

de sépulture, célébration de la *memoria* et représentation du défunt. Il se termine par une collection de textes traduits donnant un panorama général de la norme cistercienne en la matière à travers les *capitula*, *instituta*, *statuta* et autres textes de nature législative. Entre les deux, les onze articles mettent en lumière, à travers la présentation de dossiers précis, la diversité qui règne dans la pratique, liée à l'évolution chronologique, aux traditions locales mais également au contexte spécifique de l'implantation cistercienne, comme par exemple en Espagne où elle accompagne la *reconquista*.

Les circonstances particulières qu'on peut reconnaître en chaque lieu colore de manière évidente le choix des grands – rois, princes, grands seigneurs, laïcs ou ecclésiastiques – d'être enterrés en milieu cistercien. À côté de lieux célèbres comme Clairvaux, Châalis, Flines, Orval ou encore Poblter, bien d'autres établissements sont ainsi étudiés dans leur rapport avec l'aristocratie locale ou régionale ; si l'on peut regretter l'absence d'un index permettant de retrouver facilement lieux ou personnages, on ne peut qu'être frappé par la variété des situations montrant que le monde cistercien, à l'instar des autres ordres religieux bénédictins ou mendiants, n'a pas dédaigné de recevoir dons et bienfaits en échange de l'inhumation, à l'intérieur de l'enceinte monastique (église, cloître, salle capitulaire ou autre) de laïcs dont le plupart n'avait pas pris l'habit ad *succendendum*. On remarquera d'ailleurs que les moniales ne sont pas en reste de ce mouvement général, certaines abbayes féminines (Herkenrode, Loosduinen ou Clairefontaine par exemple dans les anciens Pays-Bas), qui accueillent souvent comme religieuses les membres de l'aristocratie, étant devenues de véritables nécropoles contemporelles. Cette « ultime forme de mécénat », selon l'expression de Th. Coomans, a marqué très profondément la topographie et le paysage quotidien des institutions qui en ont bénéficié.

Plates tombes (de pierre ou de céramique), gisants, tombeaux monumentaux ou statues mémorielles accrochées au mur marquent ainsi visuellement la présence physique des morts qui font de l'abbaye cistercienne, notamment de son église, un lieu de mémoire aristocratique, princière ou royale. Qu'elles abritent un corps entier, une partie seulement (notamment le cœur), qu'elles soient vides (véritables cénophes) ou qu'elles recueillent des ossements multiples (ossuaires ou « charniers »), les sépultures marquent ainsi l'attachement d'un individu, d'une famille, d'une dynastie, à un lieu qui trouve en lui l'ancrage de sa mémoire et de son pouvoir. En cela, les cisterciens ne semblent guère se démarquer de leurs contemporains, allant à l'encontre d'une législation constamment contournée, sans que la plupart du temps les coupables ne soient punis de plus de trois ou six jours de pénitence au pain et à l'eau.

Articulant les perspectives historiques – politiques et sociales – et les formes artistiques et architecturales du choix des grands de faire d'une abbaye cistercienne sinon leur nécropole dynastique, du moins leur lieu de mémoire, les exemples traités dans le volume, loin d'épuiser le sujet, montrent le parti qu'on pourrait tirer de la multiplication de telles études. Le lecteur reste en effet sur sa faim en bien des domaines. En matière funéraire, on sait par exemple combien l'apport des fouilles archéologiques est primordial. Si les travaux archéologiques anciens (1919 à Melrose, 1941 à Cara Insula) sont souvent décevants, on aimerait en savoir plus sur les résultats de ceux menés pendant près de trente ans (1969-1997) à Bordesley, ambitieux programme dont les neuf pages qui lui sont consacrés sont loin d'épuiser le sujet.

