

INTRODUCTION

Ce ne sont pas les jardins réels, mais leurs représentations que ce colloque avait pour projet d'étudier sur une si longue période. Le jardin offre l'intérêt de s'inscrire dans une tradition, celle d'un topos. Cette utilisation que l'art fait du jardin est l'histoire d'une longue tradition. Le jardin représente un « topos » dont on peut suivre la constitution et l'évolution depuis l'antiquité en suivant deux axes : un axe rhétorique qu'attestent des constantes dans la description, et un axe symbolique. Deux grands mythes sont à l'origine de la fondation de l'imaginaire des jardins en Europe : l'Éden et les Hespérides. Le topos du jardin bénéficiera aussi de toute la tradition mythologique du Royaume des Morts et plus tard de la tradition initiatique et de la tradition utopique.

Du point de vue de la topologie, le jardin est un espace à part, isolé, retranché. Cet écart commande une clôture. À mi-chemin des deux « dangers » de la nature et de la société, le jardin est un espace différent. Il n'est pas un intermédiaire, il n'est pas la réduction à l'échelle humaine de la Nature. C'est par une séparation d'avec elle qu'il se constitue. Il a son réseau symbolique propre.

Point d'intersection de données souvent antinomiques, à mi-chemin entre nature et culture, vie et mort, tantôt œuvre de Dieu, tantôt celle du démon, le jardin est aussi un espace instable, fluctuant, toujours susceptible de changer de sens et d'apparence. Le jardin peut enfin devenir à certaines époques une métaphore de l'être.

L'objectif de ces journées a été de mettre en lumière un imaginaire du jardin, nourri de mythes, de fables ou d'archétypes. Les communications ont montré les liens profonds qui unissent jardin et imagination, à différentes périodes, de l'antiquité à la fin du XIX^e. Le plan chronologique adopté permet de souligner à travers le temps des continuités, des ruptures, des modulations, et pour finir des retournements, en aidant à mieux comprendre à quoi ils correspondent. La fin de siècle se livre par exemple à un retournement qui peut être perçu comme l'étape ultime de l'évolution de ce topos.

Dans l'antiquité, la tradition du locus amoenus s'installe : lieu de repos et de méditation, à l'écart de la cité. La description se concentre sur le sujet qui habite et modèle son espace propre. À mi-chemin des

deux dangers, de la nature et de la société, le jardin offre l'asile souhaité. Il se sépare en effet de la cité et d'une nature furieuse et désertique. Le jardin n'est pas la réduction de la généreuse nature, c'est par une séparation d'avec elle qu'il se constitue. Ce lieu permet l'espace de la jouissance, l'otium. « Le Jardin offre ce paradoxe aimable d'être un au-dehors dedans ». Le jardin est l'image de ce qu'il y a de meilleur chez l'homme. « Le jardin n'est pas une petite forme du paysage [...] un intermédiaire, un fœtus, ou un germe de paysage, mais il livre, dans la forme de l'églogue, des bucoliques, de l'ode, les éléments de constitution du « champêtre » – l'arbre, la grotte, la source, le pré, le monticule motte ou talus, les animaux, qui seront repris dans la tradition médiévale. »¹

Armelle Deschard évoque deux jardins de femmes chez Ovide, deux jardins dont les propriétaires sont des femmes : celui de Pomone et celui de Flora. Le thème apparaît déjà chez Catulle, on peut le suivre jusque dans la littérature tardive, chez Claudien, dans une lettre de Jérôme, dans une épitaphe chrétienne par exemple. On retrouve dans les évocations différentes des éléments attendus du topos bien ancré dans l'imaginaire antique. C'est explicitement un jardin clos qui fait penser à ce que nous montrent certaines des peintures romaines. Chez Catulle, Ovide, chez Claudien, le jardin des femmes est le lieu de la fécondité perpétuelle, de l'amour, de la poésie. D'heureux élus le hantent, en solitaires amoureux d'une belle divine : l'habile Vertumne, l'heureux Zéphyr, ou l'audacieux Pluton finissent par séduire ou enlever la jeune fille en fleurs. Dans ces deux jardins, on gagne le bonheur dans l'harmonie qui lie l'homme et le monde. Que ce bonheur soit celui de l'amour, de la poésie ou de l'éternité des âmes, peu importe au fond. En s'attachant aux *Bucoliques* de Virgile, Françoise Daspet étudie la structure architecturale de ce locus amoenus. Elle montre qu'il n'est de jardin poétique que par la composition d'un espace et que cet espace se construit grâce au regard qui dispose, ordonne et compose une architecture, mais aussi par l'imagination et la mémoire. Mélibée distingue dans la confusion du paysage naturel un édifice dans lequel Tityre occupe la première place et dont l'architecture est complétée par des espaces secondaires habités par d'autres chanteurs. Le locus amoenus, familier, ordonné autour du chanteur, s'oppose, si l'on songe à l'*Énéide*, aux lieux d'exil et d'errance, inhospitaliers, menaçants, sauvages en ce sens que souvent l'homme n'y a pas encore apporté l'ordre de la civilisation. Dans les *Bucoliques*, l'espace n'est pas le vide, un élément négatif et dépourvu de sens, il devient au contraire un lieu chargé de signification, rempli de mystère et de sacré et il symbolise ainsi la fonction du poète qui cherche à trouver le sens caché du

