

UNIVERSITÉ DE LIMOGES

École Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société (S.H.S.)

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Département de Littératures Générale et Comparée

LE JARDIN, SEUILS ET ARBORESCENCES : UNE QUÊTE DU SENS.

Thèse

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LIMOGES

Discipline : LITTÉRATURE COMPARÉE

Présentée et soutenue publiquement par
BRIGITTE DUPUIGRENET DESROUSSILLES de BLETTERIE

Sous la direction de
Monsieur le Professeur BERTRAND WESTPHAL

10 février 2007

Jury :

Madame Valérie Deshoulières, Maître de conférences HDR en Littérature Comparée, (Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II).

Monsieur le Professeur Jean-Pierre Levet (Université de Limoges).

Madame Isabelle Poulin, Maître de conférences HDR en Littérature Comparée, (Université Michel de Montaigne, Bordeaux III).

Monsieur le Professeur Bertrand Westphal (Université de Limoges).

REMERCIEMENTS

A Mon époux, Henry de Bletterie.

A Monsieur le Professeur Bertrand Westphal, pour ses conseils éclairés et son soutien.

A Monsieur le Professeur Herman Parret, dont l'ouvrage *Le Sublime du quotidien*, a été pour moi, un vrai bonheur de lecture, un instrument de travail et d'écriture.

A Madame le Professeur Juliette Vion-Dury, pour son enthousiasme et sa fidélité amicale dès mes premières années universitaires.

A Monsieur Nicolas Go dont *L'Art de la joie essai sur la sagesse* a été pour moi, comme un don, une harmonie d'accords répondant à mon propre questionnement et à la poursuite de mes réflexions.

A Monsieur François Cheng, pour le bonheur de lecture et le travail intérieur que génèrent ses œuvres.

A Pierre Hervy, mon ami, agrégé d'anglais, poète, qui a joué pour moi le rôle important de premier lecteur.

A Christian Moulinard, mon ami et lecteur attentif.

A Ludovic Boussin, mon ami, Docteur en géographie, amoureux des jardins.

**« [...] ce qui dit est encore à redire ; ce qui est dit reste à dire
comme si jamais personne au monde ne l'avait dit, comme si celui
qui disait la vieille nouveauté de toujours la disait le premier pour
la première fois ! En dépit du principe d'identité, le dictum n'est
pas un dictum, le dictum est un dicendum et le reste
éternellement. L'indicible surtout est une invitation à dire et
redire sans cesse, un appel toujours renouvelé à la
communication. »¹**

¹ Vladimir Jankélévitch. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Tome I *La Manière et l'occasion*. Paris : Editions du Seuil, 1980, p. 59 ; collection Points Essais, n° 128. L'auteur a publié en 1957, aux Presses universitaires, un volume intitulé *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Les éditions du Seuil reprennent aujourd'hui ce titre avec un ouvrage en trois volumes, dont le deuxième est presque entièrement inédit. Les volumes 1 et 3 ont été profondément remaniés.

A mon époux.

A Paul-Edouard.

A Alexandre.

A Hortense.

A tous les quatre, je dédie cette thèse avec amour et reconnaissance.

REMERCIEMENTS	1
INTRODUCTION	5
PREMIERE PARTIE : LE JARDIN, SEUILS ET SUBLIME.	27
Chapitre I : Le jardin, élan du sublime dans le quotidien.....	33
Chapitre II : Le jardin, au cœur du sublime.	128
DEUXIEME PARTIE : LE JARDIN, ŒUVRE OUVERTE	175
Chapitre I : Les lieux de la reconnaissance.....	181
Chapitre II : Les lieux du désir.	234
TROISIEME PARTIE. LE JARDIN, ESPACE POETIQUE.	276
Chapitre I : Le jardin, espace plurivoque.....	282
Chapitre II : Le jardin, espace symbolique.	320
CONCLUSION	410
BIBLIOGRAPHIE.	421
I – CORPUS LITTERAIRE.....	421
II – TEXTES THEORIQUES, CRITIQUES A PROPOS DES JARDINS ET DU PAYSAGE.....	425
III – TEXTES THEORIQUES ET CRITIQUES.....	428
IV – AUTRES TEXTES DE REFERENCE.	441
V – LES DICTIONNAIRES.....	451
VI – ADRESSES INTERNET.....	452

INTRODUCTION

Le jardin est signe, écoute et parole, rêve et croyance, terre d'accueil et terre d'étude,² véritable moteur de pensée, musique et silence, écriture de la vie et de l'amour, écriture du temps et de la mort. Le jardin situe l'homme dans l'espace et dans le temps, il le rend au présent tout en lui signifiant l'éternité. Bien des disciplines, dans leur pluralité arborescente, concourent à la recherche sur la représentation du jardin, notamment la littérature comparée, la philosophie, mais aussi la sémiotique et l'anthropologie pour ne citer qu'elles.

Le jardin³ est par nature fragile. Pourtant son importance s'inscrit à travers les siècles que sa grâce illumine et notre vie humaine s'en trouve à chaque instant embellie.

« [...] Si l'on veut bien s'interroger sur le plaisir que nous en attendons, on s'apercevra qu'ils jouent dans notre vie un rôle irremplaçable au point qu'il n'existe en fait au monde aucune civilisation qui n'ait éprouvé le besoin d'avoir ses jardins. Ne sont-ils pas destinés à satisfaire cette part de notre être qui sauvegarde en elle les exigences et les rythmes fondamentaux de la vie ? La matière qui est la leur – la lumière, les eaux, les plantes – éveillent des accords profonds dans l'âme humaine. »⁴

Sans être simplement du plaisir, il est profondément lié à la joie et au spirituel. Il est en même temps cet espace clos, cette matière malléable que l'homme transforme à sa guise, édifiant une forme de paradis en suivant les saisons, la lumière, en produisant des perspectives, en ajoutant parfois statuaire, architecture. Que ce soit *de visu*, par la peinture ou seulement par l'écriture, le jardin est une révélation sur les autres époques, sur les générations,

² Michel Baridon, *Les Jardins. Paysagistes – Jardiniers – Poètes*, Paris : Editions Robert Laffont, 1998 ; p. 45.
« [...] On voit s'esquisser une éducation compète par la nature, combinant la tradition médiévale de la culture des simples et le véritable jardin botanique au sens où on l'entend aujourd'hui. C'est-à-dire un lieu d'étude, un laboratoire en plein air, une terre d'accueil pour les végétaux du monde entier. Ce jardin-là, c'est à la Renaissance qu'il apparut et il n'en perdit pas pour autant ses relations avec la pharmacie puisque les jardins botaniques de Pise, Florence et Padoue portaient le nom d'Hortus medicus et puisque des jardins comme ceux de Leyde, Leipzig et Heidelberg étaient tous attachés à une université. »

³ Jean Bouffartigue Anne-Marie Delrieu, *Etymologies du français. Les Racines Latines*, Paris : Editions Belin, 1996 ; p. 203, 204. *« Jardin germ.* gard, qui a évincé hortus, horti, jardin. [...] Le latin Hortus et le germanique gard * sont frères et dépendent de la même base indo-européenne *ghorto, enclos. De cette même base dépendent aussi le latin cohors, cohortis (co-hortis), enclos, basse-cour, qui a donné en français cour. Ô surprise de l'étymologie ! Voici que le côté cour et le côté jardin ne font plus qu'un. »* . Le jardin est un espace clos, planté de végétaux utiles ou d'agrément, les deux peuvent s'y retrouver. Beaucoup d'adjectifs ou de locutions ajoutées peuvent le définir : on parle de jardin des plantes, jardin botanique, jardin de curé, ... Mais à chaque fois le mot jardin exprimera une totalité, une profondeur insondable, tellement ce mot est riche de significations diverses.

⁴ Pierre Grimal, *L'Art des jardins*, Paris : Presses Universitaires de France, première édition 1954, deuxième édition 1964, collection Que sais-je ? n° 618, p. 5, 6.

les hommes illustres ou plus modestes qui le construisirent ou l'habitèrent. Les jardins renseignent sur ce que ces hommes ont désiré, attendu ; ainsi, à la fois, ils rapprochent l'individu de leurs pensées et lui permettent d'approfondir les siennes.

« [...] Pour cette raison, les jardins d'une époque sont aussi révélateurs de l'esprit qui l'anime que peuvent l'être sa sculpture, sa peinture ou les œuvres de ses écrivains. Il est aussi impossible de penser à Louis XIV sans Versailles que J. J. Rousseau sans les peupliers d'Ermenonville ou la Perse médiévale sans les enclos fleuris de ses miniatures. Nous connaissons mieux le XVe siècle italien et la Renaissance française si nous avons au moins quelque idée des parcs que le roi René avait créés à Angers ou à Aix, et des jardins florentins. Le jardin fut toujours le confident des rêves et des ambitions, le compagnon des instants de sincérité et d'abandon. [...] »⁵

Les jardins sont toujours nés d'une histoire d'amour, en lien avec les dieux, Dieu, les hommes et les femmes.

« [...] Mais tandis que, dans une Nature encore indomptée, cette vie de la plante est le plus souvent hostile et inhumaine, la première conquête du jardin est de la rendre amicale. Aussi n'est-il pas étonnant que le jardin soit dès l'origine, pénétré de religion. Il s'agit d'y apprivoiser les puissances bénéfiques, d'en détourner les forces malfaisantes. De tout temps, les hommes se sont plu à reconnaître dans les plantes une vertu secrète, peut-être parce qu'ils ont été de tous les temps sensibles à ce charme vivant qui en émane et ne peut manquer de les émouvoir. Les peuples sémites ont symbolisé dans les « jardins d'Adonis » - qui sont des plantations forcées, des graines confiées à la terre dans un vase, et arrosées d'eau tiède, pendant les jours précédant la fête du dieu. Sur les fresques de Cnossos, précieux témoins pour nous des croyances de la Crète préhellénique, le roi sorcier s'avance au milieu des iris. L'oiseau mystique vole parmi les fleurs. Plus tard, les divinités de la Grèce posséderont des bois sacrés, et le jardin médiéval, en Occident, connaîtra lui aussi des symboles mystiques. Il en ira de même en Extrême-Orient, où le jardin obéit aux lois du Tao. [...] »⁶

Quand on parle du premier jardin, il s'agit du paradis terrestre, l'Eden,⁷ un lieu de délices donné à un homme et une femme par amour, l'amour de Dieu pour ses créatures. La naissance des jardins se produisit en Mésopotamie, en Egypte et en Perse, plus de trois mille ans avant notre ère, dans des conditions bien difficiles et, en grande partie, grâce à l'acclimatation du palmier.

⁵ *Idem.* p. 7.

⁶ *Ibid.* p. 6.

⁷ Bible (La Sainte), traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris : Éditions du Cerf, 1955 ; 1961. Genèse (2, 8 – 17) ; Ezéchiel (47,12) ; Apocalypse (22, 1 – 2).

« [...] le palmier protège les plantes qui croissent à son ombre, ralentit l'assèchement, favorise la condensation nocturne et permet de créer des jardins. Irrigation incessante, réalisée à dos d'homme, soins de toute sorte prodigués à des cultures fragiles rendaient d'autant plus merveilleux ces asiles de fécondité et de fraîcheur qu'ils devaient davantage au travail et à l'artifice. Et les princes babyloniens connurent enfin les délices d'acclimater des espèces que la Nature avait jusque-là refusées à cette terre. »⁸

Les jardins sont le lieu de réunion des oiseaux, insectes et animaux, tous amis de l'homme, entretenant avec lui des rapports privilégiés et ne cessant de l'en faire souvenir. Ils sont bien sûr liés à l'amour, aux amoureux, à la fertilité, à la couleur verte, symbole de renaissance et d'immortalité. C'est toute la conception du printemps qui prend son sens dans le jardin. Le cycle de la vie revient chaque année avec le vert nouveau des feuilles d'arbres, d'arbustes. Ce sont aussi des lieux d'ensevelissement, jardins funéraires des temps anciens, oasis de calme pour nos animaux familiers, des espaces amoureusement construits pour les morts et les vivants.⁹

Les merveilleux jardins suspendus de Babylone furent créés par amour pour une femme, ils avaient été aménagés par le roi Nabuchodonosor II (605 – 562) pour son épouse d'origine perse, qui se languissait de son pays. Les jardins sont donc créés par amour, amour de la vie, amour du beau, amour de l'art, hier comme aujourd'hui. Le parc ou le jardin pour un oriental sont des paradis. Le paradis, mot venu de *pairidaîza* en vieux perse, de *pairi*, entour et *daeza*, rempart, et *ferdows* le paradis en persan, était un grand parc chez les Perses. Le sens du mot, repris par l'hébreu et les langues de l'Orient, se rattache toujours aux délices du jardin, aux bonheurs qu'il procure et qu'il signifie, au fait qu'il est un espace clos, limité. Deux mots désignent le jardin en arabe, il s'agit de la *Jannat* et de *Hadiqat*.¹⁰ On retrouve cette idée de clôture avec le second terme *Hadiqat*. *Hadiqat* dérive de la racine *Hadaqa* impliquant fermeture, encerclement ; le premier terme, *jannat*, relie exactement jardin et paradis. Le jardin est un paradis et le paradis, un jardin. Le terme *Jannat* est employé dans le Coran et *jounaynat* qui dérive de *jannat* s'emploie dans l'arabe courant d'aujourd'hui et désigne toujours le jardin - paradis. *Jounaynat* serait traduisible par « petite *jannat* ». Le diminutif ne mettant pas sur le même plan le paradis d'Allah et le jardin – paradis du

⁸ Pierre Grimal, *L'Art des jardins*, *Op.Cit.* p. 10, 11.

⁹ C'est particulièrement le cas des jardins funéraires égyptiens, dont les murs et tombes sont peints de représentations de jardins, de fleurs et de fruits, de fontaines... De même, le cimetière de San Michele à Venise ou Le père Lachaise à Paris sont « les jardins des morts ».