De même, si la mise en scène des tombeaux (enfeus, consoles murales, aménagements microarchitecturaux) et leur valorisation par un véritable écri architectural (cloître, église) sont bien au cœur de l'ouvrage, on s'interroge sur l'éventualité d'un art funéraire proprement cistercien. À vrai dire, l'impression générale qui prédomine est que tombeaux et épitaphes encore conservés ou connus par des relevés anciens en milieu cistercien sont similaires à la production contemporaine, mais la question mériterait d'être étudiée plus précisément. Par exemple, l'absence, du moins dans les illustrations choisies, de figures macabres (corps décharnés et transis), est-elle seulement liée à l'état ou au hasard de la recherche, ou témoigne-t-elle de la réticence des cisterciens, à la fin du Moyen Âge, à accueillir dans leurs lieux de prière et de méditation, ces signes tangibles de la déchéance physique ? Quel est de même le contenu précis du texte des épitaphes, omniprésentes dans la production funéraire et pourtant si peu étudiées pour elles-mêmes (thématiques, forme littéraire, etc.) sinon pour y puiser quelque information biographique ? Il y a là, on le voit aisément, un champ immense encore à explorer.

Il est sans doute trop tôt pour proposer une véritable synthèse des pratiques funéraires en milieu cistercien, ou même pour avoir une claire idée de ce qui les distinguerait ou les rapprocherait des usages contemporains, que ce soit en milieu régulier ou séculier. Sans conteste, le mérite de cet ouvrage est d'avoir montré, par la juxtaposition d'études de cas particulièrement significatifs, qu'il y avait là une ample matière textuelle, artistique et architecturale à traiter, en lien avec des interrogations historiques de toute première importance : organisation de la liturgie mémorielle et du culte des saints, célébration du patronage d'un individu ou légitimation du pouvoir d'une dynastie, enjeux économiques et spirituels des dons et fondations, etc. On ne peut donc que remercier les éditeurs du volume, J. Hall et Ch. Kratzke, d'avoir rassemblé ces

contributions pour les mettre à disposition des lecteurs qui en tireront vraisemblablement grand profit.

Cécile Treffort

Hervé BRUNON (dir.), *Le jardin comme labyrinthe du monde. Métamorphoses d'un imaginaire de la Renaissance à nos jours*, actes du colloque organisé le 24 mai 2007, préface de Henri Loyrette, avant-propos de Monica Preti-Hamard, Paris, Musée du Louvre / Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008, 22 cm, 354 p., 125 fig., en couleurs, index nominum. - ISBN : 978-2-84050-602-7, 35 €.

Le rattachement du jardin des Tuileries à l'Établissement public du Musée du Louvre, en 2005, permit de repenser un ensemble mis en œuvre sous les derniers Valois et achevé sous Napoléon III. À cette occasion, plusieurs colloques furent organisés dont celui sur *Le jardin comme labyrinthe du monde*, qui s'attache à un phénomène artistique dépassant le seul cadre des jardins. Taillé dans les haies ou tracé sur le papier, le labyrinthe correspond véritablement à une façon de penser l'espace, propre à nombre de civilisations depuis les plus hautes époques. Ces idées fondamentales sont rappelés en introduction par H. Brunon, responsable du colloque, qui évoque autant les pétroglyphes néolithiques de la région de Goa que le mythe grec de Dédale, les méandres sur le sol des cathédrales gothiques ou les créations les plus contemporaines. Par ses chemins tortueux menant vers un but incertain, la structure labyrinthique trouve d'évidentes analogies avec certains types de pensées. Alors que chez Nietzsche le labyrinthe s'apparente à une quête existentielle, il devient chez Borges une image de l'univers infini. De façon toute aussi métaphorique, le cinéma l'a employé pour développer des artifices narratifs, sur un ton angossant dans *Shining* de Kubrick ou bien avec une distance ironique pour Almodovar et le *Labyrinthe des passions*.

