

ALAIN LABBÉ

LES JARDINS DE L'ESPAGNE MAURESQUE DANS L'IMAGINAIRE ÉPIQUE

Espagne, territoire du rêve épique... c'est pour l'essentiel sous les couleurs de l'imaginaire que le monde ibérique apparaît dans les chansons de geste, en une géographie le plus souvent fantaisiste où s'affirme surtout la valeur poétique intrinsèque de noms de lieux aimés pour leurs sonorités évocatrices plus que pour leur précision topographique. Dans cet espace aux contours indéfinis mais riche de prestiges confus et d'autant plus attractifs, les poètes de l'Occident médiéval ont projeté l'élan de la foi militante en même temps que la quête de l'aventure, des richesses fabuleuses et des splendeurs lointaines¹. À cet égard, l'Espagne de l'épopée se dessine comme le promontoire ultime de cet Orient multiple, byzantin autant qu'islamique, évocateur aussi de réminiscences antiques², dont la fascination a longuement nourri l'imagination du Moyen Âge. Au tout proche Orient de l'Espagne, les chevaliers épiques vont chercher le martyr comme les faits d'armes, le butin et l'amour des princesses sarrasines, et aussi les charmes de cette vie plus belle qu'est toujours, pour les hommes du nord, celles des contrées méridionales. Parmi les éléments qui témoignent de cet attrait

1. Sur l'Espagne comme espace poétique, voir dans le volume II des "Actes" la leçon de A. Varvaro, *L'Espagne et la géographie épique romane*.

2. C'est ce dont témoigne notamment la confusion qui a si souvent fait passer, au Moyen Âge, les monuments de l'Antiquité romaine pour des "châteaux sarrasins"; sur l'exemple particulièrement significatif des ruines antiques d'Orange, voir H. Grégoire, *Les monuments inspireurs. Comment Guillaume de Toulouse devint Guillaume d'Orange*, dans *Provence historique*, I, 1950-1951, pp. 32-44.

multiforme, il convient de souligner l'importance de l'un des traits que l'Espagne réelle a le plus sûrement légué à l'Espagne poétique: la présence de ses jardins et leur rôle de cadre privilégié de la vie de cour.

Il suffit pour s'en convaincre de relire toute la première partie de la *Chanson de Roland*, où, en symétriques ambassades, Blancandrin et Ganelon chevauchent non pas d'un palais à l'autre, comme le voudrait le schéma de l'itinéraire usuel des messagers épiques³, mais d'un jardin à l'autre. Dans les deux camps, à Cordoue comme à Saragosse, c'est au jardin que Charlemagne et Marsile donnent audience et tiennent conseil. Dès qu'il s'est emparé de Cordoue, Charlemagne s'installe avec toute sa suite "dans un grand verger". C'est là qu'autour de lui chevaliers et bacheliers s'adonnent, après le combat, aux plaisirs de la paix (laisse VIII):

96 Li empereres se fait e balz e liez:
Cordres ad prise e les murs peceiez,
Od ses cadables les turs en abatied.

.....
Li empereres est en un grant verger,
Ensembl'od lui Rollant e Oliver,

105 Sansun li dux e Anseis li fiers,
Gefreid d'Anjou, le rei gunfanuner,
E si i furent e Gerin e Gerers;
La u cist furent, des altres i out bien:
De dulce France i ad quinze milliers.

110 Sur palies blancs siedent cil cevaler,
As tables juent pur els esbaneier
E as eschecs li plus saive e li veill,
E escremissent cil bacheler leger⁴.

Rien de proprement exotique, à vrai dire, dans ce tableau du loisir aristocratique en plein air, dont on trouve l'équivalent en d'autres pa-

3. En attendant la parution de la thèse de Jean-Claude Vallecalle sur les messagers épiques, voir M. Rossi, *L'accueil aux voyageurs dans quelques chansons de geste des XII^e et XIII^e siècles*, "Senefiance", 2, Université de Provence, 1976, pp. 381-394, et, sur le décor de la scène type de l'arrivée au palais, notre étude, *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste. Essai sur le thème du roi en majesté*, Paris-Genève, 1987, pp. 263-267.

4. Nous suivons le texte de l'édition de J. Bédier, *La Chanson de Roland publiée d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par J. B.*, Paris, 1922, en le contrôlant d'après celle de G. J. Brault, *The Song of Roland. An Analytical Edition*, University Park-Londres, 1978.

ges épiques sans rapport avec l'Espagne. Il en va de même des vers suivants, où se déploie avec une remarquable ampleur ce que nous avons défini ailleurs comme le "motif du jardin royal"⁵:

Desuz un pin, delez un eglenter,
 115 Un faldestoed i unt, fait tut d'or mer:
 La siet li reis ki dulce France tient.
 Blanche ad la barbe e tut flurit le chef,
 Gent ad le cors e le cuntenant fier:
 S'est kil demandet, ne l'estoet enseigner.

Cette présentation du souverain en majesté sous le pin est une image récurrente dans l'épopée, et elle ne peut être considérée en elle-même comme une référence spécifique aux jardins d'Espagne. En outre, ni la forme — celle, toute septentrionale, du verger qui s'étend si souvent auprès des châteaux et des palais des chansons de geste⁶ — ni la flore de ce jardin ne se rattachent précisément à des données méridionales ou orientales. La présence du pin, comme celle de l'olivier et du laurier que l'on rencontre en d'autres passages analogues du *Roland*⁷, s'explique non pas en fonction de facteurs climatiques, mais bien par rapport à la valeur symbolique prêtée à ces différentes essences⁸ et par leur relation avec la tradition gréco-latine véhiculée par le *topos* du *locus amoenus*⁹.

Le trait significatif à nos yeux ne réside pas dans ces très brèves indications descriptives, mais dans le fait que Cordoue se résume, non seulement dans ce passage mais dans tout l'ensemble du poème, en

5. Voir *L'architecture...*, pp. 20-50, 158-167 et passim.

6. Sur le verger médiéval, voir M. Charageat, *L'art des jardins*, Paris, 1962, pp. 81-85.

7. Sur la flore du *Roland*, voir l'*Introduction* de l'édition de G. J. Brault, pp. 67 ss., et les notes correspondantes, pp. 366 ss.