¹⁰ Manar, Hammad, *Lire L'espace, comprendre l'architecture, essais sémiotiques*, dans le chapitre intitulé : *Jardin – Ciel, Jardin – Terre, Jardin – Ailleurs*, p. 118, 119 ; Limoges : Pulim, 2006.

croyant.¹¹ Le mot « paradis » dans la Chrétienté est resté lié au jardin d'Eden jusqu'après le VI^{ème} siècle pour finir par désigner le lieu du bonheur éternel. Le jardin dans ses plus lointaines origines est lié au sacré, au don, à la fête, à la joie et au plaisir, il est bien l'image du paradis. Assurément aussi, le paradis a son serpent, ses ambiguïtés et ses ambivalences, ses désordres mortifères. La littérature s'est montrée particulièrement prolifique sur ce sujet. Dieu dans la Bible chassant Adam et Eve du jardin, détournés du droit chemin par le serpent, agit comme Ormuzd dieu de lumière, chassant du jardin des délices l'homme qui a pris le parti d'Arhiman le rebelle. Ce récit enseigné par Zoroastre (né en 660 avant Jésus-Christ), se termine par la bonté d'Ormuzd qui veut aider l'homme à se ressaisir, et pour cela :

« Il lui enseigne l'art difficile des jardins. C'est-à-dire des paradis « terrestres » qui seraient des répliques du paradis « céleste » dont il avait conservé le souvenir, car, quiconque construit un jardin devient, de ce seul fait, un allié de la lumière. [...] On comprend dès lors l'importance que les civilisations antiques de la Perse et de la Mésopotamie attachaient à leur construction. Parmi les milliers d'inscriptions et de tablettes déchiffrées, nombreuses sont celles qui y ont trait. Sans cesse les empereurs achéménides rappelaient aux Satrapes, c'est-à-dire aux gouverneurs de provinces, que leur fonction essentielle consistait à veiller scrupuleusement au bon état de leurs « Paradis », à ne pas ménager leurs efforts pour les accroître et les embellir. »¹²

Cette exigence demeure moderne, dans le sens où les préoccupations d'hier restent les mêmes aujourd'hui. Les jardins réels comme les jardins intérieurs, intimes, sont à entretenir, à faire croître et embellir. Etre un allié de la lumière parce que l'on construit un jardin et qu'ainsi l'on se construit aussi, cette idée a été approfondie par les plus grands théologiens¹³ tout au long des siècles suivants. Le vingt et unième siècle montre son souci de ses paradis verts car être à l'écoute des jardins et de la nature, des paysages et de l'environnement, c'est être attentif à l'homme, à ses besoins et à ses désirs. L'activité humaine se développant malheureusement assez souvent aux dépens des paysages et de l'environnement, le problème se pose, de plus en plus crucial, de la nécessité non seulement de tenir compte des paysages et de la nature mais encore de l'obligation d'une véritable éducation du regard et ce, dès l'école maternelle.

¹¹ Manar, Hammad, *Lire L'espace, comprendre l'architecture, essais sémiotiques*, Op. Cit. p. 118.

¹² Jacques Benoist-Méchin, *L'Homme et ses jardins ou les métamorphoses du paradis terrestre*, Paris : Editions Albin Michel, 1975 ; p. 106, 107.

¹³ Par exemple, saint Augustin, sainte Thérèse d'Avila, saint Jean de la Croix, sainte Thérèse de l'Enfant Jésus.

« [...] Cultiver chez l'enfant le discernement critique de la beauté et de l'excellence des choses parmi les œuvres humaines et les œuvres de la nature constitue un des éléments les plus importants de l'éducation, et rien pour la direction de l'esprit dans ce sens, pour la formation du jugement, ne vaut l'efficace étude de la nature vivante. Il aura été réservé à notre époque de comprendre que le jardin est un moyen d'enseignement autrement plus sain, plus pénétrant, plus fécond et plus puissant que le tableau noir et les cahiers d'autrefois. »¹⁴

Cette éducation du regard importe dans la vie quotidienne, intellectuelle, artistique, scientifique, philosophique et rejoint l'éthique dans toutes ses ramifications.

Le parc était un espace immense, bois et prairies, entouré de murs pour y garder des bêtes sauvages pour le simple plaisir de les admirer, ou pour la chasse et bien évidemment pour l'agrément d'une demeure princière. Il est devenu en général au cours des siècles un ensemble de plusieurs jardins, dont un espace plus large consacré à une belle et grande forêt, réservé à la promenade dans des allées bordées d'arbres majestueux, avec, notamment quand ils sont attenants à un château, des endroits prévus pour de grands animaux ou des espaces réservées aux oiseaux. Les premiers jardins, des temps les plus reculés jusqu'aux plus modernes, ne se conçoivent pas sans bassin, pièce d'eau, fontaine, cascade.

L'eau se révèle indispensable dans tous les types de jardins : jardin à la française, pur descendant du jardin italien de la Renaissance où la symétrie et les perspectives jouent un rôle prépondérant ; jardin anglais qui joue avec la nature en reproduisant la peinture de paysage ; jardin anglo-chinois, parfaite représentation du cosmos, qui renvoie à l'union de la nature et de l'homme ; jardin japonais qui repose sur deux aspects différents, les paysages naturels et les paysages abstraits comme ceux du jardin zen, jardin miniaturisé, épure de jardin, jardin minimaliste composé de pierres et de sable appelé paysage sec, incitant à la méditation.¹⁵ Autour des châteaux, il n'est pas rare de voir un jardin à la française prolongé par un parc à l'anglaise qui s'ouvre sur le paysage. Bien des demeures familiales montrent des allées et des massifs bien ordonnés, autour d'un axe qui peut être une fontaine, une grande vasque, une statue ou encore un arbre élégant, avec d'autres voies qui conduisent soit vers la campagne et

¹⁴ Michel Baridon, *Les Jardins. Paysagistes – Jardiniers – Poètes*, Paris : Editions Robert Laffont, S.A., 1998 ; p. 1116.

¹⁵ Le jardin se prête à de très nombreux sens, il y a bien sûr le jardin d'hiver qui est à la fois une serre où les arbres délicats et les plantes fragiles sont mis à l'abri en attendant de ressortir au printemps et qui est aussi une serre où les orchidées, et autres plantes ou arbustes exotiques poussent selon une organisation savante et habilement ordonnée ou désordonnée, où l'exotique s'exprime pleinement ; le jardin d'enfants où comme les jeunes plantes, les enfants sont éduqués, participe de toute une série de métaphores extrêmement intéressantes.

la forêt environnantes, soit vers d'autres jardins. Le jardin pur qui ne répondrait qu'à un seul type de modèle n'existe pas ; il s'agit toujours de transpositions de plusieurs types mêlés avec des nuances parfois presque insaisissables.

*« Le jardin : le jardin d'Eden, d'Adonis, de Vénus, de Julie ; le jardin de Sémiramis, de Cyrus, de Néron, de Louis XIV ; le jardin des délices et le labyrinthe du malheur ; le jardin italien, français, anglais, chinois ; et le jardin franco-anglo-chinois, et évidemment le jardin japonais. Le modèle pur du jardin n'existe pas : rien qu'une série de transpositions insaisissables. Et la fameuse controverse opposant les conceptions du jardin français et du jardin anglais n'est qu'une pâle querelle comparée à une polarisation plus puissante : le jardin objectif – celui de la Renaissance italienne, comme nous le présente fantasmagoriquement *Le Songe de Poliphile* – et le jardin affectif – celui de la Chine impériale dont le *Yüan Yeh* nous fait sentir le parfum. Quoi qu'il en soit, le jardin, partout et toujours, est un défi au temps et à la mort. Il nous enseigne, en plus, que la nature n'existe pas et que l'exotique est en nous. »*¹⁶

Les parcs, les jardins ont toujours suscité un grand intérêt en littérature : dans les romans, la poésie, la correspondance, les essais, les récits de voyage...

*« [...] La littérature lui a toujours fait place avec tendresse parce que, comme nature, plaisir, ou beauté, jardin est un mot simple. Simple mais insondable. Il grise l'imagination mais ne la comble pas, et ses deux syllabes offrent tant de possibilités de rêver que les écrivains, dont c'est le métier de donner à voir, en ont parlé depuis que le monde est monde. Ce sont les jardins qui prolongent le mieux ce moment de grâce où nous voyons soudain le visage de la nature sous un jour si favorable, si révélateur, que nous ne pouvons plus quitter la terrasse d'où nous l'avons découvert. Ce sont eux encore qui mêlent le mieux le monde des arbres et des fleurs à celui de nos désirs et de nos songes. *Vaux-le-Vicomte*, c'est aussi *La Fontaine*, *Ermenonville*, c'est aussi *Rousseau*, « le grand parc solitaire et glacé », où qu'il soit, c'est aussi *Verlaine*. »*¹⁷

Les parcs et les jardins qui étaient réservés aux grands de ce monde se sont peu à peu démocratisés ; ils sont devenus, qu'ils soient publics ou privés, des lieux accessibles à tous, chacun peut entrer dans un jardin public, chacun ou presque peut posséder un jardin et l'embellir, le travailler comme il l'entend... Le travail est différent dans un jardin par rapport à celui que l'on exerce dans un champ ou une forêt. Une relation personnelle, intime, amicale s'instaure avec les plantes, avec les arbres et les arbustes, avec tout ce qui vit dans un jardin.

¹⁶ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Paris / Amsterdam / Philadelphia : Hadès – Benjamins, 1988 ; p. 174.

¹⁷ Michel Baridon, *Op. Cit.* p. 8.

Le jardin fait rentrer en ligne de compte l'idée de voyage, de déplacement à travers le temps et l'espace. Les conquérants, explorateurs, scientifiques, botanistes ramenèrent de leur périple des espèces rares, des germes, des graines, de petits arbustes, des arbres. Souvent les roses et autres fleurs préférées viennent de Chine ou d'Asie. Les oiseaux, les insectes, les ailes du vent emportent mille graines, pollens qui fertilisent d'autres pays bien loin de leur pays d'origine. Le jardin met aussi en première ligne l'idée de paysage, dans le sens où le jardin est paysage, apprécié et découpé par le regard, très fortement lié à la peinture. Les premiers paysages apparaissent à la Renaissance et sont liés à l'invention de la perspective ;¹⁸ la notion de paysage¹⁹ est éminemment culturelle et esthétique. Si les jardins voyagent, se déplacent, c'est par le biais de leur représentation grâce aux peintures, aux écrits. Tel merveilleux jardin peint est retraduit dans un autre endroit, l'art du jardin se propage et fait de nouveaux disciples.²⁰

Le jardin, lieu de médiation entre ciel et terre, en cela très semblable à l'arbre, architecture vivante, ouvre à une infinité de sens car, qu'il soit ce que l'on attend de lui ou pas, qu'il soit privé ou public, il est constante métamorphose et parfaite contradiction dans la mesure où il est ouverture et fermeture, dans la mesure aussi où il est arborescence et cependant toujours le lieu d'une émergence, d'un inconnu, et, où il est *territorialisation* et *déterritorialisation*, enracinement et déracinement. Qu'il soit île, oasis ou qu'il devienne

¹⁸ Augustin Berque, *Sous l'agreste paysage, nos morts*, Revue des deux mondes, mars 2002 ; à propos de ce que dit le paysage grâce notamment à Zong Bing : p. 97.

« (...) et cela pourrait justement figurer dans l'histoire sous le nom de « principe Zong Bing » - ce peintre chinois (375 – 443) étant l'auteur d'une introduction à la peinture de paysage où il écrit, dès la deuxième phrase, que « s'agissant du paysage, il possède une substance visible, mais tend vers l'esprit » (*Zhi yu shanshui, zhi you er qu ling*). Introduction à la peinture de paysage est le plus ancien traité sur le paysage dans l'histoire de l'humanité. Zong Bing l'écrivit vers 440. En Europe, il faut attendre la Renaissance pour qu'apparaisse le mot « paysage » et, par suite, pour que l'on commence à en discuter. »

¹⁹ Corinne Lepage, *Un chantier pédagogique*, Revue des deux mondes, mars 2002 ; p. 91, 92. Actuellement en France :

« (...) le paysage véhicule toujours la notion de beauté, d'harmonie, mais que s'y ajoute l'idée de bien-être, de plaisir, de rêve enfin. A l'arrière-plan, sans doute, le modèle utopique du paradis perdu des origines, l'idée d'une harmonie entre les hommes, et entre les hommes et la nature, héritée du XVIII^{ème} siècle et plus particulièrement de Jean-Jacques Rousseau dans *Rêveries du promeneur solitaire*. »

²⁰ Si les arts et l'écriture voyagent, les langues bien évidemment aussi, permettant une plus grande compréhension, une tolérance, une ouverture à la richesse du monde, une communion entre des peuples différents. Les langues anciennes sont des jardins comme le grec ancien était pour Oscar Wilde « un jardin planté de lis » Oscar Wilde, *Œuvres*, Paris : Editions Gallimard, 1996, Bibliothèque de la Pléiade, *De profundis*, p. 649.

jungle²¹ spontanée, le jardin n'est pas toujours ce à quoi l'on pourrait s'attendre, il donne alors à penser autrement et comme le dit Gilles Deleuze :

« L'intéressant c'est aussi bien l'envers : comment la pensée peut secouer son modèle, faire pousser son herbe, même localement, même dans les marges, imperceptiblement. »²²

Le jardin en mouvement²³ n'est pas simplement arborescence attendue mais aussi faculté d'être rhizome, racines en surface et pas seulement en profondeur, une façon d'être brusquement différent, le lieu d'émergences inattendues.

« Penser, dans les choses, parmi les choses, c'est justement faire rhizome, et pas racine, faire la ligne et pas le point. Faire population dans un désert, et pas espèces et genres dans une forêt. Peupler sans jamais spécifier. »²⁴

Le jardin est le lieu où « faire rhizome » et « faire racine », coexistent sans problème, ces deux manières d'exister se rejoignent plus qu'elles ne se séparent.

Puisque le jardin est un espace clos, limité par des frontières naturelles ou non, y entrer et en sortir amène à franchir des seuils. Ce concept de seuil est d'une grande importance, car le seuil, la limite, la frontière non seulement délimitent un espace et un temps, sont des passages, des passerelles, mais sont aussi moments significatifs, points critiques, points de rupture, réfléchissant les grandes questions humaines ayant trait au choix, à l'identité, à la naissance et aux différents âges qui ponctuent la vie jusqu'à la mort. Ils rendent compte aussi d'une contradiction qui devient inopérante, ils rapprochent l'illimité de la limite, le lointain du très proche.

La notion d'arborescence est d'autant plus riche qu'elle concerne à la fois le jardin réel, l'être humain et ses activités, au premier rang desquelles l'écriture. L'arborescence, état d'un végétal arborescent, renvoie en premier lieu à la pensée et à la nature même de l'arbre qui favorisent la réflexion et donnent sens au monde. L'arborescence implique la continuité

²¹ Vassilis Vassilikos, *La Plante*, Paris : Editions Gallimard, 1989. Cette fameuse plante choyée par le héros, Lazare, prolifère au point d'envahir sa chambre, puis l'appartement, s'approprie enfin tout l'immeuble se faufilant dans la tuyauterie et soulevant parquets et dallages, elle finit par être coupée, délogée à jamais d'un espace qui ne pouvait lui appartenir. L'espace du jardin est dans l'ordre de la mesure, de l'équilibre. Il faut parfois en passer par la démesure, la folie, pour comprendre le monde et se comprendre.

²² Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris : Editions Flammarion, 1996 pour cette édition, collection Champs ; p. 32.

²³ Un clin d'œil à Gilles Clément.

²⁴ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris : Éditions Flammarion, collection Champs, n° 343, 1996 ; p. 34.

dans une pluralité de sens, elle procède du réel et du fictif, relie le passé et le présent, imagine et se projette dans le futur, permet de comprendre tout un parcours de reconnaissance, un itinéraire de pensées. Notion clé indispensable de notre monde, cette arborescence en quelque sorte attendue peut toujours être le théâtre d'émergences inattendues et ce, dans tous les domaines.