La première partie explore différentes tendances développées durant les Temps modernes. Comme à bien d'autres égards, la Renaissance conçoit des labyrinthes en spéculant (ou plutôt en fantasmant) sur la culture antique, tout en proposant des formules originales appelées à un grand avenir dans l'art moderne et contemporain. L'essai introducteur, également signé par H. Brunon, insiste notamment sur l'insertion du labyrinthe dans une structure plus vaste mais aussi sur son invention autonome. L'engouement du XVI^e siècle pour les traités engendra une énorme production d'ouvrages consacrés aux jardins, voire uniquement dédiés aux labyrinthes. S'élaborent, dans ce contexte, des formes complexes où cul-de-sac, circonvolution

et itinéraire articulent un langage distinct, quoique analogue à d'autres expressions artistiques ou techniques. Aux *topoi* antiques répartissant les labyrinthes par origine géographique ou schéma formel, les modernes adjoignent de nouveaux modes de conception, avançant une analogie avec le langage ou la danse. C'est cette richesse sémantique qui explique la persistance du labyrinthe au sein des fortes mutations de l'art du jardin des Temps modernes : de la structure militaire imaginée par Filarete aux tracés intrigants de Versailles, de l'image idéale et condensée de Florence pour Castello à l'ordonnement rigoureux des haies de la Villa Médicis, du tourbillon ésotérique mis sur la route du héros de l'*Hyperotomachia Poliphili* à l'exaltation du commanditaire par le filtre mythologique à Tivoli, le labyrinthe accompagne les mouvements de pensée sur le microcosme et le macrocosme. Se devine en filigrane la vision du monde comme une surprise perpétuelle – l'univers merveilleux de Pratolino en fournit l'une des plus brillantes démonstrations. Une rhétorique de l'enchantement qui possède ses théoriciens tel Dezallier d'Argenville ; celui-ci propose un modèle apparemment complexe, mais dans lequel l'emporte l'élégante ordonnance du tout sur les parties, d'où la fortune de sa proposition dans les jardins royaux en Europe au XVIII^e siècle. En dépit de la diversité des physiologies, des symboliques et des dessins accordés au labyrinthe jusqu'en 1800, prédomine cette volonté faussement naïve de s'égarer dans un monde en miniature et le (re)découvrir.

Les deux autres essais de cette première partie étendent cette enquête à des contextes qui, pour être mal connus, n'en ont pas moins contribué au formidable essor du jardin moderne. Au labyrinthe italien du XVII^e siècle, hautement intellectuel et souvent panégyrique, fait contrepoint : celui des Pays-Bas, à la confluence de la morale calviniste et d'une autodérision de veine populaire. En 1583 paraît à Anvers *Horrorum viridiorumque elegantis & multiplicis formae*, dans lequel Vendramin de Vries propose toute une série de modèles nommés d'après les ordres antiques. Cette inspiration italianisante aura un fort impact dans les Flandres au XVII^e siècle, tandis que le contexte urbain des Pays-Bas voit s'épanouir des labyrinthes purement ludiques, « lointains ancêtres de Disneyland » selon le mot d'Erik A. de Jong. Dans les dédales d'Amsterdam, des automates étaient actionnés par des mouvements hydrauliques : si l'on reconnaît des dispositifs employés à la même époque par Salomon de Caus ou les Francine, les pièces néerlandaises présentaient également des scènes narratives inspirées du

théâtre burlesque, faisant du labyrinthe une distraction destinée au plus grand nombre.

C. Chomarat-Ruiz s'interroge sur la désaffection du labyrinthe en France au XVIII^e siècle, phénomène qu'elle impute à des nouvelles modes tant formelles que conceptuelles. L'engouement pour les fabriques et la préférence pour des jardins aux plans plus libres peuvent expliquer ce déclin, quoiqu'on note une survivance ou plutôt une évolution du labyrinthe dans ces ensembles nouveaux. À travers l'exemple du château de Castille à Argilliers (Gard), l'auteur montre combien le parcours erratique du labyrinthe prend place aux côtés de la déambulation à travers les pseudo-ruines antiques, pour amener le promeneur à s'interroger sur sa propre destinée face au passage du temps et à la pérennité de la nature.