8. Ce type de végétation se retrouve en trop de textes et avec des localisations géographiques trop diverses pour n'avoir pas une valeur avant tout conventionnelle. Voir cependant, sur le caractère méridional de la flore du *Roland*, P. Aebischer, "*Halt sunt li pui e li port tenebrus*", *Studi Medievali*, 18, 1952, pp. 1-22, pp. 16 ss. Sur la valeur symbolique de ces différentes essences, voir J. Ribard, *Le Moyen Âge. Littérature et symbolisme*, Paris, 1984, pp. 66 ss. Sur le symbolisme des arbres à feuillage persistant, et notamment du pin, dans la tradition classique, voir F. Cumont, *La stèle du danseur d'Antibes et son décor végétal. Étude sur le symbolisme des plantes*, Paris, 1942.

9. Voir E. R. Curtius, *Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter*, "Romanische Forschungen", 56, 1942, et *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne, 1946, 2.^e éd. revue, 1953, trad. fr. *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, 1956, rééd., 1986, t. I, pp. 301-326.

cet unique lieu: le jardin. Rien ne nous est montré de la ville elle-même, hormis les défenses que laissent entrevoir les rapides mentions des vv. 97-98 se rapportant aux murs et aux tours de l'enceinte détruite pendant le siège. Nulle trace de la résidence palatine ou castrale où Charlemagne aurait dû, logiquement, s'installer après la prise de la ville; on peut certes admettre qu'elle ait pu, elle aussi, se trouver ruinée ou endommagée lors de l'assaut, mais il est singulier qu'elle ne soit pas même mentionnée. Cette absence de référence architecturale est trop flagrante pour résulter d'une inadvertance et il paraît légitime de l'interpréter comme l'expression d'une intention délibérée. Dans l'ordonnance très sobre mais toujours signifiante des décors du *Roland*, où n'est jamais noté que l'essentiel, ce choix nous semble en lui-même révélateur. Le fait que le poète ait retenu ce "verger" comme cadre unique de l'action dans cette ville célèbre, dont le renom aurait pu susciter d'autres images, témoigne de l'idée qu'il se faisait de la place dévolue aux jardins dans la civilisation de l'Espagne musulmane. Idée tout abstraite, au demeurant, et dépourvue de couleur locale, mais précise et constante, puisqu'elle caractérise de façon plus significative encore la présentation de Saragosse.

En effet, si l'on peut malgré tout imaginer que Charlemagne ait choisi d'établir son camp dans les jardins, en dehors d'une ville partiellement détruite ou jugée peu sûre, cette explication ne saurait valoir pour la cour de Marsile, qui dispose dans sa capitale d'un palais résidentiel. Or la prédominance accordée au jardin au détriment du cadre architectural se retrouve à Saragosse comme à Cordoue. Ville et palais n'y sont évoqués —de façon d'ailleurs fort brève— que très tardivement, lors de la mort de Marsile (laises CLXXXVIII, CXCIV-CXCV, CXCIX et CCI-CCII)¹⁰, alors que toutes les scènes décisives, et notamment le long passage relatant l'ambassade de Ganelon, ont pour décor le jardin. En amont de cet épisode central, c'est dans un verger comparable à celui de Cordoue que Marsile apparaît pour la première fois, dès le début du poème (laisse II):

10. Sur la ville et le palais de Saragosse dans le *Roland*, voir *L'architecture...*, pp. 104-112. Sur la réalité urbaine de l'Espagne maure, voir L. Torres Balbás, *Les villes musulmanes d'Espagne et leur urbanisation*, "Annales de l'Institut d'Études Orientales", VI, Alger, 1942-1947.

- 10 Li reis Marsilie esteit en Sarraguce.
 Alez en est en un verger suz l'umbre.
 Sur un perrun de marbre bloi se culchet;
 Environ lui plus de vint milie humes.
 Il en apelet e ses dux e ses cunttes.

Si les essences qui accompagnent cette première occurrence dans le *Roland* du motif du jardin royal ne sont pas précisées, la seule mention de la belle ombre où le roi païen s'en va tenir conseil est bien le trait qui convenait le mieux pour exprimer l'attrait principal du jardin méditerranéen, refuge de fraîcheur au pays des soleils ardents¹¹. Bien que ce détail ne suffise pas à lui seul à définir une atmosphère spécifiquement exotique, il est de ceux qui pouvaient le mieux parler d'"ailleurs" à un public familier des récits de pèlerins et de voyageurs où les souvenirs de telles perceptions, élémentaires mais fortes, ne devaient pas manquer.

Plus précise est la notation décrivant l'attitude de Marsile, qui s'oppose à celle du roi Franc: tandis que Charlemagne, au verger de Cordoue, trône à l'occidentale sur un *faldestoed* d'or¹², Marsile est étendu à la manière des orientaux sur un bloc de marbre sombre. On peut d'ailleurs imaginer diverses formes pour ce *perron*, roc naturel chargé d'un symbolisme chthonien ou bien siège d'apparat taillé dans la pierre¹³. De même, il est possible de discuter le sens de ce vers en suggérant que la pose ainsi évoquée correspondrait plutôt à celle que l'iconographie abbasside a adoptée vers la fin du ix^e siècle pour la représentation du calife assis "à la turque", attitude de majesté qui devait remplacer dans l'art de cour celle du souverain trônant que la

11. Dans une autre perspective, G. J. Brault considère cette ombre comme porteuse d'une signification symbolique négative, accordée à la tonalité funèbre et maléfique qu'il prête à cette scène ainsi qu'aux autres évocations du verger de Marsile; voir *Introduction*, p. 68, et *Commentary*, 2, pp. 120 ss.; 7, pp. 144-145; 20, p. 221; 29, p. 268.

12. C'est au "trône de Dagobert" que l'on songe le plus volontiers pour imaginer le *faldestoed* épique; voir J. Hubert, *Le fauteuil du roi Dagobert*, dans *Demareteion*, I, 1935, pp. 17-27, et M. Weinberger, *The chair of Dagobert*, dans *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York, 1964, pp. 375-382.

13. Conformément à son interprétation de l'ensemble de ce passage, G. J. Brault (*Commentary*, 2, pp. 120 ss.) prête à l'attitude de Marsile couché sur le *perron* une connotation funéraire; nous pensons pour notre part que, tout en apportant la note orientale recherchée par le poète, elle souligne la valeur symbolique chthonienne commune aux différentes occurrences du motif du jardin royal.

dynastie omeyyade avait reçue de la tradition antique¹⁴. Quoi qu'il en soit, il y a bien là un trait nettement orientalisant, qui précise le caractère particulier attribué par le poète du *Roland* aux jardins d'Espagne: même s'il ne cherche pas à imaginer pour eux une ordonnance plus élaborée que celle des très simples vergers d'Occident, il ne les considère pas moins comme les lieux les plus représentatifs d'un monde dont il sait noter, en un vers à lui seul porteur de multiples évocations latentes, la différence et l'étrangeté.