1. Anne CAUQUELIN, *L'invention du Paysage*, Plon, 1989, pp. 55-56.

monde et à convertir les éléments négatifs en valeurs positives. Il semble enfin que le poète ait besoin d'ancrer son imaginaire dans ce lieu mythique dont la perfection lumineuse rend supportable le travail patient de l'écriture poétique.

Le privilège accordé par la culture médiévale, profane et religieuse, à l'espace du Jardin, mérite d'être souligné ainsi que l'usage allégorique qui est fait de cet espace de « culture »². Le jardin médiéval est d'abord un jardin clos qui relève d'une main attentive, Dieu ou Nature. Cet espace clos renferme les promesses de tous les possibles, amour, jeunesse éternelle, le parcours d'une initiation détaillée, ainsi que le secret, qui écarte des regards et oreilles des profanateurs de l'amour que l'on dit « parfait ». Le jardin clos, c'est bien le lieu où s'épanouit dans la littérature médiévale la merveille de l'amour parfait.³ Ces lieux clos sont souvent des lieux végétaux, soignés, magnifiques, des « paradis sensoriels » aussi. Il y a une floraison de jardins éblouissants de verdure, de flore, de jardins enclos par des limites soigneusement calculées dans la littérature narrative du XII^e et du XIII^e siècle. Ces jardins, extrêmement élaborés, sont le fruit d'un « art » des mains, de la vigilance. Le jardin comme nature florissante, cultivée, bien maîtrisée par les mains d'un jardinier quasi magicien abonde dans la littérature médiévale profane.

On rencontre également des jardins dans la littérature religieuse. C'est d'abord l'Hortus conclusus, qui traite l'espace du jardin comme métaphore de l'âme. Mais le domaine religieux ne s'arrête pas au jardin clos. L'espace du sacré peut-être un lieu extrême sans frontière. M.G. Grossel s'est justement intéressée à une représentation religieuse très particulière, que l'on rencontre dans les Vies des Pères, une représentation limite aussi puisque à la forme close du jardin d'Éden répond dans ces récits la forme ouverte et éblouissante d'un désert lui-même sacralisé. Ce nouveau « jardin » incarne l'ascèse, le renoncement, le progrès vers la perfection, le chemin de l'illumination intérieure. Le désert dans la vie des pères est un territoire mythique, reconstruit par l'imaginaire, un jardin sans frontière ni chemin, un lieu, réceptacle du sacré.

À la fin du XV^e et au XVI^e des formes nouvelles et très variées du jardin apparaissent. Ana-Maria Binet s'intéresse à une réécriture du jardin d'Éden, stade intermédiaire entre l'Humain et le Divin, qui

2. Aucune communication dans ce colloque n'a été consacrée au jardin médiéval clos et florissant qui se fait allégorique et dans lequel s'inscrit un cheminement initiatique comme dans le Roman de la Rose.

3. Voir par exemple dans la *Châtelaine de Vergy*, récit anonyme de 968 vers, composé vers le milieu du XIII^e siècle, la merveilleuse rencontre dans le verger, la traversée du verger pour aller vers l'amante durant les heures nocturnes, etc.

condense autour de ses arbres, ses fontaines, ses oiseaux, l'imagerie luxuriante née dans l'esprit de l'Homme de son désir d'un monde parfait. Cette ébauche d'une harmonie totale cache cependant en son sein l'élément déclencheur de sa propre corruption, le serpent maléfique qui provoquera sa Chute.