Deleuze, après avoir montré comment l'arbre « *a dominé la réalité occidentale et toute la pensée occidentale [...].* », ²⁵en déprécie ensuite l'image, la considérant comme un appauvrissement (pouvoir et domination vus dans leur aspect négatif) et fait une apologie du rhizome, heureuse anarchie, et de l'herbe qui s'immisce partout. En matière d'arborescence je suis plutôt la pensée de philosophes tels que Kant,²⁶François Dagognet,²⁷Robert Dumas.²⁸ Je considère l'arborescence comme essentiellement positive et le rhizome comme ce qui la complète et l'accomplit.

Notre corpus littéraire après s'être largement ouvert,²⁹ s'est refermé sur neuf auteurs du XXème siècle : Virginia Woolf, Francis Ponge, Philippe Jaccottet, Giorgio Bassani, Roger Caillois, Hella S. Haasse, Pascal Quignard, Julio Ramón Ribeyro, Claudio Magris en raison bien évidemment de ce choix du jardin pensé, écrit, décrit, aimé.

J'ai voulu montrer en choisissant des œuvres du XXème siècle et justement *Le Jardin des Finzi-Contini* que la grande Histoire à travers la faute impensable qu'est la shoah et la douleur qu'elle représente, pèse sur nous. A partir de l'ignoble et de l'effroyable on peut arriver par le jardin et la littérature à sauvegarder l'idée qu'il n'est pas possible de détruire complètement la beauté et l'amour. J'ai donc cherché à mettre en évidence ce qui a été moins développé dans la littérature, à savoir les aspects positifs du jardin, fortement aidée en cela par les textes choisis.

Virginia Woolf est importante parce que son projet d'écriture a changé profondément la manière de lire et d'écrire, parce qu'elle donne une vision du jardin et du paysage particulièrement intime, sensorielle et spirituelle.

²⁵ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2 Mille Plateaux*, Éditions de minuit, 1980, p. 27, 28.

²⁶ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Éditions Vrin, (traduction A. Philonenko), paragraphe 64, p.190, 191.

²⁷ François Dagognet, *Nature*, Éditions Vrin, 1990.

²⁸ Robert Dumas, *Traité de l'arbre essai d'une philosophie occidentale*, Éditions Actes Sud, 2002.

« [...] Virginia Woolf s'efforce de – saisir - la vie ; non comme une succession d'épisodes, d'exploits ou d'aventures décrits de l'extérieur, non sous son aspect social, mais comme l'expérience d'une seule et unique personne, sur un mode sensoriel et spirituel. La description –psychologique- traditionnelle accompagnée des jugements de valeur du romancier est moins l'affaire de Virginia Woolf que son effort pour nous transmettre la qualité particulière d'une sensation fugitive ou d'une émotion précaire. On pourrait presque dire que le rôle de l'écrivain s'apparente à celui du médium, car il s'efforce de faire partager au lecteur cette sensation ou cette émotion. Le passage du dialogue ou de la description au –monologue intérieur- s'effectue souvent sans transition, sans explication, avec une rapidité qui mime la réalité du vécu. »³⁰

Quant au choix d'Hella S. Haasse, romancière, dramaturge, historienne, essayiste, unanimement considérée comme « la grande dame des lettres néerlandaises », il s'appuie à la fois sur le caractère profondément fouillé et historique³¹ de l'œuvre en général, et sur la délicatesse de l'écriture impressionniste dans sa manière d'aborder la lumière, les êtres et les choses. Elle procède d'une façon presque mathématique, logique, se servant de l'humour et de la poésie : l'humour pour camper des personnes dans certaines situations et la poésie pour décrire des paysages ou des jardins.

Francis Ponge et Philippe Jaccottet, ont été choisis pour la qualité différente et complémentaire de leurs recherches poétiques. Celle de Francis Ponge se veut pragmatique, objective, logique, claire. La joie de la contemplation des choses devient la joie de l'artisan du verbe, il s'agit de décrire les choses *de leur point de vue*³² et de retrouver l'émotion et les sensations premières. La sensibilité aux choses passe par l'imprégnation. Comme le montre Claude Monet contemplant ses nymphéas et qui, finalement, tout imprégné de leur présence se met à les peindre. Ponge veut réjouir le lecteur, lui donner des raisons de vivre heureux. La recherche poétique de Philippe Jaccottet est plus subjective, légère, fragmentée, impressionniste et lumineuse. Lui aussi désire donner à son lecteur des repères essentiels pour rester un tant soit peu serein dans un monde souvent bouleversé. Ils sont choisis en tant que poètes, parce que la poésie fait intrinsèquement partie du jardin et parce qu'ils donnent une autre dimension au jardin en privilégiant ses composantes et le paysage.

²⁹Nous retrouverons au cours de ce travail, quand il s'agira d'étayer plus largement notre propos, les auteurs dont nous nous sommes séparés à regret.

³⁰ Pierre Nordon, dans la préface, de « Virginia Woolf, *Romans et nouvelles (1917 – 1941)* », *Op. Cit.* Classiques Modernes, collection la Pochothèque, p. 8.

³¹ Par exemple, plus spectaculairement dans *Les Jardins de Bomarzo*, Paris : Éditions du Seuil, juin 2000 pour la traduction française, où l'auteur mêle les recherches historiques, l'imagination et l'autobiographie..

³² Francis Ponge, *Proèmes*, I, p. 198.

Giorgio Bassani a été retenu parce qu'il importait d'ajouter la note de mélancolie, d'effroi et de stupeur, donné par l'arrière-plan évoquant le régime nazi, montrant que l'homme est capable des plus belles réalisations, de la beauté la plus parfaite et de l'horreur la plus achevée, parce qu'il importait aussi de lire une histoire racontant la fin d'un monde, qui se perpétue pourtant grâce à l'écriture. Aucun monde, aucun jardin, ne peuvent se perdre tant que la lecture et l'écriture seront l'apanage et le privilège de l'homme.

Pascal Quignard, essayiste, philosophe, romancier, musicien, nous a paru d'une importance vitale, à la fois symboliquement et musicalement. Nous ne pouvions mettre à l'écart un texte directement relié à la musique, parce qu'un jardin est fondamentalement lié à la musique.

Julio Ramón Ribeyro, avec *Silvio et la roseraie*, se trouve aussi en rapport étroit avec la musique, et avec les roses. La rose par sa symbolique et par les divers textes qui la mettent en scène au cours des siècles se révèle elle aussi comme un concept et une image que nous ne pouvons pas laisser en marge d'un travail sur les jardins. Le jardin de roses était donc avec cet auteur péruvien comme une source perpétuellement désaltérante.

Claudio Magris, poète, historien, philosophe, romancier, essayiste, était pour nous primordial de par ses œuvres en général, et parce qu'il nous donne une vision du jardin public. Or les jardins publics ne revêtent pas à l'identique l'image des jardins privés, et même si nous avons déjà un aperçu de jardin public avec *Kew Gardens* de Virginia Woolf, il était nécessaire d'avoir une autre vue plus élargie, plus nette, différente.

Enfin, nous ne pouvions nous passer de Roger Caillois, car il nous permet de délimiter quelques jardins secrets et d'apporter cette touche particulière illustrant cette idée du jardin secret. En outre, le travail entrepris avec lui, à son sujet, nous donne l'occasion de rappeler l'appartenance de l'homme aux différents règnes : animal, végétal, minéral ; et de lire une histoire humaine à travers les pierres.

Parce que le jardin est d'une certaine manière la démonstration de la vie dans la mort, de la mort dans la vie, nos différents auteurs parlent de mort, de deuil, de vie et de naissance. Ils sont reliés aussi, pour la plupart, ce qui permet de lire encore autre chose dans le jardin, par un sens du pardon, une naturelle continuité, une interpénétration des générations actuelles et anciennes, une renaissance toujours d'actualité, un amour de ce qui advient et doit advenir.

Ils expriment, chacun à leur manière, leurs conceptions, perceptions, sensations³³ vis-à-vis de cet espace, la qualité du regard porté qui permet de considérer l'autre et les choses d'un regard neuf, la découverte et l'importance de la relation qui existe entre seuil et jardin. Ils montrent comment ce seuil aide à franchir d'autres seuils, comment le jardin est un lieu de pensée et de retournement de soi, un lieu d'apprentissage et d'éducation, de formation de soi-même, un lieu où le temps prend toute sa résonance, où la justesse des mots rejoint la justesse des voix (voies), comment la rencontre avec la beauté d'un lieu peut provoquer une naissance ou une renaissance et comment l'émotion engendrée libère une énergie créatrice, comment le jardin met chacun en quête du sens, après lui avoir redonné la capacité de jouir de ses cinq sens. La différence entre jardin public et jardin privé s'est donc dégagée en suivant Virginia Woolf et Claudio Magris dans leurs jardins publics, révélant le caractère d'un monde plus ou moins grand, plus ou moins social, complet, ouvert ou fermé. Jardin public,³⁴ est à la fois mémoire vivante, historique et culturelle, familiale et sociale, parfois faire-valoir politique, lieu particulier du plaisir des sens, espace intégrant ou soulignant la ville, étendue de liberté, de respiration, mais aussi lieu où les interdits foisonnent, tout n'y étant pas permis. Ainsi Claudio Magris dans *Microcosmes*³⁵ dépeint le Jardin public de Trieste. Il met toujours un J majuscule à Jardin, un peu comme si chaque jardin public ou privé gardait sa valeur de premier jardin, d'éden, de paradis, ou tout simplement parce que ce jardin est pour lui l'exemple même du Jardin. *Jardin public* est un chapitre de *Microcosmes*, il est donc, lui aussi, un microcosme au même titre que les autres chapitres : « *Le café San Marco* », « *Valcellina* », « *Lagunes* », « *Monte Nevoso* », « *Colline* », « *Absyrtides* », « *Antholz* », « *La vouûte* ». On peut déjà remarquer que les microcosmes cités sont variés et contiennent dans leur nom avec plus ou moins de force, une valeur de nature ou de culture, même si « *Jardin public* » contient les deux. Le Littré indique ce qu'est ce « petit monde » : « microcosme : le petit monde ; nom que quelques philosophes ont donné à l'homme, qu'ils considéraient comme l'abrégé du monde même ; (...) Et microcosme en grec c'est l'homme, [...] »³⁶ La

³³ En ce qui concerne les perceptions, sensations et leur réception, nous avons lu avec profit : Pierre Ouellet pour approfondir cette poétique du regard, grâce à son ouvrage *Poétique du regard littérature, perception, identité* et Michel Collot notamment *La Matière – Emotion* pour la place privilégiée que tient l'émotion et l'enthousiasme au cœur du sublime et de toute création artistique. Nous avons découvert et lu bien d'autres auteurs fortement pertinents pour notre sujet ; ils apparaîtront au fil des pages.

³⁴ Dès le premier millénaire avant Jésus-Christ « [...] en Assyrie, l'existence de grands jardins publics est attestée. [...] » Gabrielle Van Zuylen. *Tous Les jardins du monde*. Paris : Découvertes Gallimard, 1994, n° 207 ; p. 12, 13.

³⁵ Claudio Magris, *Microcosmes*, Garzanti Editore s.p.a., 1997 ; Paris: Editions Gallimard, 1998 pour la traduction française.

³⁶ Le Littré Dictionnaire de la langue française volume 4 ; p. 3884.

comparaison s'impose alors entre l'homme, microcosme dans le grand macrocosme qu'est l'univers, et le jardin, microcosme dans le grand macrocosme qu'est la nature.³⁷ Dans le cas de Claudio Magris, les microcosmes sont tous « les petits » mondes qu'il distingue, représentatifs de la vie dans sa plénitude et qui concernent l'homme et son univers. Herman Parret parlant de jardin chinois, souligne que dans celui-ci : « *L'ambiance parfaite du jardin est celle d'un jardin conçu comme microcosme.* »³⁸ Le Jardin de Claudio Magris est bien un microcosme parce qu'il contient en quelque sorte toute chose, c'est un monde complet en soi, un monde plein. Bien que n'étant pas tout à fait un jardin chinois, c'est malgré tout un « (...) univers de sensations. »,³⁹ même si ce n'est pas toujours le lieu de la contemplation, de la méditation caractérisant le jardin chinois. Le Jardin public de Claudio Magris montre simultanément le caractère originel du jardin, à la fois terre, matrice, vie, mort et son caractère profondément culturel et social. Dans une nouvelle très courte, Virginia Woolf nous dépeint *Kew Gardens*,⁴⁰ ce jardin de Londres,⁴¹ un jour d'été plein de lumière et de chaleur, avec ses effets divers sur les promeneurs, surpris dans une sorte de vacillement de leur être profond, où les souvenirs et les désirs ressurgissent malgré le bruit omniprésent de la ville toute proche, où il semble que le jardin efface les identités, oblige à sortir d'un monde connu, offre d'autres repères parfois perdus ou oubliés jusqu'alors.

Nous soulignerons l'importance donnée au jardin ou paysage d'enfance, à tout ce qui devient jardin secret. Car le jardin / paysage est un paradis dans la mesure où il est composé, nourri par la mémoire du temps de l'enfance, du temps d'avant et de maintenant, par la culture, par la vie même dans ses plus infimes perceptions, permettant une écriture créatrice. Il est presque une constante chez nos auteurs et leurs héros, par exemple dans l'étude des œuvres de Philippe Jaccottet,⁴² de Virginia Woolf ou de Roger Caillois. Le jardin est lié à la

³⁷ En même temps il est loin d'être inutile de penser que la nature est un jardin et que c'est bien à nous tous de l'entretenir et de l'embellir. Nous sommes responsables de ce grand « jardin » et le devenons chaque jour plus nettement, et parfois dramatiquement.

³⁸ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Paris / Amsterdam / Philadelphia : Editions Hadès – Benjamins ; p. 193.

³⁹ *Idem.* p. 193.

⁴⁰ *Kew Gardens*,. *Op. Cit.* p. 1111 – 1116.

⁴¹ Kew Gardens est situé à Richmond dans le Surrey, il s'agit à la fois d'un parc immense et d'un important centre de recherche botanique. Cet espace énorme montre de vastes pelouses, des jardins fleuris, des jardins à la française, deux hautes serres victoriennes, la *Palm House* (la palmeraie) et la *Temperate House* (serre tempérée) qui abritent plusieurs espèces de plantes rares et exotiques. Les décollages incessants de l'aéroport d'Heathrow et le bruit de la foule qui s'y presse, les grandes pelouses, les fleurs, nous renvoient à la nouvelle *Kew Gardens* de Virginia Woolf.