Dans la suite, le jardin de Saragosse voit se nouer l'action et l'enchaînement inexorable des événements qui conduiront au drame de Roncevaux. Lorsque, accompagné de Blancandrin, Ganelon parvient à Saragosse, c'est en plein air qu'il est aussitôt reçu par Marsile (laisse XXXI):

- 405 Tant chevalcherent e veies e chemins
 Qu'en Sarraguce descendent suz un if:
 Un faldestoet out suz l'umbre d'un pin;
 Envolutet fut d'un palie alexandrin:
 La fut li reis ki tute Espagne tint;
 410 Tut entour lui vint milie Sarrazins.

 413 Atant as vos Guenes e Blancandrins.

Singulière capitale que celle-là, où ne sont pour lors mentionnés ni murs ni porte, ni forte tour ni salle palatine. Le v. 406 semble un instant amorcer la mise en place du décor habituel de la scène type de l'arrivée au palais, avec la mention de l'arbre¹⁵ qui abrite traditionnellement le *perron* où l'on descend de cheval. Pourtant, au lieu de gravir, selon le déroulement usuel de cette scène, les degrés de la salle, les voyageurs se rendent directement en un lieu qui semble si-

14. Cette hypothèse, également mentionnée par G. J. Brault (loc. cit., p. 388, n. 7), nous semble vraisemblable, mais on peut aussi comprendre, plus simplement, que "Marsile [est] étendu à la molle manière des Orientaux" (E. Faral, *La Chanson de Roland. Étude et analyse*, Paris, 1934, p. 59). Cette interprétation a été retenue, en termes analogues, par J. Horrent (*La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole du Moyen Âge*, Liège-Paris, 1951, p. 265). Sur les origines de la représentation du calife assis "à la turque", voir K. Otto-Dorn, *Kunst des Islam*, Baden-Baden, 1964, trad. fr. *L'art de l'Islam*, Paris, 1967, pp. 82-83, et, sur la généralisation de cette attitude dans l'étiquette de cour et l'iconographie, D. et J. Sourdel, *La civilisation de l'Islam classique*, Paris, 1968, pp. 379, 384 et pl. 145.

15. Sur la signification symbolique négative qui pourrait ici être attribuée à l'if du fait de son feuillage sombre et de sa vocation funéraire, voir J. Ribard, op. cit., p. 68.

tué en dehors de la ville et qui, quoique non qualifié à ce moment du récit, est bien le verger royal déjà évoqué à la laisse II, comme le montre clairement la suite du passage. Ici encore, l'omission du cadre architectural attendu en pareille circonstance indique que, pour le poète, le jardin est le lieu de prédilection du roi maure, celui où de préférence il tient sa cour et réunit son conseil.

C'est en effet au verger que, quelques laisses plus loin, Marsile assemble ses barons pour délibérer avant d'envoyer Blancandrin chercher Ganelon resté un moment à l'écart (laisse XXXVIII):

- 501 Enz el verger s'en est alez li reis,
 Ses meillors humes en meinete ensembl'od sei.

 Guenelun prist par la main destre ad deiz,
 510 Enz el verger l'en meinete josqu'al rei.
 La purparolent la traïsun seinz dreit. AOI.

Il n'est pas indifférent que ce soit dans ce cadre que Ganelon consume la trahison déjà amorcée lors de son entretien avec Blancandrin pendant leur voyage de Cordoue à Saragosse (laisse XXIX-XXX). Tout se passe comme si le jardin devait concentrer toutes les tentations dont les Sarrasins vont user pour faire basculer en leur faveur un homme certes ulcéré par sa haine de Roland mais encore fidèle à Charlemagne (laisse XL). Ce sont d'abord les précieuses fourrures rehaussées de broderies d'or que Marsile offre à Ganelon pour dissiper l'effet des propos violents qu'ils ont d'abord échangés (laisse XXXIX, vv. 512-517). Puis, quand Ganelon a enfin conclu l'accord fatal, l'épée somptueuse que lui remet Valdabron (laisse XLVIII, vv. 617-622). C'est enfin la reine Bramimonde qui vient à son tour déployer pour Ganelon la séduction de sa personne, le charme des paroles courtoises qu'elle lui adresse et l'éclat des bijoux qu'elle lui offre (laisse L):

- Atant i vint la reine Bramimunde:
 635 "Jo vos aim mult, sire, dist ele al cunte,
 Car mult vos priset mi sire e tuit si hume.
 A vostre femme enveierai dous nusches,
 Bien i ad or, matices e jacunces:
 Eles valent mielz que tut l'aveir de Rume;
 640 Vostre emperere si bones n'en out unches."
 Il les ad prises, en sa hoese les butet. AOI.

Belles armes et riches vêtements, belles femmes, or et pierreries, ne sont-ce pas là les multiples séductions de l'Orient qui viennent ainsi tour à tour briller en ce jardin qui semble, à ce moment du récit, les réunir toutes?

Relevons encore, en ce même passage décisif, un détail présenté comme spécifiquement oriental bien qu'il remonte en réalité à une toute autre origine. Lors de la conclusion de l'accord entre Ganelon et Marsile, tous deux prêtent serment, l'un sur les reliques que renferme le pommeau de son épée (laisse XLVI), l'autre sur le livre de la "loi de Mahomet et de Tervagan", c'est-à-dire sur le Coran. Or celui-ci est placé, non loin sans doute du pin royal, sur un trône d'ivoire (laisse XLVII):

- Un faldestoed i out d'un olifant.
 610 Marsilies fait porter un livre avant:
 La lei i fu Mahum e Tervagan.
 Ço ad juret li Sarrazins espans,
 Se en reregarde trcevet le cors Rollant,
 Cumbatrat sei a trestute sa gent.
 615 E, se il poet, murrat i veirement.
 Guenes respunt: "Ben seit vostre comant!" AOI.

Il y a là, curieusement attribuée aux Sarrasins, une intéressante et rare réminiscence du très ancien motif du trône vide portant l'Évangile, assez fréquemment représenté dans l'art paléochrétien et dans l'art byzantin¹⁶. Ce thème iconographique se rattachait à la fois à la tradition romaine de l'exposition solennelle du trône qui, consacré à l'empereur et recevant ses insignes, était vénéré à sa place et à l'usage chrétien attesté notamment par les actes du concile d'Éphèse, où les Pères siégeaient autour d'un trône portant l'Évangile, signifiant ainsi que le Christ présidait à leurs délibérations¹⁷. La même idée a inspiré la disposition de l'ambon de certaines églises de Syrie où il était d'usage, entre le IV^e et le VII^e siècle, de placer au milieu du banc de pierre destiné au clergé un trône que sa profondeur réduite interdit de con-

16. Parmi les exemples paléochrétiens, on pensera surtout aux mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et, pour l'art byzantin, à celles de Saint-Luc en Phocide et de Saint-Marc de Venise.