Dans cette perspective qui allie la nostalgie de l'origine et le mythe eschatologique, elle analyse quelques écrits (journaux de bord, lettres) de grands navigateurs (Colomb, Gama) ou de leur entourage (rois, chroniqueurs), pour y déceler cette quête d'un Paradis terrestre dont la découverte était espérée comme un signe annonciateur de la fin des temps et du second avènement du Christ sur terre. Ces grands capitaines se voyaient ainsi comme des instruments d'une volonté divine qui les poussait à sillonner les mers inconnues à la recherche d'un lieu merveilleux, cachant en son sein l'or de l'immortalité, signe indiscutable de l'arrivée prochaine des temps nouveaux, d'un « Nouveau monde » de l'esprit.

La Renaissance hérite encore de la tradition initiatique en proposant une conception du jardin comme moyen de l'initiation. Le jardin requiert la maîtrise de tous les savoirs, ce qui peut entraîner bien des transgressions. C'est cet aspect qu'aborde Violaine Giacomotto-Charra dans un article qui a pour titre « Entre savoirs et imagination : esthétique et symbolique du jardin dans les représentations édéniques de Du Bartas ». Loin d'être une imitation ou une simple mise en ordre de la nature à l'œuvre dans le monde connu, le jardin renaissant apparaît, à travers la lecture qu'en donne Du Bartas, comme une tentative pour reproduire le modèle historique du jardin d'Éden, lui-même conçu fondamentalement comme un système de dévoilement et, paradoxalement, de transgression des lois naturelles : ce qu'on doit y voir, plus que les images conventionnelles du jardin d'abondance, c'est un instrument de connaissance et de représentation, par lequel l'homme tente de restaurer la connaissance perdue des énergies primordiales, de restituer la gloire des beautés cachées et de donner forme au mélange des règnes et à l'hybridité, caractéristiques d'une *natura naturans* au fait de sa puissance.

D'autres figures du jardin n'ont pas été abordées dans ce colloque, comme celle qui apparaît, à la Renaissance, dans les récits chevaleresques de L'Arioste ou du Tasse : le jardin magique, lieu véritablement merveilleux. Ces récits ont été influencés par la tradition orientale et la figure de Circé. Aucune communication n'a porté non plus sur un topos de la poésie pastorale qui s'est développé tout particulièrement à la fin du XVI^e siècle en France : le jardin mythologique, où les fleurs gardent la mémoire de la métamorphose de jeunes amants des dieux. Hyacinthe, Adonis, Narcisse mais aussi Crocus et Menthe y trouvent leur place

aux côtés du serpolet et de la marjolaine. Le plaisir des noms s'allie ici aux délices de l'allusion mythologique, dont l'utilisation plus ou moins savante fait chatoyer les textes qui deviennent, à l'image de ces jardins, un espace coloré et luxuriant.

Le XVII^e nous réserve d'autres surprises. Le sentiment de la nature à cette époque est largement empreint de cet élan qui porte à la maîtrise des éléments et des effets. C'est l'un des fondements esthétiques du classicisme.

De ce fait on semble apprécier beaucoup plus la nature quand elle est travaillée que dans ses aspects sauvages, quelque peu inquiétants. L'un des aspects dominants est donc la recherche de la présence humaine, de la marque de l'homme, de sa capacité à domestiquer la nature. Ainsi lorsque le jardin italien s'acclimata en France au début du siècle, avec ses formes closes et carrées, il va vite s'amplifier et devenir ce que l'on appellera le « jardin à la française ». Néanmoins dans ces jardins réguliers s'observe un vrai contraste entre ces lignes « tirées au cordeau » et les contenus, parterres de broderies évoquant les étoffes somptueuses importées d'Italie, et d'autres éléments italianisants, comme les grottes, les cascades. Au-delà du jardin d'ailleurs se trouve le parc, qui est beaucoup plus « naturel », à Versailles en particulier ou dans les autres châteaux royaux ou grands châteaux seigneuriaux qui ont des chasses, comme Fontainebleau, Saint-Germain. La caractéristique principale du sentiment de la nature en ce siècle se trouve peut-être dans cette recherche du contraste entre le sauvage et le régulier. Dans la maîtrise de la nature, on ne recherchera donc pas la reproduction de la réalité, mais on tendra à produire dans des espaces réservés des jardins régulés qui seront des œuvres d'art. Ceci influe sans doute sur la vision picturale et littéraire de la nature, du paysage et du jardin. L'un des plus grands peintres du siècle, dont le jardin est une spécialité, Nicolas Poussin, commence par appliquer au paysage un ordre géométrique régulé, avant de passer au jardin idéal recomposé, où la nature est un magnifique écrin digne de l'homme que l'on peint dans une étroite liaison avec le milieu qui l'entoure. Un dialogue entre nature et culture, qui évolue au profit de la nature, mais qui maintient toutefois la corrélation entre des contraires qui ne s'excluent pas s'installe au XVII^e.