⁴² Philippe Jaccottet, *Poésie 1946 – 1967*, Paris : Editions Gallimard 1954 pour *L'Effraie et autres poésies*, 1958 pour *L'ignorant*, 1967 pour *Airs*, 1971 pour la préface de Jean Starobinski, 1977 pour *Leçons* ; collection Poésie

fois au paysage et à la maison, lié au quotidien, à l'ordinaire, mais aussi à la fête, à l'extraordinaire, et même au contradictoire : exubérance végétale, aridité, silence comme se lisent les lieux particuliers de Roger Caillois dans *Le Fleuve Alphée*⁴³ qui peint le monde de son enfance en montrant à quel point il se relie à ses différents jardins secrets et en le comparant au fleuve Alphée qui garde sa pureté dans la grande odyssée marine qu'est la vie humaine historique et culturelle. Les jardins secrets sont des domaines privilégiés, intimes où la vie questionne, des lieux de retour sur l'essentiel, des espaces primordiaux, un peu comme si l'on changeait d'espace et de temps.

Le jardin privé, qui concerne une grande partie de nos textes, est une mémoire vivante, affective, mémoire enracinant souvent les générations d'une même famille. Il peut vouloir se montrer et garde alors un caractère social, on pense aux différences entre le jardin donnant sur la rue et le jardin situé à l'arrière. Mais en général le jardin privé est un espace de totale liberté, familial, amical, sans interdit particulier, pour l'excellente raison qu'il est normal de soigner et d'embellir un lieu à soi. Parc et jardin sont des microcosmes, le jardin est simplement plus petit, le parc est très souvent un ensemble de plusieurs jardins : verger, jardin potager, jardin de fleurs, jardin botanique, jardin à la française c'est-à-dire jardin de buis et de fleurs disposés symétriquement ; parfois des plantes rares sont cultivées dans des serres. L'eau, la fontaine, les pièces d'eau sont liés au jardin et au parc qui souvent se prolongent d'un espace consacré à la forêt, offrant des promenades sous de grands arbres, des allées et des contre-allées... C'est de cette manière qu'est dépeint le parc⁴⁴ d'*Orlando*,⁴⁵ et celui

/ Gallimard. - *L'Effraie et autres poésies*, Paris : Editions Gallimard, 1953, renouvelé en 1981. - *Paysages avec figures absentes*, Paris : Editions Gallimard, 1970, 1976 pour la nouvelle édition revue et augmentée. - *A Travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Paris : Editions Gallimard ; *A travers un verger*, 1971 – 1974, a paru en édition originale avec des gravures de Tal Cat aux éditions Fata Morgana, Montpellier, en 1975. - *Une Transaction secrète*, Paris : Editions Gallimard, 1987. - *Cahier de verdure*, Paris : Editions Gallimard, 1990. - *Après beaucoup d'années*, Paris : Editions Gallimard, 1994. - *La Seconde semaison, Carnets 1980 – 1994*, Paris : Editions Gallimard, 1996 ; *Carnets 1980 – 1984* est paru pour la première fois aux éditions Fata Morgana en 1987, sous le titre *Autres Journées*. - *Observations et autres notes anciennes 1947-1962*, Paris : Editions Gallimard, 1998. - *La promenade sous les arbres*, La Bibliothèque des Arts, 1988. - *A la lumière d'hiver* suivi de *Pensées sous les nuages*, Paris : Editions Gallimard, 1977, pour *A la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en-bas*, 1983, pour *Pensées sous les nuages*, 1994, pour la présente édition ; collection Poésie / Gallimard.

⁴³ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris : Editions Gallimard, 1978.

⁴⁴ Le parc d'Orlando est en fait la description de Knole Park dans le Kent, très longtemps demeure de Vita Sackville-west, enfant unique de Lionel, troisième Lord Sackville, et de son épouse Victoria.

⁴⁵ Virginia Woolf, *Romans et Nouvelles*, Paris : Éditions Stock 1947 et 1974 pour la traduction de *Entre les actes*, 1937 et 1974 pour celle des *Vagues*. Librairie Générale Française, 1993 pour les nouvelles traductions. Collection La Pochothèque. *Orlando*. p. 565 – 757.

composé également de jardins différents dans *Le jardin des Finzi-Contini*.⁴⁶ Giorgio Bassani y peint la société provinciale de Ferrare, le destin d'une très grande famille israélite, sa demeure et son parc. Il relate les relations humaines complexes qui relient le narrateur à l'héroïne de cette famille, Micol Finzi-Contini, celle-ci à son frère Alberto, ou au milanais Malnate, comme celle un peu trouble qui relie aussi Malnate et Alberto, et bien sûr celles qui relient le narrateur à toute la famille, notamment le professeur Ermanno, père d'Alberto et de Micol. Le jardin ou le parc est le lieu de presque toutes les rencontres importantes. Tout commence et finit en lui.

Le jardin livre et approfondit la notion d'émerveillement, de sublime, d'émotion pure et positive, d'enthousiasme et de reconnaissance, libérant ainsi une énergie génératrice de vie et d'écriture, nous le remarquons chez tous les auteurs. Par exemple, avec Hella S. Haasse dans *Une Source cachée*⁴⁷ où le jardin émerveille le héros, cet espace plein de charme bien qu'à l'abandon se révèle une source d'émotions et de connaissances inestimables puis qu'il permet au héros de se connaître en vérité et de redonner un sens à sa vie de couple. Dans *Le Génie du lieu*, l'héroïne transcende des siècles d'histoire en nouant des liens très forts et particuliers avec le lieu de sa maison de campagne et un endroit qu'elle transforme elle-même en une sorte de jardin libre, nature à peine retouchée, espace où les plantes, les arbres conservent une certaine liberté. Dans un jardin lui aussi plein de charme entourant la toute petite maison de jardin où habite la mère, *La Gloriette* met en scène un moment intense d'explications entre une mère vieillissante et sa fille, où se révèle la signification brutale et imprévue d'un événement très ancien qui s'est justement passé dans la gloriette quand la fille était une enfant et qui fut peut-être à l'origine du rejet de la mère par la fille sans qu'elle-même comprenne pourquoi.

Nous retrouvons les mêmes notions de sublime, émotion, création, émerveillement, reconnaissance avec Pascal Quignard dans *Tous Les matins du monde*⁴⁸ où la musique est à l'honneur dans la paix d'un jardin situé au bord de l'eau, avec le violent contraste entre la vie et les pensées, entre la musique de Monsieur de Sainte Colombe et la vie, les pensées, la musique de son élève Marin Marais. Il y a, il est vrai, une nette différence d'âge, mais l'harmonie finira par s'installer entre Marin Marais et Monsieur de Sainte Colombe. Même

⁴⁶ Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1962; Paris: Editions Gallimard, 1964, pour la traduction française.

⁴⁷ Hella S. Haasse, *La Source cachée*, Arles : Actes Sud, 1998, pour la traduction française.

⁴⁸ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Paris : Editions Gallimard, 1991.

éblouissement avec Julio Ramon Ribeyro dans *Silvio et la Roseraie*,⁴⁹ où le héros Silvio à l'aube de ses quarante ans découvre toute la beauté de la vie à travers la Roseraie, domaine, hérité de son père, dont les jardins et la fameuse roseraie qui donne son nom au domaine sont un enchantement. Dans ces deux textes, les héros, Silvio et Monsieur de Sainte Colombe découvrent tardivement que les frontières ne sont pas si claires entre les mondes et que la musique profondément liée à la voix du jardin, à la voix humaine, possède de très grands pouvoirs.

Francis Ponge et Philippe Jaccottet en considérant le jardin dans une ou plusieurs de ses composantes, montrent qu'il n'est pas uniquement un tout, que l'on peut rêver et créer à partir d'un ou de quelques uns de ces éléments : un pommier en fleurs, une rose, une pivoine, un lilas, un oiseau... , comme les peintures chinoise et japonaise les mettent en scène, par exemple dans les estampes, ce qui les apparente dans certains cas, au poème ; le pinceau du calligraphe dans la calligraphie chinoise ou japonaise montre précisément cette osmose de la peinture et du poème.⁵⁰ Même lorsqu'ils traitent d'un seul élément du jardin, et, donc d'un élément fragmentaire, voire insaisissable, plusieurs poèmes de Francis Ponge,⁵¹ les poèmes et textes poétiques de Philippe Jaccottet offrent cependant l'idée même du jardin dans son entier, comme espace de continuité, d'entière plénitude. Là encore, limites et frontières ont leurs desseins propres de fermeture ou d'ouverture.

Les différentes saisons offrent une création multipliée. Grâce à elles, aux diverses couleurs qu'elles étalent, l'ombre et la lumière jouent un rôle déterminant dans les perceptions et les sensations : la beauté des fleurs, du jardin, du paysage, la musique particulière du vent dans les branches, de la pluie, du chant des oiseaux, du bruissement des insectes...C'est parfaitement sensible dans tous nos textes, chez Hella S Haasse comme chez Virginia Woolf

⁴⁹ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio en el Rosedal, De la selección y del prólogo : Alfredo Bryce Echenique, 1989 diseño de la colección : Guillemot-Navares. Reservados todos los derechos de esta edición para Tusquets Editores, S.A. 6 Iradier, 24, bajos – 08017 Barcelona, 1994. Silvio et la Roseraie. Paris : Editions Gallimard, 1981, pour la traduction française.*

⁵⁰ François Cheng, *Et le souffle devient signe Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie. Paris : Editions Sophie de Sivry / L'Iconoclaste, 2001, « Un poème est une peinture invisible. Une peinture est un poème visible. » Guo Xi cité p 16.*

⁵¹ Francis Ponge, *Œuvres complètes, Tome I, Paris : Editions Gallimard, 1999, pour l'ensemble de l'appareil critique et des Ateliers ; Bibliothèque de la Pléiade. Le Parti pris des choses. Faune et flore, Le Galet. Dans Proèmes. Les Façons du regard, Raisons de vivre heureux, Introduction au galet. Dans La rage de l'expression. Le Mimosa, La Mounine. Dans Méthodes. Des Cristaux naturels, Tentative orale. Dans Pièces. Le Magnolia, Symphonie Pastorale, Le Lilas, La Terre, Le Paysage, La Parole Etouffée sous les roses. Dans le tome II, éditions Gallimard, 2002, pour l'ensemble de l'appareil critique et des Ateliers : La Fabrique du pré.*

dans *Voyage au phare*⁵² où le jardin est près de la mer. Le paysage, les sensations et les pensées des uns et des autres sont clairement perceptibles de la même façon, dans *Orlando*, où le parc, le chêne, les rosiers, sont la source d'une profonde qualité du repos et d'une grande consolation. Philippe Jaccottet a nettement perçu, en s'y référant souvent, le rôle inégalable que joue la poésie dans l'œuvre de Virginia Woolf.

Nous avons parfois ajouté les propos d'autres auteurs qui nous semblaient s'accorder particulièrement bien avec la progression de nos recherches. Nous avons privilégié les critiques qui se sont penchés sur les œuvres de nos auteurs, ou qui ont écrit sur le jardin, tout en restant fidèle à la pensée de plusieurs philosophes, de penseurs en tout domaine, qui ont permis un approfondissement de notre réflexion. Nous les rencontrerons au fur et à mesure de notre argumentation. Jardins, seuils, arborescences, sens, seront découverts dans leurs contextes particuliers. Dans la plupart des textes, les jardins sont privés, quelques-uns sont livrés au regard pour un temps, deux sont publics, parfois aussi les auteurs ne retiennent que des morceaux de jardins, des paysages choisis. Francis Ponge et Philippe Jaccottet assurent et construisent des ponts par le biais de la poésie et de la prose poétique qui élargissent la vision donnée par les textes purement narratifs.

Au commencement de cette étude, nous avons fait une rencontre décisive avec un livre, *Le Sublime du quotidien*⁵³ écrit par un philosophe et sémiologue, un littéraire et un poète : Herman Parret. A cause de ce livre, compagnon de lecture et instrument de travail, et à cause des réflexions engendrées par la notion de sublime, notre enquête et notre quête ont été symboliquement et réellement confortées, encouragées. Au cours de la recherche, une autre rencontre s'est révélée très importante, celle de Vladimir Jankélévitch avec son livre *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. Nous avons rejoint autrement à travers l'espace de ce je ne sais quoi, de ce presque rien, qui est finalement presque tout, l'espace limite du sublime, où le regard lit le mystère de l'univers et de l'homme à chaque fois comme si c'était la première fois. Le presque rien doit être traité :

« [...] comme l'infatigable recommencement de chaque printemps, de chaque aurore, de chaque floraison ; aucune dégradation d'énergie n'est ici à craindre : le presque rien est aussi métaphysiquement inépuisable que le renouveau est inlassable, et celui qui l'entrevoit dans l'émerveillement d'un

⁵² Virginia Woolf, *Voyage au phare*, Op. Cit. p. 365 – 560.

⁵³ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Paris/Amsterdam/Philadelphia : Editions Hadès – Benjamins, 1988 ; collection Actes Sémiotiques.

éclair l'accueille comme le premier homme accueillerait le premier printemps du monde : avec un cœur de vingt ans et une innocence de huit heures du matin. »⁵⁴

Ces rencontres essentielles démontrent bien qu'il n'y a pas de coupure réelle entre la littérature, la philosophie et la sémiotique ou sémiologie. Pour parler de quête du sens, la parole ira à un autre grand sémioticien Algirdas Julien Greimas⁵⁵ :

« [...] – Etre sémioticien, est-ce une science, une discipline, un mode de vie, un humanisme ?

C'est la cohérence que l'on cherche à atteindre en vivant comme on réfléchit : la pensée, le métier, la vie sentimentale doivent être cohérents et parallèles, coexistants, si c'est possible...et ça ne l'est pas nécessairement. J'ai toujours été obsédé par la quête du sens ; c'est peut-être un côté un peu nordique...ou même slave. Quel est le sens de la vie et comment le découvrir ? La sémiotique est précisément cela : une quête du sens. [...] »⁵⁶

En fait, puisque les hommes suivent une quête du sens, cette obsession du sens de la vie, qui touche chacun⁵⁷ et pas seulement les nordiques ou les slaves, est donnée d'une part, par la beauté d'un jardin ou d'un paysage, du monde dans lequel tous sont plongés, et d'autre part, par la qualité du regard porté par l'individu sur ce qui l'entoure. L'harmonie et la cohérence viennent en grande partie de cette manière de regarder et d'agir.

Herman Parret montre qu'il ne peut y avoir « [...] de sublime du quotidien sans passions esthétiques, surtout sans enthousiasme. »⁵⁸ et Vladimir Jankélévitch qu'en faisant une rencontre bouleversante et transformatrice, il importe aussi de savoir saisir la manière et l'occasion.

« [...] Quand seront-elles ensemble, l'occurrence d'une seconde et la conscience la plus aiguë ? C'est pourtant l'heureuse rencontre de ces deux « optimums » qui serait notre chance, c'est la conjonction miraculeuse de cette

⁵⁴ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, La Manière et l'occasion, Op.cit.* p. 60.

⁵⁵ Algirdas Julien Greimas m'intéresse dans ses propos sur le sens et parce qu'il se sert notamment dans *De l'imperfection* de beaucoup d'éléments liés au jardin, à l'esthétique, au corps qui sent et ressent.

