>	1501	436
Füllmaurer, Heinrich et Meyer, Albrecht	<i>Ernrosen [Roses trémières], (illustration du New Kreüterbuch de Leonhart Fuchs)</i>	1543	437
Füllmaurer, Heinrich et Meyer, Albrecht	<i>Syngrüen [Pervenche], (illustration du New Kreüterbuch de Leonhart Fuchs)</i>	1543	438
Furtmeyer, Berthold	<i>L'Arbre de la Mort et le Bois de la Vie</i>	vers 1478	439
Galle, Hieronymus	<i>Nature morte</i>	2 <sup>e</sup> ½ XVII <sup>e</sup>	440
Generalic, Ivan	<i>Le Coq crucifié</i>	1964	441
Ghirlandaio, Domenico	<i>La Cène</i>	1480	442
Giotto	<i>Saint François prêchant aux oiseaux (retable)</i>	1296-1297	443 a
Giotto	<i>Saint François prêchant aux oiseaux (fresque)</i>	1297-1300	443 b
Giovanni da Bologna	<i>Vierge d'Humilité</i>		444
Giovanni del Biondo	<i>Annonciation</i>	1385	445
Giovanni di Paolo	<i>La Vierge et les saints dans la rose (illustration du Paradis de Dante)</i>	vers 1450	446
Giovanni di Paolo	<i>Le Paradis</i>	après 1445	447
Girolamo da Cremona	<i>Pentecôte</i>	vers 1460- 1470	448
Gould, John	<i>Chardonnerets</i>	XIX <sup>e</sup>	449
Govaerts, Abraham	<i>Le Repos pendant la Fuite en Egypte</i>	fin XVI <sup>e</sup> - début XVII <sup>e</sup>	451
Goya, Francisco de	<i>Don Manuel Osorio de Zuniga</i>	1788	452
Gozzoli, Benozzo	<i>Adoration des anges</i>	2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	453
Gozzoli, Benozzo	<i>Naissance de saint François</i>	1452	454
Gozzoli, Benozzo	<i>Prédication aux oiseaux de saint François</i>	1452	455
Greco, Le	<i>Saint Jean l'Evangeliste</i>	vers 1610	456

Gros, Antoine-Jean	<i>Portrait de Paulin des Hours</i>	1793	457
Grünewald, Mathias	<i>Dérision du Christ</i>	1504-1505	458
Grünewald, Mathias	<i>Crucifixion (Retable d'Isenheim)</i>	1510-1515	459
Grünewald, Mathias	<i>Madone de Stuppach</i> (panneau central du <i>Retable d'Aschaffenburg</i> )	1519	460
Grünewald, Mathias	<i>Miracle des neiges</i> (panneau latéral du <i>Retable d'Aschaffenburg</i> )	1519	461
Grünewald, Mathias	<i>Nativité (Retable d'Isenheim)</i>	1510-1515	462
Grünewald, Mathias	<i>Visite de saint Antoine à saint Paul ermite (Retable d'Isenheim)</i>	1510-1515	463
Haller, Jost	<i>Nativité</i>	vers 1455-1460	464
Haller, Jost	<i>Retable du Tempelhof de Bergheim</i>	vers 1450	465
Haller, Jost	<i>Sainte Dorothee</i>	vers 1470	466
Hennequin de Bruges	<i>La Jérusalem nouvelle</i>	1373-1381	467
Hennequin de Bruges	<i>La Prostituée sur la Bête</i>	1373-1381	468
Herlin, Friedrich	<i>Annonciation</i>	1462	469
Herlin, Friedrich	<i>Saint Georges et le dragon</i>	1460-1461	470
Hogart, William	<i>Les Enfants Graham</i>	1742	471
Hope, James	<i>Chardonneret élégant</i>	vers 1825-1835	450
Horenbout, Gérard	<i>Abraham et les trois anges</i>	1510-1520	472
Horenbout, Gérard	<i>Incipit du Livre de Daniel</i>	vers 1510	473
Horenbout, Gérard	<i>Saint Antoine</i>	vers 1510	474
Horenbout, Gérard	<i>Saint Luc peignant la Vierge</i>	vers 1510	475
Huguet, Jaime	<i>La Cène</i>	après 1450	476
Jacopo del Sellaio	<i>Adoration de l'Enfant</i>	vers 1470-1480	477
Janitschek, Hubert	<i>Madonna im Blumenhag</i> (gravure du <i>Paradiesgärtlein</i> )	1890	1
Jean de la Matte	<i>Pitié de Notre-Seigneur</i>	1403-1405	478
Jean Le Noir	<i>Danse de Salomé</i>	1375-1380	479
Jean Le Noir	<i>Jean-Baptiste enfant dans le désert</i>	1375-1380	480
Jean Le Noir	<i>Jean de Berry entre le Bien et le Mal</i>	1375-1380	481
Jean Le Tavernier	<i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1450	53
Joel ben Simeon	<i>Haggadah</i>	1 <sup>e</sup> ½ XVI <sup>e</sup>	482 b
Kessler, Stephan	<i>Le Christ pêcheur d'âmes</i>	1672-1675	483
Klee, Paul	<i>Créateur</i>	1934	484
Kulmbach, Hans von	<i>Portrait du Margrave Casimir de Brandebourg</i>	1511	485
Leprince, Daniel	<i>Les plantes de la Bible et leur symbolique</i> (reproduction inversée du <i>Paradiesgärtlein</i> )	2001	4
Leu, Hans	<i>Saint Jean-Baptiste et la Vierge à l'Enfant</i>	1521	539 b
Lieferinxe, Josse	<i>Saint Michel terrassant le démon</i>	fin XV <sup>e</sup>	486
Limbourg (les frères)	<i>Saint Georges et le dragon (Belles Heures de Jean de Berry)</i>	vers 1410-1416	109 c
Limbourg (les frères, entourage)	<i>Vierge d'Humilité dans le Jardin du Paradis</i>	vers 1415	39
Limbourg (les frères, entourage)	<i>Dormition de la Vierge</i>	vers 1415	109 b

Lippi, Fra Filippo	<i>Annonciation</i>	1450	487
Lippi, Fra Filippo	<i>La Vierge de l'Humilité</i>	vers 1430	488
Lochner, Stefan	<i>Adoration de l'Enfant</i>	1445	489
Lochner, Stefan	<i>L'Archange Michel</i>	1451	490
Lochner, Stefan	<i>Madone à la roseraie</i>	vers 1450	54
Lochner, Stefan	<i>Madone à la violette</i>	vers 1443	491
Lochner, Stefan	<i>Martyre de saint Barthélémy</i>	après 1425	492
Lochner, Stefan	<i>Retable des Rois Mages</i>	vers 1445	493
Lochner, Stefan	<i>Retable du Jugement Dernier</i>	1435-1440	494
Lochner, Stefan	<i>Sainte Catherine, l'évêque Hubert de Liège et saint Quirinus avec un donateur</i>	1435-1440	495
Lochner, Stefan	<i>Vierge à l'Enfant (Livre d'Heures de Berlin)</i>	1444	496
Lochner, Stefan (école)	<i>Saint Matthieu, Sainte Catherine et Saint Jean</i>	vers 1500	497
Lochner, Stefan (école)	<i>Saint Jean l'Évangéliste</i>	vers 1500	498
Lochner, Stefan (école)	<i>La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon</i>	milieu du XV <sup>e</sup>	57
Lochner, Stefan et atelier	<i>Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis</i>	vers 1445- 1450	51
Lorenzo da San Severino	<i>Mariage mystique de Sainte Catherine</i>	XV <sup>e</sup>	499
Lorenzo Veneziano	<i>Remise de clefs à Saint Pierre</i>	1370	500
Lotto, Lorenzo	<i>Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et sainte Catherine</i>	1522	501
Lucas de Leyde	<i>La Vierge à l'Enfant, sainte Marie-Madeleine et un donateur</i>	1522	502
Luini, Aurelio	<i>Les animaux entrant dans l'Arche</i>	vers 1555	503
Luini, Bernardino	<i>La Madone au rosier</i>	1505-1510	504
Lurçat, Jean	<i>La Fin de tout</i>	1959	505
Maître à l'œillet	<i>Le Jugement Dernier et saint Michel</i>	1500	505 a
Maître à l'œillet	<i>La Chute des anges et le combat de saint Michel contre le dragon</i>	1500	505 b
Maître au feuillage brodé	<i>Virgo inter Virgines</i>	vers 1480- 1500	64
Maître Conxollus	<i>Miracle du pain empoisonné</i>	XIII <sup>e</sup>	506
Maître d'Antoine Rolin	<i>Mise en Croix (Heures de Boussu)</i>	vers 1490	507
Maître d'Aquisgrana	<i>Assomption</i>	1485	508
Maître d'Egerton	<i>Scènes courtoises dans un jardin</i>	vers 1405- 1408	509
Maître d'Egerton et Maître du Walters	<i>La Vierge et l'Enfant dans un hortus conclusus</i>	vers 1412	38
Maître de Balaam	<i>Culte aux créatures ( Bible de Wenceslas)</i>	vers 1389- 1395	510
Maître de Balaam	<i>Martin-pêcheur avec devise royale « toho bzde toho » (Bible de Wenceslas)</i>	vers 1389- 1395	511

Maître de Bedford (école)	<i>Marie et l'Enfant dans un jardin fleuri</i>	vers 1420	40
Maître de Boucicaut	<i>Annonciation</i>	vers 1410	512
Maître de Boucicaut	<i>Nativité</i>	vers 1410	513
Maître de Boucicaut	<i>Pentecôte</i>	vers 1410	514
Maître de Boucicaut (école)	<i>Mariage d'Adam et Eve</i>	XV <sup>e</sup>	515
Maître de Catherine de Clèves	<i>Anges chanteurs</i>	vers 1440	516
Maître de Catherine de Clèves	<i>La Sortie de l'enfer</i>	vers 1440	517
Maître de Catherine de Clèves	<i>La Gueule de l'enfer</i>	vers 1440	518
Maître de Catherine de Clèves	<i>Saint Michel</i>	vers 1440	519
Maître de Catherine de Clèves	<i>Sainte Hélène</i>	vers 1440	520
Maître de Catherine de Clèves	<i>Vierge à l'Enfant devant une treille</i>	vers 1440	50
Maître de Dirc van Delf	<i>Christ aux outrages et Initiale D avec Vierge à l'Enfant</i>	vers 1405-1410	521
Maître de Dresde	<i>Entrée du Christ à Jérusalem</i>	avant 1497	522
Maître de Dresde	<i>Office des Morts</i>	avant 1497	523
Maître de Dresde	<i>Les Tentations du Christ</i>	XV <sup>e</sup>	524
Maître de Dresde	<i>Résurrection de Lazare</i>	XV <sup>e</sup>	525
Maître de Dresde	<i>Sainte Anne apprend à lire à la Vierge</i>	XV <sup>e</sup>	526
Maître de Dresde	<i>Sainte Marthe</i>	avant 1497	527
Maître de Guillaume de Rarogne	<i>Retable de l'Adoration des Mages</i>	vers 1440-1450.	10
Maître de Hohenfurt	<i>Le Jardin des Oliviers</i>	vers 1350	528
Maître de Houchin-Longastre	<i>Le Roi David en prière</i>	XV <sup>e</sup>	529
Maître de l'Atelier de Blanche de Castille	<i>Arche de Noé et Ligature d'Isaac (Psautier de saint Louis)</i>	vers 1230	530
Maître de l'autel Bartholomé	<i>Incrédulité de saint Thomas</i>	après 1495	531
Maître de l'Autel de Seligenstadt	<i>Adoration de l'Enfant</i>	vers 1500	532
Maître de l'Historia Friderici et Maximiliani	<i>Nativité</i>	1511-1512	533
Maître de la comtesse de Warwick	<i>Portrait de William Brooke et de sa famille</i>	1567	534 a
Maître de la Légende de Sainte Lucie	<i>Saint Sébastien</i>	dernier ¼ XV <sup>e</sup>	535
Maître de la Légende de sainte Lucie	<i>Virgo inter Virgines</i>	2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	59

Maître de la Légende de sainte Madeleine	<i>Vierge au jardinet</i>	vers 1470	536
Maître de la Légende de sainte Ursule	<i>Diptyque de la Vierge</i>	1486	537
Maître de la Légende dorée de Munich	<i>Vierge à l'Enfant dans un jardin</i>	vers 1460	538
Maître de la Madone d'Eichhorn	<i>Madone d'Eichhorn</i>	vers 1350	539 a
Maître de la Madone Grog	<i>Triptyque de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens</i>	dernier 1/3 XV <sup>e</sup>	66
Maître de la Madone Strauss	<i>La Vierge aux cerises</i>	vers 1440-1450	540
Maître de la Madone van Gelder	<i>Vierge à l'Enfant couronnée</i>	vers 1476-1482	541
Maître de la Mazarine	<i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1408	34
Maître de la Nativité du Louvre	<i>Nativité</i>	2 <sup>e</sup> 1/2 XV <sup>e</sup>	542
Maître de la Passion de Berlin	<i>La Vierge et l'Enfant Jésus parmi les Vierges au Jardin du Paradis</i>	1457-1470	58
Maître de la Passion de Nuremberg	<i>Annonciation (burin d'après l'Annonciation de Winterthur)</i>	milieu XV <sup>e</sup>	12 b
Maître de la Sainte Parenté	<i>Triptyque avec saint Bruno, saintes Barbe et Dorothee et saint Hugues</i>	vers 1515	543
Maître de la Véronique de Munich	<i>Mont Calvaire</i>	vers 1400	544
Maître de la Véronique de Munich	<i>Sainte Véronique</i>	vers 1420	545
Maître de la Véronique de Munich	<i>Vierge à la fleur de vesce</i>	vers 1400	546
Maître de la Véronique de Munich	<i>Vierge à la fleur de vesce entre sainte Catherine et sainte Barbe</i>	vers 1410-1415	547
Maître de la Vie de Marie	<i>Visitation</i>	1460-1465	548
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Ascension</i>	vers 1430	549
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Dispersion des Apôtres</i>	vers 1430	550
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Jésus devant Pilate</i>	vers 1430	551
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Nativité</i>	vers 1430	552
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Pentecôte</i>	vers 1430	553
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Pietà</i>	vers 1430	554
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Saint Matthieu</i>	vers 1430	555

Maître de Marie de Bourgogne	<i>Annonciation (Heures d'Engelbert de Nassau)</i>	vers 1480-1490	556
Maître de Saint Gilles	<i>Saint Gilles et la biche</i>	vers 1500	557
Maître de Saint-Laurent	<i>Compassion du Père</i>	vers 1415-1430	558
Maître de Saint-Laurent	<i>Vierge dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1420	43
Maître de Saint-Laurent	<i>Visage du Christ</i>	vers 1420	559
Maître de Schotten	<i>Fuite en Egypte</i>	1470-1480	560
Maître de Sir John Talbot	<i>Compassion du Père</i>	XV <sup>e</sup>	561
Maître de Sir John Talbot	<i>Saint Jean à Patmos</i>	vers 1430-1440	562
Maître de Staufberg	<i>Adoration des Mages</i>	vers 1430-1440	27 a
Maître de Staufberg,	<i>Nativité</i>	vers 1430-1440	27 b
Maître de Trebon	<i>Le Christ au Mont des Oliviers</i>	vers 1380-1390	563
Maître de Trebon	<i>Résurrection</i>	vers 1380-1390	564
Maître de Werden	<i>Conversion de Saint Hubert</i>	fin XV <sup>e</sup>	565
Maître des Cartes à jouer	<i>Dame d'hommes et femmes sauvages (gravure)</i>	vers 1430-1440	25 a
Maître des Cartes à jouer	<i>Dame de daims et cerfs (gravure)</i>	vers 1430-1440	25 b
Maître des Etudes de draperies	<i>La Vierge et l'Enfant dans un jardin clos</i>	3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	566
Maître des Etudes de draperies	<i>Un Ermite est témoin de l'Assomption de Marie-Madeleine</i>	vers 1480-1490	567
Maître des Etudes de draperies	<i>Saint Conrad de Constance</i>	vers 1480-1485	568
Maître des Heures de François de Guise	<i>Initiale S avec la Vierge et l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1420	41
Maître des Heures latines de Genève	<i>Office des Morts</i>	vers 1460-1470	569
Maître des Initiales de Bruxelles	<i>Annonciation</i>	vers 1406	570
Maître des Jardins d'amour	<i>Grand jardin d'amour</i>	vers 1430-1440	571
Maître des livres de prière	<i>La carole de Déduit</i>	vers 1490-1500	572
Maître des panneaux de Sterzing	<i>Annonciation</i>	milieu XV <sup>e</sup>	573
Maître des Sept jours	<i>Martin-pêcheur sur un nœud d'amour (Bible de Wenceslas)</i>	vers 1389-1395	574

Maître des Vierges d'Humilité	<i>Saint Georges et le dragon</i>	vers 1415	575
Maître du Bréviaire de Marie de Gueldre	<i>Marie de Gueldre en Vierge Marie</i>	avant 1415	576
Maître du Diptyque de Wilton House	<i>Diptyque de Wilton House</i>	1377-1399	31
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Doute de Joseph</i>	vers 1430 ?	6 b
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Nativité de la Vierge</i>	vers 1430 ?	6 a
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Nativité de saint Jean Baptiste</i>	vers 1410	8 b
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Paradiesgärtlein</i>	vers 1410-1420	vol. III
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert</i>	vers 1410	8 c
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Saint Jean Baptiste interrogé par les prêtres et les Lévites</i>	vers 1410	8 d
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Tête de la Vierge Marie</i>	vers 1420-1430 ?	7
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Vierge aux fraisiers</i>	vers 1425	9
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Visitation</i>	vers 1410	8 a
Maître du Paradiesgärtlein (atelier) ?	<i>Jeune femme assise, feuilletant un livre (dessin)</i>	vers 1420-1430 ?	24
Maître du Paradiesgärtlein (entourage)	<i>Reliquaire des saints Lucius et Emerita</i>	vers 1430-1440	13
Maître du Retable d'Ortenberg	<i>Adoration des Mages (Retable d'Ortenberg)</i>	vers 1420	577
Maître du Retable de Tennenbach	<i>Retable de Tennenbach</i>	vers 1420-1430	11
Maître E. S.	<i>La Vierge à l'Enfant au muguet</i>	1463-1467	578
Maître E. S.	<i>Jardin d'amour aux joueurs d'échecs</i>	vers 1460	579
Maître E. S.	<i>La Vierge et l'Enfant avec sainte Marguerite et sainte Catherine</i>	milieu XV <sup>e</sup>	56
Maître i. e.	<i>Le Christ dans le désert servi par les anges</i>	3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	580
Maître M. S.	<i>Visitation</i>	1506	581
Malouel, Jean	<i>Vierge entourée d'anges</i>	vers 1412	582
Mandyn, Jan	<i>Tentation de saint Antoine</i>	vers 1530	583
Martini, Simone	<i>Madone de Castiglione d'Orcia</i>	1 <sup>e</sup> ½ XIV <sup>e</sup>	584
Martino di Bartolomeo	<i>Saint Etienne ou l'enfant changelin</i>	1389-1434	585
Massoudy, Hassan	<i>La Huppe (Le Langage des oiseaux)</i>	1999	111
Memling, Hans	<i>Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens</i>	vers 1480	62
Memling, Hans	<i>Diptyque de Jean du Cellier</i>	après 1482	65

Memling, Hans	<i>Martyre des onze mille Vierges</i>	1489	586
Memling, Hans	<i>Retable de Jacob Floreins</i>	vers 1490	69 b
Memling, Hans	<i>Triptyque du Jugement Dernier</i>	1466-1473	587
Memling, Hans	<i>Vierge à l'Enfant avec deux anges devant une haie de roses</i>	vers 1488-1490	63
Memling, Hans	<i>Vierge à l'Enfant sur le trône</i>	vers 1480-1490	588
Memling, Hans	<i>Vierge à l'Enfant sur le trône avec sainte Catherine, sainte Barbe et deux anges musiciens</i>	après 1479	61
Memling, Hans	<i>Vierge à l'Enfant sur un trône avec deux anges</i>	vers 1480	589
Merson, Luc Olivier	<i>Le Loup d'Agubbio</i>	1877	590
Metsys, Quentin	<i>La Vierge et l'Enfant</i>	1529	591
Metsys, Quentin	<i>La Vierge et l'Enfant avec trois anges</i>	vers 1509	592
Metsys, Quentin	<i>Repos pendant la Fuite en Egypte</i>	début XVI <sup>e</sup>	593
Michelino da Besozzo	<i>Ascension</i>	1395-1405	594
Michelino da Besozzo	<i>Résurrection</i>	1395-1405	595
Michelino da Besozzo	<i>Saint Martin</i>	1395-1405	596
Mignon, Abraham	<i>Nature morte de fruits avec écu</i>	vers 1665	597
Millais, John Everett	<i>Endormie</i>	1865-1866	598
Multscher, Hans	<i>Dormition de la Vierge</i>	1437	599
Naqqâsh, Hosein	<i>Raphaël et le poisson</i>	vers 1590	600
Nicolas de Verdun	<i>Arca Noe</i>	1181	601
Nicolas de Verdun	<i>Celestis Jerusalem</i>	1181	602
Ogrizek, Doré	<i>Le petit Jardin du Paradis (photographie retouchée du Paradiesgärtlein)</i>	1954	3
Pacher, Michael	<i>La Tentation du Christ</i>	1481	603
Pacher, Michael	<i>Saint Grégoire le Grand</i>	vers 1480	604
Patinir, Joachim	<i>Repos pendant la Fuite en Egypte</i>	vers 1515	605
Péruçin, Le	<i>La Vierge, saint Jean l'Évangéliste et saint Nicolas en adoration devant le Christ Enfant</i>	fin XV <sup>e</sup>	606
Péruçin, Le	<i>Remise des clefs à Saint Pierre</i>	1481	607
Piero della Francesca	<i>Nativité</i>	vers 1470	608
Pisanello	<i>Madone à la caille</i>	vers 1420	609
Pisanello	<i>Portrait d'une princesse</i>	1435-1440	610
Pisanello	<i>Saint Benoît en pénitence</i>	1410-1420	611
Provost, Jan	<i>Abraham, Sara et l'ange</i>	XV <sup>e</sup>	612
Pseudo-Jacquemart	<i>La Vierge et l'Enfant entourés de saints et d'anges</i>	vers 1400	32
Raphaël	<i>Le Couronnement de la Vierge</i>	1503	613
Raphaël	<i>Madone Solly</i>	1502	614
Raphaël	<i>Résurrection</i>	vers 1501	615
Raphaël	<i>Sainte Famille au Palmier</i>	1507	616
Raphaël	<i>Sainte Famille avec le petit saint Jean</i>	1512	617
Raphaël	<i>Vierge Aldobrandini</i>	1511	618
Raphaël	<i>Vierge du Belvédère</i>	1504-1508	619
Riccardio di Nanni	<i>Ceuvres variées du Pseudo Sénèque</i>	1457	620
Robert, Dom	<i>L'Agneau</i>	1961	621
Robert, Dom	<i>La Création</i>	1946	622

Robert, Dom	<i>Laudes</i>	1981	623
Robert, Dom	<i>Le Printemps</i>	1942	624
Robert, Dom	<i>Mille fleurs sauvages</i>	1961	625
Robert, Dom	<i>Une de Mai</i>	1974	626
Rosi, Alessandro	<i>Sainte Irène soignant saint Sébastien</i>	XVII <sup>e</sup>	627
Rossetti, Dante Gabriel	<i>Ecce Ancilla Domini</i>	1849-1850	628
Rossetti, Dante Gabriel	<i>L'Enfance de Marie</i>	1848-1849	629
Rubens, Petrus Paulus	<i>Adam et Eve</i>	1628-1629	630
Rubens, Petrus Paulus	<i>La Création de la Voie Lactée</i>	1636-1638	631
Ruffilus	<i>Création du monde</i>	4 <sup>e</sup> ¼ XII <sup>e</sup>	632
Saint-Blancat, Louis	<i>Notre-Dame des malades</i>	1885	633
Saint-Hilaire, Jaume	<i>Rose de Provins</i>	1825	634
Sano di Pietro	<i>Vierge à la cerise</i>	XV <sup>e</sup>	635
Sassetta	<i>Rencontre de saint Antoine et de saint Paul</i>	vers 1440	636
Saussure, Eric de	<i>Frère François</i>	1964	637
Schadeberg, Hermann	<i>Crucifixion au Dominicain</i>	vers 1410- 1415	15
Scheibler, Ludwig, et Aldenhoven, Karl	<i>Maria mit dem Kinde und Heiligen im Himmelgarten (photographie retouchée du Paradiesgärtlein)</i>	1896	2
Schilling de Hagenau, Hans	<i>Adam et Eve chassés du paradis</i>	1459	638
Schilling de Hagenau, Hans	<i>Elie nourri par les corbeaux</i>	1459	639
Schilling de Hagenau, Hans	<i>Nabuchodonosor dépecé et mangé par les corbeaux</i>	1459	640
Schongauer, Martin	<i>Annonciation (Retable d'Orlier)</i>	1470	95
Schongauer, Martin	<i>Fuite en Egypte</i>	1470-1475	97
Schongauer, Martin	<i>La Vierge au buisson de roses</i>	1473	94 a
Schongauer, Martin	<i>Noli me tangere (Retable des Dominicains)</i>	1480-1490	96
Schongauer, Martin	<i>Pivoines</i>	vers 1472- 1473	94 e
Schongauer, Martin	<i>Saint Jean à Patmos</i>	vers 1480	93 a
Schongauer, Martin	<i>Vierge à l'Enfant (dessin à la plume)</i>	XV <sup>e</sup>	98 a
Schongauer, Martin (école)	<i>Vierge dans un jardin</i>	1469-1491	98 b
Siferwas, John	<i>Bouvreuil</i>	1385-1407	vol. III
Siferwas, John	<i>Chardonneret</i>	1385-1407	vol. III
Siferwas, John	<i>Crave</i>	1385-1407	vol. III
Siferwas, John	<i>Martin-pêcheur</i>	1385-1407	vol. III
Siferwas, John	<i>Mésange bleue</i>	1385-1407	vol. III
Siferwas, John	<i>Mésange charbonnière et crèche</i>	1385-1407	vol. III
Siferwas, John	<i>Offertoire avec martin-pêcheur</i>	1385-1407	641
Siferwas, John	<i>Pie-grièche à poitrine rose</i>	1385-1407	vol. III
Siferwas, John	<i>Pinson femelle</i>	1385-1407	vol. III

Siferwas, John	<i>Pinson mâle et Jean-Baptiste dans le désert</i>	1385-1407	642
Siferwas, John	<i>Pivert</i>	1385-1407	vol. III
Siferwas, John	<i>Rouge-gorge</i>	1385-1407	vol. III
Spencer, Stanley	<i>Saint François et les oiseaux</i>	1935	643
Spengler, Lazarus	<i>Rose de Luther</i> (dessin pour son sceau)	1530	644
Stefano da Verona	<i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1410	35
Stefano da Verona	<i>Vierge à l'Enfant avec des anges dans un jardin devant une haie de roses</i>	1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	44
Striegel, Bernhardt	<i>Sainte Famille</i>	début XV <sup>e</sup>	645
Suso, Henri	<i>Le Séraphin crucifié</i>	vers 1370	212 b
Taddeo di Bartolo	<i>Saint François prêchant aux oiseaux</i>	1403	646
Testard, Robinet	<i>Haute-Egypte</i>	vers 1480	647
Testard, Robinet	<i>L'auteur s'apprête à pénétrer en compagnie de Déduit dans le verger gardé par Dame Nature</i>	vers 1497	648
Testard, Robinet	<i>L'Envie</i>	vers 1475	649
The Spitz master	<i>Annonciation</i>	vers 1420	650
The Spitz master	<i>Entrée à Jérusalem</i>	vers 1420	651
The Spitz master	<i>Flagellation</i>	vers 1420	652
The Spitz master	<i>Vierge et l'Enfant trônant</i>	vers 1420	42
Toros, Roslin	<i>Table de canon</i>	1256	653
Tura, Cosmè	<i>Annonciation</i>	1469	654
Van Cleve, Joost	<i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1530	655
Van der Goes, Hugo	<i>Le Péché originel</i>	1473-1475	656
Van der Goes, Hugo	<i>Adoration des Bergers</i>	vers 1476	657
Van der Weyden, Rogier	<i>Le Jugement Dernier</i>	1445-1448	658
Van der Weyden, Rogier	<i>Madone des Médicis</i>	vers 1460	659
Van Dyck, Anton	<i>Les enfants Balbi</i>	vers 1625-1627	660
Van Eyck, Jan	<i>Madone au Chanoine Joris van der Paele</i>	1436	661
Van Eyck, Jan	<i>Vierge à la Fontaine</i>	1439	49
Van Eyck, Jan et Hubert	<i>Polyptyque de l'Agneau mystique</i>	1432	662
Varo, Remedios	<i>La Création des oiseaux</i>	1958	663
Veneziano, Paolo	<i>Madone au coquelicot</i>	après 1350	664
Veneziano, Paolo	<i>Vierge à la rose</i>	vers 1330	665
Veneziano, Paolo	<i>Vierge à l'Enfant avec des anges</i>	1340	666
Veneziano, Paolo	<i>Vierge à l'Enfant sur le trône</i>	vers 1335	667
Vogeler, Heinrich	<i>Attente II</i>	1912	668
Vreland, Willem	<i>Le Péché originel</i>	vers 1460	669
Vuiller, Gaston	<i>La vache malade</i>	fin XIX <sup>e</sup> -début XX <sup>e</sup>	670
Walter, Johann	<i>Le loriot</i>	vers 1630	671
Witz, Konrad	<i>Sainte Catherine et sainte Madeleine</i>	vers 1440	672

DEUXIEME PARTIE :  
LES JARDINS DU  
PARADIS



# Les Jardins du Paradis



# I GENERALITES

## A Le paradis dans la Bible

occurrences	Gn 2, 8-9	Gn 13, 10	Ct 4, 13	Is 51, 3	Si 24, 30	Si 40, 17 et 40, 27	Lc 23, 43	2 Co 12, 3	Ap 2, 7
Biblia Hebraica Stuttgartensia	gan / hagan	kegan Adonai	pardes rimonim	kegan Adonai	Livres Deutérocanoniques non retenus				
Septante	paradeison	paradeisos	paradeisos	paradeisos kuriou	paradeison	paradeisos	en tô paradeisô	eis ton paradeison	en tô paradeisô tou theou
Vulgate	paradisum /si	paradisus	paradisus	hortum Domini	paradiso	paradisus	Paradiso	Paradisum	paradiso
Luther*	einen Garten / im Garten	ein Garten des Herrn	ein Lustgarten	den Garten des Herrn	Livres Deutérocanoniques non retenus		im Paradiese	in das Paradies	im Paradies Gottes
Bible de Jérusalem 1998*	un jardin / du jardin	le jardin de Yahvé	un verger	un jardin de Yahvé	au paradis	un paradis	le Paradis	jusqu'au paradis	le Paradis de Dieu
Colombe 1978*	un jardin / du jardin	un jardin de l'Éternel	un verger	au jardin de l'Éternel	Livres Deutérocanoniques non retenus		le paradis	dans le paradis	le paradis de Dieu
TOB 1988*	un jardin / du jardin	le jardin du Seigneur	un paradis	un Jardin du Seigneur	un jardin	un jardin luxuriant	le paradis	jusqu'au paradis	le paradis de Dieu
Bible en français courant 1997*	un jardin / du jardin	un paradis	un verger de paradis	un paradis	un parc	un paradis	le paradis	jusqu'au paradis	le jardin de Dieu
Bible Chouraqui 1989	un jardin / du jardin	le jardin de Adonai	un paradis de grenades	jardin de Adonai	le verger	un Eden de bénédiction	dans l'Eden	au paradis	le paradis d'Elohim
Bayard 2001	un jardin / du jardin	Jardin comme le jardin de Yhwh	un paradis de grenadiers	Il change en Eden son désert, sa friche en jardin de Yhwh	un paradis	un éden béni	dans le paradis	au paradis	le paradis de Dieu

\* Version du cédérom *Biblia Universalis* 2001

## B Corpus des Jardins du Paradis

Eva Börsch-Supan définit ainsi les Jardins du Paradis : „*Maria mit Kind vor oder auf einer Rasenbank, auf der mit Blumen (Mariensymbolik) bedeckten Wiese eines mittelalterlichen Baum-Gartens, vor Zinnen (mit Anspielung auf Thron oder himmlisches Jerusalem) und später von einem Flechtzaun als hortus conclusus begrenzt, von Engeln und (jungfräulichen) Heiligen umgeben*“. Les détails correspondants sont en bleu, ceux qui divergent en rouge.

artiste, titre	date	technique (d. en cm)	banc de gazon	prairie fleurie	verger médiéval	hortus conclusus	anges	saints
Maître du Diptyque de Wilton House, <i>Diptyque de Wilton House</i>	1377-1399	détrempe sur bois (45,7 x 29,2 par panneau)	non – Marie debout	oui mais en partie jonchée	non	ailes dressées des anges	11 (entourent Marie, 1 tient le labarum)	Roi Edouard (flèche) Edmond Rich (anneau) Jean-Baptiste (agneau, accompagne Richard II d'Angleterre)
Pseudo-Jacquemart, <i>La Vierge et l'Enfant entourés de saints et d'anges</i>	vers 1400	peinture sur parchemin (19,9 x 13,5)	non – Marie assise par terre	fleurs	petits arbres	haie d'arbustes	4 (3 cueillent des fleurs, 1 présente un panier avec 3 oisillons)	deux femmes auréolées mais sans attributs
<i>Goldenes Rössl</i>	avant 1405	or émaillé et ciselé, argent doré, saphirs, rubis, perles (62 x 45 x 27)	non – Marie assise sur un siège	quelques fleurs suggérées	non	treillis losangés	2 (couronnent Marie)	Jean-Baptiste (agneau) Jean (calice) Catherine (anneau ?) [roi Charles VI à genoux]

artiste, titre	date	technique (d. en cm)	banc de gazon	prairie fleurie	verger médiéval	hortus conclusus	anges	saints
Maître de la Mazarine, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1408	peinture sur parchemin	suggéré par la posture des anges ; Marie assise par terre sur un coussin	2 touffes stylisées ; frise de fleurs sur 3 côtés	non	tenture d'acanthes et frise florale	4 (3 musiciens, 1 tend son psaltérion à Jésus)	aucun sinon les anges auréolés
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1410	détrempe sur bois (129 x 95)	oui – Marie assise devant sur 2 coussins	nombreuses feuilles de violettes	non	arceaux de rosiers	25 (4 puisent, 8 entourent Marie, 4 feuilletent un livre, 5 cueillent des roses, 2 apportent un panier de roses, 1 tient une palme, 1 regarde)	Catherine (roue, glaive)
<i>Leçon de musique de l'Enfant Jésus</i>	vers 1410	peinture sur parchemin	non – Marie assise sur 2 coussins	herbe mais bordure florale	non	double tenture	6 (2 tiennent la tenture, 1 le psaltérion, 1 guide les plectres, 1 joue de la viole, 1 adore l'Enfant)	aucun sinon les anges auréolés
<i>Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes</i>	1410-1415	peinture sur parchemin	suggéré par la position de l'Enfant ; Marie assise par terre	oui	nombreux arbres	plessis qui serpente	6 (2 couronnent Marie, 3 tiennent un livre ouvert, 1 prie), 3 entourent Jésus) + nombreux séraphins autour de Dieu	Barbe (tour) Elizabeth (pauvre) Catherine (roue, glaive)
Maître du Paradiesgärtlein, <i>Paradiesgärtlein</i>	vers 1410-1420	technique mixte sur bois (26,3 x 33,4)	oui – Marie assise devant sur 2 coussins	nombreuses fleurs mises en valeur	3 arbres dont 1 cerisier, 1 extérieur	muraille crénelée	1 (assimilé à saint Michel, assis, la tête dans la main)	Michel (singe-démon) Georges (dragon) Oswald ? (corvidé) Dorothee ? (panier) 2 femmes sans réels attributs

artiste, titre	date	technique (d. en cm)	banc de gazon	prairie fleurie	verger médiéval	hortus conclusus	anges	saints
Maître d'Egerton vignette) et maître du Walters (bordure), <i>La Vierge et l'Enfant dans un hortus conclusus</i>	vers 1412	gouache et or sur vélin (17,7 x 12)	non – Marie assise sur un coussin	fleurs (et marge très fleurie)	non	palis de roses	7 (3 chanteurs, 2 cueillent des roses, 2 tiennent chacun un panier de fleurs)	aucun (mais commanditaire)
Limbourg (les frères, entourage), <i>Vierge d'Humilité dans le Jardin du Paradis</i>	vers 1415	peinture sur parchemin (20 x 14)	oui – Marie assise dessus sur 1 coussin	fleurs	2 arbres (un de chaque côté)	palis de roses	4 (2 couronnent Marie, 2 musiciens)	aucun sinon 2 anges auréolés
Maître de Bedford (école), <i>Marie et l'Enfant dans un jardin fleuri</i>	vers 1420	peinture sur parchemin	non – Marie assise sur 2 coussins	prairie fleurie	non	palis de roses	1 (tend un panier de fleurs à Jésus)	aucun
Maître des Heures de François de Guise, <i>Initiale S avec la Vierge et l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (page 20,3 x 14,8)	non – Marie assise par terre	prairie fleurie	3 arbres inscrits dans le plessis	plessis	2 (tendent des fleurs)	aucun
The Spitz master, <i>Vierge et l'Enfant trônant</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (20,3 x 14,8)	non – Marie assise sur un trône	prairie fleurie	2 arbres (un de chaque côté)	non	7 (2 chanteurs dans le ciel, 5 dans la marge dont 4 musiciens, 1 tient un petit moulin)	aucun sinon 2 anges auréolés
Maître de Saint-Laurent, <i>Vierge dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1420	peinture sur bois (20,2 x 16,2)	non – Marie assise par terre	fleurs	non	muret	2 (1 tend le psaltérion à Jésus, 1 joue avec lui)	aucun
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'Enfant avec des anges dans un jardin devant une haie de roses</i>	1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (60,8 x 43,2)	non – Marie assise sur 1 coussin	prairie fleurie	non	haie de roses dense	22 (6 apportent des roses du ciel, 1 tend une rose à Marie, 9 chanteurs, 6 musiciens)	aucun

artiste, titre	date	technique (d. en cm)	banc de gazon	prairie fleurie	verger médiéval	hortus conclusus	anges	saints
Daret, Jacques, <i>Vierge à l'Enfant entourée de saints dans un jardin clos</i>	vers 1425	peinture sur chêne (119,8 x 148,5)	non – Marie assise sur un siège	prairie fleurie	non	haute muraille de briques et 2 tentures	aucun	Catherine (roue, glaive) Jean-Baptiste (agneau) Barbe (tour, tend un coing à l'Enfant) Antoine (cochon, tau)
<i>Epitaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow</i>	vers 1426	peinture sur bois (tondo)	oui – recouvert en partie d'un tapis qui se prolonge sur le coussin sur lequel est assise Marie et le sol	plantes sans fleurs	vigne	treille des raisins formant un dais + banc de gazon	1 (tend une grappe à Jésus ; Marie semble vouloir empêcher son Enfant de la saisir)	Marie-Madeleine (pot ; présente le chanoine agenouillé)
<i>Dulce dame de miséricorde</i>	vers 1430	peinture sur parchemin (23,2 x 16,4)	non – Marie assise sous un dais, les pieds sur 1 coussin	quelques fleurs ; marge et lettrine très fleuries	2 arbres dans une scène de la marge	palis	4 musiciens (dont 2 dans la marge)	aucun
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Buisson de Roses</i>	1430-1440	gravure sur bois	non – Marie assise devant un banc de bois	2 fleurs stylisées	non	treille de roses	2 (1 musicien, 1 cueille des roses)	aucun
Van Eyck, Jan, <i>Vierge à la Fontaine</i>	1439	huile sur bois (19 x 12,5)	oui – Marie debout devant et sur une tenture	prairie fleurie	non	haie de roses	2 (tiennent la tenture derrière Marie)	aucun

artiste, titre	date	technique (d. en cm)	banc de gazon	prairie fleurie	verger médiéval	hortus conclusus	anges	saints
Maître de Catherine de Clèves, <i>Vierge à l'Enfant devant une treille</i>	vers 1440	peinture sur parchemin (19,2 x 13)	oui – Marie assise devant sur 1 coussin	quelques fleurs	vigne	treille de raisins et banc	9 (1 tient un phylactère, 1 cueille des raisins, 1 les rassemble dans son vêtement, 6 chanteurs dans la marge)	aucun
Lochner, Stefan et atelier, <i>Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis</i>	vers 1445-1450	peinture sur chêne (31 x 48)	oui – Marie assise dessus	quelques fleurs, davantage dans les panneaux latéraux	non	mur crénelé presque fermé, deux tours d'angle	8 (2 couronnent Marie, 6 adorent l'Enfant dans le ciel)	Jean l'Évangéliste (calice) Paul (épée)
<i>Vierge Marie dans un jardin clos (Heures de Louis de Savoie)</i>	vers 1445-1460	peinture sur parchemin (14 x 9)	non – Marie assise sur un trône	prairie fleurie qui se transforme en tapis	pommier chargé de fruits et 4 autres arbres	palissade	41 (8 chanteurs, 9 musiciens et 4 autres dans l'architecture + 7 sur terre dont 1 cueille des fruits et 3 des ancolies ?, 2 accompagnent Jésus, 2 prient + 10 dans le ciel + 2 dans la lettrine)	aucun
Jean Le Tavernier, <i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1450	peinture sur parchemin (16,2 x 11,5)	oui – Marie assise devant	quelques fleurs	2 arbres proches	tenture et banc	2 (1 musicien, 1 tend un panier à Jésus)	aucun
Lochner, Stefan, <i>Madone à la roseraie</i>	vers 1450	huile sur chêne (50,5 x 40)	oui – Marie assise devant sur un coussin	prairie très fleurie	non	treille de roses et anges	13 (2 ouvrent le dais, 11 autour de Marie : 4 musiciens, 1 cueille des roses, 1 tend des pommes à Jésus, 5 en adoration)	aucun

artiste, titre	date	technique (d. en cm)	banc de gazon	prairie fleurie	verger médiéval	hortus conclusus	anges	saints
<i>Marie sous un buisson de roses</i>	vers 1450	sculpture sur calcaire	non – Marie assise par terre	peu visible	non	haie de roses	2 (1 cueille des roses et tresse une couronne, 1 tend une hostie à Jésus ?)	aucun
Maître E.S., <i>La Vierge et l'Enfant avec sainte Marguerite et sainte Catherine</i>	milieu XV <sup>e</sup>	gravure au burin (21,3 x 16,5)	oui – Marie assise dessus sur un coussin	prairie fleurie	1 arbuste dans un pot	remparts	2 musiciens à l'extérieur	Marguerite (dragon) Catherine (roue, glaive)
Lochner, Stefan (école), <i>La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon</i>	milieu XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (37 x 28,3)	oui – Marie assise devant sur un coussin	plantes non fleuries ?	non	suggéré par le banc en forme de U	≈ 18 (3 cueillent des fleurs, 1 perché sur la barrière comme un oiseau désigne Dieu + nuées)	aucun
Maître de la Passion de Berlin, <i>La Vierge et l'Enfant Jésus parmi les Vierges au Jardin du Paradis</i>	1457-1470	gravure sur cuivre (26,8 x 19)	non – Marie assise par terre	prairie fleurie	non	plessis	8 (3 musiciens, 3 chanteurs, 2 jouent)	Agathe (pince) Dorothee (panier) Marie- Madeleine (pot) Catherine (roue et glaive) Agnès (agneau) Barbe (tour) Apolline (dent) Marguerite (dragon)

artiste, titre	année	technique (d. en cm)	banc de gazon	prairie fleurie	verger médiéval	hortus conclusus	anges	saints
Maître de la Légende de sainte Lucie, <i>Virgo inter Virgines</i>	2 <sup>e</sup> ½ XVe	peinture sur bois (106 x 170)	oui – Marie assise dessus sur un coussin	prairie fleurie	plusieurs arbres	formé par le rang serré des saintes	2 (tiennent la tenture)	Agnès (agneau) Catherine (roues, glaive) Lucie (yeux) Apolline (dent) Ursule (flèche) Marie- Madeleine (pot) Barbe (tour) Marguerite (croix) Agathe (sein) ? (berceau) ? (couronne) Georges (dragon) à l'arrière-plan
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Jardin du Paradis avec quatre saintes</i>	vers 1460-1470	gravure coloriée (26,6 x 19,9)	suggéré par les genoux de Catherine, de Marie et de Barbe	herbe	2 chênes	palissade de planches et portillon clos	3 (apportent deux couronnes chacun ; celui de gauche les a enfilées sur une branche)	Catherine (roue, glaive) Dorothee (panier et branche de rosier rouge) Marguerite (dragon, livre et croix) Barbe (tour)
Memling, Hans, <i>Vierge à l'Enfant sur le trône avec sainte Catherine, sainte Barbe et deux anges musiciens</i>	après 1479	peinture sur chêne (67 x 72,1)	oui – Marie assise sur un siège	prairie fleurie	arbres à l'arrière-plan	mur crénelé à l'arrière-plan	2 musiciens	Barbe (tour) Catherine (roue, glaive) [+ donateur]

artiste, titre	année	technique (d. en cm)	banc de gazon	prairie fleurie	verger médiéval	hortus conclusus	anges	saints
Memling, Hans, <i>Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens</i>	vers 1480	huile sur chêne (43,3 x 31,1 par panneau)	oui – Marie assise devant sur un siège à curules	prairie fleurie	1 arbre + bosquet	haie de roses	4 musiciens (1 s'est interrompu pour tendre une pomme à Jésus)	Georges (dragon, accompagne le donateur)
Memling, Hans, <i>Vierge à l'Enfant avec deux anges devant une haie de roses</i>	vers 1480-1490	peinture sur chêne (37,7 x 27,7)	suggéré par le geste de l'ange de gauche	prairie fleurie	arbres	haie de roses	2 anges musiciens (1 s'est interrompu pour tendre une pomme à Jésus)	aucun
Maître au feuillage brodé, <i>Virgo inter Virgines</i>	vers 1480-1500	peinture sur bois (61 x 46,5)	non – Marie assise par terre sur une étoffe	prairie fleurie	arbres + plates-bandes	mur crénelé	2 anges stéphanophores peu visibles	Agnès (agneau) Catherine (anneau) + 4 indéterminées + 3 arrière-plan
Memling, Hans, <i>Diptyque de Jean du Cellier</i>	après 1482	peinture sur noyer (25,2 x 15,1 par panneau)	suggéré par la position des femmes, sauf Agnès et Catherine	prairie fleurie	arbres	alignement d'arbres	3 musiciens dans le ciel	Cécile (orgue) Agnès (agneau) Catherine (roue, glaive) Lucie (yeux) Marguerite (dragon) Barbe (tour) Jean-Baptiste (agneau, accompagne le donateur) Georges (dragon) Jean l'Évangéliste (vision de la Femme)

artiste, titre	année	technique (d. en cm)	banc de gazon	prairie fleurie	verger médiéval	hortus conclusus	anges	saints
Maître de la Madone Grog, <i>Triptyque de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens</i>	dernier 1/3 XV <sup>e</sup>	huile sur chêne (105 x 162 ouvert)	oui – Marie assise dessus, les pieds sur un coussin	prairie fleurie	arbres à l'arrière-plan	le banc et un portillon clos	2 musiciens (1 sur chaque panneau latéral)	aucun
Artiste alsacien, <i>Jardin du Paradis</i>	fin XV <sup>e</sup>	peinture sur parchemin (page de bréviaire)	non – Marie assise par terre	prairie fleurie	3 arbres	mur de briques roses et portillon	2 (l'un joue de l'orgue portatif, l'autre pince des cordes d'un instrument)	Catherine (roue) Agnès (agneau) Ursule (flèche)
De Coter, Colijn ?, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1494-1500	huile sur bois (99 x 66)	oui – Marie assise sur un siège	prairie fleurie	arbres à l'arrière-plan	mur crénelé	3 chanteurs	aucun, sinon les deux personnages à l'arrière-plan
<i>Concert des anges</i> (d'après le <i>Retable de Jacob Floreins</i> de Memling)	XIX <sup>e</sup>	huile sur bois (52,5 x 67,5)	non – Marie assise sur un trône	prairie fleurie	non	formé par les anges qui se touchent	21 musiciens en bleu (en comptant celui qui actionne le soufflet) + nuées mauves	aucun, sinon peut-être le personnage sculpté sur le côté de l'orgue

### C Tableau récapitulatif des Jardins du Paradis en fonction des critères d'Eva Börsch-Supan

L'ampleur de ce tableau nous a contraint à abrégé. Nous n'avons donc indiqué que les artistes lorsque cela ne prêtait pas à confusion, et le nom de l'œuvre (parfois tronqué) ou du manuscrit lorsque l'artiste est anonyme. Les abréviations sont les suivantes : a = arbuste ; A = arbre ; b = banc de gazon ; c = coussin ; d = debout et non assise ; é = étoffe, tenture ; f = fleurs ; [f] = plantes sans fleurs ; g = gazon ; h = haie ; m(c) = muraille (crénelée) ; M = marge ; n = nuée ; p = plessis, palissade ; P = commanditaire / destinataire en prière ; s = siège ; t = treille ; T = trône ; v = vigne ; V = êtres vivants. Le doublement et le triplement des lettres traduisent la quantité.

	banc	Marie	jardin fleuri	verger	hortus conclusus	anges	saint(e)s
Maître du D. de Wilton House		d	ff		V	11	3 + P
Pseudo-Jacquemart		g	ff	aaa	h	4	2
<i>Goldenes Rössl</i>		s	f		t	2	3 + P
Maître de la Mazarine	?	1 c	f		é	4	anges ?
S. da Verona, <i>V. à l'E. d. un J. du P.</i>	oui	2 c	[f]		t	25	1
<i>Leçon de musique de l'Enfant Jésus</i>		2 c	M		2 é	6	anges ?
<i>Marie au J du P avec 3 saintes</i>	?	g	ff	AA	p	6 + n	3
Maître du Paradiesgärtlein	oui	2 c	fff	4 A	mc	1	5 + 1
Maîtres d'Egerton et du Walters		1 c	f + M		t	7	P
Limbourg (les frères, entourage)	oui	b + 1 c	f	2 A	t + b	4	2 anges ?
Maître de Bedford (école)		2 c	ff		t	1	
Maître des H. de François de Guise		g	ff	3 A	p	2	
The Spitz master		T	ff	2 A	é ?	7	2 anges ?
Maître de Saint-Laurent		g	f		m	2	
S. da Verona, <i>Vierge à l'Enfant</i>		1 c	ff		h	22	
Daret, Jacques		s	ff		m + 2 é		4
<i>Epitaphe du chanoine B. Boreschow</i>	oui	1 c + é	[f]	v	t + b	1	1 + P
<i>Dulce dame de miséricorde</i>		T ?	f + M	2 A	t	4	
<i>Marie au Buisson de Roses</i>		g	f		t	2	
Van Eyck, Jan	oui	d - é	ff		h + é	2	
Maître de Catherine de Clèves	oui	1 c	f	v	t + b	9	
Lochner, Stefan et atelier (triptyque)	oui	b	f		mc	8	2
<i>Heures de Louis de Savoie</i>		T	ff	5 A	p	41	
Jean Le Tavernier	oui	g	f	2 A	é + b	2	
Lochner, Stefan., <i>M. à la roseraie</i>	oui	1 c	fff		t + A	13	
<i>Marie sous un buisson de roses</i>		g	f		h	2	
Maître E.S.	oui	b + 1 c	ff	1 a	m	2	2
Lochner, Stefan (école)	oui	1 c	[f]		b	≈ 18 + n	
Maître de la Passion de Berlin		g	ff		p	8	8
Maître de la L. de sainte Lucie	oui	b + 1 c	ff	v + AA	V	2	12
<i>Marie au J. du P. avec 4 saintes</i>	?	b ?	[f]	2 A	p	3	4
Memling, <i>V. à l'E. sur le trône</i>	oui	s ? + é	ff	AA	mc	2	2 + P
Memling, <i>Dipt. avec la Vierge à l'E.</i>	oui	s	ff	AAA	h	4	1 + P
Memling, <i>Vierge à l'E. avec 2 anges</i>	?	b ?	ff	AA	h	2	
Maître au feuillage brodé		é	ff	AA	mc	2	9
Memling, <i>Dipt. de Jean du Cellier</i>	?	b ?	ff	AA	h	3	9 + P
Maître de la Madone Grog	oui	b + 1 c	ff	AA	b + p	2	
<i>Jardin du Paradis</i> (bréviaire)		g	ff	3 A	mc + p	2	3
De Coter, Colijn	oui	s ?	ff	AA	mc	3	2 ?
<i>Concert des anges</i>			f		V	21 + n	1 ?

## II LES FLEURS DES JARDINS DU PARADIS

### A Les espèces de fleurs représentées dans les Jardins du Paradis

L'ampleur de ce tableau nous a contraint à abrégé. Nous n'avons donc indiqué que les artistes lorsque cela ne prêtait pas à confusion, et le nom de l'œuvre (parfois tronqué) ou du manuscrit lorsque l'artiste est anonyme. P signifie que l'œuvre est un panneau peint, M une miniature, G une gravure, O un travail d'orfèvrerie, S une sculpture, p que les marguerites apparaissent sous forme de perles. En cas de doute, on se reportera aux autres tableaux : les œuvres y sont répertoriées dans le même ordre.

Seules les fleurs épanouies ou en bouton – naturelles ou figurées – ont été prises en compte ; les totaux comptabilisent aussi les incertitudes, signalées par un ?

	technique	ancolie	aubépine	bourrache	centaurée	chardon	coquelicot	crucifère / compagnon	dauphine	douce-amère	fraisier	gentiane	iris	liseron	lys	marguerite	muguet	myosotis	niéole	œillet	pâquerette	pensée	pervenche	pissenlit	pivoine	plantain	pois	primevère	renoncule	rose	rose trémière	sauge / lamier	sceau de Salomon	trèfle	véronique	violette	total
Maître du D de Wilton House	P													x						x									x						x	4	
Pseudo-Jacquemart	M	x			?															x														?			4
<i>Goldenes Rössl</i>	O		x											x	p					?									?							5	
Maître de la Mazarine	M																						?						x					?			3
St da Verona, V dans un J du P	P													x															x								2
<i>Leçon de mus. de l'Enfant J.</i>	M						x																										?				2

	technique	ancolie	aubépine	bourrache	centaurée	chardon	coquelicot	crucifère / compagnon	dauphine/le	douce-amère	fraisier	gentiane	iris	liseron	lys	marguerite	muguet	myosotis	nivéole	œillet	pâquerette	pensée	pervenche	pissenlit	pivoine	plantain	pois	primevère	renoncle	rose	rose trémière	sauge / lamier	sceau de Salomon	trèfle	véronique	violette	total	
<i>M au J du P avec 3 saintes</i>	M	x	x	x										x	p		x		x							x	x		x									<b>10</b>
Maître du Paradiesgärtlein	P	x					x			x		x		x	x	p	x		x	x		x		x	x		x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	<b>21</b>
M d'Egerton et du Walters	M	x		x	x		x			x	x		x						x	x	?	x	x					x						x	x		<b>15</b>	
Limbourg (les frères, ent.)	M			x			?		?											x								x				?	x			<b>7</b>		
Maître de Bedford (école)	M						?			x										?								?					?				<b>5</b>	
M des Heures de Fr. de Guise	M			x			x		?	x									x												x						<b>6</b>	
The Spitz master	M			x			x			x				x	p	?			x	x																	<b>7</b>	
Maître de Saint-Laurent	P					x														x																	<b>2</b>	
St da Verona, V à l'Enfant	P						x				?									?	?							x									<b>5</b>	
Daret, Jacques	P	x		?	x	x	?	x	x		x		x														x	x				x			x		<b>13</b>	
<i>Epitaphe du chanoine B. B.</i>	P																																		?	<b>1</b>		
<i>Dulce dame de miséricorde</i>	M			x																x		x						x							x	<b>5</b>		
<i>M au Buisson de Roses</i>	G													x														x								<b>2</b>		

	technique	ancolie	aubépine	bourrache	centaurée	chardon	coquelicot	crucifère / compagnon	dauphine/le	douce-amère	fraisier	gentiane	iris	liseron	lys	marguerite	muguet	myosotis	nivéole	œillet	pâquerette	pensée	pervenche	pissenlit	pivoine	plantain	pois	primevère	renoncule	rose	rose trémière	sauge / lamier	sceau de Salomon	trèfle	véronique	violette	total
Van Eyck, Jan	P											x				p	x				?								x							x	6
Maître de C de Clèves	M																		?	?														?			3
Lochner, St et at. (triptyque)	P									x						p	x						x						x							x	6
<i>Heures de Louis de Savoie</i>	M	x														p				?								x					?	x		6	
Jean Le Tavernier	M						x													?																	2
Lochner, S., <i>M à la roseraie</i>	P									x				x		p		?		?	x							x		x					x	9	
<i>Marie sous un buis. de roses</i>	S																								?			x									2
Maître E.S	G								x								x	x	x	x								x								6	
Lochner, Stefan (école)	P									x						p			x				x	x				x		?				x	8		
Maître de la P de Berlin	G													x														x								2	
Maître de la L de sainte Lucie	P	x												x		p							x					x	x						x	7	
<i>M au J du P avec 4 saintes</i>	G															p												x								2	
Memling, <i>V à l'E sur le trône</i>	P											x				p							x	x				x								5	

	technique	ancolie	aubépine	bourrache	centaurée	chardon	coquelicot	crucifère / compagnon	dauphine	douce-amère	fraisier	gentiane	iris	liseron	lys	marguerite	muguet	myosotis	niéole	œillet	pâquerette	pensée	pervenche	pissenlit	pivoine	plantain	pois	primevère	renoncule	rose	rose trémière	sauge / lamier	sceau de Salomon	trèfle	véronique	violette	total		
Memling, <i>Dipt. avec la V à l'E</i>	P	x					x				x									x			x						x										6
Memling, <i>V à l'E av. 2 anges</i>	P													x									x		x				x										4
Maître au feuillage brodé	P														p				?										x						?			4	
Memling, <i>Dipt. de J. du Cellier</i>	P						x													x			x	x					x									5	
Maître de la Madone Grog	P	x										x		x	p					x			x		x											x		8	
<i>Jardin du Par. (bréviaire)</i>	M								x	x					p	x	x		x										?									7	
De Coter, Colijn	P						x			x					x						x				x						x							6	
<i>Concert des anges</i>	P													x	p					?									?									4	
<b>total</b>		<b>9</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>7</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>13</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>11</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>13</b>	<b>17</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>11</b>	<b>21</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>10</b>	<b>2</b>	<b>7</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>28</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>9</b>	<b>14</b>			

## B Les fleurs plantées dans les Jardins du Paradis

Lorsque l'artiste a différencié les étapes de maturité d'une espèce, nous indiquons dans la mesure du possible le nombre de boutons (b), de fleurs (f) et de plantes en graines (g) ; nous désignons également les fruits par un g.

Les fleurs du *Paradiesgärtlein* font l'objet d'un tableau séparé.

artiste, titre	année	technique	prairie	banc de gazon	palis [de roses]	en pot
Maître du Diptyque de Wilton House, <i>Diptyque de Wilton House</i>	1377-1399	détrempe sur bois (45,7 x 29,2 par panneau)	quelques fleurs ?	NON	[ailes des anges]	NON
Pseudo-Jacquemart, <i>La Vierge et l'Enfant entourés de saints et d'anges</i>	vers 1400	peinture sur parchemin (19,9 x 13,5)	très fleurie ; 6 ancolies bleues + 15 pâquerettes + 4 centaurées ? + env. 14 indéterminées	NON	haie d'arbrisseaux.	NON
<i>Goldenes Rössl</i>	avant 1405	or émaillé et ciselé, argent doré, saphirs, rubis, perles (62 x 45 x 27)	parsemée de fleurettes blanches (pâquerettes ?)	NON	treille très fleurie d'aubépines sans épines	NON
Maître de la Mazarine, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1408	peinture sur parchemin	peu fleurie ; 1 grande fleur indéfinissable à droite ; à gauche un pissenlit ?	NON	NON	NON
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'Enfant dans un jardin de paradis</i>	vers 1410	détrempe sur bois (129 x 95)	tapissée de violettes en feuilles	sans fleurs	tonnelle de roses rouges et blanches	NON
<i>Leçon de musique de l'Enfant Jésus</i>	vers 1410	peinture sur parchemin	herbe	NON	NON	NON

<b>artiste, titre</b>	<b>année</b>	<b>technique</b>	<b>prairie</b>	<b>banc de gazon</b>	<b>palis /[de roses]</b>	<b>en pot</b>
<i>Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes</i>	1410-1415	peinture sur parchemin	bien fleurie : 7 grands lys (3f, 2b ; 3f ; 4f ; 2f, 1b ; 1f, 1b ; 2f ; 4f) + 1 primevère ? (7 f) = plusieurs fleurs difficiles à nommer	invisible	NON	NON
Maître du Paradiesgärtlein, <i>Paradiesgärtlein</i>	vers 1410-1420	technique mixte sur bois (26,3 x 33,4)	tapissée de fleurs	garni de fleurs hautes	un seul grand rosier à gauche	NON
Maître d'Egerton (vignette) et maître du Walters (bordure), <i>La Vierge et l'Enfant dans un hortus conclusus</i>	vers 1412	gouache et or sur vélin (17,7 x 12)	parsemée de fleurs bleues, blanches et rouges	NON	palis de roses rouges et blanches	NON
Limbourg (les frères, entourage), <i>Vierge d'Humilité dans le Jardin du Paradis</i>	vers 1415	peinture sur parchemin (20 x 14)	parsemée de pâquerettes (5 pieds , b et f) et de fleurs rouges qui semblent être des trèfles	fleuri de 2 pieds de pâquerettes (4 f chacun) et de 8 trèfles rouges	palis de roses rouges au centre, blanches de chaque côté	1 pot de pâquerettes de chaque côté du banc
Maître de Bedford (école), <i>Marie et l'Enfant dans un jardin fleuri</i>	vers 1420	peinture sur parchemin	parsemée de fleurs rouges, blanches (pâquerettes ?) et jaunes stylisées ; quelques véroniques ?	NON	palis de fleurs (roses ?) rouges, blanches (et jaunes ?)	NON
Maître des Heures de François de Guise, <i>Initiale S avec la Vierge et l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (page 20,3 x 14,8)	parsemée de petites fleurs bleues et blanches à 4 pétales	NON	plexis tressé sans fleurs	NON
The Spitz master, <i>Vierge et l'Enfant trônant</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (20,3 x 14,8)	parsemée de fleurs bleues indéterminées + 2 pieds de pâquerettes	NON	[herbes en frise]	1 lys (3f) à gauche + 1 fraisier ( f et g) à droite ; œillets dans la marge
Maître de Saint-Laurent, <i>Vierge dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1420	peinture sur bois (20,2 x 16,2)	parsemée de fleurs blanches et roses + 2 pâquerettes (10f et 7f) + 2 chardons (6f et 4f) au premier plan	?	NON	NON

<b>artiste, titre</b>	<b>année</b>	<b>technique</b>	<b>prairie</b>	<b>banc de gazon</b>	<b>palis [de roses]</b>	<b>en pot</b>
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'Enfant avec des anges dans un jardin devant une haie de roses</i>	1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (60,8 x 43,2)	tapissée de fleurs assez stylisées : nombreuses fleurettes blanches (pâquerettes ?) + 4 pensées ? + 5 gentianes ?	NON	haie dense de roses rouges et blanches mélangées	NON
Daret, Jacques, <i>Vierge à l'Enfant entourée de saints dans un jardin clos</i>	vers 1425	peinture sur chêne (119,8 x 148,5)	1 coquelicot ? (1f) + 1 iris (1f) + 1 violette (3f) + 1 compagnon rouge (2f, 1b) + 1 dauphinelle (5f, 3b) + 1 fraisier (2f, 3g) + 1 ancolie (3f) + 1 renoncule ? (3f, 2b) + 1 composée jaune (2f, 3b) + 1 trèfle (1f)	NON	NON	NON
<i>Epitaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow</i>	vers 1426	peinture sur bois (tondo)	plantes sans fleurs	tapissé de violettes ?	tonnelle de vigne	NON
<i>Dulce dame de miséricorde</i>	vers 1430	peinture sur parchemin (23,2 x 16,4)	quelques fleurs ?	?	palis de roses blanches (et rouges / roses ?)	NON
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Buisson de Roses</i>	1430-1440	gravure sur bois	1f sous le pied de Jésus ?	?	tonnelle de roses	ancolie ? dans 1 pot tressé (4f)
Van Eyck, Jan, <i>Vierge à la Fontaine</i>	1439	huile sur bois (19 x 12,5)	parsemée de fleurs (pâquerettes ?) + 1 iris derrière le banc (2f) + violettes + 3 muguet en fleur devant	quelques fleurs	palis de roses rouges (b et f) derrière la tenture	NON
Maître de Catherine de Clèves, <i>Vierge à l'Enfant devant une treille</i>	vers 1440	peinture sur parchemin (19,2 x 13)	parsemée de petites fleurs blanches (pâquerettes ?) et bleues ?	// prairie	tonnelle de vigne	NON
Lochner, Stefan et atelier, <i>Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis</i>	vers 1445-1450	peinture sur chêne (31 x 48)	moins fleurie dans le panneau central (muguet + fleurs rouges) que devant les saints : fraisiers (f et g) devant saint Jean, fraisier + violettes blanches devant saint Paul qui foule un pissenlit	NON	NON	NON

<b>artiste, titre</b>	<b>année</b>	<b>technique</b>	<b>prairie</b>	<b>banc de gazon</b>	<b>palis [de roses]</b>	<b>en pot</b>
<i>Vierge Marie dans un jardin clos (Heures de Louis de Savoie)</i>	vers 1445-1460	peinture sur parchemin (14 x 9)	parsemée à l'arrière-plan de fleurs bleues ; devant tapis traité comme une prairie ; fleurettes blanches (pâquerettes ?)	NON	clôture de lattes	NON
Jean Le Tavernier, <i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1450	peinture sur parchemin (16,2 x 11,5)	quelques fleurs blanches stylisées (pâquerettes ?)	sans fleurs	NON	NON
Lochner, Stefan, <i>Madone à la roseraie</i>	vers 1450	huile sur chêne (50,5 x 40)	tapissée de violettes et de fraisiers (f et g) + pâquerettes + bugle devant le banc ? + 5 grands lys derrière le banc (9b et 8f)	// prairie	palis de roses rouges et blanches	NON
<i>Marie sous un buisson de roses</i>	vers 1450	sculpture sur calcaire	peu visible ; 1 plantain ?	NON	1 seul rosier très fleuri derrière Marie	NON
Maître E.S., <i>La Vierge et l'Enfant avec sainte Marguerite et sainte Catherine</i>	milieu XV <sup>e</sup>	gravure au burin (21,3 x 16,5)	tapissée de fleurs ; 1 pâquerette (3f) + 1 douce-amère (1b, 3f) + 1 nivéole (2f) + 1 petit œillet (3f), 1 coquelourde (3f) + 1 muguet (2f)	tapissé de fleurs à 5 pétales	NON	1 plante fleurie dans 1 pot posé sur le banc
Lochner, Stefan (école), <i>La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon</i>	milieu XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (37 x 28,3)	fleurs discrètes ; sauge ? à droite, plantains en frise devant Marie	floraison exceptionnelle : œillets rouges et blancs, violettes, 2 pissenlits (f et g), 1 fraisier (f et g)	petite barrière qui maintient les œillets	NON
Maître de la Passion de Berlin, <i>La Vierge et l'Enfant Jésus parmi les Vierges au Jardin du paradis</i>	1457-1470	gravure sur cuivre (26,8 x 19)	parsemée de fleurs stylisées	NON	plessis sans fleurs	NON
Maître de la Légende de sainte Lucie, <i>Virgo inter Virgines</i>	2 <sup>e</sup> ½ XVe	peinture sur bois (106 x 170)	très fleurie ; 1 ancolie bleue (8f?) + 1 violette (5f) + 1 gros pied de renoncules + 1 pissenlit + plusieurs trèfles sans fleurs	parsemé de fleurs indéterminées	1 rosier rouge de chaque côté (b et f) au pied de la vigne	NON
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Jardin du Paradis avec quatre saintes</i>	vers 1460-1470	gravure coloriée (26,6 x 19,9)	tapissée de plantes en feuilles, fleurs discrètes	sans fleurs	NON	NON

<b>artiste, titre</b>	<b>année</b>	<b>technique</b>	<b>prairie</b>	<b>banc de gazon</b>	<b>palis [de roses]</b>	<b>en pot</b>
Memling, Hans, <i>Vierge à l'Enfant sur le trône avec sainte Catherine, sainte Barbe et deux anges musiciens</i>	après 1479	peinture sur chêne (67 x 72,1)	fleurie ; 1 renoncule + 1 plantain	planté de fleurs : 1 iris (1f) + 1 pissenlit (3f)	treille de vigne derrière la tenture	NON
Memling, Hans, <i>Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens</i>	vers 1480	huile sur chêne (43,3 x 31,1 par panneau)	fleurie ; 1 cardamine ? + 1 plante à fleurs blanches + 2 pâquerettes + 1 ancolie bleue (2f) + 2 pissenlits // (1f, 1g) émergent du vêtement de l'ange organiste et du donateur	fleuri : 1 iris (3f) + 1 pissenlit (1f)	palis qui se prolonge sur le panneau droit : roses blanches au milieu, rouges de chaque côté	NON
Memling, Hans, <i>Vierge à l'Enfant avec deux anges devant une haie de roses</i>	vers 1488-1490	peinture sur chêne (37,7 x 27,7)	fleurie ; 1 pissenlit (3f ?) + 1 plantain + 1 lys devant le palis (1b, 3f)	?	palis de roses (b et f) blanches au centre, rouges de chaque côté	NON
Maître au feuillage brodé, <i>Virgo inter Virgines</i>	vers 1480-1500	peinture sur bois (61 x 46,5)	tapissée de plantes en feuilles, fleurs discrètes	NON	au second plan haie de roses formant tonnelle	NON
Memling, Hans, <i>Diptyque de Jean du Cellier</i>	après 1482	peinture sur noyer (25,2 x 15,1 par panneau)	1 seule fleur dans le panneau gauche : 1 pissenlit (1f) en évidence entre les 3 robes ; fleurie dans le panneau droit : 1 pissenlit (2f) + 1 pâquerette + 1 cardamine ? + 1 pivoine rouge	?	palis de roses (b et f) rouges et blanches derrière Marie	NON
Maître de la Madone Grog, <i>Triptyque de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens</i>	dernier 1/3 XV <sup>e</sup>	huile sur chêne (105 x 162 ouvert)	très fleurie sur les 3 panneaux ; 1 iris (1b, 4f ?) + 2 pâquerettes (b et f) + 2 violettes (0f et 3f) + 2 plantains + 1 ancolie bleue + 1 lys blanc + 1 lys de feu + 1 pissenlit émerge du coussin	tapissé de plantes en feuilles : 1 plantain ?	le banc de gazon fait office de clôture	NON

<b>artiste, titre</b>	<b>année</b>	<b>technique</b>	<b>prairie</b>	<b>banc de gazon</b>	<b>palis [de roses]</b>	<b>en pot</b>
Artiste alsacien, <i>Jardin du Paradis</i>	XV <sup>e</sup>	peinture sur parchemin (page de bréviaire)	très fleurie ; 2 p. de muguet (6f et 3f) + fraisiers (8 g) + 1 myosotis (3f) + 1 douce-amère (3f) + 1 fleur rouge à 5 pétales (rosier ? 3f)	NON	NON	2 avec des coquelourdes (2f blanches dont 1 passe devant le mur, 1 rouge ; 5f rouges dont 4 dépassent sur le texte)
De Coter, Colijn, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1494-1500	huile sur bois (99 x 66)	fleurie ; 1 pensée (f) + 1 lamier blanc ? + 2 plantains + 1 crucifère blanche (2f) + 1 marguerite (1b, 3f)	tapissé de plantes en feuilles : 1 trèfle + 1 violette + 1 plantain (grosses feuilles cruciformes) + 1 fraisier (4f)	NON	NON
<i>Concert des anges</i> (d'après l' <i>Epitaphe de Jacques Floreins</i> de Memling)	XIX <sup>e</sup>	huile sur bois (52,5 x 67,5)	très fleurie ; 3 grands lys blancs (4b, 4f) + qq petits ? + nombreuses fleurs rouges (roses ?) + 2 pâquerettes ?	NON	NON	NON

## C Les fleurs coupées dans les Jardins du Paradis

Pour ne pas alourdir le tableau nous avons eu recours aux abréviations suivantes : b. = bouton ; B. = sainte Barbe ; C. = sainte Catherine ; c. = couronne [nous entendons ici les couronnes de fleurs fraîches] ; D. = sainte Dorothée ; d. = droit(e) ; f. = fleur ; G. = saint Georges ; g. = gauche ; J. = Jésus ; M. = Marie ; p. = panier ; r.= rose(s) [la fleur].

Nous avons fait le choix de noter aussi les fruits, qui sont l'aboutissement des fleurs.

artiste, titre	année	technique	dans la main d'un personnage	dans un panier	en couronne	lancées / posées / en jonchée
Maître du Diptyque de Wilton House, <i>Diptyque de Wilton House</i>	1377-1399	détrempe sur bois (45,7 x 29,2 par panneau)	NON	NON	tous les anges portent une c. de r. roses et blanches alternées	en jonchée sans souci de proportion, certaines la tige en l'air : 2 pâquerettes, 5 r. roses, 2 blanches, 3 violettes, 1 fleur bleue
Pseudo-Jacquemart, <i>La Vierge et l'Enfant entourés de saints et d'anges</i>	vers 1400	peinture sur parchemin (19,9 x 13,5)	un ange cueille une f. bleue (véronique ?)	NON	NON	NON
<i>Goldenes Rössl</i>	avant 1405	or émaillé et ciselé, argent doré, saphirs, rubis, perles (62 x 45 x 27)	une tige avec 3 ? aubépines dans la main de saint Jean l'Evangéliste	NON	le roi porte une couronne de fleurettes blanches serrées (celles de la prairie ?)	NON
Maître de la Mazarine, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1408	peinture sur parchemin	NON	NON	NON	NON
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'Enfant dans un jardin de paradis</i>	vers 1410	détrempe sur bois (129 x 95)	5 anges cueillent der r. rouges	2 anges apportent un gros panier de r. rouges et blanches	C. tresse 1 c. de r. (rouges et blanches alternées ?)	1 r. rouge sur le manteau de M., 2 r. blanches sur celui de C. ; r. blanches en jonchée ; des r. rouges et blanches alternées émergent du coussin de M.

artiste, titre	année	technique	dans la main d'un personnage	dans un panier	en couronne	lancées / posées / en jonchée
<i>Leçon de musique de l'Enfant Jésus</i>	vers 1410	peinture sur parchemin	M. tient une grande tige ramifiée où fleurissent 3 f. rouges à 4 pétales	NON	NON	NON
<i>Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes</i>	1410-1415	peinture sur parchemin	M tient une branche d'aubépine très fleurie, J. une plus petite avec 2 b, la tête en bas	NON	NON	NON
Maître du Paradiesgärtlein, <i>Paradiesgärtlein</i>	vers 1410-1420	technique mixte sur bois (26,3 x 33,4)	une femme cueille des cerises	p. rempli de cerises (le cerisier est une rosacée)	NON	pommes sur la table (le pommier est une rosacée) ; gobelet à demi rempli de vin (fruit de la vigne)
Maître d'Egerton (vignette) et maître du Walters (bordure) <i>La Vierge et l'Enfant dans un hortus conclusus</i>	vers 1412	gouache et or sur vélin (17,7 x 12)	M. tient une petite f. rouge du bout des doigts ; 2 anges cueillent des r.	2 anges tiennent des p. (remplis de f. ?)	NON	NON
Limbourg (les frères, entourage), <i>Vierge d'Humilité dans le Jardin du Paradis</i>	vers 1415	peinture sur parchemin (20 x 14)	J. tient 1 pomme	NON	NON	NON
Maître de Bedford (école), <i>Marie et l'Enfant dans un jardin fleuri</i>	vers 1420	peinture sur parchemin	NON	1 ange tend à J. un p. de f. bleues, blanches et rouges	ange couronné ?	NON
Maître des Heures de François de Guise, <i>Initiale S avec la Vierge et l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (page 20,3 x 14,8)	M. tient ? une f. blanche ; J en cueille 1 autre ? et lui tend une f. bleue ; 2 anges tiennent des f. bleues	NON	NON	NON
The Spitz master, <i>Vierge et l'Enfant trônant</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (20,3 x 14,8)	J. tient 1 pomme	NON	NON	NON

artiste, titre	année	technique	dans la main d'un personnage	dans un panier	en couronne	lancées / posées / en jonchée
Maître de Saint-Laurent, <i>Vierge dans un jardin de paradis</i>	vers 1420	peinture sur bois (20,2 x 16,2)	NON	NON	NON	NON
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'Enfant avec des anges dans un jardin devant une haie de roses</i>	1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (60,8 x 43,2)	1 ange tend 1 r. rouge à M, qui en tient déjà 1 de la main gauche ; Jésus lui en donne 1 autre, d'un rose doré	au premier plan, un petit panier est rempli de fleurettes blanches	NON	6 anges dans le ciel apportent à tire d'aile des roses roses et 1 rouge comme pour les lancer sur la Vierge
Daret, Jacques, <i>Vierge à l'Enfant entourée de saints dans un jardin clos</i>	vers 1425	peinture sur chêne (119,8 x 148,5)	Barbe tend un coing à Jésus.	NON	NON	NON
<i>Epitaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow</i>	vers 1426	peinture sur bois (tondo)	NON	NON	NON	NON
<i>Dulce dame de miséricorde</i>	vers 1430	peinture sur parchemin (23,2 x 16,4)	NON	NON	NON	NON
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Buisson de Roses</i>	1430-1440	gravure sur bois	1 ange cueille des r. et les tend à M. qui tend une r. à J.	NON	NON	NON
Van Eyck, Jan, <i>Vierge à la Fontaine</i>	1439	huile sur bois (19 x 12,5)	NON	NON	NON	NON
Maître de Catherine de Clèves, <i>Vierge à l'Enfant devant une treille</i>	vers 1440	peinture sur parchemin (19,2 x 13)	J. et un ange cueillent des raisins qu'1 autre ange récolte dans son vêtement	NON	NON	NON
Lochner, Stefan et atelier, <i>Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis</i>	vers 1445-1450	peinture sur chêne (31 x 48)	J. tient 1 petite f. rouge ; M. lui tend 1 r. rouge ourlée de blanc	NON	M. est couronnée de r. rouges et blanches alternées et de feuillage	NON

artiste, titre	année	technique	dans la main d'un personnage	dans un panier	en couronne	lancées / posées / en jonchée
<i>Vierge Marie dans un jardin clos (Heures de Louis de Savoie)</i>	vers 1445-1460	peinture sur parchemin (14 x 9)	2 anges cueillent des f. bleues ; J. tient 1 r. rouge ; 1 ange a récolté des r. rouges dans son vêtement (pour J ?) ; 1 ange en vol cueille des pommes	NON	NON	NON
Jean Le Tavernier, <i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1450	peinture sur parchemin (16,2 x 11,5)	NON	1 ange tend à J. un panier de petites f. blanches (pâquerettes ?)	NON	NON
Lochner, Stefan, <i>Madone à la roseraie</i>	vers 1450	huile sur chêne (50,5 x 40)	1 ange à gauche tient 1 r. rouge et en cueille 1 autre ; J. tient 1 pomme, 1 ange lui en tend une	l'ange qui tend 1 pomme à J. tient une corbeille remplie de pommes	NON	NON
<i>Marie sous un buisson de roses</i>	vers 1450	sculpture sur calcaire	1 ange cueille des r. pour tresser 1 c.	NON	l'ange qui cueille tient 1 c. presque terminée ; M. est déjà couronnée d'1 double rangée de r.	NON
Maître E.S., <i>La Vierge et l'Enfant avec sainte Marguerite et sainte Catherine</i>	milieu XV <sup>e</sup>	gravure au burin (21,3 x 16,5)	1 r. dans la main de C.	NON	NON	NON
Lochner, Stefan (école), <i>La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon</i>	milieu XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (37 x 28,3)	1 ange tient dans la main g. une tige de rosier portant 1 r. rouge et 1 blanche ; 1 autre ange s'apprête à cueillir 1 œillet rouge que vient saisir un 3 <sup>e</sup> ange	1 p. rempli de r. rouges et blanches dans la main d. de l'ange qui tient la tige de rosier	NON	NON

artiste, titre	année	technique	dans la main d'un personnage	dans un panier	en couronne	lancées / posées / en jonchée
Maître de la Passion de Berlin, <i>La Vierge et l'Enfant Jésus parmi les Vierges au Jardin du paradis</i>	1457-1470	gravure sur cuivre (26,8 x 19)	M. prend des r. dans 1 p. que lui tend D.	D. tend à M. un panier de r.	D. couronnée de r. ; Marie tresse une c. de r.	NON
Maître de la Légende de sainte Lucie, <i>Virgo inter Virgines</i>	2 <sup>e</sup> ½ XVe	peinture sur bois (106 x 170)	B. tend 1 r. rouge à J.	NON	NON	NON
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Jardin du Paradis avec quatre saintes</i>	vers 1460-1470	gravure coloriée (26,6 x 19,9)	D. tient une branche de r. rouges dans la main d.	un p. de r. rouges ou de cerises dans la main g. de D.	3 anges dans le ciel tiennent chacun 2 c.	NON
Memling, Hans, <i>Vierge à l'Enfant sur le trône avec sainte Catherine, sainte Barbe et deux anges musiciens</i>	après 1479	peinture sur chêne (67 x 72,1)	NON	NON	NON	NON
Memling, Hans, <i>Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens</i>	vers 1480	huile sur chêne (43,3 x 31,1 par panneau)	1 ange tend 1 pomme à J.	NON	NON	NON
Memling, Hans, <i>Vierge à l'Enfant avec deux anges devant une haie de roses</i>	vers 1488-1490	peinture sur chêne (37,7 x 27,7)	1 ange tend 1 pomme à J.	NON	NON	NON
Maître au feuillage brodé, <i>Virgo inter Virgines</i>	vers 1480-1500	peinture sur bois (61 x 46,5)	1 sainte tient 1 f. (violette ?) ; 1 sainte (C. ?) tend 1 f. (r. ou œillet rouge) à J.	NON	NON	NON

artiste, titre	année	technique	dans la main d'un personnage	dans un panier	en couronne	posées / en jonchée
Memling, Hans, <i>Diptyque de Jean du Cellier</i>	après 1482	peinture sur noyer (25,2 x 15,1 par panneau)	NON	NON	Marguerite porte 1 c. rouge et blanche (de petites r. ?)	NON
Maître de la Madone Grog, <i>Triptyque de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens</i>	dernier 1/3 XV <sup>e</sup>	huile sur chêne (105 x 162 ouvert)	NON	NON	NON	NON
Artiste alsacien, <i>Jardin du Paradis</i>	fin XV <sup>e</sup>	peinture sur parchemin (page de bréviaire)	J. tient une fleur rouge à 5 pétales (r ?), Marie en tient 2 et 1 myosotis	NON	NON	NON
De Coter, Colijn, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1494-1500	huile sur bois (99 x 66)	NON	NON	NON	NON
<i>Concert des anges</i> (d'après l'Épitaphe de Jacques Floreins de Memling)	XIX <sup>e</sup>	huile sur bois (52,5 x 67,5)	NON	NON	NON	NON

## D Les fleurs en marge des Jardins du Paradis

Pour ne pas alourdir ce tableau nous avons eu recours aux abréviations suivantes : b. = bouton ; A. = sainte Agnès ; B. = sainte Barbe ; C. = sainte Catherine ; c. = couronne ; D. = sainte Dorothee ; d. = droit(e) ; f. = fleur ; G. = saint Georges ; g. = gauche ; J. = Jésus ; L. = sainte Lucie ; M. = Marie ; p. = panier ; r.= rose(s) [la fleur]. Nous avons fait le choix de noter aussi les fruits, qui sont l'aboutissement des fleurs.

Nous entendons par « en marge » les fleurs issues de la main de l'homme. Sauf exception il s'agit de trompe-l'œil : la technique utilisée suffit à lever toute ambiguïté.

artiste, titre	année	technique	tissées / brodées	ciselées / ouvragées	peintes dans la marge
Maître du Diptyque de Wilton House, <i>Diptyque de Wilton House</i>	1377-1399	détrempe sur bois (45,7 x 29,2 par panneau)	f. sur la tunique du personnage de gauche ?	f. de lys stylisés dans les c. des personnages de gauche	PAS DE MARGE
Pseudo-Jacquemart, <i>La Vierge et l'Enfant entourés de saints et d'anges</i>	vers 1400	peinture sur parchemin (19,9 x 13,5)	NON	NON	NON
<i>Goldenes Rössl</i>	avant 1405	or émaillé et ciselé, argent doré, saphirs, rubis, perles (62 x 45 x 27)	manteau du roi fleurdelisé d'or sur fond bleu, des 2 serviteurs semés de fleurs blanches (émail imitant la broderie) ; 5 grandes r ? sur le tapis de selle (imitation de brochage)	toutes les aubépines émaillées de blanc ; f. en haut des piliers du registre inférieur ; f. de lys sous le trône	PAS DE MARGE
Maître de la Mazarine, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1408	peinture sur parchemin	r. rouges brodées (ou brochées) sur le coussin de M ; on devine une frise florale au bord de son manteau	NON	nombreuses fleurs bleues et roses à 4 pétales (véroniques ?)
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'E. dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1410	détrempe sur bois (129 x 95)	coussin de M. brodé de f.	f. de lys stylisées dans la c. de M.	PAS DE MARGE
<i>Leçon de musique de l'Enfant Jésus</i>	vers 1410	peinture sur parchemin	NON	NON	dans la frise florale qui encadre la vignette sur 3 côtés alternent des fleurs à 4 pétales roses, mauves et bleues (véroniques ?)

<b>artiste, titre</b>	<b>année</b>	<b>technique</b>	<b>tissées / brodées</b>	<b>ciselées / ouvragées</b>	<b>peintes dans la marge</b>
<i>Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes</i>	1410-1415	peinture sur parchemin	manteau de C. constellé de myosotis ; ciel (Dieu émerge de la nuée) brodé de f. bleues stylisées à la manière d'une tenture	marguerites de perles dans la c. de M.	dans les rinceaux qui entourent la vignette une quantité de petites fleurs bleues (myosotis ?) et 12 grosses fleurs : 3 pois bleus, 1 blanc, 2 bourraches, 1 coquelourde rose ?, 2 ancolies bleues, 3 r. roses dont 1 en b.
Maître du Paradiesgärtlein, <i>Paradiesgärtlein</i>	vers 1410-1420	technique mixte sur bois (26,3 x 33,4)	motifs floraux sur les chausses de l'homme debout ? f. brodées à la base des pompons du coussin de M ?	marguerites de perles dans la c. de M. (cœurs de saphirs et de rubis) ; c. de la musicienne faite de 6 fleurs de sceau de Salomon dorées ; 2 fleurs de lys stylisées dans la c. de l'ange ; motifs floraux sur les jambières de G ?	PAS DE MARGE
Maître d'Egerton (vignette) et maître du Walters (bordure) <i>La Vierge et l'Enfant dans un hortus conclusus</i>	vers 1412	gouache et or sur vélin (17,7 x 12)	NON	NON	14 plantes en terre : 1 violette (1b, 4f), 1 œillet rouge (6b, 5f), 1 iris bleu (2b, 4f), 1 liseron (1b, 3f), 1 véronique (5f), 1 pissenlit (1b, 1f, 2 ombelles, 1 fruit), 1 pervenche (4f), 1 pâquerette (2b, 3f), 1 ancolie bleue (2b, 4f), 1 pensée ? (5f), 1 compagnon blanc (2b, 5f), 1 bourrache (5f), 1 fraisier (2f, 5 fruits), 1 centaurée (2b, 5f), 1 rosier rouge (3b, 4f)
Limbourg (les frères, entourage), <i>Vierge d'Humilité dans le Jardin du Paradis</i>	vers 1415	peinture sur parchemin (20 x 14)	NON	c. de M. décorée de f. stylisées à 4 pétales	nombreuses fleurs stylisées à 4 pétales rouges, bleues et mauves + 3 centaurées + 2 douces-amères + une grosse fraise ; frise de 7 véroniques alignées + d'autres qui alternent en montant avec des fleurs rouges + une grosse véronique au bout

<b>artiste, titre</b>	<b>année</b>	<b>technique</b>	<b>tissées / brodées</b>	<b>ciselées / ouvragées</b>	<b>peintes dans la marge</b>
Maître de Bedford (école), <i>Marie et l'Enfant dans un jardin fleuri</i>	vers 1420	peinture sur parchemin	NON	NON	NON
Maître des Heures de François de Guise, <i>Initiale S avec la Vierge et l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (page 20,3 x 14,8)	tapis de table ?	NON	dans la vigne dorée : 1 centaurée, 2 fraises, 1 œillet, 1 sauge bleue ?, 1 douce-amère ? f. stylisées : 4 rouges, 4 bleues, 1 dorée
The Spitz master, <i>Vierge et l'Enfant trônant</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (20,3 x 14,8)	ciel (des anges émergent de la nuée) brodé de f. blanches à 4 pétales à la manière d'une tenture	f. stylisées dans la c. de M. ?	au centre du pied de marge 1 centaurée (3b, 2f) et 1 œillet rouge (2b, 3f) dans 1 pot ; f. bleues et rouges stylisées dans la feuille de vigne
Maître de Saint-Laurent, <i>Vierge dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1420	peinture sur bois (20,2 x 16,2)	NON	croix fleurie dans le nimbe de J.	PAS DE MARGE
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'Enfant avec des anges dans un jardin devant une haie de roses</i>	1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (60,8 x 43,2)	NON	des crucifères dorées dans le nimbe de Marie séparent les mots <i>ave maria gratia plena dominus</i> .	PAS DE MARGE
Daret, Jacques, <i>Vierge à l'Enfant entourée de saints dans un jardin clos</i>	vers 1425	peinture sur chêne (119,8 x 148,5)	nombreuses roses dans la tenture qui couvre le mur du fond ; chardons et bourraches ? dans la tenture derrière Marie ; manteau de Marie festonné de centaurées dorées, manteau de Catherine de roses dorées réservées	NON	PAS DE MARGE
<i>Epitaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow</i>	vers 1426	peinture sur bois (tondo)	robe de Marie ?	NON	PAS DE MARGE

<b>artiste, titre</b>	<b>année</b>	<b>technique</b>	<b>tissées / brodées</b>	<b>ciselées / ouvragées</b>	<b>peintes dans la marge</b>
<i>Dulce dame de miséricorde</i>	vers 1430	peinture sur parchemin (23,2 x 16,4)	?	3 f. (r ?) dans la c. de M.	1 pâquerette (7f) garnit la lettrine ; pied de marge : 1 violette (7f), 1 centaurée (8f), 2 pâquerettes (3f chacune) ; nombreuses f. dans la marge : centaurées, pervenches, pâquerettes ?
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Buisson de Roses</i>	1430-1440	gravure sur bois	NON	NON	PAS DE MARGE
Van Eyck, Jan, <i>Vierge à la Fontaine</i>	1439	huile sur bois (19 x 12,5)	motifs floraux dorés dans la tenture rabattue en tapis	NON	PAS DE MARGE
Maître de Catherine de Clèves, <i>Vierge à l'Enfant devant une treille</i>	vers 1440	peinture sur parchemin (19,2 x 13)	NON	NON	3 f. rouges (œillets ?) + 2 bleues (véroniques ?) + frise de f. blanches à 5 pétales
Lochner, Stefan et atelier, <i>Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis</i>	vers 1445-1450	peinture sur chêne (31 x 48)	NON	NON	PAS DE MARGE
<i>Vierge Marie dans un jardin clos (Heures de Louis de Savoie)</i>	vers 1445-1460	peinture sur parchemin (14 x 9)	manteau de M. brodé de pierreries et de perles figurant des f. à 6 pétales (pâquerettes ?) ; vêtement de l'ange de droite semé de f. blanches ; le tapis semble brodé de f. blanches animées qui se détachent contre les marches	M. couronnée de pierreries en forme de fleurs	marge très fleurie ; fleurs stylisées à 4 pétales (3 rouges, 4 roses, 3 bleues), 2 roses ? , 5 grosses violettes mauves, 1 grosse ancolie bleue
Jean Le Tavernier, <i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1450	peinture sur parchemin (16,2 x 11,5)	NON	NON	nombreuses crucifères à cœur doré rassemblées sur une tige, certaines rouges, d'autres bleues
Lochner, Stefan, <i>Madone à la roseraie</i>	vers 1450	huile sur chêne (50,5 x 40)	grenades dans la tenture	M. couronnée de f. bleues et rouges à 5 pétales en pierres précieuses et en perles (myosotis et œillets ?)	PAS DE MARGE

<b>artiste, titre</b>	<b>année</b>	<b>technique</b>	<b>tissées / brodées</b>	<b>ciselées / ouvragées</b>	<b>peintes dans la marge</b>
<i>Marie sous un buisson de roses</i>	vers 1450	sculpture sur calcaire	NON	cabochons du cordon du manteau de M. en forme de f. (r. ?)	PAS DE MARGE
Maître E.S., <i>La Vierge et l'Enfant avec sainte Marguerite et sainte Catherine</i>	milieu XV <sup>e</sup>	gravure au burin (21,3 x 16,5)	NON	c. de M. faite de feuillage (fleuri ?) entrelacé	PAS DE MARGE
Lochner, Stefan (école), <i>La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon</i>	milieu XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (37 x 28,3)	NON	NON	PAS DE MARGE
Maître de la Passion de Berlin, <i>La Vierge et l'Enfant Jésus parmi les Vierges au Jardin du Paradis</i>	1457-1470	gravure sur cuivre (26,8 x 19)	NON	f. de lys stylisées dans la c. de C.	PAS DE MARGE
Maître de la Légende de sainte Lucie, <i>Virgo inter Virgines</i>	2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (106 x 170)	grenades ? sur la tenture et la robe d'Ursule, de Marie-Madeleine et de la sainte qui tient le berceau	f. de lys stylisées dans la c. de M. et la coiffure d'Ursule	PAS DE MARGE
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Jardin du Paradis avec quatre saintes</i>	vers 1460-1470	gravure coloriée (26,6 x 19,9)	NON	Non, à moins que la c. de D. soit faite de fleurs de métal	PAS DE MARGE
Memling, Hans, <i>Vierge à l'Enfant sur le trône avec sainte Catherine, sainte Barbe et deux anges musiciens</i>	après 1479	peinture sur chêne (67 x 72,1)	grenades et f. stylisées sur la robe de C. et la tenture (une f. centrale forme une auréole à M.) ; f. stylisées sur la dalmatique de l'ange harpiste	M. porte un fin diadème décoré de fleurs de perles à 5 pétales	PAS DE MARGE
Memling, Hans, <i>Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et 4 anges musiciens</i>	vers 1480	huile sur chêne (43,3 x 31,1 par panneau)	M. porte une robe bordée à l'encolure d'un galon brodé de f. en pierres précieuses et en perles et 1 chemise brodée d'un motif floral (grenades ?)	NON	PAS DE MARGE

<b>artiste, titre</b>	<b>année</b>	<b>technique</b>	<b>tissées / brodées</b>	<b>ciselées / ouvragées</b>	<b>peintes dans la marge</b>
Memling, Hans, <i>Vierge à l'Enfant avec deux anges devant une haie de roses</i>	vers 1488- 1490	peinture sur chêne (37,7 x 27,7)	NON	NON	PAS DE MARGE
Maître au feuillage brodé, <i>Virgo inter Virginnes</i>	vers 1480- 1500	peinture sur bois (61 x 46,5)	tapis brodé de f. ; M. porte un manteau galonné d'1 bordure fleurie rouge et blanche, C. ? une robe aux motifs floraux	dans les c. et les diadèmes ? (peu visibles)	PAS DE MARGE
Memling, Hans, <i>Diptyque de Jean du Cellier</i>	après 1482	peinture sur noyer (25,2 x 15,1 par panneau)	grenades et f. stylisées sur la robe d'Agnès	les 3 saintes (mais pas M.) portent des diadèmes de f. en pierres précieuses	PAS DE MARGE
Maître de la Madone Grog, <i>Triptyque de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens</i>	dernier 1/3 XV <sup>e</sup>	huile sur chêne (105 x 162 ouvert)	NON	petite f. au centre du diadème de M. (et les 2 f. qui retiennent le cordon de son manteau ?)	PAS DE MARGE
Artiste alsacien, <i>Jardin du Paradis</i>	XV <sup>e</sup>	peinture sur parchemin (page de bréviaire)	manteau de M. et peut-être robe de L. et C. brochés d'or	NON	PAS DE MARGE
De Coter, Colijn, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1494- 1500	huile sur bois (99 x 66)	manteau de M. festonné de f. dorées et de r. rouges réservées ; tenture fleurie (avec grenades ?)	M. porte un diadème orné d'une f. au milieu (6 pétales en perles) et à son manteau 2 cabochons ornés d'une f. à 4 pétales	PAS DE MARGE
<i>Concert des anges (d'après l'Épitaphe de Jacques Floreins de Memling)</i>	XIX <sup>e</sup>	huile sur bois (52,5 x 67,5)	tenture fleurie (avec grenades ?)	M. porte un diadème orné de fines fleurs de perles ; encolure de sa robe garnie de roses en rubis ?	PAS DE MARGE

## E Récapitulatif des fleurs des Jardins du Paradis

Ce tableau ne propose qu'une vue d'ensemble ; il ne permet pas de différences fines.

Le nombre de f traduit la quantité de fleurs ou de fruits ; O signifie que la prairie ou le banc de gazon est présent, mais sans fleurs ; r que le palis (ou la treille) est fait de roses, v de vigne, a d'aubépine ; M que les fleurs / les fruits / le panier sont tenus par Marie, J par Jésus, A par un ange, S par un(e) saint(e).

artiste, titre	année	technique	prairie fleurie	banc fleuri	palis [de roses]	fleurs en pot	dans une main	dans un panier	couronnes	lancées / posées	tissées / brodées	ciselées / ouvragées	peintes en marge
Maître du Diptyque de Wilton House, <i>Diptyque de Wilton House</i>	1377-1399	détrempe sur bois (45,7 x 29,2 par panneau)	f ?						11		f ?	ff	
Pseudo-Jacquemart, <i>La Vierge et l'Enfant entourés de saints et d'anges</i>	vers 1400	peinture sur parchemin (19,9 x 13,5)	fff				A						?
<i>Goldenes Rössl</i>	avant 1405	or, argent, saphirs, rubis, perles (62 x 45 x 27)	f		a		S		1		ff	fff	
Maître de la Mazarine, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1408	peinture sur parchemin	f								ff		fff
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1410	détrempe sur bois (129 x 95)	O	O	r		A	A	1	ff	ff	f	
<i>Leçon de musique de l'Enfant Jésus</i>	vers 1410	peinture sur parchemin	O				M						ff
<i>Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes</i>	1410-1415	peinture sur parchemin	ff				MJ				ff		ff
Maître du Paradiesgärtlein, <i>Paradiesgärtlein</i>	vers 1410-1420	technique mixte sur bois (26,3 x 33,4)	fff	ff	r			[S]		f	f	ff	

artiste, titre	année	technique	prairie fleurie	banc fleuri	palis [de roses]	fleurs en pot	dans une main	dans un panier	couronnes	lancées / posées	tissées / brodées	ciselées / ouvragées	peintes en marge
Maîtres d' Egerton et du Walters, <i>La Vierge et l'Enfant dans un hortus conclusus</i>	vers 1412	gouache et or sur vélin (17,7 x 12)	f		r		M A	A					ffff
Limbourg (les frères, entourage), <i>Vierge d'Humilité dans le Jardin du Paradis</i>	vers 1415	peinture sur parchemin (20 x 14)	ff	f	r	2	J					ff	?
Maître de Bedford (école), <i>Marie et l'Enfant dans un jardin fleuri</i>	vers 1420	peinture sur parchemin	ff		r			A	A				?
Maître des Heures de François de Guise, <i>Initiale S avec la Vierge et l'Enfant</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (page 20,3 x 14,8)	ff				M ? JA				?		ff
The Spitz master, <i>Vierge et l'Enfant trônant</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (20,3 x 14,8)	ff			2	J				ff	f?	fff
Maître de Saint-Laurent, <i>Vierge dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1420	peinture sur bois (20,2 x 16,2)	ff	?								f	
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'Enfant avec des anges dans un jardin</i>	1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (60,8 x 43,2)	fff		r		M A	oui		ff			
Daret, Jacques, <i>Vierge à l'Enfant entourée de saints dans un jardin clos</i>	vers 1425	peinture sur chêne (119,8 x 148,5)	fff								fff		
<i>Épître du chanoine Bartholomäus Boreschow</i>	vers 1426	peinture sur bois (tondo)	O	?	v						?		
<i>Dulce dame de miséricorde</i>	vers 1430	peinture sur parchemin (23,2 x 16,4)	f ?	?	r							f	fff
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Buisson de Roses</i>	1430-1440	gravure sur bois	f ?	?	r		M A						

artiste, titre	année	technique	prairie fleurie	banc fleuri	palis [de roses]	fleurs en pot	dans une main	dans un panier	couronnes	lancées / posées	tissées / brodées	ciselées / ouvragées	peintes en marge
Van Eyck, Jan, <i>Vierge à la Fontaine</i>	1439	huile sur bois (19 x 12,5)	ff	f	r						ff		
Maître de Catherine de Clèves, <i>Vierge à l'Enfant devant une treille</i>	vers 1440	peinture sur parchemin (19,2 x 13)	ff	ff	v		JA						fff
Lochner, Stefan et atelier, <i>Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis</i>	vers 1445-1450	peinture sur chêne (31 x 48)	ff				JM		1				
<i>Vierge Marie dans un jardin clos (Heures de Louis de Savoie)</i>	vers 1445-1460	peinture sur parchemin (14 x 9)	ff				JA				fff	ff	fff
Jean Le Tavernier, <i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1450	peinture sur parchemin (16,2 x 11,5)	f	O				A					?
Lochner, Stefan, <i>Madone à la roseraie</i>	vers 1450	huile sur chêne (50,5 x 40)	fff	fff	r		JA	A			f	fff	
<i>Marie sous un buisson de roses</i>	vers 1450	sculpture sur calcaire	f ?		r		A		2			f	
Maître E.S., <i>La Vierge et l'Enfant avec sainte Marguerite et sainte Catherine</i>	milieu XV <sup>e</sup>	gravure au burin (21,3 x 16,5)	ff	ff		1	S					f?	
Lochner, Stefan (école), <i>La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon</i>	milieu XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (37 x 28,3)	f	fff			A	A					
M. de la P. de Berlin, <i>La Vierge et l'Enfant Jésus parmi les Vierges au Jardin du P.</i>	1457-1470	gravure sur cuivre (26,8 x 19)	ff				M S	S	2			f	
Maître de la Légende de sainte Lucie, <i>Virgo inter Virgines</i>	2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (106 x 170)	ff	ff	r		S				fff	ff	
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Jardin du Paradis avec quatre saintes</i>	vers 1460-1470	gravure coloriée (26,6 x 19,9)	f ?	O			S	S	6			f ?	

artiste, titre	année	technique	prairie fleurie	banc fleuri	palis [de roses]	fleurs en pot	dans une main	dans un panier	couronnes	lancées / posées	tissées / brodées	ciselées / ouvragées	peintes en marge
Memling, Hans, <i>V. à l'Enfant sur le trône avec s. Catherine, s. Barbe et deux anges</i>	après 1479	peinture sur chêne (67 x 72,1)	f	f	v						fff	f	
Memling, Hans, <i>Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens</i>	vers 1480	huile sur chêne (43,3 x 31,1 par panneau)	ff	f	r		A				f		
Memling, Hans, <i>Vierge à l'Enfant avec deux anges devant une haie de roses</i>	vers 1488-1490	peinture sur chêne (37,7 x 27,7)	ff	?	r		A						
Maître au feuillage brodé, <i>Virgo inter Virgines</i>	vers 1480-1500	peinture sur bois (61 x 46,5)	f		r		S				ff	?	
Memling, Hans, <i>Diptyque de Jean du Cellier</i>	après 1482	peinture sur noyer (25,2 x 15,1 par panneau)	ff	?	r				1 ?		ff	ff	
Maître de la Madone Grog, <i>Triptyque de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges</i>	dernier 1/3 XV <sup>e</sup>	huile sur chêne (105 x 162 ouvert)	fff	O								f	
Artiste alsacien, <i>Jardin du Paradis</i>	XV <sup>e</sup>	peinture sur parchemin (page de bréviaire)	fff			2	JM				f		
De Coter, Colijn, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1494-1500	huile sur bois (99 x 66)	ff	f							ff	ff	
<i>Concert des anges</i> (d'après l' <i>Epitaphe de Jacques Floreins</i> de Memling)	XIX <sup>e</sup>	huile sur bois (52,5 x 67,5)	fff								f	f	

## F Les couleurs des fleurs des Jardins du Paradis

Ce tableau tient compte de toutes les fleurs, qu'elles soient naturelles ou non.

Lorsqu'une fleur est de plusieurs couleurs, nous les cochons toutes. Nous avons regroupé le rouge et le rose, le bleu et le violet, les peintres n'ayant pas toujours différencié ces couleurs.

Le signe [x] signifie que le spectateur imagine cette couleur, soit que le support soit en noir et blanc, soit que la fleur soit représentée en feuilles. Les totaux tiennent compte de ces incertitudes.

artiste, titre	année	technique (dimensions en cm)	blanc	rouge	bleu	jaune
Maître du Diptyque de Wilton House, <i>Diptyque de Wilton House</i>	1377-1399	détrempe sur bois (45,7 x 29,2 par panneau)	x	x	x	
Pseudo-Jacquemart, <i>La Vierge et l'Enfant entourés de saints et d'anges</i>	vers 1400	peinture sur parchemin (19,9 x 13,5)	x	x	x	
<i>Goldenes Rössl</i>	avant 1405	or émaillé et ciselé, argent doré, saphirs, rubis, perles (62 x 45 x 27)	x			
Maître de la Mazarine, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1408	peinture sur parchemin		x	x	x
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1410	détrempe sur bois (129 x 95)	x	x	[x]	
<i>Leçon de musique de l'Enfant Jésus</i>	vers 1410	peinture sur parchemin		x	x	
<i>Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes</i>	1410-1415	peinture sur parchemin	x	x	x	x
Maître du Paradiesgärtlein, <i>Paradiesgärtlein</i>	vers 1410-1420	technique mixte sur bois (26,3 x 33,4)	x	x	x	x
Maître d'Egerton et maître du Walters, <i>La Vierge et l'Enfant dans un hortus conclusus</i>	vers 1412	gouache et or sur vélin (17,7 x 12)	x	x	x	x
Limbourg (les frères, entourage), <i>Vierge d'Humilité dans le Jardin du Paradis</i>	vers 1415	peinture sur parchemin (20 x 14)	x	x	x	
Maître de Bedford (école), <i>Marie et l'Enfant dans un jardin fleuri</i>	vers 1420	peinture sur parchemin	x	x	x	x
Maître des Heures de François de Guise, <i>Initiale S avec la Vierge et l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (page 20,3 x 14,8)	x	x	x	
The Spitz master, <i>Vierge et l'Enfant trônant</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (20,3 x 14,8)	x	x	x	
Maître de Saint-Laurent, <i>Vierge dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1420	peinture sur bois (20,2 x 16,2)	x	x		
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'Enfant avec des anges dans un jardin devant une haie de roses</i>	1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (60,8 x 43,2)	x	x	x	
Daret, Jacques, <i>Vierge à l'Enfant entourée de saints dans un jardin clos</i>	vers 1425	peinture sur chêne (119,8 x 148,5)	x	x	x	x
<i>Épitaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow</i>	vers 1426	peinture sur bois (tondo)			?	
<i>Dulce dame de miséricorde</i>	vers 1430	peinture sur parchemin (23,2 x 16,4)	x			x

artiste, titre	année de réalisation	technique (dimensions en cm)	blanc	rouge	bleu	jaune
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Buisson de Roses</i>	1430-1440	gravure sur bois	?	?	?	
Van Eyck, Jan, <i>Vierge à la Fontaine</i>	1439	huile sur bois (19 x 12,5)	x	x	x	
Maître de Catherine de Clèves, <i>Vierge à l'Enfant devant une treille</i>	vers 1440	peinture sur parchemin (19,2 x 13)	x	x	x	
Lochner, Stefan et atelier, <i>Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis</i>	vers 1445-1450	peinture sur chêne (31 x 48)	x			x
<i>Vierge Marie dans un jardin clos (Heures de Louis de Savoie)</i>	vers 1445-1460	peinture sur parchemin (14 x 9)	x	x	x	x
Jean Le Tavernier, <i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1450	peinture sur parchemin (16,2 x 11,5)	x	x	x	
Lochner, Stefan, <i>Madone à la roseraie</i>	vers 1450	huile sur chêne (50,5 x 40)	x	x	x	
<i>Marie sous un buisson de roses</i>	vers 1450	sculpture sur calcaire	?	?		
Maître E.S., <i>La Vierge et l'Enfant avec sainte Marguerite et sainte Catherine</i>	milieu XV <sup>e</sup>	gravure au burin (21,3 x 16,5)	[x]	[x]	[x]	[x]
Lochner, Stefan (école), <i>La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon</i>	milieu XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (37 x 28,3)	x	x	x	x
Maître de la Passion de Berlin, <i>La Vierge et l'Enfant Jésus parmi les Vierges au Jardin du Paradis</i>	1457-1470	gravure sur cuivre (26,8 x 19)	x	?		
Maître de la Légende de sainte Lucie, <i>Virgo inter Virgines</i>	2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (106 x 170)	x	x	x	x
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Jardin du Paradis avec quatre saintes</i>	vers 1460-1470	gravure coloriée (26,6 x 19,9)	x	x		
Memling, Hans, <i>Vierge à l'Enfant sur le trône avec sainte Catherine, sainte Barbe et deux anges musiciens</i>	après 1479	peinture sur chêne (67 x 72,1)	x		x	x
Memling, Hans, <i>Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens</i>	vers 1480	huile sur chêne (43,3 x 31,1 par panneau)	x	x	x	x
Memling, Hans, <i>Vierge à l'Enfant avec deux anges devant une haie de roses</i>	vers 1488-1490	peinture sur chêne (37,7 x 27,7)	x	x		x
Maître au feuillage brodé, <i>Virgo inter Virgines</i>	vers 1480-1500	peinture sur bois (61 x 46,5)	x	x	x	
Memling, Hans, <i>Diptyque de Jean du Cellier</i>	après 1482	peinture sur noyer (25,2 x 15,1 par panneau)	x	x		x
Maître de la Madone Grog, <i>Triptyque de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens</i>	dernier ½ XV <sup>e</sup>	huile sur chêne (105 x 162 ouvert)	x	x	x	x
Artiste alsacien, <i>Jardin du Paradis</i>	fin XV <sup>e</sup>	peinture sur parchemin (page de bréviaire)	x	x	x	
De Coter, Colijn, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1494-1500	huile sur bois (99 x 66)	x		x	
<i>Concert des anges</i> (d'après l'Épithaphe de Jacques Floreins de Memling)	XIX <sup>e</sup>	huile sur bois (52,5 x 67,5)	x	x		
<b>total</b>			<b>37</b>	<b>34</b>	<b>30</b>	<b>17</b>

### III LES OISEAUX DES JARDINS DU PARADIS

#### A Les espèces d'oiseaux représentées dans les Jardins du Paradis

Pour les abréviations, on se reportera au tableau sur les espèces de fleurs représentées.  Les totaux comptabilisent aussi les incertitudes, signalées par un ?, mais pas les ocelles des ailes ni des nimbes.	technique	bouvreuil	bruant	chardonneret	cigogne	colombe	crave	cygne	huppe	loriot	martin-pêcheur	mésange bleue	mésange charbonnière	paon [ocelles]	pie-grièche	pinson	pintade	pivert	rapace (tenture)	rouge-gorge	oiseaux non identifiés	total des espèces	total des oiseaux
	Pseudo-Jacquemart	M					3 ?																1
St. da Verona, <i>V dans un J du P</i>	P			1 ?										2 +[2]			1+1 ?			8 ?	5	4	18
<i>M au J du P avec 3 saintes</i>	M	1 ?				1			5 ?					[1]							1	3	8
Maître du Paradiesgärtlein	P	1	1	1			1		1	1	1	1			1	1		1				13	13
Maître de Bedford (école)	M													[1]								1	0
The Spitz master	M				1																	1	1
St da Verona, <i>V à l'Enfant</i>	P					1																1	1
<i>M au Buisson de Roses</i>	P			1 ?																		1	1
Van Eyck, Jan	P																		(8)			1	8
<i>Heures de Louis de Savoie</i>	M													1								1	1
Lochner, S., <i>M à la roseraie</i>	P					1								[1]								2	1
Lochner, Stefan (école)	M					1								[1]								2	1
Maître de la P de Berlin	G					1																1	1
Maître de la L de sainte Lucie	P							2														1	2
<i>M au J du P avec 4 saintes</i>	G					2																1	2
Memling, D. <i>avec la V à l'E</i>	P																				10	?	10
Maître au feuillage brodé	P					1								2								2	3
Memling, D. <i>de J. du Cellier</i>	P																				2	?	2
Maître de la Madone Grog	P													1								1	1
De Coter, Colijn	P																				2	?	2
<b>total</b>		<b>2</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>11</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>(8)</b>	<b>9</b>	<b>20</b>		<b>79</b>

## B Les oiseaux des Jardins du Paradis

Nous avons employé les majuscules suivantes : A = un ange ; B = sainte Barbe ; C = sainte Catherine ; D = sainte Dorothee ; ES = Esprit Saint ; J = Jésus ; M = Marie. Concernant le sexe des oiseaux, = signifie que ♂ et ♀ sont semblables. Nous avons noté v pour un régime végétal, c lorsque l'oiseau se nourrit d'animaux.