Dans les représentations littéraires de même, l'idéalisation du jardin et du paysage tend à ramener la nature dans le giron de la culture. Nombre de genres prennent comme décor le jardin idyllique. Tout cela s'inspire de l'idylle antique (Tibulle), de l'ode légère (Horace), de la bucolique (Virgile), tant de modèles qui ont créé l'aspiration au *locus amoenus*, à la retraite salvatrice, à la paix bienfaisante, lieux d'évasion imaginaires, envers du monde, qui permettent de supporter la dureté de la vie. Le XVII^e siècle littéraire régénère l'esprit de cet art

de l'évasion, par l'imaginaire d'une nature idéale, dans la pastorale (roman et théâtre) dans le roman, comme *L'Astrée*. On imitera aussi l'Italien Sannazar, avec son *Arcadie* (traduite en français en 1544), que Poussin mettra en valeur avec ses bergers idéalisés dans une nature réglée et superbement édénique (1630-1640). Ewa Mayer étudie cette atmosphère dans le théâtre, dans la tragi-comédie pastorale. Comme dans le roman, la nature ne se contente pas d'être un décor. Elle participe à l'action. Ainsi le jardin est le reflet de l'homme, son confident, son soutien ou son partenaire. La poésie donne également de bons exemples de cette humanisation de la nature. C. Muratelle à partir du sonnet de Saint-Amant « L'Automne aux Canaries » parcourt les représentations littéraires de l'archipel comme Iles Fortunées et Jardins des Hespérides.

On le voit également dans les autres manifestations du jardin idéal quand par exemple il est, par sa mise en valeur, le moyen de l'éloge. Denis Lopez nous le révèle apaisé, bienfaisant, heureux, protecteur, chez Théophile de Viau. Il apparaît magnifique et à l'image même de la majesté somptueuse d'un souverain en pleine gloire, dans la promenade des quatre amis qui encadre la narration de *Psyché* de La Fontaine. Le jardin est à l'image de l'être exceptionnel qui l'a créé. La nature dans sa beauté, sa douceur ou sa magnificence, qui efface toute rudesse et amplifie tout éclat, est un joyau, une œuvre d'art qui transpose symboliquement en terme d'objets naturels les qualités des hommes et des femmes que l'on divinise pour les louer. Toutefois Isabelle Trivisani-Moreau montre que dans cette représentation idéale se glissent parfois des incertitudes. Dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), La Fontaine évoque dans un récit-cadre les aménagements des jardins de Versailles en pleine évolution et jette un regard déstabilisé sur l'utilisation des mythes. Les descriptions, souvent ramenées à l'admiration propre à l'*ekphrasis*, révèlent ici en réalité un discours incertain, marqué à certains égards par l'inquiétude.

Le même processus, on le voit dans la communication de Noémie Courtès, s'observe de la même manière lorsqu'il s'agit de personnages imaginaires et qui touchent aux mystères : la magicienne orientale Armide envoûte les êtres qui l'approchent dans son jardin magique, qui représente autant les raffinements voluptueux de l'orient que les pièges de l'affrontement guerrier des croisades, où les déserts et les ennemis ont tôt fait de vous prendre la vie. La nature est bien toujours là mais elle se fond dans l'hallucination magique avant de ramener à la réalité prosaïque de la brutalité de la vie guerrière. La magie du jardin s'évanouit comme un rêve devant la réalité.

En revanche on a quitté toute nature réelle dans l'imaginaire symbolique et philosophique des autres mondes de Cyrano, qui fait des jardins de la Lune et du Soleil, atteints après des voyages extra-

ordinaires, des localisations des mythes et révélations (l'Éden), des lieux d'inversion utopiques par rapport aux réalités terrestres, ou des espaces de métamorphoses incessantes. Nathalie Grande analyse cette réécriture libertine du jardin paradisiaque chez Cyrano qui transforme le mythe originel en dispositif de dégradation et de contestation de toute religion révélée. L'auteur travestit la fable biblique pour en donner une version parodique, qui ne respecte ni la dignité du lieu sacré, ni l'autorité que lui confère son prestige religieux.