17. Voir A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936, rééd., 1971, pp. 214-215. Sur ce passage du *Roland*, voir l'opinion moins nuancée de J. A. Bellamy, *A note on Roland 609-610, "Olifant"*, 12, 1987, pp. 247-254.

sidérer comme un siège épiscopal et qui était en réalité un trône-lutrin destiné à recevoir l'évangéliste¹⁸. Il est malaisé d'imaginer par quelle voie ce motif du plus ancien art chrétien a pu parvenir jusqu'au poète du *Roland*¹⁹. Quelle qu'ait pu être sa source, le fait qu'il l'ait inséré dans cette scène précisément pour caractériser le serment du roi païen témoigne de la confusion avec laquelle la pensée du Moyen Âge occidental réunissait dans un paganisme aux limites incertaines des données se rapportant indifféremment au monde byzantin et au monde islamique, ainsi que des souvenirs confus mais vivaces de la tradition antique²⁰.

Jardin des séductions dangereuses de l'Islam, le verger de Saragosse s'oppose à celui où Charlemagne séjourne à Cordoue, mais l'un et l'autre se rejoignent pour définir l'Espagne des jardins et de la vie de cour en plein air par contraste avec la France où, après le retour à Aix, les scènes palatines se succèdent jusqu'à la fin du poème. Les laisses CCLXVII-CCLXVIII illustrent bien ce retour à la norme épique de l'arrivée au palais et de l'assemblée des barons dans la grande salle²¹:

18. Voir J. Lassus et G. Tchalenko, *Ambons syriens*, "Cahiers Archéologiques", V, 1951, pp. 75-122. Voir également H. Danthine, *L'imagerie des trônes vides et des trônes porteurs de symboles dans le Proche-Orient*, dans *Mélanges Syriens offerts à M. Dussaud*, Paris, 1939, t. II, pp. 85 ss.; C. Picard, *Le trône vide d'Alexandre et le culte du trône vide*, "Cahiers Archéologiques", VI, 1952, et *Le trône vide d'Alexandre dans la cérémonie de Cyinda et le culte du trône vide à travers le monde gréco-romain*, *ibid.*, VII, 1954.

19. Il faut noter que cette image, bien que présente surtout dans l'art paléochrétien et dans l'art chrétien d'Orient, n'est pas absente de l'iconographie occidentale: on la retrouve en particulier dans la Bible carolingienne dite Bible de Vivien ou première Bible de Charles le Chauve (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 1). On peut rapprocher le "trône du livre" du *Roland* du "trône des reliques" qui apparaît dans *Guy de Nanteuil* (laisse VIII du ms. de Montpellier, vv. 892-896 de l'édition de J. R. McCormack, Paris-Genève, 1970): à l'occasion d'un duel judiciaire, on place la châsse de saint Vincent sur un *faudestuel* qui rappelle une autre forme du symbolisme du trône vide, évoquant les trônes célestes promis aux martyrs (voir A. Grabar, *Le trône des martyrs*, "Cahiers Archéologiques", VI, 1952, pp. 31-41).

20. Sur l'Islam perçu comme synonyme de paganisme, sans distinction d'époque ni de culture, voir P. Bancourt, *Les musulmans dans les chansons de geste du cycle du roi*, Aix-en-Provence, 1982, t. I, pp. 341-354, 387-403 et *passim*.

21. Bien que le v. 3744 puisse donner à croire que l'assemblée des barons réunis pour juger Ganelon a lieu dans la chapelle du palais ("Asemblez sunt ad Ais, a la capele"), il semble bien que, conformément aux schémas qui régissent l'ordonnance des décors épiques, le procès se déroule en fait dans la salle, la chapelle n'étant mentionnée que pour caractériser le palais d'Aix selon une formule qui revient à maintes reprises dans le poème.

3695 Carles cevalchet e les vals et les munz;
 Entresqu'a Ais ne volt prendre sujurn.
 Tant chevalchat qu'il descent al perrun.
 Cume il est en sun paleis halçur,
 Par ses messages mandet ses jugeors.

3705 Li empereres est repairet d'Espagne
 E vient a Ais, al meillor sied de France;
 Muntet el palais, est venut en la sale.

C'est bien à ce même cadre palatin spécifique que se réfère Charlemagne quand, en Espagne, il pense à la lointaine France tout en pleurant la mort de Roland. Les résidences impériales de Laon et d'Aix sont toutes deux caractérisées par de brèves mais significatives indications se rapportant exclusivement à leurs espaces intérieurs (laises CCVIII-CCIX):

2910 "Cum jo serai a Loün, en ma chambre...

2917 Cum jo serai a Eis, em ma chapele..."

De même, quand les Sarrasins évoquent la cour de Charlemagne, ils le font en des termes analogues qui soulignent le prestige du palais d'Aix, et plus particulièrement de ses deux éléments les plus remarquables, sa chapelle et ses bains, dont la mention répétée témoigne de la fidélité du palais épique au souvenir du palais historique²². Ce rôle éminent du cadre architectural du palais d'Aix comme symbole de la puissance souveraine de Charlemagne est bien mis en valeur par les propos de Blancandrin, lorsqu'il expose les promesses fallacieuses de Marsile (laisse X):

"Quant vus serez el palais seignurill,
 A la grant feste seint Michel del Peril,
 Mis avoez la vos sivrato, ço dit.
 Enz en voz bainz, que Deus pur vos i fist,
 155 La vuldrato il chrestiens devenir."

Saragosse et Aix marquent clairement les deux pôles antithétiques de l'action du poème, avec une symétrie qui s'inscrit de façon cohérente

22. Voir *L'architecture...*, pp. 112-135.

dans la savante ordonnance des parallèles et des oppositions qui structurent l'œuvre²³. Sans méconnaître la valeur symbolique de cette antithèse²⁴, il faut y voir aussi la différenciation nettement marquée entre deux modes de vie, celui du nord et celui du midi, entre deux conceptions de la vie de cour, l'une organisée en fonction du cadre palatin, l'autre essentiellement tournée vers l'espace aulique de plein air du jardin royal, selon une tradition qui remonte au *paradisus* de l'Orient ancien²⁵.