Les oiseaux du *Paradiesgärtlein* sont détaillés dans des tableaux séparés.

artiste, titre	année	technique (taille en cm)	nombre d'oiseaux	en vol	perchés	à terre	sur l'eau	dans une main	chantent	identification	sexe	nourriture	localisation détails
Maître du Diptyque de Wilton House, <i>Diptyque de Wilton House</i>	1377-1399	détrempe sur bois (45,7 x 29,2 par panneau)	0										
Pseudo-Jacquemart, <i>La Vierge et l'Enfant entourés de saints et d'anges</i>	vers 1400	peinture sur parchemin (19,9 x 13,5)	3					A		3 oisillons blancs (colombes ?)	=	v	dans un panier tenu par un ange.
<i>Goldenes Rössl</i>	avant 1405	or émaillé et ciselé, argent doré, saphirs, rubis, perles (62 x 45 x 27)	0										

artiste, titre	année	technique (taille en cm)	nombre d'oiseaux	en vol	perchés	à terre	sur l'eau	dans une main	chantent	identification	sexe	nourriture	localisation détails
Maître de la Mazarine, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1408	peinture sur parchemin	0										
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1410	détrempe sur bois (129 x 95)	18	4	4	10			2	*1 brun *3 sombres dessus *2 paons [+ M et J auréolés d'ocelles] *2 noirs dessus, orangés dessous. *1 pintade  *1 pintadeau ? *1 sombre / orangé *2 sombres / orangés *3 clairs dont 1 chardonneret ? *2 clairs [les oiseaux sombres / orangés sont peut-être des rouges-gorges]	♂  ♀	vc  v	*s'envole devant la pintade. *volent dans le jardin  *sur la tonnelle, à l'entrée du jardin  *perchés dans les rosiers  *court dans le jardin au premier plan. *court dans le jardin *posé sur le banc de gazon *picorent au premier plan. *picorent aux pieds de Marie. *posés sur la robe de Marie

artiste, titre	année	technique (taille en cm)	nombre d'oiseaux	en vol	perchés	à terre	sur l'eau	dans une main	chantent	identification	sexe	nourriture	localisation détails
<i>Leçon de musique de l'Enfant Jésus</i>	vers 1410	peinture sur parchemin	0										
<i>Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes</i>	1410- 1415	peinture sur parchemin	8 [+1]	1	7					*colombe de l'ES  *7 oiseaux avec du jaune dans leur plumage ; 5 ressemblent à des loriots, mais ont aussi la tête noire ; 2 ont du rouge, l'un sur la poitrine, l'autre sur le dessus *[1 ange aux ailes ocellées]	?	v  ?	*descend dans 1 faisceau de lumière ; effleure la tête de M. * 6 perchés dans le feuillage, 1 sur 1 piquet du plessis  *tend le livre à Jésus
Maître du Paradiesgärtlein, <i>Paradiesgärtlein</i>	vers 1410- 1420	technique mixte sur bois (26,3 x 33,4)	13	1	11	1			1	les 13 sont identifiables (avec qq variations)	♂ ♀	c cv v	9, mais surtout 2, peuvent être des femelles
Maître d'Egerton vignette) et maître du Walters (bordure) <i>La Vierge et l'Enfant dans un hortus conclusus</i>	vers 1412	gouache et or sur vélin (17,7 x 12)	0										

artiste, titre	année	technique (taille en cm)	nombre d'oiseaux	en vol	perchés	à terre	sur l'eau	dans une main	chantent	identification	sexe	nourriture	localisation détails
Limbourg (les frères, entourage), <i>Vierge d'Humilité dans le Jardin du Paradis</i>	vers 1415	peinture sur parchemin (20 x 14)	0										
Maître de Bedford (école), <i>Marie et l'Enfant dans un jardin fleuri</i>	vers 1420	peinture sur parchemin	0 [1]							[ange aux ailes ocellées]			
Maître des Heures de François de Guise, <i>Initiale S avec la Vierge et l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (20,3 x 14,8)	0										
The Spitz master, <i>Vierge et l'Enfant trônant</i>	vers 1420	peinture sur parchemin (20,3 x 14,8)	1			1				1 cigogne	=	c	dans la marge
Maître de Saint-Laurent, <i>Vierge dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1420	peinture sur bois (20,2 x 16,2)	0										
Stefano da Verona, <i>Vierge à l'Enfant avec des anges dans un jardin devant une haie de roses</i>	1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (60,8 x 43,2)	1	1						colombe de l'ES	=	v	descend dans le jardin
Daret, Jacques, <i>Vierge à l'Enfant entourée de saints dans un jardin clos</i>	vers 1425	peinture sur chêne (119,8 x 148,5)	0										
<i>Epitaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow</i>	vers 1426	peinture sur bois (tondo)	0										

artiste, titre	année	technique (taille en cm)	nombre d'oiseaux	en vol	perchés	à terre	sur l'eau	dans une main	chantent	identification	sexe	nourriture	localisation détails
<i>Dulce dame de miséricorde</i>	vers 1430	peinture sur parchemin (23,2 x 16,4)	0										
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Buisson de Roses</i>	1430- 1440	gravure sur bois	1					J		chardonneret ?	?		
Van Eyck, Jan, <i>Vierge à la Fontaine</i>	1439	huile sur bois (19 x 12,5)	[8]		?					rapaces bleus	?	c	dans la tenture, en partie cachés par M.
Maître de Catherine de Clèves, <i>Vierge à l'Enfant devant une treille</i>	vers 1440	peinture sur parchemin (19,2 x 13)	0										
Lochner, Stefan et atelier, <i>Triptyque de la Madone au Jardin du Paradis</i>	vers 1445- 1450	peinture sur chêne (31 x 48)	0										
<i>Vierge Marie dans un jardin clos (Heures de Louis de Savoie)</i>	vers 1445- 1460	peinture sur parchemin (14 x 9)	1							paon qui fait la roue	♂	cv	dans la marge en bas à droite
Jean Le Tavernier, <i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin clos</i>	vers 1450	peinture sur parchemin (16,2 x 11,5)	0										
Lochner, Stefan, <i>Madone à la roseraie</i>	vers 1450	huile sur chêne (50,5 x 40)	1 [+1]	1						*colombe de l'ES. *[1 ange aux ailes ocellées]	=	v	*dans la nuée au centre  *à gauche dans la prairie
<i>Marie sous un buisson de roses</i>	vers 1450	sculpture sur calcaire	0										

artiste, titre	année	technique (taille en cm)	nombre d'oiseaux	en vol	perchés	à terre	sur l'eau	dans une main	chantent	identification	sexe	nourriture	localisation détails
Maître E.S., <i>La Vierge et l'Enfant avec sainte Marguerite et sainte Catherine</i>	milieu XV <sup>e</sup>	gravure au burin (21,3 x 16,5)	0										
Lochner, Stefan (école), <i>La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon</i>	milieu XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (37 x 28,3)	1 [+1]	1						*colombe de l'ES. *[1 ange aux ailes ocellées]	=	v	*dans la nuée à droite  *à droite derrière le banc
Maître de la Passion de Berlin, <i>La Vierge et l'Enfant Jésus parmi les Vierges au Jardin du Paradis</i>	1457-1470	gravure sur cuivre (26,8 x 19)	1	1						colombe de l'ES.	=	v	émerge de la bouche de Dieu le Père
Maître de la Légende de sainte Lucie, <i>Virgo inter Virgines</i>	2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	peinture sur bois (106 x 170)	2				2			2 cygnes	=	v	à l'arrière-plan dans les fossés du château
Artiste haut-rhénan, <i>Marie au Jardin du Paradis avec quatre saintes</i>	vers 1460-1470	gravure coloriée (26,6 x 19,9)	2	2						2 colombes	=	v	au-dessus de B et C ; portent des phylactères
Memling, Hans, <i>Vierge à l'Enfant sur le trône avec sainte Catherine, sainte Barbe et deux anges musiciens</i>	après 1479	peinture sur chêne (67 x 72,1)	0										
Memling, Hans, <i>Diptyque avec la Vierge à l'Enfant et quatre anges musiciens</i>	vers 1480	huile sur chêne (43,3 x 31,1 par panneau)	10	7	3					*3 oiseaux perchés *7 s'envolent	?		*dans l'arbre à l'arrière-plan * à l'arrière-plan

artiste, titre	année	technique (taille en cm)	nombre d'oiseaux	en vol	perchés	à terre	sur l'eau	dans une main	chantent	identification	sexe	nourriture	localisation détails
Memling, Hans, <i>Vierge à l'Enfant avec deux anges devant une haie de roses</i>	vers 1480-1490	peinture sur chêne (37,7 x 27,7)	0										
Maître au feuillage brodé, <i>Virgo inter Virgines</i>	vers 1480-1500	peinture sur bois (61 x 46,5)	3	1	2					*colombe de l'ES *2 paons	=  ♂ ♀	v  cv	*plane dans le ciel  *perchés sur les créneaux
Memling, Hans, <i>Diptyque de Jean du Cellier</i>	après 1482	peinture sur noyer (25,2 x 15,1 par panneau)	2 ?	2						2 s'envolent ?	?		dans le lointain
Maître de la Madone Grog, <i>Triptyque de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens</i>	dernier 1/3 XV <sup>e</sup>	huile sur chêne (105 x 162 ouvert)	1		1					1 paon	♂	cv	perché sur la barrière
Artiste alsacien, <i>Jardin du Paradis</i>	fin XV <sup>e</sup>	peinture sur parchemin (page de bréviaire)	0										
De Coter, Colijn ?, <i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1494-1500	huile sur bois (99 x 66)	2		2					2 oiseaux	?		perchés sur le toit à l'arrière-plan
<i>Concert des anges</i> (d'après le <i>Retable de Jacob Floreins</i> de Memling)	XIX <sup>e</sup>	huile sur bois (52,5 x 67,5)	0										

TROISIEME PARTIE :  
*LE PARADIERSGÄRTLEIN*

## I GENERALITES

### A Fiche signalétique du Paradiesgärtlein



Maître du Paradiesgärtlein, *Paradiesgärtlein (Jardin du Paradis de Francfort)*, peinture sur bois de chêne, surface peinte 25,6 x 32,8 cm (sans compter le cadre doré), 1410-1420, Francfort-sur-le-Main, Städtisches Kunstinstitut (prêt permanent du Musée Historique).

Quelques retouches, notamment au niveau du ciel, des cerises, des doigts.

Le mince cadre doré est de la main du pâtissier Prehn, qui possédait le tableau avant 1821. Acquis par la ville de Francfort en 1834, le *Paradiesgärtlein* a été exposé à la Bibliothèque Municipale à partir de 1842.

Le ciel a d'abord été lasuré de jaune sur un fond de feuille d'argent, puis recouvert d'azurite et d'outremer. Les ailes de l'archange et la cuirasse de l'homme assis ont été réalisées à la feuille d'or brunie, les autres détails dorés à la peinture, les jambières, la cotte de mailles, l'assiette et les poissons à la feuille d'argent.

La plupart des détails ont été d'abord esquissés d'un trait fin.

Le chêne dont a été tirée la planche qui sert de support a été abattu vers 1388, ce qui, compte tenu du séchage en vigueur à l'époque, permet d'affirmer que le *Paradiesgärtlein* a pu être réalisé à partir de 1398 environ.

## B L'œuvre du Maître du Paradiesgärtlein

Nous suivons ici, pour les deux premiers tableaux, les attributions de Philippe Lorentz dans *Strasbourg 1400* ; les similitudes se veulent une synthèse des remarques de divers auteurs, qui ont également guidé notre choix pour les tableaux suivants. *PG* signifie *Paradiesgärtlein*.

### 1. Œuvres du Maître lui-même, au moins partiellement

titre	technique	dimensions	date	lieu de cons.	détails	similitudes
<i>Paradiesgärtlein</i>	peinture sur bois de chêne	26,3 x 33,4 cm	vers 1410-1420	Francfort, Städelsches Kunstinstitut		
<i>Nativité de la Vierge</i>	peinture sur bois de sapin	115 x 114,5 cm	vers 1430 ?	Strasbourg, musée de l'Œuvre Notre-Dame	Faisait sans doute partie d'un imposant retable consacré à la Vierge Marie	*Profil des servantes // cueilleuse du <i>PG</i> *Visage du jeune homme // homme debout du <i>PG</i>
<i>Doute de Joseph</i>		113,9 x 114,5 cm				Marie // Vierge du <i>PG</i> (joues, yeux, doigts, inclinaison de la tête)
<i>Tête de la Vierge Marie</i>	bois	25 x 10,2 cm	vers 1420-1430 ?	Jusqu'en 1999 Fribourg-en-Brigau, Augustiner-museum	Fragment en mauvais état d'un panneau d'assez grande dimension : Vierge au jardin ? Adoration des Mages ?	Visage, voile et nimbe de Marie // <i>Doute de Joseph</i> .
<i>Visitation</i>	peinture sur bois de hêtre	41,3 x 19 cm	vers 1410	Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle	Ces quatre panneaux = sans doute le volet gauche d'un retable portatif comprenant en son centre une image sculptée de Jean-Baptiste	*Exécution minutieuse, sentiment de la nature, tapis de fleurs, oiseaux, figures enfantines, surtout la Vierge de la <i>Visitation</i> et Jean-Baptiste // Jésus du <i>PG</i> *Zacharie de la <i>Nativité de saint Jean-Baptiste</i> // Joachim de la <i>Nativité de la Vierge</i> *Coloris acidulés et chatoyants // <i>Nativité de la Vierge</i>
<i>Nativité de saint Jean Baptiste</i>		39,9 x 19 cm				
<i>Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert</i>		40,7 x 19 cm				
<i>Saint Jean Baptiste interrogé par les prêtres et les Lévités</i>		40 x 19 cm				
<i>Vierge aux fraisières</i>	peinture sur sapin	145,5 x 87 cm	vers 1425	Soleure, Kunstmuseum	Exécution plus dure due à la restauration. Image radiographique différente	Fleurs, oiseaux (en particulier oiseau qui mange un insecte), lettres hébraïques, Marie (visage, cheveux, doigts), Jésus // <i>PG</i>

## 2. Œuvres proches, de peintres formés peut-être dans son atelier

titre	technique	dimensions	date	lieu de conservation	détails	similitudes
Maître de Guillaume de Rarogne, <i>Retable de l'Adoration des Mages</i>	peinture sur bois		vers 1440-1450	Sion, cathédrale Notre-Dame de Valère.	Prouve que l'art du M du PG a été diffusé jusque dans les Alpes, aux confins de l'Italie	Style enfantin des figures // œuvres du Maître du PG
Maître du retable de Tennenbach <i>Retable de Tennenbach</i>	peinture sur bois	chaque scène 62 / 64 x 31,5 / 35,6 cm	vers 1410-1430	Fribourg-en-Brigau, Augustiner-museum et Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.	Triptyque démembré ; ouvert = <i>Annonciation, Visitation, Nativité, Circoncision, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Couronnement de la Vierge</i> ; fermé = <i>Jésus au Mont des Oliviers, Arrestation (mutilée), Jésus devant Caïphe, Flagellation, Couronnement d'épines, Crucifixion, Mise au tombeau (mutilée), Résurrection ? (perdue)</i> ; partie centrale sans doute sculptée (Marie entourée de deux saintes ?)	Physionomie joufflue et enfantine // PG, <i>Nativité de la Vierge</i> et <i>Doute de Joseph</i> ; mais personnages davantage campés dans l'espace
<i>Annonciation</i>	peinture sur bois	18,5 x 15 cm	vers 1420	Winterthur, Collection Reinhart	<i>Annonciation</i> reprise sur divers supports : le burin (Maître de la passion de Nuremberg, milieu du XV <sup>e</sup> ), le verre (Abbatiale de Walbourg, 1461), la tapisserie (devant d'autel tissé à Strasbourg vers 1500). Faisait sans doute partie d'un lot destiné à la vente	Style enfantin des figures // PG mais raffinement moindre

### 3. Œuvres proches sur divers supports

#### ❖ Panneaux peints

titre	technique	dimensions	date	lieu de conservation	détails	similitudes
Entourage du M du PG, <i>Reliquaire des saints Lucius et Emerita</i>	bois couvert de lin, tempera sur feuille d'or	58 x 30 cm	vers 1430-1440	Coire, trésor de la cathédrale	S'inspire d'un reliquaire de saint Lucius (1252) en métal argenté. Personnages peints sur les gables latéraux	Emerita // <i>Vierge aux fraisiers</i> et <i>Vierge des panneaux de Tennenbach</i> (front bombé, petit double-menton, minuscule bouche en cœur, doigts effilés)
Artiste alsacien, <i>Ange musicien</i>	sapin, toile noyée dans la préparation	188 x 55 cm	vers 1420	Colmar, musée d'Unterlinden	Panneau très abîmé = volet droit d'un triptyque. Face intérieure = <i>Nativité</i> , <i>Adoration des Mages</i> , <i>Massacre des Innocents</i>	Figures de la Vierge, en particulier celle de l' <i>Adoration des Mages</i> // M du PG
Hermann Schadeberg, <i>Crucifixion au dominicain</i>	sapin	126 x 87 cm	vers 1410-1415.	Colmar, musée d'Unterlinden	Le peintre devait avoir un atelier à Strasbourg, comme le M du PG	Les trois femmes du <i>PG</i> = peut-être les trois Marie qui se tiennent ici au pied de la Croix (elles aussi sans attribut)
Artiste rhénan, <i>Sainte Famille</i>	détrempe sur bois	25 x 19 cm	vers 1400	Berlin, Staatliche Museen, preußischer Kulturbesitz	Attribuée par Werner Noack, mentionnée aussi par Gustav Hartlaub	Scène poétique, enfantine et pleine d'humour en petit format // <i>PG</i>

❖ Gravures

titre	technique	dimen- sions	date	lieu de conservation	détails	similitudes
Artiste haut-rhénan ?, <i>La Vierge et l'Enfant</i>	gravure sur bois	14 x 10 cm	vers 1440 ?	BnF, Département des Estampes	* Inspirée par une petite Madone sur bois du M du PG perdue ? *Pour Kurt Bauch œuvre du M du PG	*Visage de Marie // types féminins du <i>Retable de Tennenbach</i> *Voile // <i>Adoration des Mages</i> du <i>Retable de Tennenbach</i> . *Visage et voile // <i>Visitation</i> de Karlsruhe
Artiste haut-rhénan ?, <i>Vierge à la rose dans un jardin clos</i>	gravure sur bois coloriée	12,6 x 8,6 cm	vers 1460 ?	Colmar, bibliothèque de la ville.	*Collée au début d'un manuscrit réalisé au couvent des Dominicaines d'Unterlinden *Pour Kurt Bauch œuvre du M du PG	*Motif et geste de l'Enfant qui tend la main vers une rose tenue par Marie // <i>Vierge aux fraisiers</i> *Visage et cheveux de Marie // gravure de la BnF // M du PG
<i>Carte de Nouvel An</i>	gravure sur bois coloriée		1460- 1470	BnF, Département des Estampes	*Enfant Jésus nu sur un coussin = motif courant des cartes de Nouvel an à l'époque du PG sur les bords du Rhin *Pour Kurt Bauch œuvre du M du PG	*Naïveté et simplicité de l'Enfant // M du PG. *Visage = traduction graphique de l'Enfant de la <i>Vierge aux fraisiers</i> *Phylactère = allusion à la cruche qui apporte le bonheur // cruche de la <i>Vierge aux fraisiers</i>
<i>Martyre de sainte Apolline</i>	gravure sur bois		1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup> siècle	Bâle, Bibliothèque universitaire	Pour Kurt Bauch réalisé dans l'atelier du Maître de Tennenbach	*Mise en scène // <i>Retable de Tennenbach</i> et <i>Annonciation Reinhart</i> *Format, objets placés au milieu, profil du bourreau, sérénité dans la souffrance // <i>Flagellation</i> du <i>Retable de Tennenbach</i>
<i>Annonciation</i>	gravure sur bois coloriée et dessin à la plume		1 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup> siècle	Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire	Pour Kurt Bauch difficile à classer : à la fois plus simple et plus maniéré que les autres gravures	Personnages de petite taille, type enfantin, cheveux abondants, mains fines, simplicité de la narration // M du PG ; mais mouvements et drapés différents

❖ Miniatures, dessins et cartes à jouer

titre	technique	dimensions	date	lieu de conservation	détails	similitudes
Artiste alsacien, <i>Der Spiegel des lidens cristi</i>	miniature	34,3 x 24,7 cm (page)	début du XV <sup>e</sup>	Colmar, bibliothèque municipale	Particulièrement l' <i>Annonciation</i> , la <i>Sainte Famille</i> , le <i>Baptême du Christ</i>	*Gabriel pose sa tête sur sa main // archange du <i>PG</i> *Ardeur enfantine de Jésus dans la <i>Sainte Famille</i> // <i>PG</i> *Ange bouclé à l'air enfantin dans le <i>Baptême du Christ</i> // archange du <i>PG</i>
<i>Saint Jean l'Évangéliste</i>	miniature		1 <sup>er</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	Fribourg-en-Brigau, Augustinermuseum	*Mise en // par Ellen Beer *Livre de prières d'une moniale, sans doute une dominicaine d'Adelhausen si l'on en croit la litanie	Style // M du <i>PG</i>
Atelier du M du <i>PG ?</i> , <i>Jeune femme assise, feuilletant un livre</i>	dessin à la plume à l'encre noire et grise	14,5 x 13,5 cm	vers 1420- 1430 ?	Munich, Staatliche Graphische Sammlung	Était peut-être un modèle utilisé dans l'atelier	*Joues pleines, nez droit, petite bouche, front bombé, gestuelle des doigts précieux qui feuilletent le livre // <i>PG</i> *Draperie plutôt // Maître des Cartes à jouer
Maître des Cartes à jouer, <i>Dame d'hommes et femmes sauvages</i> et <i>Dame de daims et cerfs</i>	burin	14 x 9,3 cm	vers 1430- 1440	BnF, département des Estampes	On connaît environ 70 cartes du Maître : celles-ci ne sont citées qu'en exemple	*Physionomies proches des figures du M du <i>PG</i> * Densité plastique // <i>Retable de Tennenbach</i>
Artiste strasbourgeois ?, <i>Roi de faucons</i> et <i>Sous-Dame de cerfs</i>	peinture sur carton ; fond d'or	19 x 12 cm	vers 1430	Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum	C'est le plus ancien jeu de cartes conservé. On en possède 49 cartes ; celles-ci ne sont citées qu'en exemple	Visages enfantins, exécution raffinée // M du <i>PG</i>

❖ Vitraux

titre	dimensions	date	lieu de conservation	détails	similitudes
Maître de Stauffberg, <i>Annonciation, Visitation, Adoration des Mages, Circoncision</i>	74 x 40 cm	vers 1430-1440	Chœur de l'église de Stauffberg	*Mise en // par Ellen Beer *Qualité inférieure à celle des œuvres du M du PG, mais parenté stylistique	*Naïveté enfantine, insouciance, monde coloré // PG et <i>Vierge aux fraisiers</i> *Grands yeux étonnés, tendres paupières, petite bouche, tout petit menton // M du PG *Sens du réel // <i>Annonciation Reinhart</i> et <i>Retable de Tennenbach</i>

❖ Sculptures en ronde-bosse

titre	technique	dimensions	date	lieu de conservation	détails	similitudes
<i>Vierge à l'Enfant</i>	noyer polychrome	45 x 23 x 16 cm	vers 1430	Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame	Provient de l'église conventuelle d'Eschau	*Fraîcheur poétique, intimisme, types physiques // M du PG *Visage doucement incliné // <i>Doute de Joseph</i> * Front haut encadré d'une épaisse chevelure // xylogravures
Artiste strasbourgeois, <i>Vierge à l'Enfant</i>	terre cuite partiellement vernissée	19 x 13,2 x 3,8 cm	après 1420	Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame	Découverte en 1905 dans un sous-sol à Strasbourg L'Enfant Jésus a disparu	Attitude et douceur // les Vierges du Maître du PG
Artiste haut-rhénan, <i>Enfant Jésus dans le Jardin de Paradis</i>	albâtre polychrome	22 x 16 x 10,5 cm	vers 1420-1430	Villingen-Schwenningen, Franziskaner Museum	S'inscrit dans le cadre du développement du culte au Sauveur enfant dû aux Cisterciens, puis aux Franciscains	*Fraîcheur, intimisme // Maître du PG *Jeu de l'Enfant // PG et la xylographie <i>Vierge à la rose dans un jardin clos</i>

## C Le *Paradiesgärtlein* et l'Écriture

La fréquence des références à l'Évangile de Matthieu n'a aucune signification. Nous aurions pu, la plupart du temps, citer un autre synoptique.

référence	texte	illustration par le <i>Paradiesgärtlein</i>
Dt 32, 11	<i>Il est comme l'aigle qui encourage sa nichée: il plane au-dessus de ses petits, il déploie toute son envergure, il les prend et les porte sur ses ailes.</i>	La femelle du martin-pêcheur ( qui a la mandibule inférieure rouge, comme dans le tableau) porte le mâle affaibli sur ses ailes, le soigne et le nourrit jusqu'à sa mort // Dieu, son peuple // la prieure, ses filles.
Ex 16, 20	<i>Certains n'écoutèrent pas Moïse et en gardèrent jusqu'au matin ; mais cela fut infesté de vers et devint puant. Alors Moïse s'irrita contre eux.</i>	La pie-grièche fait des réserves, comme les Hébreux incrédules.
Is 11, 6	<i>Le loup habitera avec l'agneau, le léopard se couchera près du chevreau. Le veau et le lionceau seront nourris ensemble, un petit garçon les conduira.</i>	La demoiselle vole à la suite de la libellule, qui sur terre ne ferait d'elle qu'une bouchée.
Ct 1, 10	<i>Tes joues sont belles au milieu des colliers, Ton cou est beau au milieu des rangées de perles (Segond).</i>	Les deux marguerites de l'entrée renvoient à la couronne ornée de marguerites aux pétales de perles de Marie, assimilée à la fiancée du Cantique.
Mt 6, 26	<i>Regardez les oiseaux du ciel : ils ne sèment ni ne moissonnent, ils n'amassent point dans des greniers ; et votre Père céleste les nourrit ! Ne valez-vous pas beaucoup plus qu'eux?</i>	Les oiseaux du tableau, particulièrement le pinson, sont l'image de l'insouciance, conséquence logique de la confiance en Dieu.
Mt 6, 28-29	<i>Observez les lis des champs, comme ils croissent : ils ne peinent ni ne filent, et je vous le dis, Salomon lui-même, dans toute sa gloire, n'a jamais été vêtu comme l'un d'eux!</i>	La magnificence des fleurs, qui est un cadeau de Dieu, invite l'homme à la confiance.
Mt 7, 3	<i>Qu'as-tu à regarder la paille qui est dans l'œil de ton frère ? Et la poutre qui est dans ton œil, tu ne la remarques pas ?</i>	La véronique, nommée <i>Gerstenkorn</i> (orgelet), invite le spectateur à purifier son regard.
Mt 10, 26	<i>Rien n'est voilé qui ne sera dévoilé, rien n'est secret qui ne sera connu.</i>	Deux marguerites, fleurs des oracles, forment une porte à l'entrée du jardin.
Mt 11, 25	<i>Je te loue, Père, Seigneur du ciel et de la terre, d'avoir caché cela aux sages et aux intelligents et de l'avoir révélé aux tout-petits.</i>	La véronique petit-chêne, qui pousse au pied d'un chêne, guérit le cerf et le roi.
Mt 13, 4	<i>Comme il semait, des grains sont tombés au bord du chemin ; et les oiseaux du ciel sont venus et ont tout mangé.</i>	Le pinson s'envole à l'aplomb de la sauge sclarée, qui s'échappe facilement des jardins.

référence	texte	illustration par le <i>Paradiesgärtlein</i>
Mt 13, 43	<i>Alors les justes resplendiront comme le soleil dans le Royaume de leur Père.</i>	L'Enfant nimbé de lumière est l'image des Justes qu'attend le Paradis.
Mt 16, 19	<i>Je te donnerai les clés du Royaume des cieux.</i>	La primevère, <i>Schlüsselblume</i> (fleur-clef), rappelle que le paradis n'est plus fermé par la Chute.
Mt 18, 4	<i>Celui-là donc qui se fera petit comme cet enfant, voilà le plus grand dans le Royaume des cieux.</i>	Les fleurs ont de nombreux diminutifs ; tous les oiseaux du tableau sont petits.
Mt 21, 42	<i>La pierre qu'ont rejetée les bâtisseurs, c'est elle qui est devenue la pierre angulaire.</i>	Le bouvreuil, oiseau moqué, est perché dans l'angle de la muraille.
Mc 10, 27	<i>Fixant sur eux son regard, Jésus dit: "Aux hommes, c'est impossible, mais pas à Dieu, car tout est possible à Dieu."</i>	Les nivéoles fleurissent même sous la neige.
Mc 13, 33-37	<i>Prenez garde, restez éveillés, car vous ne savez pas quand ce sera le moment. [...] Il a donné au portier l'ordre de veiller. [...] Veillez donc. [...] Ce que je vous dis, je le dis à tous: veillez.</i>	Le pic, oiseau guetteur, est placé au centre, à l'aplomb de Marie et de l'Enfant.
Lc 4, 18	<i>L'Esprit du Seigneur est sur moi parce qu'il m'a conféré l'onction pour annoncer la Bonne Nouvelle aux pauvres. Il m'a envoyé proclamer aux captifs la libération et aux aveugles le retour à la vue, renvoyer les opprimés en liberté.</i>	Le pinson, oiseau le plus souvent encagé, régulièrement aveuglé, s'envole au sommet de la croix dessinée par les roses.
Lc 12, 24	<i>Observez les corbeaux: ils ne sèment ni ne moissonnent, ils n'ont ni cellier ni grenier; et Dieu les nourrit.</i>	Le corvidé picore à terre au pied du sénevé.
Lc 22, 20	<i>Cette coupe est la nouvelle Alliance en mon sang versé pour vous.</i>	Un verre de vin est posé sur la table dont l'hexagone guide le regard vers les iris.
Jn 4, 10	<i>Jésus lui répondit: "Si tu connaissais le don de Dieu et qui est celui qui te dit: Donne-moi à boire, c'est toi qui aurais demandé et il t'aurait donné de l'eau vive."</i>	Les libellules, symboles du Mal, fuient le bassin où puise la femme en bleu.
Jn 6, 27	<i>Il faut vous mettre à l'œuvre pour obtenir non pas cette nourriture périssable, mais la nourriture qui demeure en vie éternelle, celle que le Fils de l'homme vous donnera, car c'est lui que le Père, qui est Dieu, a marqué de son sceau.</i>	La tête de la musicienne couronnée de sceau de Salomon indique la table.
Jn 9, 14	<i>Or c'était un jour de sabbat que Jésus avait fait de la boue et lui avait ouvert les yeux.</i>	Le pinson, dont l'aveuglement était considéré comme légitime, s'envole au-dessus d'une plante dont une variété, la sclarée, était réputée guérir de la cécité.

<b>référence</b>	<b>texte</b>	<b>illustration par le <i>Paradiesgärtlein</i></b>
Jn 10, 9	<i>Je suis la porte: si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé, il ira et viendra et trouvera de quoi se nourrir.</i>	La primevère ( <i>Schlüsselblume</i> ) près de Jésus est la clef du tableau.
Ro 1, 20	<i>En effet, depuis la création du monde, ses perfections invisibles, éternelle puissance et divinité, sont visibles dans ses oeuvres pour l'intelligence.</i>	Le Jardin du Paradis est le reflet du paradis.
Ro 6, 6	<i>Comprenons bien ceci : notre vieil homme a été crucifié avec lui pour que soit détruit ce corps de péché et qu'ainsi nous ne soyons plus esclaves du péché.</i>	Les oiseaux, perchés tout autour de ce Jardin sous le signe de la Croix, disent la libération de l'homme.
1 Co 15, 51	<i>Nous ne mourrons pas tous, mais tous, nous serons transformés.</i>	Beaucoup de fleurs du tableau s'hybrident facilement.
Ac 9, 8	<i>Saul se releva de terre, mais bien qu'il eût les yeux ouverts, il n'y voyait plus rien et c'est en le conduisant par la main que ses compagnons le firent entrer dans Damas.</i>	Les bractées membraneuses de la sclarée, qui guérit de la cécité, s'écartent à la floraison : une invitation à guérir de l'aveuglement spirituel.
Ap 3, 20	<i>Voici, je me tiens à la porte et je frappe. Si quelqu'un entend ma voix et ouvre la porte, j'entrerai chez lui et je prendrai la cène avec lui et lui avec moi.</i>	Invitation à se souvenir de la Parole, chaque fois que l'on entend un pic tambouriner, et à ouvrir sa porte au Vivant.
Ap 7, 4	<i>Et j'entendis le nombre de ceux qui étaient marqués du sceau : Cent quarante-quatre mille marqués du sceau, de toutes les tribus des fils d'Israël.</i>	Aux six brins de sceau de Salomon correspondent les six personnages, sans compter l'Enfant et l'archange [ 144 000 = 12 x 12 x 1000 ; parfois le 6 remplace le 12].
Ap 21, 21	<i>Les douze portes étaient douze perles. Chacune des portes était d'une seule perle.</i>	Les deux marguerites à l'aplomb du coussin carré orné de pompons brodés de perles invitent le spectateur à entrer dans la Jérusalem Céleste.
Ap 21, 23	<i>La cité n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'illumine, et son flambeau, c'est l'agneau.</i>	La lumière est à la fois laiteuse et dorée, il n'y a pas d'ombres projetées.
Ap 22, 2	<i>Au milieu de la place de la cité et des deux bras du fleuve, est un arbre de vie produisant douze récoltes. Chaque mois il donne son fruit, et son feuillage sert à la guérison des nations.</i>	Beaucoup de plantes du tableau servaient de nourriture, surtout en cas de disette ; toutes sont des plantes médicinales.

## II LES PERSONNAGES DU *PARADIESGÄRTLEIN*

### A FICHES SIGNALÉTIQUES DES PERSONNAGES

#### 1 Les trois femmes

a Sainte Marie Jacobé
-----------------------

Deux femmes de l'Évangile

Fête le 9 avril / 25 mai

#### ❖ Vie et légende

Deux femmes ont été confondues :

- Marie, femme de Clopas ;
- Marie, la mère de Jacques le Petit et de José.

- D'après Jn 19, 25, « près de la croix de Jésus se tenaient debout sa mère, la sœur de sa mère, Marie, femme de Clopas et Marie de Magdala ».

- D'après Mc 15, 40, « il y avait aussi des femmes qui regardaient à distance, et parmi elles Marie de Magdala, Marie, la mère de Jacques le Petit et de José, et Salomé ».

#### ❖ Culte et reliques

Première inscription dans une liste de saints par Baronius dans son *Martyrologe* (1584).

Les deux femmes sont distinguées dans le *Martyrologe romain* de 1922.

#### ❖ Représentations

Seulement dans le cadre de la Sainte Parenté et de la vie de Jésus :

- achat de parfum ;
- femmes au pied de la Croix ;
- femmes au tombeau.

## **b Sainte Marie Salomé**

Trois femmes de l'Évangile

Fête le 22 octobre

### ❖ **Vie et légende**

Trois femmes ont été confondues :

- la Galiléenne qui suit Jésus, l'une des femmes au tombeau (Mc 15, 40 et 16) ;
- la sage-femme Salomé qui vérifie la virginité de Marie (Protév. Jc 19-20) ;
- une sœur de Marie, qui se tient au pied de la Croix (Jn 19, 25).

### ❖ **Culte et reliques**

Introduite dans le calendrier des saints au IX<sup>e</sup> siècle par Adon de Vienne, qui aurait retrouvé ses reliques.

Culte à partir de 1195 environ, attesté en 1209.

### ❖ **Représentations**

Rarement seule.

Dans les groupes parfois difficile à identifier.

Scènes de la vie du Christ :

- la sage-femme qui apporte l'Enfant à Marie ;
- baigne l'Enfant ;
- à genoux devant la crèche, demande pardon à l'Enfant (qui la guérit de sa main desséchée) ;
- achète les aromates ;
- embaume le corps de Jésus ;
- parmi les femmes au tombeau.

Les Saintes Marie.

### ❖ **Attributs**

Main desséchée.

### ❖ **Patronage**

Eglise de Veroli, au sud de Rome.

## c Sainte Marie-Madeleine

Trois femmes de l'Évangile ⇒ contemporaines du Christ

Fête le 22 juillet

### ❖ Vie et légende

De bonne heure, la tradition a confondu 3 personnages :

- la pécheresse anonyme qui, lors du repas chez Simon le Pharisien, inonde de parfum les pieds du Seigneur et les essuie avec ses cheveux (Lc 7, 36-50) ;
- Marie de Béthanie, sœur de Marthe et de Lazare (Lc 10, 38-42 ; Jn 11) ;
- Marie de Magdala, guérie par Jésus des démons qui l'habitaient (Lc 8, 2 ; Mc 16, 9) ; présente lors de la Crucifixion (Mt 27, 56 ; Mc 15, 40 ; Jn 19, 25) et de la Mise au Tombeau (Mt 27, 61 ; Mc 15, 47) et à qui Jésus apparaît (*Noli me tangere*, Jn 20, 17).

Nombreux débats pour les distinguer : confondues par Ephrem, séparées par Origène, confondues par Grégoire le Grand, séparées par Lefèvre d'Étaples, confondues par Lacordaire.

Après l'Ascension, Marie-Madeleine serait arrivée en Provence avec Marthe et Lazare. Se retire dans la grotte de la Sainte-Baume pour faire pénitence. Meurt à Aix-en-Provence où des anges l'ont transportée pour recevoir la communion.

### ❖ Culte et reliques

Sainte très populaire, appelée par Hippolyte « apôtre des apôtres ». Nommée dans les homélies d'Augustin, de Léon le Grand, de Grégoire le Grand.

Apparition du culte au V<sup>e</sup> siècle à Ephèse, au VIII<sup>e</sup> siècle en Occident (*Martyrologe* de Bède le Vénéral). A la Contre-Réforme image de la pécheresse repentie.

Reliques à Vézelay ⇒ important pèlerinage à partir du XI<sup>e</sup> siècle ; saint Bernard y prêche en 1146 la deuxième croisade. Pseudo-reliques découvertes en 1279 à Saint-Maximin ⇒ pèlerinage en Provence. Apport de reliques à Erfurt en 1479 ⇒ relance la ferveur.

### ❖ Représentations

Fréquentes à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. Belle, parée, fardée, les cheveux dénoués, partant pour la chasse ⇒ Marthe lui reproche sa coquetterie. Ou au contraire en pénitente vêtue de ses seuls cheveux, des larmes sur ses joues ⇒ croisement avec Marie l'Égyptienne.

Dans de nombreuses scènes de la vie du Christ : repas chez Simon ; visite chez Marthe et Marie ; résurrection de Lazare ; au pied de la Croix ; *Noli me tangere*.

Légende provençale : dans sa grotte ; extase (des anges la transportent au Paradis 7 fois par jour pour lui faire entendre les chœurs célestes en nourriture) ; dernière communion.

### ❖ Attributs

Cheveux longs et défaits, pot d'onguents, tête de mort / miroir / instrument de musique (vanité), chapelet (pénitence), couronne d'épines (rôle dans la Passion), démons (dont elle a été délivrée), crucifix (amour du Christ).

### ❖ Patronages

Nombreux ; notamment les pécheresses repenties, filles séduites, prisonnières ; parfumeurs, pharmaciens ⇔ onction de Béthanie ; jardiniers ⇔ *Noli me tangere* ; mineurs ⇔ grotte ; porteurs d'eau ⇔ larmes de repentir ; femmes mariées ⇔ l'exclamation « *Rabbouni* », dont elle salua le Christ ressuscité, aurait inspiré les femmes qui venaient lui demander le « rabonnement » de leur mari colérique.

### ❖ Protections

Enfants « noués » (= qui tardent à marcher), maladies de yeux, peste, lèpre, orage.

## 2 La musicienne

### a Sainte Catherine d'Alexandrie

Vierge et martyre ; † 307 ?

Fête le 25 novembre (supprimée en 1969)

#### ❖ Vie et légende

Historicité douteuse. La *Passion* de sa vie se répand à partir du IX<sup>e</sup> siècle.

Issue d'une famille noble d'Alexandrie, elle refuse d'épouser l'empereur, en raison de son « mariage mystique » avec le Christ. Soutenue par saint Michel, elle sort victorieuse d'une dispute contre 50 philosophes, brûlés vifs pour n'avoir pas réussi à lui démontrer l'inanité de la foi chrétienne / s'être laissé convertir par elle. Convertit l'impératrice.

- Condamnée à mourir de faim ⇒ une colombe / des anges la nourrissent.

- Doit être déchirée par une roue garnie de pointes ⇒ celle-ci se brise / se retourne contre ses bourreaux.

- Demande à Dieu avant de mourir la protection des femmes enceintes, des récoltes de fruits, le pardon des péchés ⇒ grâce accordée à tous ceux qui vénèreront son nom et sa fête.

- Meurt décapitée. De son corps jaillit du lait au lieu du sang. Des anges emportent son corps sur le mont Sinaï, son âme au ciel.

#### ❖ Culte et reliques

Ne figure pas dans le cortège de Saint-Apollinaire-le-Neuf de Ravenne, qui réunit les 22 martyrs les plus célèbres de l'Antiquité. Pourtant mentionnée par Eusèbe († 340).

Objet d'une immense vénération au Moyen Age, surtout en Angleterre. Jeanne d'Arc dit avoir entendu les voix de Catherine, Michel et Marguerite.

Son corps est transporté au Sinaï vers 737, suite à l'invasion arabe. Peu après, culte introduit à Venise. Peut-être décalque inversé d'Hypatie, belle Alexandrine et dernière grande philosophe païenne, lapidée en 415 par des moines en furie.

Au XI<sup>e</sup> siècle Siméon, moine du Sinaï, apporte des reliques de sainte Catherine à Rouen.

Nombreuses autres reliques, notamment à Cologne et Nuremberg.

#### ❖ Représentations

Fréquentes, surtout à partir du XII<sup>e</sup> siècle :

- parfois associée à Barbe et à Marguerite ;

- souvent avec la ou les roues brisées de son supplice ;

- parfois les philosophes / l'empereur sous ses pieds ;

- mariage mystique avec le Christ enfant dans les bras de Marie ⇔ traduction anglaise de la

*Legenda aurea*, 1438 (avec Catherine de Sienne, le Christ est adulte).

- martyre ; enlèvement de son corps par les anges.

#### ❖ Attributs

Roue unique ou double, lisse ou dentée, entière ou brisée ; épée de la décollation ; couronne et palme du martyre ; livre, symbole de son érudition.

#### ❖ Patronages

Tous les métiers intellectuels (enseignant, notaire, théologien ⇔ sa dispute avec les philosophes) ou qui travaillent avec une roue ou un couteau (barbier, charron, fileuse, meunier, potier, rémouleur ⇔ martyre).

#### ❖ Protections

Fait partie des 14 Intercesseurs. Complète avec Barbe, Marguerite et Dorothee les Vierges Capitales. Paralyse de la langue ; mères qui allaitent ; maux de tête ; danger de mort ; découverte des noyés.

## **b Sainte Cécile**

Vierge et martyre ; † vers 230

Fête le 22 novembre

### **❖ Vie et légende**

Sainte romaine célèbre, mais légendaire. Source = *Passion* de la fin du V<sup>e</sup> siècle.

Jeune fille noble, contrainte d'épouser le Romain Valérien alors qu'elle a fait vœu de virginité. Valérien se convertit ; baptisé par Urbain. Les anges leur tressent une couronne de lys et de roses « du paradis ». Le frère de Valérien et beaucoup d'autres se convertissent.

Condamnée à être étouffée dans une chaudière pour avoir refusé de sacrifier aux dieux païens, mais une nuée la rafraîchit. Pour la décapiter, le bourreau s'y prend à trois fois, sans succès : elle agonise pendant trois jours.

Son corps présumé est retrouvé dans la catacombe de Calliste en 1599.

### **❖ Culte et reliques**

Forte dévotion populaire, surtout en Italie et en Allemagne.

Reliques à Albi, Hildesheim, Cologne, Sainte-Cécile in Trastevere (Rome).

### **❖ Représentations**

Souvent avec Agnès et Agathe.

A partir du XII<sup>e</sup> siècle mariage, conversion de Valérien, sainte dans la chaudière.

A partir du XV<sup>e</sup> siècle avec un instrument de musique (sans doute contresens : elle essayait de ne pas entendre la musique qui accompagnait son martyre).

Début XVI<sup>e</sup> siècle : joue elle-même d'un instrument qui suit la mode de la musique sacrée.

Morte, trois doigts écartés (proclamation de la Trinité).

### **❖ Attributs**

Blessure au cou ; instrument de musique ; couronne de roses et de lys.

### **❖ Patronages**

Musique sacrée, musiciens, chanteurs, facteurs d'instruments.

### 3 La cueilleuse : Sainte Dorothée

Vierge et martyre ; † 304 ?

Fête le 6 février

#### ❖ Vie et légende

Refusant de se marier et d'adorer les idoles, Dorothée est envoyée au supplice par Fabricius, gouverneur de Césarée :

- jetée dans un chaudron d'huile bouillante ⇒ en sort indemne ;
- reste neuf jours dans un sombre cachot sans eau ni nourriture ⇒ en sort plus belle que jamais. Sur sa prière Dieu brise les idoles païennes ;
- on la fouette, on lui brûle les seins ⇒ ses blessures guérissent miraculeusement ;
- elle déclare qu'elle souffrira tout, car bientôt elle cueillera des roses et des pommes dans le jardin de son Seigneur. Sur le chemin du supplice, elle rencontre Théophile, jeune juriste, qui se moque : qu'elle lui envoie des pommes et des roses du Paradis ! Aussitôt / peu après apparaît un enfant portant un panier contenant trois pommes et trois roses en plein mois de février. Le jeune homme se convertit et meurt en martyr.

#### ❖ Culte et reliques

Culte répandu surtout en Allemagne et en Italie à partir du XV<sup>e</sup> siècle.

Reliques à Arles, Lisbonne, Cologne.

#### ❖ Représentations

L'une des saintes les plus souvent représentées au Moyen Age ; depuis le début du XIV<sup>e</sup> siècle :

- avec un angelot / l'Enfant Jésus qui lui tend une corbeille de roses ;
- parfois s'y ajoute un fraisier ;
- à genoux (parfois couronnée de roses), attendant son supplice ;
- souvent associée à sainte Catherine.

#### ❖ Attributs

Couronne de fleurs ; rose à la main (parfois un lys = vierge) ; corbeille de roses, parfois de pommes, rarement de cerises ; palme ; plume de paon (le fouet lui a semblé aussi doux qu'une plume) ; épée, hache.

#### ❖ Patronages

Fleuristes, jardiniers, brasseurs, mineurs, jeunes époux, accouchées.

#### ❖ Protections

Complète les Vierges Capitales avec Barbe, Catherine et Marguerite.

Les pauvres, les innocents accusés, les jeunes mariés, les femmes en couches, les personnes en danger de mort.

## 4 La femme à la fontaine

### a Sainte Barbe

Vierge et martyre ; III<sup>e</sup> siècle ?

Fête le 4 décembre (supprimée en 1969)

#### ❖ Vie et légende

Existence douteuse. Née à Nicomédie, fille d'un satrape du nom de Dioscure qui l'enferme dans une tour pour la soustraire aux regards des hommes / au prosélytisme chrétien.

Pendant une absence de son père, elle correspond avec Origène et se convertit au christianisme.

Elle fait ouvrir dans sa tour une troisième fenêtre en l'honneur de la Trinité.

Son père essaie en vain de la faire revenir à la raison. Il décide alors de la tuer : elle s'enfuit et un rocher s'ouvre devant elle, mais un berger la trahit.

Ses supplices // ceux de saint Vincent :

- fouettée, déchirée avec des peignes de fer ⇒ le Christ soigne ses blessures ;
- placée sur un lit de tessons de poterie tranchants ;
- brûlée avec des lames rougies au feu ;
- promenée nue dans la ville ⇒ un ange la recouvre d'un voile ;
- elle prie Dieu de sauver tous les croyants de la peste, de la mort et du Jugement ;
- son père finalement la décapite : il meurt aussitôt foudroyé.

#### ❖ Culte et reliques

Célèbre dès le IV<sup>e</sup> siècle en Orient. Son culte se diffuse au XV<sup>e</sup> siècle en Occident, surtout en Allemagne.

Reliques à Torcello, Venise, Constantinople.

#### ❖ Représentations

La + ancienne = VIII<sup>e</sup> siècle (Rome), avec un paon (= immortalité).

Discussion avec son père ; poursuivie par lui, elle disparaît dans un rocher qui s'ouvre ; les moutons du berger qui la dénonce sont transformés en sauterelles.

Au Nord des Alpes, elle fait souvent partie des vierges qui entourent Marie.

#### ❖ Attributs

Ciboire surmonté d'une hostie en Allemagne et en Flandre (garante d'une bonne mort) ; tour percée de 3 fenêtres ; flambeau (martyre) ; manteau ouvert // Vierge de miséricorde ; canon / boulet de canon (patronne des artilleurs).

#### ❖ Patronages

Les paysans : fait partie des *Drei heilige Madl'n* avec Marguerite et Catherine, et des Vierges Capitales avec Dorothée ; les constructeurs (architectes, charpentiers, couvreurs ⇔ enfermée dans une tour) ; tous ceux qui travaillent avec le feu (artificiers, cuisiniers, forgerons, orfèvres, pompiers ⇔ père foudroyé).

#### ❖ Protections

Fait partie des 14 Intercesseurs.

Complète avec Catherine, Marguerite et Dorothée les Vierges Capitales.

La foudre (en raison de son père indigne foudroyé) ; la peste (elle l'a elle-même demandé à Dieu) ; animaux nuisibles ou venimeux ; garante d'une bonne mort.

## **b Sainte Marthe**

Vierge ; † vers 80

Fête les 19 janvier / 29 juillet / 17 octobre / 17 décembre

### ❖ **Vie et légende**

Figure biblique :

- à Béthanie, elle s'active tandis que sa sœur Marie écoute Jésus (Lc 10, 38-42) ;
- assiste à la résurrection de son frère Lazare (Jn 11, 1-44) ;
- sert pendant que Marie oint de parfum les pieds de Jésus (Jn 12, 1-8) ;
- parfois assimilée à la femme hémorroïsse ⇐ saint Ambroise.

Légende provençale :

- arrive à Marseille, après avoir été jetée par les Juifs sur un bateau sans rames ni voile ni gouvernail, avec son frère et sa sœur, après l'Ascension ;
- vainc la Tarasque avec une croix et de l'eau bénite et la conduit à Arles, attachée à sa ceinture. Fait de nombreux miracles ;
- enterrée à Tarascon par saint Front (amené miraculeusement de Périgueux par le Christ).

### ❖ **Culte et reliques**

Pas de canonisation officielle. Célébration assez floue, puis culte relancé en 1187 par la découverte du corps de la sainte à Tarascon, où il est toujours.

Vénérée en Provence et en Toscane.

### ❖ **Représentations**

Généralement robe simple, manteau et voile, mais à partir du XV<sup>e</sup> siècle parfois vêtue à la mode. Rarement avec une couronne (origine princière légendaire).

Les 3 scènes bibliques ⇒ souvent avec Marie-Madeleine et Lazare.

Depuis le XIV<sup>e</sup> siècle victoire sur le dragon.

Ressuscite un jeune homme noyé dans le Rhône. Chasse les démons. Saint Front apparaît à ses funérailles.

### ❖ **Attributs**

Dragon, goupillon, seau, cuiller à pot, plat avec un poulet rôti, trousseau de clefs, vaisseau.

### ❖ **Patronages**

Ménagères, cuisinières, hôteliers, employés des hôpitaux, artistes peintres, sculpteurs, fabricants d'images.

### ❖ **Protections**

Hémorragies, crainte de la mort.

Figure biblique

### ❖ Vie et légende

Rencontre de Jésus et de la Samaritaine, à laquelle il demande à boire, « dans une ville de Samarie appelée Sychar, non loin de la terre donnée par Jacob à son fils Joseph, là même où se trouve le puits de Jacob ». Jésus compare cette eau à l'eau de Vie : « Quiconque boit de cette eau-ci aura encore soif ; mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif; au contraire, l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source jaillissant en vie éternelle. » A la suite de la femme, beaucoup de Samaritains croient en lui (Jn 4, 5-42).

Pour les exégètes, cette scène est annoncée par la rencontre de Jacob et Rachel au puits (Gn 29, 10-14).

### ❖ Représentations

Avec Marie-Madeleine, la Samaritaine est la femme de l'Évangile la plus souvent représentée :

- dès les catacombes : Jésus tient souvent une croix ⇒ mise en valeur du sens profond ;
- IX<sup>e</sup> siècle, dans de nombreux manuscrits carolingiens ;
- très populaire au XVI<sup>e</sup> siècle. La « pompe de la Samaritaine », à côté du Pont-Neuf, finit par désigner l'édifice.

Deux moments :

- début de la scène : la Samaritaine avec sa cruche ou son seau ;
- fin de l'échange : la femme s'incline devant les révélations de Jésus ; les apôtres reviennent avec les provisions (généralement à l'arrière-plan).

## 5 Saint Michel

Archange

Fête le 29 septembre

### ❖ Vie et légende

- Chef de la milice céleste et défenseur de l'Eglise.
- Archange psychopompe.
- Libérateur déjà dans l'AT (Dn 10, 13-21 ; 12, 1). Dans l'Apocalypse libère la femme avec l'enfant, tue le dragon (Ap 12, 7-8), précipite l'autre dragon dans l'abîme (Ap 20, 2-3).
- *Livre du passage de la Très Sainte Vierge Marie*, attribué à l'évêque Méléton de Sardes, fin II<sup>e</sup> siècle : Michel et Gabriel emportent la Vierge au Paradis.

### ❖ Culte et reliques

Culte rapproché de celui d'Anubis, d'Hermès, de Mercure, de Wotan. Essor fulgurant au VI<sup>e</sup> siècle. D'innombrables églises lui sont consacrées, souvent sur les hauteurs. Premier sanctuaire au Mont Saint-Michel en 709.

Nombreux pèlerinages d'enfants au Moyen Age : 11000 viennent d'Allemagne en 1450. L'une des « voix » qui inspirent Jeanne d'Arc ⇒ Charles VII fait de lui le patron de la France.

A la Contre-Réforme, saint Michel est le chef de l'Eglise en lutte contre l'hérésie protestante.

Reliques au Mont Saint-Michel. Au VIII<sup>e</sup> siècle, on fait venir d'Italie un fragment du manteau pourpre de l'archange et un morceau de rocher sur lequel il s'est tenu ; chef de saint Aubert troué par l'archange impatient de voir son sanctuaire ; épée et bouclier avec lequel saint Michel a vaincu Satan (leur petite taille attire les railleries de Calvin).

### ❖ Représentations

Iconographie riche mais assez constante :

- jeune homme imberbe, puis assez féminin à partir du X<sup>e</sup> siècle ;
- diadème, tunique, plus tard armure ; lance / épée, bouclier orné d'une croix ;
- ailes blanches / en plumes de paon ; nimbe, qui disparaît souvent après le XIV<sup>e</sup> siècle.

Scènes narratives :

- combat le dragon de l'Apocalypse (à pied ou dans les airs ≠ saint Georges à cheval) ;
- comme psychopompe davantage ange que chevalier ;
- tient parfois les *arma Christi* dans le Jugement Dernier ;
- accompagne et accueille les âmes : parfois avec saint Pierre à la porte du Paradis ;
- apparaît ou parle à Jeanne d'Arc ;
- interprété dans les miniatures (et en partie dans la *Legenda aurea*) comme celui qui chasse Adam et Eve, garde l'Arbre de Vie, donne à Seth un rameau de l'arbre de la Connaissance, indique la source à Agar, empêche Abraham de sacrifier Isaac, partage la Mer Rouge, conduit les Hébreux en Terre Promise, dispute au démon l'âme de Moïse, barre le chemin à Balaam, apparaît à Josué, à Abraham, aux jeunes gens dans la fournaise, tient Habacuc par les cheveux, annonce un fils à Zacharie.

### ❖ Attributs

Ailes, balance, dragon (parfois une petite figure du démon) ; coquilles ⇐ pèlerinage au Mont Saint-Michel ; encensoir, livre, parfois épée flamboyante.

### ❖ Patronages

Métiers des métaux ou qui se servent d'une balance (armurier, commerçant, juge, pharmacien ⇐ plateaux de la balance) ; métiers du feutre et en rapport avec les vendanges (chapelier, tonnelier ⇐ l'archange a foulé aux pieds le dragon).

### ❖ Protections

Foudre, crainte de la mort, assistance à l'heure de la mort, délivrance des âmes du purgatoire.

## 6 L'homme assis

### a Saint Georges

Martyr ; † 303

Fête le 23 avril

#### ❖ Vie et légende

Saint oriental totalement légendaire : existence mise en doute dès le VI<sup>e</sup> siècle.

*Passion* du V<sup>e</sup> siècle, riche en détails, souvent recopiée et enrichie. Né en Cappadoce de parents chrétiens, officier dans l'armée romaine, sauve la fille du roi qui doit être dévorée par un dragon ⇒ le tue / le blesse et l'apprivoise.

Nombreux miracles et conversions ⇒ victime des persécutions sous Dioclétien :

- déchiré, brûlé, flotté de sel ⇒ le Christ le réconforte ;
- empoisonné ⇒ le signe de croix neutralise le poison et le magicien se convertit ;
- supplice de la roue tranchante ⇒ elle se brise ;
- plongé dans une chaudière de plomb fondu ⇒ elle se transforme en bain rafraîchissant ;
- avant d'être décapité, il demande à Dieu que quiconque implore son aide soit exaucé ⇒ une voix venant du ciel l'en assure : il faudra honorer les reliques de ses vêtements.

#### ❖ Culte et reliques

Culte diffusé en Occident par les Croisés et les marins. Essor fulgurant. Attesté à Rome en 683. Reliques à Limoges, au Mans (← Grégoire de Tours), à Rome, Prague, Venise, Hambourg...

#### ❖ Représentations

- dès le VI<sup>e</sup> siècle ⇒ fresque égyptienne : jeune, imberbe ;
- personnification de l'idéal chevaleresque ⇒ sur un cheval, le plus souvent blanc (mais parfois debout = croisement avec saint Michel), en armure, portant la bannière des Croisés, blanche à croix rouge ; tient une lance (épée à partir du XV<sup>e</sup> siècle) et terrasse le monstre. La princesse prie au second plan. A l'abri des murs d'une ville, parfois au bord de la mer ;
- martyr fréquent et plus ancien, surtout le supplice de la roue aux lames de fer ;
- « Défenseur de Marie » // saint Michel défendant la femme de l'Apocalypse.

#### ❖ Attributs

Cheval blanc, armure de chevalier, bannière blanche à croix rouge (il apparaît aux Croisés avant la bataille d'Antioche en 1098), dragon, lance brisée, roue dont les rais sont des glaives.

#### ❖ Patronages

Angleterre ← Richard Cœur de Lion, armées chrétiennes, armuriers, chevaliers / cavaliers, militaires (en particulier de l'Ordre Teutonique), jeunes explorateurs, scouts, plumassiers, vendeurs de panaches.

#### ❖ Protections

Fait partie des 14 Intercesseurs.

Peste, lèpre, syphilis, serpents, vigne (23 avril = jour critique pour les gelées), sorcières, ennemis de la religion, maladies des chevaux. Invoqué pour le salut des âmes du purgatoire.

## **b Saint Sebald**

Ermite ; VIII<sup>e</sup> siècle ?

Fête le 19 août

### ❖ **Vie et légende**

On sait peu de choses de sa vie. Quelques éléments au XI<sup>e</sup> siècle, mais légende connue à partir de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Prince danois qui rompt ses fiançailles avec une princesse française pour faire un pèlerinage à Rome, puis vivre en ermite dans la région de Nuremberg.

Eglise Saint-Sebald de Nuremberg érigée sur sa tombe (1361- 1372).

### ❖ **Culte et reliques**

Canonisé le 26. 03. 1425 sous la pression de la ville de Nuremberg ; on y bat monnaie à son effigie. Culte surtout local.

Reliques à Nuremberg.

### ❖ **Représentations**

- en pèlerin ; souvent associé à Willibald et Wunnibald ;
- tous les détails de sa vie : naissance, fiançailles rompues, voyage ;
- nombreux miracles : traverse le Danube sur son manteau, sa prière transforme la glace en bois de chauffage, des pierres en pains ;
- miracles posthumes : redonne la vue à un homme aveuglé par les païens ; sauve des bateaux en détresse ; ouvre les fers d'un prisonnier ; des bœufs s'attellent d'eux-mêmes pour transporter son corps.

### ❖ **Attributs**

Longue barbe, manteau, coquille, bourdon, parfois chapelet, modèle de son église.

### ❖ **Patronages**

Bétail ⇐ miracle des bœufs

### ❖ **Protections**

Femmes en couches ⇐ miracle des fers qui s'ouvrent tout seuls.

## 7 L'homme debout

<b>a Saint Bavon</b>
----------------------

Ermite ; † vers 653

Fête les 10 mai, 1<sup>er</sup> et 9 août, 1<sup>er</sup> octobre

### ❖ Vie et légende

Soldat issu de la noblesse du Brabant, qui mène une vie dissolue.

A la mort de sa femme, édifié par la vertu de sa fille, il distribue ses biens aux pauvres et vit en ermite dans un arbre creux dans la région de Maastricht avec une pierre comme oreiller. Entre au monastère de Blandinenberg, à Gand ; accompagne saint Amand dans ses missions, puis finit ses jours en reclus.

### ❖ Culte et reliques

Reliques à Saint-Jean de Gand.

### ❖ Représentations

Assez jeune, vêtu en chevalier, avec épée et cotte de mailles :

- ressuscite des morts ;
- partage ses biens ;
- entre au couvent ;
- un serf qu'il a naguère vendu traîne le saint enchaîné à la prison publique.

### ❖ Attributs

- faucon ⇔ origine noble ;
- bourse ⇔ biens donnés aux pauvres ;
- arbre et pierre ⇔ vie d'ermite.

### ❖ Patronages

Ville de Gand.

## **b Saint Etienne**

Archidiacre martyr ; † vers 31-35

Fête le 26 décembre

### ❖ **Vie et légende**

Etienne, « un homme plein de foi et d'Esprit Saint » est le premier choisi parmi les « sept hommes de bonne réputation » pour le service des tables. Accusé d'avoir blasphémé contre Moïse et Dieu, il est traduit devant le Sanhédrin. Il affirme qu'il « contemple les cieux ouverts et le Fils de l'Homme debout à la droite de Dieu », ce qui le fait condamner à la lapidation. Ses accusateurs avaient « posé leurs vêtements aux pieds d'un jeune homme appelé Saul », qui « était de ceux qui approuvaient ce meurtre » (Ac 6-8).

Selon la *Vie fabuleuse de saint Etienne protomartyr* (X<sup>e</sup> siècle), Etienne enfant est échangé par Satan contre un changelin, nourri par une biche et recueilli par un évêque, Julien.

Reliques retrouvées en 415 (Gamaliel apparaît en songe au prêtre Lucien) grâce à une corbeille de roses rouges qui indique sa tombe. Emportées par erreur à Constantinople : saint Michel vainc les démons qui veulent faire couler le bateau. Ces reliques guérissent Eudoxie, fille de l'empereur Théodose, tourmentée par des démons.

### ❖ **Culte et reliques**

L'un des cultes les plus populaires du monde chrétien (il a prié pour ses bourreaux), mais seulement après la découverte des reliques. Saint Augustin relate qu'il plaçait des fleurs sur l'autel de saint Etienne, qui ensuite guérissaient beaucoup de gens, en particulier les maladies de la moelle et la cécité.

Reliques à Rome, Capoue, Constantinople, Bourges, Auxerre, Lyon...

### ❖ **Représentations**

- beau jeune homme imberbe (↔ Augustin), avec la dalmatique du diacre. Souvent associé à saint Laurent (qui lui a fait une place dans sa tombe) ;
- depuis le XII<sup>e</sup> siècle avec les pierres de son martyre, posées sur un livre / sur sa tête ;
- lapidation = scène courante ; parfois prédication, invention et translation des reliques ;
- scènes légendaires : l'enfant changelin ; allaitement par une biche ; du vin se transforme en sang chez ses parents (annonce du martyre) ; Etienne, qui fait boire les chevaux d'Hérode, voit l'étoile de Bethléem et en commente la signification pour le roi, qui le fait lapider ; les bêtes sauvages respectent son corps ↔ lettre de Lucien, vers 415.

### ❖ **Attributs**

Dalmatique, étole, parfois manipule, évangile ; palme, pierres.

### ❖ **Patronages**

Chevaux (cavalcades en Bavière ↔ rites anciens du solstice ?), bétail, maçons, tailleurs, tailleurs de pierre, tisserands, tonneliers. Cahors, Meaux.

### ❖ **Protections**

Maux de tête, mort sans confession, point de côté, calculs.

## c L'Homme des Douleurs

### ❖ Définition

- Image du Christ immolé qui englobe la Passion et sa répétition dans la messe.
- Annonce dans Is 53, 1 : « Il était méprisé, laissé de côté par les hommes, homme de douleurs, familier de la souffrance, tel celui devant qui l'on cache son visage ; oui, méprisé, nous ne l'estimons nullement ».
- Nombreux noms au Moyen Age : *imago pietatis*, Pitié de Notre Seigneur, *Misericordia Domini*, *Ecce homo*, *Salvator*.

### ❖ Représentations

Apogée : 2<sup>e</sup> ½ XIV<sup>e</sup> siècle, surtout dans la miniature.

Homme des Douleurs seul :

- à partir du XII<sup>e</sup> siècle ;
- buste, tête penchée ;
- en Allemagne, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, souvent en pied, très vivant ;
- les mains l'une sur l'autre ;
- montre ses stigmates / sa plaie au côté / récolte son sang dans un calice ;
- souvent avec les *arma Christi*.

Avec Marie :

- Vierge à l'Enfant / des Douleurs / de Miséricorde sur un second panneau ;
- parfois la Vierge enlace / présente / tient sur ses genoux l'Homme des Douleurs.

Avec des anges :

- un ange présente l'Homme des Douleurs (souvent en buste) ;
- d'autres pleurent, tiennent les *arma Christi*.

Avec sainte Véronique.

Messe de saint Grégoire.

## d Saint Laurent

Diacre romain martyr ; † 258

Fête le 10 août

### ❖ Vie et légende

Légende basée en partie sur les récits d'Ambroise de Milan et de Prudence.

Né vers 210-220. Originaire de Huesca ( ?) en Aragon, diacre du pape Sixte II, qui a entendu parler de sa sainteté en allant au concile de Tolède.

Martyrisé à Rome quelques jours après lui lors de la persécution de Valérien : fait attesté avec certitude. Il était trésorier de l'Eglise ; le pouvoir tente de récupérer les biens, qu'il a en réalité distribués aux pauvres.

Gril légendaire, sans doute par confusion avec Vincent de Saragosse. Supporte le martyre avec constance. Battu de verges puis posé sur un gril. Encourage même l'empereur : « C'est rôti, retourne et mange ! » (Ambroise de Milan). Nombreux miracles en prison.

Pour Jacques de Voragine « le plus parfait des martyrs ».

### ❖ Culte et reliques

Reçoit très vite un culte officiel : Laurent, martyr de Rome // Etienne, protomartyr de Jérusalem. Environ 40 églises lui sont dédiées à Rome au cours du Moyen Age.

Reliques à Saint-Laurent de Rome, érigée par Constantin en 330 ; chef à Florence.

### ❖ Représentations

Fréquentes, dès le V<sup>e</sup> s. (Ravenne) ; jeune, imberbe, en dalmatique ; souvent avec Etienne.

Supplice du gril ; des bourreaux / des démons attisent le feu.

Laurent reçoit du Pape les trésors de l'Eglise / les distribue aux pauvres / fait dans son tombeau une place à saint Etienne.

### ❖ Attributs

Dalmatique du diacre ; livre de l'Évangile (qu'il portait comme diacre) ; palme du martyr ; gril du supplice (dès 450, Ravenne) ; calice plein de pièces d'or ⇔ générosité ; église ⇔ sa réponse à l'empereur, selon laquelle les pauvres sont la richesse de l'Eglise.

### ❖ Patronages

L'Espagne ⇒ Philippe II a donné en son honneur à l'Escorial la forme d'un gril.

Bibliothécaires, libraires, étudiants, écoliers ⇔ Évangile ; tous les métiers qui ont à voir avec le feu : cabaretiers, cuisiniers, charbonniers, rôtisseurs, repasseuses, pompiers, verriers ⇔ gril ; sergents à verges (jurés-priseurs) ⇔ martyr ; économes ⇔ gestionnaire de l'Eglise.

### ❖ Protections

Brûlures, lumbago, maladies de peau, des reins, des yeux, lèpre ; incendies, puissances de l'enfer, délivrance des âmes du purgatoire (passe pour en libérer une chaque vendredi).

## e Saint Oswald

Roi de Northumbrie, martyr ; † 642

Fête le 5 août

### ❖ Vie et légende

- Né en 603.
- Après la mort de son père il s'enfuit en Irlande où il se fait baptiser.
- Entrepren de reconquérir l'Angleterre et de la christianiser avec l'aide des moines irlandais.
- Parvient au pouvoir en 635.
- Fonde le monastère de Lindisfarne et y installe Aidan, disciple de saint Colomban.
- Sa sœur Ebba fonde le monastère de Ebbchester, près de Durham.
- Tué en 642 par le Mercien Penda qui le fait dépecer.

Des moines écossais apportent sa légende et son culte en Allemagne :

- un corbeau emporte un bras du saint sur un arbre, qui reverdit aussitôt ;
- le corbeau entre dans la légende du saint vivant.

### ❖ Culte et reliques

Très populaire dans la Forêt Noire, en Bavière, au Tyrol (chapelles votives), mais aussi à Reims (statue dans la cathédrale).

Prénom à la mode aux XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles, cf Oswald von Wolkenstein.

Reliques à Bamborough.

### ❖ Représentations

A partir de 1150 :

- l'huile chismale manque / a ranci ⇨ un corbeau, qui « parle latin et toutes les langues » va en chercher chez saint Pierre ;
- le corbeau apporte un anneau à la fiancée d'Oswald, fille d'un roi païen ;
- Oswald partage son repas et même sa vaisselle avec les pauvres.

### ❖ Attributs

Couronne et palme du martyre ; écu fleurdelisé et lions ⇨ roi d'Angleterre ; hanap brisé ⇨ distribution de ses biens aux pauvres.

Le corbeau de la légende, souvent posé sur un globe royal, un anneau dans le bec.

### ❖ Patronages

La ville de Zug en Suisse ; les rois d'Angleterre ; les moissonneurs ; le bétail.

### ❖ Protections

Récoltes.

Fonction d'oracle : *Oswaldtag muss trocken sein / sonst wird teuer Korn und Wein.*

## f Saint Sébastien

Martyr ; † 288 ?

Fête le 20 janvier

### ❖ Vie et légende

Né sans doute à Milan / Narbonne, martyrisé à Rome, enseveli dans une catacombe sur la Voie Appia.

*Actes* de Sébastien (V<sup>e</sup> siècle) ⇨ légende

- Dioclétien l'enrôle sans savoir qu'il est chrétien ⇨ il opère de nombreux miracles (guérison du mutisme de Zoé) et conversions.
- Sébastien est condamné à être percé de flèches par deux soldats.
- Irène, veuve du martyr Castulus, le soigne.
- Sébastien défie l'empereur, qui le fait rouer de coups et jeter dans un égout.
- Il apparaît en rêve à Lucine, une matrone romaine, pour indiquer où est son corps.

### ❖ Culte et reliques

Nommé de son vivant « défenseur de l'Eglise » par le pape Caius ; très populaire au Moyen Age.

Reliques au Vatican, à Florence, Soissons (à l'arrivée des reliques les troupes normandes se débandent), Bâle, Berne, Coblenche, Haguenau ...

### ❖ Représentations

- Dès le V<sup>e</sup> siècle, en toge, puis au VII<sup>e</sup> siècle revêtu d'une armure d'or sur une tunique brodée ;
- Abrite les habitants sous son manteau // Vierge de miséricorde ;
- A partir du XIII<sup>e</sup> siècle martyr du jeune homme / homme mûr habillé, plus tard nu, criblé de flèches (XV<sup>e</sup> siècle parfois sans flèches), attaché à un pieu / un arbre ⇨ Homme des Douleurs ;
- Parfois, surtout en Espagne, en damoiseau chasseur, tenant une épée et des flèches ;
- Irène (en habit de bénédictine) soigne Sébastien ;
- Sébastien brisant les idoles / convertissant les païens / soutenant Marc et Marcellin contre leur famille / défiant l'empereur / roué de coups / repêché dans l'égout / enseveli par Lucine ;
- Plaidoirie du saint devant Dieu en faveur des pestiférés.

### ❖ Attributs

Flèches, arc, tronc d'arbre.

### ❖ Patronages

Rome, après saint Pierre et saint Paul ; arbalétriers, archers, arquebusiers, vergetiers ⇨ martyr ; fabricants d'aiguilles, de brosses ⇨ son aspect de « hérisson » (*Legenda aurea*) ; fleuristes, grainetiers, jardiniers, paveurs, tanneurs.

### ❖ Protections

Peste (depuis l'épidémie romaine de 680) ⇨ la peste est assimilée à des flèches lancées par Dieu (*Iliade* / Ps 7, 13) ; combats, assistance à l'heure de la mort ; épizooties, ennemis de la religion.

## B TABLEAUX RÉCAPITULATIFS

### 1 Les personnages du *Paradiesgärtlein*, vie et légende

personnage	identification	fête	vie et légende
Les 3 femmes	Marie Jacobé	09 IV	Deux personnages de l'Évangile confondus : Marie, femme de Clopas, qui se tient au pied de la Croix (Jn 19, 25) et Marie, mère de Jacques le Petit, qui regarde à distance (Mc 15, 14).
	Marie Salomé	22 X	Trois personnages de l'Évangile confondus : la Galiléenne qui suit Jésus (l'une des femmes au tombeau), la sage-femme Salomé qui vérifie la virginité de Marie et une sœur de Marie, qui se tient au pied de la Croix (Jn 19, 25).
	Marie-Madeleine	22 VII	Trois personnages de l'Évangile confondus : la pécheresse, la sœur de Marthe et de Lazare et Marie de Magdala guérie par Jésus (Ephrem, Grégoire le Grand). Évangélise la Provence. Très populaire, surtout à la Contre-Réforme.
Musicienne	Catherine d'Alexandrie	25 XI	Vierge et martyre, † 307 ? Historicité douteuse. Mariage mystique avec le Christ Enfant.
	Cécile	22 XI	Vierge et martyre romaine, † vers 230, célèbre mais légendaire. Culte surtout italien et allemand.
Cueilleuse	Dorotheé	06 II	Vierge et martyre, † 304 ? Un enfant apporte à sa mort des pommes et des roses du Paradis. Culte très répandu en Allemagne et en Italie à partir du XV <sup>e</sup> siècle.
Femme à la fontaine	Barbe	04 XII	Vierge et martyre, III <sup>e</sup> siècle ? Historicité douteuse. Enfermée dans une tour puis décapitée par son père.
	Marthe	29 VII	Vierge, † vers 80 ; sœur de Marie et de Lazare dans l'Évangile ; fuit en Provence, où elle vainc la Tarasque.
	Samaritaine		Rencontre Jésus près du puits de Jacob (Jn 4, 1-38).
Ange	Michel	29 IX	Archange psychopompe, qui combat les anges rebelles et le dragon de l'Apocalypse.
Homme assis	Georges	23 IV	Martyr, † 303. Saint légendaire. Délivre une contrée d'un dragon qui s'apprête à dévorer la fille du roi.
	Sebald	19 VIII	Ermite, VIII <sup>e</sup> siècle ? Prince danois, rompt ses fiançailles pour mener une vie ascétique près de Nuremberg.
Homme debout	Bavon	01 X	Ermite, † vers 653 ; vit dans un arbre creux avant de devenir moine près de Gand.
	Etienne	26 XII	Archidiacre, protomartyr ; † vers 31-35. Lapidé en présence de Saul. Culte très populaire.
	Homme des Douleurs		Image populaire au Moyen Âge du Christ immolé mais vivant, montrant généralement ses stigmates. Annoncé en Is 53, 1.
	Laurent	10 VIII	Diacre romain, † 258 ; vie attestée mais gril légendaire. Pour J. de Voragine « le plus parfait des martyrs ».
	Oswald	05 VIII	Roi de Northumbrie, martyr, † 642. Meurt au combat contre les païens. Très populaire en Allemagne.
	Sébastien	20 I	Martyr, † 288 ? Saint très populaire au Moyen Âge. Percé de flèches, il est soigné par sainte Irène. Il défie l'empereur, qui le fait fouetter et jeter dans un égout.

## 2 Les personnages du *Paradiesgärtlein* et leurs représentations iconographiques

Nous ne prenons en compte ici ni la Vierge, ni Jésus, qui ne sont pas objet de débat. Nous nous sommes par ailleurs limitée aux représentations les plus courantes.

pers.	identification	représentations iconographiques
Les 3 femmes	Marie Jacobé	Seulement dans le cadre de la Sainte Parenté et de la vie de Jésus : achat de parfum, femmes au pied de la Croix, femmes au tombeau.
	Marie Salomé	Rarement seule ; souvent difficile à identifier. La sage-femme qui apporte l'Enfant à Marie / baigne l'Enfant ; à genoux devant la crèche, demande pardon à l'Enfant, qui la guérit de sa main desséchée. Au pied de la Croix ; achète les aromates ; embaume le corps de Jésus ; parmi les femmes au tombeau.
	Marie-Madeleine	En pénitente, des larmes sur ses joues. Dans de nombreuses scènes de la vie du Christ : repas chez Simon ; visite chez Marthe et Marie ; résurrection de Lazare ; au pied de la Croix ; <i>Noli me tangere</i> . Extase.
Musicienne	Catherine d'Alexandrie	Fréquentes, surtout à partir du XII <sup>e</sup> siècle. Parfois associée à Barbe et à Marguerite. Souvent avec la ou les roues brisées de son supplice. Parfois les philosophes / l'empereur sous ses pieds. Mariage mystique avec le Christ enfant dans les bras de Marie (avec Catherine de Sienne, le Christ est adulte). Enlèvement de son corps par les anges.
	Cécile	A partir du XV <sup>e</sup> siècle avec un instrument de musique (sans doute un contresens : elle essayait de ne pas entendre la musique qui accompagnait son martyre). Début XVI <sup>e</sup> siècle : joue elle-même d'un instrument qui suit la mode de la musique sacrée. Morte, trois doigts écartés (proclamation de la Trinité).
Cueilleuse	Dorothee	Depuis le début du XIV <sup>e</sup> siècle ; l'une des saintes les plus souvent représentées au Moyen Age. Avec un angelot / l'Enfant Jésus qui lui tend une corbeille de roses ; parfois s'y ajoute un fraisier. A genoux (parfois couronnée de roses), attendant son supplice. Souvent associée à sainte Catherine.
Femme à la fontaine	Barbe	La + ancienne = VIII <sup>e</sup> siècle (Rome), avec un paon (= immortalité). Discussion avec son père ; poursuivie par lui, elle disparaît dans un rocher qui s'ouvre ; les moutons du berger qui la trahit sont transformés en sauterelles. Fait souvent partie au Nord des Alpes des vierges qui entourent Marie.
	Marthe	Vêtue simplement / à la mode ; couronne (rare : origine princière légendaire) ; parfois trousseau de clefs pendu à sa ceinture. Souvent avec Marie-Madeleine et Lazare (scènes bibliques). Depuis le XIV <sup>e</sup> siècle, victoire sur le dragon ; ressuscite un jeune homme noyé dans le Rhône ; chasse les démons ; saint Front apparaît à ses funérailles.
	Samaritaine	Dès les catacombes ; avec Marie-Madeleine la femme de l'Evangile la plus souvent représentée ; Jésus tient souvent une croix (mise en valeur du sens profond). Début de la scène (Samaritaine avec sa cruche ou son seau) / fin de l'échange (la femme s'incline devant les révélations de Jésus ; les apôtres reviennent avec les provisions).

Ange	Michel	Jeune homme imberbe, assez féminin à partir du X <sup>e</sup> s. Diadème, tunique, plus tard armure ; lance / épée, bouclier orné d'une croix ; ailes blanches / en plumes de paon ; nimbe (rare après le XIV <sup>e</sup> ). Combat le dragon de l'Apocalypse, à pied ou dans les airs (≠ Georges à cheval). Comme psychopompe davantage ange que chevalier. Tient parfois les <i>arma Christi</i> dans le Jugement Dernier ; accompagne et accueille les âmes (avec saint Pierre à la porte du Paradis). Apparaît ou parle à Jeanne d'Arc. Interprété au IX <sup>e</sup> s. comme celui qui chasse Adam et Eve, garde l'arbre de Vie, donne à Seth un rameau de l'arbre de la Connaissance, indique la source à Agar, empêche Abraham de sacrifier Isaac, partage la Mer Rouge, conduit les Hébreux en Terre Promise, dispute au démon l'âme de Moïse, barre le chemin à Balaam, apparaît à Josué, à Abraham, aux jeunes gens dans la fournaise, tient Habacuc par les cheveux, annonce un fils à Zacharie.
	Georges	Dès le VI <sup>e</sup> s. (fresque égyptienne) ; jeune, imberbe ; sur un cheval (blanc), parfois debout (croisement avec saint Michel), en armure, portant la bannière des croisés, blanche à croix rouge ; tient une lance (épée à partir du XV <sup>e</sup> s.) et terrasse le monstre ; la princesse prie au second plan ; à l'abri des murs d'une ville, parfois au bord de la mer. Martyre fréquent et plus ancien, surtout le supplice de la roue aux lames de fer. Parfois « défenseur de Marie » // saint Michel défendant la femme de l'Apocalypse.
Homme assis	Sebald	En pèlerin. Naissance, fiançailles rompues, voyage. Ses nombreux miracles : traverse le Danube sur son manteau ; transforme la glace en bois de chauffage, des pierres en pains ; sauve des bateaux du naufrage ; des bœufs s'attellent tout seuls pour la translation de son corps.
	Bavon	Assez jeune, vêtu en chevalier avec épée et cotte de mailles. Ressuscite des morts ; partage ses biens ; entre au couvent.
Homme debout	Etienne	Jeune homme imberbe avec dalmatique. Souvent associé à saint Laurent. Avec les pierres de son martyre, posées sur un livre / sur sa tête. Lapidation. Parfois prédication, invention et translation des reliques. Légendes : l'enfant changelin ; allaitement par une biche ; du vin se transforme en sang chez ses parents (annonce du martyre) ; Etienne, qui fait boire les chevaux d'Hérode, voit l'étoile de Bethléem et en commente la signification pour le roi, qui le fait lapider ; les bêtes sauvages respectent son corps ⇐ lettre de Lucien.
	Homme des Douleurs	Dès le XII <sup>e</sup> s. ; apogée XIV <sup>e</sup> s. (miniature). En buste / en pied, très vivant (Allemagne). Mains croisées / montre ses stigmates / sa plaie au côté / récolte son sang dans un calice. Avec <i>arma Christi</i> / associé à Véronique / sur les genoux de la Vierge / présenté par un ange. Messe de saint Grégoire.
	Laurent	Fréquentes, dès le V <sup>e</sup> s. (Ravenne). Jeune, imberbe, en dalmatique. Supplice du gril ; des bourreaux / des démons attisent le feu. Souvent avec Etienne : fait une place à l'autre protomartyr dans son tombeau.
	Oswald	A partir de 1150. Le corbeau qui « parle latin et toutes les langues » va chercher de l'huile chrismale chez saint Pierre / apporte un anneau (Oswald épousera la fille d'un roi païen). Oswald partage son repas et même sa vaisselle (hanap) avec les pauvres.

	Sébastien	<p>Dès le V<sup>e</sup> s. en toge, puis revêtu (VII<sup>e</sup> s.) d'une armure d'or sur une tunique brodée. Abrite les habitants sous son manteau // Vierge de miséricorde. A partir du XIII<sup>e</sup> s. martyr du jeune homme / homme mûr habillé, plus tard nu, criblé de flèches (XV<sup>e</sup> s. parfois sans flèches), attaché à un pieu / un arbre (influence de l'Homme des Douleurs). Parfois en damoiseau chasseur. Brisant les idoles / convertissant les païens / soutenant Marc et Marcellin / soigné par Irène (en habit de bénédictine) / défiant l'empereur / roué de coups / repêché dans l'égout. Intercède en faveur des pestiférés.</p>
--	-----------	--

### 3 Les attributs des saints du *Paradiesgärtlein*

Seuls ont été retenus les attributs les plus courants.

personnage	identification	attributs
Les 3 femmes	Marie Jacobé	
	Marie Salomé	Main desséchée.
	Marie-Madeleine	Cheveux longs défaits, pot d'onguents, miroir, instrument de musique (frivolité), démons (chassés par Jésus), chapelet, couronne d'épines, crucifix, tête de mort (pénitente).
Musicienne	Catherine d'Alexandrie	Une ou deux roues, souvent à pointes ; épée de la décollation ; couronne et palme du martyr ; livre, symbole de son érudition.
	Cécile	Blessure au cou ; instrument de musique ; couronne de roses et de lys.
Cueilleuse	Dorotheé	Couronne de fleurs ; rose à la main / lys de la virginité ; corbeille de roses ( pommes rares ; cerises encore plus ) ; palme ; plume de paon ( fouet « doux comme une plume » ) ; épée, hache.
Femme à la fontaine	Barbe	Ciboire surmonté d'une hostie en Allemagne (garante d'une bonne mort) ; tour percée de 3 fenêtres ; flambeau (martyre) ; manteau ouvert // Vierge de miséricorde ; boulet de canon.
	Marthe	Dragon, goupillon (bête vaincue avec de l'eau bénite), cuiller à pot, plat avec un poulet, seau, trousseau de clefs, vaisseau.
Ange	Michel	Ailes, balance, dragon (parfois une petite figure du démon) ; coquilles (pèlerinage au Mont Saint-Michel) ; encensoir, livre, parfois épée flamboyante.
Homme assis	Georges	Cheval blanc, armure de chevalier, bannière blanche à croix rouge, dragon, lance brisée, roue dont les rais sont des glaives.
	Sebald	Longue barbe, manteau, coquille, bourdon, parfois chapelet, modèle de son église.
Homme debout	Bavon	Faucon (origine noble) ; bourse (biens donnés aux pauvres) ; arbre et pierre (vie d'ermite).
	Etienne	Dalmatique, étole, parfois manipule, évangile ; palme, pierres.
	Laurent	Dalmatique du diacre, Livre de l'Évangile (qu'il portait comme diacre), palme du martyr, gril du supplice (dès 450, Ravenne), calice empli de pièces d'or (générosité), église (déclare à l'empereur que les pauvres sont la richesse de l'Église).
	Oswald	Couronne et palme du martyr ; écu fleurdéliné et lions (roi d'Angleterre) ; hanap brisé (qu'il distribue aux pauvres) ; corbeau des légendes, le plus souvent sur un globe royal avec un anneau dans le bec.
	Sébastien	Flèches, arc, tronc d'arbre.

#### 4 Les protections des saints du *Paradiesgärtlein*

Nous n'avons retenu que les protections principales ou intéressantes pour le *Paradiesgärtlein*.

personnage	identification	protections
Les 3 femmes	Marie Jacobé	
	Marie Salomé	
	Marie-Madeleine	Enfants « noués » (= qui tardent à marcher), maladies des yeux, peste, orage, vermine.
Musicienne	Catherine d'Alexandrie	Fait partie des 14 Intercesseurs et des Vierges Capitales. Paralyse de la langue ; mères qui allaitent ; maux de tête ; danger de mort ; découverte des noyés.
	Cécile	
Cueilleuse	Dorothee	Les pauvres, les innocents accusés, les jeunes mariés, les femmes en couches, les personnes en danger de mort.
Femme à la fontaine	Barbe	Fait partie des 14 Intercesseurs et des Vierges capitales. La foudre (en raison de son père indigne foudroyé) ; la peste (elle l'a elle-même demandé à Dieu) ; garante d'une bonne mort.
	Marthe	Hémorragies (assimilée à la femme hémorroïsse), crainte de la mort.
Ange	Michel	Foudre, crainte de la mort, assistance à l'heure de la mort, délivrance des âmes du purgatoire.
Homme assis	Georges	Fait partie des 14 Intercesseurs. Peste, lèpre, syphilis, cécité, serpents venimeux, sorcières, ennemis de la religion, maladies des chevaux, la vigne. Invoqué pour le salut des âmes du purgatoire.
	Sebald	Femmes en couches (miracle des fers qui s'ouvrent tout seuls).
Homme debout	Bavon	
	Etienne	Maux de tête, mort sans confession, point de côté, calculs.
	Laurent	Brûlures, lumbago, maladies de peau, des reins, des yeux, lèpre ; puissances de l'enfer, délivrance des âmes du purgatoire (passe pour en libérer une chaque vendredi).
	Oswald	Récoltes. Fonction d'oracle : <i>Oswaldtag muss trocken sein / sonst wird teuer Korn und Wein.</i>
	Sébastien	Peste (depuis l'épidémie romaine de 680 ; la peste est depuis l'Antiquité assimilée à des flèches lancées par la divinité) ; combats, assistance à l'heure de la mort ; épizooties, ennemis de la religion.

## 5 Les patronages des saints du *Paradiesgärtlein*

Nous n'avons retenu que les patronages principaux ou intéressants pour le *Paradiesgärtlein*.

personnage	identification	patronages
Les 3 femmes	Marie Jacobé	
	Marie Salomé	
	Marie-Madeleine	Pécheresses repenties, filles séduites, prisonnières ⇐ pécheresse ; coiffeurs, cordonniers, fabricants de peignes, gantiers, tailleurs ⇐ courtisane ; parfumeurs ⇐ onction de Béthanie ; jardiniers ⇐ <i>Noli me tangere</i> ; mineurs ⇐ grotte provençale ; porteurs d'eau ⇐ larmes de repentir.
Musicienne	Catherine d'Alexandrie	Enseignantes, étudiants, philosophes, théologiens ⇐ sa dispute avec les philosophes ; métiers qui utilisent une roue (charrons, cyclistes, fileuses, meuniers, potiers, rémouleurs) ⇐ martyre ; jeunes filles à marier ⇐ mariage mystique.
	Cécile	Musique sacrée, musiciens, chanteurs, facteurs d'instruments ⇐ martyre.
Cueilleuse	Dorotheé	Fleuristes, jardiniers, brasseurs, mineurs, jeunes époux, accouchées.
Femme à la fontaine	Barbe	Architectes, maçons, couvreurs ⇐ enfermée dans une tour ; drapiers ⇐ un ange recouvre d'un voile sa nudité ; métiers qui utilisent le feu (artilleurs, cuisiniers, forgerons, orfèvres, pompiers) ⇐ martyre / père indigne foudroyé.
	Marthe	Ménagères, cuisinières, hôteliers, employés des hôpitaux, artistes peintres, sculpteurs, fabricants d'images, confréries de pénitents.
Ange	Michel	Métiers qui utilisent une balance (épiciers, juges, pharmaciens) ⇐ psychopompe ; armuriers, maîtres d'armes ⇐ vainqueur du dragon ; boulangers, chapeliers, fabricants de cages d'oiseaux.
Homme assis	Georges	Armées chrétiennes, armuriers, chevaliers (apparaît aux Croisés avant la bataille d'Antioche en 1098), militaires (en particulier de l'Ordre Teutonique), jeunes explorateurs, scouts, plumassiers, vendeurs de panaches.
	Sebald	Bétail ⇐ miracle des bœufs.
Homme debout	Bavon	Ville de Gand.
	Etienne	Chevaux (cavalcades en Bavière ⇐ rites anciens du solstice ?), bétail, maçons, tailleurs, tailleurs de pierre, tisserands, tonneliers. Cahors, Meaux.
	Laurent	L'Espagne (Philippe II a donné à l'Escorial la forme d'un gril) ; bibliothécaires, libraires, étudiants, écoliers ⇐ comme diacre porte l'Évangile ; économes ⇐ gestionnaire de l'Église ; les métiers qui utilisent le feu (cuisiniers, charbonniers, repasseuses, pompiers, verriers) ⇐ gril.
	Oswald	La ville de Zug en Suisse ; les rois d'Angleterre ; les moissonneurs ; le bétail.
	Sébastien	Rome, après saint Pierre et saint Paul ; arbalétriers, archers, arquebusiers, vergetiers ⇐ martyre ; fabricants d'aiguilles, de brosses ⇐ son aspect de « hérisson » ( <i>Legenda aurea</i> ) ; fleuristes, grainetiers, jardiniers, paveurs, tanneurs.

QUATRIEME PARTIE :

LES FLEURS

DU *PARADIERSGÄRTLEIN*



Les fleurs du  
*Paradiesgärtlein*

# I LES VINGT ESPÈCES DE FLEURS DU PARADIESGÄRTLEIN

## A La rose

### Les roses du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Deux tiges de rosier jaillissent côte à côte – peut-être de la même souche –, contre le mur, à gauche du cerisier, devant la mésange charbonnière perchée dans un créneau.

- Les deux tiges, qui ont été taillées – peut-être même greffées – sont pourvues vers le pied de grandes épines horizontales, alors que dans la nature les parties ligneuses sont généralement moins épineuses. Il n’y a par contre pas d’épines sur les tiges fleuries.

- Pour autant que l’on puisse en juger, les feuilles comportent 5 folioles, sauf la plus basse qui n’en comporte que 3.

- On compte en tout 9 roses rouges aux nombreux pétales et 8 boutons : sur la tige de gauche, beaucoup plus petite, 2 fleurs et 1 bouton, sur celle de droite 7 fleurs et 7 boutons, dont 1 presque épanoui.

### \*Ce qu’en disent les auteurs

Les deux rosiers sont identifiés par 24 auteurs sur 30 qui nomment des fleurs.

auteur	identité	détails signifiants
ALDENHOVEN 1902	Rosen	
GEBHARDT 1905	<i>Rosenstrauch</i>	A servi de modèle pour la <i>Vierge aux fraisiers</i> .
WOLTMANN, WOERMANN 1916	<i>Rosengarten</i>	
GOTHEIN 1926	<i>Rosen</i>	„Auf hohem, mit Holzschranken gehaltenem Beet.“
HATRLAUB 1947	<i>Rosenstock</i>	„Mehr für sich“ – „am linken Rande“.
WOLFFHARDT 1954	<i>Rosenstrauch</i> ( <i>Rosa gallica</i> )	„Häufig finden sich die Bezeichnungen: <i>Rosa claritatis</i> , <i>lilium castitatis</i> , <i>viola humilitatis</i> “.
MÜNDEL 1956	<i>Rosen</i>	„Hochstehende Rosen“.
BEHLING 1957	<i>Rosenstrauch</i>	Marie = rose dans une abondante littérature mariale.
MUSPER 1961	<i>Rosen</i>	Les mentionne indirectement en parlant de Dorothee.
HENNEBO 1962	<i>Rosenstock</i> ( <i>Rosa gallica</i> )	Pas sur la banquette, alors qu’on pourrait s’y attendre ; mais les roses et les lys encadrent le jardin.
VETTER 1965	<i>Rose</i>	Image de Marie qui « surgit sans épines des épines ».
ZINK 1965	<i>Edelrose</i>	Symbole de souffrance ; renvoie à Suso et à Dante.
LOECKLE 1976	<i>Rosen</i>	16 roses, souvent coupées. Commanditaire = Rose-Croix?
ULLMANN 1981	<i>Rose</i>	„Mariensymbol“
BAZIN 1984	roses	
ROTH-BOJAD. 1985	Rosenbusch	Seule fleur citée. Sert à localiser la mésange charbonnière.
BÄUMER & SCHEFF. 1988-1994	<i>Rosen</i>	„Die Rosen symbolisieren darin Marias Liebe“.
GALLWITZ 1996	<i>Rose /</i> <i>Rosenbusch</i>	„Die Rose steht unter dem Lebensbaum“.
HAGEN 2000	roses rouges	« Dépourvues d’épines » car symbole de virginité.
HAUDEBOURG 2001	roses	Les voit sur la banquette.
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	Rose	
IMPELLUSO 2003	rose	« La rose représente aussi la Vierge Marie, appelée <i>rose sans épines</i> car indemne du péché originel ».
GIORGI 2004	rosier	« Fait référence à la Vierge ».
BERR 2005	Rosenstock	
LORENTZ 2008	roses	« Ne comptent que parmi les vingt fleurs de ce jardin. Situées tout à gauche, elles sont, de plus, relativement éloignées de Marie ».

## LA ROSE DE PROVINS



### ❖ Fiche signalétique

Famille des rosacées.

Arbrisseau variable ⇒ 2m ; tiges anciennes presque dépourvues d'épines, jeunes rameaux aux nombreux aiguillons droits et petits.

◆ Feuilles caduques, fermes, odorantes, vert foncé en dessus, plus pâles et finement velues en dessous, dentées, à 3-7 folioles.

— Grandes fleurs purpurines (6-9 cm), généralement solitaires, à 5 pétales (parfois davantage, même à l'état sauvage), très odorantes.

Floraison mai-juillet.

λ Baie rouge comestible (moins prisée que le cynorrhodon).

☞ Clairières, landes, sur calcaire. Cultivée dans les jardins.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Rosa gallica*.

**Françaises** : rose de France, rose de Provins, rose rouge.

**Allemandes** : *Essigrose, rote Rose*.

### ❖ Historique

Rose appréciée en Grèce, à Rome et chez les Germains. Mal vue par l'Eglise jusqu'à Cyprien.

Rose de Provins rapportée d'Orient par les Croisés ; très utilisée au Moyen Age (jonchées, couronnes, cuisine, beauté, architecture, peinture). Luther choisit une rose comme sceau.

### ❖ Symbolique

Le printemps, la mort, la gloire, l'amour (charnel, sublimé, divin), le temps qui passe, le secret, le paradis (roses sans épines à l'origine), les bienheureux (roses blanches), les martyrs (roses rouges), Marie (rose sans épines, rose mystique), le Christ (les 5 pétales // stigmates).

### ❖ Pouvoirs

Remède contre la calvitie, l'insomnie, les maux de dents, migraines, refroidissements, crachements de sang (conserves de roses longtemps utilisées contre la tuberculose).

Fonction d'oracle ; trahit les loups-garous et les sorcières ; protège de la foudre et du démon.

### ❖ Contes et légendes

...Roses nées des larmes d'Amor devant Rosalia assassinée / des couches de Jésus. Roses blanches surgies avec Aphrodite de l'écume / décolorées par les larmes de Marie-Madeleine / nées de la sueur du Prophète lors de son voyage céleste. Roses rouges reflet de la lumière divine (soufisme) / teintées du sang d'Aphrodite / du Christ / du Prophète / du rossignol.

...Les pains de sainte Elisabeth, destinés aux pauvres, se transforment en roses.

...Souvent liées à la mort et au développement : *L'Ane d'or* (Apulée) ; *La Belle au bois dormant*, *Dénichet*, *Neigeblanche et Roserouge*, *La Rose* (Grimm) ; *Une rose de la tombe d'Homère*, *L'elfe de la rose*, *L'escargot et le rosier*, *La plus belle rose du monde* (Andersen).

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...Sg 2, 8 ; Si 39, 13 et 50, 8 ; davantage chez Luther (voir fiche sur le lys).

...Homélies, hymnes latins et allemands ; Basile le Grand, Ambroise (*Hexaméron*), Venance Fortunat, *Der Lüstliche Würtzgarte*, Suso (roses = souffrances envoyées par le Christ), Tauler (*Marienlied*), *Marienpreis*, Bernard de Clairvaux (« *Eva spina, Maria rosa* ») Adam de Saint-Victor, Bonaventure, Dante (Marie au centre de la rose du paradis), Angelus Silesius.

QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA ROSE

artiste	oeuvre	date	détails significants
	<i>Gaudia (Tacuin. Sanitatis)</i>	fin XIV <sup>e</sup>	Un homme enlace devant un palis de roses une femme qui s'en défend ⇒ roses = amour charnel / sublimé.
Stefano da Verona	<i>Vierge à l'Enfant dans un J. de P.</i>	vers 1410	Roses lancées, tressées, en jonchées, dans de lourds paniers ⇒ la rose est la fleur du Paradis.
Artiste bavarois	<i>Sainte Dorothée</i>	vers 1410	Dorothée devant un arbre couvert de roses ⇒ illustration de la vision de Perpétue + tient l'Enfant par la main ⇒ // elle l'a annoncé à son bourreau.
Angelico, Fra	<i>Le Jugement Dernier</i>	1431	Les Elus couronnés de roses dansent avec les anges une carole sur le préau ⇒ pour les Pères de l'Eglise récompense des bienheureux et des martyrs.
	<i>Crucifixion (H. à l'usage de Paris)</i>	XV <sup>e</sup>	Un ruisseau de sang forme un chapelet de roses dans l'herbe ⇒ roses rouges nées du sang du Christ.
Artiste persan	<i>Muhammad et Burâq entourés d'anges</i>	XV <sup>e</sup>	Un cercle de roses rouges a éclos sur la terre ⇒ légende selon laquelle les roses naissent de la sueur du Prophète pendant son voyage céleste.
	<i>La Découverte et l'exaltation de la Croix</i>	XV <sup>e</sup>	Dans la marge, sainte Héléne découvre la vraie Croix enterrée au pied d'un grand rosier rouge ⇒ la Croix est source de Vie.
	<i>Rose de Jéricho (Liber Floribus)</i>	XV <sup>e</sup>	Onze roses rouges fleurissent sur un rosier dans un jardin entouré de créneaux ⇒ Marie, rose de Jéricho, enfante Jésus, rose véritable, la 12 <sup>e</sup> rose.
Maître E.S.	<i>La Vierge et l'E. av. sainte Marg. et sainte Cather.</i>	milieu XV <sup>e</sup>	Catherine tend à l'Enfant une rose ⇒ la rose, symbole d'amour sublimé, remplace l'anneau du Mariage Mystique.
Giovanni di Paolo	<i>La Vierge et les saints dans la rose</i>	vers 1450	Virgile montre à Dante Marie au centre de la rose et les saints répartis sur les pétales ⇒ la rose = fleur du paradis par excellence.
Christus, Petrus	<i>Notre-Dame de l'Arbre Sec</i>	vers 1462	Vierge à l'Enfant au cœur d'un arbre épineux où fleurissent des a gothiques // Manesse ⇒ Marie surgie sans épines des épines par amour (a = amor).
Schongauer, Martin	<i>La Vierge au buisson de roses</i>	1473	Marie tend la main vers la seule rose blanche. Dans son nimbe est inscrit <i>me carpes, genitor, tuq(ue), o s(an)ctissi(m)a Vi(rgo)</i> ⇒ l'Enfant accepte d'être cueilli pour la Rédemption du monde.
Schongauer, Martin	<i>Noli me tangere</i>	1480-1490	Roses très pâles ⇒ selon la légende les larmes de Marie-Madeleine ont décoloré les roses.
Botticelli	<i>Couronnement de la Vierge (Retable de San Marco)</i>	1488-1490	Dans le ciel, les anges dansent une carole avec les roses autour de Marie ⇒ même les roses rendent hommage à la Reine du ciel.
Baldung, Hans	<i>Les Fleurs de sainte Dorothée</i>	1516	L'Enfant tire sur le manteau de Théophile, qui s'est moqué ⇒ lui apporte avec les roses promises par Dorothée la preuve irréfutable de l'existence de Dieu.
Grünewald, Mathias	<i>Madone de Stuppach</i>	1519	Bouquet de roses sans épines ⇒ l'humanité future, débarrassée au Paradis des épines du péché.
	<i>Lettre O</i>	XVI <sup>e</sup>	Roses blanches encadrées par Eve et le serpent ⇒ symboles de la mort par le péché.
Alma-Tadema, L.	<i>Les noces d'Héliogabale</i>	1888	Plusieurs invitées succombent sous les roses ⇒ à Rome, les roses sont le symbole de tous les excès.

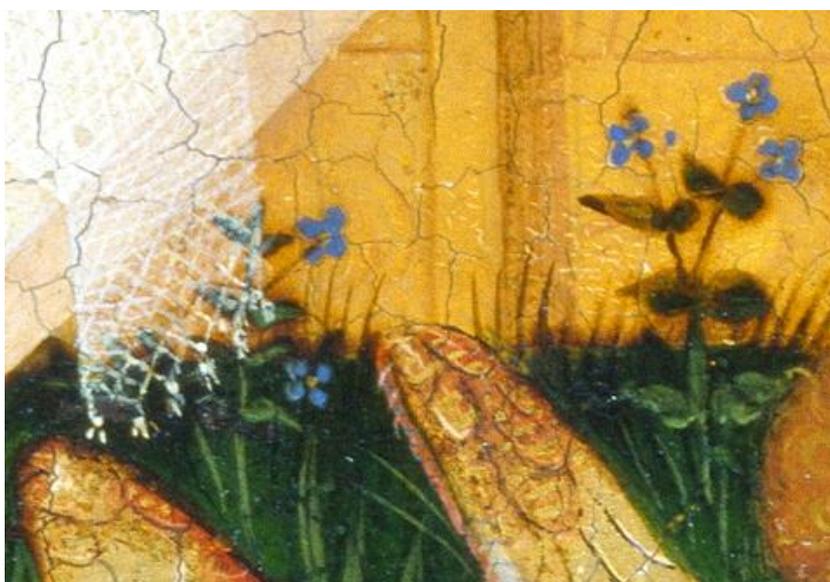
## B Les véroniques

### La véronique petit-chêne du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



1



2

### \*Description

Trois pieds de véronique petit-chêne fleurissent dans la moitié supérieure du tableau, une à droite du cerisier, deux contre la banquette, au-dessus de l'ange. L'herbe drue ne permet pas de dire si leurs tiges rampent pour se dresser ensuite. Leurs feuilles grossièrement dentées sont fidèlement peintes, ainsi que le bleu intense de leurs pétales, qui est ici celui du manteau de la Vierge, et leur cœur presque blanc. Mais chez aucune des fleurs le pétale inférieur n'est plus petit que les trois autres, une irrégularité spécifique des véroniques.

- La première, qui est la plus grande, se détache contre le blanc de la muraille. Les fleurs éclosent sur des tiges opposées, comme dans la nature ; par contre la tige centrale n'a pas cet aspect « tronqué » propre à l'espèce. On distingue 5 boutons et 3 fleurs écloses, dont la plus à gauche compte 5 pétales au lieu de 4.