Clôturant ce tour d'horizon du labyrinthe européen avant la période actuelle, C. Afón Felú invite à réfléchir sur le jardin espagnol et sa fortune aujourd'hui, par le biais de deux exemples. Le premier, le jardin de Horta à Barcelone, datant pour l'essentiel de la seconde moitié du XIX^e siècle, révèle tout le poids des traditions classicisantes jusqu'à une époque récente : flanqué de deux *tholos*, le labyrinthe abrite une foule de copies d'antiques, propres à rythmer un parcours initiatique basé sur la mythologie grecque. Propriété de la commune de Barcelone depuis 1968, l'ensemble fut dès lors réhabilité, les allées du labyrinthe restaurées, sans oublier de nécessaires dispositifs de conservation en limitant le nombre de visiteurs. Le second, le domaine de l'Alameda de Osuna, a été proprement reconstitué. Sous l'impulsion de la duchesse d'Osuna, célèbre protectrice de Goya, fut entreprise dès 1783 la réalisation du « Caprice », une succession de trois parties plantées ou construites, dont un jardin bas où se trouvait un labyrinthe. Le « Caprice » fut progressivement défiguré au cours du XIX^e siècle, et il fallut attendre son achat par la municipalité madrilène en 1974 pour lui rendre son apparence. Grâce à l'école-atelier de l'Alameda de Osuna, les opérations horticoles et hydrauliques, fondées sur des relevés archéologiques et les documents anciens, ont permis de faire resurgir un réseau de cercles concentriques.

À la croisée des défis du post-modernisme et de l'émergence du *Land Art*, le labyrinthe contemporain poursuit une histoire jamais véritablement interrompue. Par une brillante analogie entre les cheminements de l'avant-garde et l'art traditionnel des jardins, S. Bann revient sur le statut de l'oeuvre d'art et son rapport au

musée, énoncés par certains mouvements modernes comme des expériences proches du parcours au sein du labyrinthe. Le même essai s'attarde aussi sur des créations horticoles. D'inspiration minimaliste, le labyrinthe bâti en 1981 par Robert Morris à Pistoia brouille les frontières entre architecture, installation et « dédale » classique ». Quasi contemporain, le jardin des Retours fut pensé par Bernard Lassus en fonction de l'histoire de sa ville d'implantation, Rochefort, en suivant un schéma de composition issu du XVII^e siècle, âge d'or de la cité maritime.

Laura du labyrinthe des Temps modernes n'en finit donc pas de rayonner, comme le montre la contribution de J. Seward sur le milieu anglo-saxon. Le spécialiste établit une distinction, qu'il avoue relative, entre le dédale marqué par une confusion des itinéraires, et le labyrinthe proprement dit où la destination est toujours atteinte. Selon sa taxonomie, il observe une nette résurgence du dédale en Angleterre, librement inspiré des grandes figures de la culture nationale - Darwin, Lewis Carroll ou encore Merlin - et volontiers inventif dans l'emploi de miroirs et jets d'eau. Quant au labyrinthe, il connaît un vif regain d'intérêt sur le territoire américain : non seulement la fécondité du *Land Art* mais aussi des courants spirituels, puisant au christianisme médiéval comme à la vogue New Age, sont à l'origine d'un formidable renouveau aux États-Unis, vaste laboratoire de formes et d'expériences.

Au cours d'un entretien, Fr. M. Ricci, amateur enthousiaste de livres et de jardins, détaille son ambitieux projet pour le dédale de Fontanelato : l'implantation et le tracé constituent un véritable hommage à la culture renaissante, mais l'intégration de bambous donne à ce labyrinthe une identité très originale. Une collaboration entre le peintre-paysagiste Gianni Buratroni et l'écrivain Franck Dolorieux conduit ces réflexions, pour invoquer l'ombre des dieux et héros antiques au détour des bosquets plus ou moins façonnés par la main de l'homme.

Somme scientifique de qualité, *Le jardin comme labyrinthe du monde* apporte aussi une réflexion sur la persistance du labyrinthe en dépit des grandes et parfois brutales mutations de l'art horticole. Dans un monde où l'espace subit sans cesse de profonds remaniements, le labyrinthe offre une riche matière à la pensée et aux sens : la gravité existentialiste du parcours initiatique rencontre volontiers le plaisir simple et enfantin de la surprise. Ou comment se perdre pour mieux se retrouver.

Benjamin Couilleaux