⁵⁶ Algirdas Julien Greimas (1917 – 1992) « *le maître – mot* », entrevue avec Ugnė Karvelis, dans *Cahiers Litvaniens* n° 5, Strasbourg, automne 2004, p. 51.

⁵⁷ La question du sens est la grande question chez les philosophes comme chez les littéraires, en Histoire comme dans la vie.

⁵⁸ Vladimir Jankélévitch, *Op. Cit.* p. 21.

occurrence et de ce point critique qui serait l'occasion, la très chanceuse occasion. »⁵⁹

Il faut aussi comprendre qu'il ne tient qu'à chacun que tout puisse devenir heureuse occasion.

[...] C'est ainsi que tout peut devenir occasion pour une conscience en verve capable de féconder le hasard et de le rendre opérant ; toute conjoncture, et même un empêchement de vivre comme la maladie ou la prison, peut tourner en occasion quand on en sait le bon usage. Il y a donc dans l'occasionnalité une sorte de causalité réciproque : c'est l'occasion qui active le génie créateur, mais c'est pour le génie créateur que la rencontre, au lieu d'être une occurrence morte devient une occasion féconde et riche de sens. »⁶⁰

La première partie s'ouvre ainsi sur « Le jardin, seuils et sublime ». La notion de seuil se révèle particulièrement pertinente, car seuils, bords, limites, moments de signification, points critiques, passages sont des mots clefs pour la recherche. Le quotidien, qui est la vie en général, est en fait constamment illuminé par le sublime sous toutes ses formes. Le quotidien nous intéresse seulement dans la mesure où il est éclairé justement par le sublime, puisque grâce à lui on peut répondre aux interrogations et réflexions engendrées par le jardin et comprendre la voie initiatique qu'il dessine. Le sublime se déploie dans une initiation aux limites et aux seuils différente suivant que l'on se trouve dans un jardin privé ou public. Il permet d'aller au cœur de l'émotion créatrice et amoureuse, il génère et poursuit les idées fortes de la légèreté et de la présence.

La deuxième partie s'interroge sur « Le jardin, œuvre ouverte ». Une œuvre ouverte non seulement en référence à Umberto Eco, mais dans une très large mesure en lien avec le concept de reconnaissance proposé dans tous ses sens, en particulier dans l'expression de la gratitude, dans sa forme de parcours dans le temps et l'espace, dans ce qu'il implique d'acceptation vue comme l'amour du destin. Une œuvre ouverte aussi dans sa dimension de désir, pour définir ces lieux du désir, pour déterminer en quoi les jardins sont des lieux privilégiés du désir.

La troisième et dernière partie envisage « Le jardin, espace poétique ». Un espace poétique à la manière d'un tableau, d'une composition musicale, d'un texte choisi, car le jardin est en lui-même un art et ouvre à tous les autres arts. Il est à la fois poème et ouverture

⁵⁹ Vladimir Jankélévitch., *Op. Cit.* p. 118.

⁶⁰ *Idem.* p. 129.

à la poésie. Nous nous poserons la question du jardin vu comme une île, une oasis, un espace à part, un lieu de fermeture et d'ouverture. Le jardin est l'espace symbolique par excellence. Un très large éventail de métaphores se révèle et se déploie dans le jardin. Les mythes y tiennent une grande place, parfois explicitement, comme celui d'Aréthuse, souvent implicitement.

Finalement tout le long de cette grande quête, le jardin conduit véritablement à une pratique de la joie. La problématique la plus large est liée au sens donné par « le jardin, seuils et arborescences ». Elle est, en raison même de ce concept du jardin « sublime du quotidien », liée à l'enthousiasme et la reconnaissance que procure le jardin, à la qualité du regard porté sur lui et par la suite sur le monde, liée aussi, grâce au concept de l'initiation à cette idée fondamentale de « la voie droite » indiquée par Dante, poursuivie par Philippe Jaccottet avec la justesse de voie (voix)⁶¹ et née bien avant Dante avec l'invention de l'écriture, par exemple dans les calligraphies chinoise et japonaise qui réunissent souvent peinture de paysage et écriture. Cette problématique est également liée à cette pensée forte de la relation existentielle entre la justesse d'expression artistique et la justesse de la vie pratique et quotidienne. « *La posture du corps juste, la respiration juste, l'état d'esprit juste sont les trois bases fondamentales non seulement pour la pratique de la calligraphie, mais pour celle de la vie tout entière.* »⁶² La contemplation et l'art du jardin redonnent la capacité à l'admiration, semblables à la puissance contemplative relevant de la tradition chinoise de la calligraphie et de la peinture :

*« [...] La tradition chinoise de la calligraphie et de la peinture illustre par l'excellence la puissance contemplative dans l'art. On sait combien l'initiation à la discipline de la calligraphie, qui trouve son origine dans des temps fort reculés, exige d'ascèse, dans la perspective d'un accomplissement spirituel ; art sacré, exercice méditatif, elle conçoit le surgissement du trait comme l'incarnation dans la forme d'une vision intérieure, dans l'instantanéité du geste et des techniques épurées, comme un événement, une participation élaborée, inouïe et toujours renouvelée à l'harmonie du monde. »*⁶³

Le bonheur, la joie « force majeure »⁶⁴ et l'art de la joie,⁶⁵ conduisent à une pratique de la joie qui ne gomme aucunement le tragique du monde et de l'existence,⁶⁶ et qui, bien que

⁶¹ Philippe Jaccottet, *Observations et notes anciennes 1947 – 1962*, Paris : Editions Gallimard, 1998 ; p. 39.

⁶² Claude Durix, *Ecrire l'éternité, L'art de la calligraphie chinoise et japonaise*, Paris : Les Belles Lettres, 2000 ; p. 59.

⁶³ Nicolas Go, *L'Art de la joie Essai sur la sagesse*, Paris : Editions Buchet / Chastel, 2004.

⁶⁴ Clément Rosset, *La Force Majeure*, Paris : Editions de Minuit, 1983.

paraissant aujourd'hui déraisonnable et paradoxale est pourtant essentielle. La réconciliation de l'Homme et de la Nature par l'intermédiaire du jardin,⁶⁷ permet une autre vision de l'autre. S'impose alors une réflexion sur les concepts de détachement et de distance et sur ce qu'impliquent l'union et la séparation par rapport au jardin.

« [...] Habitant résolument le réel, le philosophe s'installe en artiste au cœur du présent : il accompagne en créateur le perpétuel devenir du temps, de son existence qu'il pense et qu'il aime. Faut-il le préciser, détachement n'est pas indifférence : si le détachement est amour ou joie à l'idée d'une cause extérieure, c'est que l'amour parfait ne possède ni ne violente. Alors que l'indifférence est un laisser-être par absence d'amour, le détachement est un lâcher-prise par excellence d'amour, amour sans possession. Appliqué aux désirs vains et aux craintes, nous l'avons évoqué, le détachement est un puissant exercice de conversion de l'âme par la joie. »⁶⁸

Le philosophe en question, n'est pas un surhomme. Chacun est philosophe, à sa manière. Le jardin est intensément éducateur.

Le sens profond du jardin sous toutes ses formes, réelles, figuratives, métaphoriques, n'est-il pas de réunir les temps anciens et nouveaux, de nouer un dialogue qui n'a en réalité jamais cessé d'exister entre les générations à travers les siècles, de permettre une relation de reconnaissance heureuse aux uns et aux autres, qu'ils soient proches ou très lointains dans le temps et l'espace, d'accepter son destin dans une joie non pas béate, mais volontaire ? Le jardin n'apprend-il pas tout simplement à vivre ce qu'on pense, à penser ce qu'on vit, à accomplir pleinement sa vie avec les autres, avec le cosmos ?⁶⁹ Le jardin représentant le paradis n'est-il pas simplement et profondément une manière signifiante de vivre et de penser ? Ne conduit-il pas à la pratique de la joie et à la création ?

⁶⁵ Expression que je m'approprie mais qui s'appuie sur le livre de : Nicolas Go. *L'Art de la joie essai sur la sagesse*, Op. Cit.

⁶⁶ Clément Rosset, *La Force majeure*, Paris : Editions de Minuit, 1983 ; p. 102. Je cite l'adage médiéval de Martinus von Biberach qui clôt le livre :

« Je viens je ne sais d'où, je suis je ne sais qui, je meurs je ne sais quand, je vais je ne sais où, je m'étonne d'être aussi joyeux. »

⁶⁷ Jean Onimus, *Essais sur l'émerveillement*, Op. Cit. *Vivre avec un jardin*. « Un jardin cela sert donc d'abord à vous remettre en contact avec la nature (la chose la plus indispensable dans une civilisation séparatrice). » ; p. 208.

⁶⁸ Nicolas Go, *L'Art de la joie Essai sur la Sagesse*, Paris : Éditions Buchet / Chastel, 2004 ; p. 159.

⁶⁹ Séverine Auffret, *Aspects du paradis*, Paris : Editions Arléa, 2001 ; p. 190.

« Le Paradis, concret, charnel et vivant, est métaphorant. Rappelant encore cette réalité du Paradis dans un processus spirituel – sensoriel qui l'engendre et lui insuffle vie, j'en viendrai à l'idée que le Paradis c'est aussi vivre ce que l'on pense, penser ce qu'on vit. »

Révéléateur à cet égard est Giverny, jardin de Claude Monet. Le peintre n'a cessé d'aimer son jardin, de le modeler, de l'orner, de planter de nouvelles espèces d'arbres et de plantes. Il continuait d'y penser après l'avoir quitté ; quand qu'il partait en voyage, il ramenait pour lui d'autres végétaux, d'autres essences et il l'a peint dans ses métamorphoses, pendant plus de vingt ans. Jean-Louis Vaudoyer dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, le 15 mai 1909, p. 159, exprime son admiration :

*« Aucune série ne vaut, à notre avis, ces fabuleux Paysages d'eau, qui, en ce moment, font de la galerie Durand-Ruel la prison du printemps. Sur l'eau bleu pâle ou bleu sombre, sur l'eau d'or fluide, sur la perfide eau verte, les reflets dessinent le ciel et les rives, et, parmi ces reflets, s'ouvrent et fleurissent les nymphéas livides ou éclatants. Plus que jamais, ici, la peinture touche à la musique et à la poésie ; il y a dans ces tableaux une beauté intérieure, raffinée, pénétrante ; c'est la gloire d'un spectacle et le plaisir d'un concert. Cette beauté plastique est aussi une beauté idéale. »*⁷⁰

La beauté des nymphéas vient peut-être aussi du fait que Claude Monet les a d'abord plantés pour la joie que leur contemplation lui procurait ; puis prenant conscience qu'il était tout imprégné de leur charme indicible, il s'est mis à les peindre :

*« J'ai mis du temps à comprendre mes nymphéas, dit Claude Monet. Je les avais plantés pour le plaisir ; je les cultivais sans songer à les peindre... Un paysage ne vous imprègne pas en un jour... Et puis, tout d'un coup j'ai eu la révélation des féeries de mon étang. J'ai pris ma palette... Depuis ce temps je n'ai guère d'autre modèle. »*⁷¹

La beauté du jardin ou du paysage peuvent saisir immédiatement ; parfois le fait de les revoir ou de les voir dans d'autres circonstances que la première fois suffit à déclencher une autre vision et une autre compréhension. Mais il faut du temps pour comprendre tous les aspects que peut revêtir le Jardin représentation du Paradis et ce qu'il signifie pour nous.

A travers le jardin, se façonne et se parfait tout un parcours initiatique pour atteindre le sublime et parvenir à la redécouverte de soi et du monde. Une fois passés des seuils véritablement initiatiques, le jardin apparaît œuvre ouverte et espace intrinsèquement poétique.

⁷⁰ *Monet à Giverny : Au-delà de l'impressionnisme*, publié à l'occasion de l'exposition : *Monet, Les années à Giverny : Au-delà de l'impressionnisme*, organisée par The Metropolitan Museum of Art en association avec The ST. Louis Art Museum ; © 1978 : The Metropolitan Museum of Art, New York, Droits pour l'édition en langue française : Éditions Herscher, Paris, 1993 ; p. 32.

⁷¹ Michel Baridon, *Les Jardins, Paysagistes – Jardiniers – Poètes*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1998, collection Bouquins, p. 1064.

PREMIERE PARTIE :

LE JARDIN, SEUILS ET SUBLIME.

Eu égard à la figurativité du jardin, la notion de seuil se révèle très fructueuse : limite, frontière, borne, confins, lisière, démarcation, orée, bord, entrée, moment significatif, point critique. Le seuil est à la fois l'entrée, c'est-à-dire la marche ou la dalle qui permet d'entrer dans une maison, et le commencement de la vie ou celui de la mort. Un seuil est bien évidemment un passage. Le jardin, par rapport à son contexte, pose à chaque fois le problème des seuils, des limites, des frontières, non seulement celles qui séparent les pays, les langues et les cultures, mais aussi celle qui sépare les disciplines, installe la littérature dans un monde à part. Peut-on parler de transgression dès que l'on passe outre, que l'on va au-delà ? Tout dépend des points de vue, mais ce n'est pas forcément le cas ; entrer dans nos jardins implique plutôt un mouvement vers un autre espace qui permet de penser, de voir soi-même, l'autre et les choses autrement. Une dynamique s'instaure entre le sujet et l'espace, cet espace du jardin même clos, même relatif aux jardins secrets, devient pour le sujet à la fois espace et temps de liberté. Curieusement, à l'intérieur des limites du jardin, il n'y a pas forcément enfermement, cet espace peut rendre libre. Le seuil *limen* est proche du lieu et du passage, il a même quelque chose à voir avec la marge. Il forme un espace à lui tout seul, il est entrée et sortie ; tout en étant très proche de la limite ou de la frontière limes, il est légèrement différent parce qu'il ouvre sur quelque chose ; la notion de passage est la plus forte. Dans la frontière, se glisse une idée de fermeture, déjà simplement dans le fait qu'elle pose des limites d'un espace à un autre, qu'elle sépare en fermant, les nuances sont très fines, presque imperceptibles. Dans le cas de nos jardins et même des jardins publics où il y a évidemment des interdictions, ces lieux en tant qu'espaces configurés ou / et choisis par l'homme sont des espaces de neutralité bienveillante, même si, au risque du paradoxe, il n'est pas neutre de franchir le seuil du jardin, car il est source d'enseignements. Celui qui y entre en ressort différent, transformé par les savoirs qu'il a acquis.