- La seconde est en partie dissimulée par la dentelle posée sur la table ; 2 fleurs écloses sont visibles dans la partie droite.

- La troisième compte 3 fleurs. La tige centrale est escamotée. Une petite tache bleue est difficile à interpréter.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Ces véroniques – au moins la plus grande – sont identifiées par 11 auteurs sur 30 qui nomment des fleurs.

auteur	identité	page -arguments – détails signifiants
ALDENHOVEN 1902	<i>Ehrenpreis</i>	
HARTLAUB 1947	<i>Ehrenpreis</i>	„Zierpflanze“, qu'il voit sur la banquette.
WOLFFHARDT 1954	<i>Gamander-Ehrenpreis</i>	„Mit Sicherheit zu erkennen“ .
BEHLING 1957	<i>Ehrenpreis</i> ( <i>Veronica chamaedrys</i> )	
HENNEBO 1962	<i>Ehrenpreis</i> ( <i>Veronica chamaedrys</i> )	„Der Ehrenpreis wird Unser lieben Frauen Rast genannt, weil sich Maria auf der Flucht nach Ägypten auf ihm ausgeruht habe“.
VETTER 1965	<i>Ehrenpreis</i> / <i>Veronica Chamaedrys</i>	Fait partie des plantes dont le nom populaire (ici <i>unserer lieben Frauen Rast</i> ) explique peut-être la présence dans le tableau.
ZINK 1965	<i>Ehrenpreis</i>	
HOBHOUSE 1994	bourrache	
GALLWITZ 1996	<i>Ehrenpreis</i>	„Ehrenpreis und Taubnessel umgeben die heilige Dorothea, die Kirschen pflückt“. „Im Paradiesgärtlein gibt es den Ehrenpreis auf der linken Seite unter dem Kirschbaum vor der weißen Mauer und rechts neben dem Tisch, vor dem Bord des Hochbeets blühend.“
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Ehrenpreis</i>	Même n° à la véronique sous le cerisier et à droite de la table.
BERR 2005	<i>Ehrenpreis</i>	

## LA VERONIQUE (PETIT CHENE)



### ❖ Fiche signalétique

Famille des scrofulaires.

☞ Vivace, 20-40 cm, poilue. Tiges étalées à rampantes, s'enracinant aux nœuds inférieurs.

◆ Feuilles opposées, ovales à presque triangulaires, grossièrement dentées, sans ou à court pétiole.

— Fleurs bleu vif à centre blanc, 9-12 mm, à quatre pétales soudés un peu inégaux, quatre sépales et deux étamines, en grappes pédicellées opposées à l'aisselle des feuilles supérieures. Floraison mai-juin.

λ Petite capsule cordiforme.

☞ Forêts, talus, fourrés, lisières, haies et prairies sèches.

### ❖ Appellations

**Latines** : [véronique] *veronica, vera unica medicina* ; [petit-chêne] *Veronica chamaedrys* ; [officinale] *Veronica officinalis*.

**Françaises** : [véronique] herbe aux ladres ; [petit-chêne] ne m'oubliez mie ; [officinale] thé d'Europe.

**Allemandes** : [véronique] *Ehrenpreis, Grundheil, Männertreu, Unser lieben Frauen Rast* ; [petit-chêne] *Augenstrost, Frawen bisz, Fröschgückerle, Gamander-Ehrenpreis, Gamanderle, Gewitterblümel, Großmütterli, Grundheil, Heil aller Schäden, Heil aller Welt, Katzenäugle, Lisbethli, Vergisz mein nit, Wetterblume* ; [officinale] *Ehrenkerze, Ehrenpreis, Ehrenwert, Graszbluomen, Grundheil, Negelin bluomen*.

### ❖ Historique

Très appréciée au Moyen Age. Boisson à la mode au XVII<sup>e</sup> siècle.

Confondue souvent avec la bétoine. Rapprochée précocement de sainte Véronique.

### ❖ Symbolique

Sainte Véronique, la Passion, le Salut dans le Christ ; la cruauté des femmes (*Frawen bisz*).

### ❖ Pouvoirs

Toutes les espèces de véroniques sont réputées pour soigner les blessures infectées, les fractures, les maladies féminines, les yeux malades, la gale, la toux des hommes et du bétail, mais aussi la peste, la lèpre (« herbe aux ladres ») et le mal des Ardents (saint Vinage). Les lions et les ours connaissent leurs applications.

Amulettes qui neutralisent les poisons et les manigances du Malin. Attirent l'orage, mais peuvent aussi en protéger. Oracle pour connaître la fidélité des hommes.

### ❖ Contes et légendes

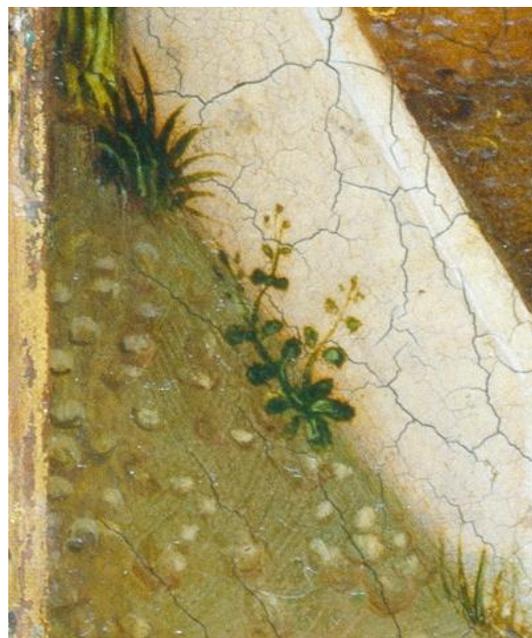
Un chasseur observe un jour un cerf mordu par un loup qui guérit sa blessure avec de la véronique ; il soigne son roi atteint de la lèpre de la même façon. Le roi, enthousiasmé, décerne à la plante le « prix d'honneur » : *Ehrenpreis* est aujourd'hui son nom courant.

Le cresson de cheval du *Paradiesgärtlein*

**\*Localisation**



1



2.



2

### \*Description

Trois petits pieds de cresson de cheval poussent près du bassin. Tous comportent des feuilles ovales dentées, comme dans la nature ; mais les tiges ne sont pas aussi charnues. Les fleurs ne sont pas bleues, mais brunâtres, ce qui surprend, car le corps de la demoiselle est d'un bleu lumineux.

- Celui qui fleurit entre les deux pieds de plantain lancéolé se divise à la base en 2 tiges, dont 1 rampante – ce qui est une caractéristique de l'espèce – laquelle se subdivise au sommet. Chacune semble compter 3 fleurs ; mais il est difficile de les distinguer des feuilles.

- Le second, près du grand plantain, comporte 1 seule tige et 5 fleurs, pour autant que l'on puisse en juger.

- Le troisième, juste à côté, se divise en 2 tiges, mais seulement à une certaine hauteur. On devine 3 et 5 fleurs. Une demoiselle bleue est posée sur la partie gauche.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Le cresson de cheval est identifié par seulement 7 auteurs sur 30 qui nomment des fleurs.

auteur	identité	arguments – détails significatifs
WOLFFHARDT 1954		<i>„Die zierlichen Kräutchen am Rand des Brunnens, an der Mauer und an der Brettereinfassung des Beetes sind wohl nur, wie schon Felix Rosen von der Bachbunge (Veronica beccabunga) meinte, als Begleiter des Wassers oder der Mauer gedacht. Sie lassen sich nicht alle botanisch bestimmen“.</i>
MUSPER 1961	<i>Ehrenpreis</i>	Ne nomme que les plantes qui poussent près du bassin.
HENNEBO 1962	<i>Bachbunge (Veronica beccabunga)</i>	<i>In der alten Volksmedizin[...] gegen Gelbsucht [...] empfohlen.</i>
VETTER 1965	<i>Bachbunge</i>	<i>„Nur einige Exemplare der unscheinbaren Bachbunge säumen die von zwei Libellen umschwirnte Einfassung“ . Allusion au miracle de Barbara car le sol est asséché.</i>
GALLWITZ 1996	<i>Bachbunge / Veronica beccabunga</i>	<i>„Barbara schöpft Wasser, am Brunnenrand wachsen Bachbunge und Wegerich“.</i> <i>„Veronica beccabunga, die Bachbunge, die feuchte Standorte bevorzugt, wächst viel unscheinbarer, dicht am Brunnentrog, vorn und an der Seite aus den Ritzen“.</i>
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>kriechende Günsel</i>	
BERR 2005	<i>Bachbunge</i>	

## LE CRESSON DE CHEVAL



### ❖ Fiche signalétique

Famille des scrofulaires.

☞ Vivace, 30-60 cm, glabre, rampante, radicante, charnue.

◆ Feuilles opposées, ovales, pétiolées, à dents obtuses.

— Fleurs bleu vif à centre blanc, 7-8 mm, à quatre pétales soudés un peu inégaux, quatre sépales et deux étamines, en grappes pédicellées opposées à l'aisselle des feuilles supérieures. Floraison mai-septembre.

λ Petite capsule aplatie.

☞ Endroits très humides.

### ❖ Appellations

Latines : *Anagallis Aquatica*, *Juncum Aromaticum*, *Veronica beccabunga*.

Françaises : cresson de cheval, mentillon.

Allemandes : Bachbunge, Bachpung, Wasserpung.

### ❖ Historique

Était mangé cru en salade, cuit en légume.

### ❖ Symbolique

Voir la véronique petit-chêne.

### ❖ Pouvoirs

Employé pour guérir la jaunisse, dissoudre les calculs de la vessie, expulser les fausses couches. Très apprécié des vétérinaires, réputés faire grâce à la plante « de vrais miracles » auprès des chevaux.

QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA VERONIQUE

artiste	oeuvre	date	détails
Maître de Boucicaut	<i>Annonciation</i>	vers 1410	Dans la marge 5 véroniques d'un bleu intense comme le manteau de Marie ⇒ mise en relation de l'acceptation de la Vierge et des stigmates = Marie et l'économie du Salut.
Campin, Robert	<i>Sainte Véronique (Retable de Flémalle)</i>	1410-1415	Véronique à gauche de la sainte, dans l'herbe, à sa gauche ⇒ mise en // de la plante et de la sainte.
Limbourg (les frères, entourage)	<i>Vierge d'Humilité dans le J. du Paradis</i>	vers 1415	Une élégante frise de 7 véroniques rappelle la robe et le manteau bleus de Marie ⇒ les fleurs ont déteint sur les vêtements de la Vierge qui s'est assise dans les fleurs pendant la Fuite.
The Spitz master	<i>Flagellation</i>	vers 1420	Véroniques dans la marge, avec des singes, des escargots, une chouette et un porc ⇒ le vrai visage des hommes grimaçants s'imprime sur le parchemin sous la forme d'animaux repoussants // la Face du Christ sur le voile de Véronique.
Lochner, Stefan	<i>Vierge à l'Enfant (Livre d'Heures de Berlin)</i>	1444	Décoration de la marge terminée par une véronique bleue et une mauve = véronique petit-chêne et officinale. Vierge d'Humilité assise dans le S bleu introduisant le <i>Salve sancta parens</i> ⇒ La Vierge et la fleur triomphent du Mal malgré leur petitesse.
Artiste haut-rhénan	<i>Christ à Gethsémani et orante</i>	vers 1450	Entre le Christ couvert de sueur de sang et l'orante fleurit une véronique ⇒ image de la Passion.
Maître des Heures latines de Genève	<i>Office des morts</i>	XV <sup>e</sup>	5 véroniques dans la marge, du même bleu que le drap mortuaire ⇒ promesse de Salut // <i>Grundheil</i> .
Maître de Dresde	<i>Résurrection de Lazare</i>	XV <sup>e</sup>	Véroniques bleu ciel dans le cartouche supérieur ⇒ jeu de mots entre « Lazare » et « ladre » qui ont la même étymologie ⇒ Dieu n'abandonne pas les lépreux, « morts vivants ».
Van der Weyden, Rogier	<i>Madone des Médecins</i>	vers 1460	Véronique au premier plan en dessous de saint Côme et saint Damien, patrons des médecins ⇒ ils ont, comme la fleur aux merveilleux pouvoirs, accompli l'impossible (greffé la jambe d'un noir sur un blanc) avec l'aide de Dieu.
Artiste angevin	<i>Saint François donne sa robe à un chevalier pauvre</i>	fin XV <sup>e</sup>	Dans la marge, des véroniques et des pensées séparent les médaillons avec les instruments de la Passion, dont le voile de Véronique ⇒ mise en parallèle de la sainte et de la fleur.
Maître de Dresde	<i>Entrée du Christ à Jérusalem</i>	avant 1497	Trois véroniques dans la marge, du même bleu que le manteau de Jésus ⇒ proclamation de la Trinité + annonce de la Passion.
Horenbout, Gérard	<i>Incipit du Livre de Daniel</i>	vers 1510	De petites véroniques bleues alternent avec de splendides iris ⇒ les enfants d'Israël choisis par Nabuchodonosor sauveront le peuple malgré leur petitesse.

## C La sauge et le lamier

### Le lamier pourpre aux fleurs de sauge du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Trois tiges de taille inégale – celle du milieu est la plus haute – s’élèvent à l’angle de la muraille, au pied de la banquette.

- Le peintre s’est efforcé de rendre les feuilles découpées et décussées typiques des labiées ; par contre, les 3 tiges se terminent par 3 feuilles, ce qui n’est pas le cas chez cette espèce.

- Les fleurs sont groupées en verticilles stylisés à la racine des feuilles ; leur couleur rouge invite à reconnaître du lamier pourpre. Les lèvres largement ouvertes ressemblent toutefois davantage à de la sauge. On distingue 4 verticilles sur la tige du milieu et 3 sur les 2 autres.

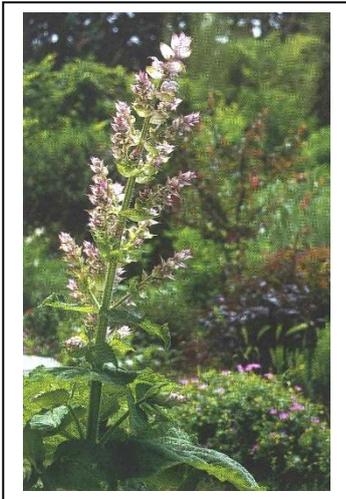
- Une tache brune entre la tige du milieu et celle de droite peut figurer un scarabée qui marcherait dans l’herbe.

### \*Ce qu’en disent les auteurs

Les lamiers sont identifiés par 12 auteurs sur 30 qui nomment des fleurs.

auteur	identité	arguments – détails signifiants
ALDENHOVEN 1902	<i>Bienensaug</i>	
HARTLAUB 1947	<i>Salbei</i>	<i>Zierpflanze, qu’il voit sur la banquette.</i>
WOLFFHARDT 1954	<i>Rote Taubnessel (Lamium purpureum)</i>	Voit trois espèces près du bassin, dont du lamier : „ <i>mit Sicherheit ist [...] die rote Taubnessel (Lamium purpureum) zu erkennen, die bisher als Salbei bezeichnet wurde</i> “. Ne parle pas de l’autre labiée.
BEHLING 1957	<i>Salbei (Salvia)</i>	„ <i>Nach meinem Dafürhalten handelt es sich, wie schon Rosen richtig angibt, um Salvia trotz der im Original rötlich (statt blau) schimmernden Blüten, die aber auch dort typisch im Profil erscheinen, zumal auch (lt. Konrad von Würzburg) die Salbei eine Marienpflanze ist</i> “. Sauge présente à Saint-Gall et dans l’ <i>Hortulus</i> de Walafriid Strabo.
MUSPER 1961	<i>Taubnessel</i>	Nomme seulement la plante du bassin.
HENNEBO 1962	<i>Rote Taubnessel (Lamium purpureum L.)</i>	„ <i>Salbei (nach H. Fischer und L. Behling) oder, was wahrscheinlicher ist, die rote Taubnessel (Lamium purpureum L., nach E. Wolffhardt)</i> “.
VETTER 1965	<i>Rote Taubnessel / Lamium purpureum</i>	„ <i>Die gegenständigen Blüten und ihre rote Farbe rechtfertigen eher die Benennung Wolffhardts</i> “ (considère que E. Wolffhardt parle du grand lamier).
ZINK 1965	<i>Taubnessel</i>	
GALLWITZ 1996	<i>Taubnessel</i>	„ <i>Ehrenpreis und Taubnessel umgeben die heilige Dorothea, die Kirschen pflückt</i> “. „ <i>Im Paradiesgärtlein blüht eine rote Taubnesselpflanze links am Bord des Hochbeetes. Nahe bei der lesenden Maria hebt sie sich von der weißen Gartenmauer ab</i> “.
HAUDEBOURG 2001	<i>lauriers</i>	Voit la plante sur la banquette.
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Taubnessel</i>	
BERR 2005	<i>rote Taubnessel</i>	

## LA SAUGE SCLAREE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des sauges

☞ Vivace, dépasse parfois 1 m de hauteur. Tige carrée, robuste.

◆ Grandes feuilles pétiolées, ovales en cœur, velues, vert grisâtre, très bosselées-ridées, irrégulièrement crénelées.

\_ Epis de fleurs bleu très pâle ; 5 pétales soudés en corolle bilabée, lèvre supérieure en faucille, portées par deux bractées en forme de cœur, membraneuses, blanchâtres lavées de pourpre. De loin, l'épi paraît rose.

Puissamment aromatique. Floraison de mai à septembre.

λ Akène déhiscent.

☞ S'échappe facilement des jardins ; fleurit en sol fertile : bas-côtés, décombres, champs incultes.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Salvia sclarea*.

**Françaises** : grande sauge, herbe aux plaies, herbe carrée, horminum, orvale, plante républicaine, sauge musquée, sclarée, toute-bonne.

**Allemandes** : *Gartenscharlach*, *Johanniskraut*, *Muskatellersalbei*, *Scharlachkraut*, *Wetterdamm*.

**Anglais** : *Officinalis Christi*, *Christ's eye*.

### ❖ Historique

Sauge très appréciée dans l'Antiquité et au Moyen Age (*Capitulaire* de Charlemagne, *Hortulus* de Walafrid Strabon) ; Albert le Grand l'appelle « ambrosie des dieux ».

Sclarée connue de Pline, chantée par Hildegarde de Bingen.

### ❖ Symbolique

Le Christ et Marie sauvent de tout mal.

### ❖ Pouvoirs

La sauge = par son étymologie l'herbe qui sauve, cf Ecole de Salerne : *Cur moriatur homo, cui salvia crescit in orto ?*

Remède contre la peste (vinaigre des « quatre voleurs »), les animaux venimeux, les maladies féminines (en particulier la stérilité), les cas désespérés (enfants abandonnés par la médecine).

Sclarée souveraine contre les maladies oculaires. Protège de la mort, même à distance.

### ❖ Contes et légendes

Nombreuses variantes de la légende de la sauge qui cache Marie pendant la Fuite / agrandit ses feuilles pour offrir un tapis à l'Enfant. En récompense, la sauge « sauve de la mort ».

## LE LAMIER POURPRE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des labiées.

☞ Annuel, 8–40 cm, malodorant.

Tiges quadrangulaires, poilues, couchées puis redressées.

◆ Feuilles en paires opposées, en cœur, ridées, toutes pétiolées, régulièrement dentées, souvent teintées de pourpre au sommet.

\_ Cinq pétales soudés en corolle bilabée ouverte, rose pâle à foncé, en verticilles très rapprochés en haut de la tige, 10-15 mm. Floraison de mars à septembre.

λ Akène lisse.

☞ Cultures, décombres, friches, souvent commun dans les jardins.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Lamium purpureum*.

**Françaises** : lamier pourpre, ortie rouge ; [lamier en général] ortie morte ; [grande ortie] donnebedouffle, dindièrre, herbe à l'urine, ortie grièche.

**Allemandes** : rote Taubnessel ; [lamier en général] Bienensaug, Hummelsaug, Taubnessel, Todtnessel ; [grande ortie] Brennessel, Donnernessel, Hanfnessel, Haarnessel, Pest der Gärten, Schlange unter den Pflanzen.

### ❖ Historique

Le lamier est attesté chez Pline qui le nomme *lamium*.

L'ortie est une plante sacrée chez les Germains, dédiée au dieu Thor ⇒ longtemps réputée contre la foudre. Utilisée pour tisser des étoffes bon marché jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

### ❖ Symbolique

Ortie liée au démon « caché dans la plante » – par opposition, lamier symbole de douceur.

### ❖ Pouvoirs

En médecine, le lamier a les mêmes indications que l'ortie : efficaces pour la circulation, contre les animaux venimeux, les chiens enragés.

Frapper le fumier avec des orties la nuit de la Walpurgis protège le bétail. Jetée dans le feu, l'ortie éloigne la foudre. Seule une vierge est insensible à sa brûlure.

Un brin de lamier attaché au cou d'une bête la rend docile ; la plante peut obliger un vaurien à restituer ce qu'il a volé.

### ❖ Contes et légendes

...Saint Michel réussit à bernier Satan à qui Dieu avait donné l'orge et le sarrasin : il lui donne à la place l'ortie et le chardon (récit polonais).

...Face au chardon arrogant, l'ortie s'enorgueillit de sa transformation en mousseline (Andersen, *Ce qui est arrivé au chardon*).

...La jeune Méline retrouve son fiancé en parlant à un buisson d'orties, la plante qui l'a nourrie (Grimm, *Demoiselle Méline*).

...Une jeune fille redonne à ses frères forme humaine en leur confectionnant des chemises d'ortie (Andersen, *Les cygnes sauvages*, et peut-être Grimm, *Les six cygnes*).

### ❖ Bible et littérature chrétienne

Dans la Bible, les orties sont symbole de paresse et de désolation : selon les traductions Is 34, 11 ; 55, 13 ; Pr 24, 30-31 ; Os 9, 6 ; Jb 30, 4.

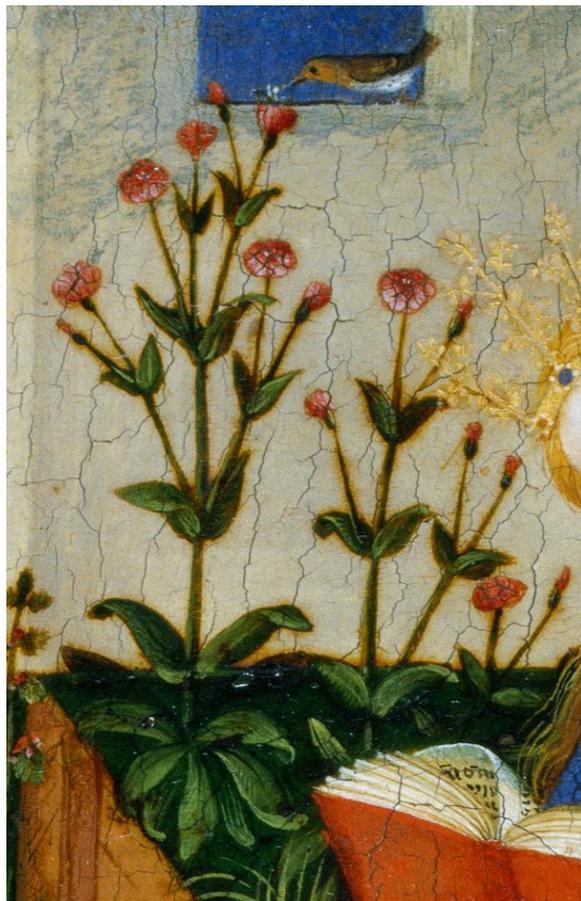
## QUELQUES REPRESENTATIONS ECLAIRANTES DE LA SAUGE, DU LAMIER ET DE L'ORTIE

artiste	oeuvre	date	détails signifiants
	<i>Fresque de l'Oiseau bleu (Cnossos)</i>	vers 1400 av. J.-C.	La plus ancienne représentation de la sauge connue ; semble associée au ciel et à l'oiseau.
Maître de la Légende de sainte Madeleine	<i>Vierge au jardinet</i>	vers 1470	Une ortie fleurit dans le préau ⇒ affirmation de la virginité de Marie.
	<i>Sauge (Tacuinum Sanitatis de Vienne)</i>	fin XIV <sup>e</sup>	Deux femmes récoltent avec soin de la sauge qui pousse en abondance sur une banquette ⇒ réalisme du <i>Paradiesgärtlein</i> et importance de la sauge.
Maître de l'autel de Seligenstadt	<i>Adoration de l'Enfant</i>	vers 1500	Deux plantes jaillissent entre les pierres : une ortie sans fleur de dessous une colonne derrière l'Enfant, une sauge sauvage de l'escalier devant lui ⇒ par sa Passion et sa Résurrection le Christ sauve.
Bourdichon, Jean	<i>Balsamite (Sauge sclarée, Grandes Heures d'Anne de Bretagne)</i>	1503-1508	Fleurs mauves en forme de gueule ⇒ le lamier du <i>Paradiesgärtlein</i> a réellement des fleurs de sauge. Sclarée représentée en plus de la sauge officinale ⇒ importance de la plante
Bourdichon, Jean	<i>Lamiers (Grandes Heures d'Anne de Bretagne)</i>	1503-1508	Les trois lamiers en bonne place (il n'y a pas d'ortie) ⇒ importance de la plante au Moyen Age.
Cranach, Lucas	<i>Adam et Eve au Paradis</i>	1509	Un pied d'ortie pousse au premier plan ⇒ dès qu'Adam et Eve auront mordu dans la pomme, ils devront se vêtir ; sur terre, Eve filera l'ortie qui envahira le champ d'Adam.
Artiste strasbourgeois	<i>Esther devant Assuérus (tapisserie)</i>	vers 1510	Le page de la reine Esther est couronné de douce-amère ⇒ Assuérus veut faire massacrer les juifs. La reine vient implorer la pitié du roi. Au premier plan fleurit une sauge des prés aux tiges courbées ⇒ la belle Esther a réussi à faire fléchir le roi et à sauver son peuple.

## D La coquelourde

### Les coquelourdes du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



## \*Description

Trois pieds de coquelourdes poussent dans l'angle du mur, sur la banquette, par taille décroissante en partant de la gauche.

- Elles sont très ramifiées, comme dans la nature.

- Les grandes feuilles alternes sont soigneusement travaillées, avec des rehauts vert pâle. Les 15 fleurs rouges à long pédicelle présentent des reflets blancs qui restituent la brillance des 5 pétales légèrement échancrés.

- La plante de gauche porte 4 fleurs épanouies, 1 à moitié ouverte, d'où le rouge-gorge perché dans un créneau retire un insecte et 3 boutons ; celle du milieu, légèrement masquée par la couronne de la Vierge, 2 fleurs, dont l'une est à peine éclosée, et 3 boutons ; celle de droite, beaucoup plus petite, 1 fleur et 1 bouton.

## \*Ce qu'en disent les auteurs

Sur les 30 auteurs qui parlent des fleurs, 14 identifient les coquelourdes.

auteur	identité	détails signifiants
ALDENHOVEN 1902	<i>knotiges Filzkraut</i>	
HATRLAUB 1947	<i>Nelken</i>	„Zierpflanze“.
WOLFFHARDT 1954	<i>Samtnelken (Lychnis coronaria)</i>	L'espèce était comptée parmi les roses. „Der Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins kannte die Nelke noch nicht“.
BEHLING 1957	<i>Vexiernelke (Lychnis Coronaria)</i>	
HENNEBO 1962	<i>Vexiernelke (Lychnis coronaria)</i>	
VETTER 1965	<i>Samtnelken / Lychnis coronaria</i>	
ZINK 1965	<i>Astern</i>	
LOECKLE 1976	<i>Samtnelken</i>	
BAZIN 1984	caryophyllacée (œillet ou silène)	
HOBHOUSE 1994	<i>lychnis roses</i>	
GALLWITZ 1996	<i>Marienröslein</i>	„Im Hochbeet“. „Nelkengewächse“.
HAUDEBOURG 2001	coquelourdes	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>rote Tagnelke</i>	
BERR 2005	<i>Vexiernelken</i>	

## LA COQUELOURDE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des caryophyllacées.

☞ Plante herbacée vivace, grisâtre, très velue, à poils argentés et soyeux, formant des massifs, 40-80 cm.

◆ Feuilles opposées, ovales à lancéolées, argentées.

\_ Inflorescences en cymes bipares, à longs pédicelles ; cinq pétales aplatis, légèrement échancrés, munis à la base de dents rigides formant

une couronne au centre de la fleur, pourpre ou grenat intense, 20-30 mm ; variété horticole blanche.

Floraison mai-juillet (⇒ septembre dans les jardins).

λ Petites capsules contenant de minuscules graines brunes.

☞ Fiches, cultivée dans les jardins.

### ❖ Appellations

**Latines :** [œillet] *Caryophyllus, dianthus* ; [coquelourde] *candelaria, genicularis, Lychnis coronaria, rosa mariana*.

**Françaises :** [œillet] ghirounfleya, girofleur, huillet, jhirouflado, margotte, oillet, oyé ; [coquelourde] bé Cola [beau Nicolas], chandelière, coquelourde (à couronne), herbe aux chandeliers, ignis, lychnis (à couronne / des jardins / coquelourde), nielle d'Espagne, œillet de Dieu, (œillet de) jalousie, passefleur, passeroise (parisienne).

**Allemandes :** [œillet] *Bluotstroepfflin, Filette, Graßbluomen, Negelbluomen, Nelke, Tunikas* ; [coquelourde] *Himmel rosslin, Lychnis, Margenröslein, Marienröslein, Oculus Christi, Pelznelke, Samtnelke, Sanct-Margaritherösli, Stechnägeli, Vexiernelke*.

### ❖ Historique

Œillet = « fleur de Zeus » mais pas médicinale dans l'Antiquité. Couronne les athlètes.

Aurait été découvert en Orient par saint Louis, et rapporté par ses soldats guéris de la peste.

Remplace le clou de girofle dans ses applications : appelé giroflée et assimilé à la bétoine des Anciens. Fleur en pot à la mode dès la Renaissance. Fréquente dans la peinture.

### ❖ Symbolique

Marie (parfum), sacrifice de Jésus (en all. « œillet » et « clou » ont la même racine), prescience partagée de la Vierge et de l'Enfant, amour divin et humain ; lumière, Bonne Nouvelle à partager (mèches de lampe en feuilles de coquelourdes, appelées « chandeliers »).

### ❖ Pouvoirs

Œillet réputé contre la peste, les maladies cardiaques et oculaires, les migraines, la stérilité.

Panacée // bétoine des Anciens. Eloigne les maladies, les serpents, les scorpions, le Malin (dans les portraits de fiancés), la mort (cadeau aux soldats).

### ❖ Contes et légendes

...Les œillets naissent des yeux que Diane courroucée arrache à un pâtre qui fait fuir le gibier / des larmes d'Adam chassé du paradis / de celles de Marie au Golgotha / des clous de la Crucifixion (ils dégagent durant toute la Semaine Sainte un parfum particulier).

...Un jeune prince transforme sa fiancée en œillet pour la protéger (Grimm, *Die Nelke*).

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...Philostorge : on trouve sur les rives de l'Hyphase (un affluent de l'Indus, « en réalité » le Pishôn de la Genèse) des œillets qui proviennent du paradis.

...Konrad von Würzburg : Marie = *ein karioffelrîs unde ein muschatbluom* en réf. à Si 24, 15.

**QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA COQUELOURDE ET DE L'ŒILLET**

<b>artiste</b>	<b>oeuvre</b>	<b>date</b>	<b>détails</b>
	<i>Triptyque avec Trône de Grâce</i>	1 <sup>er</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	Clous de girofle plantés dans les clous peints ⇒ accentuation de la symbolique + traduction du sentiment que l'homme continue à crucifier Jésus ?
Maître des H. de François de Guise	<i>Initiale S avec la V. et l'E. dans un Jardin clos</i>	vers 1420	Un œillet rouge dans la marge au niveau de <i>lacrimarum valle</i> ⇒ allusion aux œillets nés des larmes d'Adam après la Chute ?
The Spitz master	<i>Entrée à Jérusalem</i>	vers 1420	7 œillets rouges dont 5 en fleurs, attaqués par 2 libellules dans une vasque de la marge ⇒ versatilité de la foule qui bientôt criera « crucifie-le ! ».
	<i>Couple sous un dais (tapisserie)</i>	vers 1450-1460	Œillets dans un pot en faïence crénelé // jardin clos ⇒ le A sur la ceinture de la dame proclame son idéal ( <i>Amor</i> ) ≠ pied conquérant de l'homme.
Lochner, Stefan (école)	<i>La Vierge et l'Enfant devant un banc de gazon</i>	milieu XV <sup>e</sup>	Banc de gazon tapissé d'œillets ⇒ mise en images de la poésie mariale ( <i>Die goldene Schmiede, Die Erlösung</i> ).
	<i>Trône de Grâce (Limoges)</i>	après 1457	Coquelourdes dorées devant le chevalier qui fait face à la Mort ⇒ la Croix vainc la Mort.
Memling, Hans	<i>Triptyque du Jugement Dernier</i>	1466-1473	Les anges lancent des œillets sur les Elus ⇒ ceux-ci ont « blanchi leur robe dans le sang de l'Agneau ».
Schongauer, Martin (école)	<i>Vierge dans un jardin</i>	1469-1491	Marie, assise sous un cerisier, tend un œillet à son Fils ⇒ sang de la circoncision ⇒ Passion.
Artiste souabe ou rhénan	<i>Vierge au Jardin</i>	fin XV <sup>e</sup>	Marie, couronnée d'œillets rouges, désigne une tige de rosier ⇒ partage de la Passion.
Carlo di Braccresco	<i>Annonciation</i>	fin XV <sup>e</sup>	Marie effrayée par l'ange – ou par les œillets de la balustrade ? ⇒ œillets roses, blancs, rouges = Mystères joyeux, glorieux, douloureux ?
Maître de la Légende de sainte Ursule	<i>Diptyque de la Vierge</i>	vers 1500	Marie soutient tendrement son Enfant qui tient une coquelourde blanche, « petite rose du ciel » ⇒ promesse de Salut aux commanditaires.
Metsys, Quentin	<i>La Vierge et l'Enfant avec trois anges</i>	vers 1509	Marie console tendrement son enfant terrorisé par l'œillet, qui s'agrippe à elle ⇒ prescience et tendresse partagées (œillet de velours, de fourrure).
Grünewald, Mathias	<i>Madone de Stuppach</i>	1519	Coquelourdes dans un pot à droite du tableau ⇒ l'homme gardien de la lumière et de l'alliance, symbolisée par l'arc-en-ciel.
Cranach, Lucas	<i>Portrait d'Anne Cuspinian</i>	1550	Dans le ciel, au-dessus de la jeune femme qui tient un œillet, un rapace attaque un héron ⇒ l'œillet protège les fiancés guettés par le Démon.
Maître à l'œillet	<i>Saint Michel psychopompe</i>	vers 1500	Un œillet rouge et un blanc posés à terre ⇒ signature du Maître à l'œillet.
Van Cleve, Joost	<i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1530	Marie tient un œillet dans lequel pousse une passiflore ⇒ l'œillet est la fleur de la Passion.
Baugin, Lubin	<i>Les cinq sens</i>	1630	Odorat représenté par l'œillet ⇒ parfum incomparable ⇒ fleur de Marie, assimilée à la Sagesse qui embaume.

## E Les crucifères blanches et rouges

### Les crucifères blanches et rouges du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Deux grandes tiges vigoureuses poussent côte à côte sur la banquette, entre Marie et la table, au-dessous de l'arbre extérieur.

- Elles semblent appartenir à la même espèce : même port dressé, mêmes feuilles oblongues, souples, mêmes fleurs à quatre pétales ; mais la plus proche de Marie a des fleurs blanches, l'autre, un peu plus haute et plus proche du mur, des fleurs rouge orangé un peu plus petites.

- Elles sont dissymétriques, avec davantage de ramifications vers l'extérieur, comme des plantes qui ont poussé en même temps, et forment ensemble une touffe régulière.

- Chacune comporte 1 cyme vers l'intérieur, 1 au sommet, 2 vers l'extérieur, en miroir, avec des différences. On dénombre, en suivant le même ordre, 5 – 6 – 3 – 5 fleurs pour la blanche, 3 – 6 – 4 – 4 fleurs pour la rouge, moins soigneusement peinte.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Sur 30 auteurs qui nomment des fleurs, 15 identifient la crucifère rouge et 16 la blanche.

auteur	identité	arguments – détails significants
ALDENHOVEN 1902	<i>Garten-Nachtviole</i>	1 seule espèce.
SIMON 1911	<i>Goldlack und Levkojen</i>	„Vor dem hellen Grund der Mauer“. Mais on ne sait pas dans quel ordre.
HARTLAUB 1947	<i>Goldlack und Levkojen</i>	Pas d'ordre déterminé ⇒ il est difficile de savoir de quelle espèce il parle.
WOLFFHARDT 1954	<i>Levkojen (Matthiola incana)</i>	1 seule espèce. Le <i>Paradiesgärtlein</i> est une première.
BEHLING 1957	<i>Goldlack (Cheiranthus cheiri) + Levkoje (Matthiola annua)</i>	La blanche = giroflée des murailles ; la rouge = quarantaine.
HENNEBO 1962	<i>Levkoje (Matthiola incana R. Br.)</i>	„Sie ähneln sich im Habitus und Blattform aber so stark, dass man auch zwei verschiedenfarbige Levkojen in ihnen sehen könnte“.
VETTER 1965	<i>Cheiranthus Cheiri + Matthiola annua</i>	La blanche = giroflée des murailles ; la rouge = quarantaine.
ZINK 1965	<i>Goldlack + Levkoje</i>	La blanche = giroflée des murailles ; la rouge = quarantaine.
LOECKLE 1976	<i>Levkojen weiß und rot</i>	
ULLMANN 1981	<i>Labkraut</i>	
BAZIN 1984	une crucifère	
HOBHOUSE 1994	julienne	
GALLWITZ 1996	<i>Goldlack / weiße Tangelke + Levkoje / Goldlack / rote Tangelke (Variations)</i>	„Als Tausendgüldenkraut angesprochen. Sinngehalt und Habitus des Krautes sprechen dafür, es so anzusehen, aber die vier (statt fünf) Blütenblätter legen die Zuordnung Behlings zu den Cruciferen und damit zum Goldlack nahe“.
HAUDEBOURG 2001	juliennes	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>rotes und weißes Tausendgüldenkraut</i>	
BERR 2005	<i>Levkojen</i>	

## Identification des crucifères du *Paradiesgärtlein*

crucifère	blanche						rouge					jaune		
	érythrée	quarantaine	compagnon blanc	julienne des dames	giroflée des murailles	caille-lait	érythrée	quarantaine	compagnon rouge	julienne des dames	giroflée des murailles	sénévé	millepertuis	giroflée des murailles
auteurs														
ALDENHOVEN 1902				x						x				x
SIMON 1911		?			?			?		?				
HARTLAUB 1947		?			?			?		?				
WOLFFHARDT 1954		x						x						x
BEHLING 1957					x			x						
HENNEBO 1962		x						x					x	x
VETTER 1965					x			x					x	
ZINK 1965					x			x						x
LOECKLE 1976		x						x						
ULLMANN 1981						x								
BAZIN 1984		?		?	?	?		?		?	?	?		?
HOBHOUSE 1994				x						x				
GALLWITZ 1996			x		x			x	x		x	x		
HAUDEBOURG 2001				x						x				
BR., KEMP. 2002	x						x					x		
BERR 2005		x						x					x	x
<b>total</b>	<b>1</b>	<b>7</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>7</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>11</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>6</b>

## LE COMPAGNON BLANC



### ❖ Fiche signalétique

Famille des caryophyllacées.

☞ Plante vivace, variable, 50-100 cm, aux tiges ascendantes à dressées, très ramifiées, à pilosité visqueuse.

◆ Feuilles opposées, oblongues, les inférieures pétiolées.

— Nombreuses fleurs blanches, 20-30 mm, à 5 pétales échancrés ; dents du calice étroites, lancéolées.

Floraison mai à octobre.

λ Capsule à dents dressées.

☞ Bord des chemins, haies, terrains cultivés.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Silene latifolia*.

**Françaises** : bec à l'oiseau, bonshommes blancs, bouffons blancs, bouton de bachelier, coucou blanc, fleur de la Vierge, goutte de lait, grelot, Joseph blanc, manchettes du Bon Dieu, œil de Dieu, oreilles de bique, pétard, silène.

**Allemandes** : *je länger je freundlicher, Junggesellenröslein, Marienröschen, weiße Feldnelke, weiße Lichtnelke, Sammetlychnis.*

### ❖ Historique

Beaucoup de mélanges avec d'autres espèces blanches, y compris les œillets.

### ❖ Symbolique

Présence de Dieu, Marie, Joseph, pureté, blancheur, douceur.

### ❖ Médecine

Soigne les yeux malades.

Favorise la lactation.

## LE COMPAGNON ROUGE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des Caryophyllacées.

☞ Plante vivace ou bisannuelle, variable, 50-100 cm.

Tiges ascendantes à dressées, ramifiées, velues.

◆ Feuilles opposées, ovales, pointues, les inférieures pétiolées.

— Nombreuses fleurs rose vif ou plus pâles (s'hybride avec le compagnon blanc), 18-25 mm, à 5 pétales échancrés ; dents du calice triangulaires, pointues.

Floraison mars à septembre.

λ Capsule à 10 dents recourbées vers l'extérieur.

☞ Sols riches, haies ombragées, fossés.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Silene dioica*.

**Françaises** : bonshommes, bouffons rouges, bouquet à la Bonne Vierge, fleur de saint Joseph, ivrognes, jolis garçons, Joseph, œillet sauvage, pierrot, silène.

**Allemandes** : *Heunägeli, Himmelschlüssel, je länger je freundlicher, Kathrinabluoma, rote Knallblume, rote Lichtnelke, Lichtröslein, Nasenblüater, rote Platzblume, Schneiderin, Taglichtnelke.*

### ❖ Historique

Beaucoup de mélanges avec d'autres espèces, y compris les œillets.

Nommée *Marienröschen* jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle.

### ❖ Symbolique

Recoupe celle de l'œillet et de la rose.

Sang du Christ et des martyrs.

Marie, Joseph, le foisonnement de la vie.

### ❖ Médecine

Fait revenir les règles. Employé dans le traitement des maladies des yeux.

## LA JULIENNE DES DAMES



### ❖ Fiche signalétique

Famille des crucifères.

☞ Plante bisannuelle ou vivace, 70-120 cm, dressée, poilue ou glabre.

◆ Feuilles alternes, lancéolées, dentées, à court pétiole.

\_ Fleurs très odorantes à 4 pétales, 15-20 mm, blanches ou pourpres-violettes, pédicellées, en grappes.

Floraison mai à août.

λ Silique ascendante, jusqu'à 100 mm, contenant de nombreuses graines, s'ouvrant en long à maturité.

☛ Zones humides, bord des rivières, friches ; échappée des jardins.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Hesperis matronalis*.

**Françaises** : croix de Jérusalem, giroflée, giroflée d'Angleterre, julia, julienne, matrone, muguet, saint-Jacques, violette de Damas, violette des matrones, violier des dames, violette musquée.

**Allemandes** : *Damastblume*, *Frauenviole*, *Matronenblume*, *Nachtviole*, *Pfingstnägele*.

### ❖ Historique

Nommée *viola matronalis* par Dioscoride, *hesperis* par Pline et Théophraste.

Longtemps comptée en France dans les œillets.

### ❖ Symbolique

La Croix, comme les autres crucifères.

### ❖ Médecine

Mêmes applications que la giroflée des murailles.

### ❖ Contes et légendes

Au Golgotha, toutes les fleurs, trompées par les ténèbres survenues en plein jour, dormaient déjà ; seule la julienne ne voulut pas priver de son parfum le Christ qui vivait encore. Ému, Dieu lui donna le droit d'ouvrir désormais ses pétales la nuit.

## LA QUARANTAINE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des crucifères

☞ Plante vivace ou annuelle, 40-80 cm, couverte de poils blancs cotonneux, tiges dressées à ascendantes, souvent ligneuses à la base.

◆ Feuilles alternes, lancéolées, à peine ondulées.

\_ Fleurs parfumées, 25-30 mm, pourpres ou roses, parfois blanches, à 4 pétales, en grappes denses.

Floraison mai à août.

λ Silique linéaire, jusqu'à 16 cm de long, duveteuse, 2 courtes cornes terminales.

☞ Vieux murs, falaises maritimes, cultivée dans les jardins.

### ❖ Appellations

**Latines** : [vivace] *Matthiola incana* ; [annuelle] *Matthiola annua*.

**Françaises** : [plus particulièrement la vivace] giroflée des jardins, giroflée violier, violette cramoisie ; [plus particulièrement l'annuelle] giroflée d'été, quarantaine (des jardins), tige de dix semaines.

**Allemandes** : *Lamperta*, *Muskatenblümle*, *Stockviole* ; [sans doute la vivace] *Winterlevkoje*.

### ❖ Historique

Identifiée par Théophraste et Pline.

Peu différenciée des autres giroflées.

### ❖ Symbolique

La Croix, comme les autres crucifères.

Les petites aiguilles en forme de V qui terminent la silique rappellent en outre les cinq plaies du Christ.

### ❖ Médecine

Mêmes applications que la giroflée des murailles.

## L'ERYTHREE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des gentianacées.

☞ Plante bisannuelle très variable, 5-50 cm, glabre, une ou plusieurs tiges dressées, ramifiées vers le haut.

◆ Feuilles opposées, ovales, à nervures parallèles, inférieures en rosette.

\_ Fleurs pourprées ou roses, plus rarement blanches, 9-15 mm, à 5 pétales soudés en un long tube mince, terminé par 5-6 lobes en coupe aplatie, en cymes denses ; anthères orange.

Floraison juin à septembre.

λ Capsule à nombreuses graines.

☞ Lisières, broussailles.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Centaureum erythraea*.

**Françaises** : fiel de terre, herbe à la fièvre, petite centaurée commune, quinquina français.

**Allemandes** : *Bitterkraut, Erdgall, Feberkraut, Hundertgüldenkraut, Magenkraut, Tausendgüldenkraut, Tausendgulden.*

### ❖ Historique

Dédiée au dieu Donar à barbe rouge.

Nommée par Pline et le Pseudo-Apulée *centaurium minus* par opposition à *centaurium maius*, la centaurée bleue. Ensuite mélange avec d'autres plantes.

### ❖ Symbolique

Pouvoirs guérisseurs de la nature.

### ❖ Pouvoirs

Employée en médecine contre la fatigue, les problèmes digestifs, l'aménorrhée. Guérit en cataplasmes les ulcères, les mauvaises blessures.

Entre dans la composition des bouquets cueillis et bénis le jour de l'Assomption pour protéger les maisons, avec entre autres le millepertuis et le caille-lait (attesté encore en 1889).

### ❖ Contes et légendes

Pierre demande un jour à un paysan ce qu'il sème : celui-ci répond, pour se moquer, qu'il sème de l'érythraea. C'est ce qui germera, au désespoir du paysan. Mais Jésus transformera la « mauvaise herbe » en blé.

## LE CAILLE-LAIT BLANC



### ❖ Fiche signalétique

Famille des rubiacées.

☞ Plante vivace, vigoureuse, 40-150 cm, souvent rampante, en général glabre, à longues tiges lisses, quadrangulaires.

◆ Feuilles vert pâle, oblongues, à une nervure, en verticilles de 6-8, terminées en fine pointe.

\_ Fleurs blanches, 2-3 mm, à 4 pétales pointus, groupées en panicules lâches, composées.

Floraison mai à septembre.

λ Bilobé, lisse ou ridé, noir à maturité.

☞ Bois clairs, broussailles, haies, prairies.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Galium mollugo*.

**Françaises** : fleur de tonire, gaillet blanc, grosse croisette, petite garance, vigne blanche.

**Allemandes** : *Jesusschweiß*, *Labkraut*, *Roedte*.

### ❖ Historique

Plante nommée par Pline et Dioscoride.

Servait à fabriquer le fromage et à teindre en rouge sang.

### ❖ Symbolique

La Croix, comme toutes les crucifères.

### ❖ Pouvoirs

Guérit les morsures d'animaux venimeux.

Fait revenir les règles ; employé dans les fausses couches et les accouchements.

Protège de la foudre.

### ❖ Contes et légendes

...La nuit de la Nativité, l'étable était jonchée de fougère et de gaillet, qui avaient tous deux en été de minuscules fleurs blanches. Lorsque l'Enfant naquit, le caille-lait fleurit en son honneur ; la fougère ne réagit pas. Depuis ce jour, la fougère n'a plus jamais fleuri ; le caille-lait, lui, se pare en été de magnifiques grappes dorées.

...Lorsque Jésus gravit le Golgotha, des gouttes de sueur s'écrasèrent sur les pierres, qui eurent honte de la méchanceté des hommes. Elles s'écartèrent pour que puissent jaillir de sa sueur de minuscules fleurs blanches, qui adoucissent quelque peu sa Passion. On nomme ces fleurs aujourd'hui encore *Jesusschweiß*.

**QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DES CRUCIFERES ET ASSIMILEES**

<b>artiste</b>	<b>oeuvre</b>	<b>date</b>	<b>détails</b>
Michelino da Besozzo	<i>Saint Martin</i>	1395-1405	Saint Martin partage son manteau avec un pauvre nu. Le ciel est constellé d'érythrées, dont une grande plante encadre la vignette ⇒ par son geste, saint Martin guérit les affligés, blessés par la vie, comme le Christ avant lui, et fait advenir le Royaume.
Maître d'Egerton et Maître du Walters	<i>La Vierge et l'Enfant dans un hortus conclusus</i>	vers 1412	Cinq silènes blancs dans la marge ⇒ la Rédemption s'adresse à tous, même aux débauchés et au païens.
Maître des Heures de Fr. de Guise	<i>Initiale S avec la Vierge et l'Enfant dans un jardin clos</i>	vers 1420	L'Enfant tout en rouge cueille des fleurs à 4 pétales pour Marie ⇒ annonce et acceptation de la Croix.
The Spitz master	<i>Vierge et l'Enfant trônant</i>	vers 1420	Des crucifères blanches et dorées poussent dans le gazon et se prolongent dans le ciel qui est comme une tenture ⇒ allusion à la transformation du caille-lait ?
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Saint Matthieu</i>	vers 1430	L'oiseleur est caché derrière un plant de silènes blancs ⇒ les méchants s'assemblent, mais l'Evangile s'adresse aussi à eux.
	<i>La découverte et l'exaltation de la Croix</i>	XV <sup>e</sup>	Crucifère rouge orangé (quarantaine ?) dans la marge ⇒ Croix glorieuse.
Schongauer, Martin (école)	<i>Vierge dans un jardin</i>	1469-1491	Pied de crucifères blanches dans l'herbe, près de Marie vêtue de rouge qui tend un œillet à Jésus, encore très petit et nu ⇒ annonce de la crucifixion d'un innocent.
Schongauer, Martin	<i>La Vierge au buisson de roses</i>	1473	Giroflées rouges, blanches et violettes sur le banc de gazon ; la Vierge en rouge et l'Enfant se détournent l'un de l'autre ⇒ annonce de la Croix qui va les séparer.
De Coter, Colijn	<i>Vierge à l'Enfant</i>	1494-1500	Deux crucifères blanches, discrètes, de la même couleur que le vêtement de l'Enfant poussent dans l'herbe près de Marie vêtue de rouge ⇒ on crucifiera un innocent.
David, Gérard	<i>La Vierge et l'Enfant à la soupe au lait</i>	début XVI <sup>e</sup>	Bouquet de crucifères blanches + quelques rouges et quelques jaunes. Marie nourrit à la cuillère son Enfant qui tient une branche de cerisier ⇒ l'Enfant, qui n'est plus un nourrisson, accepte sa mission.
	<i>Lettre O (antiphonaire de Florence)</i>	XVI <sup>e</sup>	Grand pied de crucifère jaune (moutarde giroflée ?) derrière Adam ⇒ Adam a manqué de foi, mais Jésus, nouvel Adam, rouvrira les portes du paradis.
Effel, Jean	<i>Crucifères</i>	1954	Dieu dit à Adam : « vous avez mérité la croix. Choisissez » ; toutes les crucifères du champ ont 5 pétales ⇒ clin d'œil à la peinture du Moyen Age ?

## F L'iris

### Les iris du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Quatre tiges d'iris, mises en valeur par l'hexagone de la table, fleurissent sur la banquette, contre la muraille : un endroit judicieusement choisi car la fleur affectionne les pierres.

- Les feuilles aplaties et pointues sont disposées en éventails, comme dans la nature. Certaines sont vertes, d'autres brunes, comme si elles commençaient à se dessécher.

- Les tiges, aux spathes bien rendues, sont presque de la même taille.

- Les fleurs, d'un bleu intense, sont à la fois précises et stylisées avec leurs 3 pétales étalés surmontés d'autres dressés en boule. On compte en tout 7 fleurs et 5 boutons, le plus petit à peine visible : en partant de la gauche, 1 fleur et 1 bouton ; 1 bouton et 2 fleurs ; 1 fleur à demi cachée par une feuille du rhizome voisin, 1 bouton au sommet – ce qui contredit l'ordre naturel de floraison – et 1 fleur ; 2 boutons et 2 fleurs.

- On distingue également sur la seconde tige, la plus grande, un peu de mousse blanchâtre qui fait penser à du miellat de cochenille.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Sur les 30 auteurs qui s'intéressent aux fleurs, 20 nomment les iris.

auteur	identité	arguments – détails significatifs
ALDENHOVEN 1902	<i>Schwertlilie</i>	
GOTHEIN 1926	<i>Iris</i>	Fleurissent à côté de Marie.
HARTLAUB 1947	<i>Schwertlilie</i>	„Zierpflanze“.
WOLFFHARDT 1954	<i>Schwertlilien</i> ( <i>Iris germanica</i> )	Souvent représentés avec des lys.
BEHLING 1957	<i>Schwertlilie</i> ( <i>Iris germanica</i> )	Plantés dans les jardins à Saint-Gall. Renvoie à Brigitte de Suède.
HENNEBO 1962	<i>Schwertlilien</i> ( <i>Iris germanica</i> )	Dans la peinture en relation avec Marie et Jésus. Renvoie à Brigitte de Suède.
VETTER 1965	<i>Schwertlilien</i>	
ZINK 1965	<i>Schwertlilie</i>	
LOECKLE 1976	<i>Schwertlilien</i>	„Zwölf blaue Schwertlilien, [...] sieben davon erblüht, die jüngste Knospe noch kaum zu erkennen“.
ULLMANN 1981	<i>Schwertlilie</i>	„Mariensymbol“.
BAZIN 1984	iris des jardins ( <i>Iris germanica</i> )	
HOBHOUSE 1994	iris	
VAN ZUYLEN 1994	iris	
ROUSSEAU 1999		
GALLWITZ 1996	<i>Schwertlilie</i>	„Im Hochbeet“. „Das Paradiesgärtlein ist, nach Felix Rosen, das erste Bild, in dem die Iris in der Natur gemalt wurde. Die blaue Schwertlilie blüht vor der weißen Mauer und nimmt in ihren Blüten das Blau von Marias Mantel auf“.
HADDAD 2000	iris	
HAUDEBOURG 2001	iris	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Schwertlilie</i>	
IMPELLUSO 2003	iris	La présence de l'iris dans la peinture repose sur une confusion entre <i>Lilie</i> et <i>Schwertlilie</i> .
BERR 2005	<i>Schwertlilien</i>	

## L'IRIS (D'ALLEMAGNE)



### ❖ Fiche signalétique

Famille des iridacées.

☞ Vivace, glabre, à forts rhizomes affleurant le sol, 40-90 cm. Tige épaisse, ramifiée vers le haut.

◆ Feuilles alternes, en glaive, plates, grisâtres, disposées en éventail.

\_ Fleurs odorantes, 80-110 mm, groupées par deux ou trois ; trois tépales externes étalés, violets à barbe jaune, trois tépales internes lilas foncé, dressés et enroulés (étendards), tous étroits à la base, et trois stigmates, grands, ressemblant presque à des pétales. Boutons enveloppés dans une spathe papyracée verte et brune.

Floraison mai-juillet.

λ Grande capsule charnue, tripartie.

☞ Coteaux, rochers, vieux murs, talus ; très cultivé dans les jardins.

### ❖ Appellations

**Latines** : *Gladiolus*, *Iris (germanica)*.

**Françaises** : Flambe, iris bleu, iris (d'Allemagne).

**Allemandes** : *blaw Schwertel*, *Himmelslilie*, *Himmelschwertl*, *Iris*, *Regenbogenblume*, *Sabelblume*, *Schellenblume*, *Schwertlilie*, *Siebenfarbenblume*, *Veilchenwurz*.

### ❖ Historique

Rapporté de Syrie par le pharaon Thoutmosis III (vers 1500 av. J.-C.) ; symbole de la Haute-Egypte. Arrive par la Grèce avec des moines bénédictins. Cultivé dans les jardins.

Apprécié depuis l'Antiquité pour faire des bouquets, des cordes avec les feuilles séchées, amidonner les draps (parfum de violette), en soin du visage (poudre « de riz »). On en plante sur les tombes (survivance de la déesse Iris qui accompagne les morts ?)

### ❖ Symbolique

[Le rhizome et le fruit] : péché originel = l'œuvre de chair. [La feuille] : douleur de Marie (forme de glaive // Cantique de Syméon). [La fleur] : la déesse Iris ; plainte d'Apollon devant Hyacinthe tué par Zéphyr (rayures = AI ou YA) ; nouvelle Alliance (fleur « arc-en-ciel »).

### ❖ Pouvoirs

Panacée, surtout contre les poisons, les tumeurs féminines, les blessures infectées, les migraines, les maladies des yeux, de la vessie, les douleurs dentaires (nourrissons)

Planté sur les toits pour éloigner l'orage. Un morceau de rhizome protège du Malin hommes et bêtes, empêche les abeilles de s'envoler. Les tourterelles placent un fruit dans leur nid.

### ❖ Contes et légendes

Grimm, *Les deux frères* : la racine qui recolle la tête au corps des héros est peut-être un iris.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...Brigitte de Suède, *Révélations* : Marie est un iris ; les feuilles en forme de glaive = sa douleur et l'arme dont elle use pour vaincre le Démon, et sa modestie par leur pointe fine.

...Haymon d'Auxerre : la nostalgie du Ciel s'exprime dans le bleu iris du manteau de Marie.

...Milton, *Le Paradis perdu* : « l'iris de toutes les nuances » fleurit au paradis.

## QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE L'IRIS.

	<i>Fresque de l'oiseau bleu</i> (Cnossos)	vers 1400 av. J.-C.	Iris bleus ⇒ appréciés dans l'Antiquité.
Veneziano, Paolo	<i>Vierge à l'Enfant avec des anges</i>	1340	Jésus tient un petit iris bleu. La Vierge et l'Enfant sont très graves ⇒ annonce de la Passion.
Bening, Simon	<i>Sainte Agnès</i>	XV <sup>e</sup>	Très bel iris dans la marge, bleu comme le manteau d'Agnès, le tissu qui protège son livre et la demoiselle à gauche ⇒ 3 motifs du <i>Paradiesgärtlein</i> mis en valeur ⇒ tableau connu de Simon Bening ?
Artiste allemand	<i>Nativité</i>	XV <sup>e</sup>	La robe bleue gansée d'or de Marie posée sur le lit = comme un gros pétale d'iris ⇒ Marie hésite à « endosser » l'iris aux feuilles acérées.
Van der Goes, Hugo	<i>Le Pêché originel</i>	1473-1475	Un iris cache la nudité d'Eve ⇒ la Chute est assimilée ici au « péché de chair ».
Maître de Saint Gilles	<i>Saint Gilles et la biche</i>	vers 1500	Trois iris bleus devant les pattes de la biche blessée ⇒ pouvoir guérisseur de la plante qui recolle les chairs.
Dürer, Albrecht (atelier)	<i>Madone aux iris</i>	vers 1500-1510	Des iris couleur de ciel attirent le regard vers Dieu le Père, à peine visible dans la nuée ⇒ Enfant = nouvelle Alliance.
Bourdichon, Jean	<i>Flambe</i> [iris violet]	1503-1508	Magnifique iris autour duquel s'enroule un escargot ⇒ iris = symbole des « œuvres de chair » // escargot = lascivité ⇒ connotés négativement. Mais les deux sont aussi symboles de Résurrection.
Horenbout, Gérard	<i>Saint Antoine</i>	vers 1510	Gros iris bleus dans la marge ⇒ guérissent les blessures infectées // saint Antoine le mal des Ardents (amputations).
Maître de l'Historia Friderici et Maximiliani	<i>Nativité</i>	1511-1512	Touffe d'iris au 1 <sup>er</sup> plan, 2 fleurs et 3 boutons : Même bleu que le manteau de Marie ⇒ Jésus est encore petit, mais annonce des 5 stigmates + allusion au Cantique de Syméon.
Baldung, Hans	<i>Fuite en Egypte</i>	1516	Iris au 1 <sup>e</sup> plan ⇒ annonce la douleur de Marie, mais aussi la Résurrection avec le papillon blanc // <i>Paradiesgärtlein</i> .
Horenbout, Gérard	<i>Abraham et les trois anges</i>	1510-1520	Sept iris – réputés pour faire « revenir les règles » – entourent la vignette ⇒ allusion à la vieillesse de Sarah ⇒ naissance miraculeuse.
Grünewald, Mathias	<i>Madone de Stuppach</i>	1519	Dieu trône dans la nuée au-dessus de l'arc-en-ciel qui nimbe Marie ⇒ façon originale de placer des iris en fleur dans le tableau en renvoyant au symbole de l'Alliance.

## G La rose trémière

### Les roses trémières du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Trois roses trémières fleurissent à droite du tableau, sur la banquette, en dessous de la huppe perchée sur la muraille.

- En partant de la gauche, deux ont des fleurs doubles rose foncé, en partie cachées par l'arbre ; la troisième est blanche à fleurs simples.

- Toutes trois ont une tige vigoureuse, de grandes feuilles découpées et des fleurs à l'aisselle des feuilles, comme dans la nature.

- On distingue sur celle de gauche, qui est plus petite que les deux autres, 4 fleurs et 2 boutons ; celle du milieu, qui dépasse la muraille, comporte 4 fleurs et 4 boutons ; la blanche, dont le haut se découpe sur le ciel, 4 fleurs et 2 boutons.

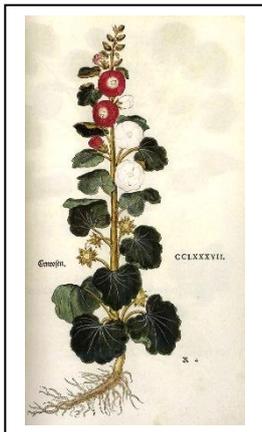
- Il faudrait ajouter un certain nombre de boutons, regroupés au sommet comme dans la nature et difficiles à dénombrer, du moins pour les deux plantes les plus hautes ; pour la plante de gauche, en effet, 3 boutons bien distincts sont inclinés vers la droite à la façon d'une feuille de trèfle, ce qui est une fantaisie du peintre.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Les roses trémières sont identifiées par 16 auteurs sur 30 qui parlent des fleurs.

auteur	identité	arguments – détails signifiants
ALDENHOVEN 1902	<i>Rosenpappel</i>	
GOTHEIN 1926	[ <i>Rosen</i> ]	„Die Himmelskönigin, [...]neben ihr auf hohem, mit Holzschranken gehaltenem Beet blühen viele schöne Blumen, Lilien, Rosen und Iris“.
WOLFFHARDT 1954	<i>Malven</i> ( <i>Althaea rosea</i> )	Etaient comptées dans les roses.
BEHLING 1957	<i>Stockrose</i> ( <i>Althaea rosea</i> )	
HENNEBO 1962	<i>Malven</i> ( <i>Althaea rosea</i> )	„Die Malve heißt Frauenstab“.
VETTER 1965	<i>Malven</i> / <i>Althaea rosea</i>	
ZINK 1965	<i>Malve</i>	
LOECKLE 1976	<i>Stockrose</i> / <i>Malven</i>	„Levkojen weiß und rot, Schwertlilien, Malven rot und weiß“.
HOBHOUSE 1994	roses trémières	« De deux couleurs ».
VAN ZUYLEN1994 / ROUSSEAU 1999	althaeas (roses trémières)	
GALLWITZ 1996	<i>Malve</i>	„Im Hochbeet, rechts außen vor der Mauer Malven, zwei mit roten, eine mit weißen Blüten“.
HADDAD 2000	roses trémières	« Personnages courbés sur leurs songes sur fond de grands iris, de cerisiers et de roses trémières ».
HAUDEBOURG 2001	mauves	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>weiße und rosa</i> <i>Malven</i>	
IMPELLUSO 2003	rose	« La rose représente aussi la Vierge Marie, appelée <i>rose sans épines</i> parce que indemne du péché originel ».
BERR 2005	<i>Malven</i>	„Wurde auch Frauenstab genannt. [...]Viele der aufgezählten Pflanzen sind zugleich Symbole für die heilige Maria“.

## LA ROSE TREMIERE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des malvacées.

☞ Bisannuelle, 2-3 m, poilue. Tiges dressées, rarement ramifiées.

◆ Feuilles mates, longuement pétiolées, en forme de cœur, à 5 ou 7 lobes légèrement ondulés et crénelés.

— Fleurs situées à l'aisselle des feuilles et en épis terminaux, en trompettes à 5 pétales échancrés, 10 cm ; nombreuses étamines réunies en un tube très apparent. A l'origine blanches ou rose-mauve ; ensuite aussi rouge vif, jaunes et même noires. Floraison juillet-septembre.

λ Capsule contenant des graines plates disposées en anneau.

☞ Sols secs, calcaire, cultivée dans les jardins.

### ❖ Appellations

**Latines** : *Althaea rosea*, *Alcea rosea*.

**Françaises** : [mauve] arb' à fromages, boutou, fromagère, petit gâteau, petit pain (au Bon Dieu), petits beurres ; [rose trémère] bâton de Jacob, bourdon (de Saint-Jacques), guimauve passe-rose, haute-rose, mauve à bâton / de jardin / du Japon / tinctoriale, passerose, primerose, rose à bâton / de Damas / d'Espagne / de Hongrie / de mer / Notre-Dame / d'outremer / du pape, rose-Passion, quenouille de la Vierge.

**Allemandes** : [les deux] *Frauenstab*, *Halsrose*, *Mundrose*, *Rosenpappel* ; [mauve] *Allerkrankheitskraut*, *Felriss*, *Gänsepappel*, *Hanfappel*, *Hasenkohl*, *Hertzen*, *Himmelsbrot*, *Käsekraut*, *Käsepappel*, *Katzenkäsichen*, *Krallenblöme*, *Maulrose*, *Pissblume*, *Roßpappel*, *Johannisappeln*, *Simeonswurz*, *Simonswurzel*, *Wetterrose*, *Zuckerplätzcherkraut* ; [rose trémère] *Ernrose*, *Samtpappel*, *Stockmalve*, *Stockrose*, *Herbstrose*, *Gartenpappel*, *Saatrose*.

### ❖ Historique

Mauve consommée par les Anciens, sauf les Pythagoriciens (plante sacrée). Appréciée d'Hésiode, Dioscoride, Théophraste, Pline, Horace, Charlemagne, Hildegarde, Leonhart Fuchs.

Détergeant, teinture, perche à houblon, nourriture, médecine, oracle.

Rose trémère venue d'Orient, introduite en Espagne au XI<sup>e</sup> siècle, d'où elle gagne l'Europe.

### ❖ Symbolique

Le Salut (des cœurs endurcis), Marie, miséricorde de Dieu, confiance, douceur.

### ❖ Pouvoirs

Panacée, surtout dans les maladies douloureuses, inflammations internes et externes, brûlures, mal des Ardents, piqûres d'animaux venimeux, migraine, cécité, accouchements.

Oracle de virginité et de fécondité.

### ❖ Contes et légendes

...La mauve soigne en douceur depuis qu'elle a tapissé la grotte de la Nativité.

...L'Enfant Jésus envoie sa mère payer ses dettes avec une mauve, dont les fruits se transforment chez le boulanger en petits pains d'or. Depuis, la plante régale les enfants et nourrit les affamés.

...Un pèlerin détrossé par ses compagnons remplace son bourdon par une tige de mauve et arrive le premier à Compostelle.

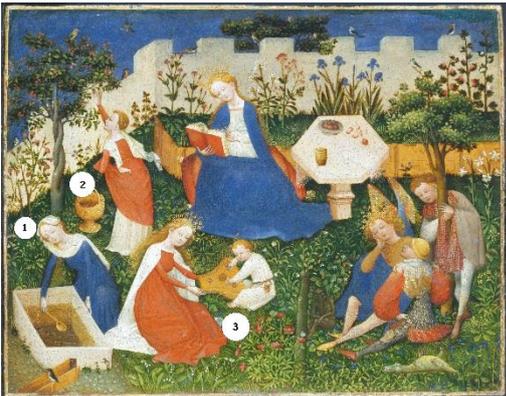
QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA ROSE TREMIERE

artiste	oeuvre	date	détails significants
Maître de Schotten	<i>Fuite en Egypte</i>	1470-1480	Une rose trémière à fleurs rouges fleurit devant la Sainte Famille en dessous d'un chardonneret, perché sur le talus de l'autre côté du chemin ⇒ Dieu veille, on peut s'appuyer sur lui, quelles que soient les difficultés du chemin (cf. légende du bourdon).
Dürer, Albrecht	<i>Vierge aux animaux</i>	vers 1503	Vierge très maternelle entre une pivoine et une rose trémière ⇒ symbole de maturité (plante très florifère, qui nourrit par temps de famine, cf les noms populaires qui renvoient au pain, au gâteau, au fromage) + plante mariale (« quenouille de la Vierge », <i>Frauenstab</i> ) ⇒ Dieu et Marie nourrissent.
Bourdichon, Jean	<i>Pavot blanc et roses trémières (Grandes Heures d'Anne de Bretagne)</i>	1503-1508	Encadrent un hymne à Marie = celle sur qui l'on peut compter « maintenant et à l'heure de notre mort » ⇒ on peut s'appuyer sur Marie, Vierge et Mère miséricordieuse.
Füllmaurer, Heinrich et Meyer, Albrecht	<i>Ernrosen [Rose trémière], (Leonhart Fuchs, New Kreüterbuch).</i>	1543	Description de <i>Ernrose</i> + planche // plantes du <i>Paradiesgärtlein</i> : la taille, les fleurs qui peuvent être rouges ou blanches, simples ou doubles ⇒ le <i>Paradiesgärtlein</i> = la première représentation iconographique de la rose trémière ?
Rubens, Petrus Paulus	<i>Adam et Eve</i>	vers 1560	Près d'Eve, qui saisit la pomme de la main du Malin, fleurit une rose trémière rouge comme le perroquet ⇒ la vie renaîtra : Marie rouvrira le paradis symbolisé par l'oiseau perché de l'autre côté de l'arbre.
Naqqâsh, Hosein	<i>Raphaël et le poisson</i>	vers 1590	Illustration du Livre de Tobit. Mais le geste de l'archange désigne à la fois le poisson et la rose trémière qui fleurit au premier plan ⇒ elle guérit aussi de la cécité. <i>Simonswurzel, Simeonswurz</i> font mémoire du vieillard Syméon qui aurait béni la mauve d'avoir retrouvé la vue à temps pour contempler l'Enfant Jésus.
	<i>Rose trémière (image de pitié)</i>	1867	La rose trémière illustre cette prière : « Faites, ô mon divin Sauveur, que je sois fécond en bonnes œuvres afin d'être puissant devant vous » ⇒ plante symbole de fécondité.

# H La pâquerette

## Les pâquerettes du *Paradiesgärtlein*

### \*Localisation



1



2



3

### \*Description

Trois touffes de pâquerettes de trois fleurs chacune fleurissent au *Paradiesgärtlein*.

- Au pied du rosier, 1 fleur est à demi-ouverte à gauche et 2 autres entièrement épanouies.
- Le pied qui fleurit au-dessus de l'anse du panier est peint de façon plus schématique ; mais on distingue bien le rose caractéristique des 3 fleurs à-demi ouvertes.
- Une troisième plante fleurit aux pieds de l'Enfant, derrière la pointe du manteau de la musicienne. On y voit toutes les étapes de floraison : 1 bouton à gauche, 1 fleur en train d'éclore à droite et au milieu 1 fleur épanouie, sur laquelle est posé un petit scarabée brun qui écarte les élytres.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Les pâquerettes sont nommées par 14 auteurs sur les 30 qui s'intéressent aux fleurs.

auteur	identité	arguments – détails significants
ALDENHOVEN 1902	<i>Gänseblümchen</i>	
HARTLAUB 1947	<i>Maßliebchen</i>	
WOLFFHARDT 1954	<i>Kleine Gänseblumen (Bellis perennis) / Massliebchen</i>	<i>Massliebchen</i> signifie peut-être „ <i>der Magd Maria lieb</i> “.
HENNEBO 1962	<i>Maßliebchen, also Gänseblümchen (Bellis perennis)</i>	La plante s'appelait aussi <i>Marienblümchen</i> et <i>Marienkrönchen</i> . Marie est appelée « belle pâquerette » dans la littérature médiévale : „ <i>God gruet di, schone matelieve</i> ” ( <i>Rosarium</i> , XIV <sup>e</sup> siècle).
VETTER 1965	<i>Maßliebchen / Bellis perennis</i>	
ZINK 1965	<i>Gänseblümchen</i>	
HOBHOUSE 1994	pâquerettes	
VAN ZUYLEN 1994	pâquerettes	
ROUSSEAU 1999		
GALLWITZ 1996	<i>Gänseblümchen / Bellis</i>	„ <i>Im Paradiesgärtlein sieht man drei Bellispflanzen, eine unter dem das Psalterium schlagende Christuskind und zwei andere am linken Bildrand, im Schatten der Kirsche</i> “.
HADDAD 2000	pâquerettes	« Un riche tapis de fleurs répond, par son tissage de lys et de primevères, de pivoines, de pâquerettes et de fraisiers... »
HAUDEBOURG 2001	pâquerettes	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Gänseblümchen</i>	
BERR 2005	<i>Gänseblümchen</i>	Pâquerette = <i>Marienblümchen</i> : „ <i>viele der aufgezählten Pflanzen sind zugleich Symbole für die heilige Maria</i> “.

## LA PAQUERETTE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des astéracées.

☘ Vivace, 4-12 cm, velue. Pédoncules nus.

◆ Feuilles vert vif, en cuillère, dentées, en rosette basilaire.

— Fleurs en capitules solitaires, 15-25 mm, à nombreuses fleurs ligulées, étroites, blanches, rosées au sommet et à disque de fleurs tubulées jaunes.

Floraison toute l'année

λ Akène lisse, sans aigrette.

☞ Lieux herbeux ras, bord des chemins, talus.

Des formes cultivées à grandes fleurs doubles, blanches, roses ou rouges se naturalisent parfois.

### ❖ Appellations latines

**Latines** : *Bellis* (*perennis*), *consolida minor*, *helenium*, *primula veris minor*, *solis oculus*.

**Françaises** : catarina, (petite) marguerite, nino, pâquette, pâquerette, pasquette, pastoureta, petite consoude, pimpareleto, pissouère au lit.

**Allemandes** : *Angerblümlein*, *Augenblümchen*, *Gänseblümchen*, *Gänseblume*, *Kindsblümle*, *Mairöserl*, (*kleine*) *Margrete*, *Marienblume*, *Marienblümchen*, *Maßlieb(chen)*, *Mutterblümchen*, *Osterblume*, *Sonnenblümchen*, *Sonnentürchen*, *Tausendschön(chen)*,

**Autres** : *daisy* (anglais), *louzou an drouk avu* (plante du mal de foie, breton).

### ❖ Historique

Fleur favorite au Moyen Age : guirlandes, couronnes ; appréciée en cuisine (crue en salade, cuite en légume) ; fréquente dans les marges des manuscrits.

Saint Louis la fait figurer dans ses armoiries ; porte une bague représentant des pâquerettes.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, en Allemagne, décrets pour éradiquer cette « mauvaise herbe ».

### ❖ Symbolique

Le printemps, la Résurrection (fleur solaire), les âmes du Paradis, l'innocence, la modestie ; l'amour (les pétales protègent le cœur). Attribut de Vénus, Baldur, Ostara, Marie.

### ❖ Pouvoirs

Fait partie avec le plantain des « *grüne Neune* ». Soigne la fièvre, la peste, les douleurs d'estomac, de dents, les convulsions, larmoiments, blessures, fractures (surtout du crâne).

Pouvoirs renforcés si on la glisse sous la nappe d'autel lors de la Fête-Dieu.

Oracle // marguerite, et pour savoir si les péchés seront pardonnés. Une abondante floraison annonce que beaucoup d'enfants iront bientôt au ciel. Amulette contre le mauvais œil.

### ❖ Contes et légendes

...La nymphe Bélide se transforme en pâquerette pour échapper au dieu Vertumnus / Jésus découpe des fleurs blanches dans une étoffe et les sème dans la campagne.

...Les pâquerettes naissent des larmes d'Hélène enlevée par Pâris / de Marie lors de l'Annonciation / la Fuite en Egypte / de Marie-Madeleine devant le tombeau vide.

...Le rose des pétales provient des lèvres de Jésus Enfant, ému par le cadeau d'un petit pâtre / de son sang (il se pique avec une épine / une aiguille) / du sang de Marie (coud pour son Fils).

...Andersen, *La pâquerette* : la modeste fleur (Marie) est élue par l'alouette (oiseau christique).

### ❖ Bible et littérature chrétienne

Marie est une « belle pâquerette » : „*God gruet di, schone matelieve*“ (*Rosarium*, XIV<sup>e</sup>).

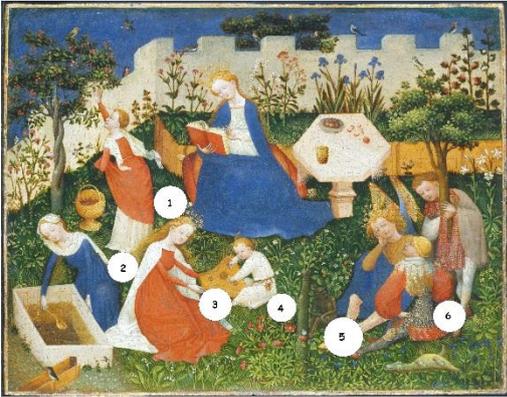
## QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA PÂQUERETTE

artiste	œuvre	date	détails
Bertram de Minden	<i>La Fuite en Egypte (Retable de Grabow)</i>	1379	Marie, grave, détourne son regard de l'Enfant ⇒ les pâquerettes, rouges comme la robe et la doublure du manteau de Marie, annoncent la Passion.
Pseudo-Jacquemart	<i>La V. et l'Enfant entourés de saints et d'anges</i>	vers 1400	Pâquerettes nombreuses et schématiques ⇒ abondance dans la nature + le <i>Paradiesgärtlein</i> s'en distingue par sa qualité.
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Visitation (Retable de JB)</i>	vers 1410	Des pâquerettes fleurissent sous les pieds de Marie ⇒ <i>Marienblümchen</i> .
Conrad von Soest	<i>La Mort de Marie</i>	vers 1420	Une coupe pleine de pâquerettes au premier plan ⇒ elles accompagnent la vie de Marie.
Maître de Saint-Laurent	<i>Vierge dans un Jardin de Paradis</i>	vers 1420	Pâquerettes dans l'herbe ⇒ elles fleurissent sur terre toute l'année en avant-goût du Paradis.
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Dispersion des apôtres</i>	vers 1430	Initiale raffinée reliant les initiales des époux avec une pâquerette ⇒ gage d'union harmonieuse, comme la pâquerette dont les pétales marient les deux couleurs.
Lochner, Stefan	<i>Madone à la roseraie</i>	vers 1450	Pâquerettes, violettes et fraisiers émaillent le gazon ⇒ image de l'humilité de Marie, qui baisse modestement les yeux.
	<i>Annonciation (Heures à l'usage de Paris)</i>	XV <sup>e</sup>	Trois pâquerettes à la hauteur du visage de Marie ⇒ allusion aux larmes de joie de Marie à l'Annonciation, d'où naquirent les pâquerettes.
Maître de Dresde	<i>Résurrection de Lazare</i>	XV <sup>e</sup>	Cartouche garni de pâquerettes cultivées ⇒ la fleur de la Résurrection.
	<i>Le Pêché originel (Roman de Lancelot)</i>	3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	Adam dort près d'une grosse touffe de pâquerettes ⇒ il est encore innocent ≠ Eve qui cache déjà sa nudité.
	<i>Cantique de Syméon (Heures de Rivoire)</i>	1465-1470	Fresque serrée de pâquerettes autour de la vignette ⇒ plaisir des yeux + allusion aux pâquerettes nées des larmes de Marie.
Botticelli	<i>Naissance de Vénus</i>	vers 1483-1485	Une nymphe tend à Vénus un manteau brodé de pâquerettes ⇒ symbole de la beauté, de l'amour et du printemps.
	<i>Pierre Sala offre son cœur à sa belle</i>	vers 1500	L'homme glisse une fraise en forme de cœur dans une grosse pâquerette à demi fermée ⇒ la fleur est symbole d'amour.
	<i>Noli me tangere (tapisserie)</i>	vers 1500-1520	Seuls les manteaux se touchent, au-dessous des pâquerettes ⇒ fleurs nées des larmes de Marie-Madeleine ; symbole de l'amour sublimé.
Bourdichon, Jean	<i>Margarites [pâquerettes]</i>	1503-1508	Gros cœur jaune et bombé des pâquerettes sur fond d'or ⇒ caractère solaire de la plante.
Arcimboldi, Giuseppe	<i>Le printemps</i>	1573	Pâquerettes dans la fraise du personnage ⇒ indissociables du printemps.
Vogeler, Heinrich	<i>Attente II</i>	1912	Epouse du peintre vêtue de ciel, dans une prairie constellée de pâquerettes ⇒ symbole d'amour + Worpswede a été transformé en « paradis ».

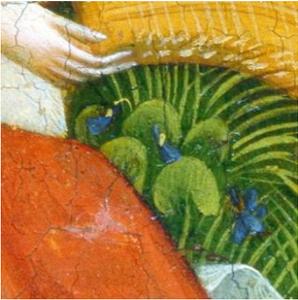
# I La violette

## Les violettes du *Paradiesgärtlein*

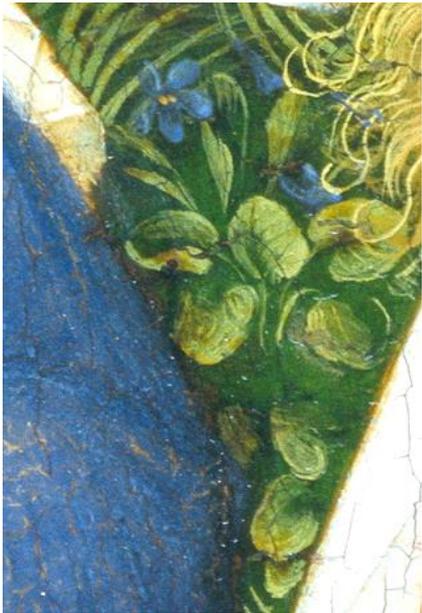
### \*Localisation



1



3



2



4



5



6

### \*Description

Des violettes fleurissent en six endroits du *Paradiesgärtlein*. La plupart se fondent dans l'herbe, mais un examen attentif permet de distinguer leurs rosettes de feuilles cordiformes mais lisses, alors qu'elles sont légèrement crénelées dans la nature, leurs tiges courbées et fragiles, visibles surtout en dessous des boutons. Les pétales ne sont pas violets mais bleu sombre. On devine :

- à main droite de Marie 5 fleurs, dont une ressemble à une pensée, et 1 bouton ;
- entre les trois femmes 1 fleur très bien faite et 2 boutons ;
- au-dessous du psaltérion 1 fleur et 2 boutons ;
- derrière l'Enfant 2 fleurs et 1 bouton ;
- sous les jambes allongées des hommes 4 fleurs et 2 boutons ;
- au pied de l'arbre qui reverdit 3 fleurs qui se reflètent dans la cuirasse de l'homme assis ; l'une d'elle, dont le cœur est souligné de deux points blancs, se détache contre le tronc.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Les violettes sont nommées par 17 auteurs sur les 30 qui s'intéressent aux fleurs.

auteur	identité	arguments – détails significatifs
ALDENHOVEN 1902	<i>Veilchen</i>	
GEBHARDT 1905	<i>Veilchen</i>	Toutes les fleurs de la <i>Vierge aux fraisiers</i> fleurissent au <i>Paradiesgärtlein</i> ; cite la violette.
SIMON 1911	<i>Veilchen</i>	„ <i>Hier treten an sechs verschiedenen Stellen ganze Rudel blühender Veilchen auf</i> “ : preuve, si on y ajoute les autres violes, la giroflée et la julienne, que le peintre est Sebald Fyol.
HARTLAUB 1947	<i>Veilchen</i>	
WOLFFHARDT 1954	<i>Veilchen</i> ( <i>Viola odorata</i> )	La violette est le <i>flos campi</i> du Cantique. Les hymnes médiévaux chantent ensemble <i>rosa claritatis, lilium castitatis, viola humilitatis</i> .
BEHLING 1957	<i>Veilchen</i> ( <i>Viola odorata</i> )	Cite K. von Würzburg, qui nomme Marie <i>du violbusch im merzen</i> et Bruder Hansen : „ <i>Ich sprech ouch, vrou togenriich, / Daz du der vyool bist geliich / Mit dinnre demoet, meynden ich</i> “.
HENNEBO 1962	<i>Veilchen</i> ( <i>V. odorata</i> )	La violette est une fleur mariale – on la nomme <i>Mariienstengel</i> – mais aussi christique.
VETTER 1965	<i>Veilchen</i>	Symbolique des vertus monastiques, cf sermon du XIV <sup>e</sup> : „ <i>Da sol si ain viol rehter demuetkait</i> “ .
ZINK 1965	<i>Veilchen</i>	Près de Cécile, ce qui a sûrement une signification.
LOECKLE 1976	<i>Veilchen</i>	
BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994	<i>Veilchen</i>	Symbolisent l'humilité de Marie.
HOBHOUSE 1994	violettes	
GALLWITZ 1996	<i>Veilchen</i>	„ <i>Im Paradiesgärtlein blüht das Veilchen links neben dem roten Polster, auf dem Maria sitzt, und an fünf anderen Stellen über den Garten verstreut</i> “.
HAGEN 2000	violettes	Symbolisent la modestie.
HAUDEBOURG 2001	violette	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Veilchen</i>	
BERR 2005	<i>Veilchen</i>	L'une des plantes mariales du <i>Paradiesgärtlein</i> .

## LA VIOLETTE (ODORANTE)



### ❖ Fiche signalétique

Famille des violacées.

☞ Vivace, 7-15 cm, à grands stolons radicans.

◆ Feuilles en rosette, cordiformes, crénelées, grandissant en été.

Longs pédoncules à deux petites bractées médianes.

— Fleurs solitaires, très odorantes, 15 mm, largement ouvertes, à cinq pétales inégaux, l'inférieur portant un éperon. Sépales à appendices.

Violettes ou blanches.

Floraison février-mai et août-septembre.

λ Petite capsule ovoïde tripartie.

☞ Forêts, taillis, buissons, haies.

### ❖ Appellations

**Latines** : *herba violaria*, *Viola (odorata)*.

**Françaises** : carême, colitorto, février, fleurette, mar, tiote villette, torcou, viole (de caresme / de mars), violette bleue / d'amour / des haies.

**Allemandes** : *Blaw Violen*, *märzveilchen*, *Mariienstengel*, *Merzen Violen*, *osterveigelar*, *sittiges Blümchen*, *summerveigel*, *Taubenkropf*, *Veilchen*.

### ❖ Historique

Très appréciée dans l'Antiquité et au Moyen Age. Les Grecs en jonchent la chambre des jeunes mariés. Un cérémonial accueille à la cour de Vienne, sous Léopold VI, la première violette. Orne les tombes, surtout des jeunes filles. Utilisée dans les salades, les desserts.

*Veilchenblau* désigne à l'origine la couleur violette, puis le bleu foncé (des yeux, du ciel).

### ❖ Symbolique

Deuil (Proserpine en cueillait lorsque Pluton l'enleva), souffrances du Christ, modestie (surtout celle de Marie), splendeur (de l'Islam), expansion du christianisme (stolons).

### ❖ Pouvoirs

Utilisée pour combattre la migraine, les maux de gorge, la fièvre, la dépression, les rhumatismes, la mauvaise vue, le venin de scorpion ; expulse les fausses couches.

Les Anciens en portaient des couronnes pour atténuer les conséquences des orgies.

Utilisée comme oracle. Placée dans le nid des oies, elle fait éclore les oeufs plus tôt.

### ❖ Contes et légendes

...Zeus, amoureux, fait fleurir toute une prairie de violettes pour le régal de la génisse Io.

...Tous les cent ans fleurit la violette qui est en fait la fille du dieu Ezernebog, transformé en rocher lors de l'avènement du christianisme : on peut alors l'épouser et gagner ses richesses.

...Les violettes naissent du sang du dieu phrygien Attis et de sa bien-aimée Atta / des larmes versées par Adam après la Chute / du sang du Christ, sur la prière de Marie-Madeleine.

...La violette s'habille en violet pour s'associer au deuil de l'homme. Les violettes blanches ont été effleurées par le manteau de Marie ; à sa mort, sa tombe se couvre de violettes.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...Au Paradis, « toucher les violettes ne les violente pas » (Alcimus Edicius Avitus, vers 490).

...Hymnes et sermons médiévaux : modestie de Marie, « pareille à des violettes ».

QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA VIOLETTE

artiste	oeuvre	date	détails
Maître du Diptyque de Wilton House	<i>Diptyque de Wilton House</i>	1377-1399	Grosses violettes du même bleu que le manteau de Marie ⇒ fleur mariale. Roi à genoux ⇒ hommage à l'humilité de Marie et de l'Enfant.
Stefano da Verona	<i>Vierge à l'Enfant dans un Jardin de Paradis</i>	Vers 1410	Beaucoup de violettes en feuilles ⇒ panneau virtuellement mauve ; mais les violettes cèdent la place aux roses que sont Marie et Jésus.
Campin, Robert	<i>Maria lactans (Retable de Flémalle)</i>	1410-1415	Violette mise en valeur (bractées médianes) contre le manteau blanc de Marie ⇒ humilité du Christ qui tête = partage la condition humaine.
Francke	<i>Femmes au pied de la Croix (Retable de saint Thomas)</i>	vers 1424	Feuilles de violettes jaunies, étalées, sans fleurs, aux pieds de Marie comme une flaque de sang ⇒ allusion au sang de la naissance et de la mort + à la naissance des violettes ?
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Vierge aux fraisières</i>	vers 1425	Tapis de violettes, symbole de deuil, devant le donateur à genoux ⇒ épitaphe.
Lochner, Stefan	<i>Madone à la violette</i>	Vers 1443	Grand tableau (plus de 2 m) ≠ toute petite donatrice ⇒ humilité voulue par une puissante abbesse ⇒ épitaphe + message à ses sœurs.
Lochner, Stefan	<i>Madone à la roseraie</i>	vers 1450	Marie baisse les yeux comme une enfant timide ⇒ humble comme les violettes qui l'entourent.
	<i>Sainte Marguerite (H. de Pierre II)</i>	vers 1455	Très belles violettes dans la marge ⇒ Marguerite, qui est sortie indemne du dragon, protège les femmes enceintes // violettes.
Pleydenwurff, Hans	<i>Saint Dominique</i>	2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	Violettes aux pieds de Dominique ⇒ modestie du saint, soulignée par Jacques de Voragine .
Van der Goes, Hugo	<i>Adoration des bergers (Retable Portinari)</i>	1475-1478	Violettes au 1 <sup>er</sup> plan, cueillies, en jonchée, comme si on avait laissé tomber un bouquet ⇒ cadeau un peu rustre des bergers qui rendent hommage à l'humilité de Marie et de l'Enfant ?
Artiste bourguignon	<i>Saint Sébastien</i>	après 1490	Dans la marge, un minuscule archer debout dans un pied de violettes tire sur saint Sébastien ⇒ fonction décorative + symbole de mort : les bras de l'homme ont la couleur des violettes.
Maître de l'autel Bartholomé	<i>Incrédulité de saint Thomas</i>	après 1495	Violettes en jonchée aux pieds du Christ ⇒ hommage à l'humilité de Jésus qui accepta une mort infamante, inconcevable pour Thomas + allusion aux violettes nées du sang du Christ ?
	<i>Violettes (Tac. sanitatis de Vienne)</i>	fin XIV <sup>e</sup>	Deux hommes récoltent des violettes plantées en quantité ⇒ large utilisation au Moyen Age.
Horenbout, Gérard	<i>Saint Luc peignant la Vierge (Bréviaire Grimani)</i>	vers 1510	Violettes mauves et blanches en jonchée dans la marge ⇒ Marie, Vierge et Mère. Une grosse libellule attaque une violette mauve ⇒ le Malin s'attaquera en vain à son Fils, qui résistera à la tentation de toute-puissance.
Robert (Dom)	<i>Le Printemps</i>	1942	Violettes mises en valeur ⇒ fleur du printemps par excellence.

# J La primevère

## Les primevères du *Paradiesgärtlein*

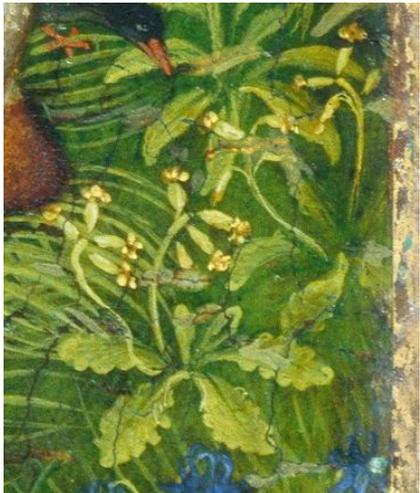
### \*Localisation



3



2



4



1

### \*Description

Cinq pieds de primevères officinales, qui semblent s'être hybridés, fleurissent au *Paradiesgärtlein* ; en effet les feuilles gaufrées sont moins rétrécies à la base qu'elles ne le devraient. Mais le peintre a fidèlement groupé les fleurs jaunes en fascicules au sommet de hautes tiges, et l'on devine parfois au centre les taches orange caractéristiques. On distingue :

- 1 pied au-dessous du rosier (2 tiges, 4 et 5 fleurs penchées à gauche) ;
- 1 au-dessus du psaltérion (3 tiges ; 1 presque couchée avec 3 fleurs à-demi dissimulée par les cheveux de la musicienne ; 1 au milieu, penchée à gauche, de 5 fleurs dont 1 fanée ; 1 de 4 fleurs penchée à droite) ;
- 3 derrière l'homme debout : 2 à ses pieds (2 tiges de 4 fleurs penchées à droite pour celles du bas, à gauche pour l'autre) ; 1 au-dessus de la crucifère jaune (1 tige de 4 fleurs penchée à gauche).

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Les primevères sont identifiées par 17 auteurs sur 30 qui nomment les fleurs.

auteur	identité	arguments – détails significants
ALDENHOVEN 1902	<i>Primel</i>	
WOLFFHARDT 1954	<i>Schlüsselblume</i> ( <i>Primula veris</i> )	Maria = „ <i>veris primula</i> “.
BEHLING 1957	<i>Schlüsselblumen</i> ( <i>Primula officinalis</i> <i>Jacquin</i> )	En plusieurs endroits du <i>Paradiesgärtlein</i> . La plante apparaît au pécheur pour le sauver.
HENNEBO 1962	<i>Schlüsselblumen</i> ( <i>Primula veris</i> L.)	Mentionne celle de droite.
VETTER 1965	<i>Schlüsselblumen</i> / <i>primula officinalis</i>	
ZINK 1965	<i>Schlüsselblume</i>	Près de l'Enfant ⇔ sûrement une signification.
LOECKLE 1976	<i>Schlüsselblumen</i>	
BAZIN 1984	primevère sauvage ( <i>Primula</i> )	
HOBHOUSE 1994	coucous	
VAN ZUYLEN 1994/ ROUSSEAU 1999	primevères	
GALLWITZ 1996	<i>Schlüsselblume</i>	„ <i>Zu Marias Füßen</i> “.
HADDAD 2000	primevères	Parle de « tissage de lys et de primevères ».
HAGEN 2000	primevère	Symbole marial : appelée « clé céleste », or « c'est Marie qui a ouvert la voie du ciel à l'humanité ».
HAUDEBOURG 2001	primevères	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Schlüsselblume</i>	
BERR 2005	<i>Schlüsselblumen</i>	
CONRAD 2006 a	<i>Schlüsselblumen</i> / <i>Himmelschlüssel</i>	„ <i>Himmelschlüssel vielfach abgebildet und verweist gemeinsam mit anderen symbolträchtigen Pflanzen auf die schöpferische Vielfalt und natürliche Schönheit der göttlichen Natur</i> “.

## LA PRIMEVERE (OFFICINALE)



### ❖ Fiche signalétique

Famille des primulacées.

☘ Vivace, 10-30 cm, velue.

◆ Feuilles en rosette basale, oblongues, dentées, atténuées brusquement à la base.

\_ Fleurs jaunes à cinq pétales soudés en tube, aplatis, échancrés ; tachées d'orange au centre, 10-15 mm, parfumées ; groupées par 1-30 en fascicule unilatéral penché en haut d'une longue et mince hampe florale. Floraison en avril-mai.

λ Capsule ovoïde

☞ Prés, forêts, sur calcaire. S'hybride avec la primevère acaule et la primevère élevée

### ❖ Appellations

**Latine** : *Herba paralysis, Primula veris*.

**Françaises** : bouse de vache, coucou, herbe à la paralysie, herbe à saint Pierre, primevère.

**Allemandes** : *Allerweltsheiler, Burgschlüssel, Eier Blueme, Gichtkraut, Himmelschlüssel, Kirchenschlüssel, Märzblume, Petersschlüssel, Pluderhose, Primel, Sankt Pauls Kraut, Sankt Peters Schlüssel, Schlagkraut, Schlüsselblume, Schlüsselbund Mariens, Schweineaugen*.

### ❖ Historique

Pas de mention chez les auteurs antiques.

Plante pourvue de grands pouvoirs aux yeux des druides.

### ❖ Symbolique

Printemps, fécondité.

Apôtre Pierre (clefs du paradis).

Fleur des martyrs, gage de résurrection.

Marie, qui ouvre le ciel grâce à son Fils.

Le Christ, porte vivante.

### ❖ Pouvoirs

Remède contre la jaunisse, la paralysie, la goutte, les maux de tête, les maladies féminines.

Permet d'accéder à des trésors cachés. Combat le démon.

### ❖ Contes et légendes

...La primevère cueillie se transforme en clé d'argent qui ouvre la porte sur des trésors.

...Elle doit sa forme aux clefs de saint Pierre tombées par accident sur la terre.

...Le passe-partout d'un voleur, jeté par saint Pierre indigné, s'est imprégné des parfums du paradis avant de donner naissance sur terre à la fleur à l'odeur fruitée.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...Les hymnes latins comparent Marie à une primevère.

...Conrad de Megenberg : la primevère est la *flos campi* du Cantique, donc une fleur mariale.

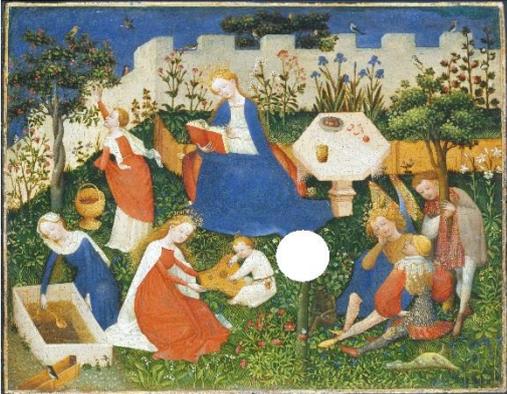
## QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA PRIMEVERE

artiste	oeuvre	date	détails significatifs
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Rencontre de Jésus et Jean-Baptiste enfants dans le désert</i>	vers 1420-1430	Jean-Baptiste désigne des primevères ⇒ Mort = prix à payer pour la Vérité.
Striegel, Bernhard	<i>Sainte Famille</i>	début XV <sup>e</sup>	Primevère farineuse (rouge) dans la main de l'Enfant ⇒ acceptation de la Croix.
Lochner, Stefan	<i>Retable des Rois Mages</i>	vers 1445	Primevère aux pieds de sainte Ursule et de ses compagnes ⇒ fleurs du martyre, gage de résurrection.
Haller, Jost	<i>Retable du Tempelhof de Bergheim</i>	vers 1450	Saint Georges combat près d'une primevère un dragon aux dents terrifiantes ⇒ plante efficace contre les morsures d'animaux. Jésus désigne une primevère à ses pieds ⇒ plante christique.
Artiste haut-rhénan	<i>Hortus conclusus</i> (tapisserie)	1480	Primevère bleue ourlée de blanc comme le manteau de la Vierge ⇒ fleur mariale.
Dürer, Albrecht	<i>Saint Jérôme pénitent</i>	1497-1498	Une primevère sans fleurs émerge du chapeau rouge ⇒ vie consacrée au Christ = promesse de résurrection.
Bourdichon, Jean	<i>Coqun</i> [primevère officinale], <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i>	1503-1508	Primevère officinale associée à une sauterelle ⇒ contre-poison et remède contre l'emprise du démon.
Lochner, Stefan (école)	<i>Saint Jean l'Evangeliste</i>	vers 1500	Primevère aux pieds de Jean qui tient le calice empoisonné ⇒ la primevère combat le poison.
Cranach, Lucas	<i>Repos pendant la Fuite</i>	1504	Primevère sous les pieds du petit ange qui écarte en croix les ailes du perroquet ⇒ Annonce de la Crucifixion et de la Résurrection.
Lucas Cranach (entourage)	<i>Primevère à la coccinelle</i>	1 <sup>e</sup> ½ XVI <sup>e</sup>	Coccinelle, « scarabée de Marie », cachée sous une feuille ⇒ Marie n'est que l'intercesseur.
Dürer, Albrecht	<i>Primevère</i>	1526	Etude minutieuse ⇒ fleur utilisée pour sa symbolique dans les compositions.
Millais, John Everett	<i>Endormie</i>	1865-1866	Fillette malade (?), endormie un bouquet à la main ⇒ fleur protectrice.

**K La nivéole**

**Les nivéoles du *Paradiesgärtlein***

**\*Localisation**



### \*Description

Trois touffes de nivéoles fleurissent aux pieds de Marie, entre l'Enfant et la table. Les taches vertes des pétales ne sont pas systématiquement peintes ; par contre les spathes foliacées sont minutieusement représentées. On distingue :

- 1 touffe pratiquement au centre du tableau ; 2 fleurs penchées à gauche, 1 à droite.
- 1 en dessous ; 1 fleur penchée à gauche, 1 fleur et un bouton à droite.
- 1 au-dessus des fraisiers ; 1 fleur et 1 bouton penchés à droite.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Les nivéoles sont identifiées par 16 auteurs sur 30 qui nomment les fleurs.

auteur	identité	arguments – détails significatifs
ALDENHOVEN 1902	<i>Schneeglöckchen</i>	
GEBHARDT 1905	<i>Schneeglöckchen</i>	„Alle Blumen des Solothurner Bildes blühen auch im Paradiesgarten, die Maiglöckchen und Schneeglöckchen, die Veilchen und Erdbeeren“.
HARTLAUB 1947	<i>Schneeglöckchen</i>	
WOLFFHARDT 1954	<i>Große Schneeglöckchen (Leucoium vern.)</i>	
BEHLING 1957	<i>Märzbecher (Leucoium vernum L.)</i>	„Tiefer herab [...] bedeckt sich der Boden [...] unterhalb des Gewandsaumes Mariä aber neben Veilchen und Schlüsselblumen mit schönen Märzbechern“.
HENNEBO 1962	<i>Märzbecher (Leucojum vern.)</i>	
VETTER 1965	<i>Märzbecher / Leucoium vernum</i>	„Wenn man, wie es im Mittelalter möglich war, als Zeitlose den Märzbecher, Leucoium vernum, versteht, ist diese ebenfalls im Paradiesgärtlein – neben dem musizierenden Kind – zu finden“.
ZINK 1965	<i>Märzenbecher</i>	Près de l'Enfant ⇒ sûrement une signification
LOECKLE 1976	<i>Schneeglöckchen</i>	
BAZIN 1984	<i>perce-neige (Leuconium ou Galantus)</i>	
HOBHOUSE 1994	<i>perce-neige (Leucojum vern.)</i>	
VAN ZUYLEN 1994 ROUSSEAU 1999	<i>perce-neige (Leucojum vern.)</i>	
GALLWITZ 1996	<i>Zeitlose / Märzbecher</i>	„Sie wachsen eine über der anderen und decken den Rücken des psalterschlagenden Jesusknaben wie ein Schutzschild. Sie nehmen mit dem Kind zusammen die Mitte des Bildes ein, darüber breitet sich Marias blauer Mantel auf der Blumenwiese aus, unter dem ein drittes Schneeglöckchen zu sehen ist“.
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Märzenbecher</i>	
BERR 2005	<i>Märzenbecher</i>	

## LA NIVEOLE DE PRINTEMPS



### ❖ Fiche signalétique

Famille des amaryllidacées.

☘ Vivace, 15-35 cm, glabre, solitaire ou en touffe.

Tige comprimée à trois angles.

◆ Feuilles peu nombreuses, vert vif, charnues, en lanières.

\_ Spathes foliacées ; fleurs penchées, en cloche, 15-25 mm, solitaires, rarement par paires, à 6 tépales identiques, blancs, verts ou jaunâtres au sommet ; anthères orange.

Floraison février-mars.

λ Petite capsule tripartite

☞ Forêts, taillis, prairies, très cultivées dans les jardins.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Leucoium vernum*.

**Françaises** : clochette d'hiver, nivéole, perce-neige (distinction récente).

**Allemandes** : *Schneeglöckchen* désigne à la fois le perce-neige (*kleines Schneeglöckchen*) et la nivéole (*großes Schneeglöckchen*). Presque tous les noms populaires peuvent désigner l'une ou l'autre plante : *Frühlingsknotenblume*, *Hornungsblume*, *Märzbecher*, *Märzeglöckli*, *Osterschälchen*, *Sommertürchen*, *Storchehälsli*, *Zeitlöslin*, *Zeitlose*.

### ❖ Historique

Theophraste l'appelle *Leucoion*, Pline *Viola alba* : les confusions avec la violette blanche (qui a le même parfum) perdurent au Moyen Age.

Peu de renseignements sur la plante. Hildegarde ne la mentionne pas.

### ❖ Symbolique

Espoir, courage, pureté.

Attribut de Marie, qui symbolise ces vertus chrétiennes.

### ❖ Pouvoirs

Peu utilisée en voie interne, sauf comme vomitif, car toxique.

En cataplasme contre les seins engorgés ; facilite l'extraction des échardes et des flèches.

Les bulbes protègent les vaches des manigances des sorcières.

### ❖ Contes et légendes

...Après la Création, Dieu a épuisé ses couleurs : seule la nivéole accepte de partager le don reçu et donne un peu de sa couleur blanche à la neige.

...Après la Chute, un ange a pitié du désespoir d'Ève. Il crée la nivéole en insufflant la vie à un flocon de neige : le printemps reviendra.

...Andersen, *Le perce-neige* : la fleur ne désespère jamais, même séchée et piétinée. Elle finit comme marque-page dans le livre d'un poète, « honorée et satisfaite ».

### ❖ Bible et littérature chrétienne

Tauler compare Marie à une « belle nivéole ».

**QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA NIVEOLE**

<b>artiste</b>	<b>oeuvre</b>	<b>date</b>	<b>détails signifiants</b>
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Vierge aux fraisiers</i>	vers 1425	Jeune homme à genoux dans un tapis de nivéoles, aux pieds de la Vierge qui transmet la prière à son Fils sous la forme d'une rose blanche ⇒ Marie, « belle nivéole », n'est que la médiatrice ; mais on ne se tourne pas vers elle en vain.
	<i>Assomption et Couronnement de la Vierge (Heures de Soane)</i>	XV <sup>e</sup>	Petites fleurs blanches – dont une nivéole – en jonchée dans la marge ⇒ Marie, « servante du Seigneur », a été élevée.
Artiste strasbourgeois	<i>David et Bethsabée</i>	vers 1480	Grosses nivéoles près de David, qui envoie quérir Bethsabée ⇒ Dieu pardonne, même l'adultère et le meurtre.

# L Le fraisier et le trèfle-fraisier

## Les fraisiers du *Paradiesgärtlein*

### \*Localisation



### \*Description

Le peintre a fidèlement représenté une grosse touffe de fraisiers au-dessus du singe cornu, qu'elle semble tenir en respect ; elle est presque aussi haute que lui et l'encadre avec l'arbre qui reverdit et l'archange assis. On distingue :

- plusieurs pieds difficiles à dénombrer ;
- de nombreuses feuilles vertes ;
- 8 fleurs blanches, dont 2 ont déjà perdu des pétales ;
- 8 fruits rouges dont 1 peu visible et 1 taché de noir : il s'agit sans doute de pourriture.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Les fraisiers sont identifiés par 19 auteurs sur 30 qui parlent des fleurs.

auteur	identité	arguments – détails significatifs
ALDENHOVEN 1902	<i>Erdbeere</i>	
GEBHARDT 1905	<i>Erdbeeren</i>	Fleurissent dans la <i>Vierge aux Fraisiers</i> // <i>Paradiesgärtlein</i> .
HARTLAUB 1947	<i>Erdbeerpflanzen</i>	
WOLFFHARDT 1954	<i>Erdbeeren</i> ( <i>Fragaria vesca</i> )	
BEHLING 1957	<i>Erdbeeren</i> ( <i>Fragaria vesca</i> L.)	
HENNEBO 1962	<i>Erdbeeren</i> ( <i>Fragaria vesca</i> L.)	„Die Erdbeere steht mit der Madonna als Speise der Seligen in Beziehung“.
VETTER 1965	<i>Erdbeerstauden</i> / <i>Erdbeerbüschen</i>	„Die blühenden und fruchttragenden Erdbeerbüschen neben dem Engel darf man wohl als Allusion auf ihre jungfräuliche Mutterschaft verstehen“. La légende des enfants morts qui cueillent des fraises lui semble ici peu significative.
ZINK 1965	<i>Erdbeere</i>	
LCI 1974	<i>Erdbeere</i>	„Die zugleich blühende und fruchttragende Erdbeere ist hier ein Mariensymbol“.
LOECKLE 1976	<i>Erdbeeren</i>	„So findet sich die Erdbeere immer wieder dort, wo die Ursprungsverbundenheit der Menschen angesprochen ist, seine Religiosität – hier oberhalb des Teufels“.
ULLMANN 1981	<i>Erdbeere</i>	<i>Mariensymbol</i> .
BAZIN 1984	fraisier des bois	
HOBHOUSE 1994	fraisiers	« En fleurs et en fruits ».
VAN ZUYLEN 1994 / ROUSSEAU 1999	fraisiers	« En fruit et en fleur ».
GALLWITZ 1996	<i>Erdbeeren</i>	„Der schwarze Dämon neben dem Erzengel Michael sitzt unter Erdbeeren“.
HADDAD 2000	fraisiers	« Tissage de pâquerettes et de fraisiers ».
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Erdbeere</i>	
IMPELLUSO 2003	<i>Fraisier</i>	Nourriture des bienheureux ⇒ plante paradisiaque. Fleur blanche ⇒ pureté de Marie.
BERR 2005	<i>Erdbeeren</i>	

## LE FRAISIER (COMMUN)



### ❖ Fiche signalétique

Famille des rosacées.