Le parcours qui peut ainsi se faire dans les jardins et paysages propres au XVII^e siècle est ainsi mené, entre ce que réalisent les maîtres des jardins à la française, les peintres, les écrivains, les philosophes, dans une constante inter-relation entre la réalité et l'imaginaire, entre la nature et la culture, entre l'idéalisation du réel et la perception précise de la réalité. Tout cela parce que le jardin se veut le reflet d'autre chose, d'un sentiment d'une idée, d'un être, et qu'il est ainsi sans cesse tiré de sa réalité pour signifier ou refléter. Mais il rappelle aussi bien ses créateurs à l'ordre, en ramenant la nature sur le devant du tableau ou de la scène.

Il est enfin un dernier jardin au XVII^e qui annonce un peu plus le siècle suivant, c'est celui de Fontenelle dans les *Entretiens sur la pluralité des mondes* qui semble par son esprit antidogmatique annoncer Voltaire. Fontenelle fait du jardin le lieu de discours philosophiques et scientifiques sérieux. Dans le parc de la marquise de la Mésangère, le narrateur des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle se promène le soir pour montrer à son auditrice attentive l'univers, les planètes, les étoiles et les autres mondes. Ce parc arboré, tracé d'allées sablées, est une piste d'élan vers les étoiles. Et de fait le jardin de l'univers est raconté comme une histoire merveilleuse. C'est semble-t-il volontairement que l'auteur présente son œuvre en faux par rapport à ce topos du jardin courtois : il s'agit bien une fois encore d'un détournement.

Le XVIII^e va apporter au jardin une dimension plus philosophique ou plus politique. À l'occasion des débats sur le jardin paysager se glisse un autre enjeu, celui d'une réflexion sur la nature et la conscience sociale. Régina Patzak montre comment l'horticulture devient un miroir socio-culturel : le jardin à la française renvoie à une image de la France centralisée et marquée par l'absolutisme. Faut-il en conclure que le jardin au XVIII^e est absolument novateur et étranger à quelque tradition que ce soit ? Non bien sûr, puisque le rêve d'origine qu'il sert à exprimer, subsiste, et le renvoie, malgré lui-même, à l'Éden primitif. Les jardins pittoresques que promeuvent les lettres françaises à la fin du XVIII^e empruntent souvent au modèle paradisiaque, ne serait-ce que par l'intermédiaire de Milton et de son *Paradis perdu*. L'Éden, en servant de modèle – ou de repoussoir quelquefois – ne disparaît pas aisément du jardin nouveau comme on peut le voir chez Rousseau, Delille et bien d'autres.

Les rêves d'origine que fabrique le XVIII^e siècle correspondent souvent à une réécriture laïque de la Genèse qui omet souvent toute allusion au péché originel, ce qui ne signifie pas d'ailleurs que la question du mal soit oubliée par les auteurs du XVIII^e. Dans son étude sur « Les jardins de Casanovo et de Rousseau », Alain Sebbah montre au contraire que le XVIII^e siècle a un regard ambivalent sur le mythe du jardin qu'il peut difficilement dissocier de la faute, qu'il a même la tentation de trouver une issue au mal quelle qu'elle soit.

Un regard rapide sur la première moitié du XIX^e pourrait laisser penser que les romantiques ont préféré la nature sublime au jardin.

Et pourtant le jardin romantique est d'une grande richesse au niveau symbolique et mythique. C'est ce que l'on découvre dans la communication de Laurence Richer consacrée au jardin des morts chez Chateaubriand, avec la prégnance du mythe christique de la résurrection qui revivifie, à l'époque romantique, le regard porté sur les cimetières ou les tombes. La présence de la nature à côté des morts ici n'est pas ornement, mais témoignage du cycle de vie. Ce sont les déclinaisons variées de ce jardin de mort/jardin de vie que Laurence Richer étudie. Que ce soit chez Chateaubriand ou, dix ans plus tard, chez Hugo, le cimetière n'est pas un lieu morbide, mais un lieu de vie.