Si nous juxtaposons en pensée les indications topographiques que le poète a retenues pour caractériser Cordoue et Saragosse de façon à la fois sommaire et puissamment évocatrice, nous voyons assez nettement se dessiner la silhouette type qu'il prêtait aux villes d'Espagne: villes fortes, comme l'attestent les murs et les tours de Cordoue mentionnés à la laisse VIII ainsi que les dix portes de Saragosse tardivement évoquées à la laisse CXCIV, villes sises sur des hauteurs formant une défense naturelle, telle l'arbitraire "montagne" de Saragosse (v. 6), qui doit tout à l'archétype et rien à la configuration réelle du site²⁶, villes où de vastes jardins s'étendent hors les murs, comme l'indiquent implicitement les passages que nous avons examinés. Les données de la réalité castrale de l'Occident médiéval, où le verger s'étendait le plus souvent en dehors de l'enceinte²⁷, s'accordaient sur ce dernier point avec celles du paysage autrement étendu des oasis et des

23. Sur ces symétries internes, voir H. Gräf, *Der parallelismus im Rolandslied*, Wertheim-am-Main, 1931.

24. Sur l'interprétation de Saragosse et d'Aix comme représentations antithétiques de la cité terrestre du Mal et de la Jérusalem céleste, voir G. J. Brault, *Introduction*, pp. 61-62. Sur la valeur symbolique attribuée au palais d'Aix, voir M. Cramer Vos, *Aix-la-Chapelle, foyer de l'histoire épique et spirituelle du royaume franco-allemand*, dans *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*, "Actes du X^e Congrès international de la Société Rencesvals" (Strasbourg, 1985), "Senefiance", 20-21, Aix-en-Provence, 1987, pp. 399 ss.

25. Sur les "paradis" de la Perse, voir L. Hauteœur, *Les jardins des Dieux et des hommes*, Paris, 1959, pp. 23-24, et P. Grimal, *L'art des jardins*, Paris, 1964, pp. 20-21. Sur le jardin comme cadre de la vie de cour dans le monde islamique, voir D. et J. Sourdrel, op. cit., p. 292.

26. Sur la substitution de l'archétype de la ville forte à la réalité, méconnue ou dédaignée, du site de Saragosse, voir A. de Mandach, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe*; t. I, *La Geste de Charlemagne et de Roland*, Genève, 1961, p. 154. Voir cependant l'ingénieuse hypothèse de A. Roncaglia, "*Sarraguçe, ki est en une muntaigne*", dans *Mélanges Monteverdi*, 1959, t. II, pp. 621-640, qui suggère que *muntaigne* serait un hispanicisme désignant la forêt, à l'instar de certains emplois de l'espagnol *monte*...

27. Voir *L'architecture*..., pp. 151-153.

palmeraies de l'Islam dont la fertilité n'avait pu manquer de frapper croisés et pèlerins²⁸.

Cette image de la ville maure d'Espagne ceinte du double anneau de ses remparts et de ses jardins n'est pas propre au *Roland*, même si elle y a trouvé son expression la plus suggestive. On la rencontre en effet en d'autres pages épiques qui témoignent de sa large diffusion et de sa valeur de référence commune aux poètes et à leur public. Œuvre tardive mais fidèle aux schémas narratifs et descriptifs de l'épopée, *Roland à Saragosse* permet de vérifier la pérennité de cette silhouette. En ce poème méridional, plus proche des réalités du monde méditerranéen, nous retrouvons un paysage comparable qui laisse cependant entrevoir une connaissance plus précise de l'aménagement horticole des abords des villes marquées par l'influence de l'Islam et où, pour autant qu'on en puisse juger par des mentions toujours brèves, les jardins semblent importer davantage en fonction de leur rôle économique implicite que de leur vocation aulique. Les composants essentiels de la vision obligée de la ville ibérique y apparaissent en deux temps à partir du début de la laisse VIII, où se déploie d'abord la vue d'ensemble que Roland découvre depuis une hauteur:

Vi Saragossa la gran cieutat valhant,
285 Sot si esgarda ves miech dia passant
Las autas tors e'ls palays que son grans²⁹.

Ces quelques mots sonores suffisent à exprimer la double visée de ce regard de guerrier prompt à évaluer et la puissance des défenses et l'opulence future du butin, regard de conquérant posé sur la ville-femme³⁰. En accord avec les préoccupations du héros, l'accent porte d'abord sur les tours de l'enceinte et le palais où l'attend la belle Braslimonde. Mais la suite du récit révèle bientôt la présence de la cein-

28. Comme nous l'a très justement fait remarquer M. François Suard, l'image épique des jardins d'Espagne est issue d'un amalgame de données aux origines diverses où les récits des croisés de Terre Sainte ont certainement eu une large part. Sur l'aménagement du territoire et la mise en valeur des terres dans le monde musulman, voir D. et J. Sourdrel, *op. cit.*, pp. 287-292.

29. *Roland à Saragosse, poème épique méridional du XIV^e siècle publié par Mario Roques*, Paris, CFMA, 1956.

30. Sur ce thème, voir N. Andrieux, *Une ville devenue désir: la "Prise d'Orange" et la transformation du motif printanier*, dans *Mélanges Alice Planche*, Paris, 1984, t. I, pp. 21-32.

ture de jardins qui entoure la ville, ces *ortas* où, hors les murs, un Sarrasin monte la garde:

E lo rey Farnagan vay las ortas gardant;
 En amont esgarda e vi venir Rollan
 360 Que'n davalla am son destrier brocant.

Plus loin, la fin de la même laisse et le début de la suivante permettent de mesurer l'étendue de la zone de jardins que Roland traverse avant d'atteindre la porte de la ville:

Hueymais parlem de pallaïn Rollan
 Qu'es romasut ha las ortas de dans.
 460 Le duc cavalca per mot grant ardimant,
 Passá un rieu es una aygua corrant.
 E per li pont si vay soau passant
 Que non l'entendan la sarrazina jant.

 468 As Saragossa en es Rollan intret,
 Mas alla porta li creys grans encombriers.

Au v. 461, le *rieu* que franchit Roland évoque brièvement mais avec bonheur la présence nourricière de l'eau, indispensable à la fécondité du jardin méridional, et suggère peut-être l'existence d'un système d'irrigation, technique où les musulmans d'Espagne ont toujours excellé³¹. C'est cette même eau bienfaisante des pays de la soif que Roland boit à la fontaine où il trouve réconfort au cours de son combat contre Marsile (laisse XIV):

880 A la fontayna es deycendut Rollan
 E senhet si el nom Jhesus lo gran,
 Pueys bet de l'ayga cant li venc ha talant.

L'épaisseur des ombrages, autre trait significatif déjà relevé dans la *Chanson de Roland*, est ici tacitement indiquée par le plan de campagne que l'archevêque Turpin expose à la laisse XVIII:

31. Sur les techniques d'irrigation dans l'agriculture du monde islamique, voir D. et J. Sourdel, op. cit., pp. 273-286. Sur l'irrigation dans l'Espagne musulmane, voir L. Torres Balbás, *Las norias fluviales en España*, "Al Andalus", V. Madrid, 1940, et E. García Gómez, *Sobre agricultura arabigoandaluza*, ibid., X, 1945.