☞ Vivace, 10-25 cm, poilue, à longs stolons radicants.

◆ Feuilles trifoliées à long pétiole, associées en touffes basilaires, vert vif, à dents pointues, pâles dessous, à poils soyeux.

\_ Fleurs sur une mince tige dressée, blanches, à cinq pétales, 12-18 mm. Floraison d'avril à juillet.

λ Minuscules akènes durs regroupés sur le réceptacle charnu, rouge et comestible.

☞ Endroits herbeux et secs, bois, sur calcaire.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Fragaria vesca*.

**Françaises** : fraise folle, freya, friya.

**Allemandes** : *Brestling, Brüstlein, Prestling, Trifolium, Walderdbeere*.

### ❖ Historique

Peu mentionné chez les auteurs antiques.

Dédié à la déesse Freya.

Planté dans les jardins seulement à la fin du Moyen Age ; amélioré au XVIII<sup>e</sup> siècle.

### ❖ Symbolique

Nourriture des bienheureux chez Ovide – en pays chrétien nourriture vaine.

Connotation érotique (poitrine des femmes)

Trinité (feuille trifoliée).

Plante mariale : humilité (*Erdbeere*), maternité virginale (rosacée à fleur blanche, floraison et fructification simultanées) ; bonnes œuvres (stolons).

Passion du Christ (fruit rouge qui « saigne »).

### ❖ Pouvoirs

Remède contre les hémorragies et les engelures.

Protège du démon.

### ❖ Contes et légendes

...Les fraises ne rassasient pas depuis qu'un enfant a répondu à Marie qu'il n'avait rien dans son panier, de peur de devoir partager ses fraises avec elle.

...Marie glisse dans les fraises et maudit le fraisier, qui perd son statut d'arbre.

...Marie emmène les enfants morts cueillir des fraises au Paradis le jour de la Saint-Jean.

...*Grimm*, Les trois petits hommes dans la forêt : *la bonne fillette trouve des fraises mûres sous la neige*.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...Mentionné en passant par Augustin : *Epist.* 7,6, PL 33, 70.

...Suso : le Christ envoie à un jeune homme un panier de fraises en signe d'amour.

**QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU FRAISIER**

<b>artiste</b>	<b>oeuvre</b>	<b>date</b>	<b>détails significants</b>
Bertram de Minden	<i>Création d'Eve (Ret. de Grabow)</i>	1379	1 <sup>e</sup> représentation précise de la plante ⇒ fraises = nourriture paradisiaque.
Maître de Dresde	<i>Les Tentations du Christ</i>	XV <sup>e</sup>	Les mouches restent à l'écart des fraises ⇒ Le Diable ne peut atteindre Jésus.
Bening, Simon	<i>Sainte Agnès</i>	XV <sup>e</sup>	Libellule posée sur une fraise ⇒ Agnès a résisté au Mal comme la fraise à la libellule.
	<i>Annonciation (H. à l'usage de Paris)</i>	XV <sup>e</sup>	Cinq fraises répondent aux cinq pétales des fleurs ⇒ annonce des stigmates.
Bertram de Minden (entourage)	<i>Vierge au tricot (Retable de Buxtehude)</i>	vers 1400	Des anges apportent les <i>arma Christi</i> ; au milieu des fraisiers, fouet de la toupie / de la flagellation. ⇒ annonce de la Passion.
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Visitation (Karlsruhe)</i>	vers 1410	Fraisiers entre Marie et Elizabeth ⇒ plante mariale et christique.
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Vierge aux Fraisiers</i>	vers 1420	Gazon et banquette tapissés de fraisiers // <i>Paradiesgärtlein</i> ⇒ œuvre du même peintre.
Lochner, Stefan	<i>Martyre de Saint Barthélémy</i>	après 1425	Trois pierres à aiguiser // clous au-dessus des fraisiers ⇒ martyre du saint // Crucifixion.
Maître de M. d'Orléans	<i>Jésus devant Pilate</i>	vers 1430	Des fraisiers poussent sur fond bleu ⇒ la Croix débouche sur la Résurrection.
Lochner, Stefan	<i>Madone à la roseraie</i>	vers 1450	Gazon tapissé de fraisiers, de violettes et de pâquerettes // <i>Paradiesgärtlein</i> ⇒ symboles de modestie.
	<i>Saint Michel (H. de P. II de Bretagne)</i>	vers 1455	Dans la marge un fraisier pousse dans un calice ⇒ fraises = symboles du sang du Christ.
	<i>Annonciation dans un jardin clos (dessin colorié)</i>	2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	Grosse fraise aux poils hérissés ⇒ annonce de la couronne d'épines ; 7 fleurs au cœur rouge ⇒ les 7 Douleurs de la Vierge.
Bosch, Jérôme	<i>Jardin des Délices</i>	vers 1480	Une foule adore une énorme fraise ; un homme en dévore une ; un autre en offre à une femme ⇒ faux plaisirs qui ne rassasient pas.
Artiste strasbourgeois	<i>David et Bethsabée (tapisserie)</i>	vers 1480	Fraisiers devant David qui s'apprête à séduire Bethsabée ⇒ concupiscence.
Burgkmair, Hans	<i>Vierge aux trois oiseaux (d'après Schongauer)</i>	avant 1500	Jésus tient une branche de fraisier ⇒ accepte la Passion.
	<i>Pierre Sala offre son cœur à sa belle</i>	vers 1500	Fraise en forme de cœur déposée dans une pâquerette ⇒ symbole érotique.
Flegel, Georg	<i>Nature morte avec perroquet nain</i>	XV <sup>e</sup> - XVI <sup>e</sup>	Un perroquet vert garde les fraises de la mouche ⇒ le vrai chrétien ne risque rien.
Dürer, Albrecht	<i>Vierge protectrice</i>	vers 1503	Jésus tient d'un air inquiet une branche de fraisier ⇒ amertume de la coupe.
Baldung, Hans	<i>Sainte Famille dans un paysage</i>	1504	Enfant effrayé (par le fraisier ?) dans les bras de sa Mère ⇒ annonce de Gethsémani.
Raphaël	<i>Sainte Famille au Palmier</i>	1507	Joseph offre à Jésus une poignée de fraises ; un fraisier sous le pied de l'Enfant ⇒ les clous blesseront les pieds et les mains de Jésus.

Le trèfle du *Paradiesgärtlein*

**\*Localisation**



### **\*Description**

L'unique trèfle-fraisier est très discret, entre le tronc du cerisier et le panier.

On distingue :

- une seule feuille trifoliée à folioles rondes ;
- deux fleurs rouge vif ; celle de droite est un peu blanche sur le dessus.

### **\*Ce qu'en disent les auteurs**

Le trèfle est identifié par 2 auteurs sur 30 qui nomment des fleurs.

<b>auteur</b>	<b>identité</b>	<b>arguments – détails significatifs</b>
GALLWITZ 1996	<i>Klee</i>	„Im Paradiesgärtlein blüht roter Klee neben dem Korb mit Kirschen“ (mais l'auteur omet la plante dans sa description du tableau).
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Klee</i>	

## LE TRÈFLE-FRAISIER



### ❖ Fiche signalétique

Famille des fabacées.

☘ Vivace, rampant, 5-15 cm, presque glabre.

Tiges souvent radicanes à l'attache des feuilles.

◆ Feuilles alternes, à long pétiole, avec 3 folioles ovales bordées de minuscules dents.

— Fleurs rose pâle à 5 pétales, 10-14 mm : un pétale dressé en étendard, deux latéraux comme des ailes, deux inférieurs réunis ; la forme générale rappelle un papillon. Groupées en inflorescences globuleuses, s'enflant et fonçant à la

fructification jusqu'à ressembler à de petites fraises.

Floraison de juin à septembre.

λ Petite gousse contenant 1 à 2 graines.

☘ Pelouses, pâturages, souvent sur sols lourds ou salés.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Trifolium fragiferum*.

**Françaises** : trèfle-fraisier ; [trèfle en général] : chair au bon Dieu, herbe de la Trinité, matou, patte de lièvre, patte de lion.

**Allemandes** : *Erdbeerklee* ; [trèfle en général] : *Himmelsbrot*, *Klee*.

### ❖ Historique

Le trèfle à quatre feuilles porte bonheur dès l'Antiquité.

Trèfle à trois feuilles : symbole de l'Irlande christianisée au V<sup>e</sup> siècle par saint Patrick qui aurait expliqué la Trinité au moyen du trèfle.

### ❖ Symbolique

La Trinité ; la force de vie, le bonheur.

### ❖ Pouvoirs

Favorise la cicatrisation des blessures et la lactation.

Remède contre la dépression, le manque d'appétit.

La plante éloigne les serpents.

Le trèfle à quatre feuilles préserve de tous les enchantements et donne de la chance en amour.

### ❖ Contes et légendes

Nombreuses variantes du récit étiologique qui explique pourquoi l'abeille ne butine pas le trèfle des champs, le plus gros de tous. L'insecte n'a pas respecté le sabbat : Dieu allonge le calice de la fleur ou raccourcit la trompe de l'abeille. Selon une autre version, les abeilles proposent un compromis à Dieu : elles pourront sortir le dimanche pour louer la Création mais, ne pouvant s'empêcher de butiner, se priveront de la meilleure plante.

## QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU TREFLE

artiste	oeuvre	date	détails signifiants
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Rencontre de Jésus et Jean-Baptiste enfants dans le désert</i>	vers 1410	Trèfle, fraisier et plantain entre les deux enfants // <i>Paradiesgärtlein</i> ⇒ même artiste.
Limbourg (les frères, entourage)	<i>Vierge d'Humilité dans le Jardin du Paradis</i>	vers 1415	La prairie et le banc sont parsemés de trèfles qui ressemblent à des trèfles-fraisiers ; l'Enfant tient dans sa menotte un gros fruit rouge aux allures de fraise ⇒ mise en image de la corrélation entre le fraisier et le trèfle.
Daret, Jacques	<i>Vierge d'Humilité au banc de fleurs</i>	vers 1420	Un pied de trèfle incarnat dans le gazon + fraisier sur le banc ⇒ inéluctabilité de la Croix
Lippi, Fra Filippo	<i>Vierge de l'Humilité</i>	vers 1430	Jésus s'apprête à poser le pied sur un trèfle clair sur fond sombre ⇒ plante jeune // Enfant qui comme elle « fleurira » en rouge.
Maître de la Légende de Sainte Lucie	<i>Virgo inter Virgines</i>	vers 1450	Trèfles dans le gazon sous la robe d'Agnès, à l'aplomb de l'agneau ⇒ cet Enfant est l'une des Personnes du Dieu trine.
	<i>Annonciation dans un jardin clos (dessin colorié)</i>	2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	Gros trèfle brodé sur le manteau de l'ange ⇒ l'Enfant qui naîtra est la 2 <sup>e</sup> Personne de la Trinité.
	<i>Lettre O (antiphonaire de Florence)</i>	XVI <sup>e</sup>	Trèfles verts comme le serpent qui s'enroule dans l'Arbre de la Connaissance et la figue que tiennent Adam et Eve ⇒ Jésus, Nouvel Adam, rachètera la faute.
Caravage, Le	<i>Repos pendant la Fuite en Egypte</i>	vers 1600	Trèfle au premier plan ⇒ rappel du contenu chrétien de la scène.

# M Le lys

## Les lys du *Paradiesgärtlein*

### \*Localisation



### \*Description

Deux grandes tiges de lys fleurissent à droite du tableau, derrière l'homme debout :

- celle de droite comporte 4 fleurs écloses et 1 bouton ;
- celle de gauche, située un peu en retrait, 1 fleur et 3 boutons.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Les lys sont identifiés par 22 auteurs sur 30 qui nomment des fleurs.

auteur	identité	arguments – détails significants
ALDENHOVEN 1902	<i>Lilien</i>	
GOTHEIN 1926	<i>Lilien</i>	„Auf hohem, mit Holzschranken gehaltenem Beet blühen viele schöne Blumen, Lilien, Rosen und Iris“.
HARTLAUB 1947	<i>Lilien</i>	
WOLFFHARDT 1954	<i>Weißer Lilien (Lilium cand.)</i>	Lys symbole de Résurrection ⇒ planté sur les tombes ⇒ le jeune homme = peut-être un mort.
MÜNDEL 1956	<i>Lilien</i>	„Der Erkenntnisbaum in vollem saftigen Laub, neben ihm hochstrebende Lilien“.
BEHLING 1957	<i>Weißer Lilien (Lilium cand.)</i>	„In der Nähe der drei männlichen Heiligen.“ Déjà présent à Saint-Gall.
HENNEBO 1962	<i>Weißer Lilien (Lilium candidum L.)</i>	„Rose und Lilie stehen nicht [...] auf dem Bankbeet im Hintergrunde, wie man es erwarten dürfte. Sie rahmen diesen Garten an den Seiten“.
VETTER 1965	<i>Lilie</i>	Symbole des vertus monastiques.
ZINK 1965	<i>Lilie</i>	Symbole de pureté : „Keuschheit im geistigen und geistlichen Sinne bezeichnet die Bereitschaft, dem einen Herrn zuzugehören und für ihn alles auf sich zu nehmen, was aus dieser Zugehörigkeit sich an Mühsal oder Verfolgung ergeben mag, und so stehen die Lilien hinter Laurentius im Garten des Paradieses.“
LCI 1974	<i>Lilien</i>	„Unschuld“.
LOECKLE 1976	<i>Lilien</i>	„Weißer Lilien, in der Blüte sechs-gegliedert als Doppel-Drei, künden seit alters her Geburt beziehungsweise Empfängnis“.
BAZIN 1984	<i>lis (Lilium candidum)</i>	
BÄUMER & SCHEFFCZYK 1988	<i>Lilien</i>	„Symbolisieren Marias Keuschheit“.
HOBHOUSE 1994	<i>lis blancs</i>	
VAN ZUYLEN 1994	<i>lys (Lilium candidum)</i>	
ROUSSEAU 1999	<i>lys (Lilium candidum)</i>	
GALLWITZ 1996	<i>Lilie</i>	
HADDAD 2000	<i>lys</i>	
HAGEN 2000	<i>lis blancs</i>	Symbolisent « la pureté de Marie ».
HAUDEBOURG 2001	<i>lis</i>	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Lilie</i>	„Merkwürdigerweise hinter der Männergruppe, zwei große Lilienstengel, traditionelles Symbol für Mariens Reinheit“.
IMPELLUSO 2003	<i>lys</i>	« Emblème de la pureté de la Vierge Marie ».
BERR 2005	<i>weißer Lilien</i>	

## LE LYS DE LA MADONE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des liliacées.

🌿 Bulbe à écailles charnues. Port érigé. Peut atteindre 1,80 m.

◆ Feuillage persistant, en rosette à la base, alterne et lancéolé sur les tiges, vert clair, brillant.

— Fleurs parfumées en forme de trompettes, 15 cm, composées de six larges tépales récurvés d'un blanc pur ; anthères jaune d'or.

Floraison juin-juillet.

λ Capsule à trois loges.

🌳 Cultivé dans les jardins.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Lilium candidum*.

**Françaises** : lis blanc, lys de la madone, lys de saint Antoine, rose de Junon.

**Allemandes** : *Gilge, Josephs-Lilie, Königsblume, Madonnenlilie.*

### ❖ Historique

Associé aux déesses mères dans l'Antiquité. Admiré des Anciens.

Ornait le Temple de Jérusalem, en particulier les vasques de purification.

Probablement rapporté en Europe par les Croisés. Hildegarde fait son éloge.

Le lys – en réalité un iris – devient l'attribut des rois de France.

### ❖ Symbolique

Lumière, amour, innocence, pureté de cœur, Résurrection (←Bède le Vénérable), l'Eglise.

Attribut d'un très grand nombre de saints, mais surtout de l'archange Gabriel (Annonciation), de Joseph, de Marie (généralement avec la rose), du Christ.

### ❖ Pouvoirs

Remède contre les brûlures, les morsures de serpent, les accouchements difficiles.

### ❖ Contes et légendes

...Les lys naissent du lait de Junon / des larmes de la Vierge au pied de la Croix.

...Fleurissent dans une terre aride en signe de la virginité perpétuelle de Marie, dans son tombeau après son Assomption, dans la bouche de moines pieux, sur la tombe des amants séparés / des innocents exécutés.

...Un ange portant un lys apparaît à Clovis, qui gagne la bataille et se convertit.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...Nombreuses occurrences bibliques, notamment 1 R 7, 19 ; 7, 22 ; 7, 26 ; 2 Ch 4, 5 ;

Os 14, 5 ; Psaumes « sur les lys » (45, 60, 69, 80) ; Ct 2, 1-16 ; 4, 5 ; 5, 13 ; 6, 2 ; 7, 3 ; Si 39, 14 ; 50, 8 ; mais « lys » traduit parfois par « rose » (Luther) ; dans Mt 6, 28-29 / Lc 12, 27 « lys des champs » cités en exemple par Jésus.

...Une abondante littérature mariale met en // le lys et la Vierge (Walafriid Strabon, Hildegarde, Petrus Cantor, Innocent III, Bonaventure, Conrad de Megenberg).

## QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU LYS

artiste	oeuvre	date	détails significants
	<i>Adoration des Mages</i> (Ravenne)	VI <sup>e</sup>	Chemin bordé de lys ⇒ les mages viennent rendre hommage à Jésus, <i>Salus mundi</i> , dont le lys est le symbole.
	<i>Goldenes Rössl</i>	vers 1404	Le roi Charles VI s'agenouille dans son manteau fleurdelisé devant la Madone, qui porte une fleur de lys en perles à sa couronne ⇒ la royauté céleste surpasse la royauté des hommes.
	<i>Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes</i>	1410- 1415	Jardin planté, comme envahi de lys ⇒ mise en valeur de la virginité de Marie, dont la tête est couverte d'un délicat voile blanc.
Artiste rhénan	<i>Vierge sur le trône</i>	vers 1440- 1446	Jésus, debout sur les genoux de sa mère, tend les deux mains vers trois gros lys blancs que Marie tient en bouquet ⇒ cet Enfant charmant est aussi la 2 <sup>e</sup> Personne de la Trinité.
Lochner, Stefan	<i>Madone à la roseraie</i>	1450	Les lys forment un second <i>hortus conclusus</i> devant les roses ⇒ virginité de Marie.
Raphaël.	<i>Couronnement de la Vierge</i>	vers 1503	Deux scènes séparées par une nuée : en-dessous du Couronnement les roses et les lys fleurissent dans le sarcophage ⇒ les événements terrestres sont un reflet du monde céleste.
Bourdichon, Jean	<i>Lys et roses de Provins</i> ( <i>Grandes Heures d'Anne de Bretagne</i> )	1503- 1508	Une fleur de lys de la marge est menacée par une sauterelle vorace et une araignée noire, mais reste intacte ⇒ Marie est vierge, quoiqu'en pensent les médisants.
Grünewald, Mathias	<i>Madone de Stuppach</i>	1519	Devant Marie auréolée d'arc-en-ciel fleurissent dans un vase trois tiges de lys, dont deux presque confondues ⇒ la Vierge a enfanté Jésus, homme et Dieu, lumière du monde.
Altdorfer, Albrecht	<i>Suzanne au bain</i>	1526	Une servante va chercher de l'eau, un lys à la main ⇒ Suzanne est innocente.
	<i>Lettre O</i> (antiphonaire de Florence)	XVI <sup>e</sup>	Au premier plan du Jardin d'Eden, où Adam et Eve sont nus, poussent des lys magnifiques ⇒ Jésus invite à retrouver la confiance en Dieu des premiers hommes : les « lys des champs » sont mieux vêtus que Salomon.
Rossetti, Gabriel	<i>L'Enfance de Marie</i>	1848- 1849	La jeune fille brode des lys blancs sur une tenture rouge qui sera celle de l'Annonciation ⇒ elle a été choisie depuis toujours.
Dante	<i>Ecce ancilla Domini</i>	1849- 1850	
Artiste bavarois	<i>Saint Joseph</i> (peinture sous verre)	milieu XIX <sup>e</sup>	Feuillage du lys blanc tenu par Joseph de la même couleur dorée que sa tunique et le galon du vêtement blanc de l'Enfant ⇒ Joseph a la pureté de cœur d'accepter Jésus comme son fils.

# N Le plantain

## Les plantains du *Paradiesgärtlein*

### \*Localisation



1. Plantain lancéolé



2. Plantain majeur

### \*Description

Les deux espèces poussent contre la pierre du bassin :

- deux touffes de plantains lancéolés sans fleurs contre le côté gauche du bassin, l'une épaisse, faite sans doute de plusieurs pieds, l'autre réduite à quelques feuilles ;
  - un seul pied de grand plantain au premier plan, dans l'angle formé par la pierre et la rigole ;
- l'artiste a représenté cinq inflorescences, dont il est difficile de distinguer le stade de floraison.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Les plantains sont identifiés par 2 auteurs sur 30 qui nomment des fleurs.

<b>auteur</b>	<b>identité</b>	<b>arguments – détails significatifs</b>
GALLWITZ 1996	<i>Wegerich</i>	<i>„Barbara schöpft Wasser, am Brunnenrand wachsen Bachbunze und Wegerich“.</i> <i>„Im Paradiesgärtlein wachsen, am Brunnenrand links, ein Spitzwegerich und vorn eine Breitwegerichpflanze“.</i>
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Wegerich</i>	Numérotent seulement le plantain lancéolé.

## LE PLANTAIN (MAJEUR)



### ❖ Fiche signalétique

Famille des plantaginacées.

☘ Vivace, 10-35 cm, glabre ou velu.

◆ Feuilles en rosette basilaire plaquée au sol, ovales, larges, épaisses, vert foncé, pétiolées.

\_ Minuscules fleurs vert jaunâtre pâle et brun clair, 1-2 mm ; 4 pétales réguliers à lobes membraneux soudés à la base ; anthères pourpre pâle puis brun jaunâtre. Longs épis de même longueur que les tiges non sillonnées. Floraison de juin à octobre.

λ Petite capsule à nombreuses et petites graines.

☞ Terrains vagues, sentiers, pelouses. Souvent en grandes colonies ; supporte le piétinement.

### ❖ Appellations

**Latines** : *Herba agni*, *Lingua agni*, *Herba proserpinacia*, *Plantago (major)*.

**Françaises** : [majeur] herbe aux cailles / aux charpentiers / charpentière / de saint Joseph, plantain aux oiseaux, pain d'oiseaux, queue de rat ; [lancéolé] herbe à cinq côtes.

**Allemandes** : [plantain en général] *Aderkraut*, *Dornsame*, *Heudieb*, *Heufresser*, *Hühneraugenwurz*, *Lägenblatt*, *Lügenblatt*, *Ripplichrut*, *Schlangenkraut*, *Sündenkraut*, *Treib-aus*, *Vogelsame*, *Wegbeherrscher*, *Wegbreite*, *Wegerich*, *Wundkraut* ; [majeur] *Arnion*, *Breitwegerich*, *Hasenohr*, *Hundzunge*, *Katzenschwanz*, *Lämmerzunge*, *Schafskraut*, *Schafzunge*, *Siebenrippe*, *Katzenzunge*.

### ❖ Historique

Panacée des Anciens ; apprécié des Germains (fait partie des 9 plantes magiques).

Remède presque universel au Moyen Age ; entre dans le *pulvis contra venum et contra magica verba* d'Hildegarde de Bingen.

Le grand plantain arrive en Amérique à la suite des colons.

### ❖ Symbolique

Fécondité, herbe de Proserpine ⇒ retour du printemps.

Associée au mouton et au dieu guérisseur sur tout le pourtour de la Méditerranée.

Plante mariale car modeste. Propagation de la « vraie foi ».

### ❖ Pouvoirs

Réputé contre la peste, les blessures d'animaux venimeux. Restaure les tissus (entraîné dans la composition du saint Vinage contre le mal des Ardents). Hémostatique utile pour les accouchements. Combat la cécité et la surdité. Remède des maux liés au voyage, œils de perdrix, fatigue, blessures, fractures, épines.

Amulettes en racines de plantain contre la peste et le Malin. Les côtes servent de médium pour les oracles.

### ❖ Contes et légendes

...Le plantain serait né des imprécations d'un valet paresseux, appelant à grands cris une plante capable de limiter la croissance de l'herbe.

...Grand plantain et plantain lancéolé = corps transformé de deux soldats repentants, un mince et un gros, qui consacraient le reste de leur vie à la défense de la justice.

...Le Diable, jaloux des pouvoirs du plantain et inquiet de voir les hommes guérir de tout mal, rongea sa racine ; Marie fit cadeau à la plante de robustes nervures pour lui redonner vigueur.

QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU PLANTAIN

artiste	oeuvre	date	détails significatifs
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert</i>	vers 1410	Grand plantain ( <i>Lämmerzunge</i> ) entre les deux enfants, près de l'agneau ⇒ l'« Agneau de Dieu » enlève les péchés du monde.
	<i>Conversion de saint Paul</i> (église Saint-Lambert)	vers 1420	Deux pieds de grand plantain à l'aplomb de Dieu ⇒ Saul doit extirper le Mal qui était en lui comme une écharde infectée + le plantain guérit de l'aveuglement.
Daret, Jacques	<i>Vierge d'Humilité au banc de fleurs</i>	vers 1420	Grand plantain à trois inflorescences près de Marie ⇒ fleur très humble // Marie, qui a été choisie pour enfanter le Dieu trine.
Schongauer, Martin (école)	<i>Vierge dans un jardin</i>	1469-1491	Plantain lancéolé au premier plan ⇒ annonce de la lance qui percera le flanc de Jésus // manteau rouge de Marie.
Maître de la Légende de sainte Madeleine	<i>Vierge au jardinet</i>	vers 1470	Feuilles de grand plantain en forme de croix aux pieds de Marie vêtue d'un manteau rouge ⇒ cet Enfant saignera, mais le plantain arrête les saignements : la Mort n'a pas le dernier mot.
	<i>Plantain</i> (Pseudo-Apulée)	vers 1484	Plantain surmonté d'un scorpion et entouré d'un serpent ⇒ souverain contre les animaux venimeux.
Maître d'Aquisgrana	<i>Assomption</i>	1485	Un grand plantain côtoie un fraisier et du muguet ⇒ trois plantes mariales.
Maître de la Légende de Sainte Lucie	<i>Saint Sébastien</i>	dernier 1/4 du XV <sup>e</sup>	Grand plantain entre les pieds de saint Sébastien ⇒ la plante et le saint protègent et guérissent de la peste.
Bourdichon, Jean	<i>Plantain (Grandes Heures d'Anne de Bretagne)</i>	1503-1508	7 inflorescences ⇒ les 7 dons de l'Esprit ? les 7 Douleurs de Marie ? Une libellule essaie d'attaquer le plantain, mais une coccinelle veille ⇒ Dieu protège du Malin.
	<i>Noli me tangere</i> (tapisserie)	vers 1500-1520	Plantain lancéolé près du pot d'onguent ⇒ Marie-Madeleine était venue ensevelir un mort, percé d'un coup de lance. Grand plantain à 5 inflorescences sous le pied stigmatisé de Jésus qui tient une bêche ⇒ allusion aux stigmates + invitation à guérir les plaies du monde (pouvoir hémostatique)?
Raphaël	<i>Sainte Famille au Palmier</i>	1507	Grand plantain sous le pied de saint Joseph ⇒ reconnaissance de son rôle de père nourricier.
Grünewald, Matthias	<i>Visite de Saint Antoine à Saint Paul (Isenheim)</i>	1510-1515	Un grand plantain épouse le blason de Guy Gers ⇒ l'homme panse, Dieu guérit.
David, Gérard	<i>La Fuite en Egypte</i>	début XVI <sup>e</sup>	Grand plantain devant Jésus qui égrène une grappe de raisins ⇒ allusion à l'Eucharistie.

## O Le muguet et le sceau de Salomon

### Le muguet du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Le muguet est presque aligné au premier plan, près du bassin de pierre, devant la musicienne :

- sur les 10 brins aux grandes feuilles nervurées, 9 sont en fleurs, plus épanouies à la base ; on compte, en partant de la gauche, 4 fleurs plus ou moins ouvertes, 6, puis 5 ; les autres brins comportent tous 4 fleurs ;
- 2 brins sont très courbés comme du sceau de Salomon ; mais les 2 clochettes écartées sur la 2<sup>e</sup> plante en partant de la gauche sont typiques du muguet ;
- 2 clochettes, peintes de face, mettent en relief les 6 dents caractéristiques et le « cœur » de la fleur.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Le muguet est identifié par 17 auteurs sur 30 qui nomment des fleurs.

auteur	identité	arguments – détails signifiants
ALDENHOVEN 1902	<i>Maiglöckchen</i>	
GEBHARDT 1905	<i>Maiglöckchen</i>	„Alle Blumen des Solothurner Bildes blühen auch im Paradiesesgarten, die Maiglöckchen und Schneeglöckchen, die Veilchen und Erdbeeren“.
WOLFFHARDT 1954	<i>Maiglöckchen</i> ( <i>Convallaria maialis</i> )	<i>Lilium convallium</i> ⇔ Ct 2,1. „Auf vielen Verkündigungsbildern des 15. und 16. Jahrhunderts statt oder neben der Lilie“. Plante médicinale, comparée à Marie pour sa force de guérison ⇒ „Wohl auch wegen dieser Eigenschaften in die vordere Reihe des Paradiesgärtleins gepflanzt. Im 16. Jahrhundert wurde ein Kräutergarten geradezu ein ‚Paradiesgärtlein‘ genannt“.
BEHLING 1957	<i>Maiglöckchen</i> ( <i>Convallaria majalis</i> )	Représentation minutieuse. „Steigen schlank aus weichen, großen Blättern“.
HENNEBO 1962	<i>Maiglöckchen</i>	
VETTER 1965	<i>Maiglöckchen</i> / <i>Convallaria majalis</i>	
ZINK 1965	<i>Maiblume</i>	Près de Cécile ⇔ sûrement une signification.
ULLMANN 1981	<i>Maiglöckchen</i>	„Mariensymbol“.
BAZIN 1984	muguet ( <i>Convallaria majalis</i> )	
HOBHOUSE 1994	muguet	
VAN ZUYLEN 1994	muguet	
ROUSSEAU 1999		
GALLWITZ 1996	<i>Maiblumen</i> / <i>Maiglöckchen</i>	Souligne sa proximité avec Jésus et avec la pivoine.
HAUDEBOURG 2001	muguet	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Maiglöckchen</i>	
IMPELLUSO 2003	muguet	« Les brins de muguet font référence à la chasteté de la Vierge Marie ».
BERR 2005	<i>Maiglöckchen</i>	

## LE MUGUET



### ❖ Fiche signalétique

Famille des liliacées.

☘ Vivace, 15-25 cm, glabre, formant des colonies.

Tiges courtes, dressées, non ramifiées.

◆ Feuilles elliptiques, larges, deux sur chaque tige, presque opposées, assez mates, à nombreuses nervures parallèles.

\_ Fleurs blanches, très parfumées ; 6 pétales soudés en corolle campaniforme à 6 petites dents retroussées, 5-9 mm, en grappe unilatérale penchée.

Floraison mai-juin.

λ Baie rouge vif à maturité, toxique.

☞ Forêts, haies, souvent naturalisé près des lieux de culture.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Convallaria majalis*.

**Françaises** : clochette des bois, larmes de Notre-Dame, lys de mai, lys des vallées, mugade, muguet de mai, muguette.

**Allemandes** : *Fillifallblüh, Frauentränen, Lilienkonveilchen, Lilienkonvallien, Maiblume, Maiglöckchen, Maililie, Maischellen, Nießkraut, Talgilgen, Zweiblatt*.

### ❖ Historique

Offert aux morts chez les Egyptiens.

Dédié à Oстера, la déesse germanique du printemps. Coutume des couronnes de muguet.

Peu prisé de l'Antiquité gréco-latine.

Porte-bonheur depuis 1560, mais surtout depuis le XIX<sup>e</sup> siècle.

### ❖ Symbolique

Amour, virginité, modestie.

Marie, le Christ « Salut du monde », les médecins.

### ❖ Pouvoirs

Remède contre les maladies de cœur, les pertes de mémoire, l'apoplexie, la goutte (forme de goutte), les maladies des yeux (forme de larmes).

Fonction d'oracle : le muguet teinté de rouge annonce que le sang coulera (vu en 1914).

### ❖ Contes et légendes

...Après la Création, le muguet cherche la lumière, comme toutes les fleurs ; mais par miséricorde il revient fleurir dans la forêt, ramenant ainsi les insectes et les oiseaux.

...Le muguet naît des larmes du Christ, ému qu'un enfant ait tenté de l'arracher à ses bourreaux.

...Lorsque Marie alla chez sa cousine Elizabeth, à chacun de ses pas s'ouvrit un brin de muguet.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

Aucune occurrence biblique, mais le *lilium convallium* du Cantique a été compris comme du muguet. Marie souvent comparée à ce « lis unique des vallées » (Adam de Saint-Victor).

## QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU MUGUET

artiste	oeuvre	date	détails significants
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Vierge aux fraisiers</i>	vers 1425	Muguet à la fois juxtaposé et peint avec précision au premier plan // <i>Paradiesgärtlein</i> ⇒ argument pour attribuer les deux tableaux au même peintre.
Lochner, Stefan	<i>Retable du Jugement Dernier</i>	1435-1440	Le combat se décide près d'un pied de muguet, qu'un démon tente d'écraser de sa patte griffue ⇒ la fleur symbolise le Christ-Juge qui trône dans la nuée.
Artiste franconien	<i>Crucifixion</i>	XV <sup>e</sup>	Du muguet fleurit aux pieds d'une Vierge défigurée par le chagrin ⇒ insiste sur les larmes de Marie : l'acceptation du sacrifice ne va pas de soi.
Maître des Etudes de Draperies	<i>Un ermite est témoin de l'Assomption de Marie-Madeleine</i>	vers 1480-1490	Frise de muguet au premier plan ⇒ le ciel est promis aux cœurs purs comme l'ermite, mais aussi aux pécheurs repentis dont Marie-Madeleine est l'image.
Artiste bâlois	<i>Jardin d'amour avec tente</i> (tapisserie)	vers 1490	Un damoiseau désigne de son pied – rouge et pointu comme une lance de tournoi – une touffe de muguet qui fleurit devant une douce-amère ⇒ jamais l'amour ne sera amer pour sa dame, qu'il s'engage à servir fidèlement.
Artiste alsacien	<i>Jardin du Paradis</i> (bréviaire)	fin XV <sup>e</sup>	Du muguet fleurit en évidence entre les deux colonnes du texte, à l'aplomb de la Vierge, et entre Marie et son Fils vêtu de blanc ⇒ la fleur est symbole de la Vierge et de l'Enfant.
Artiste castillan	<i>Visitation</i>	fin XV <sup>e</sup>	Du muguet fleurit au premier plan ⇒ malgré l'Enfant visible dans le sein de Marie, celle-ci est vierge.
Maître de Werden	<i>Conversion de Saint Hubert</i>	fin XV <sup>e</sup>	Muguet à l'aplomb du crucifix entre les bois du cerf ⇒ le chasseur agenouillé sera fidèle au Christ, Salut du monde, comme le chien blanc couché sur le chemin l'est à son maître.
Dürer, Albrecht	<i>Madone au chardonneret</i>	1506	Un angelot offre un bouquet à la Vierge / à Jésus ⇒ symbole de Marie et de son Fils, tous deux indemnes du péché.
Baldung, Hans	<i>Annonciation</i>	1516	Posé sur une nappe blanche // nappe d'autel un bouquet de muguet dans un vase rond comme le ventre de Marie dans la <i>Visitation</i> du même retable ⇒ la Vierge Marie est le vase dans lequel grandit le Messie, qui renvoie au calice et à l'autel.
Burgkmair, Hans	<i>Saint Jean à Patmos</i>	1518-1519	Muguet et pissenlit (dendelion) au premier plan ⇒ saint Jean résistera aux attaques des méchants et mourra fidèle à sa foi // les Justes de l' <i>Apocalypse</i> qu'il est en train de rédiger.

Le sceau de Salomon du *Paradiesgärtlein*

**\*Localisation**



### \*Description

Contrairement aux autres, le sceau de Salomon n'est pas dans le tableau une fleur naturelle, mais faite d'or filigrané dans la couronne de la musicienne.

- L'ensemble rappelle l'espèce, bien que la tige spiralée de la 5<sup>e</sup> plante en partant de la gauche ainsi que les fleurs de la 6<sup>e</sup> fassent davantage penser à de la vesce.

- Les 6 tiges sont dressées mais souples, penchées vers la gauche ; la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> semblent soudées.

- Les fleurs pendent en gouttes comme dans la nature ; pour autant qu'on puisse les distinguer des feuilles, qui ne correspondent pas à celles de la plante, on compte en partant de la gauche 2 fleurs, puis 5 (3 et 2), puis 3 et deux fois 2.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Aucun des auteurs consultés n'a cherché à identifier la fleur, qui n'est mentionnée qu'une fois.

<b>auteur</b>	<b>identité</b>	<b>page - arguments – détails significants</b>
MÜNZEL 1956		Un diadème d'or filigrané de fleurs dressées alors qu'on s'attendrait à voir une auréole : „ <i>Was Michael und Katharina auf dem Haupte tragen, ist auch kein Heiligenschein, sondern ein Diadem aus Goldfiligran mit aufrechtstehenden Blumen</i> “.

## LE SCEAU DE SALOMON



### ❖ Fiche signalétique

Famille des liliacées.

☘ Vivace, 40-80 cm, glabre, s'étalant en surface par un épais rhizome charnu.

Tiges cylindriques, dressées, arquées au sommet.

◆ Feuilles lancéolées, alternes, à nervures parallèles.

— Six pétales soudés en clochettes pendantes, 9-20 mm, à l'aisselle des feuilles, en bouquets de 2 à 6, blanches tachées de vert au sommet ; 6 divisions peu marquées.

Floraison mai-juin.

λ Baie noir bleuté.

☞ Forêts, taillis, affectionne les sols calcaires.

NB : il existe aussi une espèce odorante, qui comporte moins de fleurs. Il semble que ce soit celle sur laquelle les marques ressemblent le plus à des sceaux.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Polygonatum (multiflorum)*.

**Françaises** : genouillet, grand muguet, herbe aux panaris, muguet multiflore, sceau de Salomon.

**Allemandes** : *Salomonssiegel, Springwurz, Weißwurz*.

### ❖ Historique

Appelé déjà par Pline *Polygonatum*.

Peu mentionné au Moyen Age (vu comme une espèce de muguet).

### ❖ Symbolique

Pas de grandes différences avec le muguet.

### ❖ Pouvoirs

Les racines écrasées guérissent les blessures.

Le rhizome est réputé puissant ; parfois maléfique : peut ensorceler les vaches.

### ❖ Contes et légendes

...Salomon aurait fait éclater avec le rhizome la roche pour construire le Temple. Il y a imprimé son sceau pour dire aux hommes combien la plante est puissante.

...Si l'on ne trouve pas la plante, il faut boucher le nid d'un pic avec un coin de bois : l'oiseau sait où trouver le sceau de Salomon (car le roi connaissait le langage des oiseaux). Il suffit alors d'effrayer le pic, qui laisse tomber la plante.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...La plante n'a aucune occurrence biblique, contrairement au sceau ( par exemple Ex 39, 14 ; Ct 8, 6 ; Si 32, 6 ; Jn 6, 27 ; Ep 1, 13 et surtout le Livre aux sept sceaux : Ap 5, 1-9).

...Salomon est par ailleurs très utilisé dans la symbolique mariale.

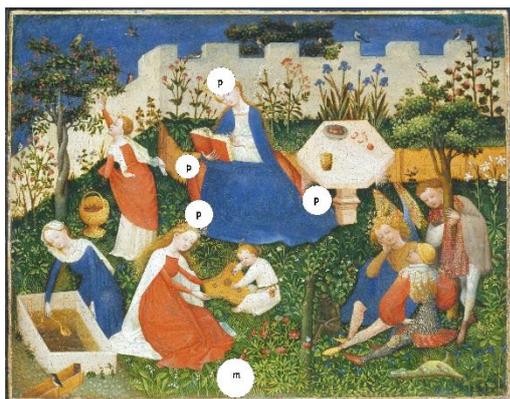
**QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU SCEAU DE SALOMON**

<b>artiste</b>	<b>oeuvre</b>	<b>date</b>	<b>détails signifiants</b>
	<i>Assomption et Couronnement de la Vierge (Heures de Soane)</i>	XV <sup>e</sup>	Sceau de Salomon parmi les fleurs blanches de la marge ⇒ Marie est la fiancée du Cantique : « mets-moi comme un sceau sur ton cœur, comme un sceau sur ton bras. Car l'amour est fort comme la Mort » (Ct 8, 6).
Maître de Boucicaut (école)	<i>Mariage d'Adam et Eve</i>	XV <sup>e</sup>	Un sceau de Salomon fleurit sur la rive, devant un cygne qui nage à l'extérieur du Jardin ⇒ l'amour devra survivre à la Chute ? Dieu sera caché, mais toujours présent ?

# P La marguerite

## Les marguerites et les perles du *Paradiesgärtlein*

### \*Localisation



### \*Description

Deux marguerites fleurissent au premier plan, entre le muguet et les pivoines.

- Sur celle de gauche, figurée de profil, à demi ouverte, 5 pétales sont visibles ; celle de droite, entièrement épanouie, peinte de face, comporte 11 pétales.

- Les tiges parallèles et souples semblent se balancer sous une légère brise.

- Les feuilles sont plus arrondies et moins embrassantes que dans la nature.

- Une tache blanche dans l'herbe, entre les deux fleurs, figure peut-être un pétale : une autre marguerite a-t-elle été effeuillée ?

Par ailleurs, la Vierge est entourée de marguerites sous la forme de perles.

- Dans sa couronne, les cœurs des minuscules marguerites figurent alternativement des saphirs et des rubis. La fleur centrale, plus grosse que les autres, a 7 pétales de perles, les autres seulement 6.

- Le coussin carré, le plus proche de la terre, est orné aux quatre coins – dont seulement trois sont visibles – de pompons brodés de perles.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Sur les 30 auteurs qui nomment des fleurs, seulement 7 mentionnent les marguerites, dont 1 indirectement. A notre connaissance, aucun ne mentionne les perles.

auteur	identité	Arguments – détails signifiants
ALDENHOVEN1902	<i>Wucherblume</i>	
WOLFFHARDT 1954	<i>Große Gänseblumen (Chrysanthemum leucanthemum)</i>	
BEHLING 1957		Ne cite pas la marguerite dans son énumération, mais à propos du <i>Paradiesgärtlein</i> deux passages qui parlent de la fleur (citations de Konrad von Würzburg et de Suso).
VETTER 1965	<i>Margeriten / Chrysanthemum leucanthemum</i>	
ZINK 1965	<i>Chrysantheme</i>	
GALLWITZ 1996	<i>Margerite</i>	Note que les marguerites fleurissent au-dessous de l'Enfant. „Zwei Blüten entdeckt man im Paradiesgärtlein, unten in der Mitte zwischen Maiglöckchen und Pfingstrose“.
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Margeriten</i>	

## LA MARGUERITE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des astéracées.

☞ Vivace, 40-80 cm, à courtes pousses étalées, à tiges dressées, un peu sillonnées, peu ramifiées.

◆ Feuilles vert foncé, les basilaires en cuillère, dentées, les supérieures embrassantes.

\_ Capitules radiés, solitaires, 25-50 mm ; ligules blanches, larges, étalées ; disque central jaune, bombé, fleurs en tubes. Floraison mai-septembre.

λ Cylindrique à 10 cannelures.

☞ Prairies, talus, broussailles, forêts claires.

L'espèce voisine *Leucanthemum superbum*, aux fleurs plus grandes, est cultivée dans les jardins.

### ❖ Appellations

**Latines** : *bellis major*, *Chrysanthemum leucanthemum*, *consolida major*, *Leucanthemum vulgare*, *oculus bovis*, *sancti Johannis flores*.

**Françaises** : amourôse, coû de r'nar , grant consode, grande pâquerette, jacques, margueriette, marguerite, magrite de bôdé, œil-de-bœuf, oracle des dames, pâquette de Saint-Jean / de Saint-Sacrement, reine des prés, tête de moine, queue de chat / de rat.

**Allemandes** : *große gänseblume*, *große mazlieb*, *Himmel-Höll-und Fegfeuerblume*, *Johannisblume*, *Jungfernblume*, *Kalbsaugen*, *kuhlume*, *Margerite*, *Orakelblume*, *Sanct Johans bluomen*, *Sonnwendblume*, *Sternblume*, *Wiesenperle*, *Wucherblume*.

### ❖ Historique

Les Egyptiens en composaient des bouquets et en tressaient des couronnes.

Très appréciées et consommées (cuites et crues) au Moyen Age ; prénom à la mode.

### ❖ Symbolique

La chasteté, le martyr, le Christ (Résurrection).

### ❖ Pouvoirs

Peu employée en médecine. Hieronymus Bock préfère n'en rien dire.

Par contre, fleur des oracles (réputés infailibles) pour le métier, le nombre d'enfants, le Salut de l'âme, mais surtout l'amour (repris par Goethe dans *Faust*).

Amulette contre l'incendie ; suspendue au cou des vaches en train de vêler.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

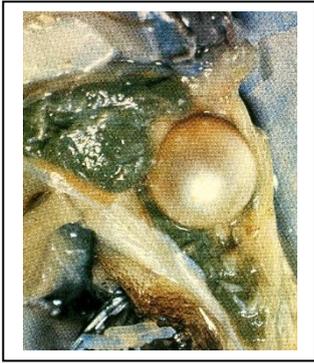
...Chez Suso, la Jérusalem céleste brille de loin avec ses « nobles marguerites » et toutes ses « fleurs vivantes ».

...Konrad von Würzburg nomme Marie *erweltiu margarite* (marguerite élue).

QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA MARGUERITE

artiste	oeuvre	date	détails
	<i>Le Jugement Dernier</i> , (Loreto Apruntino)	XIII <sup>e</sup> siècle	Grosses marguerites sur la terrasse du « Paradis de l'attente » ⇒ fleur du Paradis
	<i>Herr Heinrich von Morungen (Codex Manesse)</i>	vers 1320	Le poète alité, couronné de marguerites, est « malade d'amour » ( <i>minnekrank</i> ) près de la dame indifférente ⇒ mise en scène de son poème : „ <i>Frouwe, wilt du mich gern, / sô sich mich ein vil lützel an, / [...] ich bin siech, min herze ist wunt. / frouwe, daze hânt mir getân / mîn ougen und dîn roter munt</i> “.
Anonyme	<i>Der Winsbêke (Codex Manesse)</i>	vers 1320	Un père grisonnant explique à son jeune fils, couronné de marguerites, les règles de la chevalerie ⇒ symbole de pureté de cœur.
Maître du Diptyque de Wilton House	<i>Diptyque de Wilton House</i>	1377- 1399	Une fleur radiée blanche est posée à plat dans l'herbe ⇒ marguerite et pâquerette vues souvent comme deux fleurs jumelles.
Campin, Robert	<i>Maria lactans (Retable de Flémalle)</i>	1410- 1415	Marguerites dans l'herbe aux pieds de Marie ⇒ fleur mariale, mais aussi, par l'intermédiaire des gouttes de lait, symbole de la perle qu'est le Christ.
Maître du Paradiesgärtlein (entourage)	<i>Reliquaire des saints Lucius et Emerita</i>	1430- 1440	Marguerites stylisées dans la couronne de sainte Emerita, qui tient la palme des martyrs ⇒ fleur des martyrs.
Lochner, Stefan	<i>Sainte Catherine, l'évêque Hubert de Liège et saint Quirinius avec un donateur</i>	1435- 1440	Grosses marguerites aux pétales de perles sur la poitrine de Catherine ⇒ fleurs des martyrs.
De Coter, Colijn	<i>Vierge à l'Enfant</i>	1494- 1500	Des marguerites fleurissent dans l'herbe près de Marie ⇒ la Vierge = <i>erweltiu margarite</i> (Konrad von Würzburg).
Bourdichon, Jean	<i>Grant consode [marguerite]</i>	1503- 1508	Marguerites au grand cœur jaune bombé, ⇒ fleur solaire.
Cranach, Lucas	<i>L'Age d'or</i>	vers 1530	Un couple devise, nu, étendu parmi les marguerites ⇒ fleur de l'innocence.
Spencer, Stanley	<i>Saint François et les oiseaux</i>	1935	Un petit garçon brandit un bouquet de marguerites au-dessus des oies ⇒ clin d'œil à l'allemand <i>Gänseblume</i> et au « jacques » français ?
	<i>Communiantes (photo)</i>	vers 1940	Petites filles en blanc couronnées de marguerites ⇒ symbole d'innocence.
Arcabas	<i>Inspiration</i>	2 <sup>e</sup> ½ XX <sup>e</sup>	De la bouche de l'ange qui souffle à l'oreille du peintre jaillissent trois marguerites ⇒ du pinceau du peintre jaillira la beauté.

## LA PERLE



### ❖ Fiche signalétique

Concrétion brillante, dure, nacrée, plus ou moins sphérique, qui se forme dans certains mollusques, particulièrement les huîtres.  
La perle a toujours pour origine un noyau (grain de sable, parasite), recouvert au cours des années de fines couches de carbonate de calcium. Sa valeur dépend de sa couleur (blanche, rose, grise, noire), de sa forme (sphérique, en poire) plus ou moins régulière, de son « eau », qui peut se ternir. Elle se travaille assez facilement.

### ❖ Appellations

**Latines** : *margarita* ; [latin populaire] *pernula* (étymologie incertaine).

**Françaises** : perle ; marguerite (encore fréquent au Moyen Age).

**Allemande** : *Perle*.

### ❖ Historique

On a retrouvé en Inde des objets ornés de perles, datant de plusieurs siècles avant J.-C.

Les pharaons passaient des colliers de perles au cou des grands de leur royaume.

En Grèce et à Rome récompense des vainqueurs.

Très appréciées à l'époque de la Renaissance ; les perles irrégulières, dites « baroques » sont montées en bijoux aux formes d'animal, par exemple d'agneau pascal.

### ❖ Symbolique

La beauté, la pureté, l'innocence, la conception virginale, l'amour, les félicités paradisiaques. Vénus, la Vierge Marie, le Christ, la Cène ; la Parole, le Royaume.

Métaphore des larmes, de la rosée, du sang. La libellule à cause de ses gros yeux.

### ❖ Pouvoirs

Perles pulvérisées en remède, dans l'Antiquité puis au Moyen Age (renforcé par l'image de l'Eucharistie). Portées en amulette, cf Inventaire des bijoux de Charles le Téméraire.

### ❖ Contes et légendes

...Les perles naissent des larmes d'Eve après la Chute / de Marie lors de la Passion (elles ont été ramassées et vendues, et l'on continue de les vendre : c'est pourquoi elles sont si chères).

...Les perles sont les yeux des coquillages, transformés par la foudre (légende antique reprise par Jean Damascène) ou encore une goutte de pluie qui, tombée dans la mer, s'émerveille de l'immensité de l'océan : Dieu la récompense de sa modestie (légende musulmane).

...Le plongeur imbrin porte sur ses plumes le dessin des perles qu'il a méritées en allant, à la Création, chercher au fond de l'eau la terre nécessaire (légende amérindienne).

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...Dans l'AT image de ce qui est précieux ; mais la Sagesse surpasse les perles (Pr 3, 15 ; 8, 11 ; 20, 15 ; 31, 10 ; Jb 28, 18). Les perles ornent le cou de la fiancée (Ct 1, 10), mais sont déconseillées par Paul (1 Tm 2, 9). Symbole de Babylone (Is 13, 19 ; Ap 18, 1-24) et de la prostitution (Ap 17, 4). Dans la bouche de Jésus, image de la Parole (Mt 7, 6) et du Royaume (Mt 13, 45-46). Les 12 portes de la Jérusalem céleste sont 12 perles (Ap 21, 21).

...Beaucoup d'auteurs filent la métaphore. La perle est le Christ (*Physiologue*, Jean Damascène, Venance Fortunat), la Parole (Jean Chrysostome, Luther), la Vierge (saint Bernard), la récompense du croyant (sainte Agnès, sainte Colette).

## QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA PERLE

artiste	oeuvre	date	détails
Charbonneau-Lassay, Louis	<i>Laurier et collier de perles</i> (catac. de la Voie Ardéatine)	II <sup>e</sup> / 1934	Deux branches de laurier encadrent un collier de perles ⇒ symbole de la gloire et de la récompense des martyrs.
Hennequin de Bruges	<i>La Prostituée sur la Bête</i> ( <i>Tenture de l'Apocalypse</i> )	1373-1381	La prostituée porte une couronne de perles // Ap 17, 4 ⇒ les perles peuvent devenir l'image de la débauche.
Alberegno, Jacobello	<i>Vision de saint Jean à Patmos</i>	avant 1397	Les vieillards portent des couronnes ornées de perles ⇒ attribut des Elus.
	<i>Goldenes Rössl</i>	avant 1405	Profusion de perles : treille, couronne de Marie, fermail ⇒ le Christ et Marie sont les plus belles perles (11 dans sa couronne ⇒ la 12 <sup>e</sup> , c'est elle).
Artiste colonais	<i>Marie entourée de saints</i>	vers 1410	Toutes les saintes martyres, et seulement celles-là, sont couronnées de perles ⇒ emblème du martyr
Lochner, Stefan	<i>Retable du Jugement Dernier</i>	1435-1440	Un fermail avec 5 perles retient le manteau rouge du Christ-Juge ⇒ rappel des stigmates, que le Christ offre en ostension.
Lochner, Stefan	<i>Madone à la roseraie</i>	vers 1450	Magnifique couronne ornée de centaines de perles ⇒ jubilation pour la « belle perle » qu'est la Mère de Dieu. Gros fermail orné de perles figurant une Vierge à la licorne entourée de 7 perles ⇒ image du Christ, la vraie perle, qui est aussi le Créateur.
	<i>Vierge Marie dans un jardin clos</i> ( <i>Heures de Louis de Savoie</i> )	XV <sup>e</sup>	Manteau de Marie tout brodé de marguerites de perles ⇒ firmament pour la « Reine du ciel » (dans <i>Faust</i> les marguerites se nomment <i>Sternblumen</i> ).
Artiste flamand	<i>Sainte Marguerite</i>	vers 1460	Nimbe de Marguerite ourlé de perles ⇒ attribut de la sainte, mais aussi emblème du martyr.
Artiste franconien	<i>Saint Florian et saint Sébastien</i>	1470-1480	Sébastien percé de flèches porte un fin diadème de perles ⇒ emblème du martyr.
	<i>Minéral : perle</i> ( <i>Livre des simples médecines</i> )	vers 1480	Nombreuses perles dans un coquillage ouvert ⇒ proposées en remède.
Botticelli, Sandro	<i>Naissance de Vénus</i>	1483-1485	Vénus émerge de son coquillage comme une perle ⇒ symbole de lumineuse beauté.
De Coter, Colijn	<i>Vierge à l'Enfant</i>	1494-1500	Fin diadème avec une marguerite en perles au milieu ⇒ Marie, simple jeune fille, est aussi l'élue de Dieu.
Bosch, Jérôme	<i>La Montée au Ciel</i>	1500-1504	Le cercle de lumière vers lequel montent les élus avec les anges = grosse perle dans la nuit ⇒ porte de la Jérusalem Céleste.
Kulmbach, Hans von	<i>Portrait du Margrave Casimir de Brandebourg</i>	1511	Pélican brodé de perles sur la poitrine du margrave ⇒ proclamation de sa foi de chrétien et de son abnégation.
	<i>Dieu portant la « Riche Perle »</i>	XVI <sup>e</sup>	Dieu porte dans un jardin une grosse perle montée en pendentif ⇒ image de Marie, la perle choisie, et de Jésus, « perle vivante », qu'elle enfantera.

## Q La pivoine

### Les pivoines du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Une grosse touffe de pivoines rouges fleurit au premier plan, dans l'axe du tableau, entre la musicienne et le tronc d'arbre dont jaillissent deux rameaux. On distingue nettement ses tiges vigoureuses et ses feuilles profondément découpées, comme dans la nature, et 14 – ou 15 – fleurs à toutes les étapes de floraison : en effet, une tache rouge au-dessous du pied de pâquerettes figure peut-être un bouton ; mais l'absence de tige fait plutôt penser à un pétale tombé dans l'herbe, bien que, contrairement aux 4 autres, il ne soit pas recroquevillé. Si nous optons pour la seconde solution, nous avons :

- 4 boutons qui commencent à écartier leurs sépales ;
- 8 fleurs plus ou moins épanouies ; devant le tronc d'arbre, sur la fleur la plus à droite, est posé un papillon blanc de l'espèce piéride du chou.
- 2 très ouvertes, que le peintre a représentées de face et qui laissent voir leurs grandes étamines jaunes ; l'une d'elles recroqueville l'un de ses pétales, qui ne tardera pas à tomber.
- 1 fleur, qu'on ne voit pas, doit être en train de se faner, puisque 4, voire 5 pétales gisent à terre.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Les pivoines sont identifiées par 16 auteurs sur 30 qui parlent des fleurs.

auteur	identité	Arguments – détails significants
ALDENHOVEN 1902	<i>Pfingstrose</i>	
HARTLAUB 1947	<i>Pfingstrosen</i>	
WOLFFHARDT 1954	<i>Pfingstrosen</i> ( <i>Paeonia officinalis</i> )	„Konnte besonders gut als rosa spina carens gelten“. Plante médicinale ⇒ „ wohl auch wegen dieser Eigenschaften in die vordere Reihe des Paradiesgärtleins gepflanzt“.
BEHLING 1957	<i>Pfingstrosenbusch</i> ( <i>Paeonia off.</i> )	Maria = „phingestrôse an allen stift“ (Conrad de Würzburg), „pyonie purpur-schoen“ ( <i>Rosarium</i> ).
HENNEBO 1962	<i>Pfingstrosen</i> ( <i>Paeonia officinalis</i> )	“Rose und Lilie [...] rahmen diesen Garten an den Seiten, während [...] die Pfingstrose den Dreiklang der wichtigsten Symbolpflanzen Marias vervollständigt“.
VETTER 1965	<i>Pfingstrosen</i> / <i>Paeonia off.</i>	„ So dass der Blick des Betrachters beim Ablesen der Komposition hier einen Ausgangspunkt findet“.
ZINK 1965	<i>Pfingstrose</i>	
LOECKLE 1976	<i>Pfingstrosenbusch</i>	„Im ‚Eingang‘ des Gartens“. „Was wäre das anders als die Pfingstdurchgeistung“.
HOBHOUSE 1994	pivoines	
VAN ZUYLEN 1994	pivoines	
ROUSSEAU 1999		
GALLWITZ 1996	<i>Pfingstrose</i>	„Daneben liegt [...] der kleine tote Drache“.
HADDAD 2000	pivoines	
HAUDEBOURG 2001	piv. pérégrines	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Pfingstrosen</i>	„Ein prachtvoller Pfingstrosenbusch im Vordergrund markiert die Mittelachse des Bildes“. „Das Paradiesgärtlein belegt somit, dass es exakte, farbige Naturstudie nördlich der Alpen bereits vor der Zeit der altniederländischen Malerei gegeben hat“.
BERR 2005	<i>Pfingstrosen</i>	



### ❖ Fiche signalétique

Famille des paeoniacées.

☘ Vivace, 50-70 cm.

Racine tubéreuse. Tiges érigées, rameuses, un peu rougeâtres.

◆ Feuillage caduc, vert foncé, profondément découpé.

\_ Fleurs simples, rouges, 8-12 cm, à 5 pétales ; nombreuses étamines touffues, jaune vif. Floraison mai-juin.

λ Capsule duveteuse contenant des graines d'un noir bleuté.

☞ Sol frais, riche, calcaire. A l'état sauvage dans les montagnes. Fréquente dans les jardins (souvent double, de pourpre à blanche).

### ❖ Appellations

**Latines :** *oculus taurinus*, *Paeonia officinalis*, *rosa asinina*, *rosa benedicta*, *rosa sancta*, *sancti Georgii rosa*.

**Françaises :** ergots de coq, fleur de malet, gros pavot, herbe de Saint Jehan, ivrogne, pivoine, pompon, pyoine, rose de Nostre-Dame, rose du diable.

**Allemandes :** *Aâdam un Evâ*, *Bergros*, *Christrose*, *Feuerrose*, *Gichtrose*, *Gichtwuorz*, *Herrgottsblume*, *Kinderblume*, *Kirchenrose*, *Kuhros*, *Muttergottesrose*, *Päonie*, *Pfingstrose*, *Putthennchen*, *sant Jörgen blumen*, *Stinkbloem*, *Stinkrose*.

### ❖ Historique

Connue des Anciens pour ses pouvoirs médicinaux et apotropaiques. Liée à Paeon, dieu guérisseur.

Très utilisée au Moyen Age. On décorait le jour de la Fête-Dieu avec des feuilles de pivoine ; les graines servaient à faire de précieux chapelets sertis d'or et d'argent.

### ❖ Symbolique

Dans la peinture symbole de Marie, « rose sans épines », mais aussi du Salut et du Christ.

### ❖ Pouvoirs

Remède très puissant. Sauve les femmes en couches ; guérit les maux de dents, la jaunisse, toutes les formes de paralysie (en particulier l'épilepsie et les convulsions des enfants).

Amulette (racine, graines) contre les maladies et le démon, les fantômes, les orages, les cauchemars. Rituels compliqués – partiellement christianisés – pour déterrer la plante, gardée le jour par le pivert. Arracher son pied de pivoine fait mourir quelqu'un de la maisonnée.

### ❖ Contes et légendes

...Moïse envoie dans la montagne sa belle-mère malade : Dieu lui révèle les vertus de la pivoine et la guérit.

...La pivoine refuse de cacher Marie et l'Enfant pendant la Fuite ; en punition, elle conserve sa beauté, mais pue.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

Marie est une « pivoine sans épine aucune » (Konrad von Würzburg, *Goldene Schmiede*), une « belle pivoine pourpre » (*Rosarium*, XIV<sup>e</sup> siècle).

## QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA PIVOINE

artiste	oeuvre	date	détails
	<i>Pivoine chassant le démon (Herbier d'O. Rizzardo)</i>	XIV <sup>e</sup>	Le démon, plus petit que la plante, s'en va ⇒ pouvoir anti-démoniaque de la plante.
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Pentecôte</i>	vers 1430	Des anges, dans la marge de la vignette représentant la Pentecôte, lancent des roses rouges du haut du ciel ⇒ elles deviennent, étymologiquement, des « roses de Pentecôte ».
Van Eyck, Hubert et Jan	<i>Polyptyque de l'Agneau mystique</i>	1432	Touffe de pivoines rouges à droite du panneau central, entre deux groupes de bienheureux qui s'avancent vers l'Agneau ⇒ ils ont « blanchi leur robe dans le sang de l'Agneau ».
Schongauer, Martin	<i>La Vierge au buisson de roses</i>	1473	Les pivoines rouges se distinguent à peine des roses de l'espalier ⇒ illustration d'Adam de Saint-Victor : Marie est « une rose sans épines surgie du buisson d'épines ».
Memling, Hans	<i>Diptyque de Jean du Cellier</i>	après 1482	Touffe de pivoines rouges derrière le commanditaire et saint Jean-Baptiste, à l'aplomb de saint Georges qui combat le dragon ⇒ la pivoine, « fleur de saint Georges », protège du Mal.
Dürer, Albrecht (atelier)	<i>Madone aux iris</i>	vers 1500-1510	Un pied de pivoines roses pousse sur la banquette. A l'autre extrémité du tableau un papillon est posé sur le manteau de Marie, devant une arche ouvrant sur l'infini ⇒ réécriture du <i>Paradiesgärtlein</i> ?
Dürer, Albrecht	<i>Vierge aux animaux</i>	vers 1503	Marie toute vêtue de blanc assise devant une touffe de pivoines qui dépasse à sa droite ⇒ « rose sans épines ».
Bourdichon, Jean	<i>Herbe Saint Jehan (Grandes Heures d'Anne de Bretagne)</i>	1503-1508	L'épilepsie (Mal Saint-Jean) a donné son nom à la pivoine ⇒ plante particulièrement efficace.
Dürer, Albrecht	<i>Pivoines (aquarelle)</i>	vers 1505	Etude précise ⇒ prouve l'importance de la fleur.
Maître M. S.	<i>Visitation</i>	1506	D'un geste tendre, Elisabeth, debout près d'une touffe de pivoines, effleure le ventre de Marie ⇒ elle ne doute pas de la virginité de sa cousine.
Francken, Frans et Govaerts, Abraham	<i>Vierge à l'Enfant dans un paysage</i>	début XVII <sup>e</sup>	Grosse touffe de pivoines rouges devant les anges qui dansent, jouent du tambourin et s'appêtent à couronner la Vierge et l'Enfant, nimbés d'une même auréole ⇒ fleur de Marie et du Christ.

## R La pervenche

### Les pervenches du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Plusieurs petites pervenches fleurissent au premier plan, à droite du tableau, aux pieds des trois hommes ; mais ceux-ci ne les touchent pas, alors que le petit dragon est couché dedans et en écrase plusieurs sous son poids.

- La souplesse des tiges qui retombent et se mêlent, ce qui rend leur dénombrement impossible, est fidèlement peinte, de même que les feuilles opposées à court pétiole.

- On distingue 5 boutons et 5 fleurs ouvertes, du même bleu franc que les violettes, ce qui n'est pas leur couleur naturelle. Par contre, le port dressé des tiges florifères, les 5 pétales hélicoïdaux et tronqués sont très bien rendus.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Les pervenches sont identifiées par 11 auteurs sur 30 qui parlent des fleurs.

auteur	identité	page - arguments – détails signifiants
ALDENHOVEN 1902	<i>Immergrün</i>	
WOLFFHARDT 1954	<i>Immergrün (Vinca minor)</i>	„Das bisher übersehene Immergrün“. „Eine altberühmte Heil- und Zauberpflanze“. „So hat es gewiss auch auf unserem Bild apotropäische Funktion und soll vielleicht nicht nur die Personen des Gemäldes, sondern auch den Beschauer vor dem immer noch giftgeschwollenen Drachen schützen“.
BEHLING 1957	<i>Immergrün (Vinca minor)</i>	„Diese typische Blüte hat der mittelalterliche Maler getreu wiedergegeben, ohne dass man ihm morphologische Erkenntnisse in modern wissenschaftlichem Sinne zuzugestehen braucht“. „Sicher kein Zufall, dass der erschlagene Dämon des Bösen, der Drache St. Georgs, noch auf diesen Vinca minor-Rasen gebettet, dass er der Pflanze zugestellt ist, von der nach den alten Kräuterbüchern Zauberwirkung ausgeht“. „Also handelt es sich auch hierbei um eine Marienpflanze“.
HENNEBO 1962	<i>Immergrün (Vinca minor)</i>	„Der tote Drache liegt inmitten des Immergrüns, das zu den alten Heil- und Zauberpflanzen gehört, wirksam vor allem gegen tierische Gifte“.
VETTER 1965	<i>Immergrün / Vinca minor</i>	Faisait partie du geweihter Würzbusch du 15 août.
LOECKLE 1976	<i>Vinca minor, Immergrün</i>	„Die Raststätte des Drachen ist sinnigerweise durch Vinca minor gegeben, Immergrün. Scheint er auch zur Ruhe gebracht, so bleibt uns doch sein Wesen und Wirken“.
HOBHOUSE 1994	pervenches	
GALLWITZ 1996	<i>Immergrün</i>	„Im Paradiesgärtlein blüht die Pflanze dort, wo der kleine Drache auf dem Rücken liegt“.
HAUDEBOURG 2001	pervenches	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Immergrün</i>	
BERR 2005	<i>Immergrün</i>	

## LA (PETITE) PERVENCHE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des apocynacées.

☞ Vivace, presque glabre. Tiges couchées, persistantes, radicales, 1-2m ; tiges florifères redressées, 10-20 cm, peu feuillues.

◆ Feuilles persistantes, opposées, elliptiques, à courts pétioles, fermes, luisantes sur le dessus, d'un vert un peu argenté sur la face inférieure.

\_ Fleurs solitaires, bleu violacé, à cinq pétales soudés coupés en oblique au sommet, étalés en hélice, 25-30 mm. Intérieur de la gorge blanchâtre ; anthères jaunes. Floraison février-mai.

λ Allongé, fourchu, s'ouvrant par deux fentes.

☞ Bois clairs, broussailles, haies, rochers, abords des habitations.

### ❖ Appellations

**Latines :** *humiles laurus*, *Vinca minor*, *vincapervinca*.

**Françaises :** bergère, pervenche, petit pucelage, prevanche, violette des sorcières / des sorciers.

**Allemandes :** *Berwinkel*, *Brautkranz*, *Brunwinkel*, *ewiggrün*, *Immergrün*, *ingrün*, *Jungfernkrone*, *Mägdekraut*, *Perwinkelken*, *Singrün*, *Sinngrün*, *Totenviole*, *Winkel*, *wintergrün*.

### ❖ Historique

En soumission à son suzerain, le vassal lui offre une guirlande de pervenches.

Plantée sur les tombes dès le Moyen Age ; on en couronne les jeunes morts (réputée retarder la décomposition). Orne aussi le front des condamnés à mort.

Décore pour la Fête-Dieu les autels et les statues.

### ❖ Symbolique

La victoire (*vinca* ⇔ *vincere*), la fidélité (*vinca* ⇔ *vincire*), l'amour, la virginité, Marie, le Christ, la résistance au Mal, la vie éternelle.

### ❖ Pouvoirs

Panacée, mais surtout plante magique : « pervenche contre tout mal prend sa revanche ».

Calme les douleurs dentaires, arrête les hémorragies, expulse le placenta, favorise la lactation, guérit les morsures et piqûres d'animaux venimeux ; moyen abortif.

Oracle d'amour et de mariage, et pour connaître à la Saint-Sylvestre l'avenir de la maisonnée.

Mêlée au foin, suspendue dans les étables et au-dessus de la porte d'entrée, la pervenche protège hommes et bêtes. Amulette donnée aux enfants à leur premier jour d'école. Permet de démasquer les sorcières (on les voit la tête à l'envers). Pouvoirs renforcés si l'on cueille la fleur entre l'Assomption et la Nativité de la Vierge.

### ❖ Contes et légendes

La pervenche naît autour du bâton que Joseph a planté en terre le jour de ses fiançailles avec Marie.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

Conrad de Megenberg identifie la plante maléfique qui capture le *calopus* (l'antilope du *Physiologue*) à la pervenche.

## QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA PERVENCHE

artiste	oeuvre	date	détails significants
Artiste italien	<i>Pervenche</i> (Manfredus de monte imperiali, <i>De herbis</i> )	vers 1330- 1340	Un serpent est peint dans la marge à l'article sur la pervenche ⇒ la plante est un remède efficace contre les morsures d'animaux venimeux.
Maître d' Egerton et Maître du Walters	<i>La Vierge et l'Enfant dans un hortus conclusus</i>	vers 1412	Quatre pervenches sont peintes dans la marge avec beaucoup de soin ⇒ symboles d'éternité.
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Ascension</i>	vers 1430	Les 2 initiales r et m de la lettrine sont liées avec une pervenche au milieu ⇒ la pervenche, qui lie ( <i>vincire</i> ), est symbole de fidélité.
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Saint Matthieu</i>	vers 1430	Saint Matthieu rédige son Evangile dans la vignette ; nombreuses pervenches dans la marge ⇒ l'apôtre est fidèle à la Parole.
	<i>Saint Christophe</i> ( <i>Heures à l'usage de Paris</i> )	vers 1440- 1460	Christophe se bat contre des flots bouillonnants ; mais il forme avec l'Enfant le pilier du M de « martyr » ⇒ les 5 pervenches de la marge disent qu'on peut vaincre avec le Christ aux 5 stigmates.
	<i>Saint Michel</i> ( <i>Heures de Pierre II, duc de Bretagne</i> )	vers 1455	Nombreuses pervenches dans la marge ⇒ la plante vient à bout du Malin // saint Michel dans la vignette.
	<i>Sainte Claire</i> ( <i>Heures à l'usage de Rome</i> )	milieu XV <sup>e</sup>	Pervenches dans la marge ⇒ renvoient à la ville d'Assise peinte en arrière-plan dans la vignette, qu'elle sauva miraculeusement, armée d'un ostensor, des soldats de Frédéric II qui l'assiégeaient : on peut vaincre le Mal avec l'aide de Dieu.
Carpaccio, Vittore	<i>Portrait de chevalier</i>	1500- 1501	Une hermine s'avance derrière des pervenches, que le chevalier, la main à son épée, désigne du pied ⇒ symbole du combat que doit mener le chevalier pour combattre le Mal.
Bourdichon, Jean	<i>Prevanche</i>	1503- 1508	Accentuation de l'étoile au cœur de la fleur + anthères en forme de soleil ⇒ mise en avant du caractère céleste de la fleur.
Füllmaurer, Heinrich et Meyer, Albrecht	<i>Syngriien,</i> (Leonhart Fuchs, <i>New Kreüterbuch</i> )	1543	Les cœurs des pervenches sont représentés comme autant de pentagrammes ⇒ la plante éloigne le Malin.
Lotto, Lorenzo	<i>Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et sainte Catherine</i>	1 <sup>e</sup> ½ XVI <sup>e</sup>	L'Enfant, assis sur ce qui semble être son cercueil, jette un regard effrayé vers Catherine ; celle-ci est grave, couronnée de pervenches ⇒ annonce la mort.
Vuiller, Gaston	<i>La vache malade</i>	fin XIX <sup>e</sup> - début XX <sup>e</sup>	Portrait d'une vache à laquelle on a passé un collier de pervenches ⇒ plante tenue en grande estime pour soigner les bêtes.

S L'ancolie

Les ancolies du *Paradiesgärtlein*

\*Localisation



## \*Description

Trois tiges d'ancolie se dressent en bas à droite du tableau. Une quatrième a été visiblement cassée par le dragon en partie couché sur elle ; la première ancolie debout passe devant sa queue.

- Les 4 tiges, sensiblement de la même taille, sont raides et ramifiées, comme dans la nature.
- Le peintre a rendu avec précision les petites feuilles supérieures longues et étroites qui poussent à l'aisselle des tiges fleuries, les feuilles inférieures divisées et arrondies, et l'on aperçoit aussi le haut de quelques feuilles radicales très découpées, ce qui donne l'impression que le tableau se prolonge au-delà du cadre.
- Les fleurs bleu vif – ce qui est presque leur couleur naturelle – sont à la fois peu visibles et aisément reconnaissables. Les corolles penchées sont fidèlement peintes, avec leurs tépales recourbés comme des ailes, leurs éperons crochus, leurs étamines jaunes saillantes.
- On distingue 1 fleur et 1 bouton sur la tige cassée, puis de gauche à droite 3 fleurs et 2 boutons, 2 fleurs et 3 boutons, 2 boutons, ce qui fait un total de 6 fleurs et 8 boutons, dont certains commencent à s'ouvrir.

## \*Ce qu'en disent les auteurs

Les ancolies sont identifiées par 11 auteurs sur 30 qui parlent des fleurs.

auteur	identité	page - arguments – détails signifiants
HARTLAUB 1947	<i>Akelei</i>	
WOFFHARDT 1954	<i>Akelei</i> ( <i>Aquilegia vulgaris</i> )	„ <i>Ein besonders beliebtes Mariensymbol</i> “. En relation avec AGLA. Au premier plan car plante médicinale.
BEHLING 1957	<i>Akelei</i> ( <i>Aquilegia</i> )	Cite le <i>Rosarium</i> . Symbolique populaire, religion et thérapeutique sont particulièrement liées chez l'ancolie, qui représente souvent les 7 dons de l'Esprit.
HENNEBO 1962	<i>Akelei</i> ( <i>Aquilegia vulgaris</i> )	Cite le <i>Rosarium</i> . Fleur appréciée d'Hildegarde ; souvent liée à Marie dans l'art, mais aussi la fleur du Christ.
VETTER 1965	<i>Akelei</i> / <i>Aquilegia</i>	L'ancolie fait partie des plantes qui ne sont pas nommées dans la Bible, mais dont la présence dans la peinture, notamment au <i>Paradiesgärtlein</i> , s'explique peut-être par leurs appellations populaires.
ZINK 1965	<i>Akelei</i>	
ULLMANN 1981	<i>Akelei</i>	„ <i>Mariensymbol</i> “.
GALLWITZ 1996	<i>Akelei</i>	„ <i>Der Drache liegt tot auf dem Rücken zwischen Immergrün und Akelei, Sankt Georg hat ihn besiegt</i> “.
HAUDEBOURG 2001	ancolies	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Akelei</i>	
BERR 2005	<i>Akelei</i>	Comme beaucoup d'autres plantes du <i>Paradiesgärtlein</i> symbole de la Vierge Marie.

## L'ANCOLIE (COMMUNE)



### ❖ Fiche signalétique

Famille des renonculacées.

☘ Vivace, 50-90 cm, raide, velue, ramifiée.

◆ Feuilles presque toutes radicales, biternées, à larges folioles arrondis, d'un vert-bleu clair mat ; se fanent rapidement après la floraison.

\_ Fleurs penchées à cinq tépales de la même couleur que les cinq pétales en forme de cornet prolongés par un long éperon crochu, 3-5 cm. Nombreuses étamines jaunes saillantes. Généralement bleues ou violettes, mais parfois roses ou blanches, surtout les échappées des jardins. Floraison mai-juillet.

λ Capsule dressée, propulse des graines noires et luisantes.

☘ Prairies humides, haies, clairières, broussailles, sur calcaire. Toxique.

### ❖ Appellations

**Latines :** *agleya, Aquilegia vulgaris, columbina, trinitas una.*

**Françaises :** cinq doigts, clochettes, colique, coquelicot, cornette, culotte, dé d'Notre-Dame, dos de lou, gants (de Notre-Dame / de la Vierge / de la Bonne-Vierge / d'évêque), gobelet, griffe, herbo de Nouestre-Dame, marmite, pénitent, poule, sabot, souliers du Bon Dieu, veuves.

**Allemandes :** *aegelkraut, Agley, ackerlei, Akelei, Elfenhandschuh, Frauenhandschuh, Fünf Vögelr zamm, Gackeli, glöckchen, goldwurz, handschuh, Kaisersglocken, kapuzinerhüettli, Pfaffenkappe, schweizerhose, Tauberln, Taubenblume, Teufelsglocken, Tintenglocken, unserer lieben Frauen Handschuh, Venuswagen, Zuckerglocken.*

**Anglaises :** *colombine, hen and chicken, snap dragon.*

### ❖ Historique

Inconnue des Anciens. Nommée par Albert le Grand parmi les plantes décoratives à planter dans un jardin. La fleur gothique par excellence, très répandue dans les miniatures. Fleur des tombes à partir de la Renaissance. Choisie comme emblème par David Eisenhower pendant la seconde guerre mondiale.

### ❖ Symbolique

La modestie (fleur penchée) et la douleur (ancolie / mélancolie) de Marie ; les supplications adressées à Dieu (AGLA) ; la Trinité (feuilles sous le signe du 3 x 3 x 3) ; les sept dons de l'Esprit (tépales en forme de colombes) ; attribut de saint Jean (fleur de l'aigle).

### ❖ Pouvoirs

Utilisée contre les coliques, les empoisonnements, les migraines, l'aménorrhée, la fièvre, la bronchite, les écrouelles et même la peste. Très appréciée dans le traitement des mauvaises blessures. Réputée aiguïser la vue (plante liée à l'aigle) et « dénouer les aiguillettes ». Pouvoirs apotropaiques.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

*Rosarium* (XIV<sup>e</sup>): « Dieu te salue, ancolie magnifique / Marie, Vierge si bien faite ».

QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE L'ANCOLIE

artiste	oeuvre	date	détails
Pseudo-Jacquemart	<i>La Vierge et l'Enfant entourés de saints et d'anges</i>	vers 1400	Ancolies bleues dans la vignette (rare) ; un ange tient un panier avec trois colombes ⇒ ancolie symbole des 3 Personnes de la Trinité.
Conrad von Soest	<i>La Mort de Marie</i>	vers 1420	Six petits anges bleus désolés forment autour de la tête de la Vierge morte comme une fleur d'ancolie ⇒ louange à Marie + deuil.
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Nativité</i>	vers 1430	Jolies ancolies dans la marge d'une miniature fraîche et naïve comme un conte ⇒ monde enchanté // noms populaires de l'ancolie.
Van Eyck, Jan et Hubert	<i>Polyptyque de l'Agneau mystique</i>	1432	Ancolie représentée 2 fois : dans la couronne de la Vierge ⇒ plante mariale ; alterne dans le carrelage avec AGLA, IHS et l'Agneau vainqueur ⇒ supplique à Dieu et symbole de la victoire du Christ sur le Mal.
Multscher, Hans	<i>Dormition de la Vierge</i>	1437	Ancolies dans une cruche de faïence sur laquelle est écrit <i>Gott hilf</i> ⇒ supplication en rapport avec AGLA.
Lochner, Stefan	<i>Retable des Rois Mages</i>	vers 1445	Ancolies attaquées par un lucane ⇒ saint Géréon et ses compagnons ont résisté à la tentation d'abjurer leur foi.
Fouquet, Jean	<i>Vierge à l'Enfant (Heures de Simon de Varie)</i>	vers 1450	Le voile de la Vierge cache en partie son visage et se prolonge sur la tête de l'Enfant ; une frise d'ancoliesenserre la vignette ⇒ annonce de la Passion, dont Marie essaie de protéger son fils.
	<i>Initiale U (Bible de Louis XI)</i>	vers 1470	Initiale garnie d'ancolies blanches quienserrent les armes de France ⇒ témoigne de la dévotion mariale du roi.
Van der Goes, Hugo	<i>Adoration des bergers (Retable Portinari)</i>	vers 1476	7 ancolies épanouies dans un verre ⇒ l'Enfant est le Messie, pourvu des 7 dons de l'Esprit ( Is 11, 2), né de la Vierge Marie (verre transparent traversé par la lumière).
Maître de Dresde	<i>Les Tentations du Christ</i>	1490-1500	Grosses ancolies dans la marge ⇒ fonction apotropaïque.
Burgkmair, Hans	<i>Madone sur un banc de pierre</i>	1509	Ancolies bleues et blanches ; le banc ressemble à un tombeau ⇒ la virginité et la douleur de Marie.
Dürer, Albrecht	<i>Ancolie (aquarelle)</i>	1526	Délicate étude ⇒ montre l'importance de la fleur dans la peinture.
	<i>La Vierge au buisson de roses, d'après Martin Schongauer (copie de Boston)</i>	vers 1550	Ancolie au premier plan (sans doute dans l'original aussi) ⇒ image de la douleur de Marie car tableau très rouge et grave ≠ dans la copie Vierge souriante ⇒ hymne à Marie.
Cranach, Lucas	<i>Crucifixion avec l'allégorie de la Rédemption</i>	1555	Un pied d'ancolie se détache contre les jambes de Luther et de Cranach ⇒ plante à forte charge symbolique.

## T La crucifère jaune

### Les crucifères jaunes du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Deux plantes sensiblement de même taille, aux fleurs jaunes, se dressent à droite du tableau, juste derrière l'homme debout : sa cape surplombe celle de gauche. On y remarque :

- des feuilles alternes, longues et pointues tout le long de la tige ;
- 5 fleurs jaunes à 4 pétales en croix sur celle de gauche et 5 boutons sur celle de droite qui est un peu en retrait et légèrement coupée par le cadre ;
- un oiseau noir qui picore à terre entre les feuilles de la plante en fleur.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Les crucifères jaunes sont identifiées par 9 auteurs sur 30 qui nomment des fleurs.

auteur	identité	arguments – détails signifiants
ALDENHOVEN 1902	<i>Goldlack</i>	
WOLFFHARDT 1954	<i>Goldlack</i> ( <i>Cheiranthus cheiri</i> )	Le <i>Paradiesgärtlein</i> est une première.
HENNEBO 1962	<i>Jonanniskraut</i> ( <i>Hypericum perforatum</i> ) oder <i>Goldlack</i> ( <i>Cheiranthus cheiri</i> )	„Vielleicht Johanniskraut, das allerdings in Wirklichkeit fünf Blütenblätter hat, oder wieder Goldlack“.
VETTER 1965	<i>Johanniskraut</i> / <i>Hypericum perforatum</i>	„Bei den übrigen mag die volkstümliche Namensgebung die Auswahl mitbestimmt haben. Das Johanniskraut heißt im Volksmund Marienbettstroh“.
ZINK 1965	<i>Goldlack</i>	
BAZIN 1984	crucifère	
GALLWITZ 1996	<i>Ackersenf</i>	„Markus vergleicht die Verbreitung des Reiches Gottes auf Erden mit dem aufgehenden Samen des Senfkorns, wenn es gesät wird. Es ist so zum Symbol des Evangeliums geworden. Eine blühende Senfpflanze ist deshalb auch im <i>Paradiesgärtlein</i> zu finden, am rechten Bildrand, zwischen Schlüsselblume und Lilie“.
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Ackersenf</i>	
BERR 2005	<i>Johanniskraut</i> (oder <i>Goldlack?</i> )	„Viele der aufgezählten Pflanzen sind zugleich Symbole für die heilige Maria“.

## LE SENEVE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des crucifères.

☛ Plante annuelle, 40-100 cm, poilue.

Tiges dressées, ramifiées.

◆ Grandes feuilles basilaires dentées à poils raides ; feuilles supérieures alternes, lancéolées.

— Fleurs jaunes, à 4 pétales bien séparés, 15-20 mm, en grappes.

Floraison avril à octobre.

λ Silique 20-45 mm, en chapelet, poilue, à bec conique.

☛ Cultures, terrains vagues, friches, décharges, souvent sur sols calcaires.

### ❖ Appellations

**Latine :** *Sinapis arvensis*.

**Françaises :** calotte, jaunet, jaunelle, moutarde des champs, sénevé, sombre.

**Allemandes :** *Ackersenf, gelber Dilln, Schnabelsenf.*

### ❖ Historique

Origine peut-être égyptienne (pour Pline, les meilleures graines viennent d’Egypte).

Apprécié dans l’Antiquité gréco-latine (Hippocrate, Théophraste, Dioscoride) et au Moyen Age (Hildegarde, Albert le Grand, Conrad de Megenberg).

### ❖ Symbolique

La foi, le Royaume des cieux, la modestie.

### ❖ Pouvoirs

Sinapisme contre la bronchite, la sciatique, les syncopes, les rhumatismes.

Antidote et action prophylactique contre le venin de scorpion et « autres vers venimeux ».

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...Dans les Évangiles, image de la foi qui soulève les montagnes (Mt 17, 20) et déracine les arbres (Lc 17, 6) et aussi du Royaume des cieux : la « plus petite des semences » devient un arbre, et « les oiseaux du ciel viennent faire leurs nids dans ses branches » (Mt 13, 31-32 // Mc 4, 31-32 et Lc 13, 18-19).

...Pour Conrad de Megenberg, Marie est comme un grain de sénevé, qui symbolise sa modestie.

## LE MILLEPERTUIS (COMMUN)



### ❖ Fiche signalétique

Famille des hypéricacées.

☞ Plante vivace, 40-80 cm, glabre ; tiges rigides, cylindriques, munies de deux lignes latérales saillantes.

◆ Feuilles opposées, ovales à linéaires, à grandes punctuations translucides.

— Fleurs jaunes, 18-22 mm, à 5 pétales lisses asymétriques, lisses d'un côté et denticulés de l'autre ; nombreuses étamines en 3 faisceaux. Punctuations noires sur les pétales et les sépales. Floraison de juillet à septembre.

λ Petite capsule à 3 cornes contenant de nombreuses graines.

☞ Forêts, broussailles, prairies sèches, bords des chemins.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Hypericum perforatum*.

**Françaises** : barbe de Saint-Jean, chasse-diable, fleur de Notre-Dame, fleur du tonnerre, herbe à cent trous / à la brûlure / à la faux / à mille trous / à saint Eloi / aux piqûres / percée / pertuisée, sainte-Catherine.

**Allemandes** : *Blutkraut, Christi Kreuzblut, Christusblut, Elfenblut, Jageteufel, Jesuwundenkraut, Johanniskraut, Häusleinblümel, Hartheu, Herrgottsblut, Hexenkraut, Mannsblut, Marienbettstroh, Marienbündel, Sant Conradskraut, Tausendlochkraut, Teufelsflucht, unser lieben Frau Bettstroh, unseres Herrgotts Wunderkraut, unser Frauenbettstro.*

### ❖ Historique

Peut-être la plante la plus célèbre au Moyen Age pour ses pouvoirs. Servait à teindre en rouge, comme le caille-lait.

### ❖ Symbolique

Le soleil, les cinq plaies du Christ, le sang des martyrs, en particulier Jean-Baptiste.

### ❖ Pouvoirs

Guérit de presque toutes les maladies, en particulier la jaunisse, les maladies urinaires, la mélancolie (en vertu de sa couleur jaune), les brûlures, les hémorragies internes et externes, l'aménorrhée (en vertu du « sang » secrété par la plante).

Protège de Satan, des sorcières, des balles ennemies, de l'orage, du malheur.

### ❖ Contes et légendes

...Satan, ne supportant pas que Dieu ait créé une plante qui protège les hommes de tout mal, serait descendu sur la terre par une nuit sans lune et aurait tenté de faire mourir le millepertuis en le transperçant avec des milliers d'aiguilles.

...Un jour d'orage, en Saxe, une voix courroucée serait sortie des nuages : *Ist denn kein einzig Frau, die da weiß von Hartenau !* Les femmes, vertement rappelées à leur devoir, seraient parties en hâte cueillir le millepertuis qui sauva le village.

## LA GIROFLEE DES MURAILLES



### ❖ Fiche signalétique

Famille des crucifères.

☞ Plante vivace, plus ou moins poilue, 20-60 cm, à tiges assez raides, se lignifiant souvent à la base.

◆ Feuilles alternes, oblongues à lancéolées, à

pétiole court.

\_ Fleurs parfumées, jaune orangé, 10-20 mm, à 4 pétales, en denses grappes.

Floraison de mars à juin.

λ Silique mince, aplatie, à nombreuses graines.

☞ Vieux murs, falaises, rochers, talus. Cultivée dans les jardins. Les échappées des jardins ont des fleurs plus grandes, jaunes, rouges, pourpres, mauves ou blanches.

### ❖ Appellations

**Latine :** *Cheiranthus cheiri*.

Françaises : bâton d'or, fleur de Notre-Dame, giroflée des murailles, murelle, musc, rameau d'or, saint-jean, violette de saint Georges, violette jaune, violier de murailles.

**Allemandes :** *Basler Nägeli, Bohnenveielen, gelbes Veilchen, Goldlack, Handblume, Kirche, Lämbertha, Märzviol, Mariastengel, Mayennägeli, Nägblume, Stockviole, Strosburgerli*.

### ❖ Historique

Appelée par les Grecs *leucoia*, par Pline *viola lutea* (on appelle encore au Moyen Age indifféremment *Viola* diverses plantes à l'odeur de violette).

Espèce cultivée importée de Lombardie en passant par la Suisse et l'Alsace, un chemin inscrit dans des noms comme *Lämbertha, Basler Nägeli, Strosburgerli*.

Au Moyen Age, la giroflée est la fleur qui rappelle l'odeur de la girofle, condiment prisé.

### ❖ Symbolique

Essentiellement la Croix, douce à porter à la suite du Christ.

### ❖ Pouvoirs

Mêmes applications en médecine que les autres giroflées ; mais l'espèce jaune, qui pousse surtout à l'état sauvage, est réputée plus efficace.

Utilisée dans les maladies des yeux, les accouchements difficiles.

## II TABLEAUX RECAPITULATIFS

### A Les plantes à fleurs du Paradiesgärtlein

**Abréviations :** A = annuelle ; B = bisannuelle ; V = vivace

	espèce		taille en cm	odeur particulière	terrain	plante	tiges	feuilles
1	<b>rose de Provins</b>	V	⇒ 200	Très parfumée	Clairières, landes, jardins	Arbrisseau variable	Anciennes presque dépourvues d'épines, jeunes aux nombreux aiguillons droits et petits	Caduques, fermes, odorantes, vert foncé en dessus, plus pâles et finement velues en dessous, dentées, à 3-7 folioles
2a	<b>véronique petit-chêne</b>	V	20-40	Non	Forêts, talus, fourrés, lisières, haies et prairies sèches	Poilue	Étalées à rampantes, s'enracinant aux nœuds inférieurs	Ovales à presque triangulaires, grossièrement dentées, sans ou à court pétiole
2b	<b>cresson de cheval</b>	V	30-60	Non	Endroits très humides	Glabre	Rampantes, radicales, charnues	Ovales, pétiolées, à dents obtuses
3	<b>lamier pourpre</b>	A	8-40	Malodorant	Cultures, décombres, friches, souvent commun dans les jardins	Poilue	Quadrangulaires, couchées puis redressées	En paires opposées, en cœur, ridées, toutes pétiolées, régulièrement dentées, souvent teintées de pourpre au sommet
3	<b>sauge sclarée</b>	V	100 ou +	Puissamment aromatique	Sol fertile : bas-côtés, décombres, champs incultes ; s'échappe souvent des jardins	Velue	Carrées, robustes	Grandes, pétiolées, ovales en cœur, vert grisâtre
4	<b>coquelourde</b>	V	40-80	Non	Friches, cultivée dans les jardins	Forme des massifs	Grisâtres, très velues, à poils argentés et soyeux	Opposées, ovales à lancéolées, argentées
5	<b>érythrée</b>	B	5-50	Non	Lisières, broussailles	Très variable, glabre	Une ou plusieurs dressées, ramifiées vers le haut	Opposées, ovales, à nervures parallèles, inférieures en rosette

	espèce		taille en cm	odeur particulière	terrain	plante	tiges	feuilles
5	<b>julienne des dames</b>	B V	70-120	Fleurs très odorantes	Zones humides, bord des rivières, friches ; échappée des jardins	Poilue ou glabre	Dressées	Alternes, lancéolées, dentées, à court pétiole
5	<b>quarantaine</b>	V A	40-80	Fleurs parfumées	Vieux murs, falaises maritimes, cultivée dans les jardins	Couvertes de poils blancs cotonneux	Dressées à ascendantes, souvent ligneuses à la base	Alternes, lancéolées, à peine ondulées
5a	<b>compagnon blanc</b>	V	50-100	Non	Bord des chemins, haies, terrains cultivés	Variable	Ascendantes à dressées, très ramifiées, à pilosité visqueuse	Opposées, oblongues, les inférieures pétiolées
5a	<b>caille-lait</b>	V	40-150	Non	Bois clairs, broussailles, haies, prairies	Vigoureuse, en général glabre	Quadrangulaires, souvent rampantes	Vert pâle, oblongues, à une nervure, en verticilles de 6-8, terminées en fine pointe
5b	<b>compagnon rouge</b>	V B	50-100	Non	Sols riches, haies ombragées, fossés	Variable	Ascendantes à dressées, ramifiées, velues	Opposées, ovales, pointues, les inférieures pétiolées
6	<b>iris des jardins</b>	V	40-90	Fleurs odorantes	Coteaux, rochers, vieux murs, talus ; très cultivé dans les jardins	Glabre, à forts rhizomes affleurant le sol	Epaisse, ramifiée vers le haut	Alternes, en glaive, plates, grisâtres, disposées en éventail
7	<b>rose trémière</b>	B	200-300	Non	Sols secs, calcaire, cultivée dans les jardins	Poilue	Tiges dressées, rarement ramifiées	Mates, longuement pétiolées, en forme de cœur, à 5 ou 7 lobes légèrement ondulés et crénelés
8	<b>pâquerette</b>	V	4-12	Non	Lieux herbeux ras, talus	Velue	Pédoncules nus	Vert vif, velues, en cuillère, dentées, en rosette basilaire
9	<b>violette</b>	V	7-15	Très parfumée.	Forêts, taillis, buissons, haies	Grands stolons radicants	Longs pédoncules à deux petites bractées médianes	En rosette, cordiformes, crénelées, grandissant en été
10	<b>primevère officinale</b>	V	10-30	Léger parfum fruité	Prés, forêts, sur calcaire	Velue	Longues et minces hampes florales	En rosette basale, oblongues, dentées, atténuées brusquement à la base

	espèce		taille en cm	odeur particulière	terrain	plante	tiges	feuilles
11	<b>nivéole</b>	V	15-35	Léger parfum de violette	Forêts, taillis, prairies, très cultivées dans les jardins	Glabre, solitaire ou en touffe	Comprimées à trois angles	Peu nombreuses, vert vif, charnues, en lanières
12a	<b>fraisier commun</b>	V	10-25	Fruits très parfumés	Endroits herbeux et secs, bois, sur calcaire	Longs stolons radicants	Tiges florales minces et dressées	Trifoliées à long pétiole, associées en touffes basilaires, vert vif, à dents pointues, pâles dessous, à poils soyeux
12b	<b>trèfle fraisier</b>	V	5-15	Non	Pelouses, pâturages, souvent sur sols lourds ou salés	Presque glabre	Rampantes, souvent radicantes à l'attache des feuilles	Alternes, à long pétiole, avec 3 folioles ovales bordées de minuscules dents
13	<b>lys de la Madone</b>	V	180	Fleurs très parfumées	Cultivé dans les jardins	Bulbe à écailles charnues	Érigées	En rosette à la base, alternes et lancéolées sur les tiges, vert clair, brillant
14	<b>plantain majeur</b>	V	10-35	Non	Terrains vagues, sentiers, pelouses	Glabre ou velu	Hampes florales nues et dressées	En rosette basilaire plaquée au sol, ovales, larges, épaisses, pétiolées, vert foncé
15a	<b>muguet</b>	V	15-25	Fleurs très parfumées	Forêts, haies, souvent naturalisé près des lieux de culture	Glabre, formant des colonies	Courtes, glabres, dressées, non ramifiées, formant des colonies	Elliptiques, larges, deux sur chaque tige, presque opposées, assez mates, à nombreuses nervures parallèles
15b	<b>sceau de Salomon</b>	V	40-80	Non	Forêts, taillis, affectionne les sols calcaires	Glabre, s'étale en surface par un rhizome charnu	Cylindriques, dressées, arquées au sommet	Lancéolées, alternes, à nervures parallèles
16	<b>marguerite</b>	V	40-80	Plutôt désagréable	Prairies, talus, broussailles, forêts claires ; une espèce voisine est cultivée dans les jardins	Courtes pousses étalées	Dressées, un peu sillonnées, peu ramifiées	Vert foncé, les basilaires en cuillère, dentées, les supérieures embrassantes

	espèce		taille en cm	odeur particulière	terrain	plante	tiges	feuilles
17	<b>pivoine officinale</b>	V	50-70	Non, contrairement à l'espèce cultivée très parfumée	Sol frais, riche, calcaire ; à l'état sauvage dans les montagnes ; fréquente dans les jardins (souvent double)	Racine tubéreuse	Erigées, rameuses, un peu rougeâtres	Caduques, vert foncé, profondément découpées
18	<b>petite pervenche</b>	V	100-200 / 10-20	Non	Bois clairs, broussailles, haies, rochers, abords des habitations	Vivace, presque glabre	Couchées, persistantes, radicales ; tiges florifères redressées, peu feuillues	Persistantes, opposées, elliptiques, à courts pétioles, fermes, luisantes sur le dessus, d'un vert un peu argenté sur la face inférieure
19	<b>ancolie commune</b>	V	50-90	Non	Prairies humides, haies, clairières, broussailles ; s'échappe des jardins	Velue, toxique	Raides, ramifiées	Presque toutes radicales, biternées, à larges folioles arrondis, d'un vert-bleu clair mat ; se fanent rapidement après la floraison
20	<b>giroflée des murailles</b>	V	20-60	Fleurs parfumées	Vieux murs, falaises, rochers, talus ; s'échappe des jardins	Plus ou moins poilue	Assez raides, se lignifiant souvent à la base	Alternes, oblongues à lancéolées, à pétiole court
20	<b>sénévé</b>	A	40-100	Non	Cultures, friches, décharges	Poilue	Dressées, ramifiées	Grandes feuilles basilaires dentées à poils raides ; feuilles supérieures alternes, lancéolées
20	<b>millepertuis</b>	V	40-80	Aromatique	Forêts, broussailles, prairies sèches, bords des chemins	Glabre	Rigides, cylindriques, munies de deux lignes latérales saillantes	Feuilles opposées, ovales à linéaires, à grandes ponctuations translucides

## B Caractéristiques des fleurs du Paradiesgärtlein

**Abréviations :** n signifie le nombre de pétales (ou de tépales), x que ces « pétales » sont très nombreux.

	espèce	taille en mm	forme de la fleur	couleur de la fleur	n	détails	fruit
1	<b>rose de Provins</b>	60-90	Grands pétales souples, caractéristiques des rosacées	Pourpre	5 ou +	Généralement solitaires	Baie rouge comestible
2a	<b>véronique petit-chêne</b>	9-12	Pétales soudés un peu inégaux	Bleu vif à centre blanc	4	Quatre sépales et deux étamines ; grappes pédicellées opposées à l'aisselle des feuilles supérieures	Petite capsule cordiforme
2b	<b>cresson de cheval</b>	7-8	Pétales soudés un peu inégaux	Bleu vif à centre blanc	4	Quatre sépales et deux étamines ; grappes pédicellées opposées à l'aisselle des feuilles supérieures	Petite capsule aplatie
3	<b>lamier pourpre</b>	10-15	Pétales soudés en corolle bilabiée ouverte	Rose pâle à foncé	5	En verticilles très rapprochés en haut de la tige	Akène lisse
3	<b>sauge sclarée</b>	18-25	Pétales soudés en corolle bilabiée ; lèvre supérieure en faucille	Bleu très pâle ; bractées blanchâtres lavées de pourpre ; de loin, l'épi paraît rose	5	En épis ; bractées membraneuses en forme de cœur	Akène déhiscent
4	<b>coquelourde</b>	20-30	Pétales aplatis, légèrement échancrés, munis à la base de dents rigides formant une couronne au centre de la fleur	Pourpre ou grenat intense ; variété horticole blanche	5	Cymes bipares, à longs pédicelles	Petites capsules contenant de minuscules graines brunes

	<b>espèce</b>	<b>taille en mm</b>	<b>forme de la fleur</b>	<b>couleur de la fleur</b>	<b>n</b>	<b>détails</b>	<b>fruit</b>
5	<b>érythrée</b>	9-15	Pétales soudés en un long tube mince, terminé par des lobes en coupe aplatie	Pourprée ou rose, plus rarement blanche ; anthères orange	5-6	Fleurs groupées en cymes denses	Capsule à nombreuses graines
5	<b>julienne des dames</b>	15-20	Pétales bien séparés, en forme de croix, typiques des crucifères	Blanche ou pourpre-violette	4	Fleurs pédicellées, en grappes	Silique ascendante, jusqu'à 100 mm, contenant de nombreuses graines, s'ouvrant en long à maturité
5	<b>quarantaine</b>	25-30	Pétales bien séparés, en forme de croix, typiques des crucifères	Pourpre ou rose, parfois blanche	4	En grappes denses	Silique linéaire, jusqu'à 16 cm de long, duveteuse, 2 courtes cornes terminales
5a	<b>compagnon blanc</b>	20-30	Pétales échancrés, aplatis	Blanche	5	Fleurs nombreuses ; dents du calice étroites, lancéolées	Capsule à dents dressées
5a	<b>caille-lait</b>	2-3	Pétales pointus, largement ouverts	Blanche	4	En panicules lâches	Bilobé, lisse ou ridé, noir à maturité
5b	<b>compagnon rouge</b>	18-25	Pétales échancrés aplatis	Rose plus ou moins vif	5	Fleurs nombreuses ; dents du calice triangulaires, pointues ; s'hybride avec le compagnon blanc	Capsule à 10 dents recourbées vers l'extérieur
6	<b>iris des jardins</b>	80-110	Tépales externes étalés, tépales internes dressés et enroulés (étendards), tous étroits à la base	Tépales externes violets à barbe jaune, tépales internes lilas foncé	3 + 3	Fleurs groupées par deux ou trois ; les grands stigmates ressemblent presque à des pétales ; boutons enveloppés dans une spathe papyracée verte et brune	Grande capsule charnue, tripartie

	<b>espèce</b>	<b>taille en mm</b>	<b>forme de la fleur</b>	<b>couleur de la fleur</b>	<b>n</b>	<b>détails</b>	<b>fruit</b>
7	<b>rose trémière</b>	100	Trompettes à pétales échancrés	A l'origine blanche ou rose-mauve ; ensuite aussi rouge vif, jaune et même noire	5	Fleurs situées à l'aisselle des feuilles et en épis terminaux ; nombreuses étamines réunies en un tube très apparent	Capsule contenant des graines plates disposées en anneau
8	<b>pâquerette</b>	15-25	Fleur radiée	Fleurs ligulées, blanches, rosées au sommet ; fleurs tubulées jaunes	x	Ce que l'on perçoit comme une fleur aux nombreux pétales est en réalité un capitule formé de minuscules fleurs en tube au centre et de fleurs en languette sur le pourtour	Akène lisse, sans aigrette
9	<b>violette</b>	15	Pétales inégaux largement ouverts, l'inférieur portant un éperon	Violette ou blanche	5	Fleurs solitaires ; sépales à appendices	Petite capsule ovoïde tripartie
10	<b>primevère officinale</b>	10-15	Pétales soudés en tube, aplatis, échancrés	Jaune, tachée d'orange au centre	5	Fleurs groupées par 1-30 en fascicule unilatéral penché en haut d'une longue et mince hampe florale	Capsule ovoïde
11	<b>niéole</b>	15-25	Penchées, en cloche, à 6 tépales identiques	Blanche, tachée de vert-jaune au sommet ; anthères orange	6	Spathes foliacées, fleurs solitaires, rarement par paires	Petite capsule tripartie
12a	<b>fraisier commun</b>	12-18	Pétales étalés typiques des rosacées	Blanche	5	Fleurs sur une mince tige dressée	Minuscules akènes durs regroupés sur le réceptacle charnu, rouge et comestible

	espèce	taille en mm	forme de la fleur	couleur de la fleur	n	détails	fruit
12b	<b>trèfle fraisier</b>	10-14	Un pétale dressé en étendard, deux latéraux comme des ailes, deux inférieurs réunis ; la forme générale rappelle un papillon	Rose pâle	5	Inflorescences globuleuses, enflant et fonçant à la fructification jusqu'à ressembler à de petites fraises	Petite gousse contenant 1 à 2 graines
13	<b>lys de la Madone</b>	150	Large tépales récurvés en trompette	Blanc pur ; anthères jaune d'or	6		Capsule à trois loges
14	<b>plantain majeur</b>	1-2	Minuscules pétales réguliers à lobes membraneux soudés à la base	Vert jaunâtre pâle et brun clair, anthères pourpre pâle puis brun jaunâtre	4	Quatre étamines en saillie. Fleurs groupées en longs épis	Petite capsule à nombreuses petites graines
15a	<b>muguet</b>	5-9	Pétales soudés en corolle campaniforme à 6 petites dents retroussées	Blanche	6	En grappe unilatérale penchée	Baie rouge vif à maturité, toxique
15b	<b>sceau de Salomon</b>	9-20	Pétales soudés en étroites clochettes pendantes à 6 divisions peu marquées	Blanche, tachée de vert au sommet	6	A l'aisselle des feuilles, en bouquets de 2 à 6	Baie noir bleuté
16	<b>marguerite</b>	25-50	Capitules radiés, solitaires, larges ligules étalées ; disque central bombé	Ligules blanches, disque central jaune	x	Voir la pâquerette	Cylindrique à 10 cannelures
17	<b>pivoine officinale</b>	80-120	Pétales étalés autour de nombreuses étamines touffues	Rouge ; étamines jaune vif. Dans les jardins double, de pourpre à blanche	5		Capsule duveteuse contenant des graines d'un noir bleuté

	espèce	taille en mm	forme de la fleur	couleur de la fleur	n	détails	fruit
18	<b>petite pervenche</b>	25-30	Pétales soudés coupés en oblique au sommet, étalés en hélice	Bleu violacé, intérieur de la gorge blanchâtre ; anthères jaunes	5	Fleurs solitaires	Allongé, fourchu, s'ouvrant par deux fentes
19	<b>ancolie commune</b>	30-50	Penchée ; pétales en forme de cornet prolongés par un long éperon crochu ; nombreuses étamines saillantes	Bleue ou violette, les échappées des jardins parfois roses ou blanches ; étamines jaunes	5 +	Tépales et pétales de même couleur mais de forme très différente	Capsule dressée, propulse des graines noires et luisantes
20	<b>giroflée des murailles</b>	10-20	Pétales bien séparés, en forme de croix, typiques des crucifères	Jaune orangé	4	En grappes denses	Silique mince, aplatie, à nombreuses graines
20	<b>sénevé</b>	15-20	Pétales bien séparés, en forme de croix, typiques des crucifères	Jaune	4	En grappes	Silique 20-45 mm, en chapelet, poilue, à bec conique
20	<b>millepertuis</b>	18-22	Pétales lisses asymétriques, lisses d'un côté et denticulés de l'autre ; nombreuses étamines en 3 faisceaux	Jaune ponctuée de noir	5		Petite capsule à 3 cornes contenant de nombreuses graines