Le jardin soulève la question du choix et celle de l'identité. Pénétrer dans le jardin invite à la question de l'initiation dont l'origine latine montre qu'il s'agit d'un commencement. Les mots grecs de la même famille expriment une idée d'achèvement, de perfection : être initié, c'est aussi mourir pour renaître. De la même manière le terme néophyte, qui signifie la « nouvelle plante », rejoint le même sens. « *Ainsi se rejoignent sur le plan du concept les deux étymologies, latine et grecque : l'initiation est le commencement d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, à sa perfection. Et comme la graine, il doit d'abord mourir pour renaître.* »⁷² Comme il y a toujours ce passage plus ou moins marqué, très marqué dans certaines civilisations, de l'adolescence à l'âge adulte, il existe au cours d'une vie humaine différents passages, initiation à autre chose ou retournement sur des choses oubliées qui deviennent brusquement essentielles, moments d'obscurité « où l'on recherche la voie droite » qui se situent, suggère Dante :

« *Au milieu du chemin de notre vie*

Et Dante d'ajouter :

Je me retrouvai par une forêt obscure

Car la voie droite était perdue. »⁷³

Il semble que comme le poète florentin, à un moment ou l'autre de notre vie humaine, le seuil de la trentaine, de la quarantaine, de la cinquantaine étant des paliers importants, on se pose ou repose des questions existentielles, vitales. Le jardin, large éventail métaphorique, évocateur de nombreux mythes, semble aider au passage de ces seuils, donne des réponses à certains de nous. Nos héros sont presque tous arrivés à un moment significatif de leur vie, à un moment de séparation et de réflexion ; l'amorce de la réponse est déjà dans l'acquiescement à un autre espace. Passer le seuil du jardin est pour eux comme entrer dans un autre monde. Faire ce choix les met sur la voie d'une réponse entière, leur permet de résoudre leurs problèmes.

⁷² Simone Vierne, *Rite Roman Initiation*, Grenoble : Presses Universitaires, première édition 1973 ; deuxième édition revue et augmentée 1987 ; p.7.

⁷³ Dante, *La Divine comédie – L'Enfer*, Texte original – Traduction de Jacqueline Risset. Paris : Editions Flammarion, 1985 pour cette édition, p. 27.

« *Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita.* »

Le jardin a un rapport privilégié avec les mythes d'origine et de fertilité, d'union et de séparation. Le seuil évoque la séparation, une séparation qui n'a rien à voir avec une fermeture.

« [...] Celui qui dessine un jardin joue donc le rôle de l'ordonnateur ⁷⁴ ; comme un dieu ou un démiurge, il transforme le chaos en cosmos. Il agit comme une force capable de séparer les éléments, de distinguer entre eux et de fixer les pôles de l'orientation. Ce travail accompli, il peut étendre le manteau de verdure qui se déploie grâce à lui. Ces gestes le lient aux profondeurs de notre passé et c'est pour cela que des mythes immémoriaux viennent hanter les jardins et les peupler d'images. [...] » ⁷⁵

Comme celle du jardin, l'image de l'arbre réunit mais aussi sépare, distingue, le ciel et la terre, montrant ainsi qu'il faut pour grandir apprendre à séparer et se séparer. Il faut séparer les éléments pour les connaître et reconnaître, se séparer du premier amour, c'est-à-dire de la mère, pour être soi-même.

En outre, de par sa nature qualitative et artistique, le jardin est en rapport étroit non seulement avec le beau mais aussi avec le sublime.

Le sublime en tant que nom ou adjectif recouvre de nombreuses significations et interprétations et continue d'alimenter, même au travers d'une certaine uniformité actuelle, un discours autant philosophique et esthétique que vulgaire lorsque les médias s'en emparent.

*« Une profonde dualité d'origine se cache sous l'uniformité actuelle du **sublime** : si, en anglais, français, italien et espagnol, on utilise le même terme d'origine latine, diversement prononcé, à titre d'adjectif simple ou substantivé, la réflexion sur le sublime s'est historiquement développée à partir de termes grecs et latins, de statut grammatical et d'étymologie dissemblables. Entre la tradition rhétorique, issue du latin, et la tradition philosophique, issue du grec, se marque une solution de continuité. Dans la première, « sublime » apparaît comme un adjectif, synonyme de **grave** et d'**élevé**, mais aussi de **véhément** et de **terrible** : double sens dont Cicéron créditait déjà le grand style que Quintilien nommera « genus sublime dicendi », est un substantif qui désigne chez Ps.-Longin⁷⁶ « une certaine cime et éminence des discours »[...] « **Le sublime** » est le terme choisi par Boileau pour traduire l'**Hupsos** de Ps.- Longin et il devient grâce à Burke, au milieu du XVIIIe siècle, un principe*

⁷⁴ Note inscrite dans le texte. Les mots sont aussi vieux que les mythes. « Paradis » vient du grec paradeisos emprunté au persan pardez qui signifie « enceinte », « enclos ». Quant à « jardin » il dérive d'une racine gallo-romaine où l'on trouve le latin hortus et le francique gart qui signifie « clôture ».

⁷⁵ Michel Baridon, *Les Jardins*, Op. Cit. p. 19.

⁷⁶ Longin, *Du Sublime*, Traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud. Paris : Editions Rivages, 1991 ; Editions Payot & Rivages pour l'édition de poche, 1993.

systématiquement opposé au beau : principe dont la théorisation accompagne au XVIIIe siècle la naissance de l'esthétique. »⁷⁷

Le sublime entretient des relations fortes et subtiles avec ce qui est élevé et avec le seuil. Il est toujours le lieu d'un mouvement, d'une dynamique.

[...] Sublimis est un adjectif du latin classique et dont le sens demeure problématique. Son étymologie doit être reconstruite : on le dérive de sub qui marque le déplacement vers le haut et de limis, « oblique, de travers », ou bien, au contraire de limen, limite seuil. [...] Limen est le substantif que Festus privilégie au IVe siècle après J.-C. Pour expliquer l'étymologie de « sublime » : celui-ci vient du seuil supérieur, parce qu'il est au-dessus de nous » (P.F. 401,5.) [...] La signification première de sublimis est « qui va en s'élevant » ou « qui se tient en l'air ». Ainsi Ovide distingue-t-il l'homme des autres animaux en évoquant sa « face sublime » (os sublime, Métamorphoses, I, 85), qui se dresse vers le ciel et lui, permet de regarder les astres. Et sublimem aliquem rapere signifie enlever quelqu'un dans l'air, à l'instar de Zeus ravissant Ganymède. On ne saurait donc assez insister sur le sens dynamique comme d'ailleurs sur l'obliquité, l'un et l'autre absents du registre sémantique d'hypsos. [...]. »⁷⁸

Le sublime est largement explicité dans le chapitre I ; le quotidien le fait ressortir, lui donne tout son éclat. Le jardin fait partie des « petites ontologies » qui permettent la naissance du bonheur dans le quotidien, qui, en quelque sorte, tire l'individu vers le haut, le ravit dans les hauteurs.

« [...] les « petites ontologies » - le temps, le jardin, le sein, la musique, le baiser – si quotidiennes et si sublimes. Que le quotidien soit sublime dépend essentiellement de la prolifération de ces petites ontologies – îlots où s'ancrent notre faculté d'imagination et notre pensée rêveuse. Ilots de l'aïsthésis qui placent nos existences sous le signe de la beauté – non pas de la vérité -, la Voie Royale vers le bonheur. »⁷⁹

En réalité, il n'y a pas de réelle antinomie entre la beauté, le sublime et la vérité. Pour Plotin,⁸⁰ la beauté est liée à l'amour. *Kalagathos* en grec ancien réunit l'idée du beau *kalos* et du bien *agathos*.

⁷⁷Le Seuil / Dictionnaires le Robert 2003, http://robert.bvdep.com/public/vep/pages_html/sublime/htm. 07/11/04. p. 1.

⁷⁸*Idem.* p. 1, 2.

⁷⁹Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Paris / Amsterdam / Philadelphia : Hadés – Benjamins, 1988 ; p. 13.

⁸⁰Plotin, *Traité I – 6*, Paris : Éditions Flammarion, 2002, collection GF Flammarion, n° 1155, traductions sous la direction de de Luc Brisson et Jean-François Pradeau. Voir en particulier, Plotin, traité 38 [Ennéades] VI, 7, Paris : Éditions du Cerf, 1988.

« [...] *Quand l'authenticité de la beauté est garantie par la bonté, on est dans l'état suprême de la vérité, celle qui va [...] Dans le sens de la vie ouverte, celle à laquelle on aspire comme à une chose qui se justifie en soi. Ce qui se justifie en soi dans l'ordre de la vie est bien la beauté qui, s'élevant vers l'état de joie et de liberté, permet à la bonté même de dépasser la simple notion de devoir. La beauté est la noblesse du bien, le plaisir du bien, la jouissance du bien, le rayonnement même du bien. [...] La bonté qui nourrit le bien ne saurait être identifiée à quelques bons sentiments plus ou moins naïfs. Elle est l'exigence même, exigence de justice, de dignité, de générosité, de responsabilité, d'élévation vers la passion spirituelle. [...].* »⁸¹

L'art du jardin est en fait la volonté d'allier la beauté, l'esthétique, le sublime avec la vie dans ce qu'elle a de plus intensément sensible, spirituel et naturel. Le jardin est, dans ses multiples visages, toujours compris entre des limites ; l'homme consacre un espace délimité pour en faire un lieu de vie et de liberté, de joie et de beauté. En même temps, au cours des siècles, et surtout dans notre propre siècle, le sens du jardin s'étend peu à peu jusqu'à la nature du monde tout entier qui se transforme en un espace à sauvegarder, à protéger et à embellir ; en quelque sorte les limites deviennent poreuses, parfois tombent, car la terre devient un jardin, notre jardin. Le jardin a toujours été l'intermédiaire idéal entre l'homme et la nature, il est bien souvent son double, un véritable miroir et, à ce titre, l'alliance de l'homme et du jardin est une nécessité. Prendre conscience du jardin, de ce qu'il représente, est inséparable de la question de l'identité propre et de la relation à l'autre. C'est aussi dans le domaine de la langue, l'inépuisable source de métaphores, de sens riches et variés.

Le jardin permet la rencontre entre notre corps sensible, notre esprit attentif et sa matière propre aussi sensible et attentive. Il situe l'homme dans l'espace et dans le temps, un temps particulier qui s'inscrit à la fois dans le passé, le présent, dans le futur, dans une éternité rêvée. Le temps pour les vivants, n'est cependant que du présent, un présent du déjà passé et un présent du devenir.

« [...] *L'art des jardins plus que les autres arts figuratifs (la peinture, la sculpture, l'architecture) incarne le Temps mais un temps rêvé, imaginé comme une éternité. C'est l'exigence de bonheur et de plaisir qui motive ce mouvement d'éternisation. – on pourrait dire également, de spatialisation. Le jardin, c'est du temps spatialisé, mais on aurait tout autant le droit de dire : un espace temporalisé. [...].* »⁸²

⁸¹ François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté, Troisième méditation*, Paris : Éditions Albin Michel, 2006 ; p. 75, 76, 77.

⁸² Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 196.

Le jardin offre un autre temps et un autre espace, il installe dans un sentiment d'éternité heureuse,⁸³ une éternité vue non comme un espace et un temps statiques mais au contraire comme un concept toujours en devenir. Ce sentiment d'éternité heureuse non statique mais dynamique est donné par l'espace du jardin justement en raison de la qualité de ce qu'il offre à profusion, c'est-à-dire la joie. Pour ces raisons, le jardin aide à conquérir un espace plus grand que lui, celui de la joie envisagée non dans une fixité immuable mais dans une pratique.

« [...] Le temps n'est que du présent, du toujours présent, le toujours présent du devenir, et c'est pourquoi le passage de la joie n'est en rien passage à un après (le temps de la conscience est nécessairement un maintenant) mais creusement d'une permanence sous l'espèce de la qualité bien mieux que de la quantité. Penser la joie implique de penser le creusement qualitatif d'une présence affective au temps, le passage de soi à soi de la conscience en quête d'un accroissement de la puissance d'être. »⁸⁴

Cet espace du jardin et de ses composantes, du paysage choisi et des jardins secrets, sont étudiés par les textes dans leur expression en tant que sublime du quotidien c'est-à-dire en tant que présence de la joie et du bonheur dans le quotidien.

⁸³ Nous ne sommes bien évidemment pas des optimistes enragés, des heureux béats, nous savons que rien n'est jamais acquis et que tout peut être détruit et certes rapidement, mais les leçons offertes, nous le verrons par le sublime, le « je-ne-sais-quoi et la joie entendue comme recherche et pratique, peuvent ébranler les murs et les prisons les plus solides, les pensées et les idéologies les plus noires.

⁸⁴ Nicolas Go, *L'Art de la joie essai sur la sagesse, Op. Cit.* p. 119.

Chapitre I : Le jardin, élan du sublime dans le quotidien.

Maintes transpositions peuvent faire glisser nos jardins à la française ou à l'anglaise jusque vers le jardin chinois, comme vers d'autres jardins. Ils sont des univers de raison s'ils restent très stricts, des univers de sensations si la liberté joue un rôle plus important. Ce sont des univers de sensations de toute manière, car nous rencontrons avec tout notre être sensible, tous nos sens aiguisés la matière vibrante, sensible elle aussi, du jardin. Quand ils sont nos jardins privés, ils sont pour nous quotidiens, presque ordinaires, quoique l'extraordinaire puisse éclater à tout moment dans la symphonie printanière ou automnale, ou sous un éclairage particulier ; quand ils sont jardins ou parcs attendant à des châteaux, ils demeurent royaux. La symétrie même des jardins dits à la française dévoile tout leur enchantement en toute saison. Ils sont tous, avant toute autre interprétation, des images du bonheur.

« Par ses jardins, chaque civilisation exprime son image du bonheur. Jardin d'Eden, Jardin de Vénus, Jardin d'Epicure, tant de figures du mythe fondamental du jardin. William Temple place ses considérations sur le jardin sous l'égide d'Epicure et de sa conception du bonheur. Mais il faut ajouter à cette constellation bonheur/éternité d'autres connotations. Le jardin symbolise la totalité du monde, le lieu de la vie totale. C'est ainsi que dans la Genèse, le premier homme est déclaré par Dieu « Roi du Jardin ». Grimal a insisté sur les moments royaux ou impériaux de l'art des jardins : Adam, Néron, Louis XIV, pour qui le jardin est un lieu de pouvoir et non seulement de recueillement et de plaisir. Pouvoir donc de l'esprit humain, pouvoir de vivifier la nature, d'être le magicien du printemps. »⁸⁵

Le quotidien regroupe les activités de la vie. Herman Parret l'appelle « la biographie » : « ma vie, mes récits, mes arguments, mes souffrances, mon bonheur ». ⁸⁶En même temps, il y a dans le quotidien, un rapport à l'ordinaire et tout un système de ruses, de stratégies, de pratiques individuelles pour le rendre différent, le rendre autre. Michel de Certeau montre à quel point l'homme ordinaire réinvente le quotidien, le transforme pour lui redonner sens et goût. En outre, le quotidien se révèle comme une matière propre à la réflexion philosophique et littéraire.