Et pourtant aussi, comme on le constate chez un écrivain comme George Sand, jamais sans doute l'imaginaire du jardin n'a été aussi personnel, profond, intime, que dans la littérature romantique. Ces jardins parsèment l'œuvre de cette romancière avec une richesse de sens qui leur donne un rôle tout autre que celui d'un simple ornement. Ce sont des « jardins secrets ». On regrette que ce volume n'ait pu retenir une étude consacrée au jardin sandien. On assiste en effet dans l'œuvre de Sand, de *Consuelo* à *Laura, voyage dans le cristal*, en passant par *Jean de la Roche* ou *Le Piccinino*, à une mythologisation de l'espace nourrie souvent de l'obsession personnelle, qui peut être celle de la mère perdue comme dans *Le château du Pictordu*. Le processus de symbolisation à l'œuvre dans la représentation de ces jardins répond aux grandes lois qui sous-tendent l'imaginaire sandien, aux grandes aspirations qui nourrissent son univers. Le jardin du chanoine dans *Consuelo* est par exemple le lieu idéal de la paix et de la poésie. Une véritable osmose s'opère entre les plantes et Consuelo qui les contemple, ce qui conduit l'héroïne à sentir le mystère du monde dans une véritable extase.

Pour Yvon Le Scanff dans son article « Hugo et le jardin romantique : de la représentation mythologique à l'écriture symbolique » le processus de symbolisation romantique est évident et l'écriture hugolienne du jardin en rend parfaitement compte. Le symbole

devient « révélation actuelle et vivante de l'absolu ». Le glissement métaphysique qu'opère l'écriture mime ce processus de symbolisation : le texte lui aussi prolifère indéfiniment sous l'effet d'une germination de la parole ; comme si, d'une certaine manière, le jardin était aussi un emblème de cette écriture. La description ne représente plus, elle ne reproduit plus mécaniquement, elle mime cette germination organique. Le style hugolien se dit comme naturel, expression de la nature naturante et se présente alors comme jardinage de l'infini. Il correspond en effet à la loi naturelle et universelle de la Création : « l'immanence infinie produisant le renouvellement indéfini ». On passe, en quelque sorte, du *mythos* au *logos*. La parole ne devient plus alors que symbole, c'est-à-dire signe irréductible à une quelconque signification ; par le manque dont son excès est le symptôme, elle dit indéfiniment son rapport à l'infini.

L'art fin de siècle ne conservera pas grand-chose de cette vision romantique. Il va se livrer à un retournement qui peut être perçu comme l'étape ultime de l'évolution de ce topos, en proposant, à côté du modèle édénique un Contre-Éden qui inverse les représentations traditionnelles. Isabelle Krzykowski a remarquablement étudié ce phénomène dans sa thèse sur le jardin décadent⁴. Cette fin de siècle affiche la volonté de prendre le contre-pied de la tradition en proposant une réécriture qui inverse les données. En même temps, au-delà de cette volonté de perversion, on a l'impression que la fin du siècle cherche à épuiser le thème. Si l'on admet avec Isabelle Krzykowski que le détournement jusqu'à l'antithèse d'un motif et de la symbolique est le signe d'un épuisement, on peut considérer que l'exploitation que la fin du XIX^e fait du jardin est le dernier renouvellement possible du topos⁵.

Sandrine Bazile nous donne une image intéressante de cette mythologie fin de siècle, celle d'Ophélie. Ce motif permet d'abord de développer un réseau de métaphores et de symboles liant la femme au monde végétal qui l'enserme comme un écrin et de convoquer aussi instantanément toutes les mythologies liées au jardin. Les symboles et les esthétiques s'y imbriquent en s'enrichissant réciproquement, favorisant l'émergence d'un réseau de correspondances intertextuelles et interculturelles qui ne pouvaient que séduire l'imaginaire de la fin du XIX^e siècle. Mais l'imaginaire fin de siècle pervertit et retourne la tradition en mettant l'accent sur la description du cadavre de la jeune fille, flottant au milieu d'une onde fantastique. Ophélie, la fille fleur

4. Isabelle KRZYKOWSKI, *Le Jardin des Songes, Étude sur la Symbolique du Jardin dans la Littérature et l'Iconographie Fin de Siècle*, Thèse de doctorat en Littérature comparée, sous la direction de Jean de Palacio, Université de Paris-Sorbonne, 1996.

5. Isabelle KRZYKOWSKI, *op.cit.*, p. 34.

n'est plus, chez Laforgue, que « bâtons flottants » ; chez Gautier, le corps de la jeune fille a perdu ses appas et c'est la vision fantastique d'un corps décharné que nous offre *La comédie de la mort*.