### C Taille naturelle des plantes à fleurs du *Paradiesgärtlein*

taille moyenne en cm des tiges fleuries	rose de Provins	véronique petit-chêne	cresson de cheval	lamier pourpre	sauge sclarée	coquelourde	érythrée	julienne des dames	quarantaine	compagnon blanc	caïlle-lait	compagnon rouge	iris des jardins	rose trémière	pâquerette	violette	primevère officinale	nivéole	fraisier commun	trèfle fraisier	lys de la Madone	plantain majeur	muguet	sceau de Salomon	marguerite	pivoine officinale	petite pervenche	ancolie commune	giroflée des murailles	sénévé	millepertuis
250																															
240																															
230																															
220																															
210																															
200																															
190																															
180																															
170																															
160																															
150																															
140																															
130																															
120																															
110																															
100	■				■																										
90	■				■																										
80	■				■																										
70	■				■																										
60	■				■																										
50	■				■																										
40	■		■		■																										
30	■		■		■																										
20	■		■		■																										
10	■		■		■																										

## D Floraison des fleurs du *Paradiesgärtlein*

Les alternatives proposées par différents auteurs sont regroupées sous le même numéro.

		janvier	février	mars	avril	mai	juin	juillet	août	septembre	octobre	novembre	décembre
1	rose de Provins						■	■					
2a	véronique petit-chêne				■	■							
2b	cresson de cheval					■	■	■	■				
3	lamier pourpre			■		■	■	■	■				
3	sauge sclarée					■	■	■	■				
4	coquelourde					■	■	■	■				
5	érythrée					■	■	■	■				
5	julienne des dames					■	■	■	■				
5	quarantaine					■	■	■	■				
5a	compagnon blanc			■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
5a	caille-lait					■	■	■	■	■	■	■	■
5b	compagnon rouge					■	■	■	■	■	■	■	■
6	iris des jardins					■	■	■	■				
7	rose trémière					■	■	■	■				
8	pâquerette	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
9	violette			■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
10	primevère officinale				■	■	■	■	■				
11	niéole		■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
11	perce-neige	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
12a	fraisier commun				■	■	■	■	■	■	■	■	■
12b	trèfle fraisier					■	■	■	■	■	■	■	■
13	lys blanc					■	■	■	■	■	■	■	■
14	plantain majeur					■	■	■	■	■	■	■	■
15a	muguet					■	■	■	■	■	■	■	■
15a	sceau de Salomon					■	■	■	■	■	■	■	■
16	marguerite					■	■	■	■	■	■	■	■
17	pivoine					■	■	■	■	■	■	■	■
18	petite pervenche		■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
19	ancolie commune					■	■	■	■	■	■	■	■
20	giroflée des murailles			■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
20	sénevé				■	■	■	■	■	■	■	■	■
20	millepertuis					■	■	■	■	■	■	■	■

## E Noms des fleurs du *Paradiesgärtlein*

Dans un but de lisibilité, nous n'avons sélectionné pour chaque espèce qu'un nom courant ; les autres sont rangés dans les noms populaires, avec ce que ce tri comporte d'arbitraire.

	nom scientifique	nom courant français	noms populaires français	nom courant allemand	noms populaires allemands
1	<i>Rosa gallica</i>	rose de Provins	rose de France, rose rouge	<i>rote Rose</i>	<i>Essigrose</i>
2a	<i>Veronica chamaedrys</i>	véronique (petit-chêne)	[véronique] herbe aux ladres; [petit-chêne] ne m'oubliez mie ; [officinale] thé d'Europe	<i>Ehrenpreis</i>	[véronique] <i>Ehrenpreis, Grundheil, Männertreu, Unser lieben Frauen Rast</i> ; [petit chêne] <i>Augenstrost, Frawen bisz, Fröschgückerle, Gamander-Ehrenpreis, Gamanderle, Gewitterblümel, Großmütterli, Grundheil, Heil aller Schäden, Heil aller Welt, Katzenäugle, Lisbethli, Vergisz mein nit, Wetterblume</i> ; [officinale] <i>Ehrenkerze, Ehrenpreis, Ehrenwert, Graszbluomen, Grundheil, Negelin bluomen</i>
2b	<i>Veronica beccabunga</i>	cresson de cheval	mentillon.	<i>Bachbunge</i>	<i>Bachpung, Wasserpung</i>
3	<i>Lamium purpureum</i>	lamier pourpre	ortie rouge	<i>rote Taubnessel</i>	[lamier en général] <i>Bienensaug, Hummelsaug, Todtnessel</i>
3	<i>Salvia sclarea</i>	sauge sclarée	grande sauge, herbe aux plaies, herbe carrée, horminum, orvale, plante républicaine, sauge musquée, sclarée, toute-bonne	<i>Muskatellersalbei</i>	<i>Gartenscharlach, Johanniskraut, Scharlachkraut, Wetterdamm</i>

	nom scientifique	nom courant français	noms populaires français	nom courant allemand	noms populaires allemands
4	<i>Lychnis coronaria</i>	<b>coquelourde</b>	[ <b>œillet</b> ] ghirounfleya, girofleur, huillet, jhirouflado, margotte, oillet, oyé ; [ <b>coquelourde</b> ] bé Cola [beau Nicolas], chandelière, coquelourde (à couronne), herbe aux chandeliers, ignis, lychnis (à couronne / des jardins / coquelourde), nielle d'Espagne, œillet de Dieu, jalousie, passefleur, passeroise (parisienne)	<i>Samtnelke</i>	[ <b>œillet</b> ] <i>Bluotßtroepfflin, Filette, Graßbluomen, Negelbluomen, Nelke, Tunikas</i> ; [ <b>coquelourde</b> ] <i>Himmel rosslin, Lychnis, Margenröslein, Marienröslein, Oculus Christi, Pelznelke, , Sanct-Margaritherösli, Stechnägeli, Vexiernelke</i>
5	<i>Centaurium erythraea</i>	<b>érythrée</b>	fiel de terre, herbe à la fièvre, petite centaurée, quinquina français	<i>Tausendgüldenkraut</i>	<i>Bitterkraut, Erdgall, Feberkraut, Hundertgüldenkraut, Magenkraut, Tausendgulden</i>
5	<i>Hesperis matronalis</i>	<b>julienne des dames</b>	croix de Jérusalem, giroflée, giroflée d'Angleterre, julia, julienne, matrone, muguet, saint-Jacques, violette de Damas, violette des matrones, violier des dames, violette musquée	<i>Nachtviole</i>	<i>Damastblume, Frauenviole, Matronenblume, Pfingstnägele</i>
5	<i>Matthiola incana / annua.</i>	<b>quarantaine</b>	[ <b>plutôt la vivace</b> ] giroflée des jardins, giroflée violier, violette cramoisie ; [ <b>plutôt l'annuelle</b> ] giroflée d'été, quarantaine (des jardins), tige de dix semaines	<i>Stockviole</i>	<i>Lamperta, Muskatensblümle</i> ; [ <b>sans doute la vivace</b> ] <i>Winterlevkoje</i>
5a	<i>Silene latifolia</i>	<b>compagnon blanc</b>	bec à l'oïseau, bonshommes blancs, bouffons blancs, bouton de bachelier, coucou blanc, fleur de la Vierge, goutte de lait, grelot, Joseph blanc, manchettes du Bon Dieu, œil de Dieu, oreille de bique, pétard	<i>weiße Lichtnelke</i>	<i>je länger je freundlicher, Junggesellenröslein, Marienröschen, weiße Feldnelke, Sammetlychnis</i>

	<b>nom scientifique</b>	<b>nom courant français</b>	<b>noms populaires français</b>	<b>nom courant allemand</b>	<b>noms populaires allemands</b>
5a	<i>Galium mollugo</i>	<b>caille-lait</b>	fleur de tonire, gaillet blanc, grosse croisette, petite garance, vigne blanche	<i>Labkraut</i>	<i>Jesusschweiß, Roedte</i>
5b	<i>Silene dioica</i>	<b>compagnon rouge</b>	bonshommes, bouffons rouges, bouquet à la Bonne Vierge, fleur de saint Joseph, ivrognes, jolis garçons, Joseph, œillet sauvage, pierrot, silène	<i>rote Lichtnelke</i>	<i>Heunägeli, Himmelschlüssel, je länger je freundlicher, Kathrinabluoma, rote Knallblume, Lichtröslein, Nasenblüater, rote Platzblume, Schneiderin, Taglichtnelke</i>
6	<i>Iris germanica</i>	<b>iris des jardins</b>	flambe, iris bleu, iris d'Allemagne	<i>Schwertlilie</i>	<i>blaw Schwertel, Himmelslilie, Himmelsschwertl, Iris, Lilienschwertel, Regenbogenblume, Sabelblaume, Schellenblume, Siebenfarbenblume, Veilchenwurzel</i>
7	<i>Althaea rosea</i>	<b>rose trémière</b>	<b>[mauve]</b> arb' à fromages, boutou, fromagère, petit gâteau, petit pain (au Bon Dieu), petits beurres ; <b>[rose trémière]</b> bâton de Jacob, bourdon (de Saint-Jacques), haute-rose, mauve à bâton / de jardin / du Japon / tinctoriale, (guimauve) passe-rose, primerose, rose à bâton / de Damas / d'Espagne / de Hongrie / de mer / Notre-Dame / d'outremer / du pape, rose-Passion, quenouille de la Vierge	<i>Stockrose</i>	<b>[mauve]</b> <i>Allerkrankheitskraut, Felriss, Gänsepappel, Hanfpappel, Hasenkohl, Herten, Himmelsbrot, Käsekraut, Käsepappel, Katzenkäsichen, Krallenblöme, Maulrose, Pissblume, Roßpappel, Johannispappeln, Simeonswurz, Simonswurzel, Wetterrose, Zuckerplätzcherkraut ; [rose trémière] Ernrose, Samtpappel, Stockmalve, Herbstrose, Gartenpappel, Saatrose ; [les deux] Frauenstab, Halsrose, Mundrose, Rosenpappel</i>
8	<i>Bellis perennis</i>	<b>pâquerette</b>	catarina, (petite) marguerite, nino, pâquette, pasquette, pastoureta, petite consoulde, pimpareleto, pissouère au lit	<i>Gänseblümchen</i>	<i>Angerblümlein, Augenblümchen, Gänseblume, Kindsblümle, Mairöserl, (kleine) Margrete, Marienblume, Marienblümchen, Maßlieb(chen), Mutterblümchen, Osterblume, Sonnenblümchen, Sontentürchen, Tausendschön(chen)</i>

	<b>nom scientifique</b>	<b>nom courant français</b>	<b>noms populaires français</b>	<b>nom courant allemand</b>	<b>noms populaires allemands</b>
9	<i>Viola odorata</i>	<b>violette</b>	carême, colitorto, février, fleurette, mar, tiote vilète, torcou, viole (de caresme / de mars), violette bleue / d'amour / des haies	<i>Veilchen</i>	<i>Blaw Violen, märzveilchen, Marienstengel, Merzen Violen, osterveigelar, sittiges Blümchen, summerveigel, Taubenkropf</i>
10	<i>Primula veris</i>	<b>primevère officinale</b>	bouse de vache, coucou, herbe à la paralysie, herbe à saint Pierre	<i>Schlüsselblume</i>	<i>Allerweltsheiler, Burgschlüssel, Eier Blueme, Gichtkraut, Himmelschlüssel, Kirchenschlüssel, Märzenblume, Petersschlüssel, Pluderhose, Primel, Sankt Pauls Kraut, Sankt Peters Schlüssel, Schlagkraut, Schlüsselbund Mariens, Schweineaugen</i>
11	<i>Leucoium vernalis</i>	<b>niéole</b>	clochette d'hiver, perce-neige	<i>Schneeglöckchen</i>	<i>Frühlingsknotenblume, Hornungsblume, Märzbecher, Märzglöckli, Osterschälchen, Sommertürchen, Storchehälsli, Zeitlose</i>
12a	<i>Fragaria vesca</i>	<b>fraisier commun</b>	freya, friya, fraise folle	<i>Walderdbeere</i>	<i>Brestling, Brüstlein, Prestling, Trifolium</i>
12b	<i>Trifolium fragiferum</i>	<b>trèfle fraisier</b>	<b>[trèfle en général]</b> chair au bon Dieu, herbe de la Trinité, matou, patte de lièvre, patte de lion	<i>Erdbeerkee</i>	<b>[trèfle en général]</b> <i>Himmelsbrot</i>
13	<i>Lilium candidum</i>	<b>lys de la Madone</b>	lys blanc, lys de saint Antoine, rose de Junon	<i>Madonnenlilie</i>	<i>Gilge, Josephs-Lilie, Königsblume</i>
14	<i>Plantago (major)</i>	<b>plantain (majeur)</b>	<b>[majeur]</b> herbe aux cailles / aux charpentiers / charpentière / de saint Joseph, plantain aux oiseaux, pain d'oiseaux, queue de rat ; <b>[lancéolé]</b> herbe à cinq côtes	<i>(Breit)wegerich</i>	<b>[plantain en général]</b> <i>Aderkraut, Dornsame, Heudieb, Heufresser, Hühneraugenwurz, Lügenblatt, Lügenblatt, Ripplichrut, Schlangenkraut, Sündenkraut, Treib-aus, Vogelsame, Wegbeherrscher, Wegbreite, Wundkraut ; [majeur] Arnion, Hasenohr, Hundzunge, Katzenschwanz, Lämmerzunge, Schafskraut, Schafzunge, Siebenrippe ; [lancéolé] Katzenzunge, Spitzwegerich</i>

	<b>nom scientifique</b>	<b>nom courant français</b>	<b>noms populaires français</b>	<b>nom courant allemand</b>	<b>noms populaires allemands</b>
15a	<i>Convallaria majalis</i>	<b>muguet</b>	clochette des bois, larmes de Notre-Dame, lys de mai, lys des vallées, mugade, muguet de mai, muguette	<i>Maiglöckchen</i>	<i>Fillifallblüh, Frauentränen, Lilienkonveilchen, Lilienkonvallien, Maiblume, Maililie, Maischellen, Nießkraut, Talgilgen, Zweiblatt</i>
15b	<i>Polygonatum multiflorum</i>	<b>sceau de Salomon</b>	genouillet, grand muguet, herbe aux panaris, muguet multiflore	<i>Salomonssiegel</i>	<i>Springwurz, Weißwurz</i>
16	<i>bellis major</i>	<b>marguerite</b>	amoureuse, coû de r'nar , grant consode, grande pâquerette, jacques, magrite de bôdé, œil-de-bœuf, oracle des dames, pâquette de Saint-Jean / de Saint-Sacrement, reine des prés, tête de moine, queue de chat / de rat	<i>Wucherblume</i>	<i>große gänseblume, große mazlieb, Himmel-Höll- und Fegfeuerblume, Johannisblume, Jungfernblume, Kalbsaugen, kuhblume, Margerite, Orakelblume, Sanct Johans bluomen, Sonnenwendblume, Sternblume, Wiesenperle</i>
17	<i>Paeonia officinalis</i>	<b>pivoine (officinale)</b>	ergots de coq, fleur de malet, gros pavot, herbe de Saint Jehan, ivrogne, pompon, pyoine, rose de Nostre-Dame, rose du diable	<i>Pfingstrose</i>	<i>Aâdam un Evâ, Bergros, Christrose, Feuerrose, Gichtrose, Gichtwuorz, Herrgottsblume, Kinderblume, Kirchenrose, Kuhros, Muttergottesrose, Päonie, Putthennchen, sant Jörgen blumen, Stinkbloem, Stinkrose</i>
18	<i>Vinca minor</i>	<b>petite pervenche</b>	bergère, pervenche, petit pucelage, prevanche, violette des sorcières / des sorciers	<i>Immergrün</i>	<i>Berwinkel, Brautkranz, Brunwinkel, ewiggrün, ingrün, Jungfernkronen, Mägdekraut, Perwinkelken, Singrün, Sinngrün, Totenviole, Winkel, wintergrün</i>
19	<i>Aquilegia vulgaris</i>	<b>ancolie commune</b>	cinq doigts, clochettes, colique, coquelicot, cornette, culotte, dé d'Notre-Dame, dos de lou, gants (de Notre-Dame / de la Vierge / de la Bonne-Vierge / d'évêque), gobelet, griffe, herbo de Nouestre-Dame, marmite, pénitent, poule, sabot, souliers du Bon Dieu, veuves	<i>Akelei</i>	<i>aegelkraut, Agley, ackerlei, Elfenhandschuh, Frauenhandschuh, Fünf Vögerl zamm, Gackeli, glöckchen, goldwurz, handschuh, Kaiserglocken, kapuzinerhüttli, Pfaffenkappe, schweizerhose, Tauberln, Taubenblume, Teufelsglocken, Tintenglocken, unserer lieben Frauen Handschuh, Venuswagen, Zuckerglocken</i>

	<b>nom scientifique</b>	<b>nom courant français</b>	<b>noms populaires français</b>	<b>nom courant allemand</b>	<b>noms populaires allemands</b>
20	<i>Cheiranthus cheiri</i>	<b>giroflée des murailles</b>	bâton d'or, fleur de Notre-Dame, murelle, musc, rameau d'or, saint-jean, violette de saint Georges, violette jaune, violier de murailles	<i>Goldlack</i>	<i>Basler Nägeli, Bohnenveielen, gelbes Veilchen, Handblume, Kirche, Lämberta, Märzviol, Mariastengel, Mayennägeli, Näglblume, Stockviole, Strosburgerli</i>
20	<i>Sinapis arvensis</i>	<b>sénevé</b>	calotte, jaunet, jaunelle, moutarde des champs, sombre	<i>Ackersenf</i>	<i>gelber Dilln, Schnabelsenf</i>
20	<i>Hypericum perforatum</i>	<b>millepertuis</b>	barbe de Saint-Jean, chasse-diable, fleur de Notre-Dame, fleur du tonnerre, herbe à cent trous, herbe à la brûlure, herbe à la faux, herbe à mille trous, herbe à saint Eloi, herbe aux piqûres, herbe percée, herbe pertuisée, sainte-Catherine	<i>Johanniskraut</i>	<i>Blutkraut, Christi Kreuzblut, Christusblut, Elfenblut, Jageteufel, Jesuwundenkraut, Häusleinblümel, Hartheu, Herrgottsblut, Hexenkraut, Mannsblut, Marienbettstroh, Marienbündel, Sant Conradskraut, Tausendlochkraut, Teufelsflucht, unser lieben Frau Bettstroh, unseres Herrgotts Wunderkraut, unser Frauen bettstro</i>

## F Ordre de mention des fleurs du *Paradiesgärtlein* par les auteurs

*Ne sont mentionnés ici que les 30 auteurs qui, dans leur description du <i>Paradiesgärtlein</i> , font une place aux fleurs, pas ceux qui nomment les fleurs dans un autre contexte. *Pour BRINKMANN, KEMPERDICK 2002 nous avons retenu l'ordre de la liste p. 111, pour GALLWITZ 1996 celui de la p. 7.	ALDENHOVEN 1902	GEBHARDT 1905	SIMON 1911	WOLTMANN, WÖR.. 1916	GOTHEIN 1926	HARTLAUB 1947	WOLFFHARDT 1954	MÜNZEL 1956	BEHLING 1957	MUSPER 1961	HENNEBO 1962	VETTER 1965	ZINK 1965	LOECKLE 1976	ÜLLMANN 1981	BAZIN 1984	ROTH-BOJADZHIEV 1985	BÄUMER, SCHEFF.. 1988-	HOBHOUSE 1994	VAN ZUYLEN 1994	GALLWITZ 1996	ROUSSEAU 1999	HADDAD 2000	HAGEN 2000	HAUDEBOURG 2001	BRINKMANN, KEMP. 2002	IMPELLUSO 2003	GIORGI 2004	BERR 2005	LORENTZ 2008	total
Rosier	1	5		1	2	13	8	1	14	1	7	3	2	3	1	4	1	1			1			4	6	21		1	7	1	<b>24</b>
Véronique petit chêne	5					8	2		15		6	10	1						1		10					15			6	<b>11</b>	
Cresson de cheval							1			2	8	20									12					2		8	<b>7</b>		
Lamier pourpre / sauge sclarée	6					9	3		16	3	5	11	14								11				5	20		5	<b>12</b>		
Coquelourde	7					10	4		1		4	6	9	4		5				3	3				4	19		4	<b>14</b>		
Compagnon bl. / rouge / giroflée	8		2			11	5		2		3	7	15	5	5?	9?				10	4				3	18		3	<b>16</b>		
Iris	9			3	7	6		3		2	8	17	2	2	1				5	2	5	2	6		2	17	2?	2	<b>20</b>		
Rose trémière	10					7		4		1	9	18	6						6	6	6	6	7		1	16	3?	1	<b>16</b>		
Pâquerette	4				3	16					10	13	3						4	5		5	4		11	6		10	<b>13</b>		
Violette	3	3	1		2	9		9			17	4	4	7			3		11		8			2	9	3		17	<b>17</b>		
Primevère	11					10		6			14	12	6	8		2			2	3	9	3	2	1	14	11		14	<b>17</b>		
Nivéole	12	2			1	11		11			19	5	7	9		7			13	8	7	8				7		19	<b>16</b>		
Fraisier	13	4			4	12		10			18	19	12	11	6	6			14	9	19	9	5			13	5?	18	<b>19</b>		
Trèfle																										22			<b>1</b>		
Lys	2			1	12	13	2	5			16	2	11	1		3		2	7	1	2	1	1	3	13	14	4?	16	<b>22</b>		
Plantain																					13					1			<b>2</b>		
Muguet	15	1				15		13			9	13	5		4	8			8	4	14	4			10	4	1?	9	<b>17</b>		
Marguerite	16					17						15	10								15					5			<b>6</b>		
Pivoine	17				6	18		12			11	1	8	12					9	7	16	7	3		8	8		11	<b>16</b>		
Pervenche	18					19		8			12	16		10					12		17				7	9		12	<b>11</b>		
Ancolie					5	20		7			13	17	13		3						18				12	10		13	<b>11</b>		
Millepertuis / moutarde / giroflée	14					14					15	18	16			9?					20					12		15	<b>9</b>		
<b>total</b>	<b>18</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>13</b>	<b>20</b>	<b>2</b>	<b>16</b>	<b>3</b>	<b>19</b>	<b>20</b>	<b>18</b>	<b>12</b>	<b>6</b>	<b>10</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>14</b>	<b>9</b>	<b>20</b>	<b>9</b>	<b>7</b>	<b>4</b>	<b>14</b>	<b>22</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>19</b>	<b>1</b>	

## G Les fleurs du *Paradiesgärtlein* et les nombres

Ce tableau ayant pour but de vérifier si le peintre accentue la symbolique des nombres liée aux plantes, nous ne renseignons que les détails intéressants. Nous ne distinguons pas les pétales des sépales ni les vraies fleurs des « fausses ». Les chiffres entre parenthèses renvoient à des détails implicites mais invisibles dans le tableau, ceux entre crochets au *Paradiesgärtlein*.

		plants	feuilles	fleurs	épanouies	en bouton	pétales	fruits
1	rose de Provins	2	[5 / 3 folioles]	17	2 + 7	1 + 7	5 [x]	
2a	véronique petit-chêne	3		13	3 + 2 + 3	5	4 [1 x 5]	
2b	cresson de cheval	3		19	3 + 3 + 5 + 3 + 5		4	
3	sauge-lamier	3	[3 x 3 au sommet]	10	3 + 4 + 3 verticilles		(5)	
4	coquelourde	3		15	5 + 2 + 1	3 + 3 + 1	5	
5a	crucifère blanche	1		19	5 + 6 + 3 + 5		4	
5b	crucifère rouge	1		17	3 + 6 + 4 + 4		4	
6	iris des jardins	4		12	1 + 2 + 2 + 2	1 + 1 + 1 + 2	6 (3 + 3)	
7	rose trémière	3		23	4 + 4 + 4	5 + 4 + 2	5	
8	pâquerette	3		9	3 + 3 + 2	1	x	
9	violette	6		22	5 + 1 + 1 + 2 + 4 + 3	1 + 2 + 1 + 2	5	
10	primevère officinale	5		33	4 + 5 + 3 + 5 + 4 + 4 + 4 + 4		6 (3 + 3)	
11	niéole	3		8	3 + 2 + 1	1 + 1	5	
12a	fraisier commun	x	trifoliées	8	8		5	8
12b	trèfle fraisier	1	trifoliées	2	2		(5)	
13	lys blanc	2		9	4 + 1	1 + 3	6 (3 + 3)	
14	plantain	1		5	5 inflorescences		(4)	
15a	muguet	10		39	4 + 6 + 5 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4		6	
15b	sceau de Salomon	6		14	2 + 3 + 2 + 3 + 2 + 2		(6)	
16	marguerite	2		2	2 capitules		x [5 + 11]	
17	pivoine	1		15 / 16	10 (+ 1)	5	5 [3 à terre]	
18	petite pervenche	x		10	5	5	5	
19	ancolie commune	4	3 x 3 x 3	12	1 + 3 + 2	1 + 2 + 3	10 (5 + 5)	
20	crucifère jaune	2		10	5	5	4	

## H Les fleurs du *Paradiesgärtlein* dans les contes et légendes

		mettent en scène ...	Dieu le Père	le Christ	un ange	Marie	un saint	Adam et Eve	Satan / Judas	Islam	mythologie	autres		
1	<b>rose de Provins</b>	Roses nées des larmes d'Amor devant Rosalia assassinée / des couches de Jésus.		x							x			
		Roses blanches surgies avec Aphrodite de l'écume / décolorées par les larmes de Marie-Madeleine / nées de la sueur du Prophète lors de son voyage céleste.					x			x	x			
		Roses rouges reflet de la lumière divine (soufisme) / teintées du sang d'Aphrodite / du Christ / du Prophète / du rossignol.	x	x							x	x	x	
		Les pains de sainte Elisabeth, destinés aux pauvres, se transforment en roses.						x						
		Souvent liées à la mort et au développement : <i>L'Ane d'or</i> (Apulée) ; <i>La Belle au bois dormant</i> , <i>Dénichet</i> , <i>Neigeblanche et Roserouge</i> , <i>La Rose</i> (Grimm) ; <i>Une rose de la tombe d'Homère</i> , <i>L'elfe de la rose</i> , <i>L'escargot et le rosier</i> , <i>La plus belle rose du monde</i> (Andersen)												x
2a	<b>véronique petit-chêne</b>	Un chasseur observe un jour un cerf mordu par un loup qui guérit sa blessure avec de la véronique ; il soigne son roi atteint de la lèpre de la même façon. Enthousiasmé, le roi décerne à la plante le « prix d'honneur » : <i>Ehrenpreis</i> est son nom courant.										x		
3	<b>lamier pourpre</b>	Saint Michel réussit à bernier Satan à qui Dieu avait donné l'orge et le sarrasin : il lui donne à la place l'ortie et le chardon (récit polonais).	x		x		x		x					
		Face au chardon arrogant, l'ortie s'enorgueillit de sa transformation en mousseline (Andersen, <i>Ce qui est arrivé au chardon</i> ).											x	
		La jeune Méline retrouve son fiancé en parlant à un buisson d'orties, la plante qui l'a nourrie (Grimm, <i>Demoiselle Méline</i> ).												x
		Une jeune fille redonne à ses frères forme humaine en leur confectionnant des chemises d'ortie (Andersen, <i>Les cygnes sauvages</i> , et peut-être Grimm, <i>Les six cygnes</i> ).												x

		mettent en scène ...	Dieu le Père	le Christ	un ange	Marie	un saint	Adam et Eve	Satan / Judas	Islam	mythologie	autres
3	<b>sauge</b>	Nombreuses variantes de la légende de la sauge qui, pendant la Fuite, cache Marie / agrandit ses feuilles pour offrir un tapis à l'Enfant. En récompense, la sauge « sauve de la mort ».		x		x						
4	<b>coquelourde</b>	Les œillets naissent des yeux que Diane courroucée arrache à un pâtre qui fait fuir le gibier / des larmes d'Adam chassé du paradis / de celles de Marie au Golgotha / des clous de la Crucifixion (la fleur dégage durant toute la Semaine Sainte un parfum particulier).	x	x		x		x			x	
		Un jeune prince transforme sa fiancée en œillet pour la protéger (Grimm, <i>L'Œillet</i> ).										x
5	<b>érythrée</b>	Pierre demande un jour à un paysan ce qu'il sème : celui-ci répond, pour se moquer, qu'il sème de l'érythrée. C'est ce qui germera, au désespoir du paysan. Mais Jésus transformera la « mauvaise herbe » en blé.		x			x					
5	<b>julienne des dames</b>	Au Golgotha, toutes les fleurs, trompées par les ténèbres survenues en plein jour, dormaient déjà ; seule la julienne ne voulut pas priver de son parfum le Christ qui vivait encore. Emu, Dieu lui donna le droit d'ouvrir désormais ses pétales la nuit.	x	x								
5a	<b>caille-lait</b>	La nuit de la Nativité, l'étable était jonchée de fougère et de gaillet, qui avaient tous deux en été de minuscules fleurs blanches. Lorsque l'Enfant naquit, le caille-lait fleurit en son honneur ; la fougère ne réagit pas. Depuis ce jour, la fougère n'a plus jamais fleuri ; le caille-lait, lui, se pare en été de magnifiques grappes dorées.		x								
		Lorsque Jésus gravit le Golgotha, des gouttes de sueur s'écrasèrent sur les pierres, qui eurent honte de la méchanceté des hommes. Elles s'écartèrent pour que puissent jaillir de sa sueur de minuscules fleurs blanches, qui adoucirent quelque peu sa Passion. On nomme ces fleurs aujourd'hui encore <i>Jesusschweiß</i> .		x								
6	<b>iris des jardins</b>	Grimm, <i>Les deux frères</i> : la racine qui recolle la tête au corps des héros est peut-être un iris.										x

		mettent en scène ...	Dieu le Père	le Christ	un ange	Marie	un saint	Adam et Eve	Satan / Judas	Islam	mythologie	autres	
7	<b>rose trémière</b>	La mauve soigne en douceur depuis qu'elle a tapissé la grotte de la Nativité.		x									
		L'Enfant Jésus envoie sa mère payer ses dettes avec une mauve, dont les fruits se transforment chez le boulanger en petits pains d'or. Depuis, la plante régale les enfants et nourrit les affamés.		x		x							
		Un pèlerin détroussé par ses compagnons remplace son bourdon par une tige de mauve et arrive le premier à Compostelle.						x					
8	<b>pâquerette</b>	La nymphe Bélide se transforme en pâquerette pour échapper au dieu Vertumnus.									x		
		Jésus découpe des fleurs blanches dans une étoffe et les sème dans la campagne.		x									
		Les pâquerettes naissent des larmes d'Hélène enlevée par Pâris / de Marie lors de l'Annonciation / la Fuite en Egypte / de Marie-Madeleine devant le tombeau vide.				x	x					x	
		Le rose des pétales provient des lèvres de Jésus Enfant, ému par le cadeau d'un petit pâtre / de son sang (il se pique avec une épine / une aiguille) / du sang de Marie (qui coud pour son Fils).		x		x							
		Andersen, <i>La pâquerette</i> : la modeste fleur (Marie) est élue par l'alouette (oiseau christique).		x		x							x
9	<b>violette</b>	Zeus, amoureux, fait fleurir toute une prairie de violettes pour le régal de la génisse Io.									x		
		Tous les cent ans fleurit la violette qui est en fait la fille du dieu Ezernebogh, transformé en rocher lors de l'avènement du christianisme : on peut alors l'épouser et gagner ses richesses.											x
		Les violettes naissent du sang du dieu phrygien Attis et de sa bien-aimée Atta / des larmes versées par Adam après la Chute / du sang du Christ, sur la prière de Marie-Madeleine.	x	x			x	x				x	
		La violette s'habille en violet pour s'associer au deuil de l'homme.		x									
		Les violettes blanches ont été effleurées par le manteau de Marie ; à la mort de celle-ci, sa tombe se couvre de violettes.				x							

		mettent en scène ...	Dieu le Père	le Christ	un ange	Marie	un saint	Adam et Eve	Satan / Judas	Islam	mythologie	autres
10	<b>primevère officinale</b>	La primevère cueillie se transforme en clé d'argent qui ouvre la porte sur des trésors.										X
		Elle doit sa forme aux clefs de saint Pierre tombées par accident sur la terre.				X						
		Le passe-partout d'un voleur, jeté par saint Pierre indigné, s'est imprégné des parfums du Paradis avant de donner naissance sur terre à la fleur à l'odeur fruitée.				X						
11	<b>nivéole</b>	Après la Création, Dieu a épuisé ses couleurs : seule la nivéole accepte de partager le don reçu et donne un peu de sa couleur blanche à la neige.	X									
		Après la Chute, un ange a pitié du désespoir d'Eve : il crée la nivéole en insufflant la vie à un flocon de neige : le printemps reviendra.					X					
		Andersen, <i>Le perce-neige</i> : la fleur ne désespère jamais, même séchée et piétinée. Elle finit comme marque-page dans le livre d'un poète, « honorée et satisfaite ».										X
12 a	<b>fraisier commun</b>	Les fraises ne rassasient pas depuis qu'un enfant a répondu à Marie qu'il n'avait rien dans son panier, de peur de devoir partager ses fraises avec elle.				X						
		Marie glisse dans les fraises et maudit le fraisier, qui perd son statut d'arbre.				X						
		Marie emmène les enfants morts cueillir des fraises au Paradis le jour de la Saint-Jean.				X						
		Grimm, <i>Les trois petits hommes dans la forêt</i> : la bonne fillette trouve des fraises mûres sous la neige.										X
12 b	<b>trèfle (fraisier)</b>	Nombreuses variantes du récit étiologique qui explique pourquoi l'abeille ne butine pas le gros trèfle des champs. L'insecte n'a pas respecté le sabbat : Dieu allonge le calice de la fleur ou raccourcit la trompe de l'abeille. Ou alors les abeilles proposent un compromis à Dieu : elles pourront sortir le dimanche, pour louer la Création mais, ne pouvant s'empêcher de butiner, se priveront de la meilleure plante.	X									
13	<b>lys blanc</b>	Les lys naissent du lait de Junon / des larmes de la Vierge au pied de la Croix.		X		X					X	
		Fleurit dans une terre aride en signe de la virginité perpétuelle de Marie, dans son tombeau après son Assomption, dans la bouche de moines pieux, sur la tombe des amants séparés / des innocents exécutés.				X						X
		Un ange portant un lys apparaît à Clovis, qui gagne la bataille et se convertit.			X							

		mettent en scène ...	Dieu le Père	le Christ	un ange	Marie	un saint	Adam et Eve	Satan / Judas	Islam	mythologie	autres
14	<b>plantain</b>	Le plantain serait né des imprécations d'un valet paresseux, appelant à grands cris une plante capable de limiter la croissance de l'herbe.										x
		Grand plantain et plantain lancéolé = corps transformé de deux soldats repentants, un mince et un gros, qui consacrerent le reste de leur vie à la défense de la justice.										x
		Le Diable, inquiet de voir les hommes guérir de tout mal grâce au plantain, ronge sa racine ; Marie fait cadeau à la plante de robustes nervures pour lui redonner vigueur.					x			x		
15 a	<b>muguet</b>	Après la Création, le muguet cherche la lumière, comme toutes les fleurs ; mais par miséricorde il revient fleurir dans la forêt, ramenant ainsi les insectes et les oiseaux.	x									
		Naît des larmes du Christ, ému qu'un enfant ait tenté de l'arracher à ses bourreaux.		x								
		Lorsque Marie alla chez Elizabeth, à chacun de ses pas s'ouvrit un brin de muguet.				x						
15 b	<b>sceau de Salomon</b>	Salomon aurait fait éclater avec le rhizome la roche pour construire le Temple. Il y a imprimé son sceau pour dire aux hommes combien la plante est puissante.										x
		Si l'on ne trouve pas la plante, il faut boucher le nid d'un pic avec un coin de bois : l'oiseau sait où trouver le sceau de Salomon (car le roi connaissait le langage des oiseaux). Il suffit alors d'effrayer le pic, qui laisse tomber la plante.										
17	<b>pivoine</b>	Moïse envoie dans la montagne sa belle-mère malade : Dieu lui révèle les vertus de la pivoine et la guérit.	x									
		La pivoine refuse de cacher Marie et l'Enfant pendant la Fuite ; en punition, elle conserve sa beauté, mais pue.		x		x						
18	<b>petite pervenche</b>	La pervenche naît autour du bâton que Joseph a planté en terre le jour de ses fiançailles avec Marie.				x						

		mettent en scène ...	Dieu le Père	le Christ	un ange	Marie	un saint	Adam et Eve	Satan / Judas	Islam	mythologie	autres
20	<b>millepertuis</b>	Satan, ne supportant pas que Dieu ait créé une plante qui protège les hommes de tout mal, serait descendu sur la terre par une nuit sans lune et aurait tenté de faire mourir le millepertuis en le transperçant avec des milliers d'aiguilles.							x			
		Un jour d'orage, en Saxe, une voix courroucée serait sortie des nuages : <i>Ist denn kein einzig Frau, die da weiß von Hartenau !</i> Les femmes, vertement rappelées à leur devoir, seraient parties en hâte cueillir le millepertuis qui sauva le village.										

## I Pouvoirs des fleurs du *Paradiesgärtlein*

		<b>médecine</b>	<b>magie</b>
1	rose de Provins	Remède contre la calvitie, l'insomnie, les maux de dents, migraines, refroidissements, crachements de sang (conserves de roses longtemps utilisées contre la tuberculose).	Fonction d'oracle ; trahit les loups-garous et les sorcières ; protège de la foudre et du démon.
2a	véronique (petit-chêne)	Toutes les espèces sont réputées pour soigner les blessures infectées, les fractures, les maladies féminines, les yeux malades, la gale, la toux des hommes et du bétail, mais aussi la peste, la lèpre (« herbe aux ladres ») et le mal des Ardents (saint Vinage). Les lions et les ours connaissent leurs applications.	Amulettes qui neutralisent les poisons et les manigances du Malin. Attirent l'orage, mais peuvent aussi en protéger. Oracle pour connaître la fidélité des hommes.
2b	cresson de cheval	Employé pour guérir la jaunisse, dissoudre les calculs de la vessie, expulser les fausses couches. Très apprécié des vétérinaires, réputés faire grâce à la plante « de vrais miracles » auprès des chevaux.	
3	lamier pourpre	En médecine le lamier a les mêmes indications que l'ortie : efficaces pour la circulation, contre les animaux venimeux, les chiens enragés.	Frapper le fumier avec des orties la nuit de la Walpurgis protège le bétail. Jetée dans le feu, l'ortie éloigne la foudre. Seule une vierge est insensible à sa brûlure. Un brin de lamier attaché au cou d'une bête la rend docile ; la plante peut obliger un vaurien à restituer ce qu'il a volé.
3	sauge	La sauge = par son étymologie l'herbe qui sauve, cf Ecole de Salerne : <i>Cur moriatur homo, cui salvia crescit in orto?</i> Remède contre la peste (vinaigre des « quatre voleurs »), les animaux venimeux, les maladies féminines (en particulier la stérilité), les cas désespérés (enfants abandonnés par la médecine). Sclarée souveraine contre les maladies oculaires.	Protège de la mort, même à distance.
4	coquelourde	Réputée contre la peste, les maladies cardiaques et oculaires, les migraines, la stérilité. Panacée // bétoine des Anciens.	Eloigne les maladies, les serpents, les scorpions, le Malin (œillets dans les portraits de fiancés), la mort (cadeau aux soldats).

		<b>médecine</b>	<b>magie</b>
5	érythrée	Employée en médecine contre la fatigue, les problèmes digestifs, l'aménorrhée. Guérit en cataplasmes les ulcères, les mauvaises blessures.	Entre dans la composition des bouquets cueillis et bénis le jour de l'Assomption pour protéger les maisons, avec entre autres le millepertuis et le caille-lait (attesté encore en 1889).
5	julienne des dames	Utilisée dans les maladies des yeux, les accouchements difficiles.	
5	quarantaine	Utilisée dans les maladies des yeux, les accouchements difficiles.	
5a	compagnon blanc	Soigne les yeux malades. Favorise la lactation.	
5a	caille-lait	Guérit les morsures d'animaux venimeux. Fait revenir les règles ; employé dans les fausses couches et les accouchements.	Protège de la foudre.
5b	compagnon rouge	Fait revenir les règles. Employé dans le traitement des maladies des yeux.	
6	iris des jardins	Panacée, surtout contre les tumeurs féminines, les blessures infectées, les migraines, les maladies des yeux, de la vessie, les douleurs dentaires (rhizome donné aux nourrissons), tous les poisons.	Planté sur les toits pour éloigner l'orage. Un morceau de rhizome protège du Malin hommes et bêtes, empêche les abeilles de s'envoler. Les tourterelles placent un fruit dans leur nid.
7	rose trémière	Panacée, surtout dans les maladies douloureuses, inflammations internes et externes, brûlures, mal des Ardents, piqûres d'animaux venimeux, migraine, cécité, accouchements.	Oracle de virginité et de fécondité.
8	pâquerette	Fait partie avec le plantain des <i>grüne Neune</i> . Soigne la fièvre, la peste, les douleurs d'estomac, de dents, les convulsions, larmolements, blessures, fractures (surtout du crâne).	Pouvoirs renforcés si on la glisse sous la nappe d'autel lors de la Fête-Dieu. Oracle // marguerite, et pour savoir si les péchés seront pardonnés. Une abondante floraison annonce que beaucoup d'enfants iront bientôt au ciel. Amulette contre le mauvais œil.
9	violette	Utilisée contre la migraine, les maux de gorge, la fièvre, la dépression, les rhumatismes, la mauvaise vue, le venin de scorpion ; expulse les fausses couches. Les Anciens en portaient des couronnes pour atténuer les conséquences des orgies.	Utilisée comme oracle. Placée dans le nid des oies, elle fait éclore les oeufs plus tôt.
10	primevère officinale	Remède contre la jaunisse, la paralysie, la goutte, les maux de tête, les maladies féminines.	Permet d'accéder à des trésors cachés. Combat le démon.

		<b>médecine</b>	<b>magie</b>
11	nivéole	Peu utilisée en voie interne, sauf comme vomitif, car toxique. En cataplasme contre les seins engorgés ; facilite l'extraction des échardes et des flèches.	Les bulbes protègent les vaches des manigances des sorcières.
12a	fraisier commun	Remède contre les hémorragies et les engelures.	Protège du démon.
12b	trèfle (fraisier)	Favorise la cicatrisation des blessures et la lactation. Remède contre la dépression, le manque d'appétit.	La plante éloigne les serpents. Le trèfle à 4 feuilles préserve de tous les enchantements et donne de la chance en amour.
13	lys blanc	Remède contre les brûlures, les morsures de serpent, les accouchements difficiles.	
14	plantain	Réputé contre la peste, les blessures d'animaux venimeux. Restaure les tissus (entrait dans la composition du saint Vinage contre le mal des Ardents). Hémostatique utile pour les accouchements. Combat la cécité et la surdité. Remède des maux liés au voyage, œils de perdrix, fatigue, blessures, fractures, épines.	Amulettes en racines de plantain contre la peste et le Malin. Les côtes servent de médium pour les oracles.
15a	muguet	Remède contre les maladies de cœur, les pertes de mémoire, l'apoplexie, la goutte (forme de goutte), les maladies des yeux (forme de larmes).	Fonction d'oracle : le muguet teinté de rouge annonce que le sang coulera (vu en 1914).
15b	sceau de Salomon	Les racines écrasées guérissent les blessures.	Le rhizome est réputé puissant ; parfois maléfique : peut ensorceler les vaches.
16	marguerite	Peu employée en médecine. Hieronymus Bock préfère n'en rien dire.	Par contre fleur des oracles (réputés infaillibles) pour le métier, le nombre d'enfants, le Salut de l'âme, mais surtout l'amour (repris par Goethe dans <i>Faust</i> ). Amulette contre l'incendie ; suspendue au cou des vaches en train de vèler.
17	pivoine	Remède très puissant. Sauve les femmes en couches ; guérit les maux de dents, la jaunisse, toutes les formes de paralysie (en particulier l'épilepsie et les convulsions des enfants).	Amulette (racine, graines) contre les maladies et le démon, les fantômes, les orages, les cauchemars. Rituels compliqués – partiellement christianisés – pour déterrer la plante, gardée le jour par le pivert. Arracher son pied de pivoine fait mourir quelqu'un de la maisonnée.

		<b>médecine</b>	<b>magie</b>
18	petite pervenche	Panacée : « pervenche contre tout mal prend sa revanche ». Calme les douleurs dentaires, arrête les hémorragies, expulse le placenta, favorise la lactation, guérit les morsures et piqûres d'animaux venimeux ; moyen abortif.	Plante magique par excellence. Oracle d'amour et de mariage, et pour connaître à la Saint-Sylvestre l'avenir de la maisonnée. Mêlée au fourrage, suspendue dans les étables et au-dessus de la porte d'entrée, la pervenche protège hommes et bêtes. Amulette donnée aux enfants à leur premier jour d'école. Permet de démasquer les sorcières (on les voit la tête à l'envers). Pouvoirs renforcés si l'on cueille la fleur entre l'Assomption et la Nativité de la Vierge.
19	ancolie commune	Utilisée contre les coliques, les empoisonnements, les migraines, l'aménorrhée, la fièvre, la bronchite, les écrouelles et même la peste. Très appréciée dans le traitement des mauvaises blessures. Réputée aiguïser la vue (plante liée à l'aigle).	Pouvoirs apotropaiques. Réputée pour « dénouer les aiguillettes ».
20	giroflée des murailles	Mêmes applications en médecine que les autres giroflées ; mais l'espèce jaune, qui pousse surtout à l'état sauvage, est réputée plus efficace. Utilisée dans les maladies des yeux, les accouchements difficiles.	
20	sénévé	Sinapisme contre la bronchite, la sciatique, les syncopes, les rhumatismes.	Antidote et action prophylactique contre le venin de scorpion et « autres vers venimeux ».
20	millepertuis	Guérit presque toutes les maladies, en particulier la jaunisse, les maladies urinaires, la mélancolie (en vertu de sa couleur jaune), les brûlures, les hémorragies internes et externes, l'aménorrhée (en vertu du « sang » sécrété par la plante).	Protège de Satan, des sorcières, des balles ennemies, de l'orage, du malheur.

## J Les simples et les saints du Paradiesgärtlein

Ce tableau, forcément lapidaire, permet d'établir des convergences entre les simples et les saints auxquels on avait recours pour traiter ou prévenir un mal. Nous ne mentionnons ici que les saints faisant l'objet de débat ; toutes les plantes réputées éloigner le Mal renvoient certainement à saint Michel et à saint Georges ; toutes celles utilisées pour arrêter les hémorragies et favoriser la lactation à Dorothee, patronne des accouchées ; par ailleurs, toutes sont des plantes mariales et / ou christiques.

		Marie-Madeleine	Catherine d'Alexandrie	Barbe	Marthe	Etienne	Laurent	Oswald	Sébastien
1	rose			foudre	crachements de sang	migraine			
2a	véronique	yeux		foudre			lèpre		peste, suppuration
3	lamier			foudre					
3	sauge	peste		foudre	peste				peste
4	coquelourde	peste			peste	migraine			peste
5	érythrée	yeux							blessures
5	julienne	yeux							
5	quarantaine	yeux							
5	comp. blanc	yeux	lactation						
5	caille-lait			venins					
5	comp. rouge	yeux							
6	iris	yeux		poisons					suppuration
7	rose trémière	yeux		poisons			brûlures		suppuration
8	pâquerette	peste yeux			peste	fracture du crâne	maladies de peau		peste
9	violette	yeux		scorpions		migraine			
10	primevère					céphalée			mutisme, goutte
11	niéole		seins engorgés						extraction des flèches
12a	fraisier				hémorragie				
12b	trèfle		lactation		hémorragie				
13	lys			serpents			brûlures		
14	plantain	peste cécité		venins	peste hémorragie			fractures	peste, suppuration
15a	muguet	yeux							goutte
15a	sceau de Salomon								mauvaises blessures
17	pivoine			tempêtes					
18	pervenche		lactation	venins	hémorragie				
19	ancolie	peste vue		venins	peste	céphalée			peste, suppuration
20	giroflée	yeux							
20	sénévé			venins					
20	millepertuis				hémorragie		brûlures		

**K Les personnages du *Paradiesgärtlein* à la lumière de la symbolique florale**

Ce tableau, forcément lapidaire, met en convergence les espèces et les saints auxquels la symbolique florale fait peut-être allusion.

		Marie-Madeleine	Catherine d'Alex.	Dorothée	Marthe	Samaritaine	Etienne	Sébastien
1	rose		Peut remplacer l'anneau.	Panier de la légende.				
5	érythrée							Chiron blessé par une flèche se guérit avec une centaurée .
5	compagnon blanc / rouge		<i>Katharinabluome</i>					
7	rose trémière		Graines en anneau // Mariage mystique.					
8	pâquerette	Née des larmes de la sainte.	« catarina » + fleur en forme de roue // martyr.					
9	violette	Née des gouttes de sang du Christ qu'essaie de récolter la sainte.						
10	primevère				Fleur-clef // clef = attribut.			
12	fraisier			Attribut.				
14	plantain					Etanche la faim // l'eau vive la soif.		
15	muguet		Blanc et denté // roue du martyr, lait qui jaillit.					Clochettes en gouttes // la goutte que guérit le saint.
17	pivoine						Empêche les enfants de devenir méchants = allusion aux changelins (comme le saint) ?	Paeon guérit Hadès / Ares blessés par une flèche.
18	pervenche							Fleur des tombes // saint invoqué par les mourants.
20	millepertuis		« Sainte-Catherine »					

CINQUIEME PARTIE :  
LES OISEAUX  
DU *PARADIERSGÄRTLEIN*



Les oiseaux du  
*Paradiesgärtlein*



# I LES TREIZE OISEAUX DU PARADIESGÄRTLEIN

## A Le martin-pêcheur

### Le martin-pêcheur du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Un martin-pêcheur est perché de profil, tourné vers la gauche, sur le bord de la rigole qui évacue le trop-plein du bassin.

- On le reconnaît parfaitement à sa silhouette trapue, sa petite queue qui se confond presque avec ses ailes, son grand bec en forme de glaive, ses courtes pattes rouges.

- Son plumage bleu foncé dont quelques touches plus claires suggèrent la brillance, sa poitrine brique, sa joue blanche sont fidèles à la nature. Le blanc de son ventre est cependant trop étendu.

- Son bec, rouge dans sa partie inférieure, donne à penser qu'il s'agit d'une femelle ; mais les proportions ne sont pas respectées.

- Il tient dans le bec un petit poisson peu visible, gris comme ceux qui s'engagent dans la rigole.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Le martin-pêcheur est nommé par 9 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

auteur	identité	arguments – détails significants
ALDENHOVEN 1902	<i>Vogel</i>	„Auf der Brunnenröhre“.
HARTLAUB 1947	<i>Eisvogel</i>	„Eisvogel auf dem Brunnenrande“.
MUSPER 1961	<i>Vögelchen</i>	„Steintrog, [...] auf dessen Ablauf sich ein Vögelchen gesetzt hat“.
VETTER 1965	<i>Eisvogel</i>	Ne nomme pas l'oiseau dans sa liste, seulement plus tard à propos de Marie ; cite Franz von Retz : „zu den Zitaten aus dem Bereich der Naturgeschichte gehört auch der Eisvogel, der im Paradiesgärtlein auf der Vogeltränke vor dem Brunnen sitzt. Die im Mittelalter verbreitete Meinung, sein abgezogener Balg erneuere sich jedes Jahr, hat die Aufnahme in diese Exempelsammlung bewirkt“.
ZINK 1965	<i>Eisvogel</i>	
LOECKLE 1976	<i>Eisvogel</i>	“Außer dem Drachen ist aller Bildinhalt umschlossen von dieser Vogelsphäre und ihrer Basis : der Linie Eisvogel-Rabe, die wie zufällig den Kohlweißling und auch eine der beiden so unscheinbaren Libellen an der Wasserbeckenecke berührt. Soll uns auch dies etwas besagen ?“
ROTH- BOJADZHIEV 1985	<i>Eisvogel</i>	„Links unten, auf dem Auslaufschacht des Wasserbeckens, sitzt ein Eisvogel. [...] Im Zusammenhang mit dem Paradiesgärtlein kommen mehrere Deutungsmöglichkeiten in Betracht“.
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Eisvogel</i>	„Es sind auch kleine silberne Fische zu sehen, die sich auf den Abfluss zubewegen. Einen von ihnen hat der auf der Verschalung sitzende Eisvogel aus der Rinne gefangen und hält ihn im Schnabel. Allerdings ist dieses Detail wegen der starken Verputzung der Metallaufgabe heute kaum mehr erkennbar.“ „Das Motiv des Jagens und Verschlingen der Fische durch den Eisvogel will nicht recht in ein Paradies passen, wodurch sich zugleich die Frage nach der Inhaltsdeutung des ganzen Werkes stellt“.
DITTRICH 2004	<i>Eisvogel</i>	„An der Auslaufrinne des Brunnens sitzt ein Eisvogel, Symbol für die Immaculata Conceptio und jungfräuliche Mutterschaft Marias“.

## LE MARTIN-PECHEUR



### ❖ Fiche signalétique

Famille des alcédinidés. L 16-19 cm. E 24-26 cm. P 40-45 g.

♣ Petit, trapu, queue et pattes courtes ; grosse tête effilée, long bec en forme de glaive, comprimé sur les côtés. Couleurs éclatantes, métallisées, surtout chez le ♂ ; dessus bleu-vert et cobalt, dessous et tache à la joue orangés, gorge et tache sur les côtés du cou blanches, pattes rouges, bec noir chez le ♂, rouge orangé en dessous chez la ♀.

☞ Droit, rapide, rasant la surface de l'eau, vertical lorsqu'il pêche.

☉ Principalement des poissons, qu'il guette immobile et pêche en s'immergeant, parfois aussi des crustacés et des insectes aquatiques. Rejette en pelotes les parties indigestes.

♪ Souvent en vol, cris brefs et perçants. Chant rare, haché et irrégulier.

♣ Sédentaire ; population accrue en hiver. Fréquente les cours d'eau lents bordés d'arbres, les lacs et les étangs. Farouche et remuant. ♂ Dans une berge sablonneuse ; tunnel aboutissant à une cavité tapissée d'arêtes. 6-7 oeufs en avril et août ; parfois une troisième ponte.

### ❖ Appellations

**Latines** : *Alcedo atthis*, *halcedo aphonos*, *avis Herculis*.

**Françaises** : avocat du meunier, diamant volant, drapier, garde-boutique, garde-robe, martin bleu, martin-pêcheur, martinet (de rivière), merle bleu, merle d'eau, mesureur de fleuves, oiseau bleu / de Notre-Dame / de paradis / de saint Jean / de Saint-Nicolas, oiseau Saint-Martin, pescheur, petit bleu, pique-véron, piver d'iô, roi-pêcheur, solitaire, verdelet, vert martin, vert meunier, vert-pêcheur, vire-vent.

**Allemandes** : *Blauamseli*, *eisengart*, *Eisprophet*, *Eisvogel*, *Fischer Martin*, *Königsfischer*, *Mottenvogel*, *Regenkünder*, *Wetterprophet*.

### ❖ Historique

Alcyon des Anciens ( ?), auquel il fut en tout cas assimilé au Moyen Age. Capturé pour sa beauté et sa rareté, mais supporte assez mal la captivité. Souvent tué pour servir d'amulette.

### ❖ Symbolique

Amour conjugal / divin, luxure, fidélité, Résurrection, virginité de Marie, le Christ et l'Eglise.

### ❖ Pouvoirs

Réputé guérir l'épilepsie. Sa dépouille se renouvelle chaque année. Fonction de girouette. Annonce les changements de temps, protège de l'orage, des mites. Garant d'honneur, de prospérité, de bonheur, de pêche abondante. Un séjour sous l'autel renforce ses pouvoirs.

### ❖ Contes et légendes

...Gagne ses couleurs en obéissant à Noé (le soleil lui roussit le plumage) / à saint Martin.

...Il niche dans les trous des rongeurs parce qu'il a chassé les souris qui effrayaient la Vierge.

...Il perd la cargaison de la chauve-souris et du buisson d'épines. Les animaux lui fabriquent un harpon en guise de bec. Il essaie de se venger des hommes qui dépeuplent les rivières.

...Dans les *Métamorphoses*, Céyx et Alcyone sont changés en oiseaux (en alcyons ?)

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...F. von Retz : le renouvellement de la dépouille de l'oiseau prouve la virginité de Marie.

...Ulrich von Lilienfeld, entre autres, christianise les jours alcyoniens. Dans le *Parlement des Oiseaux*, le martin-pêcheur est un roi prudent et sage à l'image de Dieu.

QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU MARTIN-PECHEUR

artiste	oeuvre	date	détails
	<i>Alcyon (Bestiaire d'Oxford)</i>	vers 1210	L'oiseau aux pattes palmées est vert et blanc ⇒ identité incertaine.
Siferwas, John	<i>Martin-pêcheur (Missel de Sherborne)</i>	1385-1407	Un martin-pêcheur est perché dans la marge, sur un médaillon représentant l'abbé, à la hauteur du texte de l'offertoire ⇒ le prêtre officie, mais c'est le Christ qui opère.
Maître des Sept jours	<i>Martin-pêcheur sur un nœud d'amour</i>	vers 1389-1395	A la page de la <i>Création</i> , trois martins-pêcheurs sont perchés sur des « nœuds d'amour » bleus ⇒ l'oiseau est symbole de fidélité conjugale.
Maître de Balaam	<i>Martin-pêcheur avec devise royale « toho bzde toho »</i>	vers 1389-1395	Au-dessous d'une lettrine représentant le bain du commanditaire, un martin-pêcheur tient dans son bec un phylactère où est inscrite la devise royale <i>toho bzde toho</i> (ceci appartient à celui-là) ⇒ le monarque tenait l'oiseau en grande estime.
Artiste islandais	<i>Saint Martin et les oiseaux plongeurs</i>	XIV <sup>e</sup> -XV <sup>e</sup>	Les oiseaux plongeurs lâchent leur proie et s'envolent ⇒ l'« oiseau saint Martin » gagne son nom par son obéissance.
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Saint Matthieu</i>	vers 1430	Un abondant feuillage sort du bec d'un martin-pêcheur ⇒ mise en scène de l'Incarnation du Verbe et de l'obligation d'annoncer l'Évangile.
Lochner, Stefan	<i>L'Archange Michel</i>	1451	L'archange, très enfantin, en aube blanche, a de grandes ailes de martin-pêcheur éployées ⇒ il ne vainc pas le dragon aux dents acérées avec son épée, mais avec la force du Christ // Ps 91, 4.
Bosch, Jérôme	<i>Jardin des Délices</i>	1503-1504	Un couple nu s'embrasse près d'un gigantesque martin-pêcheur qui tient un poisson dans son bec. La femme est enceinte ⇒ symbole de luxure.
	<i>Ißvogel (Defensorium inviolatae virginitatis beatae Mariae)</i>	vers 1485	Une jeune femme tient sur les genoux un martin-pêcheur qui se regarde dans le miroir d'un coffret à bijoux vide ⇒ illustration de l'ouvrage de Franz von Retz et de la <i>Litanie Laurétane</i> . Marie est belle, mais n'a jamais accepté l'hommage d'un homme : elle est vierge.
Artiste strasbourgeois	<i>David et Bethsabée (tapisserie, Amsterdam)</i>	vers 1490-1500	Un martin-pêcheur fait face au chien couché aux pieds de Bethsabée, dont le phylactère proclame la fidélité ⇒ opposition entre les intentions blâmables de David et la fidélité de Bethsabée.
Artiste alsacien	<i>Ave rex noster</i>	vers 1500	Un martin-pêcheur vient se poser sur un sarment de vigne face à un hibou qui tient une souris dans son bec, en illustration d'un hymne au Sauveur ⇒ le Christ est le vainqueur du mal.
Baldung, Hans	<i>Amour à la flèche enflammée</i>	vers 1530	Un amour aux ailes de martin-pêcheur brandit une flèche enflammée ⇒ amour passionné.
Bruegel, Jan	<i>Tentation du Christ</i>	1605	Un martin-pêcheur est perché à droite au-dessus d'une huppe ; à gauche Jésus, vêtu aux couleurs du martin-pêcheur, est tenté par Satan à la peau couleur de huppe ⇒ le Mal n'aura pas le dessus.

## B La mésange charbonnière

### La mésange charbonnière du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Une mésange charbonnière est perchée de profil dans un créneau, au-dessus du rosier, tout à gauche du tableau.

- Elle est tournée vers la droite et regarde dans la direction de la cueilleuse.
- On la reconnaît à son corps ramassé, son cou presque inexistant, sa grosse tête au bec fort, communs à plusieurs mésanges.
- Sa calotte et son menton noirs, sa joue blanche, son ventre jaune, son croupion clair, son dos verdâtre font penser à une charbonnière. La bande noire médiane, caractéristique de l'espèce, est à peine esquissée, ce qui parle pour une femelle.
- On ne fait que deviner ses pattes grises ; son aile est d'une couleur assez indéfinissable, sa queue en partie cachée par le mur, son œil peu visible.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

La mésange charbonnière est nommée par 8 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

<b>auteur</b>	<b>identité</b>	<b>arguments – détails signifiants</b>
ALDENHOVEN 1902	<i>Kohlmeise</i>	
VETTER 1965	<i>Kohlmeise</i>	„Bei dem Rosenbusch ganz links“.
ZINK 1965	<i>Kohlmeise</i>	
LOECKLE 1976	<i>Kohlmeise</i>	„Zuweilen fällt auch der Vogel Nummer zwei (die Kohlmeise) dem Schnitt zum Opfer“.
ROTH-BOJADZHIEV 1985	<i>Kohlmeise</i>	
HAGEN 2000	mésange charbonnière	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Kohlmeise</i>	
DITTRICH 2004	<i>Kohlmeise</i>	„Auf der Mauer neben dem Rosenbusch ganz links sitzt eine Kohlmeise“.

## LA MESANGE (CHARBONNIERE)



### ❖ Fiche signalétique

Famille des paridés. L 13,5-15 cm. E 23-26 cm. P 16-21g.

♣ La plus grande des mésanges. Corps ramassé, cou presque inexistant, grosse tête, bec et pattes assez forts. Ailes assez longues, queue un peu fourchue. Tête noir-bleu brillant, joues blanches, dos vert mousse, dessous jaune vif à bande médiane

noire plus large chez le ♂ que chez la ♀, croupion gris clair, étroite bande blanche sur l'aile gris bleuté. Bec et pattes gris.

☞ Rapide et onduleux.

🍷 Insectes, graines, fruits qu'elle déchiquette avec ses pattes.

🎵 Répertoire riche, alarme en forme de trille, querelle à sons rudes. Chant varié, un peu métallique chez le ♂, plus doux chez la ♀.

🏠 Sédentaire, zones boisées, parcs, jardins. Peu farouche, parfois audacieuse.

♂ Dans la cavité d'un mur, le plus souvent d'un arbre ; fait d'herbe, de racines et de mousse, tapissé de laines, de crins et de plumes ; 8-14 œufs en avril-mai puis juin-juillet.

### ❖ Appellations

**Latine :** *Parus (major)*.

**Françaises :** [mésange] cendrille, coupe-fleur, croque-abeille, limeur de scie, pique-mouche, serrurier ; [charbonnière] ébourgeonneuse, lardière, mange-avette, patron des maréchaux, petit forgeron, pique-abeille, serrurier.

**Allemandes :** [mésange] *Mäusli, Meise, Meisli* ; [charbonnière] *Brantmeise, Finkenmeise, Gelbmeise, Handmeise, Kohlmann, Kohlmeise, Mehlmeise, Spiegelmeise*.

### ❖ Historique

Parfois protégée, dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Charbonnière souvent capturée pour ses acrobaties et son chant. Fréquente dans la miniature et la peinture sur panneau.

### ❖ Symbolique

Justice, vérité, fidélité (à la Parole), amour, fécondité, luxure, âme poursuivie par le Malin.

### ❖ Pouvoirs

Un porte-bonheur, qui peut aussi prophétiser.

### ❖ Contes et légendes

... Variante des Oiseaux d'argile : Jésus donne vie à la mésange.

... Nommée messagère du ciel car elle est le premier oiseau qui annonça la naissance de Jésus.

... Continue à crier pendant la Semaine Sainte « pends-toi ! » comme elle l'a crié à Judas.

... Toute petite et pond douze œufs depuis qu'elle a essayé de cacher Jésus au Golgotha.

... Les plumes de sa queue ont la forme de la croix qu'elle offrit de porter.

... C'est elle qui apprit aux hommes à souder le fer.

... La charbonnière était autrefois une jeune fille, qui déroba un vêtement ; depuis, elle est toujours aussi voleuse, mais recherche aussi par nostalgie la compagnie des humains.

... Sa grande traînée noire a été laissée sur son ventre par un charbonnier qui disait l'aimer mais la gardait toujours en cage ; un jour, elle s'est envolée et il n'a pu la retenir.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

... Dans *Le Jardin de simples délectable*, la mésange charbonnière représente Zacharie.

... Dans un manuscrit du début du XVI<sup>e</sup>, elle est l'envoyée des vertus Justice et Vérité.

**QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA MESANGE  
CHARBONNIERE**

<b>artiste</b>	<b>oeuvre</b>	<b>date</b>	<b>détails</b>
	<i>Couple courtois (Bréviaire de Renaud de Bar)</i>	vers 1302- 1305	Une mésange charbonnière est perchée dans la marge ⇒ symbole d'amour courtois.
Jean Le Noir	<i>Danse de Salomé</i>	1375- 1380	Dans la marge, une mésange vole, les ailes en croix ⇒ mise en image de la concupiscence d'Hérode mais aussi allusion à la légende selon laquelle l'oiseau offrit à Jésus de l'aider à porter sa Croix ; invitation au spectateur à faire de même.
Maître de Catherine de Clèves	<i>La Sortie de l'enfer</i>	vers 1440	Dans la marge, un oiseleur attrape des mésanges charbonnières. Deux de leurs congénères servent d'appeau. Dans la vignette, au contraire, un ange libère les hommes de la gueule d'un chat infernal ⇒ Dieu libère des filets du démon. Peut-être allusion au conte du charbonnier.
Maître de Guillaume de Rarogne	<i>Retable de l'Adoration des Mages</i>	vers 1440- 1450	Deux grosses mésanges charbonnières sont perchées en hauteur, dans les arbres à main droite de l'ange ; l'une picore // le rouge-gorge du <i>Paradiesgärtlein</i> // la mésange bleue de la <i>Vierge aux fraisiers</i> ⇒ argument pour voir dans le peintre un élève du Maître du <i>Paradiesgärtlein</i> .
Schongauer, Martin	<i>La Vierge au buisson de roses</i>	1473	Perchée dans la treille de roses au-dessus des chardonnerets, une mésange charbonnière lève une patte et déploie une aile dans une attitude agressive ⇒ inscription en filigrane de l'ombre de la Croix, contre laquelle l'oiseau tente de protéger l'Enfant.
Artiste strasbourgeois	<i>David et Bethsabée (Glasgow)</i>	vers 1480	Une mésange vole au-dessus du messager envoyé par David à Bethsabée ⇒ symbole d'amour et de concupiscence.
Bosch, Jérôme	<i>Jardin des Délices</i>	1503- 1504	Mésange charbonnière suspendue sur le dos au-dessus d'une grosse graine éclatée ⇒ luxure ?
	<i>Présentation au Temple (Heures d'Alvaro da Costa)</i>	1480- 1490	Une mésange charbonnière est perchée dans le feuillage de la marge en regard de la <i>Présentation au Temple</i> ⇒ mise en image de la fidélité dans la foi de Syméon.
Burgkmair, Hans	<i>Vierge aux trois oiseaux</i>	avant 1500	Une mésange charbonnière s'apprête à manger une libellule au-dessus de touffes de nivéoles et de muguet ⇒ le peintre peint l'action seulement esquissée chez Schongauer. Peut-être connaissait-il le <i>Paradiesgärtlein</i> .
Artiste strasbourgeois	<i>Jeune femme sauvage à la licorne (tapisserie)</i>	vers 1500- 1510	Une mésange charbonnière est nourrie par un chardonneret, oiseau christique par excellence ⇒ invitation à choisir la vraie nourriture.
Burgkmair, Hans	<i>Saint Jean à Patmos</i>	vers 1518- 1519	Une mésange charbonnière semble converser au premier plan avec un gros perroquet vert ⇒ tous les deux garants de la fidélité de Jean à la Parole.

## C Le loriot

### Le loriot du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Un loriot mâle est perché de profil presque au sommet du cerisier. Il semble regarder dans le jardin.

- On le reconnaît aisément à sa forme allongée, son plumage presque entièrement jaune qui contraste avec son aile noire, son bec puissant et rosé, ses pattes grises assez courtes.

- On distingue mal sa queue, et son masque, de forme assez vague, est plus roux que noir. Par contre, quelques points jaune pâle sur son aile rendent de façon stylisée la bordure contrastée des plumes, ce qui est très fidèle à la nature.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Le loriot est nommé par 9 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

auteur	identité	arguments – détails significatifs
ALDENHOVEN 1902	<i>Pirol</i>	
MÜNZEL 1956	<i>Vogel</i>	„Zwei Vögel blicken vom Gipfel der Bäume, sie sind einander anblickend zugewandt“.
VETTER 1965	<i>Pirol</i>	„Auf dem Kirschbaum“.
ZINK 1965	<i>Pirol / Goldamsel / Pfingstamsel</i>	„Auf einem Baum voll roter Früchte sitzt ein Vogel, eine Goldamsel oder Pfingstamsel, wie man ihn auch nennt, und sieht auf den Garten hinab“.
LOECKLE 1976	<i>Pirol</i>	
ROTH-BOJADZHIEV 1985	<i>Pirol</i>	
HAGEN 2000	merle doré	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Pirol</i>	
DITTRICH 2004	<i>Pirol</i>	„Symbol des Glaubensgehorsams“.

## LE LORIOT D'EUROPE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des oriolidés. L 22-25 cm. E 35-38 cm. P 65-78 g.

♂ Assez grand et allongé. ♂ reconnaissable à son plumage bicolore : tête, corps, côtés de la queue et fine bande alaire jaune doré brillant ; ailes, milieu de la queue et masque noirs ; puissant bec rouge, très aigu, un peu courbe; pattes grises assez courtes. La ♀ ressemble à un

pivert, la calotte en moins.

☞ Rapide et souple, avec des ondulations peu profondes sur de plus longs trajets.

☉ Punaises, mouches, chenilles, puis cerises, figes, raisins.

♪ Cri rêche, rappelant celui du geai, en plus nasillard, et celui du faucon. Chant puissant, mélodieux, un peu mélancolique, un « didelio » flûté qui retentit dès avant le lever du soleil.

🌳 Visiteur d'été d'avril à septembre ; hiverne en Afrique tropicale. Forêts de feuillus, parcs, vergers, volontiers près des cours d'eau. Discret, souvent dissimulé dans les hautes frondaisons. Défend ardemment son territoire, poursuit ses concurrents.

♂ A la fourche d'une branche haute, spectaculaire, en forme de hamac ; fait d'herbe sèche, d'écorce de bouleau, de laine, de cocons d'araignées et de chenilles ; 3 à 5 œufs en juin.

### ❖ Appellations

**Latine :** *Oriolus oriolus*.

**Françaises :** compère-loriot, figue-loriot, filoriot, fils-loriot, garde-vieux, grand-père-loriot, grive dorée, merle d'or, merle jaune, monte-haut, oriol, père-loriot.

**Allemandes :** *Bieresel, Biereule, Bierhahn, Bruder Piro, Goldamsel, Golddrossel, Goldvogel, Gottesvogel, Kirschvogel, Pfingstvogel, Pirol, Regenkatte, Schauervogel.*

### ❖ Historique

Connu et admiré depuis l'Antiquité. Identifié au charadrius. Confondu avec le merle et le bruant. Souvent engagé, à cause de son chant sonore et gai (mais il supporte mal la captivité).

### ❖ Symbolique

Obéissance dans la foi, Résurrection.

### ❖ Pouvoirs

Connaît les plantes : construit son nid magnifique avec de la consoude. Annonce la pluie. Se nourrit d'air pur. On peut transférer la jaunisse sur un loriot mort placé sur le malade ; réputé guérir par son seul regard ; parfois, il en meurt. Le dénicher porte malheur.

### ❖ Contes et légendes

...Le loriot était autrefois un juif malhonnête (ce qui explique son jaune éclatant) / une orpheline qui laissa s'échapper les chevaux de son maître (depuis, il n'ose plus se montrer).

...Il est si friand de cerises qu'il oublie tout lorsqu'il est perché dans un cerisier. Un jour, un geai voulut l'avertir de la présence d'un chasseur, mais il ne l'entendit pas, et le chasseur le tua.

...Dans le conte de Grimm *Les deux frères*, l'oiseau d'or est peut-être un loriot.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...Le charadrius est un oiseau impur (Lv 11, 19 / Dt 14, 18). Dans le *Physiologue*, puis dans les Bestiaires, il est l'image du Christ, qui se charge des péchés des hommes.

...Conrad de Megenberg : le loriot, qui chante *Bruder Piro*, appelle à la fidélité envers Rome.

**QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU LORIOT ET DU CHARADRIUS**

<b>artiste</b>	<b>oeuvre</b>	<b>date</b>	<b>détails</b>
	<i>Caladrius (Bestiaire d'Oxford)</i>	vers 1210	Le malade et l'oiseau perché sur son lit se regardent dans les yeux ⇒ l'homme guérira.
	<i>Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes</i>	1410-1415	Un oiseau qui ressemble fort à un loriot est perché sur un pieu du plessis et regarde la scène ; quatre des six autres oiseaux sont peut-être aussi des loriots ⇒ allusion aux sept dons de l'Esprit, particulièrement la piété : les trois saintes font un geste d'allégeance, Marie est couronnée par deux anges.
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Vierge aux fraisiers</i>	vers 1425	Un loriot est perché au-dessus de l'Enfant et tourné comme lui vers Marie ⇒ glorifie la Vierge ; parenté entre ce tableau et le <i>Paradiesgärtlein</i> .
Bouts, Dieric	<i>Le Chemin du paradis</i>	vers 1450	Deux loriots sont perchés au premier plan dans les rochers ⇒ image des Justes qui ont construit leur maison sur le roc et sont ressuscités, comme le Christ l'a annoncé.
	<i>L'Empereur et les oiseaux chaladrius (Roman d'Alexandre)</i>	XV <sup>e</sup>	Un oiseau blanc, accompagné de trois autres, s'adresse à l'Empereur, qui semble le menacer ⇒ sans doute le charadrius annonce-t-il que le malade ne guérira pas.
Crivelli, Carlo	<i>Vierge à l'Enfant trônant avec des saints (Triptyque Camerino)</i>	1482	L'Enfant, assis sur les genoux de Marie, tient serré contre lui un loriot qui a les ailes en croix et qu'il retient par la queue ; le brocart du manteau de Marie est aux couleurs de l'oiseau ⇒ symbole de la Passion, de la Résurrection, du pouvoir salvateur du Christ, de la fidélité dans la foi.
Walter, Johann	<i>Le loriot</i>	vers 1630	Dans cette planche naturaliste, l'oiseau est perché sur une branche de cerisier ⇒ le loriot est friand de cerises : utilisation symbolique possible d'un fait connu.
Govaerts, Abraham	<i>Le Repos pendant la Fuite en Egypte</i>	Fin XVI <sup>e</sup> – début XVII <sup>e</sup>	Un loriot est perché au-dessus de la Sainte Famille ⇒ symbole de fidélité dans la foi : Joseph a emmené sa famille au loin suite à la vision de l'ange.

## D Le bouvreuil

### Le bouvreuil du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Un bouvreuil pivoine est perché sur la muraille à côté du cerisier, au-dessus du lamier.

- Il apparaît au spectateur presque de profil, tourné vers la droite. En réalité, il est peint de trois quarts – on aperçoit son aile gauche – et regarde à l'intérieur du jardin.

- Il est aisément reconnaissable à sa forme trapue, sa poitrine et son ventre rouges, caractéristiques des mâles, sa calotte noire et son gros bec sombre.

- La muraille cache sa queue, mais on devine son croupion blanc.

- Ses pattes frêles et grises, posées l'une à côté de l'autre, sont à peine esquissées. On distingue mal son œil.

- La tache claire, sur le côté, ne correspond pas à la nature ; de même, son aile ne devrait pas être uniformément sombre.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Le bouvreuil est nommé par 7 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

auteur	identité	arguments – détails significants
ALDENHOVEN 1902	<i>Dompfaff</i>	
VETTER 1965	<i>Dompfaff</i>	„Über dem ein Buchfink fliegt“.
ZINK 1965	<i>Dompfaff</i>	
LOECKLE 1976	<i>Dompfaff</i>	
ROTH-BOJADZHIEV 1985	<i>Dompfaff</i> / <i>Gimpel</i>	
HAGEN 2000	bouvreuil	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Dompfaff</i>	

## LE BOUVREUIL PIVOINE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des fringilles. L 15,5-17,5 cm. E 28 cm. P 18-36 g.

♣ Assez grand et charpenté ; corps ramassé, cou presque inexistant, grosse tête et gros bec court. Ailes et queue assez longues. Calotte et face noires, dos gris, croupion et large bande alaire blancs, dessous rouge chez le ♂, beige chez la ♀. Bec et pattes noires.

✂ Rapide et onduleux.

🍷 Graines, bourgeons de fruitiers, quelques insectes en été.

♪ Cri flûté, un peu mélancolique. Chant doux, lent, hésitant.

🏠 Surtout sédentaire, forêts de résineux et mixtes, parcs touffus. Calme et discret.

♂ Dans un arbre, un buisson, volumineux ; 4 à 5 œufs en avril et juillet.

### ❖ Appellations

**Latines :** *Pyrrhula pyrrhula*, *Pyrrhula vulgaris*.

**Françaises :** bec rond, blanc-cul, bœuf, boivin, bouvard, bouvreuil (pivoine), bouvreux, cardinal, casse-boutons, ébourgeonneux, moigne parfait, monsieur, panse rouge, perroquet de France, pinson rouge, pive, pivoine, pleureux, prêtre, rossignol monet.

**Allemandes :** *Blutfink*, *Domherr*, *Dompfaff*, *Gimpel*, *Goldfink*, *rothfink*, *rothgimpel*, *Rotvogel*.

### ❖ Historique

Primes offertes au Moyen Age en Angleterre pour piéger les bouvreuils qui font des dégâts dans les vergers. L'un des oiseaux de cage et de volière les plus appréciés jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.

### ❖ Symbolique

La naïveté, la bêtise, l'innocence, le Christ, la Crucifixion, le bon chrétien.

### ❖ Pouvoirs

Pour guérir de l'épilepsie, de la dysenterie, du mal des Ardents, il faut boire l'eau de l'abreuvoir ou de la baignoire du bouvreuil.

### ❖ Contes et légendes

...Le bouvreuil s'est émoussé le bec en essayant d'arracher les clous qui transperçaient les pieds et les mains de Jésus.

...Si le merle moqueur ne l'avait pas disqualifié, le bouvreuil aurait été élu roi des oiseaux à cause de la beauté et de la durée de son chant (légende allemande).

...Le bouvreuil est un prêteur sur gages particulièrement avide et malhonnête transformé par Dieu en oiseau : sa calotte noire est son bonnet de fourrure, le rouge qui lui monte jusqu'au bec le sang dont il s'est taché par ses mensonges (légende roumaine).

...L'oiseau était à l'origine d'un brun terne. Il a gagné ses plumes rouges en enlevant à petits coups de bec l'ordure avec laquelle un raton-laveur avait aveuglé un loup (légendes des Indiens Chirokees).

## QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU BOUVREUIL

artiste	oeuvre	date	détails
Maître de Hohenfurt	<i>Le Jardin des Oliviers</i>	vers 1350	Trois oiseaux rouges sont perchés dans les arbres comme les doubles de Pierre, Jacques et Jean ⇒ le bouvreuil = Jean, le plus jeune, vêtu de rouge, qui dort comme un enfant ?
Jean Le Noir	<i>Jean de Berry entre le Bien et le Mal</i>	1375-1380	Dans la vignette, un Dominicain exhorte le prince à choisir entre le Bien et le Mal. Un bouvreuil est perché dans le décor floral de la marge, du côté du Bien ⇒ oiseau du Christ, dont il partage le rose et le blanc.
Maître de Trebon	<i>Le Christ au Mont des Oliviers</i>	1380-1390	Un bouvreuil est perché dans un arbre devant Jésus, à l'aplomb du calice présenté par un ange ⇒ annonce l'arrestation imminente de Jésus, qui refusera qu'on verse le sang des soldats.
Siferwas, John	<i>Bouvreuil (Missel de Sherborne)</i>	1385-1407	Joli bouvreuil dans la marge, peint à deux reprises ⇒ importance de l'oiseau dans le cadre du sacrifice de la messe.
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Vierge aux fraisiers</i>	vers 1425	Au-dessus de l'épaule gauche de Marie, un bouvreuil chante, perché dans un rosier rouge ⇒ chante la Passion et la Résurrection.
Christus, Petrus	<i>Vierge à l'Enfant</i>	vers 1450	Jésus, installé sur les genoux de Marie, écarte en croix les ailes d'un bouvreuil, qui le mord ⇒ motif qui annonce la Croix, fréquent avec un chardonneret.
	<i>Crucifixion (Missel cistercien de l'abbaye de Duinen)</i>	1488-1492	Bouvreuil dans la marge au milieu de fleurs qui parlent de la Croix : la véronique, la violette, l'ancolie, la rose ⇒ allusion à la légende selon laquelle l'oiseau s'émousse le bec.
Dürer, Albrecht	<i>Saint Jérôme pénitent</i>	1497-1498	Bouvreuil posé près de l'eau ⇒ sa poitrine est l'image de celle de Jérôme, qui va s'écorcher avec la pierre dont il se frappe ; jeu entre le bouvreuil appelé « cardinal » et le chapeau de cardinal ?
Burgkmair, Hans	<i>La Vierge aux trois oiseaux</i>	avant 1500	Œuvre inspirée de la <i>Vierge au buisson de roses</i> de M. Schongauer ; mais la pivoine-oiseau remplace la pivoine-fleur ⇒ l'innocence de l'Enfant, qui se laissera prendre comme un bouvreuil confiant.
	<i>Bordure de fleurs et d'oiseaux (Heures d'Isabelle du Portugal)</i>	début XVI <sup>e</sup>	Oiseau ressemblant à un bouvreuil perché dans une tige de bleuets, les ailes ouvertes, en face d'un texte mentionnant la Passion du Christ ⇒ symbole de Passion et de Résurrection, mais aussi valeur décorative.
Castelli, Horace	<i>« Je vais le faire chanter » (Les Malheurs de Sophie)</i>	1858	Au plumage du bouvreuil répond la robe rouge pivoine de Sophie ⇒ le livre relate comment la fillette est sans cesse en proie aux tentations du démon, comme l'oiseau est la proie du chat.

## E Le pinson

### Le pinson du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Le pinson qui s'envole à tire d'aile au-dessus du bouvreuil est le seul oiseau du tableau représenté en vol.

- Il est peint à la fois de dessus et de profil, dans une sorte de fausse plongée. Il vole en diagonale vers le bas, les ailes en croix, ce qui suggère qu'il était perché plus haut, peut-être dans l'arbre extérieur ; mais l'oiseau ayant un vol onduleux, il est difficile d'extrapoler. Il est de même impossible de dire s'il va se percher dans le cerisier ou disparaître vers la gauche.

- Bien que sa poitrine rose caractéristique soit invisible, on le reconnaît aisément à sa silhouette proche de celle du moineau, mais plus élancée, son fort bec conique, sa double bande alaire blanche. Son dos brun roux, sa calotte et sa nuque gris bleuté, ses ailes et sa queue sombres sont également fidèles à la nature et permettent d'affirmer qu'il s'agit d'un pinson mâle.

- Par contre sa queue devrait être fourchue.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Le pinson des arbres est nommé par 8 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

<b>auteur</b>	<b>identité</b>	<b>arguments – détails signifiants</b>
ALDENHOVEN 1902	<i>Vogel</i>	„ <i>Einer fliegt mit einem Brocken davon</i> “.
FISCHER 1956	<i>[Fink]</i>	Fringilles cités globalement : „ <i>gegen den blauen Himmel jubilierten die Finken</i> “.
VETTER 1965	<i>Buchfink</i>	„ <i>Fliegt</i> “.
ZINK 1965	<i>Fink</i>	
LOECKLE 1976	<i>Buchfink</i>	
HAGEN 2000	pinson	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Buchfink</i>	„ <i>Ein einzelner Buchfink fliegt in der Luft; die übrigen Vögel [...] sitzen auf der Mauerkrone oder in Baumwipfeln, mit Ausnahme des schon erwähnten Eisvogels an der Quelle</i> “.
DITTRICH 2004	<i>Buchfink</i>	„ <i>Über dem Dompfaff auf der anderen Seite des Kirschbaums fliegt ein Buchfink</i> “.

## LE PINSON DES ARBRES



### ❖ Fiche signalétique

Famille des fringillidés. L 14-17 cm. E 25-28 cm. P 19-25 g.

✎ Silhouette du moineau, en plus élancée. Queue assez longue, fourchue, fort bec conique, longues pattes. Double bande alaire blanche, queue bordée de blanc, croupion gris. ♀ grise et brune ; ♂ très coloré, côtés de la tête et poitrine rose rouille, calotte et nuque gris bleuté, dos brun roux.

☞ Puissant, onduleux.

🍷 Principalement des graines, surtout des faines de hêtre qu'il extrait des feuilles recouvrant le sol, mais aussi des chenilles et des insectes.

🎵 Répertoire étendu ; cri net et décidé, sifflement roulé, répété. Chant constant, inlassablement répété, vif, sonore, s'achevant par une fioriture.

🏠 Sédentaire ; population accrue en hiver, surtout de ♀. Lisière des forêts, de préférence de hêtres, parcs, jardins, vergers, terres agricoles. Défend farouchement son territoire en période de nidification. Sociable le reste du temps ; forme des bandes en hiver avec d'autres oiseaux. ♂ A la fourche d'un arbre ou d'un arbuste, construit avec art, en coupe, avec du lichen et des mousses, garni de duvet et de fibres. 2-5 œufs en avril-mai et juin-juillet.

### ❖ Appellations

**Latine :** *Fringilla cœlebs*.

**Françaises :** kuikui, pince, pinceron, pinson (des arbres), saint-syphorien, riche prier.

**Allemandes :** *Buchfink, Dreckfink, Edelfink, Kotfink, Mistfink, Rotfink, Schildfink, Waldfink, wilds Feuer.*

### ❖ Historique

Très souvent encagé ; concours de chant de pinsons aveuglés, avec paris, très populaires.

Les premiers pinsons en vue dorsale, les ailes déployées, se trouvent dans les *Petites Heures de Jean de Berry* (1370).

### ❖ Symbolique

La gaîté, un joyeux luron, un vagabond, un grossier personnage ; l'âme qui loue Dieu sans relâche ; la lumière, la Passion.

### ❖ Pouvoirs

Un pinson mort guérit à son contact les maladies de peau (Hildegarde de Bingen).

Le cri de l'oiseau annonce dans la nature le mauvais temps / la mort / un procès.

### ❖ Contes et légendes

Le pinson serait l'oiseau qui, dans les contes, apporte aux hommes le feu du ciel.

Il a gagné ses plumes rouges en essayant d'ôter les épines du front de Jésus.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

Dans un manuscrit du XVI<sup>e</sup>, il est le symbole de la vertu *Benignitas*. Ses plumes rappellent à l'âme amoureuse de Dieu le sacrifice du Christ.

## QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU PINSON

artiste	oeuvre	date	détails
Siferwas, John	<i>Pinson mâle et Jean-Baptiste dans le désert (Missel de Sherborne)</i>	1385-1407	Un pinson mâle chante, perché dans la marge, face à Jean-Baptiste qui annonce la venue du Messie, représenté sous la forme de l'agneau avec la croix ⇒ chante la Passion qui sauve : au rouge de l'oiseau répond celui de la croix de l'agneau.
Siferwas, John	<i>Pinson femelle (Missel de Sherborne)</i>	1385-1407	Un pinson femelle est perché sur un losange encadrant une femme au voile blanc ⇒ allusion à la scène des femmes au tombeau ? Mise en relief du caractère lumineux de Dieu.
Gozzoli, Benozzo	<i>Adoration des anges</i>	2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	Un magnifique pinson est posé près de la mare, avec d'autres oiseaux ⇒ bien qu'il n'ait pas le bec ouvert, il accompagne symboliquement le chœur des anges.
Schongauer, Martin	<i>La Vierge au buisson de roses</i>	1473	Le pinson perché au-dessous d'un rouge-gorge dans la treille de roses a le bec ouvert ⇒ symbole à la fois de la Passion et de l'âme qui loue Dieu inlassablement.
Carpaccio, Vittore	<i>Annonciation</i>	1504	Un pinson vole au-dessus de l'herbe du Jardin, entre Marie et l'ange ⇒ Jésus apporte la lumière aux hommes.

## F Le rouge-gorge

### Le rouge-gorge du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Un rouge-gorge est perché de profil dans un créneau, au-dessus des coquelourdes. Il picore un insecte noir et blanc, peut-être une mouche, dans une des fleurs ouvertes.

- Il est facilement reconnaissable à son plastron orange, typique de l'oiseau. Son ventre blanchâtre, son dos, son aile et sa courte queue bruns, son gros œil rond, son petit bec sont également fidèles à la nature.

- On le voit souvent plus rond, mais il peut aussi être élancé, comme dans le tableau. Ses pattes apparaissent ici plus courtes que dans la nature. Mais cela est justifié par le fait qu'il s'étire pour saisir l'insecte.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Le rouge-gorge est nommé par 8 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

auteur	identité	arguments – détails significants
ALDENHOVEN 1902	<i>Rotkehlchen</i>	
GEBHARDT 1905	<i>Vöglein</i>	Un motif est repris dans la <i>Vierge aux fraisiers</i> : „ <i>Ein entzückendes Motiv ist beiden Bildern gemeinsam : ein Vöglein, das gerade den Schnabel öffnet, um eine vor ihm sitzende Fliege zu verspeisen</i> “.
VETTER 1965	<i>Rotkehlchen</i>	„ <i>Hinter der Gottesmutter</i> “.
LOECKLE 1976	<i>Rotkehlchen</i>	
ROTH-BOJADZHIEV 1985	<i>Rotkehlchen</i>	„ <i>Nicht ganz eindeutig zu bestimmen, der Färbung und Körperhaltung nach sehr wahrscheinlich ein Rotkehlchen</i> “.
LORENTZ 1997	rouge-gorge	S'apprête à gober une mouche, comme dans la <i>Vierge aux fraisiers</i> la mésange bleue.
HAGEN 2000	rouge-gorge	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Rotkehlchen</i>	„ <i>Nach einem nicht bestimmbar Insekt pickt das Rotkehlchen</i> “.

## LE ROUGE-GORGE FAMILIER



### ❖ Fiche signalétique

Famille des turridés. L 12,5-14 cm. E 20-22 cm. P 15-20g.

✎ Petit oiseau, qui ébouriffe parfois les plumes, ce qui le fait paraître rond ; mais peut aussi apparaître élancé. Queue assez courte ; petit bec effilé, un peu recourbé. Pattes fines et longues. Plastron orangé couvrant toute la poitrine et la face, et montant jusqu'au front, ventre blanchâtre, dessus vert olive, étroite bande alaire jaune. Bec et pattes bruns. ♂  
♀ semblables.

☞ Bas ; voltige sous le couvert végétal.

🍷 Insectes, gastéropodes, vers, araignées, baies.

🎵 Cri aigu, bref et sec. Chant très varié, longues trilles tombant en cascades, audibles une grande partie de l'année. L'un des premiers à chanter le matin, parfois même les nuits de lune.

🏠 Migrateur partiel. Forêts, haies, broussailles, parcs, jardins boisés, même en ville. Craintif, mais pas farouche ; défend âprement son territoire.

♂ A terre, en corbeille, fait de mousses, de racines et de crins ; 5 à 6 œufs en mai et juin.

### ❖ Appellations

**Latines** : *Erythacus rubecula*, *Sylvia rubecula*.

**Françaises** : barborouss, bonhomme misère, cou rouge, égorgette, frileuse, jabot rouge, panse rouge, pauvreté, petit coq d'Inde, rouge-gorge, rubeline, ventre rouge.

**Allemandes** : *Rothbart*, *Rothbrüstchen*, *Rotkätchen*, *Rotkatel*, *Rothkehlchen*, *Waldrötele*.

### ❖ Historique

Tenu en cage et en volière dès le Moyen Age ; peuple les marges des manuscrits.

### ❖ Symbolique

Coquetterie, luxure, rivalité ; âme qui aspire au Salut, dévouement, Passion du Christ.

### ❖ Pouvoirs

Si l'on tourmente un rouge-gorge, les vaches donnent du lait rouge, la foudre tombe sur le toit.

### ❖ Contes et légendes

...Nombreuses variantes de l'oiseau qui se tache en enlevant une épine du front du Crucifié ; Dieu lui donne son nom dès la Création en attente de ce jour ; Jésus lui promet le Paradis ; l'oiseau cherche encore aujourd'hui le sens de ces paroles, ce qui le rend distrait.

...L'oiseau s'est roussi la poitrine en apportant aux hommes le feu du ciel / en voulant éteindre le feu qui menaçait de consumer le roitelet.

...Le rouge-gorge est une coquette transformée en oiseau : par sa faute, un innocent fut pendu.

...Quand Dieu a besoin d'une saignée, il appelle le rouge-gorge dans son Paradis.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...Saint François exhorte ses frères à être aussi confiants que les deux rouges-gorges qui leur ont confié leurs petits (Thomas de Celano, *Vita Secunda*).

...Le rouge-gorge rappelle qu'il ne faut pas se charger de soucis inutiles, mais faire confiance à Dieu (poème des religieuses du couvent Sainte-Catherine de Saint-Gall, XV<sup>e</sup> siècle).

...Les rouges-gorges sont les rois mages venus faire leur révérence à la crèche (*Le Jardin de simples délectable*, XV<sup>e</sup> siècle).

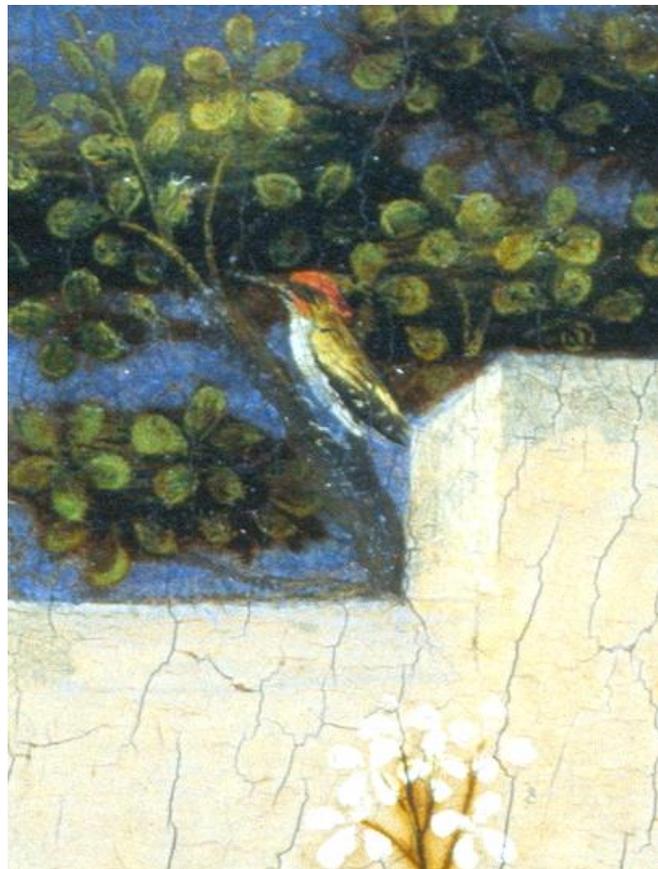
QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU ROUGE-GORGE

artiste	oeuvre	date	détails
Siferwas, John	<i>Rouge-gorge (Missel de Sherborne)</i>	1385-1407	L'oiseau est perché sur un médaillon représentant l'abbé, dont il partage le nom, Robert ⇒ l'abbé inscrit dans son missel son désir de marcher à la suite du Christ, dût-il lui aussi se « tacher de sang ».
Taddeo di Bartolo	<i>Saint François prêchant aux oiseaux</i>	1403	Un rouge-gorge voltige parmi les oiseaux qui écoutent sagement saint François ⇒ illustration de la <i>Vita Secunda</i> (l'un des oisillons adopté par le saint) ?
Maître de Guillaume de Rarogne	<i>Retable de l'Adoration des Mages</i>	vers 1440-1445	Au moins deux gros rouges-gorges, dont la poitrine a la même couleur que la Jérusalem Céleste, écoutent attentivement, perchés dans les arbres, l'Annonce aux Bergers ⇒ images de l'âme qui aspire au Salut.
Vreland, Willem	<i>Le Pêché originel</i>	vers 1460	Depuis la marge, un rouge-gorge contemple le serpent très féminin, aux cheveux roux élégamment coiffés en coques, qui fait chuter Eve ⇒ réminiscence de la légende selon laquelle le rouge-gorge est une coquette métamorphosée en oiseau ?
Schongauer, Martin	<i>La Vierge au buisson de roses</i>	1473	Marie, très grave, tourne légèrement la tête vers deux rouges-gorges perchés parmi les roses rouges ⇒ c'est comme si elle avait entendu les oiseaux chanter plaintivement la Passion.
Bosch, Jérôme	<i>Jardin des Délices</i>	1503-1504	Une femme nue chevauche un rouge-gorge ⇒ symbole de luxure.
Cranach, Lucas	<i>Saint Jérôme dans le désert</i>	vers 1525	Un rouge-gorge est perché dans un arbre juste au-dessus du saint qui se frappe la poitrine à coups de pierre. Au premier plan, deux harpies rousses comme lui se mirent dans une mare ⇒ symbole de l'âme qui recherche le salut : les harpies peuvent mourir de honte à la vue de leur péché.
Arcabas	<i>Or, myrrhe et encens</i>	1995-1997	Ordre des présents modifiés : l'encens = le 3 <sup>e</sup> ⇒ le rouge-gorge chante en losanges multicolores la Résurrection. Reflet du <i>Jardin de simples délectable</i> , où les rois mages sont des rouges-gorges ?
Arcabas	<i>Saint François</i>	2 <sup>e</sup> ½ XX <sup>e</sup>	Rouge-gorge perché sur l'épaule de saint François ⇒ allusion aux rouges-gorges apprivoisés de la <i>Vita Secunda</i> .
Arcabas	<i>Chat</i>	2 <sup>e</sup> ½ XX <sup>e</sup>	Un rouge-gorge posé à terre ne semble pas comprendre le danger représenté par les énormes griffes d'un chat diabolique ⇒ illustration de la naïveté du rouge-gorge familial ; mais le chat ne l'attrape pas ⇒ le Christ, qui tient Satan en échec ?
Boland van de Weghe, Suzanne	<i>Le paradis de la femme fatiguée</i>	XX <sup>e</sup>	Un grand rouge-gorge est posé près de la femme fatiguée ; il tient dans ses pattes un phylactère qui proclame : « parler au rouge-gorge » ⇒ mise en scène de la familiarité de l'oiseau et de l'attente du jour où l'on pourra se consacrer à l'essentiel.

## G Le pivert

### Le pivert du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Un pivert est perché de profil dans l'arbre extérieur au-dessus de la crucifère blanche, à la même hauteur que le chardonneret auquel il tourne le dos, mais pas sur la même branche.

- On le reconnaît facilement à sa forme ramassée, sa calotte rouge, son aile vert-jaune, son ventre verdâtre, son bec puissant, ses courtes pattes grises.

- Le peintre a poussé le raffinement jusqu'à représenter fidèlement la moustache rouge propre au mâle.

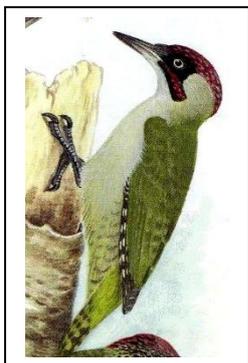
- La queue de l'oiseau est cachée par la muraille. Son aile devrait être plus verte que jaune, et la large bande noire tachetée de blanc lui donne des allures de pic épeiche. Cependant tous les autres éléments parlent pour un pivert.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Le pic est nommé par 7 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

<b>auteur</b>	<b>identité</b>	<b>arguments – détails signifiants</b>
ALDENHOVEN 1902	<i>Grünspecht</i>	
VETTER 1965	<i>Specht</i>	„ <i>Hinter der Gottesmutter</i> ”.
ZINK 1965	<i>Specht</i>	
LOECKLE 1976	<i>Specht (oder Rotkopfwürger?)</i>	„ <i>Ein Dreieck, ähnlich jenen, welche oft das Auge Gottes symbolisieren</i> “. „ <i>Als Siebenter, Mittlerer von dreizehn, genau über dem Kind</i> “.
ROTH-BOJADZHIEV 1985	<i>Grünspecht</i>	
HAGEN 2000	pic	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Specht</i>	

## LE PIC (VERT)



### ❖ Fiche signalétique

Famille des picidés. L 30-36 cm. E 45-51 cm. P 180-200 g.

♣ Mince, avec une queue raide. Dessus vert olive, dessous verdâtre, croupion jaune, calotte rouge, œil blanc entouré de noir. Ailes et queue tachetées de noir et de blanc. Moustache noire et rouge chez le ♂, noire chez la ♀. Bec gris, triangulaire, très pointu. Longue langue souple garnie d'une pointe cornée. Pattes robuste et grises, à orteils opposés pourvus de fortes griffes.

✂ Onduleux, les ailes se repliant entre les séries de battements.

☉ Insectes xylophages qu'il extrait des arbres, fourmis, abeilles en hiver, papillons, baies.

♪ Cri sonore et brusque, souvent en vol. Chant ressemblant à un rire éclatant. Contrairement aux autres pics, il tambourine assez rarement.

♣ Sédentaire. Bois de feuillus et mixtes, grands parcs, gazons des jardins. Grimpe à l'horizontale, parfois en spirale, en s'appuyant sur sa queue. Souvent observé à terre, où il sautille lourdement. Solitaire et farouche.

σ Simple cavité creusée dans un arbre, souvent réutilisée ; 5 à 8 œufs en avril-juillet.

### ❖ Appellations

**Latines :** [pic] *picus (arboraria)* ; [pivert] *Picus viridis, merops*.

**Françaises :** [pic] bec des bois, maréchal-ferrant, menuisier, pic, taille-bois, toque-bois ; [pivert] avocat du meunier, cheval des bois, Jean du moulin, pape, pic jaulne, pivart, pleupleu, poulain, vertmonnier.

**Allemandes :** [pic] *Baumhacker, Baumreiter, Baumrutscher, Rindenpicker, Zimmermann* ; [pivert] *bienenwolf, grasspecht, gruonspecht, Wieherspecht, Windracke*.

### ❖ Historique

Oiseau de bon augure en Grèce ; mène les voyageurs à bon port. Oracle chez les Romains. Peu apprécié en cage car farouche. Emprunte dans la peinture les traits de plusieurs espèces.

### ❖ Symbolique

Oiseau visionnaire, qui connaît l'avenir et annonce la pluie ; le Diable trompeur, qui change d'apparence, comme le pic, et perfore le cœur de l'homme pourri de l'intérieur ; le pêcheur repentant ; le Christ vainqueur du Mal, qui frappe l'homme pour l'éprouver.

### ❖ Pouvoirs

Le pivert connaît une herbe magique (parfois le sceau de Salomon), qui donne force et santé et tord les barreaux des prisons, et qu'on peut lui dérober ; il garde jalousement la pivoine ; son bec sert d'amulette contre les piqûres d'abeille ; manger un pivert protège des maléfices.

### ❖ Contes et légendes

...Picus est transformé en pivert par Circé, dont il a repoussé les avances (*Métamorphoses*).

...Le pivert aide la louve à nourrir Romulus et Remus.

...Il était autrefois une femme avare / un boulanger malhonnête / le bouvier de Satan / le cheval de Dieu / le compagnon de la huppe, qui l'empêche de se noyer / son époux trompé.

...Pour avoir refusé d'aider Dieu à creuser les mers et les rivières / d'aller chercher la rosée au paradis, le pivert est condamné à ne boire que l'eau de pluie.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

Dans un manuscrit du XVI<sup>e</sup>, le pivert est avec sa longue langue l'image de saint Dominique.

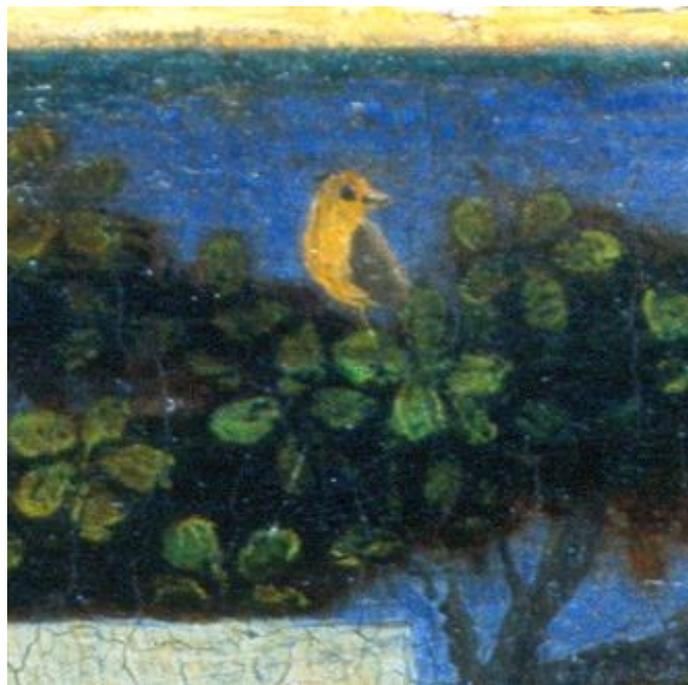
**QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU PIC, DU GUEPIER ET DE LA PERRUCHE**

artiste	oeuvre	date	détails
Jean Le Noir	<i>Jean-Baptiste enfant dans le désert</i>	1375-1380	Les deux oiseaux les plus proches de l'enfant sont un pic épeiche et une huppe ⇒ annonce de la machination démoniaque qui aboutira à la décollation du Baptiste, mais aussi de sa prédication.
	<i>Prunes (Tacuinum Sanitatis de Vienne)</i>	fin XIV <sup>e</sup>	Un guêpier s'envole ⇒ oiseau peu fréquent dans les pays germaniques, mais pas inconnu.
Siferwas John	<i>Pivert (Missel de Sherborne)</i>	1385-1407	Pic pourvu d'une grande langue mise en valeur, perché dans la marge au-dessus de 4 personnages qui tiennent un seul livre, ⇒ les 4 évangélistes qui transmettent une seule Parole ?
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert</i>	vers 1410	Le Maître a placé une perruche à collier dans ce tableau mais un pivert au <i>Paradiesgärtlein</i> ⇒ les deux oiseaux, parfois confondus dans la peinture, sont investis ici de deux symboliques différentes.
Bourdichon, Jean	<i>Le Pêché originel (Heures de la Bienheureuse Vierge Marie)</i>	XV <sup>e</sup>	Un pic épeiche répond au gros serpent aux couleurs diaprées qui s'enroule autour de l'arbre ⇒ le démon se pare, pour mieux tromper, de belles couleurs changeantes.
Tura, Cosmè	<i>Annonciation</i>	1469	Un pivert est perché sur la tringle du rideau, au-dessus de l'ange ⇒ oiseau qui annonce les mystères.
Bosch, Jérôme	<i>Jardin des Délices</i>	1503-1504	Un gros pivert est chevauché par un homme dont la tête est enfermée dans une cloche de verre ⇒ allusion aux noms populaires qui comparent le pivert à un cheval ; image de l'homme sourd aux appels à la conversion.
Bosch, Jérôme	<i>La Mort du Juste</i>	vers 1495	Pivert en cage dans la pièce attenant à la chambre du mourant ⇒ l'homme a écouté les conseils de l'oiseau qui se tourne vers lui, il n'a rien à craindre du démon perché à la tête de son lit.
Anonyme strasbourgeois	<i>Jeune femme sauvage à la licorne (tapisserie)</i>	vers 1500-1510	Un pic grimpe à un arbre près d'une « jeune femme sauvage » ; le phylactère proclame : « j'ai donné ma vie au monde, maintenant je dois vivre dans le désert » ⇒ elle regrette de ne pas avoir écouté les avertissements du pivert.
Bosch, Jérôme	<i>Retable de l'Epiphanie (panneau droit)</i>	vers 1510	Un pivert grimpe contre le tronc d'un arbre, non loin d'un loup qui déchire un homme ⇒ invitation à la prière, qui permet de résister au Mal à l'œuvre dans le monde.

## H Le bruant jaune

### Le bruant jaune du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Un oiseau assez peu détaillé est perché dans une branche haute de l'arbre extérieur dont le sommet aplati touche le cadre, au-dessus de la crucifère rouge.

- Il est le seul oiseau qui regarde en arrière : son corps est dirigé de profil vers le pivert, mais il tourne la tête vers le chardonneret et la pie-grièche.
- Son plumage jaune et son aile sombre le font ressembler au loriot perché au sommet du cerisier.
- Mais sa plus petite taille, sa silhouette plus ramassée, son bec plus court lui donnent plutôt des allures de bruant jaune.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Le bruant jaune est nommé par 3 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

<b>auteur</b>	<b>identité</b>	<b>arguments – détails signifiants</b>
ZINK 1965	<i>Drossel oder Schnäpper</i>	Par déduction : il ne localise pas les oiseaux.
LOECKLE 1976	<i>Goldammer</i>	„Die Goldammer ist nach links hin orientiert, schaut aber nach rechts im Bilde“.
ROTH-BOJADZHIEV 1985	<i>Pirol</i>	„Ein zweiter sitzt in dem Bäumchen, das über die Mauer ragt“.