« Depuis une cinquantaine d'années, l'ordinaire est le terrain de la réflexion littéraire (avec Musil, Gombrowicz ou Beckett) et philosophique (avec Wittgenstein ou Austin), qui redouble le travail de l'anthropologie ou de la psychanalyse, spécifié par l'exhaussement du plus ordinaire. [...] La culture ordinaire cache une diversité fondamentale des situations, des intérêts et des contextes, sous la répétition apparente des objets dont elle se sert. La pluralisation naît de l'usage ordinaire, de cette réserve immense que constituent le nombre et le multiple des différences. »⁸⁷

Le quotidien dans sa spécificité est évidemment très différent selon les individus. Celui qui passe sa vie à voyager ne peut ressentir le voyage comme celui qui ne voyage qu'une fois par an et pour son unique plaisir. Il y a bien entendu des équivalences dans le quotidien de chacun, mais elles ne sont intéressantes que par rapport aux différences, et dans ce que justement proposent Michel de Certeau et Herman Parret : l'usage du quotidien dans la culture, l'usage de la culture dans le quotidien. Car la culture transforme le quotidien. En même temps pour chacun, il est essentiel d'acquérir, si on ne le possède pas naturellement, l'œil de l'esthète, de celui qui regarde et invente la beauté : *« [...] pas de sublime sans passion du sublime, tout comme il n'y a pas de quotidien sans irruption et frémissement du sublime. »⁸⁸* Le jardin, de par sa qualité particulière d'œuvre d'art vivante et continuellement dynamique, ouvre à cette capacité de regarder d'une façon neuve la beauté des choses.

Car le quotidien ne peut se dire, ne peut se lire que par rapport à l'extraordinaire, au sublime. Le sublime naît de l'expérience du dépassement de la limite du quotidien, il marque un seuil entraînant vers un au-delà.

« [...] Le quotidien ne se dit pas, ne se remarque pas, puisqu'il se vit sans théorie ni distance. [...] la quotidienneté n'est pertinente dans la vie que parce qu'elle enchâsse le sublime. La fracture du quotidien, La rupture de l'isotopie de la quotidienneté par l'irruption du sublime, c'est ce qui constituera le quotidien et le sublime comme pôles d'une délimitation réciproque. La saisie esthétique est constituée précisément par ce sentiment d'une rupture dans le quotidien, celle qui engendre le plaisir du sublime. Le sublime du quotidien, c'est le quotidien accentué dans sa quotidienneté par l'expérience esthétique. »⁸⁹

⁸⁵ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 195.

⁸⁶ *Idem.* p. 24.

⁸⁷ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, 2. Habiter, faire la cuisine*, Paris : Éditions Gallimard, 1990, pour la présente édition ; collection Folio essais n° 238 ; p. 359, 360.

⁸⁸ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op cit. p. 24.

⁸⁹ *Idem.* p. 20.

L'expérience esthétique essentielle dans cette étude est bien évidemment celle offerte par le jardin sous toutes ses formes, y compris celle donnée par le paysage, celles qui ne prennent en compte qu'une ou plusieurs de ses parties, y compris l'aspect métaphorique du jardin secret. Le sublime est profond et opère en totalité comme une très grande respiration. Il élève le corps aussi bien que l'âme et l'esprit et amène à une grande hauteur intellectuelle, morale, artistique⁹⁰.

Le beau véritable reste dans la norme, le sublime la dépasse, sort de l'ordinaire. C'est l'alliance du beau et du sublime qui importe, beau et sublime qui prennent justement leur sens dans le rapport qu'ils ont avec le quotidien.

« Où le sublime pourrait-il être d'autre, en contraste avec la vie quotidienne, qu'à la limite de la quotidienneté ? En d'autres termes, comme le dit encore Greimas, c'est bien le beau- je dirais : le sublime- qui resémantise la vie quotidienne, « les objets environnants usagés, » les « relations intersubjectives usées. »

La fonctionnalité du quotidien, cette épaisseur de la vie quotidienne, est entrecoupée : le fonctionnel est détourné. Détournement, ravissement, séduction. Pas de sublime du quotidien sans passions esthétiques, surtout sans enthousiasme. »⁹¹

Le sublime se lit dans l'enthousiasme et dans la joie, il est dans le sujet et dans l'objet. La reconnaissance, une prise de conscience et une qualité du regard porté, une vigilance augmentée d'un lâcher prise se retrouvent aussi dans le sublime. L'émotion est centrale et positive, elle est dirigée et maîtrisée pour produire l'œuvre esthétique. Le sublime est une irruption de bonheur et de joie ; s'il arrive inopinément, il arrive parce que les êtres sont attentifs et ouverts à cette joie de la vie et de l'art, attentifs et ouverts à tout chemin inattendu. Il ne s'agit ni d'habitude ni de distance, mais d'être prêt à un retournement de soi-même.

Herman Parret dans son questionnement sur le beau et le sublime privilégie le sublime, tout en reconnaissant que dans les esthétiques du XVIIIème siècle, notamment dans celle de Kant, beau et sublime ne se confondent pas.

⁹⁰ Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 6, p. 6071. « 4. S. M. [...] Ce qu'il y a de grand, d'excellent dans le style, dans les sentiments, dans les actions. [...] 5. Terme de Beaux-Arts. Le beau à un degré très éminent en un sujet grave. » Toutes les informations données par les dictionnaires sont excellentes et se recoupent, mais nous allons expliciter davantage ce terme grâce à la sémiotique et à la philosophie.

⁹¹ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 21.

« L'idée du sublime comme fracture du quotidien, m'est plus chère dans ce contexte que le dédoublement dans les deux analytiques, celle du beau et celle du sublime. »⁹²

C'est dans la *critique de la faculté de juger*⁹³ que Kant développe ses analyses du beau et du sublime, le plaisir offert par le beau reposant sur l'harmonie des facultés d'imagination et d'entendement, le plaisir du sublime reposant sur l'élévation des idées et des sentiments résistant par la pensée au spectacle d'une nature déchaînée, provoquant une réflexion sur notre humaine condition. Il divise le sublime en *sublime mathématique* et *sublime dynamique*,⁹⁴ le premier se situant dans l'absolument grand, impliquant l'idée de l'infini devant lequel l'imagination capitule, le second incitant à prendre conscience de la profonde insignifiance humaine et par là même obligeant à montrer du courage dans la simple faculté de continuer à juger malgré cette faiblesse apparente.

La pensée s'est enrichie après Kant, pour montrer que le sublime est bien toujours dans une dynamique, dans cet élan qui, par l'intermédiaire de l'art, de l'artiste, permet à chacun d'atteindre les idées et les sentiments les plus hauts.

« Que signifie « sublime ? » Ici encore l'étymologie est incertaine mais les trois propositions sont concordantes : 1. *sub – limis*, montant de manière oblique (*sub* : juste en dessous, près de, légèrement) ; 2. *sub - limen* (*limen* : seuil), juste jusqu'au seuil, ou, le contraire, là où le seuil est juste en dessous, donc au-dessus du seuil ; 3. *Sub – limis* (*limes* : frontière, limite), menant jusqu'à la limite, très élevé, très loin. Comme pour « *ob – scène*, » une déviation nécessaire par rapport à la limite ou au seuil est partie intégrante de la signification de « *sub – limes*. »⁹⁵

Essentiellement, le sublime est dans un rapport étroit avec le seuil et la limite, il est à la limite et il est dans le dépassement de la limite. Dirigeant un travail sur la ligne, la frontière et l'horizon, Herman Parret s'exprime sur la notion de sublime en s'appuyant sur les diverses informations données par les dictionnaires :

[**Sublime** (emprunt savant du latin *sub*, marquant le mouvement de bas en haut, et *limus* ou *limis*, oblique en parlant de l'œil et du regard. Haut et élevé, spécialement en rhétorique, très haut dans la hiérarchie des valeurs morales et esthétiques) : **style soutenu**, se dit d'une personne qui fait preuve d'une vertu ou d'un **mérite** exceptionnel, **digne d'admiration**. Terme de la langue littéraire

⁹² *Idem.* p. 23.

⁹³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris : Aubier, 1995 ; GF Flammarion, 2000.

⁹⁴ *Idem.* p. 228.

⁹⁵ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. Chapitre 8, *Le sein*, p. 229.

*et de l'esthétique. En parlant d'une chose ou d'une expérience : **exceptionnel, touchant à la limite, au seuil supérieur.** Dérivés intéressants : sublimation, subliminal, sublimatoire.]⁹⁶*

Les dérivés sont effectivement bien intéressants, si l'on songe qu'en chimie « [...] Aussi bien la sublimation se caractérise-t-elle tout d'abord comme un certain type de mutation rapide et admirable. Tel le passage de l'état solide à l'état gazeux, sans phase liquide intermédiaire : les propriétés du corps sublimé demeurent intactes ; bien plus, l'opération apparaît comme un procédé de purification, visant à libérer le corps de ses parties hétérogènes. [...]. Il en est advenu une transposition morale et littéraire : [...] La sublimation paraît ainsi une certaine forme de catharsis, celle de l'auteur et non du public, un travail difficile et nécessaire, une conversion de l'être entier à ce qu'il a d'essentiel et de plus vrai. »⁹⁷ Plus poétiquement, il faut lire Stendhal dans *De l'amour* (1822) où le regard amoureux transforme l'objet aimé comme le givre irise la branche la plus simple, la plus nue, la parant des plus somptueuses pierreries, ou comme dans les mines de sel de Salzbourg, un rameau d'arbre se couvre de cristaux brillant : « *Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.* »⁹⁸ Les cristaux de sel qui se rajoutent sur la branche sont comme les qualités toujours nouvelles qu'acquiert l'objet aimé ; c'est pour Stendhal, le phénomène de la cristallisation, évoquant la sublimation qu'apporte l'art et qu'offre le choix d'objets nouveaux dans la vie. Subliminal est intéressant car il se trouve au seuil du très bas, en dessous, à la limite de l'entendement ; il peut quelquefois se révéler dangereux dans les buts poursuivis par certains,⁹⁹ justement dans la mesure où seul l'inconscient peut entendre les messages délivrés au-dessous du seuil du conscient. Le jardin envoie des messages subliminaux particulièrement heureux, du moins peut-on le soutenir car dans un jardin les gens sont en général détendus, sereins, libérés pour un moment de leurs soucis ou de leurs peines.

Au dix-huitième siècle, les auteurs anglais et notamment Burke mènent une intense et profonde réflexion sur le sublime, Burke étant le premier à avoir systématiquement opposé le sublime au beau.

⁹⁶ Herman Parret (sous la direction de), *Ligne, Frontière, Horizon*, Liège : Editeur Pierre Mardaga, 1993 ; p. 19.

⁹⁷ Encyclopaedia Universalis. France S.A., 1968 ; volume 15 ; Article sublimation p. 468, 469, 470.

⁸⁹ Stendhal, *De l'amour*, Paris : Mongie l'aîné, boulevard de la Poissonnière, 1822 ; 2 volumes, vol.1, p. 8, 9.

⁹⁹ Toutes sortes de messages peuvent être transmis de cette manière, science et médecine s'en servent si besoin est, d'autres s'en servent à mauvais escient.

« [...] A. Burke n'est pas un auteur parmi d'autres, en ce qui concerne le sublime. Il est sans aucun doute possible, le premier, dans l'histoire des idées, à opposer systématiquement le sublime au beau et à dégager un principe de rupture entre deux expériences. A avoir opposé le sublime au beau, mais non au vrai et au bon, notons-le bien.

B. Si le sublime est une catégorie esthétique chez Burke, il faut se garder de le confondre avec la caricature qu'on en a donnée. Le sublime ne se réduit en aucune manière au gigantesque, à l'informe, au chaotique, au monstrueux. Simplement faut-il compter au rang de ses véhicules essentiels la grandeur (qui s'affirme moins dans la dimension que dans la situation), la force et l'énergie, l'obscurité de tout ce qui se dérobe à la vision, ou encore la simplicité et la rudesse.

C. Par ailleurs le sublime est plus qu'une catégorie esthétique, au sens restreint du terme. C'est aussi et d'abord une catégorie de l'expérience en général, une catégorie qui concerne l'intégralité de notre être, bref une catégorie essentielle de l'anthropologie. [...] »¹⁰⁰

De cette catégorie essentielle qui touche tout notre être, Herman Parret précise encore :

« Le sub – de « sublime » signifie juste en dessous, près de, en dessous du seuil et de la limite. Le sublime est dans l'expérience d'une aïsthésis « presque » parfaite, d'un attouchement qui se vit comme une limite de contact, d'un bon goût qui rend enthousiaste et reconnaissant. »¹⁰¹

Enthousiasme et reconnaissance sont des conséquences du sublime mais ils l'accompagnent aussi. Il y a clairement, au cœur de cette expérience, la conscience joyeuse d'exister, de faire partie du cosmos tout entier.

Cette expérience du sublime n'est accessible que par celui qui sait admirer. Herman Parret le souligne lui-même en s'appuyant sur Kant : « Il n'y a de beauté du jardin que si l'on sait admirer. »¹⁰²

On peut renchérir en ajoutant qu'il n'y a de beauté, de sublime, que si l'on est capable d'admirer. Savoir admirer est une qualité de notre humaine condition, presque une obligation pour vivre « bien »... « Quand je ne saurai plus aimer et admirer des gens ou des choses (pas beaucoup), je me sentirai comme mort, mortifié. »¹⁰³ écrit Gilles Deleuze. Le sublime

¹⁰⁰ Baldine Saint Girons, *Le sublime de Burke et son influence dans l'architecture et l'art des jardins*, http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_2/saint-girons.html 05/11/04 ; p. 7 .

¹⁰¹ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op.Cit. Chapitre 8, Le Sein. p. 233.

¹⁰² *Idem.* p. 24.

¹⁰³ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris : Editions de Minuit, 1990 ; p. 12.

est à bien des égards, du beau au-dessus du beau, c'est-à-dire qu'il comprend en lui le beau avec tout ce qui en déborde, ce qui est à la limite au-dessus et au-dessous. Le beau est en quelque sorte parfait, il a trait à la forme parfaite de l'objet, il plaît ; le sublime ne cherche pas à plaire, mais il plaît jusque dans l'imperfection de la forme et l'émotion qu'il fait naître au coeur même d'un objet informe conduit à une réflexion sur notre propre destination.

« On accède au sublime en quelque sorte à travers les insuffisances du beau. [...] Loin d'être une espèce, et une espèce subordonnée de l'esthétique, le sublime constitue un moment décisif dans la pensée du beau et de l'art comme tels. Il ne vient pas s'ajouter au beau, il vient le transformer, ou le transfigurer. »¹⁰⁴

Herman Parret privilégie le sublime parce qu'il contient le beau mais le déborde largement. Le beau est dans la limitation, le sublime est dans l'illimitation, même si, bien évidemment, c'est la conscience des limites qui permet justement de comprendre ce qui est apparemment sans limite.

« Que le sublime représente cela sans quoi la beauté même ne serait pas belle, ou ne serait que belle (c'est-à-dire, jouissance et conservation du bild) cette idée n'est pas nouvelle. Elle date de la (re)naissance moderne du sublime. Boileau parlait de « ce je-ne-sais-quoi qui nous charme et sans lequel la beauté même n'aurait ni grâce ni beauté ». [...] En un sens, toute l'esthétique moderne, c'est-à-dire toute « l'esthétique »..., a son origine et sa raison d'être dans une impossibilité d'assigner la beauté à la seule beauté et dans un dérapage ou dans un débordement, qui s'ensuivent, du beau hors de lui-même. [...] La forme, ou le contour, c'est la limitation, qui est l'affaire du beau : L'illimité, au contraire, est l'affaire du sublime. »¹⁰⁵

Ce questionnement sur le sublime existe depuis des siècles et il continue d'alimenter la réflexion moderne.