“Per miech las ortas nos annem conduzant,
 Vostres destriers annas mot fort celant,
 Garas las astas que non annon burdant,
 1140 Ja non ho sapchan la sarrazina jant.”

En progressant en silence à travers *las ortas*, sous le couvert des arbres, les Francs pourront parvenir sans être vus jusqu'au pied des remparts et prendre les Sarrasins à revers. Jardins ombrés, jardins frais aux eaux toujours courantes: ce poème avare de développements descriptifs sait pourtant en peu de mots en faire ressortir tout le prix, avec une nuance de familiarité qui fait défaut aux poètes du nord.

Teintée d'un certain réalisme dans *Roland à Saragosse*, l'image des jardins d'Espagne est au contraire, dans le *Siège de Barbastre*, riche de tout son poids de songes: nous y retrouvons l'Orient de la rêverie, au sein d'une géographie ibérique particulièrement fantaisiste³². Aux noms de villes porteurs d'une véritable poésie de l'espace étranger, l'image du jardin est régulièrement associée. C'est ainsi qu'est évoquée Tarragone, caractérisée par ce seul trait (laisse 100):

“Si me diré Garin, qui d'Anseüne est fis,
 3210 Qu'il me viengne secorre en estrange pais,
 Ausin con ge fis lui contre les Arrabiz,
 As noces dant Guiberc avec qui i fu pris
 Par desoz Terrasconne en un vergier flori”³³.

Notons qu'ici encore le verger est lié au souvenir d'une fête de cour. Le nom de Cordoue appelle de la même façon un environnement végétal où l'on retrouve au complet la flore conventionnelle du *Roland* (laisse 193):

Droit a Cordres s'en est rois Looïs alez;
 La fichent li François lor lojes et lor trez.
 7020 Par de desus lo mont avoit arbres plantez,
 Pins i a et loriers et aiglentiers ramez;
 La fist son tref fichier nostre rois coronez.

32. Voir C. Cazanave, *Barbastro/Barbastre ou quand la légende épique s'empare d'un territoire appartenant à l'histoire*, dans *Le territoire*, “Cahiers CRLH-CIRA01”, 3, Université de la Réunion, 1986, pp. 31-48.

33. *Le Siège de Barbastre, chanson de geste du XII^e siècle* éditée par J. L. Perrier, Paris, CFMA, 1926. Pour l'identification *Terrasconne* = Tarragone, nous suivons l'opinion de l'éditeur; voir *Index*, p. 275.

Bien que ce site ne soit pas précisément identifié et qu'il se situe dans la typologie plus large du *locus amoenus*, il ne se rattache pas moins au paysage type de la ville entourée de ses "vergers".

Ces mêmes jardins de Cordoue jouent un rôle de premier plan dans le poème, puisqu'ils sont le cadre de l'apparition de la belle Malatrie, incarnation de toutes les séductions féminines de l'Orient (laisse 57):

Par desoz le palés ot un arbre planté,
 Un sicamor molt riche qui molt ot de bonté;
 1515 Ne pot sofrire vermine, c'est pieça esprové,
 De tant come uns ars tret un carrel enpané.
 La s'asist Malatrie, la bele au cors molé.
 Tieus vint et cinc puceles sient lez son costé
 Que tote la plus base fu fille d'amiré.
 1520 Uns paiens les servoit, par sa nobilité,
 Malaquin de Susane, ainsi estoit nommé.
 Cil tenoit en sa mein un flael d'or ovré;
 Devant li fesoit vent por mieuz avoir son gré³⁴.

Vision de rêve, bien faite pour éblouir un public de chevaliers et où rien n'a été négligé pour faire miroiter le chatoiement du luxe des terres lointaines. Là encore l'idée du faste oriental se nourrit à des sources diverses. La présence du sycomore, essence exceptionnelle dans la flore épique et parée ici de vertus qui en font une de ces "merveilles" naturelles qu'aimait la pensée médiévale, est probablement liée à la tradition classique et à la faveur dont jouissait cet arbre dans les jardins de l'Antiquité³⁵. En revanche, le *flael* d'or avec lequel Malaquin évente Malatrie semble bien constituer, en même temps qu'une implicite notation climatique, un trait authentiquement orientalisant. En effet, tandis que l'éventail antique, le *flabellum*, s'était spécialisé en Occident dans une fonction de chasse-mouches liturgique limitée au seul domaine ecclésial³⁶, il était resté dans les cours d'Orient l'un des acces-

34. Nous avons modifié la ponctuation des vv. 1515-1516 en fonction du sens qui semble le plus satisfaisant pour expliquer l'indication: "De tant come uns ars tret un carrel enpané" (v. 1516). Le poète entend mesurer ainsi l'étendue où se fait sentir l'influence salubre du sycomore et non, comme pourrait donner à le croire la ponctuation adoptée par l'éditeur, la distance séparant l'arbre du lieu où se tient Malatrie, ce qui serait absurde.

35. Voir L. Hauteœur, op. cit., pp. 16-17 et 20-21. Sur ce passage, voir A. Planche, *La dame au sycomore*, dans *Mélanges Jeanne Lods*, Paris, 1978, t. I, pp. 495-516.

36. Il était utilisé pour éloigner les insectes de l'autel, comme le précise l'une des inscriptions figurant sur le *flabellum* carolingien de Tournus, éventail de parche-

soires courants des cérémonies auliques. L'emploi erroné de la forme *flael* au lieu de *flavel* atteste d'ailleurs que pour le poète (ou pour le copiste?) le mot n'était pas plus familier que l'objet. Comme dans la *Prise d'Orange*, où il joue un rôle analogue lorsqu'Orable apparaît à Guillaume dans tout l'éclat de sa beauté³⁷, l'éventail apporte ici une précieuse note d'exotisme propre à caractériser l'atmosphère de ce jardin des délices de la féminité orientale.