## LE BRUANT JAUNE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des imbérizidés. L 15-17 cm. E 20-27 cm. P 24-30 g.

♣ Assez grand et trapu, à longue queue fourchue. Petit bec. Plumage à dominante jaune, dos brun olivâtre fortement strié de noir, queue noirâtre, blanche sur les côtés, bec bleu foncé, pattes beige. Le ♂ a la tête jaune vif, le dessous jaune et vert olivâtre, la poitrine rousse.

☞ Longues ondulations.

🍷 Graines de graminées, que l'oiseau cherche dans les chaumes ; chenilles au printemps.

🎵 Cri de contact discordant. Chant bref, répété, motif final différent, plus grave, traînant.

🏠 Sédentaire ; population accrue en hiver. Cultures, fourrés, bosquets, haies, clairières.

Forme souvent des groupes importants en automne et en hiver. Prudent sans être farouche.

♂ Dans une touffe, un buisson, parfois à terre ; fait de brins de paille et de feuilles sèches entrelacés, garni de crins et de poils ; 3 à 5 œufs en mars et juin, parfois une troisième couvée.

### ❖ Appellations

**Latines :** *Citrina* (Albert le Grand), *Emberiza citrinella*.

**Françaises :** bruant commun, bruyant-verdier, écrivain, jaunais, jaunereau, jaunisse, verdaïs, verdier-buissonnier, verdier paillé, verdière de haie, versoie.

**Allemandes:** *Ammerling, Gaulammer, Gauleimer, Gaulhammer, Gelbbauch, Gelbfink, Gelbgänschen, Gelbling, Gerstammer, Gerstenvogel, Goldämmerchen, Goldemmerling, Goldhammer, Kornvogel, Kotvogel, Lemmeritz, Wintergoldhähnchen, Winterlerche.*

### ❖ Historique

Capturé pour être mangé ; encagé car il imite fort bien le pinson.

### ❖ Symbolique

Confondu souvent avec le loriot ; comme lui symbole de Résurrection, de fidélité dans la foi, de Passion, parfois de luxure.

### ❖ Pouvoirs

Réputé, comme le loriot et avant eux le charadrius, capter la jaunisse avec son regard et mourir à la place du malade.

Annonce une terrible sécheresse / d'importantes chutes de neige.

### ❖ Contes et légendes

...Il a caché Judas dans l'arbre où il se trouvait. Alors Jésus l'a maudit et condamné à devoir couvrir les œufs des autres. C'est pourquoi le coucou va pondre ses œufs dans le nid du bruant.

...La nuit de la Walpurgis, il reçoit trois gouttes de sang du démon.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

Chez Conrad de Megenberg, image des hérétiques qui « jouent les saints et font semblant de ressembler à notre Sainte Mère, la Chrétienté ».

QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU BRUANT JAUNE

artiste	oeuvre	date	détails
	<i>Le Songe de Nabuchodonosor (Commentaire de saint Jérôme sur Daniel)</i>	vers 950	De nombreux oiseaux jaunes peuplent l'arbre du songe de Nabuchodonosor (Dn 4, 20-21) ⇒ image aussi de la Jérusalem céleste, où tous les Elus auront leur place.
Artiste anglais	<i>La Vierge et l'Enfant</i> (vitrail du Herefordshire)	XIV <sup>e</sup>	L'Enfant tient dans la main un oiseau jaune qui le mord ; il caresse le menton de sa Mère, laquelle tient une tige de fleurs qui ressemble au millepertuis, une plante souveraine contre la jaunisse. Jaunes sont aussi la couronne de Marie, les cheveux et la croix du nimbe de son Fils ⇒ Jésus va prendre sur lui, comme le bruant, la maladie des hommes, mais la Mère et l'Enfant vont partager la même souffrance.
Maître de Dirc van Delf	<i>Initiale D avec Vierge à l'Enfant</i>	vers 1405-1410	Un Vierge au regard triste est assise avec son Enfant qu'elle allaite sur une prairie constellée de pâquerettes, inscrite dans le D de <i>Domine</i> . Perché dans l'échancrure de la lettrine, un bruant regarde la scène ⇒ Marie, qui serre son enfant contre sa robe couleur de sang, aimerait le cacher dans les plis de son manteau blanc doublé de rose, comme les pâquerettes qui referment leurs pétales sur leur cœur. Mais elle sait que la mission de Jésus lui coûtera la vie.
Artiste alsacien	<i>Chardonneret, mésange bleue et bruant jaune</i> (bréviaire dominicain)	XV <sup>e</sup>	Un bruant jaune, reconnaissable à son plumage et à sa queue fendue, côtoie dans les rinceaux de la marge un chardonneret et une mésange bleue, oiseaux christiques ⇒ le bruant emporte la jaunisse comme le Christ se charge du Mal.
Saussure, Eric de	<i>Frère François</i>	1964	François, homme patient et doux, prêche à six oiseaux jaunes ⇒ des bruants, oiseaux ordinaires, car la parole s'adresse à tous ? Il les envoie porter eux-mêmes la Parole et guérir les coléreux ?

## I Le chardonneret

### Le chardonneret du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Un chardonneret élégant est perché de profil au-dessus des iris, dans l'arbre extérieur, sur la branche qui se faufile dans le jardin par un créneau, si bien qu'on ne saurait dire s'il fait vraiment partie du jardin. Il fait face à la pie-grièche.

- On reconnaît bien le front et le menton rouge vif, le bec conique et la poitrine beige.
- Les petites touches blanches et noires de son aile sont conformes à la nature, mais trop petites ; la bande alaire jaune caractéristique n'est qu'esquissée.
- Le plus surprenant est que les rayures blanches et noires ont glissé de sa tête, beaucoup trop rouge, pour lui former presque un collier.
- On ne distingue ni sa queue, ni ses pattes, cachées dans le feuillage.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

Le chardonneret est nommé par 9 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

auteur	identité	arguments – détails signifiants
ALDENHOVEN 1902	<i>Distelfink</i>	
MICHEL 1907	chardonneret	« Egayé du chant des chardonnerets ».
FISCHER 1956	<i>Fink</i>	„Gegen den blauen Himmel jubilieren die Finken“.
VETTER 1965	<i>Distelfink</i>	„Bei den Schwertlilien“.
ZINK 1965	<i>Distelfink</i>	
LOECKLE 1976	<i>Distelfink</i>	Forme avec les deux autres oiseaux un triangle, „ähnlich jenen, welche oft das Auge Gottes symbolisieren“. „Hoch über dem Teufel“.
ROTH-BOJADZHIEV 1985	<i>Distelfink</i>	Le seul oiseau auquel l'auteur consacre un sous-chapitre. „Er fehlt in keinem Paradiesgärtlein“.
HAGEN 2000	chardonneret	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Distelfink</i>	

## LE CHARDONNERET ELEGANT



### ❖ Fiche signalétique

Famille des fringilles. L 12-13,5 cm. E 20-23 cm. P 14-18 g.

♣ Front et menton rouge vif, calotte et nuque noires, joues blanches, ailes noires, blanches et jaune vif, dos brun, croupion blanchâtre, poitrine blanchâtre et rousse, queue un peu fourchue, noire et blanche. Bec ivoire, conique et pointu. Pattes délicates et brunâtres. ♂ ♀ pratiquement semblables.

☞ Très ondulé, papillonnant à la saison des amours.

☉ Graines de chardons et bardanes, mais aussi de pissenlits et labiées ; insectes à la période de nidification.

♪ Cri fréquent, aigu ; chant varié et mélodieux, composé de rapides trilles et gazouillis liquide, entrecoupés de nombreux « tittelit, tittelit ».

🏠 Migrateur partiel ; jardins, vergers, terrains vagues, friches, allées, bords des chemins, bosquets ; souvent en bandes après la nidification.

σ Dans un arbre, bien caché, vers la pointe d'une branche ; en coupe solide et régulière, fait d'herbes sèches, de racines et de fibres ; environ 5 œufs 2 à 3 fois par an.

### ❖ Appellations

**Latines :** *Carduelis carduelis*, *Fringilla carduelis*.

**Françaises :** cardaline, carde, cardinal, cardonnelle, cardonnet, chardonneret, chardonnette dorée, chaudronnier, échardonnieux.

**Allemandes:** *Distelfink*, *Disteli*, *Distelzeisig*, *Goldfink*, *Rotvogel*, *Stieglitz*.

### ❖ Historique

Oiseau de volière apprécié depuis l'Antiquité : Pline l'Ancien fait son éloge. On lui apprend à hisser son abreuvoir, à revenir au son d'une clochette. Jouet fréquent, avec ou sans fil à la patte. Était tué pour être mangé ou doubler des manteaux.

L'oiseau le plus commun dans l'art médiéval, sur tous les supports, dans les Vierges à l'Enfant et les scènes narratives. Souvent Jésus tient ou s'apprête à saisir un chardonneret.

### ❖ Symbolique

La beauté, la vie facile, la fécondité, la modestie, l'éducation à la vertu, l'innocence, l'âme éprise de Salut, le Christ couronné d'épines et couvert de sang, l'amour parfait, le religieux qui loue Dieu jour et nuit, le prédicateur qui peine parmi les chardons sans se décourager.

### ❖ Pouvoirs

Réputé emporter la peste si on le place dans la chambre d'un malade.

### ❖ Contes et légendes

...Le chardonneret laisse passer tous les oiseaux : Dieu ne peut qu'essuyer sur lui ses pinces.

...Jésus crée des chardonnerets d'argile pour que ses camarades cessent de dénicher les oiseaux.

...Tous les oiseaux se taisent pendant la Semaine Sainte, sauf le chardonneret, qui gazouille sur la Croix pour adoucir les dernières heures de Jésus.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...Dans *Le Jardin de simples délectable*, le chardonneret est Syméon lors de la Présentation.

...Le chardonneret (sans doute le Christ) introduit le poème des religieuses de Saint-Gall.

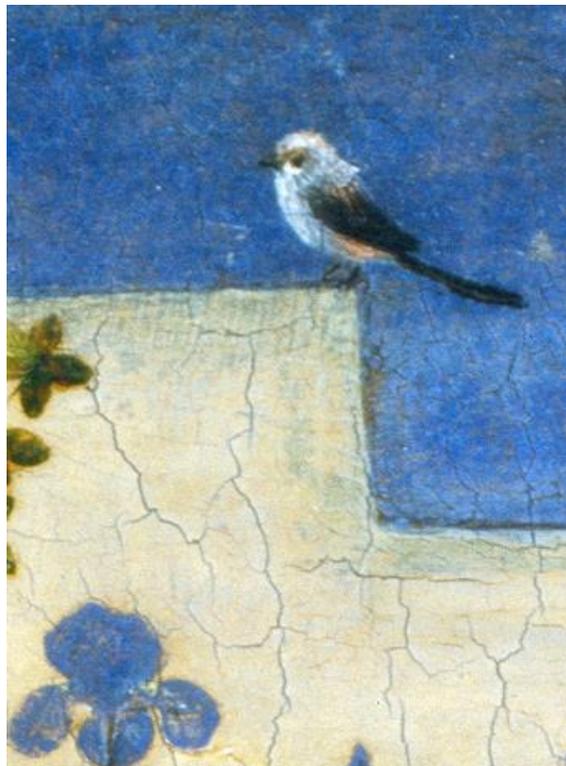
## QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DU CHARDONNERET

artiste	oeuvre	date	détails
Maître de la Madone d'Eichhorn	<i>Madone d'Eichhorn</i>	vers 1350	Un chardonneret, les ailes en croix, essaie d'arracher le fil qui le retient prisonnier ⇒ tentative d'échapper à la Passion qui se profile.
Bertram de Minden	<i>Création des animaux</i>	1379	Un chardonneret se gratte l'aile, debout sur une patte : motif issu des mésanges des miniatures ⇒ choix du chardonneret signifiant.
	<i>Petits oiseaux et grives (Tac. San.)</i>	fin XIV <sup>e</sup>	Chardonnerets morts, reliés par un anneau, vendus au marché ⇒ denrée alimentaire.
	<i>Pignons (Tacuinum Sanitatis de Vienne)</i>	fin XIV <sup>e</sup>	Deux hommes essaient de convaincre un chardonneret de revenir dans sa cage ⇒ dressage d'un oiseau déjà bien apprivoisé.
Taddeo di Bartolo	<i>Saint François prêchant aux oiseaux</i>	1403	Un chardonneret chante au dernier rang ⇒ mise en image de la légende des restes de peinture et de la devise des frères mineurs.
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Vierge aux fraisiers</i>	vers 1425	Un chardonneret est perché au milieu des roses rouges ⇒ annonce de la Passion.
Maître de la Nativité du Louvre	<i>Nativité</i>	2 <sup>e</sup> ½ XV <sup>e</sup>	L'ombre d'un chardonneret perché sur une poutre dessine dans l'angle du mur une croix ⇒ annonce discrète de la Passion.
Jacopo del Sellaio	<i>Adoration de l'Enfant</i>	vers 1470-1480	Tondo harmonieux et tendre ; Jésus serre un chardonneret sur sa poitrine ⇒ le geste que sa Mère fait dans son cœur.
Schongauer, Martin	<i>La Vierge au buisson de roses</i>	1473	Trois chardonnerets dans la treille de roses, dont un de face et un jeune, sans plumes rouges ⇒ virtuosité du peintre et symbolique raffinée.
Crivelli, Carlo	<i>Vision de la V. à l'E. du Bienheureux Gabriel Ferretti</i>	vers 1480	Jeu de regards raffiné et chardonneret de dos, le rouge de sa tête à peine visible ⇒ virtuosité du peintre qui guide vers l'essentiel : le Christ.
Bermejo, Bartholomé	<i>Vierge de Montserrat</i>	vers 1480-1485	Jésus, insouciant, joue à faire voler son chardonneret ⇒ l'Enfant n'a pas encore pris conscience de sa mission.
Maître d'Aquisgrana	<i>Assomption</i>	1485	Anges aux ailes de chardonneret ⇒ hommage à la beauté et à l'amour parfait de Marie.
Dürer, Albrecht	<i>Adam et Eve (Madrid)</i>	vers 1507	Le serpent s'est paré des couleurs du chardonneret ⇒ le démon est le « singe de Dieu », ici représenté par le chardonneret.
Baldung, Hans	<i>Fuite en Egypte</i>	1516	Illustre le Pseudo-Mt 20-21 ⇒ scène amusante et colorée mais aussi symbolisme caché : le chardonneret annonce la Passion.
Bronzino	<i>Jean de Médicis</i>	1545	L'enfant tient serré dans une main un chardonneret ⇒ valeur éducative du jouet.
Maître de la comtesse de Warwick	<i>Portrait de William Brooke et de sa famille</i>	1567	Chardonneret relié à un perchoir muni de clochettes, posé sur la table ⇒ jouet apprécié des classes aisées + symbole de fécondité.
Mignon, Abraham	<i>Nature morte de fruits avec écu</i>	vers 1665	Un chardonneret hisse son eau ⇒ illustration d'une installation qui avait beaucoup de succès.

## J La pie-grièche

### La pie-grièche du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Un oiseau noir et blanc, assez difficile à identifier, est perché sur la muraille au-dessus des iris, face au chardonneret.

- Ses pattes sont peu visibles ; son plumage contrasté, noir sur l'aile et la queue, blanchâtre ailleurs, peut être celui de plusieurs oiseaux.

- Sa longue queue et son ventre rose font penser à une mésange à longue queue, car il est trop rond pour être une bergeronnette.

- Mais son bec assez fort, son cou massif, sa queue assez épaisse dans le prolongement du corps lui donnent un aspect moins fragile et invitent à voir une pie-grièche à poitrine rose, malgré quelques détails divergents : son plumage rose ne monte pas assez haut, le masque noir caractéristique est à peine esquissé et il est difficile de dire si son bec est crochu.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

La pie-grièche est nommée par 7 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

<b>auteur</b>	<b>identité</b>	<b>arguments – détails signifiants</b>
ALDENHOVEN 1902	<i>Schwanzmeise</i>	
VETTER 1965	<i>Seidenschwanz</i> (?)	
ZINK 1965	<i>Schwanzmeise</i>	
LOECKLE 1976	<i>Elster (oder Bachstelze?)</i>	L'auteur envisage que le pic soit une pie-grièche (sans doute à tête rousse).
ROTH-BOJADZHIEV 1985	<i>Schwanzmeise</i>	L'auteur identifie par contre l'oiseau noir et blanc du <i>Noli me tangere</i> de Martin Schongauer à une pie-grièche.
HAGEN 2000	passereau	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Seidenschwanz</i>	

## LA PIE-GRIECHE (A POITRINE ROSE)



### ❖ Fiche signalétique

Famille des laniidés. L 20 cm. E 32-34 cm. P 22-47 g.

✦ Forte tête ronde, cou massif, ailes et queue assez longues. Front noir, gorge blanche, poitrine et ventre rose saumon, dessus gris cendré, ailes bordées de noir avec une tache blanche, pattes grises avec des doigts forts à ongles acérés, gros bec noir assez court à bout crochu. ♂ ♀ pratiquement semblables.

✦ Un peu onduleux ; fait souvent du vol sur place.

☉ Gros insectes, surtout des scarabées, parfois petits vertébrés ; empale rarement ses proies.

♪ Cri grinçant, peu sonore. Chant faible, râpeux, prolongé, avec de nombreuses imitations.

✦ Visiteuse d'été (mai à août) ; hiverne en Afrique. Lisières des bois, broussailles, vergers, allées. Souvent perchée en hauteur pour guetter ses proies. Agite latéralement la queue.

σ Dans un arbre haut, souvent un peuplier, près du tronc ; nid assez grand, en coupe régulière, fait de branchettes, de racines et d'herbe, tapissé de laine et de plumes. 4 à 6 œufs en mai-juin.

### ❖ Appellations

**Latine :** *Lanius (minor)*.

**Françaises :** agachette, boucher, bourreau, écorcheur, oiseau de la Passion, pendière, pie bâtarde, pie cruelle, pie-grièche (à poitrine rose), pie guerrière, pie revêche, renégat ;

**Allemandes :** [**pie-grièche**] *Dickschädel, Dorndreher, Dorndrossel, Dornansl, Dorngreuel, Gartenkrenkel, Neunmörder, Neuntöter, Waldhäher, Waldherr, Würgengel, Würger ;* [**à poitrine rose**] *Meisenkönig, Mönch, Schwarzstirnwürger.*

### ❖ Historique

Pie et pie-grièche apparaissent souvent comme des termes permutables.

La pie était appréciée à Rome comme oiseau parleur. Au Moyen Age, au contraire, tuer une pie rapporte 7 ans d'indulgences. La pie-grièche était souvent encagée (en particulier l'espèce à poitrine rose) car elle imite les autres oiseaux à la perfection. Oiseau souvent torturé pour « venger le Christ ».

### ❖ Symbolique

La simulation, le bavardage, le Mal à l'œuvre, le Démon, l'ange exterminateur.

### ❖ Pouvoirs

Les pies sont des sorcières humaines, les pies-grièches les sorciers des oiseaux ; elles peuvent empoisonner les épines pour tuer les hommes.

### ❖ Contes et légendes

...Dans les *Métamorphoses*, des bavardes qui défient les muses sont transformées en pies.

...La pie perd sa beauté pour avoir insulté le Crucifié.

...La pie-grièche était un comédien / un marchand malhonnête. Elle continue à tromper son monde en imitant les autres oiseaux.

...C'est elle qui va quérir les épines pour la couronne du Christ / la tresse elle-même.

...Sensible au désarroi de Marie, elle lui offre son nid pour cacher Jésus. Emue, la Vierge lui accorde le privilège de faire le plus beau des nids. L'oiseau apprend la vannerie aux hommes.

**QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA PIE ET DE LA PIE-GRIECHE**

<b>artiste</b>	<b>oeuvre</b>	<b>date</b>	<b>détails</b>
	<i>Pica (Bestiaire d'Oxford)</i>	1180-1220.	Ce n'est pas l'oiseau qui est mis en valeur, mais le chasseur qui bande de toute sa force son arc contre quatre pies perchées dans un arbre ⇒ oiseau malfaisant ; qui le tue gagne 7 ans d'indulgences.
	<i>Der Kol von Nüssen (Codex Manesse)</i>	vers 1320	Le chevalier demande à un manant de tuer les pies et les geais qui dérangent son faucon ⇒ oiseaux malfaisants, qui s'accouplent et engendrent des pies-grièches ?
Artiste bolonais	<i>Madone trônant</i>	1328	L'Enfant semble s'adresser à une pie-grièche qu'il tient sur sa main ⇒ on peut convertir même les méchants.
Siferwas, John	<i>Pie-grièche à poitrine rose (Missel de Sherborne)</i>	1385-1407	C'est cette espèce de pie-grièche qu'a choisie le miniaturiste // les autres beaux oiseaux ⇒ la plus jolie et la moins « malfaisante » des pies-grièches, presque une mésange ( <i>Meisenkönig</i> ).
Piero della Francesca	<i>Nativité</i>	vers 1470	Une pie est perchée à l'avant du toit ⇒ représente le Mal à l'œuvre, qui aboutira à la mort de Jésus.
Testard, Robinet	<i>L'Envie</i>	vers 1475	Une pie symbolise l'envie ⇒ elle est noire et blanche, donc malfaisante, et voleuse, donc envieuse.
Schongauer, Martin	<i>Noli me tangere (Retable des Dominicains)</i>	1480-1490	Dans l'arbre mort opposé au chemin du Christ sont perchés un chardonneret et une pie grièche ⇒ la Croix est dépassée.
Maître de Dresde	<i>Entrée du Christ à Jérusalem</i>	avant 1497	Une pie-grièche, bien reconnaissable à son plumage et à son bec crochu, est posée dans l'herbe de la marge, au-dessous d'un savant entrelacs ⇒ la foule qui acclame Jésus ne tardera pas à se retourner contre lui. Peut-être aussi allusion à la légende selon laquelle l'oiseau apprit la vannerie aux hommes.
Bosch, Jérôme	<i>Le Jugement Dernier</i>	vers 1504	Trois hommes sont empalés sur des épines, comme par une monstrueuse pie-grièche ⇒ image de l'ange exterminateur.
Merson, Luc Olivier	<i>Le Loup d'Agubbio</i>	1877	Une pie est posée derrière le boucher ⇒ jeu de mots avec la pie-grièche, de l'espèce <i>Lanius</i> , qui est, elle aussi, un « boucher » ? Signe que les plus méchants peuvent se convertir ?

## K La mésange bleue

### La mésange bleue du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Une mésange bleue est perchée de profil sur l'extrémité du rameau mort qui émerge de l'arbre dont le jeune homme debout enserre le tronc.

- Elle est tournée vers la gauche et se détache contre la muraille. C'est le seul oiseau qui ait le bec entrouvert et semble chanter.

- On la reconnaît aisément à sa petite tête enfoncée dans les épaules, surmontée d'un béret bleu vif dont elle hérissé les plumes, ce qui est caractéristique de l'espèce.

- Comme dans la nature, elle a les joues blanches, un masque noir, le ventre jaune vif, les ailes bleues avec quelques touches de blanc.

- Le bleu cobalt de sa queue est fidèlement rendu, mais celle-ci est trop courte et semble endommagée. Les pattes et le bec sont plus noirs que gris. Il manque aussi à l'oiseau la bande noire du menton qui devrait rejoindre la ligne du masque sur la nuque.

### \*Ce qu'en disent les auteurs

La mésange bleue est nommée par 9 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

<b>auteur</b>	<b>identité</b>	<b>arguments – détails significants</b>
ALDENHOVEN 1906	<i>Blaumeise</i>	
MÜNZEL 1956	<i>Vogel</i>	„Zwei Vögel blicken vom Gipfel der Bäume, sie sind einander anblickend zugewandt“.
VETTER 1965	<i>Blaumeise</i>	„Über der Gruppe der Jünglinge“.
ZINK 1965	<i>Blaumeise</i>	
LOECKLE 1976	<i>Blaumeise</i>	„Am dürren Zweig“.
ROTH-BOJADZHIEV 1985	<i>Blaumeise</i>	
HAGEN 2000	mésange bleue	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Blaumeise</i>	Beaucoup mieux peinte que celles de la <i>Vierge aux fraisières</i> : „Die Blaumeise auf dem Baum rechts im Paradiesgärtlein etwa ist in ihrer rundlichen Form und ihrer ganzen Haltung lebensechter“.
DITTRICH 2004	<i>Blaumeise</i>	„Neben ihnen klammert sich der hl. Oswald an einen Baum, auf dem eine Blaumeise sitzt“.

## LA MESANGE BLEUE

Pour la mésange en général, voir la mésange charbonnière.



### ❖ Fiche signalétique

Famille des paridés. L 11-12 cm. E 15-19 cm. P 9-12 g.

✎ Oiseau de taille modeste ; petite tête enfoncée dans les épaules ; paraît souvent plus gros qu'il n'est en gonflant son plumage et en hérissant les plumes de sa tête. Bérêt bleu, joues blanches avec deux bandes noires formant comme un collier et un masque sur les yeux, dos vert légèrement bleuté, ventre jaune vif marqué d'une étroite bande médiane

noirâtre, ailes bleutées et bleu vif barrées d'une ligne blanche, queue bleu foncé. Bec et pattes gris. ♂♀ pratiquement semblables.

✎ Onduleux, sur de courtes distances.

🍷 Larves d'insectes, chenilles, araignées, mais aussi fruits, baies et bourgeons.

🎵 Riche répertoire, principalement de sons argentins ; cri d'irritation strident, à finale accentuée. Chant formé de deux sons aigus, étirés, suivis d'un trille cristallin et grave.

🏠 Sédentaire ; ses effectifs s'accroissent en hiver par l'arrivée de migrants. Feuillus, parcs, jardins. Véritable acrobate, se suspend parfois la tête en bas. Belliqueuse, n'hésite pas à affronter des oiseaux plus gros qu'elle pour défendre son nid ou se procurer de la nourriture.

♂ Dans un trou d'arbre, une cavité de mur, constitué de mousse, d'herbes sèches et de brindilles, tapissé de plumes et de poils ; 8-10 œufs en avril-mai.

### ❖ Appellations

**Latine :** *Parus caeruleus*.

**Françaises :** cendrille bleue, lardère bleue, mésange bleue, tête folle.

**Allemandes :** *Blauei, Blaumeise, Blaw Meißlin, Himmelmeis, Jungfernmeise, Käsemeischen, Mehlmeise, Pynmaiß.*

### ❖ Historique

Moins souvent tenue en cage que la charbonnière, car son chant est moins varié.

On la rencontre fréquemment dans la peinture médiévale.

### ❖ Symbolique

La victoire de l'âme croyante sur la mort, l'amour.

### ❖ Contes et légendes

La mésange bleue aurait trahi le Christ en désignant à ses poursuivants où il était caché ; depuis, les enfants la pourchassent.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

...Dans *Le Jardin de simples délectable*, la mésange bleue représente les apôtres.

...Dans le poème des religieuses du couvent Sainte-Catherine de Saint-Gall (XV<sup>e</sup> siècle), la mésange bleue représente l'âme croyante capable de renoncement, sûre de sa récompense dans le ciel.

...Peut-être est-ce une mésange qui fait goûter au moine Félix les délices du Paradis : son chant cristallin lui fait oublier le temps pendant des siècles, et dans l'une des nombreuses versions l'oiseau pénètre dans le chœur.

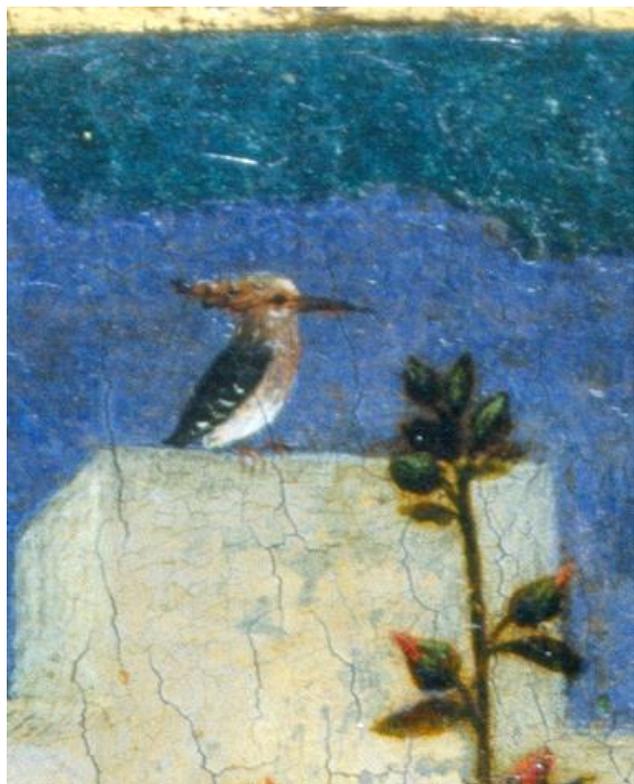
QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA MESANGE BLEUE

artiste	oeuvre	date	détails
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Rencontre de Jésus et de saint J.-B. enfants dans le désert</i>	vers 1410	Une mésange bleue est posée sur un rocher au-dessus de Jean-Baptiste ; son plumage reprend les couleurs de la tunique et du nimbe de l'Enfant Jésus ⇒ Jean-Baptiste est le Précurseur, d'autant plus que l'oiseau était réputé annoncer l'avenir.
Maître du Paradiesgärtlein	<i>Vierge aux fraisiers</i>	vers 1425	Deux mésanges // celles du <i>Paradiesgärtlein</i> mais moins bien peintes ⇒ tableau antérieur ? pas de la main du Maître ? La restauration brouille les pistes. Au-dessus de Marie, une mésange bleue perchée sur une latte de la treille de roses s'apprête à gober une mouche // le rouge-gorge du <i>Paradiesgärtlein</i> ⇒ victoire de la Vie sur la Mort et le démon.
Maître de Marguerite d'Orléans	<i>Saint Matthieu</i>	vers 1430	Dans la vignette, saint Mathieu rédige son Evangile ; un ange vêtu de bleu lui tient l'encrier. Dans la marge, des pervenches sortent du bec d'une mésange bleue ⇒ double symbole de fidélité à la Parole.
Artiste alsacien	<i>Oiseleur et mésange bleue</i>	XV <sup>e</sup>	Dans la marge d'une antienne pour le jour de la Saint-Etienne, un oiseleur tente d'attraper avec un gluau une mésange bleue qui bat des ailes, affolée ⇒ image du démon qui piège l'âme et du désarroi du protomartyr lapidé.
Artiste alsacien	<i>Initiale C avec mésange bleue</i>	XV <sup>e</sup>	Une mésange bleue est posée dans le feuillage qui garnit le C d'un répons pour la fête de saint Pierre martyr dans un bréviaire dominicain ⇒ Jésus lui a confié « les clefs du Royaume des cieux ».
Patinir, Joachim	<i>Repos pendant la Fuite en Egypte</i>	vers 1515	Une mésange bleue est posée sur un panier de voyage au premier plan ⇒ image de fidélité à la Parole : Joseph a cru en la parole de l'ange.
Luini, Aurelio	<i>Les animaux entrant dans l'Arche</i>	vers 1555	Deux mésanges bleues semblent avoir été les premières arrivées sur le toit de l'Arche ; elles portent sur leur plumage le bleu et le jaune lumineux de Dieu le Père dans la nuée ⇒ image des animaux purs // les huppés = animaux impurs ⇒ résumé du commandement divin.
Galle, Hieronymus	<i>Nature morte (détail)</i>	2 <sup>e</sup> ½ XVII <sup>e</sup>	Trois mésanges bleues sont étendues près de deux martins-pêcheurs et d'un lièvre ⇒ les oiseaux étaient un gibier comme un autre.
Varo, Remedios	<i>La Création des oiseaux</i>	1957	Une dame blanche mi-femme, mi-oiseau donne à une mésange bleue prête à s'envoler la vie, la couleur et le chant ⇒ mise en scène de la tendresse et de l'habileté d'un Dieu maternel. Détournement de la légende selon laquelle l'Enfant Jésus crée la mésange et donne la vie au chat-huant ?

## L La huppe

### La huppe du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### **\*Description**

Une huppe fasciée est perchée de profil sur la muraille, à droite du tableau, au-dessus des roses trémières. Elle semble regarder quelque chose que le spectateur ne voit pas.

- On la reconnaît facilement à sa huppe de plumes rabattue en arrière, son long bec noir légèrement recourbé, un peu plus épais que dans la nature, son plumage chamois orangé, ses courtes pattes noires.

- Le blanc de son ventre ne devrait toutefois pas monter aussi haut, et les rayures blanches de son aile sont trop discrètes.

### **\*Ce qu'en disent les auteurs**

La huppe est nommée par 6 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

<b>auteur</b>	<b>identité</b>	<b>arguments – détails signifiants</b>
ALDENHOVEN1902	<i>Wiedehopf</i>	
VETTER 1965	<i>Wiedehopf</i>	„Am rechten Bildrand“.
LOECKLE 1976	<i>Wiedehopf</i>	„Über dem Stehenden“.
ROTH-BOJADZHIEV 1985	<i>Wiedehopf</i>	
HAGEN 2000	huppe	
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Wiedehopf</i>	

## LA HUPPE FASCIEE



### ❖ Fiche signalétique

Famille des upupidés, dont elle est la seule espèce.  
L 25-29 cm. E 42-48 cm. P 40-100 g.

✦ Mince. Plumage chamois orangé. Croupion blanc, ailes larges et arrondies à bandes noires et blanches, queue noire à bande blanche. Huppe érectile formée d'un double rang de plumes rousses à pointe noire, qui fait paraître l'oiseau plus grand qu'il n'est. Bec noir,

long et étroit, vaguement arqué. Pattes noires et courtes. ♂ ♀ pratiquement semblables.

☞ Indécis, avec de brusques virages et de petits planés. Aspect de grand papillon.

☉ Vers, limaces, insectes, araignées. Picore souvent dans les bouses.

♪ Cri grinçant lorsqu'elle est inquiète. Chant doux et caverneux, « houp houp houp » rapide.

✈ Visiteuse d'été (avril à septembre) ; hiverne en Afrique. Prairies, parcs, vergers. Souvent à terre. Marche en remuant la tête. Se tient à distance. Peut projeter un liquide malodorant.

σ Dans un trou d'arbre, de muret ou de bâtiment, parfois un tas de bois ou un grenier ; nid sommaire; réutilise volontiers celui de pivert ; 2 à 6 œufs en mai et juin.

### ❖ Appellations

**Latine** : *Upupa epops*.

**Françaises** : bécasse perchante, bouboute, coq héron, coq merdeux, coquelet puant, dupe, houpette, huppe (fasciée), huppupe, laquais du coucou, poua, valet du coucou.

**Allemandes** : *Baumschnepfe, Dreckvogel, Gänsehirt, Kothahn, Kuckucksküster, Misthahn, Rufer, Stinker, Waldhopf, Wiedehopf, Wud-Wud.*

### ❖ Historique

Oiseau élégant, qui fascinait les Anciens. Au Moyen Age, souvent représenté dans les marges. Jusqu'à une époque récente, utilisée pour débarrasser les greniers des insectes et araignées.

### ❖ Symbolique

En Occident beauté, vanité, hypocrisie, paresse, saleté, péché, le démon (dans les Parlements des Oiseaux l'opposée du chardonneret) ; piété filiale. En Orient sagesse, recherche de vérité.

### ❖ Pouvoirs

Différentes parties de son corps portées en amulette pour guérir pertes de mémoire, insomnie, morsures de chien, migraines, pour avoir des rêves prémonitoires, retrouver les objets perdus, faire de bonnes affaires, se réconcilier avec ses ennemis voire se rendre invisible.

### ❖ Contes et légendes

...Dieu fait la huppe avec de la fiente pour que l'homme comprenne ce qu'est la vraie beauté.

...C'est elle qui a incité Adam à manger la pomme.

...Elle était autrefois un bouvier maladroit / une femme coquette / Térée (Ovide)

...Elle a reçu sa huppe de plumes de Dieu (qui l'a retirée au coucou paresseux) / de Marie (pour avoir retrouvé l'Enfant parmi les docteurs) / de Salomon (pour avoir trouvé de l'eau / la reine de Saba / l'avoir protégé du soleil). Selon d'autres versions, elle l'a volée au coucou.

### ❖ Bible et littérature chrétienne et musulmane

...AT : oiseau impur (Dt 14, 18 // Lv 11, 19) : ne doit être ni mangée, ni touchée.

...Coran : fait partie de l'armée de Salomon ; va chercher la reine de Saba (Sr 27, 17-30).

...*Physiologie* : les petites huppées soignent leurs vieux parents, qui rajeunissent.

...*Langage des oiseaux* de Attar : la huppe guide les oiseaux dans leur quête (Perse, XII<sup>e</sup>).

## QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DE LA HUPPE

artiste	oeuvre	date	détails
Artiste égyptien	<i>Adolescent avec huppe</i>	2500-2350 av. J.-C.	Un adolescent tient sans ménagements une huppe par les ailes ⇒ jouet // chardonneret en Europe ? talisman pour le voyage dans l'au-delà ?
Artiste égyptien	<i>Oiseaux dans un acacia</i>	vers 1900 av. J.-C.	Huppe peinte avec précision et délicatesse ⇒ fascination de l'Antiquité pour l'élégance de l'oiseau.
Toros, Roslin	<i>Table de canon</i>	1256	Deux huppées encadrent la Table du manuscrit arménien ⇒ influence des légendes orientales ?
Jean Le Noir	<i>Jean de Berry entre le Bien et le Mal</i>	1375-1380	Huppe au bas de la marge, en dessous de Nabuchodonosor ravalé au rang de bête ⇒ image de la bestialité.
Jean Le Noir	<i>Danse de Salomé</i>	1375-1380	La huppe de la marge // élégance de la jeune fille ⇒ image de la coquetterie et du démon.
Taddeo di Bartolo	<i>Saint François prêchant aux oiseaux</i>	1403	Une huppe écoute, crête dressée, le sermon de François ⇒ attentive aux paroles du saint // <i>Fioretti</i> , qui parle aussi pour les pécheurs // Jésus.
	<i>Sainte Marguerite (Heures de Pierre II, duc de Bretagne)</i>	vers 1455	Dans la marge, une huppe et des singes tentent en vain de dévorer des fraises ⇒ // vignette, dans laquelle le monstre n'a pas pu dévorer Marguerite, qui l'a éventré avec sa croix.
Eyck, Barthélémy d'	<i>Annonciation</i>	3 <sup>e</sup> ¼ XV <sup>e</sup>	Ange aux ailes de huppe ⇒ mise en image de l'Incarnation : Jésus, Dieu et Homme, sera « soumis » à ses parents // Lc 2, 51 et à Dieu.
	<i>Le Péché originel (d'après Boccace)</i>	1465	Une huppe, posée à terre, lève la tête vers Eve qui se prend la tête dans une main, désolée ⇒ semble, avec son bec ouvert, se moquer d'Eve, vers laquelle se retourne un Adam fort courroucé.
Bosch, Jérôme	<i>Jardin des Délices</i>	vers 1480	Un homme nu est perché dans la crête de la huppe ⇒ image de lascivité.
Burgkmair, Hans	<i>Saint Jean à Patmos</i>	1518-1519	Une huppe menace au premier plan ⇒ image d'une des Bêtes de l' <i>Apocalypse</i> que rédige saint Jean.
Cranach, Lucas	<i>Saint Jérôme dans le désert</i>	vers 1525	Une huppe est perchée dans un arbre à l'écart de la scène ⇒ image des tentations tenues à distance par la pénitence et la prière.
Mandyn, Jan	<i>Tentation de saint Antoine</i>	vers 1530	Un monstre mi-femme, mi-oiseau à crête de huppe tente saint Antoine ⇒ image du démon.
Luini, Aurelio	<i>Les animaux entrant dans l'Arche</i>	vers 1555	Les deux huppées, crête dressée, sont parmi les premières arrivées ⇒ elles sont inquiètes ; mais Dieu fait miséricorde au pécheur.
Fabre, François-Xavier	<i>Saint Sébastien</i>	1789	Saint Sébastien semble avoir été tué par une seule flèche, empennée avec des plumes de huppe, qui lui traverse le bras ⇒ mise en scène de la malignité de l'oiseau // de la Révolution française.
Massoudy, Hassan	<i>La Huppe (Le Langage des oiseaux)</i>	1999	L'élégante huppe guide et protège les oiseaux qui partent à la recherche de leur roi ⇒ elle est bien « le meilleur et le plus puissant des oiseaux ».

## M Le crave

### Le crave du *Paradiesgärtlein*

#### \*Localisation



### \*Description

Un crave à bec rouge est posé dans l’herbe, à droite du groupe des hommes.

- Il est tourné de profil vers la droite et picore au pied de la crucifère jaune.
- Sa couleur noire est celle de nombreux corvidés. On ne peut rien dire de sa queue, cachée par les jambes de l’homme debout. Sa tête aplatie fait penser à une corneille noire.
- Mais elle peut être aussi celle d’un crave, et les pattes et le bec rouges caractéristiques donnent à penser que c’est cet oiseau que le peintre a représenté.
- Toutefois, ce bec devrait être beaucoup plus long, mince et légèrement arqué, à moins qu’il ne s’agisse d’un jeune crave ; mais alors le bec serait jaune.

### \*Ce qu’en disent les auteurs

Le crave est nommé par 13 auteurs sur 19 qui relèvent la présence des oiseaux.

auteur	identité	arguments – détails signifiants
KOHLHAUSEN 1928	<i>Falke</i>	„Der in der Vorlage ohne Nebensinn dargestellte, einem Wasserhuhn ähnliche Vogel ist [...] mit dem Heiligen am Baum in Zusammenhang gebracht und sinngemäß als Falke ausgelegt“ [commentaire du <i>minnekästchen</i> ].
HARTLAUB 1947	[ <i>Falke</i> ]	„Sein Begleiter, der sich durch jenen Falken einfach als Knappe aufweist“ [commentaire du <i>minnekästchen</i> ].
WOLFFHARDT 1954 / HENNEBO 1962	<i>Amsel</i>	„Halb von ihm verdeckt lugt eine Amsel hervor, der einzige schwarze Vogel unter so vielen buntgefiederten. Wie der Rabe und die Krähe galt auch die Amsel als Totenvogel“.
VETTER 1965	[ <i>Rabe</i> ] / <i>Alpenkrähe</i>	„Einen Raben, in der Regel das Kennzeichen des heiligen Oswald“. „Merkwürdigerweise wurde das für die Identifizierung des Dargestellten so wichtige Tier bisher kaum beachtet“. „Der rote Schnabel und die roten Beine [lassen] vermuten, dass eine Alpenkrähe gemeint sein könnte“.
ZINK 1965	<i>Amsel</i>	
LOECKLE 1976	<i>Rabe</i> / <i>Alpendohle</i>	„Rabe, eigentlich wohl Alpendohle“.
LORENTZ 1997	corbeau	Attribut d’Oswald .
SUCKALE 1998 a	corbeau	« Saint Oswald, roi légendaire d’Ecosse, avec son corbeau ».
SUCKALE 1998 b	<i>Rabe</i>	„Der legendäre Oswald mit dem Raben“.
HAGEN 2000	oiseau noir	« En cherchant bien, on découvre un oiseau noir à la hauteur de ses genoux. Le noir était la couleur de la mort ».
BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	<i>Amsel</i>	„Ein Vogel, der mit seinem schwarzen Gefieder und roten Schnabel einer Amsel ähnelt“. „Für einen Raben ist das Tier jedoch zu klein, und Raben haben schwarze Schnäbel. Sollte ausgerechnet der Meister des Paradiesgärtleins, dessen Interesse an der naturgetreuen Wiedergabe der Vogelwelt so offenkundig ist, diesen Punkt vernachlässigt haben?“.
DTTRICH 2004	<i>Alpenkrähe</i>	„Der heilige Oswald [...] ist an seinem Attribut, einer hinter den Beinen erscheinenden Alpenkrähe, identifizierbar“. „Die Alpenkrähe als Substitut für den Raben wird nur ausnahmsweise von Malern der Alpenegend verwandt“.

## LE CRAVE A BEC ROUGE ET AUTRES OISEAUX NOIRS



### ❖ Fiche signalétique

Famille des corvidés. L 39-40 cm. E 76-80 cm. P 280-300g.

✎ Oiseau gracieux, allongé, aux grandes ailes digitées, au bec fin légèrement courbé. Plumage noir brillant aux reflets bleus et verts ; pattes rouge corail ; bec rouge corail chez l'adulte, jaune et plus court chez le jeune, qui ressemble à un chocard. ♂ ♀ semblables.

☞ Acrobatique. Plane, puis exécute virages serrés, vrilles et piqués.

☉ Chenilles, sauterelles, araignées, graines qu'il trouve en enfonçant son bec dans la végétation rase, les excréments et sous les pierres qu'il retourne.  
♪ « Tchiak » sifflant, en vol.

🏠 Sédentaire. Falaises, carrières. Marche et sautille. Très sociable, vit en petites colonies.

♂ Dans une crevasse de rocher, une ruine ; constitué de branches, garni d'herbe et de laine. 3-6 œufs en mars-avril. Quand les œufs sont éclos, les parents dorment à côté du nid.

### ❖ Appellations

**Latine :** *Pyrrhocorax pyrrhocorax*.

**Françaises :** choucas rouge, chouette rouge, corneille impériale / royale.

**Allemandes :** *Alpkachlen, Alpenkrähe, Alprapp, Bergdohl, Schnêchächli, Steinhetzen*.

### ❖ Historique

Les corvidés étaient peu différenciés (la corneille est vue comme la femelle du corbeau).

Oiseaux facétieux, qui apprennent très bien à parler : dès l'Antiquité corbeaux / corneilles mascottes des pauvres gens // craves chez les riches.

### ❖ Symbolique

[Corbeau] mort, paresse, rapacité, Satan, le pécheur impénitent ; Dieu qui nourrit ; attribut de Paul de Thèbes, Benoît, Oswald, Elie, Odin ; [corneille] fidélité, bavardage, amour parental, longévité, chasteté, Marie / fiancée du Ct ; [crave] // corbeau + modestie, éducation à la vertu.

### ❖ Pouvoirs

Corneille mangée contre les migraines, la fièvre ; ses plumes / ses yeux en sautoir contre la cécité. Les œufs de corbeaux noircissent les cheveux. Augure à Rome et chez les Germains. Oiseaux utilisés dans les pratiques magiques au Moyen Age ; annoncent la mort / la neige.

### ❖ Contes et légendes

...En punition un dieu / Phébus / Dieu / Jésus noircit le corbeau blanc / multicolore, le condamne à se nourrir de charogne. Un corbeau s'envole de la bouche de Judas / dénonce les criminels pour les manger. Il perd son pari contre la fourmi. Mais il aide Adam et Eve à ensevelir Abel / donne le coin aux scieurs / va chercher la fiancée d'Oswald.

...Grimm, *Les sept corbeaux* / *La corbelle* : transformation provisoire en corbeau d'un fautif.

...Dans les *Métamorphoses*, la cupide Arné est changée en choucas, la nymphe Coronis en corneille pour échapper à Neptune. Une corneille nourrit Jésus et saint Pierre dans le désert.

### ❖ Bible et littérature chrétienne

Le corbeau de Noé ne revient pas (Gn 8, 7). Les corvidés sont impurs (Lv 11, 15-18) et signe de désolation (Is 34, 11 ; So 2, 14 ; Ps 102, 7) Mais Dieu nourrit les corbeaux (Jb 39, 3 ; Ps 147, 9 ; Lc 12, 24) et envoie un corbeau nourrir Elie (1 R 17, 4-6). Le fiancé du Ct a des « boucles de corbeau » (Ct 5, 11). Le *Physiologue* fait l'éloge de la corneille. Le corbeau crie « demain » comme le pécheur (Augustin) ; pour C. de Megenberg / H. de Bingen, le corbeau est la prostituée / le diable. Chez les sœurs de Saint-Gall, le choucas symbolise la contrition.

**QUELQUES REPRESENTATIONS ICONOGRAPHIQUES ECLAIRANTES DES OISEAUX NOIRS**

<b>artiste</b>	<b>oeuvre</b>	<b>date</b>	<b>détails</b>
	<i>Entrée des oiseaux dans l'Arche</i> (Basilique Saint-Marc)	XII <sup>e</sup>	Deux craves entrent sagement dans l'Arche avec d'autres oiseaux familiers et colorés ⇒ ce sont des oiseaux dociles, contrairement au corbeau, dont la noirceur est mise plus loin en relief.
Maître de l'Atelier de Blanche de Castille	<i>Arche de Noé et Ligature d'Isaac</i> ( <i>Psautier de saint Louis</i> )	vers 1230	Les deux scènes sont entrelacées ⇒ à la désobéissance du corbeau, qui déchiquette un cadavre, s'oppose l'obéissance d'Abraham, prêt à sacrifier son fils si Dieu le lui demande.
Giotto	<i>Saint François prêchant aux oiseaux</i>	1296-1297	Deux craves écoutent attentivement ⇒ le peintre met en scène les corvidés et la joie de la <i>Vita prima</i> de Thomas de Celano.
	<i>Herr Heinrich von Veldecke</i> ( <i>Codex Manesse</i> )	vers 1320	Un crave élégant voltige devant le minnesänger accablé ⇒ l'homme se sent exclu de la joie à laquelle invitent fleurs et oiseaux, car il a perdu l'amour de sa dame.
Siferwas John	<i>Crave</i> ( <i>Missel de Sherborne</i> )	1385-1407	Un crave minutieusement peint dans la marge ⇒ représenté dans la peinture vers 1400. Maître du <i>Paradiesgärtlein</i> élève de John Siferwas ?
	<i>Le Corbeau ne nourrit pas ses petits</i> ( <i>Bestiaire d'Amour de R. de Fournival</i> )	vers 1400	Un corbeau s'éloigne du nid à tire d'aile, alors que ses oisillons blancs crient famine ⇒ le corbeau ne reconnaît pas ses oisillons tant qu'ils n'ont pas de plumes noires ; mais Dieu les nourrit (cf Jb 39, 3 ; Ps 147, 9 ; Lc 12, 24).
Maître du <i>Paradiesgärtlein</i>	<i>Rencontre de Jésus et de saint J.-Baptiste enfants dans le désert</i>	vers 1410	La corneille copie avec ses pattes le geste argumentatif de Jean-Baptiste ⇒ humour du peintre, dont les oiseaux semblent être la spécialité.
Maître du <i>Paradiesgärtlein</i>	<i>Visitation</i>	vers 1410	Une corneille est posée auprès de la Vierge ⇒ Marie est la fiancée du Ct, « noire mais belle ».
Schilling de Hagenau, Hans	<i>Nabuchodonosor dépecé et mangé par les corbeaux</i>	1459	Des corbeaux blancs emportent les morceaux de chair ⇒ mise en image de la voracité des corbeaux charognards et de la justice de Dieu.
Maître des Etudes de Draperies	<i>Un Ermite est témoin de l'Ass. de Marie-Madeleine</i>	vers 1480-1490	Au premier plan, un porphyrion émerge du cadre ⇒ symbole de chasteté, comme le muguet qui fleurit en frise au premier plan.
Grünewald, Mathias	<i>Visite de saint Antoine à saint Paul ermite</i>	1510-1515	Un corbeau apporte à saint Paul une double ration de pain ⇒ retournement de l'ergot de seigle ( <i>Krähenkorn</i> ), cause du mal des Ardents.
Van Dyck, Anton	<i>Les enfants Balbi</i>	vers 1625-1627	Ils sont accompagnés de deux craves qui portent un grelot à la patte ⇒ ils ont encore des marches à gravir mais sont déjà éduqués // les oiseaux.
	<i>Saint Georges et saint Oswald devant la Vierge Marie</i>	s. d.	Les deux saints se font face avec leur attribut : saint Georges avec son dragon, saint Oswald avec son corbeau ⇒ même association qu'au <i>Paradiesgärtlein</i> .
Robert, Dom	<i>La Création</i>	1946	Un cygne noir, au bec et aux pattes rouges, admire le talent avec lequel Dieu façonne Adam ⇒ un clin d'œil au crave du <i>Paradiesgärtlein</i> ?

## II TABLEAUX RÉCAPITULATIFS

### A Caractéristiques des oiseaux du *Paradiesgärtlein*

Le signe = signifie que ♂ et ♀ sont pratiquement semblables. Les autres signes sont les suivants : ⇨ = tourné vers la droite ; ⇩ = vers la gauche ; ✈ = en vol ; 🍃 = posé ; 🎵 = chante ; 🍷 = mange.

En ce qui concerne le régime alimentaire, f = fruits ; g = graines ; i = insectes ; o = petits oiseaux ; p = poissons ; r = petits rongeurs ; v = vers.

Par « présence » nous entendons celle de l'oiseau dans la région du Rhin ; OUI signifie que l'espèce y est visible toute l'année.

<i>Paradiesgärtlein</i>					dans la nature			
ordre adopté	espèce	sexe	couleurs dominantes / marquantes	détails	régime	habitat naturel	comportement	présence
a	<b>martin-pêcheur</b>	♀ ?	bleu-vert	🍃 canal ⇩ 🍷	p	berges	farouche	OUI
b	<b>mésange charbonnière</b>	♀ ?	jaune / bande noire	🍃 créneau ⇨	igf	bois, parcs, jardins	audacieuse	OUI
c	<b>loriot</b>	♂	jaune / noir	🍃 cerisier ⇨ [🍷]	if	haut des arbres	farouche	été
d	<b>bouvreuil (pivoine)</b>	♂	rose vif / gris foncé	🍃 créneau ⇨	gi	parcs, conifères	discret	OUI
e	<b>pinson des arbres</b>	♂	rose / bleu-gris	✈ ⇩	gi	clairières, jardins	discret	OUI
f	<b>rouge-gorge (familier)</b>	=	orange	🍃 créneau ⇩ 🍷	iv	bocages, jardins	pas du tout farouche	OUI
g	<b>pivert</b>	♂	vert / tête rouge	🍃 arbre extérieur ⇩	i	feuillus, grands parcs	farouche	OUI
h	<b>bruant jaune</b>	♂	jaune	🍃 arbre extérieur ⇩ (tête ⇨)	g	bosquets, haies	prudent	OUI
i	<b>chardonneret (élégant)</b>	=	jaune / masque rouge	🍃 arbre extérieur ⇨	g	bosquets, vergers	souvent en bandes	OUI
j	<b>pie-grièche (à poitrine rose)</b>	=	gris / blanc / rose	🍃 mur ⇩	iro	clairières, vergers	se tient à découvert	été
k	<b>mésange bleue</b>	=	bleu	🍃 arbre intérieur ⇩ 🎵	igf	bois, parcs, jardins	craintive	OUI
l	<b>huppe (fasciée)</b>	=	orange / blanc / noir	🍃 mur ⇨	iv	haies, vergers	distante	été
m	<b>crave (à bec rouge)</b>	=	noir / bec et pattes rouges	🍃 à terre ⇨ 🍷	vf	parois abruptes	confiant ; forme des colonies	NON

## B Taille naturelle des oiseaux du *Paradiesgärtlein*

taille moyenne en cm, bec et queue compris	martin-pêcheur	mésange charbonnière	loriot	bouvreuil pivoine	pinson des arbres	rouge-gorge	pivert	bruant jaune	chardonneret élégant	pie-grièche à poitrine rose	mésange bleue	huppe fasciée	crave à bec rouge
40													
39													
38													
37													
36													
35													
34													
33													
32													
31													
30													
29													
28													
27													
26													
25													
24													
23													
22													
21													
20													
19													
18													
17													
16													
15													
14													
13													
12													
11													
10													
9													
8													
7													
6													
5													
4													
3													
2													
1													

## C Noms des oiseaux du *Paradiesgärtlein*

Dans un but de lisibilité, nous n'avons sélectionné pour chaque espèce qu'un nom courant ; les autres sont rangés dans les noms populaires, avec ce que ce tri comporte d'arbitraire.

	nom scientifique	nom courant français	noms populaires français	nom courant allemand	noms populaires allemands
a	<i>Alcedo atthis</i>	<b>martin-pêcheur</b>	avocat du meunier, diamant volant, drapier, garde-boutique, garde-robe, martin bleu, martin-pêcheur, martinet (de rivière), merle bleu, merle d'eau, mesureur de fleuves, oiseau bleu / de Notre-Dame / de paradis / de saint Jean / de Saint-Nicolas, oyseau Saint-Martin, pescheur, petit bleu, pique-véron, piver d'iô, roi-pêcheur, solitaire, verdelet, vert martin, vert meunier, vert-pêcheur, vire-vent	<i>Eisvogel</i>	<i>Blauamseli, eisengart, Eisprophet, Fischer Martin, Königsfischer, Mottenvogel, Regenkünder, Wetterprophet</i>
b	<i>Parus (major)</i>	<b>mésange (charbonnière)</b>	[ <b>mésange</b> ] cendrille, coupe-fleur, croque-abeille, limeur de scie, pique-mouche, serrurier ; [ <b>charbonnière</b> ] ébourgeonneuse, lardière, mange-avette, patron des maréchaux, petit forgeron, pique-abeille, serrurier	<i>(Kohl)meise</i>	[ <b>mésange</b> ] <i>Mäusli, Meise, Meisli</i> ; [ <b>charbonnière</b> ] <i>Brantmeise, Finkenmeise, Gelbmeise, Handmeise, Kohlmann, Mehlmeise, Spiegelmeise</i>
c	<i>Oriolus oriolus</i>	<b>loriot d'Europe</b>	compère-loriot, figue-loriot, filoriot, fils-loriot, garde-vieux, grand-père-loriot, grive dorée, merle d'or, merle jaune, monte-haut, oriol, père-loriot	<i>Pirol</i>	<i>Bieresel, Biereule, Bierhahn, Bruder Piro, Goldamsel, Golddrossel, Goldvogel, Gottesvogel, Kirschvogel, Pfingstvogel, Regenkatte, Schauervogel</i>
d	<i>Pyrrhula pyrrhula</i>	<b>bouvreuil pivoine</b>	bec rond, blanc-cul, bœuf, boivin, bouvard, bouvreux, cardinal, casse-boutons, ébourgeonneux, moigne parfait, monsieur, panse rouge, perroquet de France, pinson rouge, pive, pivoine, pleureux, prêtre, rossignol monet	<i>Gimpel</i>	<i>Blutfink, Domherr, Dompfaff, Goldfink, rothfink, rothgimpel, Rotvogel</i>

e	<i>Fringilla caelebs</i>	<b>pinson des arbres</b>	kuikui, pince, pinceron, saint-syphorien, riche prieur	<i>Buchfink</i>	<i>Dreckfink, Edelfink, Kotfink, Mistfink, Rotfink, Schildfink, Waldfink, wilds Feuer</i>
f	<i>Erythacus rubecula</i>	<b>rouge-gorge</b>	bonhomme misère, barborouss, cou rouge, égorgette, frileuse, jabot rouge, panse rouge, pauvreté, petit coq d'Inde, rubeline	<i>Rothkehlchen</i>	<i>Rothbart, Rothbrüstchen, Rotkätchen, Rotkatel, Waldrötele</i>
g	<i>Picus viridis</i>	<b>pivert</b>	<b>[pic]</b> bec des bois, maréchal-ferrant, menuisier, pic, taille-bois, toque-bois ; <b>[pivert]</b> avocat du meunier, cheval des bois, Jean du moulin, pape, pic jaulne, pivart, pleu-pleu, poulain, vertmonnier	<i>Grünspecht</i>	<b>[pic]</b> <i>Baumhacker, Baumreiter, Baumrutscher, Rindenpicker, Zimmermann</i> ; <b>[pivert]</b> <i>bienenwolf, grasspecht, gruonspecht, Wieherspecht, Windracke</i>
h	<i>Emberiza citrinella</i>	<b>bruant jaune</b>	bruant commun, bruyant-verdier, écrivain, jaunais, jaunereau, jaunisse, verdais, verdier-buissonnier, verdier paillé, verdière de haie, versoie	<i>Goldammer</i>	<i>Ammerling, Gaulammer, Gauleimer, Gaulhammer, Gelbbauch, Gelbfink, Gelbgänschen, Gerstammer, Gerstenvogel, Goldämmerchen, Goldemmerling, Goldhammer, Kornvogel, Kotvogel, Lemmeritz, Wintergoldhähnchen, Winterlerche</i>
i	<i>Carduelis carduelis</i>	<b>chardonneret élégant</b>	cardaline, carde, cardinal, cardonnelle, cardonnet, chardonneret, chardonnette dorée, chaudronnier, échardonnieux	<i>Distelfink</i>	<i>Disteli, Distelzeisig, Goldfink, Rotvogel, Stieglitz</i>
j	<i>Lanius (minor)</i>	<b>pie-grièche (à poitrine rose)</b>	agachette, boucher, bourreau, écorcheur, oiseau de la Passion, pendière, pie bâtarde, pie cruelle, pie guerrière, pie revêche, renégat	<i>(Schwarzstirn) würger</i>	<b>[pie-grièche]</b> <i>Dickschädel, Dorndreher, Dorndrossel, Dorgansl, Dorngreuel, Gartenkrenkel, Neunmörder, Neuntöter, Waldhäher, Waldherr, Würgengel, Würger</i> ; <b>[à poitrine rose]</b> <i>Meisenkönig, Mönch</i>
k	<i>Parus caeruleus</i>	<b>mésange bleue</b>	cendrille bleue, lardère bleue, tête folle	<i>Blaumeise</i>	<i>Blaueli, Blaw Meißlin, Himmelmeis, Jungfernmeise, Käsemeischen, Mehlmeise</i>
l	<i>Upupa epops</i>	<b>huppe fasciée</b>	bécasse perchante, bouboute, coq héron, coq merdeux, coquelet puant, dupe, houpette, huppupe, laquais du coucou, poua, valet du coucou	<i>Wiedehopf</i>	<i>Baumschnepfe, Dreckvogel, Gänsehirt, Kothahn, Kuckucksküster, Misthahn, Rufer, Stinker, Waldhopf, Wud-Wud</i>
m	<i>Pyrrhocorax pyrrhocorax</i>	<b>crave à bec rouge</b>	choucas rouge, chouette rouge, corneille impériale / royale	<i>Alpenkrähe</i>	<i>Alpkachlen, Alprapp, Bergdohl, Schnêchächli, Steinhetzen</i>

## D Ordre de mention des oiseaux du *Paradiesgärtlein* par les auteurs

Ne sont mentionnés ici que les 19 auteurs qui, dans leur description du *Paradiesgärtlein*, font une place aux oiseaux, pas ceux qui nomment les oiseaux dans un autre contexte.

- FISCHER 1956 regroupe le pinson et le chardonneret sous le vocable *Finken*.
- MÜNZEL 1956 mentionne conjointement les deux oiseaux qui se font face dans les deux arbres du jardin.
- Pour BRINKMANN, KEMPERDICK 2002 nous avons retenu l'ordre de la liste p. 111.

	ALDENHOVEN 1902	GEBHARDT 1905	MICHEL 1907	KOHLHAUSEN 1928	HARTLAUB 1947	WOLFFHARDT 1954	FISCHER 1956	MÜNZEL 1956	MUSPER 1961	HENNEBO 1962	VETTER 1965	ZINK 1965	LOECKLE 1976	ROTH-BOJADZHIEV 1985	LORENTZ 1997	SUCKALE 1998 a et b	HAGEN 2000	BRINKMANN, KEMPERDICK 2002	DITTRICH 2004	total
martin-pêcheur	2				1				1		12	3	1	1				1	3	<b>9</b>
mésange charbonnière	3										1	2	2	2			1	2	5	<b>8</b>
loriot	4						1				2	1	3	3			2	3	4	<b>9</b>
bouvreuil	5										3	6	4	5			3	5	6	<b>8</b>
pinson	1						1				4	5	5				4	4	7	<b>8</b>
rouge-gorge	6	1									5		6	6	1		5	6	1	<b>9</b>
pivert	7										6	8	7	7			6	7	2	<b>8</b>
bruant jaune												7	8	4						<b>3</b>
chardonneret	8		1				1				7	9	9	8			7	8	8	<b>10</b>
pie-grièche	9										8	10	10	9			8	9	9	<b>8</b>
mésange bleue	10							1			10	11	11	10			10	11	11	<b>9</b>
huppe	11										9		12	11			9	10	10	<b>7</b>
crave				1	2	1				1	11	4	13		2	1	11	12	12	<b>12</b>
<b>total</b>	<b>11</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>12</b>	<b>11</b>	<b>13</b>	<b>11</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>11</b>	<b>12</b>	<b>12</b>	

## E Les oiseaux du *Paradiesgärtlein* dans les contes et légendes

		mettent en scène ...	Dieu le Père	le Christ	un ange	Marie	un saint	Adam et Eve	Satan / Judas	Islam	mythologie	autres
a	martin-pêcheur	Il gagne ses couleurs en obéissant à Noé (mais le soleil lui roussit le plumage) / à saint Martin.					x					x
		Il niche dans les trous des rongeurs parce qu'il a chassé les souris qui effrayaient la Vierge.				x						
		Il perd la cargaison de la chauve-souris et du buisson d'épines.										x
		Les animaux lui fabriquent un harpon en guise de bec.										x
		Il essaie de se venger des hommes qui dépeuplent les rivières.										x
		Dans les <i>Métamorphoses</i> , Céyx et Alcyone sont changés en alcyons.									x	
b	mésange (charbonnière)	Dans une variante des Oiseaux d'argile, Jésus donne vie à la mésange.	x									
		Nommée messagère du ciel car elle est le premier oiseau qui annonça la naissance de Jésus.		x								
		Elle crie pendant la Semaine Sainte « prends-toi ! » comme elle l'a crié à Judas.		x					x			
		Petite et pond douze œufs depuis qu'elle a essayé de cacher Jésus au Golgotha.		x								
		Les plumes de sa queue ont la forme de la croix qu'elle offrit de porter.		x								
		C'est elle qui apprit aux hommes à souder le fer.										x
		La charbonnière était une jeune fille, qui déroba un vêtement ; elle est toujours aussi voleuse, mais recherche aussi par nostalgie la compagnie des humains.										x
Sa grande traînée noire a été laissée sur son ventre par un charbonnier qui disait l'aimer mais la gardait toujours en cage ; un jour, elle s'est envolée et il n'a pu la retenir.											x	

		mettent en scène ...	Dieu le Père	le Christ	un ange	Marie	un saint	Adam et Eve	Satan / Judas	Islam	mythologie	autres	
c	loriot	Le loriot était autrefois un juif malhonnête (ce qui explique son jaune éclatant) / une orpheline qui laissa s'échapper les chevaux de son maître (depuis, il n'ose plus se montrer).										x	
		Il est si friand de cerises qu'il oublie tout lorsqu'il est perché dans un cerisier. Un jour, un geai voulut l'avertir de la présence d'un chasseur, mais il ne l'entendit pas, et le chasseur le tua.											x
		Dans le conte de Grimm <i>Les deux frères</i> , l'oiseau d'or est peut-être un loriot.											x
d	bouvreuil pivoine	Le bouvreuil s'est émoussé le bec en essayant d'arracher les clous qui transperçaient les pieds et les mains de Jésus.		x									
		Si le merle moqueur ne l'avait pas disqualifié, le bouvreuil aurait été élu roi des oiseaux à cause de la beauté et de la durée de son chant (légende allemande).											x
		Le bouvreuil est un prêteur sur gages particulièrement avide et malhonnête transformé par Dieu en oiseau : sa calotte noire est son bonnet de fourrure, le rouge qui lui monte jusqu'au bec le sang dont il s'est taché par ses mensonges (légende roumaine).	x										
		L'oiseau était à l'origine d'un brun terne. Il a gagné ses plumes rouges en enlevant à petits coups de bec l'ordure avec laquelle un raton-laveur avait aveuglé un loup (légende des Indiens Chirokees).											x
e	pinson des arbres	Le pinson serait l'oiseau qui, dans les contes, apporte aux hommes le feu du ciel.										x	
		Il a gagné ses plumes rouges en essayant d'ôter les épines du front de Jésus.		x									

		mettent en scène ...	Dieu le Père	le Christ	un ange	Marie	un saint	Adam et Eve	Satan / Judas	Islam	mythologie	autres	
f	rouge-gorge	Nombreuses variantes de l'oiseau qui se tache en enlevant une épine du front du Crucifié ; Dieu lui donne son nom dès la Création en attente de ce jour ; Jésus lui promet le Paradis ; l'oiseau cherche encore aujourd'hui le sens de ces paroles, ce qui le rend distrait.	x	x									
		L'oiseau s'est roussi la poitrine en apportant aux hommes le feu du ciel / en voulant éteindre le feu qui menaçait de consumer le roitelet.										x	
		Le rouge-gorge est une coquette transformée en oiseau : par sa faute, un innocent fut pendu.											x
		Quand Dieu a besoin d'une saignée, il appelle le rouge-gorge dans son Paradis.	x										
g	pivert	Picus est transformé en pivert par Circé, dont il a repoussé les avances (Ovide).									x		
		Le pivert a aidé la louve à nourrir Romulus et Remus.									x		
		Il était autrefois une femme avare, qui refuse de nourrir Jésus et saint Pierre, qu'elle ne reconnaît pas / un boulanger malhonnête.		x				x					
		Quand le pivert vint en Bretagne en compagnie de la huppe, il était très fatigué et prêt à se noyer. La huppe, par ses cris, l'empêcha de faiblir. Mais depuis ce temps, il vole toujours de haut en bas, comme s'il allait faiblir encore.											x
		Le pivert se laisse mystifier par le renard, qui lui demande par trois fois ses oisillons pour leur apprendre un métier et se contente de les manger.											x
		Le pivert est encore aujourd'hui tout dégoulinant de sang parce que Satan l'a battu pour avoir mal surveillé son troupeau.								x			
		Le pivert, qui, « hennit », était autrefois un cheval du Bon Dieu.	x										
		Pour avoir refusé d'aider Dieu à creuser les mers et les rivières / d'aller chercher la rosée au paradis, le pivert est condamné à ne boire que l'eau de pluie.	x										

		mettent en scène ...	Dieu le Père	le Christ	un ange	Marie	un saint	Adam et Eve	Satan / Judas	Islam	mythologie	autres
h	bruant jaune	Il a caché Judas dans l'arbre où il se trouvait. Alors Jésus l'a maudit et condamné à devoir couvrir les œufs des autres. C'est pourquoi le coucou va pondre ses œufs dans le nid du bruant.		x					x			
		La nuit de la Walpurgis il reçoit trois gouttes de sang du démon.							x			
i	chardonneret élégant	Lorsque Dieu peint les oiseaux, le chardonneret laisse passer tous les autres. Dieu ne peut qu'essuyer ses pinceaux sur sa tête, ce qui explique les rayures irrégulières.	x									
		Jésus crée des chardonnerets d'argile pour que ses camarades cessent de dénicher les oiseaux.		x								
		Tous les oiseaux se taisent pendant la Semaine Sainte, sauf le chardonneret, qui gazouilla sur la Croix pour adoucir les dernières heures de Jésus.		x								
		Itys, que sa mère Procné a égorgé pour le faire manger à son époux Térée, qui a violé Philomèle, est transformé en chardonneret.									x	
j	pie (grièche)	Dans les <i>Métamorphoses</i> , des bavardes qui défient les muses sont transformées en pies.									x	
		La pie perd son aigrette et sa queue de paon pour avoir insulté le Crucifié.		x								
		Les pies-grièches sont nées de l'accouplement d'une pie avec un geai ou un corbeau, ce qui explique les différentes espèces.										x
		La pie-grièche était un comédien / un marchand malhonnête. Elle continue à tromper son monde en imitant les autres oiseaux.										x
		La pie-grièche va quérir les épines pour la couronne du Christ / la tresse elle-même.		x								
		Sensible au désarroi de Marie, la pie-grièche lui offre son nid pour cacher Jésus. Emue, la Vierge lui accorde le privilège de faire le plus beau des nids ; aussi est-ce cet oiseau qui apprend la vannerie aux hommes.		x		x						
k	mésange bleue	La mésange bleue aurait trahi le Christ en désignant à ses poursuivants où il était caché ; depuis, les enfants la pourchassent.		x								

		mettent en scène ...	Dieu le Père	le Christ	un ange	Marie	un saint	Adam et Eve	Satan /	Islam	mythologie	autres	
l	huppe	Dieu fait la huppe avec de la fiente pour que l'homme comprenne ce qu'est la vraie beauté.	x										
		C'est elle qui a incité Adam à manger la pomme.						x					
		Elle était autrefois une femme coquette, qui s'enfuit avec son peigne sur la tête.									x		
		La huppe était autrefois un bouvier maladroit ; elle continue à lancer ses « oup, oup, oup » répétés pour rassembler son troupeau ( <i>Le Butor et la Huppe</i> , Grimm)											x
		Térée, à qui sa femme a fait manger leur fils, pour venger le viol de sa sœur, est transformé en huppe, dont la tête « a l'air d'être une armée » ( <i>Métamorphoses</i> ).										x	
		L'oiseau a reçu sa huppe de plumes de Dieu, qui l'a retirée au coucou paresseux.	x										
		C'est Marie qui la lui a donnée, car elle avait retrouvé l'Enfant parmi les docteurs.					x						
m	crave à bec rouge et autres oiseaux noirs	En punition un dieu / Phébus / Dieu / Jésus noircit le corbeau blanc / multicolore, le condamne à se nourrir de charogne.	x	x							x		
		Un corbeau s'envole de la bouche de Judas.							x				
		Dans <i>Les sept corbeaux</i> et <i>La corbelle</i> (Grimm), un fautif est provisoirement transformé en corbeau.											x
		Un corbeau aide Adam et Eve, qui ne savent comment s'y prendre, à ensevelir Abel.							x				
		Le corbeau dénonce les criminels pour les manger. Il perd son pari contre la fourmi. Mais il donne le coin aux scieurs.											x
		Une corneille nourrit Jésus et saint Pierre dans le désert.		x				x					
		Dans les <i>Métamorphoses</i> , la cupide Arné est changée en choucas, la nymphe Coronis en corneille pour échapper à Neptune.										x	
Un corvidé va chercher la fiancée d'Oswald.						x							

## F Pouvoirs des oiseaux du *Paradiesgärtlein*

		médecine	magie
a	<b>martin-pêcheur</b>	Réputé guérir l'épilepsie.	Sa dépouille se renouvelle chaque année. Fonction de girouette. Protège de l'orage, des mites. Garant d'honneur, de prospérité, de bonheur, de pêche abondante. Un séjour sous l'autel renforce ses pouvoirs.
b	<b>mésange (charbonnière)</b>		Un porte-bonheur, qui peut aussi prophétiser.
c	<b>loriot d'Europe</b>	Mort, placé sur le malade, ou vivant, par son regard, guérit de la jaunisse.	Connaît les plantes : construit son nid magnifique avec de la consoude. Annonce la pluie. Le dénicher porte malheur.
d	<b>bouvreuil pivoine</b>	Pour guérir de l'épilepsie, de la dysenterie, du mal des Ardents, il faut boire l'eau de l'abreuvoir ou de la baignoire du bouvreuil.	
e	<b>pinson des arbres</b>	Mort, il guérit à son contact les maladies de peau.	Le cri de l'oiseau annonce dans la nature le mauvais temps / la mort / un procès.
f	<b>rouge-gorge</b>		Si l'on tourmente un rouge-gorge, les vaches donnent du lait rouge, la foudre tombe sur le toit.
g	<b>pivert</b>	Son bec sert d'amulette contre les piqûres d'abeille.	Il connaît une herbe magique qui donne force et santé et tord les barreaux des prisons, et qu'on peut lui dérober ; il garde jalousement la pivoine. Manger un pivert protège des maléfices.
h	<b>bruant jaune</b>	// loriot	Annonce une terrible sécheresse / d'importantes chutes de neige.
i	<b>chardonneret élégant</b>	Placé près d'un malade, il emporte la peste.	
j	<b>pie-grièche (à poitrine rose)</b>		Sorcier des oiseaux, qui peut empoisonner les épines pour tuer les hommes.
l	<b>huppe fasciée</b>	Différentes parties de son corps sont portées en amulette pour guérir pertes de mémoire, insomnie, morsures de chien, migraines.	Ces mêmes amulettes servent à avoir des rêves prémonitoires, retrouver les objets perdus, faire de bonnes affaires, se réconcilier avec ses ennemis et même se rendre invisible.
m	<b>corbeau / corneille / [crave à bec rouge]</b>	Corneille mangée contre les migraines, la fièvre ; ses plumes / ses yeux portés en sautoir contre la cécité. Les œufs de corbeaux noircissent les cheveux.	Augure à Rome et chez les Germains. Oiseaux très utilisés dans les pratiques magiques au Moyen Âge ; annoncent la mort / la neige.

## G Les oiseaux protecteurs / guérisseurs et les saints du *Paradiesgärtlein*

Ce tableau, forcément lapidaire, permet d'établir des convergences entre les oiseaux protecteurs et / ou guérisseurs et les saints auxquels on avait recours pour traiter ou prévenir un mal.

		Marie-Madeleine	Dorothée	Barbe	Marthe	Michel	Georges	Etienne	Laurent	Sébastien
a	<b>martin-pêcheur</b>	foudre		foudre		foudre				
e	<b>pinson des arbres</b>							migraine	maladies de peau	
f	<b>rouge-gorge</b>	foudre		foudre		foudre				
g	<b>pivert</b>		maléfices	venin d'abeille			venin d'abeille			
i	<b>chardonneret élégant</b>	peste			peste		peste			peste
l	<b>huppe fasciée</b>			morsures				migraine		
m	<b>corbeau / corneille / [crave à bec rouge]</b>						cécité	migraine	cécité	

## H Les personnages du *Paradiesgärtlein* à la lumière de la symbolique aviaire

Ce tableau, forcément lapidaire, met en convergence les espèces et les saints auxquels la symbolique aviaire fait peut-être allusion.

		<b>Catherine d'Alex.</b>	<b>Etienne</b>	<b>Oswald</b>	<b>Sébastien</b>
b	<b>mésange charbonnière</b>	Sainte patronne de la voleuse transformée en mésange charbonnière.			
f	<b>rouge-gorge (familier)</b>	Se nomme <i>Rotkätchen, Rotkatel.</i>			
j	<b>pie-grièche (à poitrine rose)</b>		Paul, persécuteur converti // pie-grièche, a assisté à la lapidation d'Etienne.		Les archers // pie-grièche qui empale ses proies sur les épines.
k	<b>mésange bleue</b>			L'homme enserre le tronc d'un arbre qui reverdit // dans la légende. Le rameau sec sur lequel est perchée la mésange est exagérément long, comme pour rappeler cet épisode.	
l	<b>huppe (fasciée)</b>				Parenté chromatique entre ses vêtements et les plumes de l'oiseau qui le surplombe ; Sébastien parfois en élégant damoiseau [collerette // crête ?]
m	<b>crave (à bec rouge)</b>			Mains croisées devant le tronc = bras démembrés. <i>Vie de saint Oswald</i> = beaucoup de // avec le PG. Le lys = chasteté demandée par Jésus ; l'armée en détresse se tourne vers Marie, mais c'est l'Enfant Jésus qui la sauve // au PG saint Georges (associé à Oswald dans la dévotion) regarde la Vierge, mais c'est l'Enfant qui est au centre du tableau ; tous les personnages, même le corbeau, ont une confiance absolue dans le Christ // la confiance irradie au <i>Paradiesgärtlein</i> .	

## I Le *Missel de Sherborne* (1385-1407) et le *Paradiesgärtlein* (1410-1420)

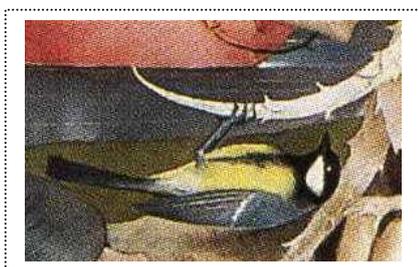
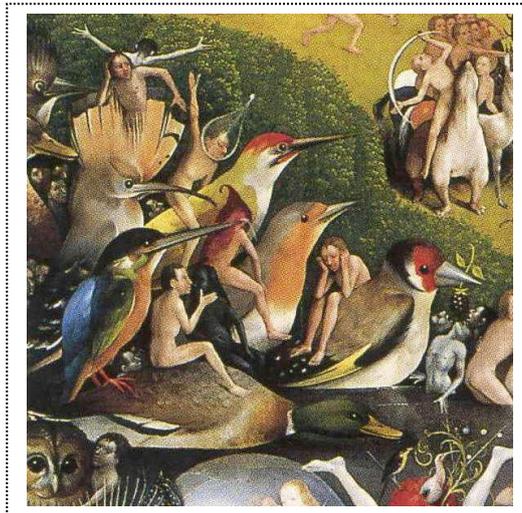
### Comparaison des oiseaux

Les détails sont ceux du *Missel de Sherborne*. Les deux œuvres ont 10 oiseaux en commun, en suivant l'ordre du *Paradiesgärtlein* de gauche à droite : le martin-pêcheur, la mésange charbonnière, le bouvreuil, le pinson – femelle et mâle bec ouvert –, le rouge-gorge, le pivert, le chardonneret, la pie-grièche, la mésange bleue et le crabe.



## J Le *Paradiesgärtlein* (1410-1420) et le *Jardin des Délices* (1503-1504) de Jérôme Bosch - Comparaison des oiseaux

Les détails encadrés sont ceux du *Jardin des Délices*. Les deux tableaux ont 7 oiseaux en commun, en suivant l'ordre du *Paradiesgärtlein* de gauche à droite : le martin-pêcheur, la mésange charbonnière, le rouge-gorge, le pivert, le chardonneret, la huppe et un corvidé. Peut-être le canard est-il une allusion au petit dragon vert à bec de canard.



SIXIEME PARTIE :  
INDEX, GLOSSAIRE,  
BIBLIOGRAPHIE

# I INDEX

## A Index scripturaire

### Ancien Testament

- Gn 1 22  
Gn 1, 3 213, 646  
Gn 1, 4-5 206  
Gn 1, 11-12 213, 363  
Gn 1, 14 206  
Gn 1, 20 235  
Gn 1, 24 206  
Gn 2, 8-9 175  
Gn 2, 11 400  
Gn 2, 15 394  
Gn 2, 19-20 360  
Gn 3, 3-7 42  
Gn 3, 24 248  
Gn 5, 24 177  
Gn 7, 2-3 236, 564  
Gn 8, 5-11 217, 609  
Gn 9, 13-15 319, 441  
Gn 13, 10 176  
Gn 18, 10-12 437  
Gn 21, 5 355
- Ex 3, 7 383  
Ex 4, 12 490  
Ex 12, 23 552  
Ex 16, 12-35 647  
Ex 16, 18 550  
Ex 19, 4 482  
Ex 25, 20 240  
Ex 28, 17-20 430  
Ex 39, 10-14 430
- Lv 11, 2-47 235  
Lv 11, 15-18 605  
Lv 19, 32 319
- Nb 17, 1-8 271
- Nb 22, 12-31 247
- Dt 8, 3 551, 648  
Dt 14, 12-18 236, 579  
Dt 14, 19 240  
Dt 32, 11 232, 482, 604  
Dt 32, 33 197
- Jg 7, 19 355
- 2 S 24, 16 553
- Qo 1, 2 344
- 1 R 7, 19 321, 328  
1 R 7, 22 328  
1 R 7, 26 328  
1 R 10, 1-13 537  
1 R 17, 6 618
- 2 R 2, 1 177
- Is 6, 2 240  
Is 7, 14 199, 600  
Is 9, 1 646  
Is 11, 1 157  
Is 11, 2-3 485  
Is 11, 6-8 210  
Is 13, 19 427  
Is 26, 19 646  
Is 27, 1 197  
Is 31, 5 648  
Is 34, 11 313  
Is 38, 17 486  
Is 51, 3 176  
Is 55, 13 313
- Jr 3, 2 611  
Jr 8, 7 643  
Jr 15, 26 239
- Ez 10, 5 240
- Ez 10, 21 240  
Ez 28, 13-19 206, 430  
Ez 37, 19 493
- Os 9, 6 313  
Os 14, 5 320
- Jon 4, 2 384, 490
- Dn 4, 33 533  
Dn 5, 27 653  
Dn 13, 1-64 218, 325
- So 2, 14 610
- Ps 5, 5-6 406  
Ps 10, 9 504  
Ps 17, 8 231  
Ps 22, 27 620  
Ps 36, 8 231  
Ps 45 320  
Ps 57, 2 231  
Ps 60 320  
Ps 63, 8 231  
Ps 69 320  
Ps 80 320  
Ps 88 482  
Ps 90, 4 565  
Ps 91, 4 603  
Ps 102, 7 234, 610  
Ps 108, 14 63  
Ps 115, 1 216  
Ps 124, 7-8 505  
Ps 147, 9 619
- Jb 12, 7 599  
Jb 30, 4 313  
Jb 38, 1 619  
Jb 39, 3 619, 641
- Pr 8, 34 539

Pr 11, 2 620  
Pr 24, 30-31 313  
Pr 30, 17 618

Ct 1, 5-6 617  
Ct 1, 10 428  
Ct 2, 1 330  
Ct 2, 2 320, 325  
Ct 4, 5 321  
Ct 4, 12-15  
Ct 4, 13 176  
Ct 5, 13 321  
Ct 7, 3 321  
Ct 8, 6 341

2 Ch 4, 5 321

Jdt 9, 11 651

Tb 6, 2-9 383  
Tb 11, 6-14 383  
Tb 13, 17 430

2 M 15, 13 319

Sg 2, 8 365  
Sg 15, 1 626

Si 3, 18 570  
Si 24, 24 372  
Si 24, 15 393  
Si 24, 30 176  
Si 32, 6 342  
Si 40, 17 176  
Si 40, 27 176  
Si 50, 1 321  
Si 50, 8 321, 366

Ba 6, 53 177

### **Nouveau Testament**

Mt 1, 18 470  
Mt 2, 11 513  
Mt 3, 16 232, 574  
Mt 4, 3-4 220  
Mt 5, 15 212, 401  
Mt 5, 39 316  
Mt 6, 2 350  
Mt 6, 21 212

Mt 6, 26 328, 551, 619,  
633, 641  
Mt 6, 28-29 633  
Mt 7, 3 446  
Mt 7, 6 426  
Mt 7, 24 578  
Mt 9, 2-7 409  
Mt 9, 37 677  
Mt 10, 16 232, 304  
Mt 10, 26 425  
Mt 11, 25 454, 651  
Mt 12, 33 212  
Mt 12, 42 537  
Mt 13, 4 311, 361  
Mt 13, 43 432  
Mt 13, 45-46 226, 430  
Mt 13, 31-32 362, 386  
Mt 14, 15-16 654  
Mt 14, 17-21 648  
Mt 14, 28-31 273  
Mt 16, 18-19 320, 564,  
601, 650  
Mt 17, 2-5 320  
Mt 17, 20 214  
Mt 18, 3 509, 651  
Mt 18, 4 460  
Mt 18, 10 420  
Mt 18, 18 353  
Mt 18, 20 132  
Mt 19, 21-22 627  
Mt 19, 24 651  
Mt 20, 16 525  
Mt 21, 42 504  
Mt 23, 17 587  
Mt 23, 37 232  
Mt 25, 13 539  
Mt 25, 14-30 531  
Mt 26, 33-75 273  
Mt 26, 39 535  
Mt 26, 41 540  
Mt 26, 51-52 316, 553  
Mt 26, 75 274  
Mt 28, 1-10 587, 605  
Mt 28, 19 603

Mc 1, 10 574  
Mc 1, 12-13 220  
Mc 1, 17 589, 602  
Mc 2, 3-12 409  
Mc 4, 20 355

Mc 4, 31 214  
Mc 6, 35-44 382  
Mc 10, 25 360  
Mc 10, 27 339  
Mc 10, 46-52  
Mc 14, 29-72 273, 506

Lc 1, 10-13 560, 605  
Lc 1, 28 605  
Lc 1, 30 233, 421  
Lc 1, 35 221, 232  
Lc 1, 38 41, 181, 278  
Lc 1, 48 620  
Lc 1, 57-64 560  
Lc 2, 29 526  
Lc 2, 35 439  
Lc 2, 42-50 109  
Lc 2, 51-52 535  
Lc 3, 22 574  
Lc 4, 13 220  
Lc 4, 18 507  
Lc 5, 17-26 409  
Lc 7, 36-50 417  
Lc 8, 2 417  
Lc 8, 8 625  
Lc 10, 29-37  
Lc 10, 38-42 417  
Lc 12, 24 619, 641  
Lc 13, 10 231  
Lc 13, 19 214, 489  
Lc 15, 10-32 387  
Lc 15, 57 274  
Lc 16, 19-31 652  
Lc 17, 5-6 362, 627  
Lc 19, 5-7 242  
Lc 20, 17 587  
Lc 22, 20 442  
Lc 22, 33-61 273, 336  
Lc 23, 14 553  
Lc 23, 43 175, 431, 511

Jn 1, 5 581  
Jn 1, 32 574  
Jn 2, 27 343  
Jn 4, 7-40 306, 442, 486  
Jn 4, 13-14 128, 453  
Jn 5, 19 483  
Jn 6, 2 228  
Jn 9, 14 587  
Jn 10, 9 280

Jn 11, 17-45 388  
Jn 12, 14-15 247  
Jn 12, 24 213  
Jn 13, 23 506  
Jn 13, 38 273  
Jn 14, 2 178  
Jn 14, 6 462  
Jn 14, 30 581  
Jn 18, 10-17 273  
Jn 19, 26 506  
Jn 20, 12 319  
Jn 20, 17 419, 421  
Jn 20, 24-28 463  
Jn 21, 1-11 665  
  
Ac 1, 21-26 469, 631  
Ac 2, 2 233  
Ac 2, 6-11 554  
Ac 4, 11 587  
Ac 7, 60 178  
Ac 9, 1-19 228, 302  
Ac 22, 4-21 302  
Ac 26, 9-18 302, 312  
  
Rm 1, 19-20 259  
Rm 6, 6 587  
Rm 8, 21 588  
Rm 12, 2 357  
Rm 14, 17 620  
  
1 Co 1, 18 653  
1 Co 15, 51 280  
1 Co 15, 52 613  
  
2 Co 5, 21 327  
2 Co 12, 3 175  
2 Co 13, 11 411  
  
Ga 6, 8 486  
  
1 Th 5, 14 625  
1 Th 5, 26 626

1 Tm 2, 9 226, 311  
  
2 Tm 2, 26 504  
  
1 P 5, 8 219, 518  
  
Ap 1, 13 400  
Ap 1, 14 319  
Ap 2, 7 175  
Ap 2, 17 320  
Ap 3, 8 117, 205  
Ap 3, 20 546  
Ap 5, 5 344  
Ap 5, 1 343  
Ap 6, 9-11 246, 319  
Ap 7, 4 343  
Ap 7, 14 205  
Ap 7, 17 344, 399  
Ap 9, 10 300  
Ap 9, 15 552  
Ap 9, 19 300  
Ap 11, 10 552  
Ap 12, 1 360  
Ap 12, 7-9 49, 197, 479  
Ap 12, 14 239, 481  
  
Ap 13, 11 474  
Ap 17, 4 226, 427  
Ap 19, 9 489  
Ap 19, 11-20 257, 329  
Ap 19, 14 320  
Ap 19, 17-21 257, 613  
Ap 20, 1-2 163, 205, 246, 475  
Ap 21, 4 14, 209  
Ap 21, 5 206  
Ap 21, 12 646  
Ap 21, 18-20 206  
Ap 21, 21 226, 266, 430  
Ap 21, 23 206, 320  
Ap 22, 17 129

## Apocryphes

Apocalypse de Paul 178, 201

Apocalypse de Paul 24 651

Evangile de l'Enfance du Pseudo-Matthieu 18, 1-2 242

Evangile de l'Enfance du Pseudo-Matthieu 20-21 224, 440, 521

Histoire de l'Enfance de Jésus 2, 1-4 28, 641

Histoire de la Nativité de la Vierge et de l'Enfance du Sauveur 18-19 474

Livre de la Nativité de Marie 8, 1 470

Protévangile de Jacques 19, 1 – 20, 4 380

Vie de Jésus en arabe 34, 3 28, 641

Vie de Jésus en arabe 41, 1-4 641

## Coran

Sr 3, 79 28

Sr 27, 7 242

Sr 27, 17-30 536

## **B Index des auteurs de l'Antiquité et du Moyen Age et des ouvrages anonymes**

### **A**

Adam de Saint-Victor 213, 229, 373, 404  
Albert le Grand 15, 102, 104, 185, 309, 475, 477, 516, 569, 577, 597  
Alphonse X 284, 326  
Ambroise de Milan 177-178, 248, 371, 483  
Anselme de Cantorbéry 185  
Antoine de Padoue 238, 323  
Antoine l'Égyptien 323, 437, 525, 533, 619  
Apulée 371  
Aristote 237, 502, 508, 532, 572, 694  
Athanasie d'Alexandrie 178  
Attar, Farid al-Din 499, 537-538, 646  
Augustin d'Hippone 177, 198, 619, 622, 624, 649, 665

### **B**

Basile de Césarée 629-630, 649  
Bède le Vénérable 198, 329  
Benedeit 580-581, 649, 653  
Benoît de Nursie 612, 616  
Bernard de Clairvaux 11, 106, 185, 204, 207, 228, 372, 428, 525  
Berthold von Regensburg 624  
Boccace 534, 656  
Bonaventure 324, 635  
Brigitte de Suède 12, 28, 395, 398, 436, 438, 440, 461, 463, 485

### **C**

Chrétien de Troyes 600  
Christine de Pisan 208, 656  
Clément d'Alexandrie 177, 602, 609, 642  
Colette de Corbie 429  
Confucius 616  
Conrad de Megenberg 278, 308, 326, 362, 390, 466, 472, 524, 526, 528, 569, 575, 591, 606, 611, 617, 619  
Cyprien de Carthage 367

### **D**

Dante Alighieri 20, 213, 257, 374  
Dioscoride 294, 298, 350, 361, 379-380, 382, 397, 437  
Dominique de Guzman 323, 464, 656

### **E**

Ebner, Marguerite 662  
Eckhart 12  
Elie le Sophiste 572

Ephrem de Nisibe 119, 198, 231, 268, 279-280, 311, 417, 493, 578, 644, 650 652

## F

François d'Assise 18, 76, 213, 231, 241-242, 323, 423, 452, 509, 525, 533, 551, 571, 588, 619-620, 652

Franz von Retz 599

Fulgence le Mythographe 627

## G

Galien, Claude 409

Geiler von Kaysersberg, Johannes 665, 678

Gertrude la Grande 12, 147, 391

Grégoire de Naziance 601

Grégoire de Nysse 178

Grégoire le Grand 244, 417

Grégoire le Thaumaturge 120

Guillaume de Digulleville 157, 243, 244, 522, 645, 669

Guillaume de Lorris 288, 366, 440, 550, 558

Guillaume de Normandie 531, 580

## H

Hartmann von Aue 65

Haymon d'Auxerre 436

Hésiode 379, 440

Hésychios de Jérusalem 661

*Hexaméron* : voir Ambroise de Milan

Hilaire de Poitiers 178, 650

Hildegarde de Bingen 270, 295, 300, 308, 320, 325, 337, 380, 386, 394, 457, 477, 483, 577, 578, 586, 612

Hippocrate 361, 457, 578

Hippolyte de Rome 178, 417

Homère 456

Honorius Augustodunensis 198, 582

Horace 381, 615

*Hortulus* : voir Walafrid Strabon

Hugues de Saint-Victor 212, 612, 619

## I

Ibn Butlan 308, 360, 366-367, 369, 456, 515, 517, 542

*Imitation de Jésus-Christ* : voir Thomas a Kempis

Innocent III 410

Irénée de Lyon 177, 388

Isidore de Séville 178, 181, 198, 237, 244, 522, 532

## J

Jacques de Voragine 28, 178, 276, 301, 309, 323, 325, 333, 343, 354, 390, 586, 616

*Jardin de simples délectable* 374, 513, 526, 560, 564

Jean Chrysostome 178

Jean Damascène 178, 429

Jean de la Croix 40

Jérôme 232, 241, 500, 513, 532, 568, 619  
Justin 177, 485

## K

Konrad von Würzburg 24, 120, 310, 395, 404, 426, 485

## L

*La Passion de Perpétue* 368  
Latini, Brunetto 595  
*Le Pré Spirituel* : voir Moschus, Jean  
Lucien 593

## M

Mechtilde de Hackeborn 12, 645  
Mechtilde de Magdebourg 12  
Meyer, Johannes 664, 666  
Moschus, Jean 179

## N

Nicolas de Lyre 238

## O

Origène 177, 417, 649-650, 679  
Ovide 219, 236, 237, 287-288, 319, 418, 534, 549, 589, 594, 609, 611, 617  
*Ovide moralisé* 219, 288

## P

Paracelse 295  
Paul de Thèbes 276, 619  
Paulin de Nole 252, 603  
Philon d'Alexandrie 177  
Philostorge 198, 400  
*Physiologue* 134, 429, 472, 536, 543, 579-582, 595, 611-612, 617  
*Pierre de Provence et la belle Maguelonne* 604  
Pierre le Chantre  
Pierre Lombard 198  
Pindare 369  
Platon 231  
Pline l'Ancien 237, 275, 295, 298, 320, 337, 342, 379, 382, 391, 406, 423, 436, 467, 508, 516, 519, 531-532, 536, 572, 608, 615  
Prudence 463  
Pseudo-Apulée 437  
Pseudo-Basile  
Pseudo-Sénèque 534  
*Purgatoire de saint Patrick* 179

## R

*Regimen Sanitatis Salernitanum* : voir Jean de Milan  
Reinbot von Durne 622  
Richard de Fournival 536, 619

*Roman d'Alexandre* 580  
*Rosarium* 479  
Rudolf von Ems 578, 618, 647

## S

Suétone 497  
Sulpice Sévère 592  
Suso, Henri 12, 71, 106-107, 119, 142, 291, 369, 376, 635, 642, 644-645, 669-670

## T

*Tacuinum Sanitatis* : voir Ibn Butlan  
Tauler, Jean 12, 339  
Tertullien 177-178, 427  
Théophraste 337, 361, 379, 386, 406  
Thomas a Kempis 374, 376-377  
Thomas d'Aquin 177, 181, 191  
Thomas de Celano 241, 509, 619-620

## U

Ulrich von Lilienfeld 595, 598, 661

## V

Venance Fortunat 215, 429  
*Vie de saint Oswald* 623-625, 674  
*Vieux Passional* 646  
Virgile 319  
*Visio Tnugdali* 70, 179  
*Vision d'Oenius* 203  
*Voyage de saint Brendan* : voir Benedeit

## W

Walafrid Strabon 309, 321-322, 327, 367, 435, 437, 439  
Walter von Rheinau 641, 654  
Werner le Suisse 630  
Wolfram von Eschenbach 600

## C Index des artistes et des œuvres anonymes

Aux artistes cités nous avons ajouté un certain nombre d'œuvres anonymes, notamment celles retenues comme Jardin du Paradis et celles mises en rapport avec le Maître du Paradiesgärtlein. Pour ne pas surcharger l'index, l'entrée réservée à l'artiste ne renvoie qu'à la conclusion. De même, nous avons exclu le *Paradiesgärtlein* : pour la datation, le commanditaire, le destinataire et la postérité du panneau, on se reportera à l'index thématique.

### A

Abaquesne, Masséot [236](#)  
Alberegno, Jacobello [431](#)  
Alma-Tadema, Lawrence [367](#)  
Altdorfer, Albrecht [218](#), [241](#), [324](#)  
*Ange musicien* (Unterlinden) [91](#)  
Angelico, Fra [20](#), [40](#), [76](#), [158](#), [174](#), [203](#), [368-369](#), [394](#), [612](#), [644](#), [655](#)  
*Annonciation* (gravure, Strasbourg, BNUS) [92](#),  
*Annonciation* (Winterthur) [30](#), [66](#), [78](#), [86-87](#), [670](#)  
Arcabas [33](#), [213](#), [244](#), [422](#), [506](#), [509](#), [512](#), [513](#), [671](#)  
Arcimboldi, Giuseppe [415](#)

### B

Baldung, Hans [214](#), [290](#), [305](#), [325](#), [328](#), [330](#), [333-334](#), [368](#), [370](#), [440](#), [595](#)  
Baroche, Le [517-518](#)  
Bartolo di Fredi [658](#)  
Bartolommeo da Camogli [181](#),  
Baugin, Lubin [393](#)  
Belbello, Lucino [232](#), [496](#)  
Bellini, Giovanni  
Bening, Simon [215](#), [292](#), [369](#), [438](#), [667-668](#)  
Berlinghieri, Bonaventura [620](#)  
Bermejo, Bartholomé [518](#)  
Bertram de Minden [235](#), [289](#), [290](#), [293](#), [413](#), [420](#), [521](#)  
*Bestiaire d'Oxford* [234](#), [237](#), [549](#), [580](#), [594](#)  
*Bestiaire de Westminster* [236](#), [239](#)  
Blake, William [232](#)  
Boland van de Weghe, Suzanne [507](#)  
Bolliger-Savelli, Antonella  
Bosch, Jérôme [13](#), [17](#), [26](#), [54](#), [168](#), [218](#), [250](#), [288](#), [430](#), [444](#), [508](#), [520](#), [533](#), [545-546](#), [552](#), [561](#), [595](#), [611](#), [670](#)  
Botticelli [40](#), [216](#), [326](#), [374](#), [418](#), [428](#)  
Bourdichon, Jean [230](#), [249](#), [275](#), [307](#), [322](#), [326](#), [385](#), [408](#), [412](#), [414](#), [440](#), [447](#), [473](#), [477](#)  
Bouts, Dieric [577](#), [603](#), [644](#)  
Bronzino [518](#)  
Bruegel, Jan [521](#), [595](#)  
Bruyn, Bartholomäus [220](#)  
Burgkmair, Hans [249](#), [290](#), [333](#), [479](#), [500](#), [504](#), [525](#), [527](#), [534](#), [556](#), [561](#), [567](#), [600](#), [669](#)

## C

Campin, Robert [234](#), [426](#), [436](#), [452](#), [462](#)  
Caravage, Le [282](#)  
Carlo di Braccresco [395](#)  
Carpaccio, Vittore [468](#), [587](#)  
*Carte de Nouvel An* (gravure, BnF) [91-92](#),  
Castelli, Horace [504](#)  
Christus, Petrus [232](#), [373](#), [505](#)  
Cimabue [15](#)  
*Codex Manesse* [12](#), [49](#), [65](#), [120](#), [134](#), [223](#), [238](#), [365-367](#), [369](#), [373](#), [425](#), [426](#), [550](#), [620-621](#)  
Collaut, Etienne [157](#), [244](#), [521](#), [649](#)  
Colombe, Jean [233](#)  
*Concert des anges* (d'après le *Retable de Jacob Floreins* de Hans Memling) [189](#), [190](#),  
[200](#), [210-211](#), [244](#), [673](#)  
Conrad von Soest [29](#), [76](#), [217](#), [221](#), [418](#), [486](#)  
Cotan, Sanchez [515](#)  
Cranach, Lucas [268](#), [277](#), [279](#), [289](#), [315](#), [368](#), [370](#), [396](#), [400](#), [426](#), [475](#), [513](#), [532](#), [612](#), [658](#)  
Crivelli, Carlo [512](#), [522](#), [577](#)

## D

Daret, Jacques [183](#), [189](#), [211](#), [219](#), [283](#), [303](#), [380](#)  
Dauphin, Charles-Claude [523](#)  
David, Gérard [188](#), [189](#), [305](#), [355](#), [578](#), [672](#)  
De Coter, Colijn [217](#), [225](#), [227](#), [351](#), [374](#), [426](#), [428](#)  
De Morgan, Evelyn [325](#)  
Denis, Maurice [221](#)  
*Der Spiegel des lidens cristi* [23](#), [109](#), [122](#), [123](#), [610](#), [672](#)  
Dobyschowsky, Franz [481](#)  
Dolobli, Mladen [221](#)  
*Doute de Joseph* (Maître du Paradiesgärtlein) [78](#), [84](#), [87-89](#), [90](#), [95](#), [117](#), [154](#), [325](#), [395](#),  
[667](#), [671](#)  
*Dulce dame de miséricorde* [188](#), [193](#), [199](#), [227](#)  
Dürer, Albrecht [25](#), [134](#), [147](#), [185](#), [214](#), [239](#), [241](#), [277](#), [289](#), [290](#), [334](#), [374](#), [385](#), [403](#), [405](#),  
[441](#), [479](#), [500](#), [518](#), [527](#), [648](#), [659](#), [668](#)

## E

Effel, Jean [410](#)  
*Enfant Jésus dans le Jardin de Paradis* (albâtre) [95](#), [186](#), [241](#)  
*Epitaphe du chanoine Bartholomäus Boreschow* [189](#), [190](#), [195](#)  
Espingues, Evrard d' [235](#), [621](#)  
Eyck, Barthélémy d' [214](#), [535](#)

## G

Galle, Hieronymus [563](#)  
Generalic, Ivan [235](#)  
Ghirlandaio, Domenico [578](#)  
Giotto [15](#), [525](#), [620](#)  
Giovanni da Bologna [182](#),  
Giovanni del Biondo [23](#)

Giovanni di Paolo 204, 374  
Girolamo da Cremona 523  
*Goldenes Rössl* 192, 199, 201, 218, 223, 227, 229, 318, 324, 381, 431  
Gould, John 522  
Govaerts, Abraham 410, 574  
Goya, Francisco de 517  
Gozzoli, Benozzo 242, 525, 556, 584  
Gros, Antoine-Jean 518  
Grünewald, Mathias 79, 87, 301, 322, 327, 340, 344, 371, 436, 441, 456, 619, 667

## H

Haincelin de Haguenot 75, 657  
Haller, Jost 79, 85, 183, 279, 368, 474  
Hennequin de Bruges 427, 644  
Herlin, Friedrich 55, 333  
Hogart, William 518  
Hope, James 522  
Horenbout, Gérard 437, 442  
Huguet, Jaime 612

## J

Jacopo del Sellaio 523  
*Jardin du Paradis* (bréviaire) 204, 230, 334, 667  
Jean de la Matte 233  
Jean Le Noir 501, 531, 533, 542, 544, 559, 583, 592, 657  
Jean Le Tavernier 189, 190, 209  
*Jeune femme assise, feuilletant un livre* (dessin) 93  
Joel ben Simeon 244

## F

Fabre, François-Xavier 534  
Feyerabend, Johann Rudolf 657  
Flegel, Georg 292  
Floris, Franz 232  
Fouquet, Jean 477, 479  
Francesco del Cossa 218  
Francke 76, 318, 462, 655  
Francken, Frans 410  
Füllmaurer, Heinrich 388, 473  
Furtmeyer, Berthold 152, 372, 578  
Fyol, Sebald 78, 135, 455

## K

Kessler, Stephan 602  
Klee, Paul 232  
Kulmbach, Hans von 430

## L

*La Vierge et l'Enfant* (gravure, BnF) 91-92  
*Leçon de musique de l'Enfant Jésus* 189, 191, 197, 200

Leu, Hans 519  
Limbourg (les frères) 29, 55, 191, 215, 221, 293, 475  
Lippi, Fra Filippo 282, 369  
Lochner, Stefan 13, 20, 28, 30, 32, 33, 47, 77, 78, 79, 102, 182, 183, 184, 189, 190, 193-197, 202-203, 211, 218-219, 222-223, 226, 230, 233, 240, 249, 272, 276-277, 285, 291, 321, 374, 385, 395, 415, 426, 428-429, 433, 451, 459, 461-462, 481, 578, 603, 643, 644, 657, 668, 677  
Lorenzo da San Severino 286  
Lorenzo Veneziano 272  
Lotto, Lorenzo 470  
Lucas de Leyde 323  
Luini, Aurelio 528, 564  
Luini, Bernardino 484

## M

Maître à l'œillet 396, 653  
Maître au feuillage brodé 233, 248  
Maître d'Antoine Rolin 218, 411  
Maître d'Aquisgrana 285, 303, 334, 520  
Maître d'Egerton 105, 201, 218  
Maître de Balaam  
Maître de Bedford 190, 249, 433  
Maître de Boucicaut 233, 247, 341, 375, 395  
Maître de Catherine de Clèves 109, 189, 200, 215, 240, 504, 560  
Maître de Dirc van Delf 571  
Maître de Dresde 278, 292, 396, 415, 449, 451, 477, 481, 486, 552, 553  
Maître de Guillaume de Rarogne 90, 513, 666, 678  
Maître de Hohenfurt 506, 523  
Maître de Houchin-Longastre 215, 444  
Maître de l'Atelier de Blanche de Castille 609  
Maître de l'autel Bartholomé 463  
Maître de l'Historia Friderici et Maximiliani 28, 439  
Maître de la comtesse de Warwick 517  
Maître de la Légende de Sainte Lucie 190, 199, 205, 215, 223, 227, 282, 299, 301, 369, 484  
Maître de la Légende de sainte Madeleine 26, 109, 185, 303, 314  
Maître de la légende de sainte Ursule 400  
Maître de la Légende dorée de Munich 183, 237  
Maître de la Madone d'Eichhorn 519  
Maître de la Madone Grog 188, 193, 227, 248  
Maître de la Madone Strauss 672  
Maître de la Madone van Gelder 116  
Maître de la Mazarine 188, 191  
Maître de la Nativité du Louvre 523  
Maître de la Passion de Berlin 189, 190, 192, 199, 205, 227, 233, 367, 642  
Maître de la Sainte Parenté 368  
Maître de la Véronique de Munich 33, 76, 215, 240, 452  
Maître de la Vie de Marie 33, 240  
Maître de Marguerite d'Orléans 217, 239, 244, 272, 291, 352, 395, 409, 418-419, 469, 478, 516, 523, 564, 603

Maître de Marie de Bourgogne 238  
 Maître de Saint Gilles 440  
 Maître de Saint-Laurent 10, 33, 59, 108, 189, 199, 387, 415, 436, 452  
 Maître de Schotten 386  
 Maître de Sir John Talbot 239, 291  
 Maître de Staufberg 94  
 Maître de Trebon 506, 523  
 Maître de Werden 336  
 Maître des Cartes à jouer 92  
 Maître des Etudes de draperies 183, 333, 360, 606  
 Maître des Heures de François de Guise 188, 189, 207, 230, 350, 399  
 Maître des Heures latines de Genève 396, 480  
 Maître des Initiales de Bruxelles 592  
 Maître des Jardins d'amour 118, 640, 648  
 Maître des livres de prière 219, 288  
 Maître des panneaux de Sterzing 116, 325, 333  
 Maître des Sept jours 594  
 Maître des Vierges d'Humilité 657  
 Maître du Bréviaire de Marie de Gueldre 104  
 Maître du Diptyque de Wilton House 187, 189, 194, 195, 202, 208, 224, 369, 423, 433, 458, 463, 643  
 Maître du Retable d'Ortenberg 76  
 Maître du Retable de Tennenbach 78, 80, 84-85, 672  
 Maître du Walters 218, 220, 228, 352, 471, 657  
 Maître E.S. 118, 123, 189, 191, 194, 205, 230, 368, 640, 667  
 Maître i. e. 220  
 Maître M. S. 285, 404  
 Malouel, Jean 578  
*Marie au Buisson de Roses* (gravure) 233, 521  
*Marie au Jardin du Paradis avec quatre saintes* (gravure coloriée) 188, 194, 238, 578  
*Marie au Jardin du Paradis avec trois saintes* 188, 194, 233, 249, 326, 574, 643  
*Marie sous un buisson de roses* (calcaire) 199, 208  
 Martini, Simone 181-182, 237  
 Martino di Bartolomeo 406  
*Martyre de sainte Apolline* (gravure, Colmar) 92  
 Massoudy, Hassan 538  
 Memling, Hans 110, 188, 189, 191, 193, 196, 199, 201, 203, 205, 208, 218, 225, 229, 239, 299, 363, 398, 400, 407, 428, 477, 484, 644, 673, 677  
 Merson, Luc Olivier 551  
 Metsys, Quentin 214, 399, 436  
 Michelino da Besozzo 216, 354  
 Mignon, Abraham 517  
 Millais, John Everett 275  
*Minnekästchen* 30, 58, 62-66, 96, 97, 99, 141, 240, 442, 648, 663  
 Multscher, Hans 334, 477, 481-482

## N

Naqqâsh, Hosein 383  
*Nativité de la Vierge* (Maître du Paradiesgärtlein) 76, 78, 87, 89, 124, 375, 658  
*Nativité de saint Jean Baptiste* (Maître du Paradiesgärtlein) 89-90

Nicolas de Verdun 27, 211, 236

## P

Pacher, Michael 26  
Patinir, Joachim 558  
Pérugin, Le 415  
Piero della Francesca 549  
Pisanello 76, 210, 396, 480, 612  
Pleydenwurff, Hans 464  
Provost, Jan 484  
Pseudo-Jacquemart 191, 195, 199, 238, 413, 477, 485

## R

Raphaël 214, 237, 289, 290, 305, 325, 399, 519  
*Reliquaire des saints Lucius et Emerita* 91, 426  
*Rencontre de Jésus et de saint Jean Baptiste enfants dans le désert* (Maître du Paradiesgärtlein) 21, 22, 89-90, 192, 244, 255, 277, 294, 304, 515, 542, 566, 626, 659, 666, 671, 676, 678  
Riccardio di Nanni 534  
Robert, Dom 213, 219, 257, 457, 626, 671  
*Roi de faucons* (carte à jouer) 92-93,  
Rosi, Alessandro 301  
Rossetti, Dante Gabriel 325  
Rubens, Petrus Paulus 224, 387  
Ruffilus 233

## S

*Saint Jean Baptiste interrogé par les prêtres et les Lévités* (Maître du Paradiesgärtlein) 89-90  
*Saint Jean l'Évangéliste* (miniature, Fribourg-en-Brigau) 23, 661  
Saint-Blancat, Louis 603  
*Sainte Famille* (Berlin) 91, 241  
Sano di Pietro 214  
Saussure, Eric de 571  
Schadeberg, Hermann 90-91, 661, 665  
Schilling de Hagenau, Hans 578, 616, 647  
Schongauer, Martin 29, 33, 75, 79, 102, 106, 119, 184, 185, 188, 190, 191, 209-210, 222-224, 227, 233, 244, 248, 250, 303, 322, 351, 364-365, 368, 375-376, 391, 394, 403-404, 480, 496, 504, 511, 521, 522, 523, 527, 552, 556, 567, 584, 659, 667, 669, 678  
Siferwas, John 17, 505, 510, 526, 542, 546, 547, 554, 586-587, 601, 604, 607, 656-657, 659, 661  
*Sous-Dame de cerfs* (carte à jouer) 92-93  
Spencer, Stanley 423  
Spengler, Lazarus  
Stefano da Verona 76, 123, 184, 189, 190-191, 209-210, 222-224, 227, 233, 244, 248, 250, 266, 318, 369, 464, 510, 521, 643  
Striegel, Bernhardt 277

## T

Taddeo di Bartolo [249](#), [509](#), [525](#), [533](#)  
Testard, Robinet [183](#), [549](#)  
*Tête de la Vierge Marie* (Maître du Paradiesgärtlein) [90](#)  
The Spitz master [188](#), [189](#), [191](#), [193](#), [215](#), [225](#), [236](#), [356](#), [394-395](#), [433](#), [452](#)  
Tiefental, Hans [78-80](#), [84](#), [96](#)  
Toros, Roslin [537](#)  
Tura, Cosmè [540](#)

## V

Van Cleeve, Jost [390](#)  
Van der Goes, Hugo [240](#), [395](#), [440](#), [463](#), [447](#), [485](#)  
Van der Weyden, Rogier [133](#), [182](#), [204](#), [449](#), [483](#), [653](#)  
Van Dyck, Anton [621](#)  
Van Eyck (les frères) [76](#), [182](#), [187](#), [188](#), [189](#), [194](#), [204](#), [236](#), [245](#), [321](#), [409](#), [428](#)  
Varo, Remedios [232](#), [244](#), [558](#)  
Veneziano, Paolo [373](#), [439](#)  
*Vierge à l'Enfant* (noyer polychrome, Strasbourg) [94-95](#)  
*Vierge à l'Enfant* (terre cuite) [95](#)  
*Vierge à la rose dans un jardin clos* (gravure, Bâle) [91-92](#), [411](#)  
*Vierge aux fraisiers* (Maître du Paradiesgärtlein) [21](#), [73](#), [82-84](#), [98](#), [115-116](#), [117](#), [124](#), [138](#), [167](#), [184](#), [210](#), [255](#), [264](#), [285-286](#), [293](#), [334](#), [337](#), [339](#), [363](#), [365](#), [373](#), [463](#), [506](#), [612](#), [514](#), [515](#), [521](#), [566-567](#), [575](#), [659](#), [671](#), [979](#)  
*Vierge Marie dans un jardin clos* (*Heures de Louis de Savoie*) [189](#), [190](#), [196-197](#), [209](#), [225-227](#), [230](#), [248](#), [279](#), [375](#)  
*Visitation* (Maître du Paradiesgärtlein) [21](#), [89-90](#), [149](#), [222](#), [285](#), [334](#), [418](#), [515](#), [617](#), [626](#), [659](#), [676](#), [678](#)  
Vogeler, Heinrich [418](#)  
Vreland, Willem [508](#)  
Vuiller, Gaston [472](#)

## W

Walter, Johann [578](#)  
Witz, Konrad [80](#), [86](#)

## D Index thématique

Certains termes comme « jardin », « paradis », Jésus », « Marie », « fleur », « oiseau », désignant des réalités dont il est constamment question, il était impossible de les faire figurer dans cet index. Pour d'autres vocables, à peine moins fréquents, tels que les couleurs, nous avons réservé les renvois aux pages présentant un intérêt, une liste exhaustive risquant d'avoir un effet de repoussoir.