Catherine Botterel s'intéresse, elle, à La serre dans « Un cas de divorce » de Maupassant. Ce jardin clos et artificiel, dont la création est datée – usage du fer et du verre – est souvent le lieu choisi par des personnages de roman pour un rendez-vous amoureux. La serre est dès lors un motif topographique lié à l'intimité, à la sexualité voire aux perversions sexuelles dans la mesure où les personnages peuvent se laisser aller à leurs tendances loin du regard des autres. La serre est dès lors un jardin artificiel propice à l'évocation de cas de sexualité hors-norme. Chez Maupassant, ce cas pathologique se présente comme un journal intime : le récit de Maupassant joue avec le lecteur qui assiste en voyeur à la folie du protagoniste, jugé victime d'une époque... Le lecteur prend conscience de la perversion du personnage, le suit dans son intimité, guidé par le héros lui-même, comme si la transparence des murs de la serre permettait au lecteur de voir à l'intérieur du jardin clos, mais également à l'intérieur de la conscience de l'être humain.

Morgane Leray à travers l'œuvre de Lorrain montre que le jardin décadentiste présente la caractéristique d'une végétation anarchique, dense, inquiétante, qu'elle analyse aussi bien sur le plan des images utilisées – le motif de l'emprisonnement, du danger, de la pourriture –, que sur celui de la syntaxe ; le jardin décadentiste est en somme le contraire des jardins de l'Âge d'Or. Cette comparaison permet de souligner deux traits récurrents d'écriture décadentiste : la réécriture des mythes et l'inversion. Le monde représenté dans cette littérature ressortit en effet à l'esthétique du monde à l'envers, autrement dit de l'enfer.

Un peu en marge de cette mythographie décadente le présent volume accueille enfin deux études qui renvoient bien elles aussi à ce moment clé de l'histoire. Le premier texte *Bouvard et Pécuchet* par son pessimisme ne s'éloigne pas vraiment de l'ironie et de la dérision qui va miner la littérature fin de siècle et contribuer à l'épuisement de ce thème particulier à la fin du XIX^e.

On connaît l'histoire de ces deux commis de bureau parisiens, qui se retirent à la campagne où ils expérimentent tous les savoirs, avant de reprendre, désabusés, leur activité d'antan, la copie, pour collecter un vaste « Sottisier » et dresser le dossier de la Bêtise universelle. Patrick Feyler analyse ce rêve d'un « paradis » pour petits rentiers qui tourne au cauchemar : l'expérience agricole s'achève en fiasco, l'activisme forcené, la technolâtrie, la volonté de dominer la matière ont mené les deux jardiniers au désastre, un désastre aggravé par leurs folles prétentions esthétiques.

Mais le présent volume ne se termine pas sur une note pessimiste. Le dernier texte présenté, plus tardif puisqu'il date de 1901, *Travail*, de Zola n'appartient plus du tout à l'imaginaire fin de siècle. Ici, dans ce « nouvel Évangile », il n'y a pas apparemment épuisement mais revitalisation du jardin. Gardons-nous toutefois de conclure à un renouvellement du topos quelques années après la disparition de la littérature fin de siècle. Le texte de Zola semble plutôt renouer avec la tradition romantique, celle de l'utopie socialiste. Claire Meyrat-Vol montre qu'avec *Travail*, publié en feuilleton dans *L'Aurore*, puis en volume en 1901, Zola traite très précisément du fouriérisme, du socialisme et de l'anarchisme, l'œuvre étant qualifiée d'« arcadie communiste » par les plus fervents. Il reprend les thèmes de l'usine et de la classe ouvrière, abordés dans *L'Assommoir* puis *Germinal*, en s'attachant à montrer une nouvelle organisation du travail qui engloberait la vie sociale et familiale et qui tenterait d'édifier une société plus juste, plus fraternelle. Nous devons considérer l'utopie zolienne comme une forme de rêve éveillé où se conjugueraient un mythe de perfection sociale, la Cité de l'Homme par référence à la Cité de Dieu. Mais avec Zola nous abandonnons finalement le topos que nous avons suivi de l'antiquité à la fin du XIX^e puisque le jardin en pleine germination et expansion qu'il décrit ne se suffit plus à lui-même en se mettant au service d'un autre projet, d'un autre mythe, celui de la Cité idéale.

Gérard PEYLET