Car les jardins du *Siège de Barbastre* sont avant tout les jardins du désir: c'est dans un cadre semblable que va se développer le thème de l'amour du chevalier pour la belle Sarrasine éprise par avance de la fière prestance des Francs. Dès son arrivée à Barbastre où les troupes de son père assiègent les Aymerides enfermés dans la place, Malatrie a soin de faire dresser sa tente à l'écart, bien en vue de la forteresse, dans les jardins qui s'étendent au pied des remparts, au bord du fleuve (laises 68-69):

- “Fille”, dist l'amustant, “ou vodroiz osteler?”
 1765 “Sire”, dit la pucele, “le pont vodrai paser;
 Lez ce bruillet ramé ferai mon tref porter,
 Au ru de la fonteinne qui sort et bel et cler;
 Dela erent noz dame por lor cors deporter.”

 1781 Le tref a la pucele tendent lez un vergier,
 Au ru de la fontainne, par delez l'olivier.

Le résultat ne se fait pas longtemps attendre: dès le lendemain matin, Girart de Conmarchis découvre depuis les fenêtres de la citadelle le spectacle enchanteur du jardin où la tente somptueuse et le précieux harnachement de la monture de Malatrie, longuement décrits plus haut (vv. 1783-1796 et 1819-1824), rehaussent de tout l'éclat de leurs ors la beauté de la princesse:

Au fenestres de marbre s'est alez apoier
 E regarda aval devers Sore el gravier.
 Les oisiaus ot chanter contreval le vergier,

min porté par un long manche d'ivoire (Florence, Musée du Bargello); voir L. E. Eitner, *The “flabellum” of Tournus*, “Art Bulletin”, supplément I, 1944, et D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg-Paris, 1973, pp. 56-60 et pl. 66.

37. *La Prise d'Orange, chanson de geste de la fin du XII^e siècle éditée d'après la rédaction AB par Claude Régnier*, 6^e éd., Paris, 1983, laisse XXI, v. 665. Il faut noter que la rédaction A de la *Prise* donne également une leçon fautive, *platel* au lieu de *flavel* (< *flabellum*), tandis que le ms. D présente la forme correcte.

Chaoir voit la rousee et le jor esclerier,
 1880 Si q'an puet bien connoistre un armé chevalier.
 Le paien vit soz l'arbra et lez lui son destrier,
 La pucele et le mur, qui si fet a prisier;
 Le confanon de soie vit au vant baloier.

Le caractère stéréotypé du motif épique de la "vue de la fenêtre" n'ôte rien de sa fraîcheur à ce matin d'ardeur où Girart va céder au double élan du désir et de la prouesse³⁸. Une femme à conquérir, un ennemi à défier, des montures de prix en guise de butin: tous les attraits de la guerre joyeuse, le jardin d'Espagne les renferme ici encore, dans le bruissement des eaux vives et le chant des oiseaux. Girart n'y résiste pas:

1891 "Se Damedieus ce done, qui tout a a jugier,
 Que ge ceanz peüse le destrier convoier
 E la gentil pucele qui tant fet a prisier
 E le mulet d'Arrabe qui tant par est legier..."

La vocation du jardin comme cadre privilégié de la séduction féminine et des joies de l'amour est confirmée plus loin par le message que Malatrie fait transmettre à Girart pour l'inciter à venir la rejoindre à nouveau (laisse 78):

2395 "Ice dites Girart del Conmarchis le ber,
 Le fil au duc Buevon, qu'il viengne a moi parler,
 O lui cinc chevaliers que ge sai bien nonmer.

 2401 Chascun avra s'amie en ce vergier ramé,
 Fille a roi ou a conte et de haut paranté.
 Si lor loi vellent freindre et ilecques fauser,
 Il porront ilec fere tote lor volenté."

Le thème du jardin d'amour, issu de la littérature romanesque, vient ici infléchir le caractère traditionnel du verger épique. Mais l'influence de l'érotique courtoise n'est pas le seul vecteur de cette mutation: elle

38. Voir J. P. Martin, "Vue de la fenêtre" ou "panorama épique": structures rhétoriques et fonctions narratives, dans *Au carrefour des routes d'Europe...*, t. II, pp. 859-878. Sur le climat psychologique, voir B. Guidot, *L'état d'esprit du chevalier dans le "Siège de Barbastre"*, dans *Charlemagne et l'épopée romane*, "Actes du VII^e Congrès international de la Société Rencesvals" (Liège, 1976), Liège, 1978, t. II, pp. 629-642.

s'associe à la sensualité latente enclose dans l'image du jardin oriental. Il n'est pas impossible que la présence du brillant essaim de jeunes filles qui entoure Malatrie se rattache à l'écho de récits évoquant les harems des princes musulmans, dont on trouve également la trace dans la *Chanson d'Aspremont*³⁹. Il est peut être même permis de voir dans l'insistance avec laquelle la beauté de Malatrie et de ses compagnes est liée aux vergers de Cordoue et de Barbastre un reflet de la conception islamique du Paradis, jardin de délices où de jeunes vierges accueillent les Elus. Guillaume ne s'exclame-t-il pas, dans la *Prise d'Orange*, "Paradis est ceanz!", en découvrant Orable assise avec ses dames d'honneur sous le *pin ramé* de Gloriette?⁴⁰

Malatrie est si bien la princesse des jardins que l'extraordinaire vaisseau sur lequel elle embarque pour se rendre de Cordoue à Barbastre possède un vivier et un *praelet* où l'on reconnaît le "préau", enclos gazonné et fleuri⁴¹ qui était la forme la plus élaborée du jardin de l'Occident médiéval (laisse 65):

La nef a la pucele firent apareillier;
 La barge au roi Judas n'i vausist un denier,
 Que ele avoit de lonc le tret a un archier,
 1650 Et la mahonnerie et molin et vivier.

 Al un borc de la nef ot un praelet chier;
 1655 Malatrie s'i vait sovant esbenoier.

On croit reconnaître là l'Orient de toutes les splendeurs, des "merveilles" les plus improbables. Et pourtant, une fois encore, il s'agit très vraisemblablement d'une réminiscence des fastes de l'Antiquité, si souvent transférés aux Sarrasins par les poètes épiques. On ne peut manquer en effet de rapprocher ce passage des textes décrivant les jardins qui ornèrent, avec ce suprême luxe princier de contraindre la nature aux conditions les moins naturelles, le pont des galères de plaisance de Hiéron II de Syracuse et de Caligula⁴².