### A

- Abeille 283, 542-543, 557, 630, 642  
Abel 614  
Abraham 193, 211, 355, 437, 484, 609  
Abricot 213, 274  
Adam 353, 399, 524, 534, 650  
Agathe (sainte) 192, 206  
Age d'or 177, 288, 426  
Agneau 24, 204, 257, 304, 429, 483, 645, 666  
Agnès (sainte) 155, 191, 215, 292, 431  
Aigle 29, 234, 239, 477, 481, 482  
Aile 21, 132, 161, 196, 200, 231-232, 239, 240, 476, 482, 520, 604  
Ailes en croix 210, 234, 245, 277, 505, 519, 520, 521, 559, 577, 583, 587  
Alchémille 146  
Alcyon 592-595  
Alexandre le Grand 236  
Alkonost 604  
Alliance 440-442, 593  
Alouette 235, 421, 531, 554, 612  
Alsace 221, 390, 576, 645, 665  
Âme 147, 206, 237, 238, 557, 563, 646, 653  
Amor 364  
Amour 206-212, 226, 322, 331-335, 363-367, 418-421, 424-426, 457, 469, 594-595, 617  
Amour courtois : voir *Minne*  
Amulette : voir Pouvoirs apotropaiques  
Ancolie 219, 475-487, 647  
Âne 224, 247, 249, 335, 395, 408, 424, 478, 576, 611, 641, 666  
Ange exterminateur 552-553  
Animal de compagnie 542  
Anne (sainte) ternaire 519  
Antidote : voir Poison  
Antiquité 228, 234, 270, 296, 308, 309, 311, 319, 320, 327, 331, 359, 365-367, 373, 378, 382, 416, 430, 456-457, 477, 497, 509, 524, 529, 538, 540, 617  
Aphrodite : voir Vénus  
Apolline (sainte) 192, 206  
Apollon 234, 241, 407, 438  
Araignée 247, 283, 286, 298, 326, 360, 532  
Arbre au rameau sec 53, 154-156, 566, 622  
Arbre au tronc double : voir Cerisier  
Arbre de la Connaissance 43, 139, 152, 154, 155, 578  
Arbre de Vie 151-155, 164, 284, 578  
Arbre extérieur 42, 53, 152-153, 197, 568, 580-581, 677  
Arbre qui reverdit : voir Greffe  
Arc-en-ciel 18, 30, 133, 148, 238, 344, 394, 435-436, 459, 486, 590-591, 593, 635  
Arche : voir Noé  
Arès 407  
Argent 160, 201, 606  
Argus 238  
Arma Christi 290  
Arné 601  
Art de clôture 16, 99, 662  
Artémis : voir Diane  
Asclépios : voir Esculape  
Asphodèle 311  
Astrologue 540  
Athéna 594  
Atta, Attis 457  
Attribut 24, 34, 43, 46, 49, 98, 113, 125, 136, 138, 141, 164, 172, 191, 195, 199, 205, 241, 261, 323, 370, 524, 589, 621

Aubépine 192, 229  
Augure 497, 540  
Auréole 21, 63, 66, 82, 100, 105, 107,  
111-112, 120, 122, 191, 225, 230, 242,  
274, 375-376, 410, 432, 554, 612, 635  
Aveugle : voir Cécité  
Axe médian 114, 153, 401, 546, 568  
Azurite 51, 201

## B

Babylone 427, 629  
Bacchus 352  
Balaam 247  
Baldur 415  
Bâle 80  
Banquette 104, 119, 146, 183, 187-188,  
329  
Baptême 603, 672  
Barbe (sainte) 113, 128-129, 192, 206,  
223, 310, 370, 406, 441, 445, 451, 472,  
491, 516, 574, 597, 675  
Barthélémy (saint) 291  
Basilic 236  
Bassin 48, 62, 63, 126-129, 160-161,  
294, 445, 543, 599, 627, 641, 654, 665  
Bavon (saint) 64, 141, 492  
Bec 247, 592, 601, 617  
Bécasse 578  
Bec-croisé 247  
Bélide 419  
Bergeronnette 547-548  
Bétoine 391, 446  
Biche 241  
Blanc 51, 176, 230, 318, 319-320, 364-  
372, 400, 458, 580-582, 611, 618  
Bleu 20, 51, 119-120, 126, 133, 210-  
211, 221, 226, 230, 278, 290, 309, 432,  
433, 445, 458-459, 557-567, 590-591,  
603, 611, 636-637, 641, 646  
Bœuf 328, 335, 423, 502, 541, 545,  
603, 611, 636-637, 641, 646  
Bois : voir Xylogravure  
Bouillon-blanc 218, 224  
Bourrache 444  
Bouton d'or : voir Renoncule  
Bouvreuil 500-506, 533, 671  
Bruant 67, 567-572, 580, 582, 657, 664  
Brûlure 537  
Bugle 444  
Burâq 364

Burin 32

## C

Cadre 476, 480, 678  
Cage 35, 217, 239, 421, 505, 509, 517,  
524, 542, 546, 557, 561-562, 575, 585-  
587, 590  
Caille 48, 220  
Caille-lait 355-357  
Calice 126, 192, 290, 460, 578  
Canard, cane 243, 256, 670, 671  
Caractères hébraïques 20, 47, 68, 116,  
486, 600, 638  
Catherine d'Alexandrie (sainte) 191-  
192, 206, 250, 333, 343, 367-368, 387,  
415, 426, 441, 470, 472, 491, 510, 560,  
574, 664, 674-675  
Catherine de Bourgogne 664-665, 673-  
674, 677  
Cécile (sainte) 111, 121, 441  
Cécité 237, 302, 312, 383, 396, 453,  
505, 507, 585-587  
Cène 648  
Cent 355  
Centaure 353  
Centaurée 216, 228, 353  
Centre 488-489, 601, 603, 638  
Cerf 481  
Cerise, cerisier 42, 48, 53, 124-126,  
149-153, 188, 282, 356, 578-579, 641,  
672-673  
Céyx et Alcyone 594-595  
Chaîne 127, 163, 205  
Champs Elysées 177  
Changelin 406  
Chant 30, 110, 130, 168, 170, 190, 200,  
235, 243-244, 246, 250, 502, 506, 513,  
516, 554, 563-566, 575, 584-585, 591,  
632, 635, 641, 645  
Charadrius 234, 579-582  
Chardon 224, 257, 277, 313, 522-523,  
526  
Chardonneret 21, 25, 33, 210, 217, 305,  
500, 514-527, 534, 557, 568, 664, 668  
Chasteté 326, 327, 606, 623  
Chat 235, 295, 380, 423, 445, 504, 513,  
517, 518, 527, 558, 572, 612  
Chauve-souris 20, 41, 63, 236, 239-  
240, 286, 597, 630  
Chélidoine 18, 237

Chemin : voir Voie  
 Chêne 217  
 Cheval 381, 545, 573, 660, 666  
 Chevalier 131, 135-138, 468, 644  
 Chien 336, 598  
 Chimère 307  
 Chiron 216, 353-354  
 Chocard 606, 612  
 Choucas 606, 612, 625  
 Chouette 27, 235-236, 244, 452, 536, 558, 610, 620  
 Christophe (saint) 468  
 Chute 42, 534  
 Chute des anges 239, 653  
 Cigale 530  
 Cigogne 236, 239, 626, 643  
 Cinq 171, 262, 410, 489, 640  
 Circoncision 390, 672  
 Citron 396, 612  
 Claire (sainte) 468  
 Claranna von Hohenburg 664-665, 673  
 Clef 271-274, 276-280  
 Clergé 502, 515, 532, 546, 586, 602, 609, 614-615, 616, 647  
 Clochette 330-344, 430, 517, 581, 645  
 Clou 329, 389-391, 506, 671  
 Clovis 324  
 Coccinelle 279  
 Cochenille 55, 435, 442, 486, 648  
 Cochon 426, 452, 666  
 Cœur 49, 51, 287-288, 450, 454  
 Coing 214  
 Colchique 338  
 Cologne (Ecole de) 25, 32, 77, 120, 181, 215, 642  
 Colomban (saint) 241  
 Colombe 17, 159, 217, 232-233, 238, 243, 252, 485, 574, 602, 609, 619, 624  
 Côme et Damien (saints) 449  
 Commanditaire (du *Paradiesgärtlein*) 97-100, 453, 525, 599, 615, 626, 641, 659-666, 673  
 Communauté religieuse : voir Couvent  
 Compagnon rouge / blanc 351-353, 510  
 Compassion du Père 387  
 Concile d'Éphèse 180,  
 Concile de Florence 179,  
 Concile de Pergame 178,  
 Confiance 205, 206-212, 251, 386, 451, 509, 511, 550, 584, 624, 631, 652-654  
 Conrad (saint) 360  
 Consoude 412, 573  
 Conte 22, 29, 36, 103-105, 153, 217, 243, 269, 293, 314, 335, 336-337, 365, 370-371, 376, 421, 441, 508, 530, 575, 625  
 Conversion 447, 533, 545, 554, 570, 625, 646, 649-655, 664, 671, 678  
 Copie 221  
 Coq 219, 220-221, 234, 235-236, 243, 274, 532, 536, 610  
 Coquelicot 18, 26, 219-221, 479  
 Coquelourde 396-401, 667  
 Coquetterie 508, 531, 560  
 Coran 28, 242, 343, 536  
 Corbeau 64, 141, 243, 565, 604-619, 641, 649  
 Corne 162-164, 239, 533  
 Corneille 604-619, 629  
 Coronis 617  
 Corvidé 236, 589, 604-628  
 Coucou 271, 530-531  
 Cour d'amour : voir *minne*  
 Couronne 47, 48, 120, 124, 133, 135, 142, 156, 164, 199, 224, 226-227, 332, 369-370, 373, 425, 428, 469-470, 529-531, 537, 627, 642  
 Couronne d'épines 287, 418, 420, 523, 551, 586, 671  
 Coussin 20, 47, 119, 184, 188, 224, 226, 427  
 Couvent 117, 207, 257, 462, 487, 493, 508, 525, 591, 599, 604, 616, 661-662  
 Crabe 335, 431  
 Crapaud 298  
 Crave 607-608, 619-628, 654, 657, 660, 666, 671, 675  
 Création 148, 235, 334, 431, 495, 521, 535, 543, 592, 609, 626  
 Cresson de cheval 445-449  
 Croisade 320  
 Croix 46, 111-112, 140, 142, 151, 156, 199, 205, 217, 228, 264-265, 282, 289-291, 316, 345, 375-376, 388, 391, 404, 410-411, 420, 451, 462, 484, 500, 505, 521, 556, 559, 566, 616, 635, 653, 672  
 Croquis 260, 403, 410, 492, 567, 659  
 Crucifère 54, 216, 346-362  
 Cueillette 221-224, 642  
 Cuillère : voir Louche

Cuivre : voir Burin  
Cuthbert (saint) 241, 625  
Cygne 626, 671

## D

Dame blanche : voir Chouette  
Danse macabre 14, 16  
Datation (du *Paradiesgärtlein*) 676-677  
David 110, 200, 231, 288, 332, 339, 561, 598  
Déluge : voir Noé  
Déméter 295  
Demoiselle : voir Libellule  
Démon : voir Satan  
Destinataire (du *Paradiesgärtlein*) 641, 661-662, 673  
Deux natures du Christ 327, 432, 536  
Devotio moderna 14  
Dévotion (œuvre de) 25, 103, 208, 252, 349, 395, 524, 649, 661-662  
Diadème 121-122, 226, 428  
Diane 364, 389, 423  
Diminutif 59, 60, 162, 165, 203, 360, 414, 460, 508, 550, 557, 563, 571, 592, 651  
Diptyque 102, 193-194, 202, 677-678  
Dix 665  
Docteurs du Temple 530  
Doigt 115-116  
Dominicain(e) 22, 95, 98-100, 172, 182, 395, 567, 599, 655-656, 657, 661-666, 674, 678  
Donar : voir Thor  
Dorothee (sainte) 32, 124-126, 192, 368, 370, 441, 491, 675  
Douce-amère 230, 309, 332, 635  
Douze 111, 180, 218, 442, 497, 631, 639-640, 663  
Dragon 41, 49, 50, 54, 63, 137, 151, 175, 177, 180, 191, 197, 205, 239, 243, 250, 256, 276, 427, 468, 474-475, 481, 512, 540, 650, 657, 670

## E

Eau 126-129, 176, 306, 536, 540, 548, 672  
Eden 44, 61, 73, 151, 175, 177, 180, 196-200, 213, 328, 371, 400, 416  
Edmond Rich (saint) 202  
Églantier 366

Église 117, 463-465, 536, 575, 601, 617, 665  
Égypte 231, 234, 237, 304, 310, 320, 376, 421, 430, 435, 490, 529, 536, 629  
Élie 177, 618  
Elizabeth (sainte) 367  
Éloi (saint) 359  
Emerita (sainte)  
Enfance 133, 203-204, 351, 380-381, 416, 420, 424, 479, 509, 518, 527, 552-553, 646, 651, 658, 666, 671  
Éole 595  
Épitaphe 195, 211, 329, 441, 461, 463, 567, 675  
Érotisme 151, 287-288, 321, 367  
Érythrée 353-355  
Escargot 62, 214, 440, 442, 452  
Esculape 354, 407  
Esther 309-310  
Étienne (saint) 143, 178, 437, 483, 492, 554, 564  
Eucharistie 118-119, 200, 220, 223, 305, 429, 453  
Eulalie (sainte) 463  
Eutrope (saint) 440  
Ève 41, 119, 153, 353, 428, 650  
Ezerneboch 457

## F

Fabien (saint) 155  
Faucon 64, 141, 241, 525, 550  
Fécondité 151, 270, 295, 519, 561  
Femelle 250, 403, 560, 590, 604  
Fermail 226, 429  
Fête-Dieu 466  
Feu 502, 510, 541, 587  
Feu de saint Antoine : voir Mal des Ardents  
Fidélité 237, 469, 574, 581, 598, 617  
Figue, figuier 43, 150, 282, 440  
Fil (oiseau tenu par un) 517-519  
Filigrane 120, 121, 133, 226  
Fina (sainte) 464  
Fleuve 197  
Foudre 310, 354, 360, 429, 451, 460, 509, 597  
Fourmi 615, 620  
Fraise, fraisier 26, 159, 215, 281, 284-294, 534, 647  
Freya 280, 286

Fruit 214-215, 285, 553  
Fuite en Égypte 224, 247, 364, 450-451, 521, 559, 574

## G

Gabriel (saint) 132, 143, 187, 240, 325, 535  
Galatée 287  
Geai 26, 239, 367, 550  
Gédéon 221, 355  
Gemme 47, 66, 99, 124, 206, 226, 238, 430, 561  
Gentiane 217, 259  
Georges (saint) 49, 55, 63, 96, 99, 131, 132, 135-138, 140, 164-166, 193, 197, 202, 205, 208, 225, 243, 279, 309, 347, 407, 453, 465, 481, 516, 622, 623, 675  
Géréon (saint) 481  
Gethsemani 327, 335, 336, 519  
Gilles (saint) 241, 326  
Girofle 347, 390-391, 396  
Giroflée 79, 338, 346-351, 392-393, 458  
Gobe-mouche 567  
Golgotha 350, 355, 399  
Golowin (saint) 631  
Gothique International : voir *weicher Stil*  
Grâce 602, 653, 680  
Grefte 53, 156-159, 285, 363, 649  
Grenade, grenadier 176, 542  
Grenouille 445  
Grive 567, 643  
Groseille 214  
Grue 18, 237  
Guêpe 542-543  
Guêpier 542-543, 593

## H

Hanneton 569  
Harmonie 640, 642  
Harpie 513  
Hélène de Troie 419  
Hénoch 177  
Herbier 19, 43,  
Hercule 224, 322, 326, 354, 407, 598  
Hérisson 610  
Hermès : voir Mercure  
Hermine 468  
Hérode 536

Héron 578  
Hêtre 584  
Hibou 26, 27, 236, 239, 597  
Hirondelle 18, 216, 237, 592, 630, 643, 522-523  
Homme des Douleurs 143, 522-523  
Homoncule 279, 334  
*Hortus conclusus* 97, 101-103, 144, 159, 171, 174, 182-185, 187, 189-190, 208, 372, 495, 528  
Horus 421  
Hubert (saint) 306  
Hugin et Munin 618  
Humilité 278, 284-285, 303, 330, 417-418, 428, 460-465, 468, 584, 520, 651  
Huppe 249, 243, 528-538, 541, 571, 580, 595, 675, 677  
Hyacinthe 438  
Hyphase 197, 400

## I

Icare 235  
Iles Fortunées 177  
Immaculée Conception 132, 134, 157, 318, 405, 429  
Immortalité 120, 309  
Incarnation 112, 152, 157, 200, 280, 335, 358, 652  
Incorruptibilité 596, 622, 678  
Indiens d'Amérique 296, 431, 505, 592, 616  
Indulgence 549  
Io 457  
Irène (sainte) 301  
Iris 11, 434-442, 486  
Iris (fille d'Electre) 266, 435, 441  
Islam 43, 364-365, 371, 428, 549, 535-537, 609, 614

## J

Jaseur 547  
Jaune 20, 25, 46, 51, 230, 347, 420, 489, 539, 567-579, 592  
Jaunisse 359, 408, 571, 577  
Jean l'Évangéliste (saint) 192, 201, 234, 239, 276, 506, 525, 661  
Jean-Baptiste (saint) 192, 277, 279, 358, 399, 523, 531, 544, 566, 586  
Jérusalem Céleste 33, 44, 148, 178, 180, 204-206, 211, 513, 639, 643

Jessé 157-158, 375  
Jeu 117  
Jeu étymologique 160, 219, 312, 332, 353, 381, 393, 414, 442, 446, 467, 470, 477-478, 482, 522, 530, 552, 576, 590, 665  
Joie 558, 565, 620  
Jonchée 194, 224, 325, 333  
Joseph (saint) 105, 323, 469  
Jouet 110, 165, 517-519, 536  
Judaïsme 536-537, 558, 582, 612, 614, 615, 641  
Judas 469, 559, 569, 612, 631, 649  
Jugement Dernier : voir Parousie  
Julienne 350-351, 458  
Junon 224, 238, 319, 322, 326  
Jupiter 234, 400, 457

## K

Klingental 466

## L

Lait 224, 322, 509  
Lamier 306-307, 312-316  
Lapin : voir Lièvre  
Larme 335, 364, 399, 417, 420, 428-429, 561  
Larron 175, 511, 549  
Laurent (saint) 131, 142, 329, 419, 449, 491  
Laurier 307, 430, 468, 615  
Lazare (frère de Marthe) 387, 415, 449  
Lazare (pauvre) 652  
Légende 41, 43, 70, 122, 126, 128, 203, 226, 241, 326, 331, 340, 359, 365, 370, 392, 503, 551, 557, 578, 604, 614-615, 618, 625  
Légende arthurienne 600  
Léopard 242  
Lèpre 449  
Lézard 165  
Libellule 14, 41, 55, 66, 103, 161-162, 166-167, 250, 292, 306, 395, 427, 438, 512, 567, 645, 650  
Libération 507, 587  
Licorne 31, 159, 186, 226, 671  
Lièvre 220, 295  
Lion 241, 645  
Liseron 53  
Livres 115-117, 199, 209, 290, 488, 638

Livre d'Heures 116, 207, 216, 221, 396  
*Locus amoenus* 105, 495  
Loriot 249, 567, 577-580, 582, 671-672  
Louche 48, 54, 62, 126-129, 603, 623  
Louis (saint) 392, 416  
Loup 29, 241, 309, 354, 371, 479, 481, 505, 542, 545, 552, 645  
Lucie (sainte) 219  
Lumière 50, 103, 111-112, 206, 212, 235, 259, 319-320, 329, 364, 413-416, 523, 537-538, 587, 635, 644-646  
Luxure 165, 367, 427, 440, 508, 520, 533, 561, 595  
Lys 50, 138, 148, 203, 218, 301, 319-329, 623, 638, 676

## M

Magie 147, 310, 315, 326, 342, 383, 394, 406, 420, 437, 472, 536, 540  
Mahomet : voir Muhammad  
Mal 72, 132, 138, 161, 163, 207, 220, 469, 475, 629, 645, 650  
Mal des Ardents 299-300, 383, 437, 449, 503, 610, 619, 632  
Mâle 249, 403, 539, 572, 583  
Mandragore 438  
Manne 442, 550  
Marge 218, 227-228, 260, 400, 415, 459, 501, 529, 564, 590, 657-658  
Marguerite 52, 412, 422-432  
Marguerite (sainte) 114, 191, 197, 205, 431, 534, 574  
*Maria lactans* 17, 199, 224, 426, 462  
Marie Jacobé (sainte) 173  
Marie Salomé (sainte) 173  
Marie-Madeleine (sainte) 34, 173, 364, 417, 437, 446, 460, 484, 516  
Mars 548  
Marthe (sainte) 128-129, 278, 309, 472, 491, 542  
Martin (saint) 354, 592-593  
Martin-pêcheur 28, 64, 66, 160, 212, 514, 589-604, 645, 665  
Martyr(e) 277, 291, 299, 333, 367, 427, 431, 484  
Matthias (saint) 469  
Mauve 377-388  
Médecine des Signatures 216, 342, 354, 408, 420, 490, 503, 596  
Mercure 152, 234

Merle 138, 503, 573, 576, 606  
Mésange 521, 554-567  
Mésange à longue queue 548  
Mésange bleue 21, 557-559, 561, 562-567, 588, 645  
Mésange charbonnière 556, 559-562, 588, 666  
Michel (saint) 41, 49, 63, 131, 132-135, 140, 143, 148, 163-164, 197, 201, 236, 238, 240, 313, 407, 565, 603, 644, 650, 653, 671  
Migrateur 251, 528, 553, 643  
Mille 353, 415, 475, 565  
Millepertuis 301, 357-361, 467, 510  
Minerve 617  
Miniature 32, 43, 59, 75, 86, 454, 475, 492, 607, 656-657  
*Minne* 66, 103-105, 152, 187, 332, 367, 373-374, 394, 425, 520, 561, 621, 624, 666  
Miracle 237, 409  
Mission 490, 510  
Modestie : voir Humilité  
Moine Félix 565-566, 591, 645  
Moineau 243  
Moïse 406, 490, 652  
Mont des Oliviers : voir Gethsémani  
Montagne 197  
Mort 138, 365, 416, 471, 480-481, 553, 612-613, 645  
Mouche 55, 66, 167, 292, 507, 512, 566, 645  
Mouette 578  
Moustique 283  
Moutarde: voir Sénévé  
Muguet 52, 66, 330-336, 340, 666-667, 668  
Muhammad (Prophète) 364, 459, 570  
Mur 14, 30, 45, 100-103, 153, 172, 175, 187, 189, 304, 587, 663, 677  
Muse 549  
Musique 13, 40, 48, 109-112, 123, 170, 200, 244  
Myosotis 226, 446, 454  
Mystique 82, 110, 180, 207, 372-374, 659  
Mystique rhénane 12, 15, 60, 106-107, 120, 163, 642, 650

## N

Nabuchodonosor 533, 568, 618  
Nativité 242  
Neige 336-340, 417  
Neptune 617  
Nid 509, 516, 532, 543, 549, 553, 568, 569, 572, 573, 583, 593  
Nimbe : voir Auréole  
Nivéole 330, 336-340, 458  
Noces 120, 199, 201, 353, 343-374, 537  
Noé 236, 564, 591, 608-609  
Noir 169, 251  
*Noli me tangere* 304, 417, 419  
*Nonnenarbeiten* : voir Art de clôture  
Nourriture 153, 176, 250, 280, 288-289, 305, 342, 366, 380-382, 414, 424, 442, 445, 456, 515, 521, 550, 557, 563, 568, 570, 589, 618-619, 641, 647-648  
Nuit 235

## O

Ocelle : voir Paon  
Odin : voir Wotan  
Œil 84, 218, 396, 421, 446, 577, 578, 627, 636-637, 646-649  
Œillet 11, 23, 197, 226, 335, 352, 388-401  
Œuf 458, 530, 561, 564, 569, 607, 611, 615  
Oie 416, 423, 458  
Oiseaux d'argile 28, 234, 515, 558, 641  
Oïseleur 26, 239, 504-505, 516, 537, 553, 560, 564  
Oisillon 274, 551, 573  
Olivier 150, 217  
Onomatopée 243, 516, 529, 539, 583  
Onze 195, 374, 431, 497, 631, 669  
Or 41, 47, 51, 122, 133, 136, 201, 203, 225, 340, 347, 400, 537, 575, 609, 623  
Oracle 271, 297, 367, 416, 424-425, 450, 458, 469, 473, 536, 540, 566, 570, 572, 584, 596, 615, 618  
Orange, oranger 150  
Ordalie 314, 380  
Orphée 241  
Ortie 312-315  
Ostera 332  
Oswald (saint) 64, 99, 142, 300, 492, 566, 570, 605, 621-624, 674-675

Ours 241, 371  
Outremer 51, 167, 201

## P

Paéon 407  
Païen 42, 147, 216  
Pain 551, 648  
Paix 130, 163, 170, 195, 217, 241, 670  
Palmier 521  
Panier 48, 124-126, 200, 368, 460, 578, 675, 677  
Paon 30, 234, 238-239, 240, 248-250, 291, 621, 639  
Papillon 54, 66, 156, 151, 329, 402, 410, 440, 514, 649, 650  
Pâquerette 54, 225, 413-421  
Pâques : voir Résurrection  
Paradis de l'attente 177-180  
Paralysie 408-409  
Parfum 145, 168, 190, 273-274, 311, 333, 347, 366, 371, 391-393, 460, 532, 635, 642  
Pâris 418  
Parlement des Oiseaux 526, 534, 573, 598, 612, 665  
Parole 239, 245, 251, 302-304, 311, 490, 526, 554, 561, 571, 620, 627, 654-655  
Parousie 247, 297, 499, 540, 653  
Passiflore 390  
Passion 73, 129, 411, 519, 523, 551, 635, 671  
Patrick (saint) 282, 603  
Pavot : voir Coquelicot  
Pêche miraculeuse 665  
Pêcheur 274, 278, 297, 371, 391, 491, 533, 545, 553, 626-626, 627, 630, 653  
Pêcheur 592, 601-604, 627, 654, 663  
Pèlerinage 386, 537  
Pélican 234, 430  
Pensée 218-219, 460  
Pentagramme 473  
Pentecôte 233, 408, 573-574  
Perce-neige : voir Nivéole  
Perle 99, 226-227, 335, 426-432  
Perroquet, perruche 240, 244-245, 277, 292, 501, 620, 621  
Perspective 118, 126-127, 262, 389, 476, 522, 542, 561, 640, 679  
Pervenche 25, 165, 465-475, 564  
Peste 14, 140, 211, 301, 309, 392, 449, 516  
Phébus 611  
Phénix 234  
Philippe de Macédoine 631  
Philomèle 237, 534  
Phylactère 238, 309, 545, 591, 598  
Pic 249, 342, 531, 538-546, 656, 679  
Pic épeiche 539, 542-544  
Pic vert : voir Pivert  
Picus  
Pie 512, 517, 548-554, 608, 621  
Pie-grièche 546, 548-554, 568, 580, 650  
Pierre (saint) 219, 271-274, 316, 543, 564, 575, 601, 610, 618, 650  
Pierre précieuse : voir Gemme  
Piété filiale 535-536  
Pimprenelle 449  
Pinson 66, 237, 514, 582-588  
Pintade 250, 621  
Pissenlit 129, 213, 225, 229, 412  
Pivert 538-546, 572, 578, 592, 608  
Pivoine 11, 401-410, 501, 504, 540, 638  
Plantain 225, 295-306, 521  
Plante mariale 264, 303, 310, 318-344, 358, 360, 372-374, 384-385, 401-405, 419, 461, 470, 479-480, 638  
Plongeon imbrin 431  
Pluie 540, 543, 549, 572, 579, 614, 615  
Pluton 463  
Pluvier 579  
Poire 43, 234  
Poison 164, 276, 300, 362, 438, 472, 481, 551, 616  
Poisson 54, 66, 247, 335, 383, 601-603, 623, 627, 640, 645, 648, 654  
Polyphème 287  
Pomme, pommier 11, 42, 47, 79, 124, 196-197, 214, 292, 640, 645, 648  
Porphyron 593, 606  
Porte 644  
Postérité (du *Paradiesgärtlein*) 666-673  
Pou 606  
Pouvoir apotropaïque 166, 274, 292, 300, 305, 313, 357, 360, 396, 405-407, 424, 430, 438, 474, 481, 489, 541, 542  
Prêcheur : voir Dominicain

Prémices 275  
Pressoir Mystique 672  
Primevère 26, 269-280  
Procné 534  
Proserpine 295, 463  
Prune, prunier 542  
Psaltérion 46, 70, 109-111, 121, 200,  
401, 640, 644, 649, 652, 679-680  
Pulmonaire 146, 676  
Purgatoire 40, 179

## Q

Quarantaine 349-350  
Quatre 410, 489, 627, 640

## R

Rapace 236  
Raphaël (saint) 240  
Rat 295, 423, 556  
Raton-laveur 505  
Réalisme 131, 218, 248, 261, 291, 293,  
306, 330, 337, 413, 434-435, 455, 466-  
467, 554, 563  
Récit étiologique 220-221, 235, 247,  
273-274, 280, 283, 289, 292, 296, 297,  
298, 310, 313, 338, 339, 350, 355, 356,  
364-365, 366, 382-383, 390, 399, 404,  
416, 417, 420-421, 428, 431, 457, 458,  
460, 469-470, 505, 506, 508, 510, 511,  
512, 523-524, 525, 530-531, 535-537,  
541, 545-546, 547, 549, 550, 559, 560,  
561-562, 569, 591-593, 596, 597, 609,  
610-611, 612-613, 614, 616, 630  
Récompense 247-248, 452, 500, 505,  
559  
Rédemption 163, 352, 409, 431, 553,  
577, 628, 649-650  
Reflét 455, 513  
Réforme dominicaine 586, 662-665  
Regard : voir Œil  
Reichenstein, Elizabeth von 461  
Reine du Ciel (Marie) 120  
Relique 128, 428  
Renard 220, 423, 541, 615  
Renoncule 220, 610  
Repeint 346, 492  
Restauration 84, 210, 567  
Résurrection 158, 178, 215, 216, 228,  
237, 291, 329, 388, 411, 412-413, 440,

449, 490, 506, 513, 519, 523-524, 566,  
577-579, 603  
Rhénanie 32, 77, 87, 140, 204, 207,  
208, 394, 565  
Roi 537  
Roitelet 510  
Romulus et Rémus 544  
Rosaire 201, 374, 395, 405  
Rose, rosier 11, 99, 125, 148, 189, 224,  
225, 228-229, 320-321, 363-377, 399,  
488, 500, 635, 638, 642, 675  
Rose trémière 51, 377-388  
Rosélia 364  
Rossignol 235, 364, 554  
Roue  
Rouge 20, 51, 151, 230, 237, 246-248,  
277, 282, 356, 364-372, 375-377, 389-  
390, 400, 403-404, 500-501, 502, 505,  
507-508, 538, 545-546, 592, 603, 608,  
620, 636-637  
Rouge-gorge 251, 500, 506-514, 657  
Rouge-queue 508  
Rousserolle 591  
Rubis 47, 428

## S

Saba (reine de) 536-537  
Sainte Conversation 10, 40, 192  
Sainte Famille 214, 241, 305, 404  
Saint-Esprit : voir Colombe, Pentecôte  
Salomon 242-243, 328, 342-343, 536-  
537, 629, 675  
Salut 152, 274, 452-453, 486, 512, 516,  
524, 601-603, 619, 650  
Samaritain (bon) 306  
Samaritaine 128, 306  
Sang 243, 247-248, 329, 358, 364, 389-  
390, 420, 452, 460, 462, 510, 570, 586,  
620, 672  
Saphir 47, 226, 428, 432  
Satan 49, 134, 162-164, 193, 220-221,  
235, 238-239, 300, 313, 327, 357, 366,  
371, 438, 512, 518, 534, 541, 545-546,  
549, 570, 597, 612, 649-650, 656  
Sauge 217, 306-312, 587  
Saul 302, 586  
Sauterelle 275, 326, 630  
Scarabée 54, 307, 414, 421, 481  
Sceau de Salomon 48, 330-331, 340-  
344, 540

Schoenensteinbach 663-666, 677  
Scorpion 300, 327, 335, 382  
Sebald (saint) 135, 455, 491  
Sébastien (saint) 140-141, 155, 276, 301-302, 309, 331, 337, 354, 407, 419, 431, 449, 459, 471, 484, 492, 516, 531, 534, 550, 554  
Sein d'Abraham 651-652  
Semaine sainte 271, 393, 396, 473, 559  
Sénévé 213, 361-362, 664  
Sensitive 470  
Sept 218, 287, 574, 609, 639, 640, 665, 672  
Sept dormants d'Éphèse 178  
Séraphin 642  
Serpent 14, 42, 152, 196-197, 210, 235, 243, 293, 335, 438, 440, 472, 481, 508, 527, 544, 578, 581, 629, 641, 646, 668, 671, 673  
Serpentaire 245-246  
Siegfried 243  
Sienne 81, 88, 172, 182, 373, 655  
*Signatura rerum* : voir Médecine des Signatures  
Silène 352  
Simorg 538  
Simple 29, 144, 228, 270, 275-276, 292, 298-299, 309, 316, 331, 353-354, 356, 357, 359, 362, 366, 380, 382-383, 391, 408, 419, 437-438, 447-449, 456-457, 471-472, 483-484, 650  
Simulation 531, 534, 550, 554, 569  
Singe 49, 54, 63, 66, 162-164, 236, 238-239, 358, 451, 452, 527, 534, 570  
Six 640  
Soleil 234, 334, 387, 141-415, 432, 537-538, 591, 616-617, 646  
Sorcier, sorcière 274, 371, 471, 474, 541, 551, 649  
Souris 557, 593, 597  
Stigmates 215, 285, 304, 329, 349, 359, 375, 429, 440, 468, 640, 642  
Strasbourg 80-81, 87, 172, 255, 347, 655  
Suzanne 218  
Sycomore 627  
Syméon 383, 439-440, 480, 525-526, 560  
Synode 650

## T

Table 40, 48, 49, 117-119, 305, 553, 648, 667  
Talisman : voir Pouvoirs apotropaiques  
Tapisserie 31, 225, 332, 670-671  
Tau 516-518  
Temple 109, 328  
Tendresse 95, 104, 208, 214  
Tentation 220, 504, 508, 519, 595  
Tenture 188, 189, 225  
Térée 237, 534  
Thomas (saint) 628  
Thor 354  
Timarète 657-658  
Titre 211, 254  
Titulus 500  
Tobit 383  
Tortue 531  
Tourterelle 243, 437, 630, 643  
Transformation 280, 336, 356, 371, 508, 531, 543-544, 573, 616, 649  
Travail 112-113, 198-201, 283, 543, 598, 657, 657, 673  
Trèfle 281-284, 287, 293, 482  
Treize 631, 640, 663  
Trinité 217, 232, 277, 281-283, 292, 303, 316, 328, 432, 460, 482-486, 578  
Triptyque 193, 677  
Trois 217, 221, 291, 328, 482, 489, 639, 640  
Trompe-l'œil 480, 563, 653  
Tronc greffé : voir Greffe  
Trousse d'écolier 109, 641, 652

## U

Ursule (sainte) 277

## V

Vautour 652  
Veilleur 292, 539  
Venin : voir Poison  
Vénus 216, 322, 364, 418, 428, 444, 457, 484  
Verdier 568  
Vernis 10, 25, 68,  
Véronique 442-453  
Véronique (sainte) 446, 450-453  
Verre 48, 118, 485

Vert 50, 148, 151, 156-159, 164-166,  
176, 242, 282, 377, 467, 474-475, 539-  
540, 552, 269, 572, 590, 592

Vesce 215

Victoire 442, 468

Vierge au Buisson de Roses 59, 182-  
185, 210, 377, 495

Vierge d'Humilité 119, 180-182

Vierge de Miséricorde 279

Vierge de Tendresse 15

Vierges Capitales 113, 123

Violette 25, 79, 148, 338, 347, 354,  
436, 454-465, 500

Virginité 104, 470, 599, 630

*Virgo inter virgines* 10

Vision 12, 60, 70, 99, 110, 134, 147,  
175, 179, 201-204, 243, 522, 565, 644-  
646

Voie 525

Volière 501, 516, 561-562, 564, 620

Voyage *iter ad paradisum* 99, 644

Vulcain 457

## W

Walpurgis (nuit de la) 274, 293, 313,  
473, 570

*Weicher Stil* 8-10, 15, 76, 94, 96, 143,  
180, 193

Wotan 295, 313, 618, 622

## X

Xylogravure 91-92

## Y

Yeux : voir Œil

## Z

Zacharie 560

Zachée 242

Zéphyr 438

Zeus : voir Jupiter

## II GLOSSAIRE

### A

**Akène** : fruit sec indéhiscent, non soudé à son enveloppe, comme les « pépins » de la fraise. Le fruit du lamier, de la pâquerette est aussi un akène.

**Alterne** : qualifie une feuille attachée isolément sur la tige, contrairement aux feuilles opposées. La julienne, le sceau de Salomon, le sénevé ont des feuilles alternes.

**Ambroisie** : substance à base de miel qui, selon les anciens Grecs, servait de nourriture aux dieux et leur procurait l'immortalité.

**Annuelle** : plante qui, en un an, accomplit tout son cycle de végétation et meurt. Les seules plantes annuelles éventuellement présentes au *Paradiesgärtlein* sont la quarantaine, le lamier pourpre et le sénevé.

**Antependium** : revêtement d'autel en étoffe, en bois ou en pierre. A l'époque du *Paradiesgärtlein*, beaucoup sont exécutés en tapisserie et comportent nombre de plantes et d'oiseaux.

**Anthère** : partie de l'étamine qui s'ouvre pour laisser échapper le pollen. Les anthères du plantain forment comme un nuage coloré autour de la tige.

**Apotropaïque** : se dit d'un objet, d'une formule, d'un geste servant à détourner de soi les influences maléfiques. La rose, la véronique, le martin-pêcheur étaient réputés pour leurs pouvoirs apotropaïques.

**Arma Christi** : ensemble des objets et motifs (visage, poings, lance, clous, couronne d'épines, etc.) ayant servi à l'accomplissement de la Passion du Christ et exposés en totalité ou en partie dans les tableaux.

### B

**Banquette** : construction typique des jardins médiévaux, composée d'une assise de bois, de brique ou de pierre remplie de terre et tapissée de fleurs ou de gazon. Albert le Grand en recommandait la construction dans les vergers.

**Bisannuelle** : plante qui ne fleurit que la seconde année et meurt. La rose trémière, l'érythrée, la julienne sont des plantes bisannuelles.

**Bractée** : feuille située généralement à l'aisselle d'une fleur ou d'une inflorescence, souvent plus petite et plus simple que les autres feuilles, parfois colorée comme les pétales. Les bractées des violettes sont très visibles.

**Bulbe** : bourgeon modifié, généralement souterrain, formé de feuilles transformées en écailles épaisses se recouvrant les unes les autres, comme chez le lys.

## C

**Calice** : enveloppe extérieure de la fleur, généralement verte, formée de sépales parfois libres jusqu'à la base, comme chez la giroflée, ou plus ou moins soudés : c'est le cas de la giroflée et de la primevère.

**Campaniforme** : en forme de cloche. La campanule, le muguet, la nivéole ont une corolle campaniforme.

**Canivet** : dentelle de papier découpée à l'aide de petits canifs par des religieuses ; il s'agit en général d'images pieuses.

**Capitule** : inflorescence de petites fleurs sessiles serrées les unes à côté des autres comme une tête, caractéristique des composées.

**Capsule** : fruit sec à plusieurs graines, parfois formé de plusieurs coques, qui s'ouvre à maturité : c'est le cas des véroniques, des iris, de la nivéole, de la violette.

**Caroncule** : petit organe charnu de couleur rouge, souvent érectile, qui orne notamment la tête de plusieurs oiseaux comme le pigeon et le dindon.

**Christophanie** : manifestation du Christ.

**Composée** : ainsi que le nom l'indique, les « fleurs » composées – par exemple la marguerite et la pâquerette – sont en réalité un ensemble de fleurs regroupées sur une tige.

**Corolle** : partie de la fleur formée par l'ensemble des pétales, qui peuvent être indépendants jusqu'à la base (rose, fraisier) ou plus ou moins longuement soudés en tube (primevère, sauge, pervenche). Les grandes familles sont souvent basées sur l'apparence de la corolle (crucifères, labiacées).

**Cotte** : robe médiévale ample à manches longues, portée par les femmes.

**Corymbe** : inflorescence à sommet plus ou moins aplati, dont les fleurs sont sur des pédicelles inégaux, placés sur des ramifications de la tige.

**Crénelé** : bordé de dents arrondies. Le muguet a une corolle crénelée.

**Crucifère** : famille de plantes caractérisées par des fleurs à quatre pétales en forme de croix réunies en grappes. La giroflée, la julienne, le chou sont des crucifères.

**Cyme** : inflorescence définie, c'est-à-dire dans laquelle chaque pédicelle se termine par une fleur et est arrêté dans sa croissance. La coquelourde, l'érythrée sont organisées en cymes.

## D

**Dame blanche** : autre nom de la chouette effraie, en raison à la couronne de plumes blanches qui entoure ses yeux et lui donne un aspect presque humain.

**Déhiscent** : se dit d'un fruit qui s'ouvre naturellement, comme chez la julienne, la quarantaine, le sénevé.

**Décussé** : se dit des feuilles décalées sur la tige de 90° par rapport aux précédentes. Le lamier, la pervenche ont des feuilles décussées.

## E

**Elytre** : aile antérieure dure qui, chez certains insectes, forme un étui sous lequel se replie l'aile postérieure, qu'il protège efficacement. Le hanneton, la coccinelle, le lucane ont des élytres.

**Epi** : inflorescence dont les fleurs sont disposées autour d'un axe central sans pédicelles, comme le plantain, ou à pédicelles très courts, comme le cresson de cheval.

**Eschatologie** : doctrine portant sur la période où s'accomplit le sort ultime de l'homme et de l'univers. L'eschatologie chrétienne concerne notamment le Paradis de l'attente et la Jérusalem Céleste.

**Étamine** : organe mâle de la fleur produisant le pollen, composé généralement d'une partie allongée et fine, le filet, et d'une anthère, vésicule contenant le pollen. Le nombre d'étamines permet d'identifier les plantes dans la nature mais rarement dans la peinture.

## F

**Feuille** : organe respiratoire de la plante, formée d'un limbe et d'un pétiole.

**Fleur** : organe reproducteur de la plante, qui attire les insectes – principaux agents de fécondation – par sa couleur, son parfum et souvent un nectar sucré. La fleur comprend principalement les pétales, les sépales, les étamines et les styles. Les fleurs mâles ne contiennent que des étamines, les fleurs femelles que des styles ; la plupart des fleurs sont hermaphrodites.

**Foliole** : découpe indépendante de la feuille, par opposition au lobe. Les feuilles du rosier sont composées de 3 à 7 folioles.

**Fruit** : organe composé des graines et de leur enveloppe. Pour assurer la dissémination de l'espèce, les fruits adoptent un grand nombre de méthodes : le plantain colle aux semelles, l'ancolie projette ses graines au loin, le fruit du rosier est apprécié des oiseaux.

## G

**Glabre** : dépourvu de poils. L'iris, la nivéole, le muguet sont des plantes glabres.

**Glande** : poche minuscule, généralement translucide, contenant un liquide particulier. Les glandes du millepertuis sont incluses dans les feuilles.

**Graine** : partie du fruit représentant l'ovule fécondé, mûr et propre à la germination. La graine renferme une plante en miniature ou plantule.

**Grappe** : inflorescence disposée autour d'un axe, assez voisine de l'épi, mais dont les fleurs sont, comme chez la véronique petit-chêne, nettement pédicellée.

## H

**Hampe** : pédoncule portant une ou plusieurs fleurs, dépourvu de feuilles et naissant d'une rosette radicale, comme chez la pâquerette, la primevère, le plantain.

## I

**Incipit** : premiers mots d'un texte, qui servent à désigner couramment une prière (*Ave Maria*, Notre Père) ou un document ecclésiastique (*Dei Verbum*). En littérature, l'incipit, plus conséquent, forme comme un microcosme introductif de l'œuvre.

**Indéhiscent** : se dit d'un fruit qui reste clos jusqu'à ce que la germination écarte son enveloppe, comme chez les labiées et les composées.

**Inflorescence** : disposition des fleurs sur la plante qui les porte.

## L

**Labiée** (ou **lamiacée**) : plante à tige quadrangulaire, à feuilles opposées et décussées, à fleurs à deux lèvres. Les labiées sont le plus souvent odorantes, velues, vivaces. Le lamier, la sauge, la lavande font partie de cette famille.

**Lancéolé** : en forme de fer de lance aux deux extrémités. Les feuilles du plantain lancéolé en sont le meilleur exemple.

**Ligule** : faux pétale d'une composée, qui est en réalité une fleur entière.

**Limbe** : partie principale, élargie et étalée, de la feuille. Les deux faces ont souvent un aspect différent.

**Limbes** : séjour des justes du Premier Testament en attente de la venue du Christ mais aussi séjour – controversé – des enfants morts sans baptême.

**Lobe** : découpe de la feuille non indépendante, par opposition à la foliole. Les feuilles de trèfle, qui comportent trois lobes, sont dites trilobées.

## M

**Mal des Ardents** : maladie appelée aussi « feu sacré », « feu de saint Antoine », due à l'ergot de seigle, qui provoque des hallucinations et une gangrène des extrémités. Elle a sévi à plusieurs reprises durant le Moyen Age.

**Membraneux** : se dit d'un organe mince et translucide, comme le « peau » d'un oignon. La sauge sclarée est pourvue de bractées membraneuses en forme de cœur.

**Myrrhophore** : littéralement « qui porte la myrrhe ». Le terme désigne généralement les femmes qui, au matin de Pâques, se rendent au tombeau pour embaumer Jésus.

## N

**Nectaire** : organe de la fleur produisant le nectar.

**Nectar** : substance sucrée sécrétée par de nombreuses fleurs, attirant les insectes.

**Nervure** : prolongement souvent ramifié du pétiole dans le limbe, ayant un rôle conducteur. Les nervures du plantain sont particulièrement saillantes et solides.

***Noli me tangere*** : nom conventionnel inspiré de l'apparition du Ressuscité à Marie-Madeleine (« ne me touche pas », Jn 20, 17).

## O

**Oblong** : ovale allongé, non aigu, émoussé ou plus ou moins arrondi aux extrémités. Le caille-lait a des feuilles oblongues.

**Obtus** : se dit d'une feuille, d'un sépale plus ou moins arrondi aux extrémités.

**Ombelle** : inflorescence où tous les pédicelles s'attachent sur le même point de la tige et s'élèvent au même niveau. Les ombellifères, comme la carotte, tirent leur nom de cette particularité.

**Opposé** : qualifie les feuilles placées par paires sur la tige, se faisant face à la même hauteur. La coquelourde, le lamier, les véroniques ont des feuilles opposées.

**Ovaire** : partie du pistil qui renferme les ovules. Il peut être libre et apparaître au-dessus de la fleur, comme chez la primevère, ou soudé, et apparaître comme un renflement sous la fleur : tel est le cas chez le caille-lait.

## P

**Pale** : linge ordinairement carré, renforcé par un carton, souvent brodé au Moyen Age, destiné à recouvrir le calice pendant la messe.

**Palis** : clôture légère à claire-voie garnie de fleurs, le plus souvent de roses.

**Palmé** : disposé selon le schéma d'une main ouverte.

**Panicule** : inflorescence composée où les fleurs sont portées par des pédoncules longs et ramifiés qui forment, par leur ensemble, un panache ou une pyramide.

**Parousie** : désigne le plus souvent la seconde venue du Christ à la fin des temps. La Première Parousie est l'Incarnation.

**Pédicelle** : support de chaque fleur lorsque le pédoncule est ramifié.

**Pédicellé** : muni d'un pédicelle. C'est par exemple le cas des fleurs de la julienne, qui sont de ce fait un peu éloignées de la tige principale.

**Pédoncule** : axe portant les fleurs.

**Persistant** : se dit d'une feuille restant verte tout l'hiver. Cette caractéristique a valu à la pervenche son nom allemand de *Immergrün*.

**Pétale** : partie de la fleur souvent de couleur vive, située entre les sépales et les organes reproducteurs.

**Pétiole** : appelé « queue » de la feuille dans le langage courant.

**Pistil** : ensemble des organes femelles placés au centre de la fleur.

**Plectre** : pièce d'écaille, d'os, de plume, de métal, qui permet de pincer les cordes d'un instrument de musique, notamment le psaltérion.

**Plessis** : clôture serrée formée de branchages entrelacés, le plus souvent d'osier ou de châtaigner. Un grand nombre d'*hortus conclusus* est entouré d'un plessis.

**Plongeon imbrin (*Gavia immer*)** : oiseau de la taille d'un cormoran, observable en été sur les côtes de la mer du Nord. Selon la légende, les taches blanches de son dos seraient des perles imprimées par l'eau sur son plumage (il se nomme en allemand *Eistaucher*).

**Pneumatophanie** : manifestation de l'Esprit Saint, sous forme de colombe lors du Baptême de Jésus, d'un violent coup de vent et de langues de feu lors de la Pentecôte.

**Pollen** : poussière produite par l'anthère des étamines arrivant à maturité.

**Préau** : « petit pré » fleuri qui désigne au sens large un jardin d'agrément pourvu de banquettes et entouré d'un mur.

**Psychopompe** : littéralement « peseur d'âmes ». S'applique généralement à saint Michel, souvent représenté dans cette fonction.

**Pubescent** : muni de poils fins, mous, peu serrés.

## R

**Racine** : partie de la plante qui la fixe au sol et assure une part importante de sa nutrition.

**Radicant** : capable de produire des racines aux points de contact avec le sol. Le fraisier, la pervenche sont des plantes radicales.

**Radiée** : composée souvent bicolore, comprenant à la fois des fleurs ligulées et des fleurs tubulées, comme la marguerite et la pâquerette.

**Rampant** : courant sur le sol ou la pierre. Le cresson de cheval est une plante rampante.

**Récit étimologique (ou récit d'origine)** : récit mythologique qui vise à expliquer la signification et la valeur originelle d'un phénomène naturel ou d'un nom, par exemple la couleur du plumage d'un oiseau ou la forme d'une fleur.

**Rhizome** : tige horizontale souterraine, portant des racines et émettant des tiges à une extrémité, qui s'allonge chaque année ; les marques laissées par ces tiges ont donné son nom au sceau de Salomon. La primevère et l'iris sont aussi des plantes à rhizome.

**Rosette** : réunion en cercle des feuilles à la base d'une tige, par exemple chez la primevère, la sauge sclarée.

## S

**Sagittation** : mise à mort au moyen de flèches. La sagittation la plus souvent représentée est celle de saint Sébastien.

**Sépale** : élément foliacé, généralement vert, dont la réunion compose le calice et supporte la corolle de la fleur.

**Sessile** : dépourvu de pétiole ou de pédoncule. Le millepertuis a des feuilles sessiles.

**Signatura rerum** : système reposant sur la conviction que le visible est l'image de l'invisible, que Dieu a « signé » la nature pour permettre à l'homme de se sauver corps et âme. Les fleurs jaunes, par exemple, guérissent la jaunisse ; les oiseaux jaunes peuvent emporter le mal. Paracelse est le principal théoricien des Signatures.

**Silique** : fruit allongé, caractéristique des crucifères, formé de deux pièces appliquées contre une cloison membraneuse qui porte les graines. En s'ouvrant à maturité par des valves, ce fruit propulse parfois ses graines.

**Spathe** : bractée membraneuse ou foliacée ouverte sur un côté, enveloppant une inflorescence, présente entre autres chez l'iris et la nivéole. Certaines spathes sont très décoratives, comme chez l'arum ; d'autres, notamment celles du maïs, enveloppent étroitement les graines.

**Stolon** : rejet rampant qui, en s'enracinant, donne naissance à une plante nouvelle, par exemple un fraisier.

**Style** : filaments reliant l'ovaire au stigmate, au centre de la fleur, à l'intérieur de l'anneau des étamines.

**Surcot** : vêtement féminin porté à l'époque gothique par-dessus la cotte, serré à la taille par une ceinture, avec ou sans manches.

## T

**Tépale** : nom donné aux pétales et aux sépales lorsqu'ils sont identiques, comme chez la tulipe ou le lys.

**Théophanie** : phénomène au cours duquel Dieu se manifeste, de manière indirecte et impersonnelle (coup de tonnerre, tremblement de terre) ou sous la forme d'un envoyé (le plus souvent un ange). Les Jardins du Paradis mettent en scène davantage des christophanies que des théophanies.

**Typologie** : interprétation théologique et technique exégétique initiées par Origène, selon laquelle le Premier Testament serait la révélation anticipée du Second. La typologie est à la

source de nombreux motifs iconographiques, qui mettent par exemple en parallèle Sarah et Marie.

## V

**Verticille** : ensemble de tiges, feuilles ou fleurs groupées autour d'un axe central, comme les rayons d'une roue autour d'un moyeu.

**Vivace** : plante vivant plus de deux saisons, souvent plus résistante que les plantes annuelles, toute ou en partie ligneuse. La sauge, le rosier, la coquelourde sont des vivaces.

## W

**Walpurgis** : nuit du 30 avril au 1<sup>er</sup> mai, durant laquelle, selon la légende, sorcières et démons se donnent rendez-vous sur le Brocken. Goethe met en scène la « nuit de la Walpurgis » dans la première partie de son *Faust*.

### III BIBLIOGRAPHIE

#### A Bibliographie choisie

##### A

AINSWORTH, MARTENS 1995

Ainsworth Maryan et Martens Maximiliaan, *Petrus Christus*, Gand, Ludion, 1995.

ALBERT-LLORCA 1991

Albert-Llorca, Marlène, *L'Ordre des choses. Les récits d'origine des animaux et des plantes en Europe*, Paris, Editions du C.T.H.S., 1991.

ALCOLEA BLANCH 2003

Alcolea Blanch, Santiago, *Les peintures du Prado*, Paris, La Martinière, 2003.

ALDENHOVEN 1902

Aldenhoven, Carl, *Geschichte der Kölner Malerei*, Lübeck, Verlag von Joh. Nöhring, 1902, p.113-114, 342.

ALEXANDRE-BIDON, LETT 1997

Alexandre-Bidon, Danièle et Lett, Didier, *Les Enfants au Moyen Age, V<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette Littératures, 1997.

ALGERMISSEN 1967

Algermissen, Konrad *et al.*, *Lexikon der Marienkunde*, Ratisbonne, Verlag Friedrich Pustet, 1967, p. 1370-1371.

ALLAIN 2004

Allain, Yves-Marie, *D'où viennent nos plantes ?*, Paris, Calman-Lévy, 2004.

ALPHONSE X 1959-1965

Alphonse X le Sage, *Cantigas de Santa Maria*, 3 vol., Coimbra, Atlantide, 1959-1964.

AMADES 1988

Amades, Joan, *L'origine des bêtes. Petite cosmogonie catalane*, traduction et présentation de Marlène Albert-Llorca, Carcassonne, GARAE, 1988.

AMAT 2002

Amat, Jacqueline, *Les animaux familiers dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

AMBLARD 1999

Amblard, Paule, *La Vie de Jésus selon Guillaume de Digulleville, moine du XIVe siècle*, Paris, Le Pommier / Fayard, 1999.

ANCELET-HUSTACHE 1961

Ancelet-Hustache, Jeanne, *Maître Eckhart et la Mystique rhénane*, Paris, Seuil, 1961.

ANDERSEN 1992

Andersen, Christian, *Œuvres*, t. 1, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, 1992.

ANDERSEN 2005

Andersen, Christian, *Contes et histoires*, introduction, traduction et annotation par Marc Auchet, Paris, Librairie Générale Française, 2005.

ANGELUS SILESII 1946

Angelus Silesius, *Pèlerin Chérubinique*, traduit, préfacé et commenté par Henri Plard, Paris, Aubier, 1946.

ANGELUS SILESII 1979

Angelus Silesius, *Der cherubinische Wandersmann*, Zurich, Diogenes, 1979.

ANGLADE 1983

Anglade, Jean, *Les Fioretti de saint François d'Assise*, Paris, Librairie Générale Française, 1983.

ANTOINE 2006

Antoine, Elizabeth, « La Vierge dans un jardin clos dans l'art parisien autour de 1400 », dans *La Création artistique en France autour de 1400*, actes du colloque international, École du Louvre, 7 et 8 juillet 2004, Musée des beaux-Arts de Dijon, 9 et 10 juillet 2004, publiés sous la direction de Élisabeth Taburet-Delahaye, Paris, Ecole du Louvre, DL 2006, p. 431-448.

APOCRYPHES 1997

*Ecrits apocryphes chrétiens I*, édition publiée sous la direction de François Bovon et Pierre Geoltrain, Paris, Gallimard, 1997.

APOCRYPHES 2005

*Ecrits apocryphes chrétiens II*, édition publiée sous la direction de Pierre Geoltrain et Jean-Daniel Kaestli, Paris, Gallimard, 2005.

APPUHN 1980

Appuhn, Horst, *Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

ARASSE 1996

Arasse, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

ARASSE 1999

Arasse, Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999.

ARASSE, TÖNNESMANN, 1997

Arasse, Daniel et Tönnemann, Andreas, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.

ARNDT 1847

Arndt, Johann, *Paradiesgärtlein voller christlicher Tugenden. Wie dieselben durch andächtige, lehrhafte und trostreiche Gebete in die Seele zu pflanzen*, Berlin, Evangelischer Bücherverein, 1847.

ARONICA 2006

Aronica, Markus *et al.*, *Göttlich gekrönt. Eine geistliche Einführung in die Tafelbilder des Hochaltars im Freiburger Münster*, Fribourg-en-Brisgau, Promo Verlag, 2006.

ATTAR 1999

Attar, Farid Al Din, *Le Voyage des oiseaux*, extrait de *Mantic Uttair* ou *Le Langage des oiseaux*, traduit du persan par Garcin de Tassy, calligraphies de Hassan Massoudy, Paris, Editions Alternatives, 1999.

AUGUSTIN 1869

*Œuvres complètes de saint Augustin, traduites pour la première fois*, sous la direction de M. Raulx, Bar-le-Duc, 1869, disponible sur <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/index.htm#commentaires> (consulté le 12. 10. 2010).

AUGUSTYN 2000

Augustyn, Wolfgang, « Die Nelke. Bemerkungen zu einem Bildmotiv und seiner Deutung » dans Syre, Cornelia *et al.*, *Leonardo da Vinci. Die Madonna mit der Nelke*, Munich, Schirmer & Mosel, 2000, p. 61-81.

AULARD, MACKIEWICZ 1995

Aulard, Stéphane et Mackiewicz, Marie-Claude, « Le bestiaire de la Bible », *Les Dossiers de la Bible* n° 58, juin 1995.

AUSONI 2006

Ausoni, Alberto, *La Musique*, Paris, Hazan, 2006.

AUTIN GRAZ 2002

Autin Graz, Marie-Christine, *L'enfant dans la peinture*, Paris, Skira, 2002.

AVRIL 1995

Avril, François, *L'Enluminure à l'époque gothique. 1200-1420*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1995.

AVRIL 2003

Avril, François (dir.), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, BnF, 2003.

AVRIL, REYNAUD 1995

Avril, François et Reynaud, Nicole, *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, Paris, BnF, 1995.

AYALA, AYCARD 2001

Ayala, Roselyne de et Aycard, Mathilde, *Une histoire des fleurs*, Paris, Perrin, 2001.

## B

BABELON 2000

Babelon, Jean-Pierre *et al.*, *Primitifs italiens*, Paris, Noesis, 2000.

BACH 1933

Bach, Adolf (éd.), *Das rheinische Marienlob. Eine deutsche Dichtung des 13. Jahrhunderts*, Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, Leipzig, Karl W. Hiesemann, 1933.

BACKHOUSE 1997

Backhouse, Janet, *The Illuminated Page. Ten centuries of manuscript painting in the British Library*, Londres, The British Library Board, 1997.

BACKHOUSE 2001

Backhouse, Janet, *Medieval Birds in the Sherborne Missal*, Londres, The British Library, 2001.

BACKHOUSE 2004

Backhouse, Janet, *Illumination from Book of Hours*, Londres, The British Library, 2004.

BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941

Bächtold-Stäubli, Hanns (dir.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 10 vol., Berlin / Leipzig, Walter de Gruyn & Co, 1927-1941.

BAER 1976

Baer, Frank, *Votivtafel-Geschichten*, Rosenheim, Rosenheimer Verlagshaus, 1976.

BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994

Bäumer, Regimius et Scheffczyk, Leo, *Marienlexikon*, 6 vol., Erzabtei St. Ottilien, Eos, 1988-1994.

BALANDA 1994

Balanda, Elisabeth de, *Les métamorphoses de l'azur. L'art de l'Azulejo dans le monde latin*, Paris, Ars Latina, 1994.

BALL 2001

Ball, Philip, *Histoire vivante des couleurs*, Paris, Hazan, 2001.

BALZAMO 2006

Balzamo, Eléna, *Histoires d'oiseaux*, Paris, Flies France, 2006.

BÄR 1913

Bär, Franz, *Die Marienlegenden der Straßburger Handschrift Ms. Germ. 868 und ihr literarischer Zusammenhang*, Strasbourg, M. DuMont Schauberg, 1913.

BARAGLI 2005

Baragli, Sandra, *L'Art au XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hazan, 2005.

BARNAY 2000

Barnay, Sylvie, *La Vierge. Femme au visage divin*, Paris, Gallimard, 2000.

BARRAU 1996

Barrau, Jacques *et al.*, *L'ABCdaire des roses*, Paris, Flammarion, 1996.

BARTHELME 1931

Barthelmé, Annette, *La réforme dominicaine au XV<sup>e</sup> siècle en Alsace et dans l'ensemble de la province de Teutonie*, Strasbourg, Heitz, 1931.

BARTSCH 1858

Bartsch, Karl, *Die Erlösung mit einer Auswahl geistlicher Dichtungen*, Quedlinburg / Leipzig, Gottfried Basse, 1858.

BARZ 1998

Barz, Brigitte, *Die Stuppacher Madonna von Matthias Grünewald*, Stuttgart, Urachhaus, 1998.

BASCHET 2000

Baschet, Jérôme, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000.

BASILE DE CESAREE 2005

« Homélie huitième. Des oiseaux », dans *Homélies, discours et lettres choisis de s. Basile-le-Grand*, traduits par M. l'abbé Auger, Lyon, F. Guyot éditeur, 1827, numérisation, commentaires et notes : Abbaye Saint-Benoît de Port-Valais, 2005, disponible sur [www.abbaye-saint-benoit.ch](http://www.abbaye-saint-benoit.ch) (consulté le 02. 02. 2008).

BATTISTI 1990

Battisti, Eugenio, *Giotto*, Genève, Skira, 1990.

BATTISTINI 2004

Battistini, Matilde, *Symboles et Allégories*, Paris, Hazan, 2004.

BAUCH 1932

Bauch, Kurt, « Holzschnitte vom Meister des Paradiesgärtleins », dans *Oberrheinische Kunst* 5, 1932, p.161-170.

BAUDOIN 2006

Baudoin, Jacques, *Grand livre des saints. Culte et iconographie en Occident*, Nonette, Créer, 2006.

BAUER 1973

Bauer, Hermann, *L'ancienne Pinacothèque de Munich*, Paris, Grange Batelière, 1973.

BAX 1983

Bax, D., *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach. Two Last Judgement triptychs. Description and exposition*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1983.

BAZIN 1953

Bazin, Germain, *Histoire de l'art de la préhistoire à nos jours*, Paris, Massin, 1953.

BAZIN 1984

Bazin, Germain, *Les fleurs vues par les peintres*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1984.

BAZIN 1999

Bazin, Germain, *Jardins. La recherche du Paradis perdu*, Paris, Hachette, 1999.

BEAUGENDRE 1996

Beaugendre, Anne-Caroline, *Les Merveilles du Monde ou Les Secrets de l'histoire naturelle*, Paris, BnF, 1996.

BECHSTEIN 1846

Bechstein der Jüngere, *Neue Naturgeschichte der Stubenvögel. Ein Lehrgedicht*, Hanovre, Hahn'sche Buchhandlung, 1846.

BECHSTEIN 1907

Bechstein, Johann Matthaeus, *Manuel de l'amateur des oiseaux de volière*, Paris, Auguste Goin, 1907.

BEER 1965

Beer, Ellen J., « Staufberg und der oberrheinische Kreis des *Paradiesgärtleins* » dans *Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert, ohne Königsfelden und Berner Münsterchor*, Bâle, Birkhäuser Verlag, 1965, p. 123-131, pl. 107-125.

BEGUERIE, BISCHOFF 2000

Béguerie, Pantxika et Bischoff, Georges, *Grünwald. Le Maître d'Issenheim*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000.

BEHLING 1957

Behling, Lottlisa, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Köln, Böhlau Verlag, 1957.

BEISSEL 1892

Beissel, Stephan, s. j., *Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland während der zweiten Hälfte des Mittelalters*, Fribourg-en-Brigau, Herder, 1892.

BEISSEL 1909

Beissel, Stefan, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Fribourg-en-Brigau, Herdersche Verlagshandlung, 1909, p. 373.

BENEDEIT 2006

Benedeit, *Le Voyage de saint Brendan*, traduction, présentation et notes de Ian Short et Brian Merrilees, Paris, Honoré Champion, 2006.

BENESCH 1996

Benesch, Otto, *La peinture allemande. De Dürer à Holbein*, Genève, Albert Skira, 1996.

BERLIOZ, CORDONNIER 2004

Berlioz, Jacques et Cordonnier, Rémy, « Le convers et les oiseaux. Monde animal, morale et milieu monastique : le *De avibus* d'Hugues de Fouillois (XII<sup>e</sup> siècle) », dans *Hommeanimal. Histoire d'un face à face*, Strasbourg, 2004.

BERNABE 2004

Bernabé, Cathy, *Le Mondes des sauges*, Rodez, Editions du Rouergue, 2004.

BERNARD DE CLAIRVAUX 1998-2007

Bernard de Clairvaux, *Sermons sur le Cantique*, 5 vol., Paris, Le Cerf, 1998-2000.

BERNHART 1937

Bernhart, Joseph, *Heilige und Tiere*, Munich, Josef Müller, 1937.

BERNUS TAYLOR 2001

Bernus Taylor, Marthe *et al.*, *L'Etrange et le Merveilleux en terres d'Islam*, Paris, RMN, 2001.

BERR 2005

Berr, Karsten, « Lustgärten und allegorische Gärten im hohen Mittelalter », *Der Gartenbau – L'Horticulture*, Solothurn, 2005, p. 14-16.

BERSUDER 1985

Bersuder, Dominique, « Stationnement exceptionnel de guêpiers d'Europe (*Merops apiaster*) dans le Nord de l'Alsace », *Ciconia, Centre d'Etudes Ornithologiques d'Alsace*, Strasbourg, 1985 /1, p. 121-122.

BERSUDER, KOENIG 1992

Bersuder, Dominique et Koenig Paul, « La pie-grièche à tête rousse », *Lien ornithologique d'Alsace*, juin 1992, n° 56, p. 19.

BERTAUD 1946

Bertaud, E., *Etudes de symbolisme dans le culte de la Vierge*, Limoges, Société des Journaux et Publications du Centre, 1946.

BERTAUD 1969

Bertaud, Emile, « Hortus, Hortulus, jardin spirituel », dans Viller, M. *et al.*, *Dictionnaire de spiritualité*, Paris, Beauchesne, 1969, t. 7, 1, col. 766-784.

BERTHERAT, DELVAL 1999

Bertherat, Marie et Delval, Marie-Hélène, *La Bible racontée par les peintres*, Paris, Bayard, 1999.

BERTHOD, HARDOUIN-FUGIER 1999

Berthod, Bernard et Hardouin-Fugier, Elisabeth, *Dictionnaire iconographique des Saints*, Paris, L'Amateur, 1999.

BERTI 2000

Berti, Giordano, *Les Mondes de l'Au-delà*, Paris, Gründ, 2000.

BERTOLD BENTON 1992

Bertold Benton, Janetta, *Bestiaire médiéval*, Paris, Abbeville, 1992.

BERTRAND 1995

Bertrand, Bernard, *Les secrets de l'ortie*, Aspet, ouvrage auto-édité, 1995.

BERTRAND 1996

Bertrand, Jean-Paul, *Une nuée d'anges. Trésors de la Bibliothèque du Vatican*, Monaco, Le Rocher, 1996.

BERTRAND 2000

Bertrand, Bernard, *Eloge du plantain*, Sengouagnet, Terran, 2002.

BERTRAND 2002

Bertrand, Bernard, *Au pays des sauges*, Sengouagnet, Terran, 2002.

BESSIERE, VULLIEZ 1998

Bessière, Gérard et Vulliez, Hyacinthe, *Frère François. Le saint d'Assise*, Paris, Gallimard, 1998.

BEUCHERT 2004

Beuchert, Marianne, *Symbolik der Pflanzen*, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag, 2004.

BIALOSTOCKI 1993

Bialostocki, Jan, *L'art du XV<sup>e</sup> siècle des Parler à Dürer*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

BIANCIOTTO 1995

Bianciotto, Gabriel, *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, Stock, 1995.

BIBLIA HEBRAICA 1977

Alt, A. et al., *Biblia Hebraica Stuttgartensia*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1977.

BICKEL 2006

Bickel, Stefanie, *Gärten : Ordnung, Inspiration, Glück. Eine Einführung für Schülerinnen und Schüler. Städel Museum*, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, 2006.

BIEDERMANN 1990

Biedermann, Gottfried, « International, regional, lokal » dans Pochat, Götz et Wagner, Brigitte, *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1990, p. 20-33.

BIHALJI-MÉRIN 1975

Bihalji-Mérin Oto, *Die Kunst der Naiven*, Munich, Haus der Kunst, 1975.

BIHALJI-MÉRIN 1984

Bihalji-Mérin Oto, *L'art naïf. Encyclopédie mondiale*, Lausanne, Edita, 1984.

BILIMOFF 2001

Bilimoff, Michèle, *Promenade dans les jardins disparus. Les plantes au Moyen Age d'après les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, Rennes, Ouest-France, 2001.

BILIMOFF 2003

Bilimoff, Michèle, *Enquête sur les plantes magiques*, Rennes, Ouest-France, 2003.

BIRK 1925

Birk, J., *Unser Waldvogelquartett. Zeisig, Stieglitz, Hänfling und Buchfink. Ihr Freileben und ihre Haltung als Stubenvögel*, Brunswick, Gustav Wenzel, 1925.

BIZET 1944

Bizet, J. A., *Suso et le Minnesang ou La morale de l'amour courtois*, Paris, Montaigne, 1944.

BLANC 1998

Blanc, Monique, *Retables. La collection du Musée des Arts décoratifs*, Paris, RMN, 1998.

BLANC 2004

Blanc, Monique, *Voyages en enfer. De l'art paléochrétien à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2004.

BOBIN 1992

Bobin, Christian, *Le Très-Bas*, Paris, Gallimard, 1992.

BOCK 1560

Bock, Hieronymus, *Kreüter-Buoch*, Strasbourg, Josias Rihel, 1560.

BODSON 2001

Bodson, Bernadette *et al.*, *Histoire de la peinture en Belgique du XIV<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.

BÖCKLER 1966

Böckler, Albert, *Deutsche Buchmalereien der Gotik*, Königstein-im-Taunus, Hans Köster, 1966.

BÖSCH 1961

Bösch, Bruno, « Literatur des Spätmittelalters (1250 bis gegen 1500) », dans *Deutsche Literaturgeschichte in Grundzügen*, Berne / Munich, Francke Verlag, 1961, p. 89-120.

BÖSPFLUG 1984

Böspflug, François, *Dieu dans l'art. Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris, Le Cerf, 1984.

BÆSPFLUG 1999

Bœspflug, François *et al.*, *Lumière et Théophanie, L' Icône, Connaissance des Religions*, Hors Série, 1999.

BÆSPFLUG 2000

Bœspflug, François, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460)*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

BÆSPFLUG 2002

Bœspflug, François, *Et incarnatus est*, Anvers, Haleweijn, 2002.

BÆSPFLUG 2007

Bœspflug, François, « Le singe de Dieu. À propos du diable dans l'art d'Occident (XII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle) », dans C. Zöhl, M. Hofmann, *Von Kunst und Temperament. Festschrift für Eberhard König*, Turnhout, 2007, p. 44-52.

BÆSPFLUG 2008

Bœspflug, François, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Eternel dans l'art*, Montrouge, Bayard, 2008.

BOLLIGER-SAVELLI, WÖLFEL 1981

Bolliger-Savelli, Antonella et Wölfel, Ursula, *Frère François d'Assise*, traduction française de Anne-Marie Busnel, Paris, Centurion, 1981.

BORD, SKUBISZEWSKI 2000

Bord, Lucien-Jean et Skubiszewski, Piotr, *L'image de Babylone aux Serpents dans les Beatus. Contribution à l'étude des influences du Proche-Orient antique dans l'art du haut Moyen Age*, Paris, Cariscript, 2000.

BORRIES 1994

Borries, Johann Eckart von, « Etudes d'après nature en Alsace, du Gothique tardif à la Renaissance », dans *D'après Nature. Chefs d'œuvre de la peinture naturaliste en Alsace de 1450 à 1800*, Strasbourg, Creamuse, 1994, p. 10-41.

BOSSUS, CHARRON 2006

Bossus, André et Charron, François, *Guide des chants d'oiseaux d'Europe occidentale*, Paris, Delachaux & Niestlé, 2006.

BOUREUX 2001

Boureux, Christophe, *Les plantes de la Bible et leur symbolique*, Paris, Le Cerf, 2001.

BOURIN 1990

Bourin, Jeanne, *La rose et la mandragore. Plantes et jardins médiévaux*, Paris, François Bourin, 1990.

BOVINI 1957

Bovini, Giuseppe, *Mosaïques de Ravenne*, Paris, Plon, 1957.

BRAAK 1974

Braak, Ivo, *Poetik in Stichworten*, Kiel, Ferdinand Hirt, 1974.

BRAUN 1995

Braun, Lucien, *Paracelse*, Paris / Genève, Slatkine, 1995.

BRAUN 2003-2004

Braun, Suzanne, *Le symbolisme du bestiaire médiéval*, Dossier de l'Art, Hors Série n°103, décembre 2003- janvier 2004.

BREHM 1975

Jahn, Theo, *Brehms neue Tierenzyklopädie*, édition en 12 volumes de *Brehms Tierleben* 1876 entièrement remaniée, Fribourg-en-Brigsgau, Herder, 1975.

BREUILLE 1990

Breuille, Jean-Philippe (dir.), *Dictionnaire de la peinture allemande et d'Europe centrale*, Paris, Larousse, 1990.

BRIGITTE DE SUEDE 2006

Brigitte de Suède, *Révélations, Extraits traduits du latin, présentés et annotés par Jean-Pierre Troadec*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

BRINKMANN 2002 a

Brinkmann, Bodo, « Kölner Meister um 1470/80. Die Enthauptung der hl. Katharina, Der Leichnam der hl. Katharina wird von Engeln zum Berg Sinai entrückt » dans Brinkmann, Bodo et Kemperdick, Stephan, *Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500, Katalog der Gemälde im Städelischen Kunstinstituts Frankfurt am Main*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 2002, p. 296-307.

BRINKMANN 2002 b

Brinkmann, Bodo, « Imitator Martin Schongauers. Madonna mit Kind in einem Fenster » dans Brinkmann, Bodo et Kemperdick, Stephan, *Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500, Katalog der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 2002, p. 423-429.

BRINKMANN, KEMPERDICK 2002

Brinkmann, Bodo et Kemperdick, Stephan, *Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500, Katalog der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main*, Mayence, Philipp von Zabern, 2002.

BRINKMANN, SANDER 1999

Brinkmann, Bodo et Sander, Jochen, *German painting before 1800 at the Städel*, Francfort-sur-le-Main, Blick in die Welt Film und Dokumentation GMBH, 1999.

BRION 1996

Brion, Marcel, *Les peintres de Dieu*, Paris, Le Félin, 1996.

BRITISH LIBRARY 2011

British Library, *Additional MS 74236 (The Sherborne Missel)*, disponible sur <http://bestiary.ca/manuscripts/manu> (consulté le 02. 05. 2011).

BROCKHAUS 1954

*Der Große Brockhaus, völlig neubearbeitete sechzehnte Auflage in 12 Bänden*, Wiesbaden, Brockhaus, 1954.

BROSSE 1990

Brosse, Jacques, *La Magie des plantes*, Paris, Albin Michel, 1990.

BROSSE 1998

Brosse, Jacques, *Les Maîtres Spirituels*, Paris, Larousse, 1998.

BUBERL 2004

Buberl, Brigitte (dir), *Conrad von Soest. Neue Forschungen über den Maler und die Kulturgeschichte der Zeit um 1400*, Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 2004.

BUCHNER 1960

Buchner, Ernst, *Malerei der deutschen Spätgotik*, Munich, Hirmer, 1960.

BUDDE 1986

Budde, Rainer. *Köln und seine Maler, 1300 – 1500*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1986.

BUDDE 1993

Budde, Rainer, *Le Wallraf-Richartz Museum de Cologne*, Paris, Scala, 1993.

BUDDE, KRISCHEL 2000

Budde, Rainer et Krischel, Roland, *Das Wallraf-Richartz-Museum. Hundert Meisterwerke*, Cologne, DuMont Buchverlag, 2000.

BURNAND, BELLAN 1997

Burnand, Caroline et Bellan, Monika, *Panorama de la culture allemande*, Paris, Ellipses, 1997.

BUSCH 2001

Busch, Petra, *Die Vogelparlamente und Vogelsprachen in der deutschen Literatur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Munich, Wilhelm Fink, 2001.

BUSCHHAUSEN 1980

Buschhausen, Helmut, *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Kosterneuburg*, Vienne, Tusch, 1980.

BÜTTNER 1990

Büttner, Frank Olaf, *Zu Bildform, Stilmitteln und Ikonographie der Tafelmalerei um 1400*, dans Pochat, Götz et Wagner, Brigitte, *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1990, p. 62-87.

BÜTTNER 2008

Büttner, Nils, *Jardins en peinture*, traduction de Dorian Astor, Paris, Imprimerie nationale, 2008.

BUTZKAMM 2001

Butzkamm, Aloys, *Christliche Ikonographie. Zum Verstehen mittelalterlicher Kunst*, Paderborn, Bonifatius, 2001.

C

CABARD, CHAUVET 2003

Cabard, Pierre et Chauvet, Bernard, *L'étymologie des noms d'oiseaux*, Paris, Belin, 2003.

CAILLETEAU 1987

Cailleteau, Jacques, *et al.*, *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Nantes, Cahiers de l'Inventaire 4, 1987.

CAMBY 1983

Camby, Philippe, *Le Paradis et les Naïfs*, Paris, Max Fourny, 1983.

CAMES 1988

Cames, Gérard, « Rudolf von Ems. Weltchronik », dans *Strasbourg, Colmar. La Mémoire des Siècles. 2000 ans d'écrits en Alsace*, Fondations Mécénat Sciences et Art, 1988, p. 51-52.

CANAL, ARNAULT 1995

Canal, Denis-Armand et Arnault, Daniel, *Le récit de la Création. Miniatures de la Bibliothèque Vaticane*, Paris, Herrscher, 1995

CARDON, DU CHATENET 1990

Cardon, Dominique et Du Chatenet, Gaëtan, *Guide des teintures naturelles. Plantes, lichens, champignons, mollusques et insectes*, Neuchâtel / Paris, Delachaux & Niestlé, 1990.

CARON-LAMBERT 1999

Caron-Lambert, Alice, *Le roman des roses*, Paris, Le Chêne, 1999.

CAROZZI, TAVIANI-CAROZZI 1999

Carozzi, Claude et Taviani-Carozzi, Huguette, *La Fin des Temps. Terreurs et prophéties au Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1999.

CARSTED 1897

Carsted, A, *Unsere Vögel in Sage, Geschichte und Leben*, Leipzig, Ferdinand Hirt, 1897.

CASSAGNES-BROUQUET 1991

Cassagnes-Brouquet, Sophie, *Marie en Limousin*, Rodez, Editions du Rouergue, 1991.

CASSAGNES-BROUQUET 1993

Cassagnes-Brouquet, Sophie, *Les Anges et les Démons*, Rodez, Editions du Rouergue, 1993.

CASSAGNES-BROUQUET 2003

Cassagnes-Brouquet, Sophie, *La passion du Livre au Moyen Age*, Rennes, Ouest-France, 2003

CASSAGNES-BROUQUET 2009

Cassagnes-Brouquet, Sophie, *La vie des femmes au Moyen Age*, Rennes, Ouest-France, 2009.

CASTELFRANCHI VEGAS 1966

Castelfranchi Vegas, Liana, *Die internationale Gotik in Italien*, Dresde, Verlag der Kunst, 1966.

CAT. ANVERS 2009

*De Quinten Metsijs à Peter Paul Rubens. Chefs d'œuvre du Musée royal réunis dans la Cathédrale* (Ria Fabri), Cathédrale de Notre-Dame d'Anvers, 2009.

CAT. BÂLE 1991

*Das Amerbach-Kabinett. Zeichnungen Alter Meister* (Christin Müller), Bâle, Kunstmuseum, 1991.

CAT. BÂLE 1994-1995

*Einblattholzschritte des XV. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett Basel* (Mariantonia Reinhard-Felice), Bâle, Öffentliche Kunstsammlung, 1994.

CAT. BILBAO 1999

*Maestros Antiguos y Modernos. Museo de bellas Artes de Bilbao* (Alfonso E. Pérez Sanchez), Bilbao, Fundacion BBK, 1999.

CAT. BRUGES 1994

*Hans Memling* (Dirk de Vos), Bruges, Ludion, 1994.

CAT. BRUGES 2010-2011

*De Van Eyck à Dürer. Les Primitifs flamands & l'Europe centrale 1430-1530* (Till-Holger Borchert), Bruges, Hazan, 2010.

CAT. BRUXELLES 2010

*El Greco. Domenikos Theotokopoulos 1900* (Ana Carmen Lavin Berdonces), Bruxelles, BAI Publishers, 2010.

CAT. CHANTILLY 2004

*Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du XV<sup>e</sup> siècle*, Musée Condé (Emmanuelle Toulet), Paris, Somogy, 2004.

CAT. COLMAR 2000-2001

*Les Dominicaines d'Unterlinden* (Jeffrey H. Hamburger), Colmar, Musée Unterlinden, 2000-2001, Paris, Somogy, 2000, t. 1.

CAT. COLOGNE 1987

*Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz* (Joachim M. Plotzek), Cologne, Schnütgen-Museum, 1987.

CAT. DARMSTADT 1990

*Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt* (Wolfgang Beeh), 1990.

CAT. ESSEN, BONN 2005

*Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, Ruhrlandmuseum Essen: *Die frühen Klöster und Stifte, 500 – 1200*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn: *Die Zeit der Orden, 1200 – 1500* (Lothar Altringer), Munich, Hirmer Verlag, 2005.

CAT. FRANCFORT-SUR-LE-MAIN, MUNICH 2006 - 2007

*Gärten: Ordnung, Inspiration, Glück* (Sabine Schulze), Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, 2006.

CAT. FRANCFORT, LONDRES 2007-2008

*Cranach der Ältere* (Bodo Brinkmann), Städel Museum de Francfort 2007, Royal Academy of Arts de Londres 2008, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, 2007.

CAT. FRIBOURG 2010

*Meisterwerke vom Mittelalter bis zum Barock im Augustinermuseum in Freiburg i.Br.* (Detlev Zinke), Fribourg, 2010.

CAT. GRENOBLE 1993

*Arcabas. Peintures 1987-1993* (François Boespflug), Grenoble, ACMAD, 1993.

CAT. LILLE 2005

*Le Maître au feuillage brodé. Primitifs flamands. Secrets d'ateliers* (Florence Gombert), Palais des Beaux-Arts de Lilles, Paris, RMN, 2005.

CAT. LILLE, PHILADELPHIE 1998-1999

*Goya. Un regard libre* (Arnaud Brejon de Lavergnée), Paris, RMN, 1998.

CAT. LOS ANGELES 2003-2004

*Illuminating the Renaissance. The triumph of Flamish manuscript painting in Europe* (Thomas Kren), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2003.

CAT. MUNICH 1986-1987

*Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik* (Jan Piet Filedt Kok), Munich, Staatliche Graphische Sammlung, 1956.

CAT. NEW YORK 1994

*Petrus Christus* (Maryan W. Ainsworth et Maximiliaan P. J. Martens), Ludion, The Metropolitan Museum of Art, 1995.

CAT. NUREMBERG 1971

*Albrecht Dürer 1471-1971* (Leonie von Wilkens), Munich, Prestel Verlag, 1971.

CAT. PARIS 1984

*L'image de piété en France 1814-1914* ( Jean-Pierre Seguin), Paris, Musée-Galerie de la Seita, 1984.

CAT. PARIS 1991-1992

*Martin Schongauer, Maître de la gravure rhénane* (Sophie Renouard de Bussierre), Paris, Musée du Petit Palais, 1991-1992.

CAT. PARIS 1998-1999

*Lorenzo Lotto. 1480-1557* (Jean-Pierre Cuzin), Paris, RMN, 1998

CAT. PARIS 2002

*Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin du Moyen Age* (Elisabeth Antoine), Paris, RMN, 2002.

CAT. PARIS 2003

*Jean Fouquet. Peintre et enlumineur du XV<sup>e</sup> siècle* (François Avril), Paris, BnF / Hazan, 2003.

CAT. PARIS 2004 a

*Primitifs français. Découverte et redécouvertes* (Dominique Thiébaud), Musée du Louvre, Paris, RMN, 2004.

CAT. PARIS 2004 b

*Paris 1400. Les arts sous Charles VI* (Elisabeth Taburet-Delahaye), Musée du Louvre, Paris, RMN, 2004.

CAT. PARIS 2005

*La France romane au temps des premiers Capétiens 987-1152* (Danielle Gaborit-Chopin), Musée du Louvre, Paris, RMN, 2005.

CAT. PARIS 2005-2006

*Bestiaire médiéval. Enluminures* (Marie-Hélène Tesnières), Paris, BnF, 2005-2006.

CAT. SAINT-ANTOINE-L'ABBAYE 2002

*Chroniques d'une abbaye au Moyen Age. Guérir l'âme et le corps* (Géraldine Mocellin-Spicuzza), Musée départemental de Saint-Antoine l'Abbaye, Isère, 2002.

CAT. SAINT-ANTOINE-L'ABBAYE 2003

*Au temps où l'on implorait le ciel, protection et guérison en Occident* (Géraldine Mocellin-Spicuzza, Brigitte et Yvan Brohard), Musée départemental de Saint-Antoine l'Abbaye, Isère, 2003.

CAT. SAINT-ANTOINE-L'ABBAYE 2006

*Sur les chemins d'Ispahan. Savoir et médecine entre Orient et Occident* (Yvan Brohard), Musée départemental de Saint-Antoine l'Abbaye, Isère, 2006.

CAT. SAINT-HUGUES-DE-CHARTREUSE 1992

*Arcabas* (François Boespflug), Grenoble, Conseil Général de l'Isère, 1992.

CAT. SEEDAM-LISBONNE-VIENNE-UTRECHT 2006-2008

*Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau* (Suzanne Greub), Munich, Hirmer, 2006.

CAT. STRASBOURG 1994

*D'après Nature. Chefs d'œuvre de la peinture naturaliste en Alsace de 1450 à 1800* (Johann Walther), église protestante Saint-Pierre le Jeune, Strasbourg, Creamuse, 1994.

CAT. STRASBOURG 2008

*Strasbourg 1400. Un foyer d'art dans l'Europe Gothique* (Philippe Lorentz), Editions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2008 (spécialement p. 54-71 et 162-189).

CAT. TRENTE 2002

*Il Gotico nelle Alpi 1350-1450* (E. Castelnuovo), Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 2002.

CAT. VIENNE 2007

*Gartenlust. Der Garten in der Kunst* (Agnès Husslein Anco), Belvédère, Vienne, Christian Brandstätter, 2007.

CAZELLES 2001

Cazelles, Raymond, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.

CAZENAVE 1996 a

Cazenave, Michel, *Encyclopédie des symboles* (s'appuie sur Hans Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, 1989), Paris, Librairie Générale Française, 1996.

CAZENAVE 1996 b

Cazenave, Michel, *Louanges à la Vierge. Hymnes latines à Marie (IV<sup>e</sup> – XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1996.

CERBELAUD 2000

Cerbelaud, Dominique *et al.*, *Ce que nos yeux ont vu. Richesses et limites d'une théologie chrétienne de l'image*, Lyon, Profac, 2000.

CHADWICK 1996

Chadwick, Owen, *Une histoire de la chrétienté*, Paris, Le Cerf, 1996.

CHAMPOLLION, SAROFIM HARLE 2005

Champollion, Hervé et Sarofim Harlé, Diane, *Saqqara, Pierres d'éternité*, Paris, Hermé, 2005.

CHAPUIS 2004

Chapuis, Julien, *Stefan Lochner. Image Making in Fifteenth-Century Cologne*, Turnhout, Brepols, 2004.

CHARBONNEAU-LASSAY 2006

Charbonneau-Lassay, Louis, *Le Bestiaire du Christ*, DDB 1941, repr. Paris, Albin Michel 2006.

CHASTEL, BACCHESCHI 1982

Chastel, André et Baccheschi, Edi, *Tout l'œuvre peint de Giotto*, Paris, Flammarion, 1982.

CHATELET 1996

Châtelet, Albert, *Robert Campin. Le Maître de Flémalle*, Anvers, Fons Mercator Paribas, 1996.

CHATELET, GROSLIER 1996

Châtelet, Albert et Groslin, Bernard Philippe, *Histoire de l'art*, Paris, Larousse, 2001.

CHAVOT 2009

Chavot, Pierre, *L'Herbier des dieux*, Paris, Dervy, 2009.

CHELAZZI DINI 1997

Chelazzi Dini, Giuletta *et al.*, *Les peintres de Sienne*, Paris, Imprimerie Nationale, 1997.

CHEVALIER, GHEERBRANT 1962

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 2000.

CHIARELLI 1987

Chiarelli, Renzo, *Tout l'œuvre peint de Pisanello*, Paris, Flammarion, 1987.

CHIOVARO 1988

Chiovaro, Francesco *et al.*, *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne*, 11 vol., Paris, Hachette, 1988.

CHOURAQUI 1989

Chouraqui, André, *La Bible*, Paris, Desclée de Brower, 1989.

CHRETIEN DE TROYES 1990

Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal ou le roman de Perceval. Edition du manuscrit 354 de Berne, traduction critique, présentation et notes de Charles Méla*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

CHRISTIN 1995

Christin, Olivier. *Les Réformes. Luther, Calvin et les protestants*, Paris, Gallimard, 1995.

CHRISTMANN 1884

Christmann, Johannes, *Les tapisseries de Saint-Jean-des-Choux près Saverne*, Saverne, Gilliot, 1884.

CHUZEVILLE 1935

Chuzeville, Jean, *Les mystiques allemands du XIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Grasset, 1935.

CLARCK 2003

Clarck, Grégory, *The Spitz Master. A Parisian Book of Hours*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum studies on art, 2003.

COARELLI 2002

Coarelli, Filippo (dir.), *Pompéi, la ville ensevelie*, Paris, Larousse, 2002.

COLE AHL 2002

Cole Ahl, Diane, *Benozzo Gozzoli*, Paris, Le Regard, 2002.

COLETTE 1953

Colette, *Pour un herbier. Les fleurs et les saisons*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1953.

COLIN-GOGUEL 2008

Colin-Goguel, Florence, *L'Image de l'Amour charnel au Moyen Age*, Paris, Seuil, 2008.

COMBY 1984

Comby, Jean, *Pour lire l'histoire de l'Eglise. Des origines au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Cerf, 1984.

CONRAD 2006 a

Conrad, Dennis, « Oberrheinischer Meister, Das Paradiesgärtlein, um 1410/20 », dans Schulze, Sabine, *et al.*, *Gärten : Ordnung, Inspiration, Glück*, (catalogue d'exposition), Francfort-sur-le-Main, Hatje Cantz Verlag, 2006, p. 24.

CONRAD 2006 b

Conrad, Dennis, « Oberrheinischer Meister, Das Paradiesgärtlein, um 1410/20 », dans Schulze, Sabine, *et al.*, *Gärten : Ordnung, Inspiration, Glück*, (livret d'accompagnement), Francfort-sur-le-Main, Hatje Cantz Verlag, 2006, n°1.

CONRAD DE MEGENBERG 1475

Conrad de Megenberg, *Das Buch der Natur*, Augsburg, 1475.

COPPENS 1996

Coppens, Christian *et al.*, *L'Empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1996.

COUPLAN 1983

Couplan, François, *Mangez vos soucis ! Guide des plantes ornementales comestibles*, Paris, Editions alternatives, 1983.

COUPLAN 2000

Couplan, François, *Dictionnaire étymologique de botanique*, Paris, Delachaux & Niestlé, 2000.

COUPLAN 2004

Couplan, François, *Reconnaître facilement les plantes par l'odorat, le goût, le toucher*, Paris, Delachaux & Niestlé, 2004.

COWEN 2005

Cowen, Panton, *Rosaces*, Paris, Imprimerie Nationale, 2005.

CREPALDI 2004

Crepaldi, Gabriele, *L'Art au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hazan, 2004.

CUZIN-SCHULTE 2011

Cuzin-Schulte, Séverine *et al.*, *Cranach et son temps au Musée du Luxembourg*, Paris, BeauxArts, 2011.

## D

DÄHNHARDT 1970

Dähnhardt, Otto, *Natursagen. Eine Sammlung naturdeutender Sagen, Märchen, Fabeln und Legenden*, 1907-1910, 2 vol., repr. New York, Burt Franklin, 1970.

DALARUN 2002

Dalarun, Jacques (dir.), *Le Moyen Age en lumière*, Paris, Fayard, 2002.

DANIELOU 1961

Daniélou, Jean, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, Le Seuil, 1961.

DANTE 1966

Dante, *La Divine Comédie*, traduction, préface, notes et commentaire par Henri Longnon, Paris, Garnier, 1966.

DARCHEVILLE 1998

Darcheville, Patrick, *La flore des cathédrales. Le symbolisme floral dans l'architecture religieuse*, Paris, Dervy, 1998.

DAVIES 1974

Davies, Martin, « The Virgin and the Child with angels, in a garden with a rose hedge », dans *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, Catalogue du musée, 1974, p. 475-478.

DAVY 1992

Davy, Marie-Madeleine, *L'oiseau et sa symbolique*, Paris, Albin Michel, 1992.

DAVY 1999

Davy, Marie-Madeleine, *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1999.

DE BOSQUE 1975

De Bosque, Andrée, *Quentin Metsys*, Bruxelles, Arcade, 1975.

DE CAPOA 2003

De Capoa, Chiara, *L'Ancien Testament*, Paris, Hazan, 2003.

DE HAMEL 2001

De Hamel, Christopher, *Une histoire des manuscrits enluminés*, Paris, Phaidon, 2001.

DE HAMEL 2002

De Hamel, Christopher, *La Bible. Histoire du Livre*, Paris, Phaidon, 2002.

DE LOYE 1999

De Loye, Georges, *Avignon. Musée du Petit Palais. Peintures et Sculptures*, Paris, RMN, 1999.

DE VOS 1994

De Vos, Dirk, *Hans Memling. L'œuvre complet*, Paris, Albin Michel, 1994, 431 p.

DE VOS 2002

De Vos, Dirk, *Les Primitifs Flamands*, Anvers, Fonds Mercator, 2002.

DE WYZEWA 1891

De Wyzewa, T., *Histoire de la peinture allemande*, Paris, Firmin-Didot, 1891.

DEBELMAS, DELAVEAU 1978

Debelmas, Anne-Marie et Delaveau, Pierre, *Guide des plantes dangereuses*, Paris, Maloine, 1978.

DEBICKI 1995

Debicki, Jacek *et al.*, *Histoire de l'Art*, Paris, Hachette, 1995.

DEBRAY 2003 a

Debray, Régis, *L'Ancien Testament à travers cent chefs d'œuvre de la peinture*, Paris, Presses de la Renaissance, 2003.

DEBRAY 2003 b

Debray, Régis, *Le Nouveau Testament à travers cent chefs d'œuvre de la peinture*, Paris, Presses de la Renaissance, 2003.

DECOIN 1999

Decoin, Didier, *Jésus, le Dieu qui riait. Une histoire joyeuse du Christ*, Paris, Stock, 1999.

DECOIN, GONDINET-WALLSTEIN 2003

Decoin, Didier et Gondinet-Wallstein, Eliane, *Célébration de l'inespéré*, Paris, Albin-Michel, 2003.

DELAMAIN 1934

Delamain, Jacques, *Pourquoi les oiseaux chantent*, préface de Jérôme et Jean Tharaud, Paris, Stock, 1934.

DELAUNAY 2003

Delaunay, Isabelle *et al.*, *L'Enluminure en France au temps de Jean Fouquet*, Paris, Somogy, 2003.

DELUMEAU 1992

Delumeau, Jean, *Une histoire du paradis. Le jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992.

DELUMEAU 1995

Delumeau, Jean, *Une histoire du paradis. Mille ans de bonheur*, Paris, Fayard, 1995.

DELUMEAU 1997

Delumeau, Jean, *Des Religions et des Hommes*, Paris, Desclée de Brower, 1997.

DELUMEAU 2000

Delumeau, Jean, *Une histoire du paradis. Que reste-t-il du paradis ?*, Paris, Fayard, 2000.

DELUMEAU 2001

Delumeau, Jean, *Le Paradis*, Paris, La Martinière, 2001.

DEL VASTO 1978

Del Vasto, Lanza, *L'Arche avait pour voilure une vigne*, Paris, Denoël, 1978.

DEROO 1996

Deroo, Marc, *Cranach*, Paris, Herscher, 1996.

DES CARS 1999

Des Cars, Laurence, *Les Préraphaélites. Un modernisme à l'anglaise*, Paris, Gallimard, 1999.

DEVITINI DUFOUR 1999

Devitini Dufour, Alessia, *Bosch*, Paris, La Martinière, 1999.

DI PIETRO LOMBARDI 2001

Di Pietro Lombardi, Paola, *Legenda Aurea. Iconografia religiosa nelle miniature della Biblioteca Estense Universitaria*, Modène, Il Bulino edizioni d'arte, 2001.

DITTRICH 2004

Dittrich, Lothar et Sigrid, *Lexikon der Tiersymbole. Sinnbilder in der Malerei der 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg, Michael Imhof, 2004.

DOM ROBERT 2003

Abbaye Saint-Benoît d'En Calcat (ouvrage collectif), *La clef des champs*, Abbaye En-Calcat, Dourgne / Privat, 2003.

DOWLEY 1991

Dowley, Tim *et al.*, *La Bible en vitraux*, Bâle, Brunnen Verlag, 1991.

DU BARTAS 1988

De Salluste du Bartas, Guillaume, *La Septmaine ou Création du monde, Texte préparé par Victor Bol*, Paris, Actes Sud, 1988.

DU BARTAS 1992

De Salluste du Bartas, Guillaume, *La Seconde semaine*, Paris, Klincksieck, 1992.

DU COLOMBIER 1946

Du Colombier, Pierre, *L'Art allemand*, Paris, Larousse, 1946.

DU PASQUIER 2005

Du Pasquier, Jacqueline, *Histoire du verre. Le Moyen Age*, Paris, Massin, 2005.

DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 1994

Duchet-Suchaux, Gaston et Pastoureau, Michel, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion, 1994.

DUDEN 1963

*Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Der große Duden, Band 7*, Mannheim, Dudenverlag, 1963.

DUDEN 1998

*Duden Zitate und Aussprüche. Der große Duden, Band 12*, Mannheim, Dudenverlag, 1998.

DUFOUR 1999

Dufour, Alessia Devitini, *Bosch*, Paris, La Martinière, 1999.

DULAËY 2001

Dulaey, Martine, « *Des forêts de symboles* ». *L'initiation chrétienne et la Bible (I<sup>er</sup> – VI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

DUMAS 2000

Dumas, Anne, *Les Plantes et leurs symboles*, Paris, Hachette, 2000.

DUPEUX 1999

Dupeux, Cécile. *Musée de l'Œuvre Notre-Dame*, Paris, Scala, 1999.

DUPEUX 2001

Dupeux, Cécile (dir.), *Iconoclasme, Vie et mort de l'image médiévale*, Somogy, 2001.

DUPUIGRENET DESROUSSILLES 1986

Dupuigrenet Desroussilles, François, *Trésors de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Nathan, 1986.

DUQUESNE, LEBRETTE 2005

Duquesne, Jacques et Lebrette, François, *La Vie des saints à travers cent chefs d'œuvre de la peinture*, Paris, Presses de la Renaissance, 2005.

DUQUET 2001

Duquet, Marc, *Les oiseaux par la couleur*, Genève, Minerva, 2001.

DURAND-GASSELIN 1991

Durand-Gasselín, François, *Dom Robert. Tapisseries*, En Calcat, Siloë-Sodec, 1991.

E

EBERT-SCHIFFERER 1996

Ebert-Schifferer, Sybille, *Le Musée de Darmstadt*, Fondation Paribas, RMN, 1996.

ECKHART 1993

Eckhart, *Traité et sermons*, traduction, introduction, notes et index par Alain de Libera, Paris, Flammarion, 1993.

ECKHART 2005

*Maître Eckhart ou la joie errante. Sermons allemands traduits et commentés par Reiner Schürmann*, Paris, Payot, 2005.

EFFEL 1997

Effel, Jean, *L'école paternelle*, Paris, Cercle d'art, 1997.

EHRENSCHWENDTNER 2004

Ehrenschtendtner, Marie-Luise, *Die Bildung der Dominikanerinnen in Süddeutschland vom 13. bis 15. Jahrhundert*, Stuttgart, Steiner, 2004.

EICHENDORFF 2004

[www.textlog.de/22780.html](http://www.textlog.de/22780.html) (consulté le 07. 06. 2008).

ELLIOTT 2005

Elliott, Brent, *Flora. Une histoire illustrée des fleurs de jardin*, traduction de Odile Koenig, Paris, Delachaux & Niestlé, 2005.

ELPHICK 2004

Elphick, Jonathan, *Les Oiseaux*, Paris, Mengès, 2004.

ELSIG 2000

Elsig, Frédéric, « La peinture dans le diocèse de Sion », *Revue suisse d'Art et d'Archéologie* n° 57, 2000, p. 131-140.

EÖRSI 1984

Eörsi, Anna, *La peinture de style gothique international*, Paris, I.A.M., 1984.

EPHREM 1968

Ephrem de Nisibe, *Hymnes sur le Paradis*, traduction du syriaque par René Lavenant, s. j., introduction et notes par François Graffin, s. j., Paris, Le Cerf, 1968.

ERLANDE-BRANDENBURG 1989 a

Erlande-Brandenburg, Alain, *La Dame à la Licorne*, Paris, RMN, 1989.

ERLANDE-BRANDENBOURG 1989 b

Erlande-Brandenburg, Alain *et al.*, *La Bible de Prague*, Paris, Philippe Lebaud, 1989.

ETTMÜLLER 1835

*Sant Oswaldes Leben. Ein Gedicht aus dem zwölften Jahrhundert*, Ludwig Ettmüller, Zurich, Schultess'sche Buchhandlung, 1835.

## **F**

FALK 1963

Falk, Paul, « L'appellation *compère* du français *compère-loriot* et l'allemand *Pirol* (loriot) ont-ils la même origine – grecque ? », *Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis*, 1963.

FARNOUX 1993

Farnoux, Alexandre, *Cnossos. L'archéologie d'un rêve*, Paris, Gallimard, 1993.

FASSONE, FERRARIS 2008

Fassone, Alessia et Ferraris, Enrico, *L'Égypte. L'époque pharaonique*, Paris, Hazan, 2008.

FAÿ-SALLOIS 2002

Faÿ-Sallois, Fanny, *Le trésor des Heures*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

FELIX 2000

Félix, Madeleine, *Le livre des Rois mages*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

FERRO 1996

Ferro, Xosé Ramon Marino, *Symboles animaux*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

FEUILLET 1997

Feuillet, Michel, *Les visages de François d'Assise. L'iconographie franciscaine des origines. 1226-1282*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997.

FINGERNAGEL, GASTGEBER 2008

Fingernagel, Andreas et Gastgeber, Christian, *Les plus belles bibles*, Cologne, Taschen, 2008.

FISCHER 1956

Fischer, Otto, *Geschichte der deutschen Malerei*, Munich, Bruckmann, 1956.

FITTER 2005

Fitter, Richard *et al.*, *Guide des fleurs sauvages*, Paris, Delachaux & Niestlé, 2005.

FLOUQUET 2008

Flouquet, Sophie, « Sept clés pour comprendre Strasbourg 1400 », *L'Œil* n° 602, mai 2008, p. 62-67.

FOISTER 2004

Foister, Susan, *Dürer and the Virgin in the garden*, Londres, National Gallery Company Limited, 2004.

FOURNY 1981

Fourny, Max, *Album mondial de la peinture naïve*, Paris, Hervas, 1981.

FRECHET 1994

Fréchet, Robyn et Georges, « Le livre et l'histoire naturelle dans la région rhénane et notamment l'Alsace », dans *D'après Nature. Chefs d'œuvre de la peinture naturaliste en Alsace de 1450 à 1800*, Strasbourg, Creamuse, 1994, p. 42-73.

FRIEDL 1977

Friedl, Paul, *Gute und bewährte Mittel und Bräuch aus Großmutter's Zeit. Vom Gesundbleiben und Gesundwerden*, Rosenheim, Rosenheimer Verlag, 1977.

FROISSART 2008

Froissart, Christian, *La Connaissance des Sauges*, Aix-en-Provence, Edisud, 2008.

FRÜHE 2002

Frühe, Ursula, *Das Paradies ein Garten – der Garten ein Paradies. Studien zur Literatur des Mittelalters unter Berücksichtigung der bildenden Kunst und Architektur*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2002.

FUCHS 2001

Fuchs, Leonhart, *Le nouvel herbier de 1543*, Cologne, Taschen, 2001.

FUGA 2005

Fuga, Antonella, *Techniques et matériaux des arts*, Paris, Hazan, 2005.

FUTTERER 1926-27

Futterer, Ilse, « Eine Gruppe oberrheinischer Tafelbilder des 15. Jahrhunderts », *Oberrheinische Kunst. Vierteljahresberichte der oberrheinischen Museen, Jahrgang II*, 1926-27, Urban-Verlag, Fribourg-en-Brisgau.

## G

GABORIT 2005

Gaborit, Jean-René (dir.), *L'art roman au Louvre*, Paris, Fayard, 2005.

GAGLIARDI 1993

Gagliardi, Jacques, *La conquête de la peinture. L'Europe des ateliers du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1993.

GALLWITZ 1996

Gallwitz, Esther, *Kleiner Kräutergarten. Kräuter und Blumen bei den alten Meistern im Stüdel*, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag, 1996.

GALLWITZ 1999

Gallwitz, Esther, *Schneewittchens Apfel. Pflanzen in Grimms Märchen*, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag, 1999.

GAST 2002

Gast, Uwe, « Der Ortenberger Altar », *Kunstchronik. Monatszeitschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, 55, VIII, 2002, p. 399-405.

GAUTHIER 1972

Gauthier, Marie-Madeleine, *Emaux du Moyen âge occidental*, Fribourg, Office du Livre, 1972.

GEBHARDT 1905

Gebhardt, Carl, « Der Meister des Paradiesgartens », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. 28, Berlin, 1905, p. 28-34.

GEISLER 1957

Geisler, Irmgard, *Oberrheinische Plastik um 1400*, Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1957, p. 14-21.

GELBER 1998

Gelber, Amy, *Il est né le Divin Enfant. Représentations de l'Enfant Jésus dans l'art*, Paris, L'Olympe, 1998.

GENAUST 2005

Genaust, Helmut, *Etymologisches Wörterbuch der botanischen Pflanzennamen*, Hambourg, Nikol Verlagsgesellschaft, 2005.

GERARD 1989

Gérard, André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, 1989.

GERIN-PIERRE 2005

Gerin-Pierre, Claire, *Catalogue des peintures françaises XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, RMN, 2005.

GIORGI 2003

Giorgi, Rosa, *Les Saints*, Paris, Hazan, 2003.

GIORGI 2004

Giorgi, Rosa, *Anges et Démons*, Paris, Hazan, 2004.

GIORGI 2005

Giorgi, Rosa, *Symboles et cultes de l'Eglise*, Paris, Hazan, 2005.

GIRAULT

Girault, Pierre-Gilles, *Bestiaire fabuleux*, Abbaye de Noirlac - Archives Départementales du Cher, s. d.

GIRODIE 1911

Girodie, André, *Martin Schongauer et l'Art du Haut-Rhin au quinzième siècle*, Paris, Plon, 1911.

GLASER 1931

Glaser, Kurt, *Les Primitifs allemands du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle à la fin du XV<sup>e</sup>*, Paris, G. van Oest, 1931.

GOES, MÜLLER 1959

Goes, Albrecht et Müller, Otto, *Maria im Rosenhag. Madonnen-Bilder altdeutscher und altniederländischer Maler*, Königstein im Taunus, Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster, 1959.

GOETHE 1974

*Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, herausgegeben von Erich Trunz*, Munich, Beck, 1974.

GONDINET-WALLSTEIN 1990

Gondinet-Wallstein, Eliane, *Un retable pour l'Au-delà. Le Jugement dernier de Rogier van der Weyden. Hôtel-Dieu de Beaune*, Paris, Mame, 1990.

GOODY 1994

Goody, Jack, *La culture des fleurs*, traduit de l'anglais par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Le Seuil, 1994.

GOTHEIN 1926

Gothein, Marie Luise, *Geschichte der Gartenkunst. Erster Band: von Ägypten bis zur Renaissance in Italien, Spanien und Portugal*, Jena, Eugen Diederichs, 1926.

GOTTSCHALK, BENTOT 1968

Gottschalk, Walter et Bentot, Gaston, *Langenscheidts Großwörterbuch Französisch*, t. 2, Berlin, Langenscheidt, 1968.

GOUSSET, FLEURIER 2001

Gousset, Marie-Thérèse et Fleurier, Nicole, *Eden. Le Jardin médiéval à travers l'enluminure, XIII<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 2001.

GOWING 1996

Gowing, Lawrence, *Les peintures du Louvre*, Paris, La Martinière, 1996.

GRABAR 1966

Grabar, André, « Un thème de l'iconographie chrétienne : l'oiseau dans la cage », *Cahiers Archéologiques*, n° XVI, Paris, Klincksieck, 1966, p. 9-16.

GRADOZ 1991-1992

Gradoz, Pierre, « Considérations sur les oiseaux de la *Vierge au Buisson de Roses* de Schongauer », *Annuaire de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Colmar*, XXXVIII, 1991-1992, p. 53-60.

GRAPPIN 1991

Grappin, Pierre *et al.*, *Grand dictionnaire français-allemand*, Paris, Larousse, 1991.

GRATHOFF 2001-2006

Grathoff, Stefan, *Das große Erdbeben von Basel im Jahr 1356*, Institut für Geschichtliche Landeskunde an der Universität Mainz e.V., 2001-2006, disponible sur [region@uni-mainz.de](mailto:region@uni-mainz.de) ([www.regionalgeschichte](http://www.regionalgeschichte)) (consulté le 12. 03. 2007).

GRAY 1977

Gray, Basil, *La peinture persane*, Genève, Albert Skira, 1977.

GREITH 1965

Greith, Dr.C., *Die deutsche Mystik in Prediger-Orden (von 1250-1350) nach ihren Grundlehren, Liedern und Lebensbildern aus handschriftlichen Quellen*, 1861, repr. Amsterdam, Rodopi, 1965.

GREY-WILSON 2002

Grey-Wilson, Christopher, *Fleurs sauvages*, Paris, Bordas, 2002.

GRIMM 1942

Grimm, Jakob, *Deutsche Mythologie*, Leipzig, Reclam, 1942.

GRIMM 1854-1960

Grimm, Jakob et Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, Hirzel, 1854-1960, 16 vol, *Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und im Internet*, disponible sur <http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB> (consulté le 10. 04. 2011).

GRIMM 1996

*Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm*, Munich, Artemis & Winkler, 1996.

GRIVOT 1987

Grivot, Denis, *Autun. L'Étrange aventure de la cathédrale*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1987.

GRODECKI 1962

Grodecki, Louis, « L'An 1400 », *L'Œil* n° 89, mai 1962, p. 48-55 et 110-111.

GRUBB 1996

Grubb, Nancy, *Scènes de la Vie du Christ*, Paris, Abbeville, 1996.

GRUBB 1997

Grubb, Nancy, *Apocalypses*, Paris, Abbeville, 1997.

GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN 1984

Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, texte mis en français moderne par André Mary, Paris, Gallimard, 1949 pour la préface, la traduction et les notes, 1984 pour la postface et la bibliographie.

GUIRAND, SCHMIDT, 1996

Guirand, Félix et Schmidt, Joël, *Mythes et Mythologie. Histoire et Dictionnaire*, Paris, Larousse, 1996.

GÜNTHER 1994

Günther, Jörn, *Mittelalterliche Handschriften und Miniaturen. Kunstschätze in Verborgenen*, Hamburg, Thomas Herms, 1994.

## H

HADDAD 2000

Haddad, Hubert, *Le Jardin des Peintres*, Paris, Hazan, 2000.

HAGEN 2000

Hagen, Rose-Marie et Rainer, *Les dessous des chefs d'œuvre. Un regard neuf sur les maîtres anciens*, Cologne, Taschen, 2000.

HAHN 1987

Hahn, Karl-Friedrich, *Die Bibel in Bildern*, Cologne, Naumann & Göbel, 1987.

HAHN 2002

Hahn, Gottfried et Marianne, *Primelgewächse: Heilpflanze, Frühlingsboten und Blumen der christlichen Mystik*, Österreichische Apothekerzeitung, 2002, disponible sur [www.apoverlag.at/zeitung/3aktuell/2002/26/haupt/haupt26\\_2002prim.html](http://www.apoverlag.at/zeitung/3aktuell/2002/26/haupt/haupt26_2002prim.html) (consulté le 07. 11. 2008).

HALLIG 1933

Hallig, Rudolf, *Die Benennungen der Bachstelze in den romanischen Sprachen und Mundarten*, Leipzig, Selbstverlag des Romanischen Seminars, 1933.

HAMBURGER 2000

Hamburger, Jeffrey F., *Peindre au couvent. La culture visuelle d'un couvent médiéval*, Paris, Gérard Monfort, 2000.

HARMS, REINITZER 1981

Harms, Wolfgang et Reinitzer, Heimo, « Natura Loquax. Einleitung », *Natura Loquax, Naturkunde und allegorische Naturdeutung vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit, Microcosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung*, Francfort-sur-le-Main, Verlag Peter D. Lang, 1981, p.7-16.

HARRISON, GREENSMITH 2002

Harrison, Colin et Greensmith, Alan, *Oiseaux du monde*, Paris, Bordas, 2002.

HARTHAN 1977

Harthan, J. P., *L'âge d'or des livres d'heures. La vie et l'art au moyen âge révélés par les chefs d'œuvres de l'enluminure*, Paris / Bruxelles, Elsevier Séquoia, 1977.

HARTLAUB 1947

Hartlaub, Gustav F., *Das Frankfurter Paradiesgärtlein von einem oberrheinischen Meister, Der Kunstbrief* Nr. 18, Berlin, 1947.

HARTWIEG, LÜDKE 1994

Hartwig, Babette et Lüdke, Dietmar, *Vier gotische Tafeln aus dem Leben Johannes' des Täufers*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1994.

HAUDEBOURG 2001

Haudebourg, Marie-Thérèse, *Les jardins du Moyen Age*, Paris, Perrin, 2001.

HAUG 1962 A

Haug, Hans, *L'Art en Alsace*, Strasbourg, Arthaud, 1962, p. 89-90.

HAUG 1962 b

Haug, Hans, « L'An 1400 », *L'Œil* n° 89, mai 1962, p. 38-47 et 112.

HECK 1985

Heck, Christian, *Martin Schongauer*, Colmar, SAEP, 1985.

HEIDRICH 1909

Heidrich, Ernst, *Die altdeutsche Malerei*, Jena, Eugen Diederichs Verlag, 1909.

HEINZEL 2004

Heinzel, Hermann, *Guide Heinzl des oiseaux d'Europe, d'Afrique du Nord et du Moyen Orient*, Paris, Delachaux & Niestlé, 2004.

HEINZ-MOHR 1991

Heinz-Mohr, Gerd, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1991.

HEITZ 1901

*Pestblätter des 15. Jahrhunderts*, Paul Heitz, W. L. Schreiber, Strasbourg, Heitz & Mündel, 1901.

HEITZ 1917

*Dreißig Neujahrswünsche des fünfzehnten Jahrhunderts*, Paul Heitz, Strasbourg, Heitz & Mündel, 1917.

HENNEBO 1962

Hennebo, Dieter, « Gärten des Mittelalters » dans Hennebo, Dieter et Hofmann, Alfred, *Geschichte der deutschen Gartenkunst*, t.1, Hamburg, Broschek Verlag, 1962, p.131-136.

HERZOGENRATH, WESTHEIDER 1998

Herzogenrath, Wulf et Westheider, Ortrud, *La Kunsthalle de Brême*, Paris, RMN, 1998.

HESS 2000

Hess, Daniel, « Der sogenannte Staufener Altar und seine Nachfolge. Zur oberrheinischen Malerei um 1450 », dans Kammel, Frank Matthias et Gries, Crola Bettina (dir.), *Begegnungen mit alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand*, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2000, p. 77-87.

HESS 2002

Hess, Daniel, « Die oberrheinische Malerei vom Paradiesgärtlein bis zum jungen Dürer. Ein Überblick über die jüngere Forschung », *Kunstchronik. Monatszeitschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, 55, VIII, 2002, p. 373-385.

HESSELING 1931

*Morceaux choisis du Pré Spirituel de Jean Moschus*, D.- C. Hesselring, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

HIMMELHEBER 1959

Himmelheber, Irmtraut, *Meisterwerke der oberrheinischen Kunst des Mittelalters*, Honnef-sur-le-Rhin, Peters, 1959.

HINTZE 1901

Hintze, Erwin, *Der Einfluss der Mystiker auf die ältere Kölner Malerschule*, Breslau, H. Fleischmann, 1901.

HOBHOUSE 1994

Hobhouse, Pénélope, *L'Histoire des plantes et des jardins*, Paris, Bordas, 1994.

HOLLEIN 2006

Hollein, Max (dir.), *Gärten : Ordnung, Inspiration, Glück. Eine Einführung für Schülerinnen und Schüler*, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, 2006.

HOMERE 1991

Homère, *L'Iliade*, Paris, Librairie Générale Française, 1991.

HUCHARD, BOURGAIN 2002

Huchard, Viviane et Bourgain, Pascale, *Le jardin médiéval : un musée imaginaire. Cluny, des textes et des images, un pari*, Paris, PUF, 2002.

HUIZINGA 1995

Huizinga, Johan, *L'automne du Moyen Age*, Paris, Payot, 1995.

HURTAUD 1998

Hurtaud, Marie-Caroline *et al.*, *Riches Heures de Poitiers*, Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, 1998.

HUYGUE 1967

Huygue, René, *Sens et destin de l'art. Tome 2 : De l'art gothique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1967.

HUYSMANS 1988

Huysmans, Joris-Karl, *Les Grünewald du musée de Colmar. Des Primitifs au retable d'Issenheim*, Paris, Hermann, 1988.

## I

IMPELLUSO 2004

Impelluso, Lucia, *La Nature et ses symboles*, Paris, Hazan, 2004.

IRENEE DE LYON 1994

Irénée de Lyon, *La gloire de Dieu, c'est l'homme vivant*, textes choisis et présentés par Jean Comby et Donna Singles, Paris, Le Cerf, 1994.

## J

JACQUES DE VORAGINE 1998

Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, traduit du latin par Teodor de Wyzewa, Paris, Le Seuil, 1998.

JAEGER 2004

Jaeger, Nicole, Boespflug, François (dir.), *Les couleurs de Marie. Des potentialités de l'image dans la transmission des faits de culture religieuse en cours d'allemand*, Mémoire pour le Diplôme Sciences et Enseignement des Religions, Centre Universitaire Catholique de Bourgogne, Dijon, 2004.

JÄNECKE 1964

Jänecke, Karin, *Der spiegel des lidens cristi. Eine oberrheinische Handschrift aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Colmar (Ms.306)*, Hannover, Gebrüder Jänecke Verlag, 1964, p. 131-133.

JANITSCHKEK 1890

Janitschek, Hubert, *Geschichte der Deutschen Malerei*, Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1890, p. 212-213.

JANNELLA 2004

Jannella, Cécilia, et al., *Les Protagonistes de l'Art italien. Du Gothique à la Renaissance*, Paris, Hazan, 2004.

JEHAN 1872

Jehan, L. – F., *Tableau de la Création ou Dieu manifesté par ses œuvres*, 2 vol., Tours, Alfred Mame et Fils, 1872.

JOHANN VON HILDESHEIM 2001

Johann von Hildesheim, *Les rois mages. L'Histoire des trois bienheureux Rois*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001

JOLLET 2007

Jollet, Etienne, *La Nature morte ou la place des choses*, Paris, Hazan, 2007.

JONES 1995

Jones, Alison, *Les saints*, Paris, Bordas, 1995.

JOSSUA 1996

Jossua, Jean-Pierre, *Seul avec Dieu. L'aventure mystique*, Paris, Gallimard, 1996.

JOVER 1994

Jover, Manuel, *Le Christ dans l'Art*, Monaco, Sauret, 1994.

## **K**

KACIMI 2003

Kacimi, Mohamed, *Le Secret de la Reine de Saba*, Paris, Dapper, 2003.

KAISER 1969

Kaiser, Ernst, *Paracelsus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hambourg, Rowohlt, 1969.

KAISER 1983

*Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Gert Kaiser*, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag, 1993

KÄLIN 1994

Kälin, Béatrice, *Maria, muter der barmherzkeit. Die Sünder und die Frommen in den Marienlegenden des Alten Passionals*, Berne, Peter Lang, 1994.

KARLINGER 1927

Karlinger, Hans, « Die Kunst der Gotik », dans *Propyläen Kunstgeschichte*, t. 8, Berlin, 1927.

KELLER 1987

Keller, Hiltgart L., *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1987.

KEMPERDICK 2002

Kemperdick, Stefan, « Schwäbischer oder oberrheinischer Meister um 1430. Madonna im Kreise von Engeln », dans Brinkmann, Bodo et Kemperdick, Stephan, *Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500, Katalog der Gemälde im Städelchen Kunstinstitut Frankfurt am Main*, Mayence, Verlag Philipp von Zabern, 2002, p. 143-154.

KIEHS-GLOS 2005

Kiehs-Glos, Christina, *Iris. Une plante médicinale métamorphose l'eau*, Paris, Aethera, 2005.

KLUGE, RADLER 1974

Kluge, Manfred et Radler, Rudolf, *Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*, Munich, Kindler, 1974.

KOHLHAUSEN 1928

Kohlhausen, Heinrich, *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft, 1928, p. 92 ss, ill. 83 a, b.

KÖNIG 1991

König, Eberhard, *Les Heures de Marguerite d'Orléans*, Paris, Le Cerf, 1991.

KÖNIG, BARTZ 1998

König, Eberhard et Bartz, Gabriele, *Das Stundenbuch. Perlen der Buchkunst*, Stuttgart, Belser Verlag, 1998.

KÖPKE 1852

*Das Passional. Eine Legenden-Sammlung des dreizehnten Jahrhunderts, zum ersten Male herausgegeben von Fr. Karl Köpke*, Quedlinburg / Leipzig, Verlag Gottfr. Basse, 1852.

KOPP-SCHMIDT 2004

Kopp-Schmidt, Gabriele, *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung*, Cologne, Deubner Verlag, 2004.

KOVALEVSKY 1987

Kovalevsky, Maxime, *Chants et Prières de la vie chrétienne*, Paris, Atelier Saint Roman et Saint Grégoire, 1987.

KREN 1998

Kren, Thomas *et al.*, *Chefs d'Oeuvre du J. Paul Getty Museum. Manuscrits enluminés*, Paris, Thames & Hudson, 1998.

KRIEGESKORTE 2000

Kriegeskorte, Werner, *Giuseppe Arcimboldo*, Cologne, Taschen, 2000.

KRISCHEL 2006

Krischel, Robert, *Die Rosenlaube en détail, Folge 1-5*, 2006, disponible sur [www.museumkoeln.de/bild-der-woche](http://www.museumkoeln.de/bild-der-woche) (consulté le 17. 03. 2008).

KRISS-RETTENBECK 1972

Kriss-Rettenbeck, Lenz, *Ex Voto. Zwischen Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum*, Zurich, Atlantis, 1972.

KUGLER 1847

Kugler, Franz, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, t.1, 2. Auflage unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jacob Burckhardt*, Berlin, Verlag von Duncker und Humblot, 1847.

KUNZE 1893

Kunze, Konrad (éd.), *Die elsässische « Legenda aurea ». Band II : Das Sondergut*, Tübingen, Max Niemeyer, 1893.

## L

LABBE 1987

Labbé, Alain, *L'Architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste*, Paris, Champion-Slatkine, 1987, p. 314-318.

LACARRIERE 1987

*Les Evangiles des Quenouilles*, traduits et présentés par Jacques Lacarrière, Paris, Imago, 1987.

LACARRIERE 1990

Lacarrière, Jacques, *Le livre des genèses*, Paris, Philippe Lebaud, 1990.

LACLOTTE 2003

Laclotte, Michel (dir), *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse, 2003

LAGERLÖF 1952

Lagerlöf, Selma, *Légendes du Christ*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1952.

LAMMEL, NAGY 2006

Lammel, Annamaria, Nagy, Ilona, *La Bible paysanne. Contes et Légendes*, Paris, Bayard, 2006.

LAMOUREUX 1999

Lamoureux, J.- M., *Les Saintes Maries de Provence. Leur vie et leur culte*, Cazillac, Bélisane, 1999.

LANDOLT 1968

Landolt, Hanspeter, *La peinture allemande. Le Moyen-âge tardif (1350-1500)*, Paris, Skira, 1968.

LANEYRIE-DAGEN 2003

Laneyrie-Dagen, Nadeije, *Sir Peter Paul Rubens*, Paris, Hazan, 2003.

LANZ 1985

Lanz, Hans, et al., *Die alten Bildteppiche im Historischen Museum Basel*, Bâle, Christoph Merian, 1985.

LAROUSSE 1991

*Grand Larousse Universel*, 15 vol., Paris, Larousse, 1991.

LASSAIGNE, ARGAN 1955

Lassaigne, Jacques et Argan, Giulio-Carlo, *Le quinzième siècle de Van Eyck à Boticelli*, Genève, Albert Skira, 1955.

LAURENT 2006

Laurent, Béatrice, *La Peinture anglaise*, Nantes, Le Temps, 2006

LAURENTIN 1984

Laurentin, René, *Marie, Mère du Seigneur. Les beaux textes de deux millénaires*, Paris, Desclée de Brouwer, 1984.

LCI 1994

Kirchbaum, Engelbert, s. j., et Braunfels, Wolfgang, s. j. (dir.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 vol., Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1994.

LE BOUTEILLER 2008

Le Bouteiller, Agnès, « Le procès de Paradis du *Pèlerinage de Jésus-Christ* : un débat allégorique, juridique et théologique porté au seuil de la dramatisation », dans *Guillaume de Digulleville. Les pèlerinages allégoriques*, Actes du colloque, Cerisy, 2008, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 131-158.

LE CORAN 1967

*Le Coran*, traduction et notes de Frédéric Masson, 2 vol., Paris, Gallimard, 1967.

LE GOFF 1989

Le Goff, Jacques (dir.), *L'Homme médiéval*, Paris, Le Seuil, 1989.

LE PICHON 1992

Le Pichon, Yann, *Le merveilleux livre de l'Enfant Jésus*, Paris, Droguet & Ardant, 1992.

LEBRUN 1986

Lebrun, Françoise, *Le Livre de Pâques*, Paris, Robert Laffont, 1986

LECOQ-RAMOND, BEGUERIE 1991

Lecoq-Ramond, Sylvie et Beguerie, Pantxika, *Le Musée d'Unterlinden de Colmar*, Paris, Musées et Monuments de France, 1991.

LECOY DE LA MARCHE 1884

Lecoy de la Marche, A., *Les Manuscrits et la Miniature*, Paris, Quantin, 1884.

LEFRANC 1993

Lefranc, Norbert, *Les pies-grièches d'Europe, d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient*, Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1993, p. 12-20.

LEGRAIN 2010

Legrain, Michel, *Guide du Paradis. Guide historique, géographique, philosophique, théologique, littéraire et touristique*, Paris, Armand Colin, 2010.

LESER, STOEHR 1997

Leser, Gerard et Stoehr, Bernard, *Plantes, Croyances et Traditions en Alsace*, Mulhouse, Editions du Rhin, 1997.

LETT, MOREL 2006

Lett, Didier et Morel, Marie-France, *Une histoire de l'allaitement*, Paris, La Martinière, 2006

LEVEQUE 2006

Lévêque, Jean-Jacques, *Maurice Denis*, Courbevoie, ACR Edition 2006.

LHEBRARD 2003

Lhebrard, Marie, *Les Saints racontés par les peintres*, Paris, Bayard, 2003.

LIEUTAGHI 1996

Lieutaghi, Pierre, *Le Livre des bonnes herbes*, Paris, Actes Sud, 1996.

LIEUTAGHI 1998

Lieutaghi, Pierre, *La plante compagne. Pratique et imaginaire de la flore sauvage en Europe occidentale*, Paris, Actes Sud, 1998.

LIST, BLUM 1994

List, Claudia et Blum, Wilhelm, *Buchkunst des Mittelalters*, Stuttgart, Belser Verlag, 1994.

LMA 1977-1980

*Lexikon des Mittelalters*, 10 vol., Munich, Artemis Verlag, 1977-1980.

LOAËC 2001

Loaëc, Marie-Hélène, *La Magie des roses*, Paris, Hachette, 2001.

LOECKLE 1976

Loeckle, Werner, *Das Frankfurter Paradiesgärtlein als Meditationsbild*, Fribourg, Verlag Die Kommenden, 1976.

LOHSE 1990

Lohse, Tilmann *et al.*, *Le Haut Moyen Age. Exploration d'une époque reculée*, Cologne, Taschen, 1990.

LORENTZ 1994

Lorentz, Philippe, « De Sienne à Strasbourg. Postérité d'une composition d'Ambrogio Lorenzetti, la *Nativité de la Vierge* de l'Hôpital Santa Maria della Scala à Sienne », dans *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milan / Paris, Electa / RMN, 1994.

LORENTZ 1997

Lorentz, Philippe, *Recherches sur la peinture à Strasbourg au XV<sup>e</sup> siècle. Du Maître du Paradiesgärtlein à Jost Haller*, thèse de l'université de Bourgogne, I-III, 1997.

LORENTZ 2001

Lorentz, Philippe, *Jost Haller, le peintre des chevaliers, et l'art en Alsace au quinzième siècle*, Colmar, Musée Unterlinden / Paris, Les Quatre Coins, 2001.

LORENTZ 2007

Lorentz, Philippe, « L'étude de la peinture médiévale : quelques cas d'école », dans *La notion d'école*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, p. 191-201.

LORENTZ 2008

Lorentz, Philippe, « Le Maître du Paradiesgärtlein, peintre de la candeur enfantine », dans *Strasbourg 1400. Un foyer d'art dans l'Europe Gothique*, Editions des Musées de la Ville de Strasbourg, 2008, p. 54-71.

LURKER 1958

Lurker, Manfred, « Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur », *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, n° 314, Baden-Baden, Verlag Heitz, 1958.

LUXEMBURG 1922

Luxemburg, Rosa, *Briefe aus dem Gefängnis*, Berlin-Schöneberg, Verlag der Internationale, 1922.

## M

MALE 1958

Mâle, Emile, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, 2 vol., Paris, Armand Colin, 1958.

MARCHAL 2001

Marchal, Jean, *Les Vitraux de François Décorchemont*, Paris, Buchet / Chastel, 2001.

MARIJNISSEN, RUYFFELAERE 2007

Marijnissen, Roger et Ruyffelaere, Peter, *Bosch. Tout l'œuvre peint et dessiné*, Paris, Charles Moreau, 2007.

MARKS, NIGEL 1996

Marks, Richard et Morgan, Nigel, *The golden age of English manuscript painting. 1200-1500*, New York, Georges Braziller, 1996.

MARTINEAU, MOREAU 1999

Martineau, Sophie et Moreau, Arlette, *Sur les routes de Compostelle*, Paris, Flammarion, 1999.

MARZELL 1922

Marzell, Heinrich, *Die heimische Pflanzenwelt im Volksbrauch und Volksglauben*, Leipzig, Verlag von Quelle und Meyer, 1922.

MAX, MÖSSINGER 2005

Max, Harald et Mössinger, Ingrid, *Cranach. Gemälde aus Dresden*, Cologne, Wienand, 2005.

MC CAUGHREAN 1990

Mc Caughrean, Geraldine, *L'Histoire extraordinaire de l'Arche de Noé*, Paris, Rouge & Or, 1990.

MECHTILDE DE MAGDEBOURG

*Die Gesichte der Schwester Mechtild von Magdeburg. Aus dem „Fließenden Licht der Gottheit“*, Leipzig, Insel Verlag, s. d.

MEISS 1994

Meiss, Millard, *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire. Les arts, la religion, la société au milieu du XIVe siècle*, traduit de l'anglais par D. Le Bourg, Paris, Hazan, 1994, p. 107-145 et 194-221.

MEISS, KIRSCH 1972

Meiss, Millard et Kirsch, Edith W., *The Visconti Hours*, New York, George Braziller, 1972.

MELCHIOR-BONNET, SALLES 2001

Melchior-Bonnet, Sabine et Salles, Catherine, *Histoire du Mariage*, Paris, La Martinière, 2001.

MELLINKOFF 1993

Mellinkoff, Ruth, « Hebrew and pseudo-hebrew lettering » dans *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Age*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 97-108 et 273-278.

MENTRE 1995

Mentré, Mireille, *La peinture mozarabe. Un art chrétien hispanique autour de l'an 1000*, Paris, Desclée de Brower, 1995.

MICHEL 1907

Michel, André (dir.), *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, 17 vol., Paris, Armand Colin, 1907.

MICHELET 1885

Michelet, Jules, *L'Oiseau*, Paris, Hachette, 1885.

MILTON 1995

Milton, John, *Le Paradis perdu*, traduction de Chateaubriand, Paris, Gallimard, 1995.

MIQUEL 1997

Miquel, Pierre, *Petite histoire des fleurs de l'Histoire. Des iris de Clovis aux cent fleurs de Mao*, Paris, Albin Michel, 1997.

MIRIMONDE 1967

Mirimonde, Albert Pomme de, « Fleurs et fruits du paradis », *L'Œil* n°156, décembre 1967, p. 21-29.

MOLANUS 1996

Molanus, *Traité des saintes images*, introduction, traduction, notes et index par François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel, Paris, Le Cerf, 1996.

MOLSDORF 1926

Molsdorf, Wilhelm, *Christliche Symbolik zur mittelalterlichen Kunst*, Leipzig, Verlag W. Heisemann, 1926.

MOSCHUS 1946

Moschus, Jean, *Le pré Spirituel*, introduction et traduction de M.- J. Rouët de Journal, s. j., Paris, Le Cerf, 1946.

MUCHEMBLED 2002

Muchembled, Robert, *Diable !*, Paris, Le Seuil, 2002

MUELLER VON DER HAEGEN 1998

Mueller von der Haegen, Anne, *Giotto di Bondone*, traduit de l'allemand par Joëlle Marelli et Catherine Métails-Bührendt, Cologne, Könemann, 1998.

MULLARNEY 2007

Mullarney, Killian *et al.*, *Le guide ornitho. Les 848 espèces d'Europe en 4000 dessins*, Paris, Delachaux & Niestlé, 2007.

MÜLLER 1959

Müller, Otto, *Maria im Rosenhag. Madonnenbilder altdeutscher und niederländischer Maler*, introduction d'Albrecht Goes, Königstein im Taunus, Hans Köster, 1959.

MÜNDEL 1956

Münzel, Gustav, « Das Frankfurter Paradiesgärtlein », *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Wissenschaft*, t. 9, 1956, p. 14-22.

MUSPER 1961

Musper, H[ans]-Th[eodor], *Gotische Malerei nördlich der Alpen*, Cologne, Verlag DuMont Schauberg, 1961.

MUSPER 1970

Musper, Hans Theodor, *Altdeutsche Malerei*, Cologne, Verlag M. DuMont Schauberg, 1970.

## N

NAGEL 2006.

Nagel, T., *Die Rosenlaube en détail, Folge 6*, 2006, disponible sur [www. museumkoeln. de/bild-der-woche](http://www.museumkoeln.de/bild-der-woche) (consulté le 17. 03. 2008).

NEPI SCIRE 2002

Nepi Scire, Giovanna *et al.*, *La Peinture dans les Musées de Venise*, Paris, Mengès, 2002.

NÉRET 2004

Néret, Gilles, *Angels*, Cologne, Taschen, 2004.

NEUHAUS 1886

*Adgar's Marienlegenden nach der Londoner Handschrift Egerton 612, zum ersten Mal vollständig herausgegeben von Carl Neuhaus*, Heilbronn, Gebr. Henninger, 1886.

NIERO

Niero, Antonio, *La Basilique de Torcello et Santa Fosca*, Venise, Editioni d'Arte, s. d.

NOACK 1951

Noack, Werner, « Weicher Stil am Oberrhein. Stand und Aufgaben der Forschung », dans *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1951.

NORDENFALK 1995

Nordenfalk, Carl, *L'enluminure au Moyen-Age*, Genève, Albert Skira, 1995.

NOVALIS 1964

Novalis, *Hymnen an die Nacht. Heinrich von Ofterdingen*, Augsburg, Goldmanns Gelbe Taschenbücher, 1964.

## O

OBERHUBER 1999

Oberhuber, Konrad, *Raphaël*, Paris, Le Regard, 1999.

OGRIZEK 1954

Ogrizek, Doré, *L'Allemagne*, Paris, Odé, 1954.

OHLY 1985

Ohly, Friedrich, *Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst*, Münster, Aschendorff, 1985.

OLIOSO 2004

Oliosio, Georges, *Les mésanges*, Paris, Delachaux & Niestlé, 2004.

OPITZ 1998

Opitz, Marion, *Benozzo Gozzoli*, Cologne, Könemann, 1998.

ORTEGA-TILLIER 2006

Ortega-Tillier, Virginie, *Le Jardin d'Eden. Iconographie et topographie dans la gravure (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Editions Universitaires de Dijon, 2006.

OVIDE 1992

Ovide, *Les Métamorphoses*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudeau, traduction de Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992.

OZOLINE 1999

Ozoline, Nicolas, « La découverte de l'icône par l'Occident. Jalons pour l'histoire d'une rencontre », *Connaissance des Religions*, décembre 1999, p. 24-43.

## P

PANOFSKY 1967

Panofsky, Erwin, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967.

PANOFSKY 1969

Panofsky, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1969.

PÄPKE, HÜBNER 1920

Päpke, Max et Hübner, Arthur, *Das Marienleben des Schweizers Wernher aus der Heidelberger Handschrift*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1920.

PARIS 1903

Paris, Gaston, « Le Paradis de la reine Sibylle », dans *Légendes du Moyen Age*, Paris, Hachette, 1903, p. 67-109.

PARIS 1999

Paris, Jean, *Saint Jérôme*, Paris, Le Regard, 1999.

PASTOUREAU 2000

Pastoureau, Michel, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2000.

PEDROCCO 2003

Pedrocco, Filippo, *Paolo Veneziano*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.

PELLEGRINO 2007

Pellegrino, Francesca, *Mondes lointains et imaginaires*, Paris, Hazan, 2007.

PELTZER 1899

Peltzer, A., *Deutsche Mystik und deutsche Kunst*, Inaugural-Dissertation, Strassburg, Heitz & Mündel, 1899.

PERATE 1919

*Les petites Fleurs de saint François d'Assise*, traduites de l'italien par André Pératé, Paris, L'Art Catholique, 1919.

PEREZ-HIGUERA 1996

Perez-Higuera, Teresa, *La Nativité dans l'art médiéval*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1996.

PEREZ SANCHEZ 2000

Perez Sanchez, Alfonso E. *et al*, *Le Prado*, Londres, Scala Publishers Ltd, 2000.

PERGAUD 1964

Pergaud, Louis, *La Vie des Bêtes*, 8 vol., Romorantin-Lanthenet, Martinsart, 1964.

PERGER 1980

Perger, A., Ritter von, *Deutsche Pflanzensagen*, Stuttgart und Oehringen, Verlag von August Schaber, 1864, repr. Leipzig 1980.

PERJUS 1949

Perjus, Edit, *Das Marienleben Walthers von Rheinau*, Acta Academiae Aboensis, Humanoria XVII, Abo 1949.

PERNOUD 1989

Pernoud, Régine, *Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne. Miniatures de Jean Bourdichon*, Genève, Crémille, 1989.

PINDER 1952

Pinder, Wilhelm, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit*, Francfort-sur-le-Main, Hans F. Menck, 1952.

PLATON 1998

Platon, *Phèdre*, texte établi et traduit par Claude Moreschini et Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

PLUMMER 2002

Plummer, John, *The Hours of Catherine of Cleves*, New York, Pierpont Morgan Library, 2002.

POCHAT 1990

Pochat, Götz, *Internationale Gotik – Realität oder Phantasiegebilde?* dans Pochat, Götz et Wagner, Brigitte, *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1990, p. 9-19.

POCHAT, WAGNER 1990

Pochat, Götz et Wagner, Brigitte, *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1990.

POIRION, THOMASSET 1995

Poirion, Daniel et Thomasset, Claude, *L'art de vivre au Moyen Age. Codex Vendobonensis series nova 2644*, Paris, Le Félin, 1995.

PONNAU 1999

Ponnau, Dominique, *Figures de Dieu. La Bible dans l'art*, Paris, Textuel, 1999.

PONNAU 2000

Ponnau, Dominique, *Dieu en ses anges*, Paris, Le Cerf, 2000.

PONTANI 2006

Pontani, Filippomaria, « Schongauer et Suso ? Quelques réflexions sur la *Vierge de Colmar* », *Revue de l'Art*, n° 153 / 2006-3, p. 25-29.

PORTAL 1999

Portal, Frédéric, *La symbolique des couleurs*, publié initialement sous le titre *Des couleurs symboliques*, 1857, Puiseaux, Pardès, 1999.

PORTER 1996

Porter, J.- R., *Origines et histoires de la Bible*, Paris, Bordas, 1996.

PORTMANN, HEINEN-TARDENT 1961

Portmann, Paul et Heinen-Tardent, Anne, *Nativité selon le retable de Grabow peint à Hambourg en 1383 par Maître Bertram*, Lausanne, Payot, 1961.

## Q

QUERMANN 1998

Quermann, Andreas, *Domenico di Tommaso di Currado Bigordi Ghirlandaio 1449-1494*, Cologne, Könemann, 1998.

## R

RAPP 1935

Rapp, Francis, « La réforme des maisons de dames nobles dans le diocèse de Strasbourg à la fin du Moyen Age », dans *Les chapitres de dames nobles entre France et Empire*, Actes du colloque d'avril 1996 organisé par la Société d'histoire locale de Remiremont, Paris, Messène, 1998, p. 73-86.

RAPP BURI, STUCKY-SCHÜRER 1989

Rapp Buri, Anna et Stucky-Schürer, Monica, *Der Flachslantteppich*, Bâle, Historisches Museum, 1989.

RAPP BURI, STUCKY-SCHÜRER 1990

Rapp Buri, Anna et Stucky-Schürer, Monica, *Zahm und wild. Basler und Stuttgarter Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mayence, Philipp von Zabern, 1990.

RDK 1937-2003

*Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1937-2003 ( vol. 1-2 édités chez O. Schmitt, 3-4 chez E. Gall et L. H. Heidenreich, 5-6 chez L. H. Heidenreich et K.- A. Wirth, 7-8 chez K.- A. Wirth, 9 chez C. H. Beck, Munich ; la collection s'arrête actuellement à la lettre F).

REAU 1955

Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1955.

REBOLD BENTON 1992

Rebold Benton, Janetta, *Bestiaire médiéval*, Paris, Abbeville, 1992.

REGAMEY 1946

Regamey, Pie, *Les plus beaux textes sur la Vierge Marie*, Paris, Editions du Vieux-Colombier, 1946.

REINHARD-FELICE 2003

Reinhard-Felice, Mariantonia, *Sammlung Oskar Reinhart Am Römerhof. Winterthur, Gesamtkatalog*, Bâle, Schwabe, 2003, p. 108-112.

RENAULT 2002

Renault, Christophe, *Reconnaître les saints et les personnages de la Bible*, Paris, Jean-Paul Gisserot, 2002.

REVELLIO 1964

Revellio, Paul, *Beiträge zur Geschichte der Stadt Villingen*, Villingen, C. Revellio, 1964, p. 10-11.

REY 2000

Rey, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 vol., Paris, Le Robert, 2000.

REYMOND 1991

Reymond, Philippe, *Dictionnaire d'hébreu et d'araméen bibliques*, Paris, Le Cerf, 1991.

REYNAUD 1974

Renaud, Nicole, *Les primitifs de Cologne*, Paris, RMN, 1974.

RICHE, ALEXANDRE-BIDON 1994

Riché, Pierre et Alexandre-Bidon, Danièle, *L'enfance au Moyen Age*, Paris, Le Seuil, 1994.

RICHERT 1965

*Marienlegenden aus dem Alten Passional*, Hans-Georg Richert, Tübingen, Max-Niemeyer Verlag, 1965.

RICHLER 1997

Richler, Martha, *National Gallery of Art. Washington*. Paris, Scala, 1997.

RIEDER 1908

*Der sogenannte St. Georgener Prediger aus der Freiburger und der Karlsruher Handschrift, herausgegeben von Karl Rieder*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1908.

RILKE 1977

Rilke, Rainer Maria, *Ausgewählte Gedichte*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1977.

RILKE 1990

Rilke, Rainer Maria, *Geschichten vom lieben Gott*, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag, 1990.

RILKE 1997

Rilke, Rainer Maria, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, 1997.

RIVIERE 2000

Rivière, Jean-Luc, *Pivoines*, Paris, Hachette, 2000.

ROBERT 1972

*Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1972.

ROBERT 2000

*Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000.

ROCQUET 2005

Rocquet, Claude-Henri, *Saint François parle aux oiseaux*, Paris, Editions Franciscaines, 2005.

ROH 1957

Roh, Juliane, *Ich hab wunderbare Hilferlangt. Motivbilder*, Munich, Bruckmann, 1957.

RÖHRICH 1956

Röhrich, Lutz, *Märchen und Wirklichkeit. Eine volkskundliche Untersuchung*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1956.

RÖHRICH 1962

*Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart. Sagen, Märchen, Exempel und Schwänke mit einem Kommentar herausgegeben von Lutz Röhrich*, t. 1, Berne et Munich, Francke Verlag, 1962.

ROLLAND 1967 a

Rolland, Eugène, *Flore populaire ou Histoire naturelle des plantes dans leurs rapports avec la linguistique et le folklore*, 7 vol., Paris, Maisonneuve & Larose, 1967.

ROLLAND 1967 b

Rolland, Eugène, *Faune populaire de la France. Noms vulgaires, dictons, proverbes, légendes, contes et superstitions*, 12 vol., Paris, Maisonneuve & Larose, 1967.

ROTH 1979

Roth, Gertrud, *Landschaft als Sinnbild. Der sinnbildhafte Charakter von Landschaftselementen der oberdeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts*, Cologne / Vienne, Böhlau Verlag, 1979, p. 49-53.

ROTH-BOJADZHIEV 1985

Roth-Bojadzhiev, Gertrud, *Studien zur Bedeutung der Vögel in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Cologne / Vienne, Böhlau Verlag, 1985.

ROTT 1938

Rott, Hans, *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert*, t. 3, Stuttgart, Strecker & Schröder, 1938, p. 53.

ROUDAUT 2009

Roudaut, François, *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

ROUSSEAU 1999

Rousseau, Marie-Claude (dir.), *Jardins et Paradis*, Angers, Université Catholique de l'Ouest, 1999.

RUBERG 1981

Ruberg, Uwe, « Signifikative Vogelrufe. Ain rapp singt all zeit *cras cras cras* », *Natura Loquax, Naturkunde und allegorische Naturdeutung vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit (Microcosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung)*, Francfort-sur-le-Main, Verlag Peter D. Lang, 1981, p. 183-204.

RUDLOFF, EGGENBERGER 1989

Rudloff, Dieter, Eggenberger, Christoph, *Zillis. Images de l'univers roman*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1989.

## S

SACHS-VILLATTE 1964

Sachs-Villatte. *Dictionnaire encyclopédique français-allemand et allemand-français. Première partie Français-Allemand*, Berlin, Langenscheidt, 1964.

SACHS-VILLATTE 1966

Sachs-Villatte. *Grand dictionnaire Langenscheidt des langues française et allemande. Seconde partie Allemand-Français*, Berlin, Langenscheidt, 1966.

SACQUIN 1993

Sacquin, Michèle *et al.*, *Le Printemps des Génies. Les enfants prodiges*, Paris, Robert Laffont, 1993.

SADEK 2000

Sadek, Asraf et Bernadette, *Le renouveau iconographique copte à travers l'œuvre d'Isaac Fanous*, Limoges, Le Monde Copte 29-31, 2000.

SALVI 2001

Salvi, Claudia, *Piero della Francesca et les peintres toscans de la première Renaissance italienne*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.

SANCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS 2004

Sanchez-Lassa de los Santos, Ana, *Concerto Angelico, Copia de una obra de Hans Memling, siglo XIX*, notice du département des collections, Bilbao, Musée des Beaux-Arts, 2004.

SAUNDERS 1995

Saunders, Nicholas J., *Les Animaux et le sacré*, Paris, Albin Michel, 1995.

SCHAFFNER 1993

Schaffner, Willi *et al.*, *Les plantes médicinales et leurs propriétés*, Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1993.

SCHAWE 1996

Schawe, Martin, *Alte und Neue Pinakothek*, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1996.

SCHAWE 2006

Schawe, Martin, *Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2006.

SCHEIBLER, ALDENHOVEN 1896

Scheibler, Ludwig et Aldenhoven, Carl, *Geschichte der Kölner Malerschule, 100 Lichtdrucktafeln mit erklärendem Text, Erste Lieferung*, Lübeck, Verlag J. Nöhring, 1896.

SCHENDA 1995

Schenda, Rudolf, *Das ABC der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten*, Munich, Beck, 1995.

SCHIEWER 2000

Schiewer, Hans Jochen, « Uslesen. Das Weiterwirken mystischen Gedankenguts im Kontext dominikanischer Frauengemeinschaften », *Actes du Colloque Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang*, Kloster Fischingen 1998, Tübingen, Max Niemeyer, 2000, p. 581-603.

SCHILLER 1991 a

Schiller, Gertrud, « Maria », dans *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 4, 2, Gütersloh, Gerd Mohn, 1991, p. 205-213, 429.

SCHILLER 1991 b

Schiller, Gertrud, « Die Apokalypse des Johannes », dans *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 5, Gütersloh, Gerd Mohn, 1991, p. 152-157, 560, 561, 569, 573, 574.

SCHILLINGER 2002

Schillinger, Jean, *Le Saint-Empire*, Paris, Ellipses, 2002.

SCHILP, WELZEL 2004

Schilp, Thomas et Welzel, Barbara, *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*, Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 2004.

SCHLUMBOHM 1981

Schlumbohm, Christa, « Rabelais' *Isle sonante* und das Sinnbild des Vogels im Käfig. Christliche Bildvorstellungen im Dienste antiklerikaler Polemik », *Natura Loquax, Naturkunde und allegorische Naturdeutung vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit (Microcosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung)*, Francfort-sur-le-Main, Verlag Peter D. Lang, 1981, p. 205-227.

SCHMARSOW 1904

Schmarsow, August, « Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts (1430-1460) », *Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, Bd XXII, 2, Leipzig, B. G. Teubner, 1904, p. 82-85.

SCHMIDT 1931

Schmidt, Kurt, *Der Lüstliche Würtzgarten. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mystik im Spätmittelalter*, Wildenfels, Adolf Zimmermann, 1931.

SCHMIDT 1972

Schmidt, Leopold, *Hinterglas. Zeugnisse einer alten Hauskunst*, Salzburg, Residenz Verlag, 1972.

SCHMIDT 1990

Schmidt, Gerhardt, « Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven », dans Pochat, Götz et Wagner, Brigitte, *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1990, p. 34-49.

SCHMIDTKE 1982

Schmidtke, Dietrich, *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie*, Tübingen, Max Niemeyer, 1982.

SCHRADER 2003

Schrader, Lima, *Vom Reiz der Patina*, Suderburg-Hösseringen, anderweit Verlag, 2003.

SCHREIBER 1941

Schreiber, Georg, « Mittelalterliche Passionsmystik und Frömmigkeit. Der älteste Herz-Jesu-Hymnus », *Theologische Quartalschrift* 122,1, 1941, p. 107-123.

SCHRÖDER 1969

*Die Goldene Schmiede des Konrad von Würzburg*, Eduard Schröder, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.

SCHUMACHER-WOLFGARTEN 2000

Schumacher-Wolfgarten, Renate, « Madonna im Rosenhag , nach Martin Schongauer », *Freiburger Diözesan-Archiv*, Fribourg, Herder, 2000, p. 189-195.

SCHÜRMAN 2005

*Maître Eckhart ou La Joie errante. Sermons allemands*, traduits et commentés par Reiner Schürmann, Paris, Payot, 2005.

SCHWARZE 1976

Schwarze, Wolfgang, *Hinterglasmalerei aus alter Zeit*, Wuppertal, Dr. Wolfgang Schwarze Verlag, 1976.

SEGUR 1973

Ségur, Sophie de, *Les petites filles modèles*, Paris, Hachette, 1973.

SEGUR 1974

Ségur, Sophie de, *Les malheurs de Sophie*, Paris, Hachette, 1974.

SEIBERT 2002

Seibert, Jutta, *Lexikon christlicher Themen, Gestalten, Symbole*, Fribourg, Herder, 2002.

SERODES 2001

Serodes, Françoise, *Histoire de la peinture allemande*, Paris, Ellipses, 2001.

SIERP 1925

Sierp, Hermann, « Walafried Strabos Gedicht über den Gartenbau », dans *Die Kultur der Abtei Reichenau. Erinnerungsschrift zur zwölfhundertsten Wiederkehr des Gründungsjahres des Inselklosters 724-1924*, t. 2, Munich, Verlag der Münchner Drucke, 1925, p. 756-772.

SILVER 2006

Silver, Larry, *Bosch*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.

SIMON 1911

Simon, Karl, « Studium zur altfränkischen Malerei », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, p. 333-350.

SLADDECZEK 1990

Sladeczek, Franz-Josef, *Der Berner Skulpturenfund (1986) und die Bildwerke des Schönen Stils. Versuch einer vorläufigen Standortbestimmung*, dans Pochat, Götz et Wagner, Brigitte, *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1990, p. 290-291.

SMEYERS 1996

Smeyers, Maurits, *Flemish illuminated Manuscripts. 1475-1550*, Gand, Ludion Press, 1996.

SMEYERS 1998

Smeyers, Maurits, *Dirk Bouts, peintre du silence*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1998.

SOLMS, WITTERS 1975

Solms, Elizabeth de et Witters, W., *Viernes gothiques et de la première Renaissance : Textes du Bas Moyen Age*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1975.

SPAETH 1951

Spaeth, Albert, *Pages allemandes d'hier et d'aujourd'hui*, Grenoble, Didier & Richard, 1951.

SPEER 1980-1981

Speer, Olivia, « Les Jardins du Paradis. Les plantes dans les tableaux des Primitifs du Musée d'Unterlinden », *Annuaire de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Colmar*, XXIX, 1980-1981, p. 27-39.

SPIESS 1993

Spiess, Dominique, *La Bible illustrée*, Lausanne, Edita, 1993.

SPYRA 2005

Spyra, Ulrike, *Das Buch der Natur Konrads von Meigenberg. Die illustrierten Handschriften und Inkunabeln*, Cologne, Böhlau, 2005.

STAMMLER 1962

Stammler, Wolfgang, « Der allegorische Garten », dans *Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter*, Berlin, Erich Schmidt, 1962, p. 106-116.

STANGE 1950

Stange, Alfred, *La peinture allemande du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hypérion, 1950.

STANGE 1951

Stange, Alfred, *Deutsche Malerei der Gotik.t.4: Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1540*, Munich / Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1951.

STANGE 1964

Stange, Alfred, *Deutsche gotische Malerei 1300-1430*, Königstein i. T., Hans Köster, 1964, p.3-18 (Ill. p. 57).

STANGE 1970

Stange, Alfred, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, t. 2, Munich, Bruckmann, 1970.

STAUB 1996

Staub, Kurt Hans *et al.*, *Stefan Lochner Gebetbuch 1451*, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert, 1996.

STEINGRÄBER 1985

Steingraber, Erich, *Alte Pinakothek de Munich*, Paris, Scala, 1985.

STENZIG 1991

Stenzig, Bernd, *Worpswede. Moskau. Das Werk von Heinrich Vogeler*, Worpsweder Verlag, 1991.

STIERLIN 1978

Stierlin, Henri, *Le Livre de Feu. L'Apocalypse et l'art mozarabe*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1978.

STORL 1996

Storl, Wolf-Dieter, *Heilkräuter und Zauberpflanzen zwischen Haustür und Gartentor. Eine Entdeckungsreise zum geheimen Wesen der Pflanzen*, Aarau, AT Verlag, 1996.

STREIT 1985

Streit, Jacob, *Les légendes de l'Enfance. La naissance et l'enfance de Jésus*, Genève, Editions anthroposophiques romandes, 1985.

SUCKALE 1998 a

Suckale, Robert, « Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental. L'ars nova en Haute Rhénanie au XV<sup>e</sup> siècle », *Revue de l'Art* n°120, 1998-2.

SUCKALE 1998 b

Suckale, Robert, *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Grossen bis heute*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1998, p.176-178.

SUCKALE 2006

Suckale, Robert *et al.*, *Gothique*, Cologne, Taschen, 2006.

SUCKALE, WENINGER 1999

Suckale, Robert et Weninger, Matthias, *La peinture du Gothique*, Cologne, Taschen, 1999.

SULPICE SEVERE 1996

Sulpice Sévère, *Vie de saint Martin*, Paris, Le Cerf, 1996.

SUOLAHTI 2000

Suolahti, Hugo, *Die deutschen Vogelnamen. Eine wortgeschichtliche Untersuchung*, Berlin, De Gruyter, 2000.

SUSO 1961

Seuse, Heinrich, *Deutsche Schriften*, Dr. Karl Bihlmeyer, 1907, repr. Francfort- sur-le-Main, Minerva, 1961.

## T

TAPIE 1997

Tapié, Alain, *Le sens caché des fleurs. Symbolique et botanique dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1997.

TAPIE 2006

Tapié, Alain, *et al.*, *Le Palais des Beaux-Arts de Lille*, Paris, Musées et monuments de France, 2006.

TELESKO 2001

Telesko, Werner, *Die Weisheit der Natur. Heilkraft und Symbolik der Pflanzen und Tiere im Mittelalter*, Munich, Prestel Verlag, 2001.

TERTULLIEN 1971

Tertullien, *La toilette des femmes*, Paris, Le Cerf, 1971.

TESNIERE, DELCOURT 2004

Tesnière, Marie-Hélène et Delcourt, Thierry (dir.), *Bestiaire du Moyen Age*, Paris, Somogy, 2004.

THARAUD 1940

Tharaud, Jérôme et Jean, *Les contes de la Vierge*, Paris, Plon, 1940.

THIEBAUT 1991

Thiébaud, Dominique, *Botticelli*, Paris, Le Chêne, 1991.

THOMAS DE CELANO 1968

Thomas de Celano, *Vie de saint François d'Assise*, traduction, introduction et notes de Damien Vorreux, Paris, Editions franciscaines, 1968.

TIECK 1975

Tieck, Ludwig, *Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence*, Stuttgart, Reclam, 1975.

TIMOTIN 2005

Timotin, Andrei, *Le paradis vu par un Byzantin*, EHESS (Paris), Institut d'Études Sud-Est Européennes, Bucarest, tiré de A. Timotin, « Byzantine Visionary Accounts of the Other World. A Reconsideration », dans J. Burke et. al., *Byzantine Narrative*, Melbourne, 2005, disponible sur [www.byzantinecongress.org](http://www.byzantinecongress.org) (consulté le 02. 02. 2008).

TOB

Traduction Œcuménique de la Bible, Paris, Le Cerf, 1995.

TOMAN 2005

Toman, Rolf (dir.), *L'art roman. Architecture, peinture, sculpture*, Paris, Place des Victoires, 2005.

TÖRÖK 1990

Török, Gyöngyi, « Die Frage der Internationalität in der gotischen Buch- und Tafelmalerei », dans Pochat, Götz et Wagner, Brigitte, *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1990, p. 50-61.

TRADIGO 2005

Tradigo, Alfredo, *Icônes et saints d'Orient*, Paris, Hazan, 2005.

TRE 1976-2007

Balz, Horst *et al.*, *Theologische Realenzyklopädie*, 28 vol., Berlin / New York, W. de Gruyter, 1976-2007.

TREBEN 1980

Treben, Maria, *Gesundheit aus der Apotheke Gottes. Ratschläge und Erfahrungen mit Heilkräutern*, Steyr, Wilhelm Ennsthaler, 1980.

TUBIANA 2001

Tubiana, Jérôme, « La Bible, une histoire naturelle », *Terre Sauvage*, Décembre 2001.

TURCK 2002

Turck, Sandrine, *Les Dominicains à Strasbourg entre prêche, prière et mendicité (1224-1420)*, Collection *Recherches et Documents*, t. 68, Publications de la Société Savante d'Alsace, 2002.

TURNER 2000

Turner, Nicholas, *Frederico Barocci*, Paris, Adam Biro, 2000.

## U

ULLMANN 1981

Ullmann, Ernst, *Geschichte der deutschen Kunst. 1350-1470*, Leipzig, E. A. Seemann Verlag, 1981.

## V

VALSECCHI 1973

Valsecchi, Marco, *La National Gallery de Londres*, Paris, Grange Batelière, 1973.

VAN DER MEER 1978

Van der Meer, Frédéric, *L'Apocalypse dans l'art*, Paris, Le Chêne, 1978.

VAN OS 1968

Van Os, Henk, *The art of devotion in the Middle Ages in Europe. 1300-1500*, Princeton university press, 1994.

VAN ZUYLEN 1994

Van Zuylen, Gabrielle, *Tous les jardins du monde*, Paris, Gallimard, 1994.

VELMANS 2003

Velmans, T. et al., *L'Art de la Méditerranée. Renaissances en Orient et en Occident, 1250-1490*, Arles, Actes Sud, 2003.

VETTER 1956

Vetter, Ewald M., *Maria im Rosenhag*, Düsseldorf, L. Schwann, 1956.

VETTER 1965

Vetter, Ewald, « Das Frankfurter Paradiesgärtlein », *Heidelberger Jahrbücher*, t. 9, 1965, p. 102-145.

VILAMO-PENTTI 1953

*La Court du Paradis. Poème anonyme du XIIIe siècle. Edition critique d'après tous les manuscrits connus, par Eva Vilamo-Pentti*, Helsinki, Société de Littérature Finnoise, 1953.

VILLELA-PETIT 2004

Villela-Petit, Inès, *Le Gothique International. L'art en France au temps de Charles VI*, Paris, Hazan, 2004.

VILLETTE 1940

Villette, Jeanne, *L'Ange dans l'art d'Occident du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. France, Italie, Flandre, Allemagne*, Paris, Henri Laurens, 1940.

VILLIGER 2001

Villiger, Verena et al., *Hans Fries. Un peintre au tournant d'une époque*, Lausanne, Payot, 2001.

VIO 2001

Vio, Ettore *et al.*, *La basilique Saint-Marc de Venise*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2001.

VIRCONDELET 1988

Vircondelet, Alain, *Le monde merveilleux des images pieuses*, Paris, Hermé, 1988.

VIRCONDELET 1996

Vircondelet, Alain, *Je vous salue, Marie*, Paris, Le Chêne, 1996.

VLOBERG 1938

Vloberg Maurice, *Les Noël's de France*, Grenoble, Arthaud, 1938.

VLOBERG 1939

Vloberg Maurice, *La Vierge et l'Enfant dans l'Art français*, Grenoble, Arthaud, 1939.

VLOBERG 1949

Vloberg Maurice, *La Vie de Marie, Mère de Dieu*, Paris, Bloud & Gay, 1949.

VOELKLE, L'ENGLE 1998

Voelkle, William M. et L'Engle, Susan, *Manuscripts enluminés. Chefs d'œuvre de la Pierpont Morgan Library*, New York, Abbeville, 1998.

VON DEN STEINEN 1964

Von den Steinen, Wolfram, « Altchristlich-mittelalterliche Tiersymbolik », *Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung*, vol. 4, Bâle / Stuttgart, Schwab, 1964, p. 218-243.

VORONA, STERLIGON 1996

Vorona, Tamara et Sterligon, Andréï, *Manuscrits enluminés occidentaux du VIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle à la Bibliothèque nationale de Russie de Saint-Pétersbourg*, Bournemouth, Parkstone, 1996.

## W

WACKERNAGEL 1876

*Altdeutsche Predigten und Gebete aus Handschriften. Gesammelt und zur Herausgabe vorbereitet von Wilhelm Wackernagel. Mit Abhandlungen und einem Anhang*, Bâle, Hugo Richter, 1876, repr. Hildesheim, 1964.

WAGNER 1994

Wagner, Richard, *Siegfried*, Paris, Flammarion, 1994.

WAHRIG 1974

Wahrig, Gerhardt, *Deutsches Wörterbuch*, Gütersloh, Bertelsmann, 1974.

WALTHER 1992

Walther, Ingo F.(dir.), *Codex Manesse. Die Miniaturen des Großen Heidelberger Liederhandschrift*, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag, 1992.

WALTHER 2005

Walther, Ingo F.(dir.), *Les Maîtres de la Peinture occidentale. Une histoire de l'art en 900 études de tableaux*, 2 vol., Cologne, Taschen, 2005.

WALTHER, WOLF 2001

Walther, Ingo F. et Wolf, Norbert, *Codices illustres. Les plus beaux manuscrits enluminés du monde. 400 à 1600*, Cologne, Taschen, 2001.

WARNKE 1878

Warnke, Fr., *Pflanzen in Sitte, Sage und Geschichte. Für Schule und Haus*, Leipzig, B. G. Teubner, 1878.

WASSERMANN 1990

Wassermann, Henry *et al.*, *La pomme*, Paris, Sang de la Terre, 1990.

WEBER, VON DER MÜLBE 1996

Weber, Leo et Von der Mülbe, Wolf-Christian, *Der frühbarocke Festsaal und seine Deckenbilder im Kloster Benediktbeuern*, Munich, Bayerischer Volksbildungsverband, 1996.

WEGMANN 2003

Wegmann, Susanne, *Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters*, Cologne, Böhlau Verlag, 2003.

WELLMER 1999

Wellmer, Matthias, « Das Paradiesgärtlein », *Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung*, n°14, 1999, p. 14-15.

WENTZEL 1954

Wentzel, Hans, *Meisterwerke der Glasmalerei*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1954.

WEYMANN 1938

Weymann, Ursula, *Die Seusesche Mystik und ihre Wirkung auf die bildende Kunst*, Berlin, Rudolf Pfau, 1938.

WIKIPEDIA, BASILISK 2006

[de.wikipedia.org/wiki/Basilisk](http://de.wikipedia.org/wiki/Basilisk) (consulté le 10. 12. 2006).

WIKIPEDIA, WIESENKLEE 2008

[de.wikipedia.org/wiki/wiesenklee](http://de.wikipedia.org/wiki/wiesenklee) (consulté le 17. 12. 2008).

WINKLER 1941

Winkler, Friedrich, *Altdeutsche Tafelmalerei*, Munich, F. Bruckmann, 1941.

WOLFF 1924

*Der Gottfried von Straßburg zugeschriebene Marienpreis und Lobgesang auf Christus*, Ludwig Wolff, Iéna, Walther Biedermann, 1924.

WOLFFHARDT 1954

Wolffhardt, Elizabeth, « Beiträge zur Pflanzensymbolik. Über die Pflanzen des Frankfurter *Paradiesgärtleins* », *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, t. 8, 1954, p. 177-184.

WOLTERS 1932

Wolters, Alfred, « Oberrheinischer Meister. Das Paradiesgärtlein », dans Swarzenski, Georg *et al.*, *Meisterwerke alter Malerei im Städelschen Kunstinstitut*, Francfort sur le Main, 1932, p. 39-43.

WOLTMANN, WOERMANN 1916

Woltmann, Alfred et Woermann, Karl, *Die Malerei des Mittelalters (neu bearbeitet von M. Bernath)*, Leipzig, Alfred Kröner, 1916.

WUNDRAM 1965

Wundram, Manfred, *Lochner. Maria im Rosenhag*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1965.

## Y

YAPP 1989

Yapp, Brunson, « Les oiseaux dans les Petites Heures », dans *Les Petites Heures de Jean, duc de Berry. Introduction au manuscrit lat. 18014 de la Bibliothèque nationale*, Lucerne, Edition Facsimilé, 1989, p. 167-205.

## Z

ZEHNDER 1990

Zehnder, Franz Günter, *Katalog der Altkölner Malerei*, Cologne, Stadt Köln, 1990.

ZINGERLE 1864

Zingerle, Ignaz von, *Der maget krone. Ein Legendenwerk aus dem 14. Jh.*, Vienne, K. und k. Hof- und Staatsdruckerei, 1864.

ZINK 1965

Zink, Jörg, *Himmlische Musik. Betrachtungen über das Paradiesgärtlein eines oberrheinischen Meisters aus der Zeit um 1400*, Gelnhausen / Berlin, Burckhardthaus-Verlag, 1965.

ZLATOHLAVEK 2001

Zlatohlavek, Martin *et al.*, *Le Jugement dernier*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2001

ZOOZMANN 1927

Zoozmann, Richard, *Pflanzenlegenden. Schlichtfromme Erzählungen von Blumen, Büschen und Bäumen*, Karlsruhe, Badenia, 1927.

ZUCKER 2005

Anonyme, *Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, texte traduit du grec, établi et commenté par Arnaud Zucker, Grenoble, Jérôme Millon, 2005.

ZUFFI 2000 a

Zuffi, Stefano, *La peinture de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2000.

ZUFFI 2000 b

Zuffi, Stefano, *Dürer*, Paris, Gallimard, 2000.

ZUFFI 2003

Zuffi, Stefano, *Le Nouveau Testament*, Paris, Hazan, 2003.

ZUFFI 2005

Zuffi, Stefano, *L'Art au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hazan, 2005.

ZUFFI 2007

Zuffi, Stefano, *Petite encyclopédie de la Renaissance*, Paris, Solar, 2007.

## **B Sélection d'ouvrages et d'articles traitant des fleurs et des jardins**

ALBERT-LLORCA 1991  
ALLAIN 2004  
AUGUSTYN 2000  
AYALA, AYCARD 2001  
BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941  
BARRAU 1996  
BAZIN 1984  
BEHLING 1957  
BERNABÉ 2004  
BERTAUD 1969  
BERTRAND 1995  
BERTRAND 2000  
BERTRAND 2002  
BEUCHERT 2004  
BICKEL 2006  
BILIMOFF 2001  
BILIMOFF 2003  
BOCK 1560  
BORRIES 1994  
BOUREUX 2001  
BOURIN 1990  
BROSSE 1990  
BÜTTNER 2008  
CARDON, DU CHATENET 1990  
CARON-LAMBERT 1999  
CAT. FRANCFORT-SUR-LE-MAIN, MUNICH  
2006 - 2007  
CAT. PARIS 2002  
CAT. SAINT-ANTOINE-L'ABBAYE 2002  
CAT. SAINT-ANTOINE-L'ABBAYE 2003  
CAT. SAINT-ANTOINE-L'ABBAYE 2006  
CAT. VIENNE 2007  
CAZENAVE 1996 a  
CHAVOT 2009  
CHEVALIER, GHEERBRANT 1962  
COLETTE 1953  
CONRAD DE MEGENBERG 1475  
COUPLAN 1983  
COUPLAN 2000  
COUPLAN 2004  
DÄHNHARDT 1970  
DEBELMAS, DELAVEAU 1978  
DUMAS 2000  
ELLIOTT 2005  
FITTER 2005  
FRECHET 1994  
FRIEDL 1977  
FROISSART 2008  
FUCHS 2001  
GALLWITZ 1996  
GALLWITZ 1999  
GENAUST 2005  
GOODY 1994  
GOTHEIN 1926  
GREY-WILSON 2002  
GRIMM 1854-1960

GRIMM 1996  
GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN  
1984  
HADDAD 2000  
HAHN 2002  
HARMS, REINITZER 1981  
HAUDEBOURG 2001  
HEINZ-MÖHR 1991  
HENNEBO 1962  
HOBHOUSE 1994  
HUCHARD, BOURGAIN 2002  
IMPELLUSO 2004  
KIEHS-GLOS 2005  
LABBE 1987  
LACARRIERE 1987  
LAMMEL, NAGY 2006  
LCI 1994  
LESER, STOEHR 1997  
LIEUTAGHI 1996  
LIEUTAGHI 1998  
LMA 1977-1980  
LOAËC 2001  
MARZELL 1922  
MIQUEL 1997  
PERGER 1980  
PERNOUD 1989  
RDK 1937-2003  
REAU 1955  
RIVIERE 2000  
ROLLAND 1967 a  
ROTH 1979  
ROUSSEAU 1999  
SCHAFFNER 1993  
SCHMIDT 1931  
SCHMIDTKE 1982  
SEIBERT 2002  
SIERP 1925  
SPEER 1980-1981  
SPYRA 2005  
STAMMLER 1962  
STORL 1996  
TAPIÉ 1997  
TRE 1976-2007  
TREBEN 1980  
VAN ZUYLEN 1994  
WARNKE 1878  
WIKIPEDIA, WIESENKLEE 2008  
WOLFFHARDT 1954  
ZOOZMANN 1927

## C Sélection d'ouvrages et d'articles traitant au moins en partie des oiseaux

ALBERT-LLORCA 1991  
AMADES 1988  
AMAT 2002  
ATTAR 1999  
AULARD, MACKIEWICZ 1995  
BACKHOUSE 2001  
BÄCHTOLD-STÄUBLI 1927-1941  
BALZAMO 2006  
BASILE DE CESAREE 2005  
BECHSTEIN 1846  
BECHSTEIN 1907  
BERLIOZ, CORDONNIER 2004  
BERNHART 1937  
BERSUDER 1985  
BERSUDER, KOENIG 1992  
BIANCOTTO 1995  
BIRK 1925  
BOSSUS, CHARRON 2006  
BRAUN 2003-2004  
BREHM 1975  
BUSCH 2001  
CABARD, CHAUVET 2003  
CARSTED 1897  
CAT. PARIS 2005-2006  
CAZENAVE 1996 a  
CHARBONNEAU-LASSAY 2006  
CHEVALIER, GHEERBRANT 1962  
CONRAD DE MEGENBERG 1475  
DÄHNHARDT 1970  
DAVY 1992  
DELAMAIN 1934  
DITTRICH 2004  
DUQUET 2001  
ELPHICK 2004  
FALK 1963  
FERRO 1996  
GRABAR 1966  
GRADOZ 1991-1992  
GRIMM 1854-1960  
GRIMM 1996  
HALLIG 1933  
HARMS, REINITZER 1981  
HARRISON, GREENSMITH 2002  
HEINZEL 2004  
HEINZ-MOHR 1991  
IMPELLUSO 2004  
KACIMI 2003  
LACARRIERE 1987  
LAGERLÖF 1952  
LAMMEL, NAGY 2006  
LCI 1994  
LEFRANC 1993  
LMA 1977-1980  
LUXEMBURG 1922  
MICHELET 1885  
MULLARNEY 2007  
OLIOSO 2004  
OVIDE 1992  
PERGAUD 1964  
RDK 1937-2003  
REAU 1955  
RILKE 1990

ROCQUET 2005

ROLLAND 1967 b

ROTH-BOJADZHIEV 1985

RUBERG 1981

SAUNDERS 1995

SCHENDA 1995

SCHLUMBOHM 1981

SCHMIDT 1931

SEIBERT 2002

SPYRA 2005

SAUNDERS 1995

SUOLAHTI 2000

TESNIERE, DELCOURT 2004

TRE 1976-2007

VON DEN STEINEN 1964

YAPP 1989

ZUCKER 2005

## D Sélection d'ouvrages et d'articles traitant plus ou moins largement du *Paradiesgärtlein*

Le rangement chronologique a pour but de faire ressortir les périodes d'intérêt pour le sujet.

Il n'a pas été tenu compte des ouvrages qui ne font que reproduire le *Paradiesgärtlein*, à moins que la reproduction ou la légende ne présente des particularités remarquables.

Le texte de WALTHER 1996, SUCKALE 1999 et SUCKALE 2006 est le même.

- |   |                                 |
|---|---------------------------------|
| KUGLER 1847, p. 249-250                   | PINDER 1952, p. 216-220         |
| JANITSCHKEK 1890, p. 212-213              | BAZIN 1953, p. 173-174          |
| WYZEVA 1891, p. 30                        | OGRIZEK 1954, p. 40-44          |
| SCHEIBLER, ALDENHOVEN 1896 (1. Lieferung) | WOLFFHARDT 1954, p. 177-184     |
| ALDENHOVEN 1902, p. 113-114, 342          | FISCHER 1956, p. 126-129        |
| SCHMARSOW 1904, p. 82-85                  | MÜNDEL 1956, p. 14-22           |
| GEBHARDT 1905, p. 28-34                   | VETTER 1956, p. 14              |
| MICHEL 1907, p. 250                       | BEHLING 1957, p. 20-30          |
| BEISSEL 1909, p. 373                      | HIMMELHEBER 1959, p. 37-38      |
| HEIDRICH 1909, p. 253, Ill. n°1           | MÜLLER 1959, p. 4               |
| GIRODIE 1911, p. 65-66                    | MUSPER 1961, p. 46-48           |
| SIMON 1911, p. 349-350                    | HAUG 1962, p. 89-90             |
| WOLTMANN, WOERMANN 1916, p. 221           | HENNEBO 1962, p. 131-136        |
| FUTTERER 1926-27, p. 21-23                | JÄNECKE 1964, p. 131-133        |
| GOTHEIN 1926, p. 206-207                  | STANGE 1964, p. 13              |
| KARLINGER 1927, p. 133                    | BEER 1965, p. 123-125           |
| KOHLHAUSEN 1928, p. 92, ill. 83 a, b      | VETTER 1965, p. 102-104         |
| BAUCH 1932, p. 161-170                    | ZINK 1965                       |
| WOLTERS 1932, p. 39-43                    | ALGERMISSSEN 1967, p. 1370-1371 |
| DU COLOMBIER 1946, p. 47                  | HUYGHE 1967, p. 43.             |
| HARTLAUB 1947                             | LOECKLE 1976 [1969]             |
| NOACK 1951, p. 110-116                    | MUSPER 1970, p. 94-95           |
| STANGE 1951, p. 61-65                     | STANGE 1970, p. 18-19           |
|   | ROTH 1979, p. 49-53             |

- ULLMANN 1981, p. 228-236, 292
- BAZIN 1984, p. 39-41
- EÖRSI 1984, pl. 30
- ROTH-BOJADZHIEV 1985, p. 36-45, 23-30
- BÄUMER, SCHEFFCZYK 1988-1994, t. 4,  
p. 400-401
- BREUILLE 1990, p. 241
- SLADDECZK 1990, p. 289
- SCHILLER 1991 a, p. 207
- CAT. PARIS 1991-1992, p. 44-45
- DELUMEAU 1992, p. 161
- HARTWIEG, LÜDKE 1994, p. 79
- HOBHOUSE 1994, p. 70
- VAN ZUYLEN 1994, p. 41
- GALLWITZ 1996, p. 7
- PEREZ-HIGUERA 1996, p. 239-242
- WALTHER 1996, p. 74
- LORENTZ 1997, p. 65-151
- SUCKALE 1998 a, p. 64
- SUCKALE 1998 b, p. 176-178
- ROUSSEAU 1999, p. 120
- SUCKALE 1999, p. 64
- WELLMER 1999, p. 14-15
- HADDAD 2000, p. 40
- HAGEN 2000, p. 14-19
- HAUDEBOURG 2001, p. 86 a
- LORENTZ 2001, p. 80-86
- BRINKMANN, KEMPERDICK 2002,  
p. 93-118
- IMPELLUSO 2003, p. 14-15
- DITTRICH 2004, p. 86
- GIORGI 2004, p. 22
- BERR 2005, p. 40
- DU PASQUIER 2005, p. 86-87
- CONRAD 2006 a, p. 24-25
- CONRAD 2006 b, n°1
- HOLLEIN 2006, p. 46-47
- SUCKALE 2006, p. 57
- BÜTTNER 2008, p. 5, 36-39
- CAT. STRASBOURG 2008, p.162-185
- FLOUQUET 2008, p. 65
- LORENTZ 2008

# TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION : LA FASCINATION DU MYSTERE .....</b>	<b>6</b>
<b>PREMIERE PARTIE : UN JARDIN A NUL AUTRE PAREIL .....</b>	<b>39</b>
<b>Introduction à la première partie .....</b>	<b>40</b>
<b>Chapitre premier : Description iconographique.....</b>	<b>45</b>
A Huit personnages dans un jardin clos.....	45
1 Un <i>hortus conclusus</i> clos par deux côtés.....	45
2 L'Enfant et le psaltérion .....	46
3 Un monde de femmes .....	46
a Marie feuillette un livre près d'une table mise.....	47
b Trois saintes à ses pieds .....	48
4 Deux hommes et un archange.....	49
B Un écrin de verdure .....	50
1 Une prairie émaillée de fleurs.....	50
a Une flore qui ne fane pas .....	50
b Vingt fleurs écloses.....	51
2 Quatre arbres entourent la scène.....	53
C Des animaux discrets.....	53
1 Les bêtes du Bon Dieu.....	54
2 Les créatures du démon .....	54
3 Treize oiseaux tout autour du jardin .....	55
<b>Chapitre second : Status quaestionis.....</b>	<b>57</b>
A Une œuvre célèbre d'un artiste inconnu .....	58
1 Une œuvre souvent étudiée.....	58
a Des titres évocateurs .....	58
b Le <i>minnekästchen</i> de Londres.....	62
c De la copie à la reproduction .....	66
d Présentation générale des études.....	69
2 Controverse autour de l'artiste .....	74
a Un Maître minutieux et novateur .....	75
b Un peintre rhénan.....	77
c De Sebald Fyol à Hans Tiefental .....	79
d Un artiste strasbourgeois.....	80
3 Un œuvre très restreint .....	81
a La <i>Vierge aux fraisières</i> de Soleure.....	82
b Le <i>Retable de Tennenbach</i> .....	84
c L' <i>Annonciation</i> de Winterthur .....	86
d Le <i>Retable de la Vierge</i> de Strasbourg .....	87
e Le <i>Retable de Jean-Baptiste</i> de Karlsruhe .....	89
f Etat de la question en 2011 .....	90
4 Un commanditaire mystérieux.....	95
a Une datation de plus en plus précise .....	96
b Du côté de chez les Dominicaines .....	97

B	Huit personnages dans un jardin clos .....	100
1	Un <i>hortus conclusus</i> clos par deux côtés .....	101
a	Le <i>Paradiesgärtlein</i> est-il un Jardin clos ? .....	101
b	Le jardin des contes et de l'amour courtois .....	103
c	Une mise en images de la mystique rhénane .....	106
2	L'Enfant et le psaltérion .....	107
a	Un petit garçon indépendant .....	108
b	Un jeu musical ou enfantin ? .....	109
c	Le Christ-Enfant au centre du tableau .....	111
3	Un monde de femmes .....	112
a	Marie feuillet un livre près d'une table mise .....	114
b	La musicienne couronnée de fleurs filigranées .....	121
c	La cueilleuse au panier en forme de calice .....	124
d	Une femme puise avec une louche d'or .....	126
4	Deux hommes et un archange .....	129
a	Un groupe homogène .....	130
b	Saint Michel, un archange pensif .....	132
c	Saint Georges, le chevalier vainqueur .....	135
d	Un personnage mystérieux .....	138
C	Un écrin de verdure .....	143
1	Une prairie émaillée de fleurs .....	144
a	Une profusion de fleurs minutieusement représentées .....	145
b	Guérir l'âme et le corps .....	147
2	Quatre arbres entourent la scène .....	148
a	Le cerisier au tronc double .....	149
b	L'arbre au-delà du mur .....	153
c	L'arbre au rameau sec .....	154
d	Le tronc qui reverdit .....	156
D	Des animaux discrets .....	159
1	Les bêtes du Bon Dieu .....	160
a	Les poissons du bassin .....	160
b	Le papillon sur la pivoine .....	161
2	Les créatures du démon .....	162
a	Le singe cornu .....	162
b	Le petit dragon vert .....	164
c	La demoiselle et la libellule .....	166
d	La mouche dans l'œillet .....	167
3	Treize oiseaux tout autour du jardin .....	168
a	Des oiseaux souvent négligés .....	168
b	Le chatoiement de la vie .....	170
c	Les oiseaux du Paradis .....	170
<b>Chapitre troisième : Y a-t-il des fleurs et des oiseaux au Jardin du Paradis ? .....</b>		<b>174</b>
A	Du jardin d'Eden à la Jérusalem Céleste .....	174
1	Les paradis bibliques .....	175
2	Quelques considérations théologiques .....	177
3	Genèse du Jardin du Paradis .....	180
a	Le paradis dans l'iconographie médiévale .....	180
b	De la Vierge d'Humilité à la Vierge au Jardin .....	180
c	Une variante de la Vierge au Palis de Roses ? .....	182
4	Essai de délimitation du type .....	185
a	Les Jardins du Paradis sont des Vierges à l'Enfant .....	186
b	Un verger fleuri à l'abri des murs .....	188

c En compagnie des anges .....	190
d Les saints du paradis .....	191
e Les deux ailes des diptyques .....	193
f Les critères d'Eva Börsch-Supan .....	194
5 Quel paradis peignent les Jardins du Paradis ? .....	196
a L'Eden sauvé du Déluge .....	196
b Le jardin des voyages <i>iter ad paradisum</i> .....	201
c Les gemmes de la Jérusalem Céleste .....	204
d Le Paradis de la confiance et de l'amour .....	206
B Les fleurs et les oiseaux des Jardins du Paradis .....	212
1 Des jardins fleuris, image de Marie .....	213
a La fleur, promesse de fruit .....	213
b Symbole et plaisir des yeux .....	216
c Les pétales soyeux de la Création .....	221
d La perle et la marguerite .....	225
e Fleurs de Marie, fleurs de paradis .....	228
2 Les oiseaux, petits frères des anges .....	231
a L'oiseau, image de Dieu .....	231
b Une créature sans sillage .....	235
c Les couleurs de l'arc-en-ciel .....	237
d Le langage des oiseaux .....	241
e Les oiseaux du paradis .....	245
<b>Conclusion de la première partie.....</b>	<b>253</b>
<b>DEUXIEME PARTIE : UN JARDIN EMAILLE DE FLEURS.....</b>	<b>258</b>
<b>Introduction à la deuxième partie .....</b>	<b>259</b>
<b>Chapitre premier : Des fleurs pour donner la clef.....</b>	<b>268</b>
A La primevère, une invitation à entrer .....	269
1 Un symbole du printemps .....	269
a Une fleur des champs au nom poétique .....	269
b Un oracle de la fécondité .....	271
2 Les clefs de l'apôtre Pierre .....	271
a Saint Pierre, gardien du Paradis .....	272
b Des récits étiologiques à l'image de l'apôtre .....	273
3 L'herbe à la paralysie .....	274
a Se mettre à l'abri du démon .....	274
b Une plante délectable et sûre .....	275
4 La clef du paradis .....	276
a La fleur des martyrs .....	277
b Le petit trousseau de Marie .....	278
c Le Christ, porte vivante .....	279
B Le trèfle et le fraisier .....	281
1 Le trèfle aux feuilles trilobées .....	281
a Trois feuilles pour dire la Trinité .....	282
b Du trèfle des prés au trèfle-fraisier .....	283
2 Le fraisier, une plante innocente et modeste .....	284
a Une humble fleurette immaculée .....	284
b Huit fleurs voisinent avec huit fruits .....	285
c Les bonnes œuvres de la Vierge Marie .....	286

3 Des fraises juteuses couleur de sang.....	287
a Le fruit des délices terrestres.....	287
b La nourriture des bienheureux .....	288
c Le rouge de la Croix.....	289
d Du martyr au Paradis.....	291
C Le plantain à la fontaine .....	294
1 De la plante du pied au pied de la plante .....	295
a Une « mauvaise herbe » familière.....	295
b A la conquête du monde .....	296
c Sept côtes pour les oracles .....	297
2 L'homme panse, Dieu guérit .....	298
a La panacée héritée des Anciens .....	298
b La plante du saint Vinage .....	299
c Combattre et extirper le Mal .....	300
3 Par toute la terre annoncer l'Évangile .....	302
a Marie, celle qui accueille la Parole .....	302
b Une langue d'agneau pour lécher les plaies des hommes.....	303
c Quarante-mille graines pour nourrir les oiseaux .....	305
D Le lamier pourpre aux fleurs de sauge .....	306
1 La sauge salvatrice .....	307
a L'ambrosie des dieux .....	308
b La plante qui a sauvé la Vierge et son Enfant.....	309
c La sclarée, sauge « toute-bonne » .....	311
2 L'ortie rougie au sang du Christ.....	312
a L'ortie, plante de la désolation.....	312
b Le lamier, une ortie inoffensive .....	315
<b>Chapitre deuxième : Les fleurs de Notre-Dame Marie .....</b>	<b>318</b>
A Le lys de Marie, Vierge souveraine .....	319
1 La perfection faite fleur .....	319
a La couleur de la lumière.....	319
b Le lys et la rose .....	320
c Le symbole de la beauté et de l'amour.....	321
d La fleur des saints et des rois .....	323
2 Marie, céleste lys .....	324
a Une vie sous le signe du lys .....	324
b La chasteté incarnée.....	326
3 Le Christ, lys magnifique .....	327
a Celui qui n'a pas connu le péché.....	327
b La fleur du paradis rouvert par le Christ .....	328
B D'humbles clochettes pour la servante du Seigneur .....	330
1 Le lys des vallées du Cantique .....	330
a Une fleur inquiétante et délicate .....	330
b Un symbole de l'amour pur .....	331
c La fleur du Christ, Salut du monde .....	335
2 Les nivéoles de Notre-Dame des Neiges .....	336
a Une histoire mouvementée.....	336
b Espérer envers et contre tout.....	338
c Marie, par qui le péché est anéanti.....	339
3 Le sceau de Salomon filigrané.....	340
a Un grand frère du muguet .....	341
b Un rhizome aux grands pouvoirs .....	342
c Une mise en image de l'Écriture.....	342

<b>Chapitre troisième : Un jardin sous le signe de la Croix.....</b>	<b>345</b>
A Des crucifères tricolores.....	346
1 La giroflée aux multiples couleurs .....	346
a Une crucifère à l'odeur de violette.....	346
b La giroflée des murailles.....	348
c La quarantaine des jardins.....	349
d La julienne des dames .....	350
2 Deux plantes complémentaires et jumelles.....	351
a Compagnon rouge, compagnon blanc.....	351
b L'érythrée, petite fleur du centaure.....	353
c Le caille-lait, petite garance .....	355
3 Du millepertuis au sénevé.....	357
a La plante perforée par Satan .....	357
b Le sénevé, image du Royaume .....	361
B La rose, une théologie en images .....	362
1 La fleur de l'amour et de la mort.....	363
a Une auréole de légendes.....	364
b La mort et la gloire.....	365
c La perfection incarnée.....	366
d L'emblème de l'amour sublimé .....	366
2 La plus belle fleur du paradis .....	368
a La rose des bienheureux et des martyrs .....	368
b La fleur du Paradis par excellence .....	370
3 Marie, rose mystique .....	372
a La rose sans épines.....	372
b L'épouse du Christ.....	373
4 La fleur du Christ rédempteur .....	374
a L'Enfant cueilli par le Père .....	375
b Le sang versé pour l'amour des hommes.....	375
c L'Imitation de Jésus-Christ.....	376
C La rose trémière sans épines.....	377
1 La mauve des prés et des jardins .....	378
a Trois tiges familières.....	378
b Une plante compagne depuis l'Antiquité.....	379
2 Une panacée nourrissante et douce.....	381
a Rassasier le corps et l'âme .....	381
b La guérison par la douceur.....	382
3 La passerose d'outremer.....	384
a La fleur de Marie, la toute-belle.....	384
b Un bâton sur lequel s'appuyer .....	385
c La gloire de Dieu, c'est l'homme vivant.....	387
D La coquelourde, petit clou de velours .....	388
1 Du clou de girofle aux clous de la Croix.....	389
a Une fleur rouge sang .....	389
b La girofle, la bétoine et l'œillet.....	390
2 L'œillet parfumé des Croisés.....	392
a Le parfum de la girofle.....	392
b Les couleurs de l'arc-en-ciel.....	393
c La fleur de la Croix et de la Rédemption .....	395
3 Les chandeliers du Paradis .....	397
a Un lychnis couleur de feu .....	397
b La prescience partagée .....	398
c Toute larme essuyée.....	399

E La pivoine, rose de Pentecôte .....	401
1 La fleur de Marie, rose sans épines .....	401
a Une grosse rose familière .....	402
b La plénitude de la vie .....	403
c La beauté chaste de la Vierge .....	404
2 Une plante puissante contre le Malin .....	405
a Une racine bien gardée .....	405
b Une amulette efficace .....	406
3 Dieu guérit et pardonne .....	407
a De Paeon à Jésus .....	407
b Les péchés pardonnés du paralytique .....	408
<b>Chapitre quatrième : Les fleurs de la Résurrection .....</b>	<b>412</b>
A La pâquerette aux pétales rosés .....	413
1 Les couleurs de la lumière .....	413
a L'émail des pâturages .....	413
b Un cœur symbole de soleil .....	414
c Des pétales délicats et nacrés .....	415
2 L'innocence et la modestie .....	416
a La fleur de l'innocence enfantine .....	416
b L'humilité de la Vierge Marie .....	417
3 L'amour qui guérit et protège .....	418
a De Vénus aux larmes d'Hélène .....	418
b Marie, Mère de Miséricorde .....	419
c Sous le regard du Christ .....	420
B La marguerite, perle faite fleur .....	422
1 La reine des prés et des oracles .....	422
a Une plante gracile et fière .....	422
b La fleur qui jamais ne ment .....	424
c Un symbole de l'amour pur .....	425
2 La perle à garder des pourceaux .....	426
a De Vénus à la Vierge Marie .....	427
b Jésus, la perle vivante .....	429
c Les douze portes du Royaume .....	430
<b>Chapitre cinquième : Des fleurs couleur de ciel.....</b>	<b>433</b>
A Le lys-épée à la fleur irisée .....	434
1 Douze iris couleur de ciel .....	434
a Une représentation exceptionnelle .....	434
b La fleur de la messagère des dieux .....	435
c Le manteau de la Vierge Marie .....	436
2 Le glaive et l'arc-en-ciel .....	438
a Le Cantique de Syméon .....	439
b L'Alliance renouvelée .....	440
B La véronique, icône véritable .....	442
1 Une plante mystérieuse et célèbre .....	443
a Véronique petit-chêne et cresson de cheval .....	443
b Une famille nombreuse et compliquée .....	445
2 <i>Vera unica medicina</i> .....	447
a La connaissance donnée aux bêtes .....	448
b La lauréate du prix d'honneur .....	449
3 Le voile de Véronique .....	450
a Une multitude de messages .....	450

b Le visage du Sauveur .....	451
C La violette de l'humilité .....	454
1 Une fleurette vigoureuse et fragile .....	454
a Une plante tapissante.....	454
b La petite viole à l'usage quotidien .....	456
c Un symbole d'amour et de fécondité .....	457
2 Le mariage de la beauté et du parfum.....	458
a La couleur du ciel de printemps .....	458
b Une senteur sans pareille .....	460
3 La vérité révélée aux petits .....	460
a Les yeux baissés de la Vierge Marie.....	461
b Le front penché du Crucifié .....	462
c L'Eglise gardienne du message.....	463
D La pervenche aux feuilles vernissées .....	465
1 Un laurier rampant toujours vert .....	465
a Une preuve de la virtuosité du peintre .....	466
b Une étymologie expressive .....	467
c Un symbole de victoire .....	468
2 Un calice bleu de ciel .....	468
a Un symbole d'amour et de fidélité.....	469
b La couronne des vierges sages .....	469
c Un gage d'éternité .....	471
3 La violette des sorcières .....	471
a Une panacée au pouvoir ambigu .....	471
b Un pentagramme en guise de cœur.....	473
c Un dragon couleur de pervenche.....	474
E L'ancolie, colombe de l'Esprit .....	475
1 Une fleur éclatante et raffinée .....	476
a Dix tépales entrelacés.....	476
b Une étymologie mystérieuse.....	477
c Des clochettes familières.....	478
2 Les gants de la Bonne-Vierge.....	479
a Une jeune fille si bien faite .....	479
b Une mère endeuillée .....	480
c La femme victorieuse du dragon.....	481
3 Un symbole trinitaire.....	482
a La louange du Seigneur Dieu .....	482
b Le Messie annoncé par Isaïe .....	483
c Les cinq colombes de L'Esprit.....	485
<b>Conclusion de la deuxième partie.....</b>	<b>488</b>
<b>TROISIEME PARTIE : UN JARDIN TOUT BRUISSANT D'OISEAUX .....</b>	<b>494</b>
<b>Introduction à la troisième partie.....</b>	<b>495</b>
<b>Chapitre premier : Les oiseaux rouges de l'Incarnation .....</b>	<b>500</b>
A Le bouvreuil pivoine, un petit chanoine potelé.....	500
1 Un bel oiseau familial .....	501
a Un plumage couleur de feu .....	501
b Un petit bœuf gourmand .....	502
2 La proie facile des méchants .....	503
a Un lourdaud ridicule .....	503

b La victime de l'oiseleur .....	504
3 Un vaillant soldat du Christ.....	505
a L'oiseau de Gethsemani.....	505
b L'envol de la Résurrection.....	506
<b>B Un rouge-gorge picore dans la coquelourde .....</b>	<b>507</b>
1 Une boule de plumes aux grands yeux enfantins.....	507
a Les plumes rouges du remords.....	507
b L'oiseau confiant de saint François .....	509
2 Une tache de vin sur la chemise du Christ.....	510
a Une catherinette éclaboussée .....	510
b Les épines ensanglantées .....	511
3 Jésus, le Dieu qui riait .....	511
a La mouche dans la coquelourde.....	512
b L'âme en quête de Salut.....	513
<b>C Le chardonneret et le rosier .....</b>	<b>514</b>
1 Un oiseau magnifique.....	514
a L'oiseau aux étincelantes vertus .....	514
b Un chanteur mésestimé .....	515
2 Un jouet intelligent.....	516
a Un bec en guise de mains.....	516
b Un perchoir en forme de Tau .....	517
c Il suffirait de lâcher le fil.....	518
3 Le favori des peintres .....	519
a Une symbolique riche et complexe.....	519
b L'hôte de marque du Paradis .....	520
4 Une image de l'Homme des Douleurs.....	522
a Le pinson des chardons .....	522
b Les trilles losangées de la Résurrection .....	523
5 Le serviteur parfait .....	524
a Les pinceaux du Créateur.....	524
b Suivre la voie du Christ.....	525
c Les chardonnerets du Seigneur .....	526
<b>Chapitre deuxième : Entre anges et démons .....</b>	<b>528</b>
<b>A La huppe, fidèle coquette .....</b>	<b>528</b>
1 Une couronne en récompense.....	529
a Un papillon huppé.....	529
b Une frivole repentie .....	530
2 Un animal immonde .....	532
a Un coquelet puant .....	532
b Un pécheur triste et éploré .....	533
c Un négateur diabolique .....	534
3 Le meilleur et le plus puissant des oiseaux.....	535
a Une image de la piété filiale.....	535
b Le héraut de Salomon .....	536
c Un guide vers la lumière .....	537
<b>B Un veilleur jaloux : le pic chamarré .....</b>	<b>538</b>
1 Un magicien aux couleurs éclatantes.....	538
a Un guetteur couleur d'herbe.....	539
b L'astrologue des oiseaux et des hommes.....	540
2 Un animal démoniaque.....	541
a Le pic, la perruche et le guêpier .....	541
b Un tambourineur maléfique .....	543

3 Un oiseau vertueux .....	544
a Le cheval du bon Dieu .....	544
b La calotte rouge de la Passion.....	545
C Les greniers d'épines de la pie-grièche .....	546
1 Un oiseau mystérieux .....	547
a Le jaseur et la bergeronnette .....	547
b La pie et la mésange à longue queue .....	548
2 Une pie cruelle.....	548
a La gent criarde des bois.....	549
b La malfaisante pie bâtarde .....	550
c Les épines de la couronne .....	551
3 De l'ange exterminateur au pardon du Sauveur .....	552
a Un oiseau étrangleur .....	552
b Le nid offert .....	553
c Toutes les langues des hommes .....	554
<b>Chapitre troisième : Les oiseaux de la lumière .....</b>	<b>555</b>
A Des mésanges au plumage azuré.....	555
1 Un petit ogre ailé .....	556
a Un ange batailleur .....	556
b Un souriceau gourmand .....	557
c Des plumes en forme de croix.....	558
2 La charbonnière éprise de liberté.....	559
a Les regrets d'une coquette .....	559
b L'oiseau de Zacharie.....	560
c La prisonnière de Carcassonne.....	561
3 Un oiseau trempé de ciel .....	562
a Les trilles de la cendrille bleue.....	563
b Le moine et l'oiseau.....	565
c Un favori du Maître.....	566
B Le bruant jaune et le loriot .....	567
1 Le bruant au regard qui guérit .....	568
a Un arbre mystérieux .....	568
b Un verdier couleur de paille.....	569
c L'oiseau qui emporte la jaunisse.....	571
2 Le compère-loriot, voyant et discret.....	572
a Un jaune éclatant et diabolique .....	572
b L'oiseau de Pentecôte .....	573
c Un oiseau d'or au chant mélodieux.....	575
d Une image du Christ ressuscité.....	577
e Le serpent enroulé au tronc du cerisier .....	578
3 L'énigmatique charadrius .....	579
a Le guérisseur du <i>Physiologue</i> .....	579
b Le Paradis des Oiseaux de saint Brendan .....	580
c Le Christ, charadrius immaculé .....	581
C Un pinson s'envole à tire d'aile.....	582
1 La gaîté mise en cage .....	583
a Un humble habitant des hêtres .....	583
b L'insouciance des oiseaux du ciel.....	584
2 La fin de l'esclavage.....	585
a Un aveugle insoumis .....	585
b La liberté et la gloire des enfants de Dieu.....	587

<b>Chapitre quatrième : Le martin-pêcheur et le crave pêcheur .....</b>	<b>589</b>
A Le martin-pêcheur ou le plantain semé .....	589
1 Un oiseau splendide et mystérieux .....	590
a Les reflets de l'arc-en-ciel.....	590
b L'hirondelle de saint Martin .....	591
c L'alcyon des légendes .....	593
2 L'amour plus fort que la mort.....	594
a Céyx et Alcyone.....	594
b Les jours alcyoniens.....	595
c Les plumes de l'incorruptibilité .....	596
d Un talisman contre le malheur .....	596
3 Un emblème de sagesse et de fidélité.....	598
a Un oiseau aussi beau que sage .....	598
b La virginité inviolée de Marie.....	599
c Le Christ et l'Eglise invincibles .....	600
4 Devenir pêcheur d'hommes.....	601
a L'hameçon du Salut .....	602
b De toutes les nations faire des disciples.....	603
B Un crave picore dans le sénevé .....	604
1 Un corvidé mal aimé .....	605
a Une identification contestée .....	605
b Quand le corbeau épouse la corneille .....	607
c La livrée noire de l'infamie.....	608
d Comme une corneille abandonnée .....	611
e Le corbeau, pourvoyeur des gibets.....	612
2 Le plus intelligent des oiseaux des champs .....	614
a La mascotte des pauvres gens .....	614
b La chaste corneille, noire mais belle.....	617
c Oiseaux des dieux, oiseau de Dieu.....	618
3 Le crave au bec de colombe .....	619
a Le prince des corvidés.....	619
b Le messenger de saint Oswald.....	621
c Le pêcheur pardonné .....	624
d Les derniers seront les premiers.....	626
 <b>Conclusion de la troisième partie .....</b>	 <b>629</b>
 <b>CONCLUSION : DU SOUS-BOIS VERS LA LUMIERE .....</b>	 <b>634</b>
 <b>ANNEXES.....</b>	 <b>681</b>
 <b>PREMIERE PARTIE : ŒUVRES CONVOQUEES .....</b>	 <b>682</b>
 <b>I Sommaire des œuvres convoquées .....</b>	 <b>684</b>
 <b>II Œuvres convoquées par ordre alphabétique.....</b>	 <b>727</b>
A Œuvres anonymes .....	727
B Œuvres attribuées à un artiste.....	734
 <b>DEUXIEME PARTIE : LES JARDINS DU PARADIS .....</b>	 <b>748</b>

<b>I Généralités .....</b>	<b>750</b>
<b>A Le paradis dans la Bible .....</b>	750
<b>B Corpus des Jardins du Paradis .....</b>	751
<b>C Tableau récapitulatif des Jardins du Paradis en fonction des critères d'Eva Börsch-Supan.....</b>	760
<b>II Les fleurs des Jardins du Paradis.....</b>	<b>761</b>
<b>A Les espèces de fleurs représentées dans les Jardins du Paradis .....</b>	761
<b>B Les fleurs plantées dans les Jardins du Paradis .....</b>	765
<b>C Les fleurs coupées dans les Jardins du Paradis.....</b>	771
<b>D Les fleurs en marge des Jardins du Paradis .....</b>	777
<b>E Récapitulatif des fleurs des Jardins du Paradis .....</b>	783
<b>F Les couleurs des fleurs des Jardins du Paradis .....</b>	787
<b>III Les oiseaux des Jardins du Paradis .....</b>	<b>789</b>
<b>A Les espèces d'oiseaux représentées dans les Jardins du Paradis.....</b>	789
<b>B Les oiseaux des Jardins du Paradis .....</b>	790
<b>TROISIEME PARTIE : LE <i>PARADIERSGÄRTLEIN</i> .....</b>	<b>797</b>
<b>I Généralités .....</b>	<b>798</b>
<b>A Fiche signalétique du <i>Paradiesgärtlein</i> .....</b>	798
<b>B L'œuvre du Maître du <i>Paradiesgärtlein</i> .....</b>	799
<b>C Le <i>Paradiesgärtlein</i> et l'Écriture.....</b>	805
<b>II Les personnages du <i>Paradiesgärtlein</i>.....</b>	<b>808</b>
<b>A FICHES SIGNALÉTIQUES DES PERSONNAGES .....</b>	808
<b>1 Les trois femmes .....</b>	808
<b>a Sainte Marie Jacobé.....</b>	808
<b>b Sainte Marie Salomé.....</b>	809
<b>c Sainte Marie-Madeleine.....</b>	810
<b>2 La musicienne .....</b>	811
<b>a Sainte Catherine d'Alexandrie .....</b>	811
<b>b Sainte Cécile .....</b>	812
<b>3 La cueilleuse : Sainte Dorothee .....</b>	813
<b>4 La femme à la fontaine.....</b>	814
<b>a Sainte Barbe .....</b>	814
<b>b Sainte Marthe.....</b>	815
<b>c La Samaritaine .....</b>	816
<b>5 Saint Michel .....</b>	817
<b>6 L'homme assis.....</b>	818
<b>a Saint Georges.....</b>	818
<b>b Saint Sebald.....</b>	819
<b>7 L'homme debout.....</b>	820
<b>a Saint Bavon.....</b>	820
<b>b Saint Etienne .....</b>	821
<b>c L'Homme des Douleurs .....</b>	822
<b>d Saint Laurent .....</b>	823
<b>e Saint Oswald .....</b>	824
<b>f Saint Sébastien .....</b>	825
<b>B TABLEAUX RÉCAPITULATIFS .....</b>	826
<b>1 Les personnages du <i>Paradiesgärtlein</i>, vie et légende.....</b>	826

2 Les personnages du <i>Paradiesgärtlein</i> et leurs représentations iconographiques .....	827
3 Les attributs des saints du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	830
4 Les protections des saints du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	831
5 Les patronages des saints du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	832

## QUATRIEME PARTIE : LES FLEURS DU *PARADIERSGÄRTLEIN* ..... 833

<b>I Les vingt espèces de fleurs du <i>Paradiesgärtlein</i> .....</b>	<b>835</b>
A La rose .....	835
B Les véroniques .....	839
C La sauge et le lamier .....	846
D La coquelourde .....	851
E Les crucifères blanches et rouges .....	855
F L'iris .....	865
G La rose trémière .....	869
H La pâquerette .....	873
I La violette .....	877
J La primevère .....	881
K La nivéole .....	885
L Le fraisier et le trèfle-fraisier .....	889
M Le lys .....	897
N Le plantain .....	901
O Le muguet et le sceau de Salomon .....	905
P La marguerite .....	913
Q La pivoine .....	919
R La pervenche .....	923
S L'ancolie .....	927
T La crucifère jaune .....	931
<b>II Tableaux récapitulatifs .....</b>	<b>936</b>
A Les plantes à fleurs du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	936
B Caractéristiques des fleurs du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	940
C Taille naturelle des plantes à fleurs du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	945
D Floraison des fleurs du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	946
E Noms des fleurs du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	947
F Ordre de mention des fleurs du <i>Paradiesgärtlein</i> par les auteurs .....	953
G Les fleurs du <i>Paradiesgärtlein</i> et les nombres .....	954
H Les fleurs du <i>Paradiesgärtlein</i> dans les contes et légendes .....	955
I Pouvoirs des fleurs du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	961
J Les simples et les saints du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	965
K Les personnages du <i>Paradiesgärtlein</i> à la lumière de la symbolique florale .....	966

## CINQUIEME PARTIE : LES OISEAUX DU *PARADIERSGÄRTLEIN* ..... 967

<b>I Les treize oiseaux du <i>Paradiesgärtlein</i> .....</b>	<b>969</b>
A Le martin-pêcheur .....	969
B La mésange charbonnière .....	973
C Le loriot .....	977
D Le bouvreuil .....	981
E Le pinson .....	985
F Le rouge-gorge .....	989

G Le pivert.....	993
H Le bruant jaune.....	997
I Le chardonnet .....	1001
J La pie-grièche .....	1005
K La mésange bleue .....	1009
L La huppe.....	1013
M Le crave.....	1017
<b>II Tableaux récapitulatifs.....</b>	<b>1021</b>
A Caractéristiques des oiseaux du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	1021
B Taille naturelle des oiseaux du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	1022
C Noms des oiseaux du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	1023
D Ordre de mention des oiseaux du <i>Paradiesgärtlein</i> par les auteurs.....	1025
E Les oiseaux du <i>Paradiesgärtlein</i> dans les contes et légendes.....	1026
F Pouvoirs des oiseaux du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	1031
G Les oiseaux protecteurs / guérisseurs et les saints du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	1032
H Les personnages du <i>Paradiesgärtlein</i> à la lumière de la symbolique aviaire.....	1033
I Le <i>Missel de Sherborne</i> (1385-1407) et le <i>Paradiesgärtlein</i> (1410-1420) Comparaison des oiseaux.....	1034
J Le <i>Paradiesgärtlein</i> (1410-1420) et le <i>Jardin des Délices</i> (1503-1504) de Jérôme Bosch - Comparaison des oiseaux .....	1035
<b>SIXIEME PARTIE : INDEX, GLOSSAIRE, BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>1036</b>
<b>I Index .....</b>	<b>1037</b>
A Index scripturaire .....	1037
B Index des auteurs de l'Antiquité et du Moyen Age et des ouvrages anonymes.....	1040
C Index des artistes et des œuvres anonymes .....	1044
D Index thématique.....	1051
<b>II Glossaire .....</b>	<b>1062</b>
<b>III Bibliographie.....</b>	<b>1070</b>
A Bibliographie choisie.....	1070
B Sélection d'ouvrages et d'articles traitant des fleurs et des jardins .....	1128
C Sélection d'ouvrages et d'articles traitant au moins en partie des oiseaux .....	1130
D Sélection d'ouvrages et d'articles traitant plus ou moins largement du <i>Paradiesgärtlein</i> .....	1132
TABLE DES MATIERES.....	1134