39. Laisse 200, vv. 3673-3681 de l'édition de L. Brandin, Paris, CFMA, 2^e éd. revue, 1970.

40. Laisse XXI, v. 676.

41. Voir M. Charageat, op. cit., pp. 81-82.

42. Hiéron de Syracuse avait fait construire par Archias de Tarente une galère à laquelle Archimède avait prêté le concours de ses inventions. Le pont était aménagé en jardin comprenant un gymnase, des pelouses, des berceaux de lierre et de vigne, des bassins peuplés de poissons et un *Aphrodision* (voir L. Hauteceur, op. cit., p. 40). Ces

En ce jardin flottant, Malatrie navigue de vergers en vergers... Laissons se refermer sur cette image de féerie le paysage épique de l'Espagne des jardins omniprésents pour en retrouver un dernier reflet en des lieux moins attendus. Car si les poètes de l'épopée ont le plus souvent imaginé les jardins de l'Espagne mauresque en leur prêtant les formes du jardin septentrional, ils ont à l'inverse donné quelquefois aux jardins d'Occident des couleurs singulièrement orientales que l'on peut attribuer au moins en partie au domaine ibérique. C'est ainsi que, dans la *Prise d'Orange*, le palais de Gloriette est présenté en des termes qui conviendraient bien à un château du désert se refermant sur sa fraîcheur préservée et qui paraissent insolites même dans la Provence rhodanienne (laisse XXI):

649 Soleil n'i luist ne n'i cort point de vent.

Si cette indication relève d'un orientalisme diffus malaisément localisable, la présence de l'arbre mystérieusement enclos au cœur du *palésor la tor* invite à un rapprochement plus précis. Si l'on s'en tient à la lettre du texte, ce pin pourtant qualifié plus loin de *ramé* (v. 740) et donc d'une taille suffisante pour avoir développé une importante ramure semble en effet se dresser à l'intérieur même de la pièce principale de l'appartement d'Orable:

A une part de la chambre leanz
 652 Avoit un pin par tel esperiment
 Com vos orroiz se vos vient a talent:
 Longue est la branche et la fueille en est grant;
 La flor qu'en ist par est si avenant,
 656 Blanche est et inde et si est vermeillant.

 Pitre et canele, garingal et encens
 Flere soëf et ysope et piment.
 660 La sist Orable, la dame d'Aufriquant.

Bien que l'*esperiment* qui a permis cette paradoxale floraison du pin puisse suggérer une autre interprétation⁴³, on peut comprendre que

deux derniers éléments peuvent être rapprochés de la *mahonnerie* et du vivier de la nef de Malatrie. Quant aux galères de Caligula, elles possédaient également des portiques, des vignes et des arbres fruitiers (Suétone, *Vie de Caligula*, XXXVII).

43. On peut en effet supposer à partir de ces indices qu'il s'agit non d'un arbre réel mais d'un arbre d'orfèvrerie semblable à ceux qui ornèrent les palais de Bagdad et de Constantinople; sur cette hypothèse, voir *L'architecture...*, pp. 314-321.

cette "chambre" autour de laquelle s'ordonnent les autres pièces du palais⁴⁴ est en fait soit une cour intérieure, soit une salle-jardin partiellement ou totalement à ciel ouvert, autrement dit une sorte de patio dont le modèle, déformé sans doute par le vague de l'information dont disposait le poète, pourrait être les jardins intérieurs des palais maures d'Espagne⁴⁵.

Il n'est pas impossible que ceux-ci aient également contribué à inspirer la brillante description que donne du jardin précieux du palais royal d'Orléans la laisse CXXXI de *Girart de Roussillon*:

Entres mur el palaz ac un plan gent.
 Ferrons asis en at per tau ciment
 Ob art de bestiaire magistraument
 Fuguraz a musec d'aur resplendent;
 2140 De clare marevitre le paviment.
 En mi leuc a un pin quel cau content.
 Une gole lai fert d'aisi dolc vent,
 Melz flaire que d'encens ne de piument.
 Une fontane i sor d'un desrubent —
 2145 Cer ab aur e a peirres qui l'aige rent⁴⁶.

Bien que la tonalité byzantine qui colore la plupart des descriptions palatines et castrales du poème soit ici dominante, comme l'attestent en particulier la mention de mosaïques à fond d'or et le raffinement d'un décor où l'art rejoint l'artifice, le type du jardin à l'ordonnance essentiellement minérale et refermé sur l'ombrage d'un seul arbre n'est pas sans rapport avec celui du patio ibérique. Il serait bien dans la manière du poète du *Girart*, homme de haute culture qui a nourri son œuvre de connaissances étendues⁴⁷, d'avoir ainsi superposé des don-

44. La "chambre de l'arbre" est une pièce de réception, distincte des chambres d'Orable et de ses suivantes (ibid., pp. 293-295 et 306-314).

45. Sur l'architecture de l'Espagne musulmane, voir H. Terrasse, *L'art hispano-mauresque des origines au XIII^e siècle*, Paris, 1932, et G. Marçais, *L'architecture musulmane d'Occident. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne*, Paris, 1955; sur le patio, voir également M. Charageat, op. cit., pp. 45-47, et M. Stapley et A. Byne, *Spanish gardens and patios*, New York, 1928.

46. *Girart de Roussillon, chanson de geste publiée par W. Mary Hackett*, Paris, SATF, 1953-1955.

47. Voir W. M. Hackett, *Niveaux de culture dans les chansons de geste: "Girart de Roussillon"*, dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin*, "Actes du IX^e Congrès international de la Société Rencesvals" (Padoue-Venise, 1982), Modène, 1984, t. I, pp. 105-110.

nées empruntées à des sources d'origines diverses pour enrichir l'évocation du plus oriental des jardins de l'épopée.

Une interprétation exclusivement rhétorique ne saurait rendre compte de l'apport des jardins d'Espagne à la création épique. Bien que toutes deux indéniables, ni la valeur symbolique du motif du jardin royal ni la fréquence du recours au cadre général fourni par le *topos* du *locus amoenus* ne suffisent en effet à expliquer la place faite aux jardins dans les textes que nous venons d'examiner. Si conventionnelles qu'elles puissent paraître, ces descriptions n'en évoquent pas moins avec force une réalité, lointaine, certes, et le plus souvent déformée, mais qui transparait à la fois dans l'importance quantitative des occurrences et dans l'émergence de quelques détails précis et révélateurs. Les "vergers" de Cordoue, de Saragosse et de Barbastre comme les "patios" d'Orléans et d'Orange illustrent dans sa liberté et son originalité la double démarche créatrice des poètes épiques qui ont tantôt transposé en termes familiers les singularités de cet étranger absolu qu'était l'Orient du Moyen Âge et tantôt embelli le cadre quotidien des palais et des châteaux d'Occident des raretés d'un "ailleurs" prestigieux. L'une comme l'autre de ces attitudes complémentaires témoignent d'une même fascination, d'un même besoin de s'appropriier un monde à la fois hostile et séduisant en le recréant par la poésie.