« [...] , ce qui jadis, sous les noms de hypsos ou de sublimitas, avait été une catégorie rhétorique – le discours spécialisé dans les sujets de grande élévation – devint un souci, une exigence, une adoration ou un tourment plus ou moins avoués, mais toujours présents, de l'esthétique et de la philosophie, de la philosophie de l'esthétique et de la philosophie dans l'esthétique, de la pensée de l'art et de l'art comme pensée. En ce sens, le sublime forme jusqu'à nous une mode ininterrompue depuis le début des temps modernes, une mode à

¹⁰⁴ Courtine, Deguy, Escoubas, Lacoue-Labarthe, Lyotard, Marin, Nancy, Rogozinski, *Du Sublime*, Editions Belin, 1988 ; Jean-Luc Nancy, *L'Offrande sublime*, p. 48, 49.

¹⁰⁵ *Idem.* p. 50.

la fois continue et discontinue, monotone et spasmodique. Le « sublime » n'y porte pas toujours son nom, mais il est toujours présent. »¹⁰⁶

Pour Herman Parret, le sublime du quotidien se partage entre biographie et esthétique.¹⁰⁷ Le sublime est lié à l'esthétique, il se situe du côté du temps, du sein, du jardin, de la musique, du baiser. Il est ce qui nous touche, qui nous fait basculer sur une limite, sur la marge de l'émotion.

« A la fin, il n'y a peut-être pas d'art sublime, et pas d'œuvre sublime – mais le sublime a lieu là où des œuvres touchent. »¹⁰⁸

Le sublime introduit à la rupture, à un vertige essentiel et renvoie à notre destination, au sens de la vie :

« [...] La problématique du sublime au contraire renvoie à ce qui donne sens à la vie : non pas à ce qui permet la vie (définition du trivial, quel qu'en soit le niveau), mais bien à ce qui d'une certaine manière la justifie comme l'instance de vérité dont elle relèverait pour être vraiment la vie, au lieu de ne l'être que réellement. Quand on est confronté à une réalité sublime, on n'est pas sans comprendre quelque chose, bien qu'on soit dans l'incapacité de dire exactement quoi. Mais on est sûr que cela concerne la destination de notre vie, son sens, sa justification, sa légitimité, bref la vérité telle qu'on la mentionne en opposant vraiment à réellement. Le sublime ouvre sur ce qui serait vraiment la vie, et arrache par là même à ce qui ne l'est réellement. [...] »¹⁰⁹

Le jardin, art de la métamorphose, est avant tout un message de bonheur, une image du paradis, une représentation à la fois de la fragilité du monde et de sa force.

Le jardin, dans sa première acception, mais aussi le jardin vu comme un paysage, comme un lieu choisi, comme ce qu'il est convenu d'appeler un jardin secret, comme une forme de paradis, comme une manière de renaissance, toutes ses façons d'être du jardin, considérées en tant que « sublime du quotidien » vont être repérées dans les différentes œuvres, pour comprendre et analyser la manière dont le sublime est exprimé.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 37, 38.

¹⁰⁷ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, *Op. Cit.* p. 24. « Si la biographie (ma vie, mes récits, mes arguments, mes souffrances, mon bonheur) se situe entièrement dans la quotidienneté, l'esthétique (le temps, le sein, le jardin, la musique, le baiser) se situe entièrement dans le sublime. Biographie et Esthétique sont les deux volets du tableau que je vis comme le sublime du quotidien. »

¹⁰⁸ Jean-Luc Nancy, *L'Offrande sublime*, *Op. Cit.* p. 73, 74.

¹⁰⁹ Jean-Pierre Dalloz, *La Question du sublime*, <http://www.philosophie-en-ligne.com/page66.htm>. 06/10/03.

I.1. L'expérience subtile du sublime.

Sublime du quotidien, beauté et, par là même, fracture dans l'ordinaire, dans l'habitude, le jardin va offrir du sens grâce aux perceptions, aux regards différents que l'on porte sur lui et sur le monde. Il va jouer le rôle d'un initiateur, provoquant prise de conscience, qualité du regard, apprentissage de la joie dans la vigilance et le détachement ou lâcher prise,¹¹⁰ puis maîtrise de l'émotion rendue apte à traduire l'étendue de l'enthousiasme esthétique et la vérité de l'objet observé grâce à des mots justes, le plus parfaitement exacts, reconnaissance des limites et de l'illimité et reconnaissance dans le sens de la louange et de l'émerveillement. Par exemple dans *Le Pré*, Francis Ponge ciselle ces quatre premiers vers :

« Que parfois la Nature, à notre réveil, nous propose

Ce à quoi justement nous étions disposés,

La louange aussitôt s'enfle dans notre gorge.

Nous croyons être au paradis. [...] »¹¹¹

Le premier jardin était le paradis, son souvenir est une trace qui perdure ; pour le rejoindre il suffit parfois d'être bien disposé, attentif. Pour atteindre le sublime du jardin, il faut parfois se trouver comme Dante « *Au milieu du chemin de notre vie* »¹¹² et prendre le risque d'un nouvel apprentissage. Dans la plupart des textes choisis, les héros et les héroïnes se situent plus ou moins dans cet espace du milieu du chemin de la vie, face à des jardins ou des paysages qui les étonnent et les émerveillent, leur enseignent un savoir nouveau ou oublié, leur apprennent la qualité de la présence et le poids de la légèreté et les ramènent aux sources intérieures les plus profondes, en les initiant au sublime qui s'exerce dans la vie même, ce quotidien ordinaire, en les confrontant à une autre valeur du bonheur. Le sublime, tel que nous l'entendons après cette réflexion préliminaire, se lit dans les textes non seulement comme la présence du bonheur, comme une reconnaissance et un enthousiasme, mais encore comme un vertige existentiel, une émotion et un ébranlement de notre être, une haute

¹¹⁰ Nicolas Go, *L'Art de la joie Essai sur la sagesse, Op. Cit.* p. 159 ; à la différence de l'indifférence, « *le détachement est un lâcher-prise par excellence d'amour, amour sans possession. [...].* »

¹¹¹ Francis Ponge, *Œuvres complètes II*, Paris : Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002 ; *La Fabrique du pré, Le pré*, p. 512.

¹¹² Dante, *L'Enfer*, Texte original et traduction de Jacqueline Risset, Éditions Flammarion, 1985, pour cette édition ; Chant I, premier vers, p. 27.

aspiration du désir, un questionnement sur la vérité de notre essence, un élan dans l'apprentissage à devenir ce que l'on est.

Les textes s'appuient sur les significations les plus marquantes et éclairantes du sublime. Avec Herman Parret, le beau et le sublime se lisent comme la présence du bonheur, de la joie dans le quotidien :

« Le beau, le sublime est la présence du bonheur dans le quotidien. »¹¹³

Beau et sublime sont comme une expérience existentielle de présence, un clin d'œil, un instant très particulier, car *« un instant qui est pour nous une chance »* :

« L'occasion toutefois n'est pas l'instant : commencement ou recommencement, initiative ou relance, l'occasion est un instant qui est pour nous une chance – une chance de réalisation, de connaissance ou d'amour ! »¹¹⁴

L'occasion de ce que Vladimir Jankélévitch appelle le « Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien » :

« [...] On peut donc considérer l'entrevison du je-ne-sais-quoi comme un passage à la limite, comme une sorte de saut qualitatif par lequel la distance infinie du presque tout au tout est d'un bond enjambée, annulée, avalée ! [...] »¹¹⁵

Un je-ne-sais-quoi qui pourrait s'appeler charme.

« [...] Ce je-ne-sais-quoi, personne ne nous interdit de l'appeler charme ! [...] Mieux encore : nous répudions l'inhumaine perfection sans charme pour adopter l'humaine imperfection ouverte sur l'avenir. Par opposition à toute chose définie (res), le charme n'est-il pas l'opération même de la beauté, ou mieux l'influx poétique grâce auquel la beauté, bien loin de rester exposée, passive et quiescente, comme une statue de cire, sous le regard du spectateur, entrerait dans un rapport transitif avec lui ? C'est ce rapport envoûtant, ce rapport de grâce et de plaisir qu'on désigne justement par le verbe plaire. Le charme rend la beauté non seulement effective mais efficace. [...] »¹¹⁶

Un charme qui touche les profondeurs intimes de l'être, le retourne et le pousse à une autre exigence.

¹¹³ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 123.

¹¹⁴ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, *La manière et l'occasion*, Op. Cit. Tome I, p. 116.

« [...] Or, il y a dans le sublime quelque chose de simple, de naturel et d'immédiat, qui permet d'éviter le long détour par la culture. Alors que le beau semble du côté du luxe, le sublime me sauve de la détresse, parce qu'il m'assigne une position et réveille une exigence. [...] »¹¹⁷

Ce bonheur, ce charme et ce retournement vont transformer et transcender le quotidien car cette rencontre avec le sublime n'est pas simplement une expérience, mais une épreuve dont le héros ressort transformé, capable d'assumer son destin.

A. La marche vers l'initiation.

L'initiation est une admission aux mystères, un passage, une épreuve, une introduction à la connaissance des choses secrètes, cachées ou difficiles ; c'est aussi l'action de donner ou de recevoir les rudiments d'une science, d'un art, d'un jeu, d'une pratique ; c'est un apprentissage, une instruction. Ce sont là les définitions données par les dictionnaires. L'expérience du sublime se lit clairement dans des lieux particuliers et lors de certains moments précis vécus par nos héros, mais on pressent que cette expérience telle une voie initiatique se poursuit tout au long de la vie entière.

L'initiation est un apprentissage et une prise de conscience, mais aussi une découverte ; elle donne ou redonne l'aptitude à savourer la beauté, le bonheur dans la joie et la reconnaissance, la capacité à s'émerveiller, le bébé et le jeune enfant en ont le plein usage. C'est une manière d'accepter les limites, de les dépasser, ou tout au moins de les apprivoiser, de les rendre poreuses. Cette initiation relève aussi du sens fort du mot c'est-à-dire d'une mort et d'une nouvelle naissance qui engage à suivre un autre chemin.

a. La mise en échec du tragique.

Francis Ponge et Philippe Jaccottet montrent la beauté dans ce qui pourrait sembler ordinaire,¹¹⁸ en dévoilent l'extraordinaire ; à aucun moment ils n'occulent à la fois l'existence dans ce qu'elle peut recéler de tragique et le tragique lui-même inhérent au monde ; ils

¹¹⁵ *Idem.* p. 57.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 113.

¹¹⁷ Baldine Saint Girons, *Le sublime de Burke et son influence dans l'architecture et l'art des jardins*, *Op.Cit.* http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_2/saint-girons.html page 1 sur 18 ; p. 15. 05 /11/ 04.

¹¹⁸ La beauté n'est évidemment jamais ordinaire, elle est à chaque fois unique et singulière. Rencontrer la beauté provoque un choc, il y a révélation, transfiguration.

invitent à un nouveau langage, à une réflexion profonde sur le travail de l'écriture, sur la culture, grâce à cette force créatrice que génère la beauté.

Francis Ponge offre une image forte de ce que peut être l'initiation comprise comme mort et renaissance, à travers la métaphore de la graine ; dans son texte *Le Mimosa*,¹¹⁹ il donne la priorité finale à la graine qui est à la fois tout et rien.

*«[...] – La fleur est le paroxysme de la jouissance de l'individu.
- Le fruit n'est que l'enveloppe, le protecteur, le frigidaire, l'humidaire de la graine.
La graine est le joyau spécifique, c'est la chose, le rien.
La graine qui n'a l'air de rien est – en effet – la chose. »*¹²⁰

La graine est effectivement le tout dans son rien. Elle donne naissance à la fleur qui donne à voir, qui transporte dans l'enthousiasme. De toute graine naît les prémices d'un jardin. D'où la nécessité de ce rien, de cette terre nue qu'est le jardin pendant l'hiver, de ce temps de silence et de repos, lorsqu'il y a secrète mais profonde préparation, grand travail souterrain. Le jardin, ses composantes et le paysage sont les éléments essentiels permettant une initiation réussie, une réconciliation pleine et profonde de l'homme et de l'univers naturel et culturel, rendant lisible une juste adéquation entre l'homme et les choses.

Philippe Jaccottet s'efforce à la plus grande légèreté ; c'est un poète lumineux, pour qui la lumière est essentielle, vitale. Il faudrait accepter en soi toutes les contradictions humaines, physiques et spirituelles, se trouver apte :

*« à assumer en même temps en nous le vœu de l'illimité et la nécessité de la limite. Il faudrait pour cela adorer certes la lumière, mais en l'inclinant à nouveau vers la terre, en l'attachant à des objets humains et à des réalités familières, en la posant sur des surfaces, en l'introduisant en des substances, bref en lui donnant – et cela sans rien perdre de sa qualité instable, volatile – un poids, une saveur. Toute l'entreprise de Jaccottet vise à la réussite d'une telle opération. »*¹²¹

¹¹⁹ Francis Ponge, *Œuvres Complètes*, Paris : Editions Gallimard, 1999 pour l'ensemble de l'appareil critique et des Ateliers ; Bibliothèque de la Pléiade ; *La Rage de l'expression : Le Mimosa*. p. 366 - 376.

¹²⁰ *Idem*. p. 370.

¹²¹ Jean-Pierre Richard, *Onze Etudes sur la poésie moderne*, Paris : Editions du Seuil, 1964, collection Points essais N° 131. p. 319.

Pour Philippe Jaccottet, parier sur la poésie c'est parier sur l'avenir, à condition d'être capable de prendre du temps pour contempler, d'être capable de s'arrêter, pour percevoir la moindre lueur, d'être attentif à la graine qui germe.

« [...] Il faut suspendre un instant le tourbillon de l'action, le mouvement de notre hâte inquiète, assourdissante, s'immobiliser, et laisser s'ouvrir cette étrange promesse comme on voit s'ouvrir une graine. L'opposition de la poésie et des grands événements de notre temps, c'est peut-être le combat de la graine et du tonnerre. »¹²²

Francis Ponge porte un regard neuf sur les choses, il se méfie des idées et des sentiments ; il veut donner la parole à l'ordinaire, à ce qui pourrait paraître insignifiant, et restituer aux objets leur dignité ; ce faisant, il retrouve la fraîcheur, l'intensité de l'émotion originelle. Son entreprise de poète consiste à trouver des passages, à repérer les liens entre les mots et les choses, à construire des ponts entre les deux, le *Littre*¹²³ étant le livre merveilleux et l'aide efficace de son travail. Francis Ponge est avant tout « *un enragé d'expression* », un amoureux de la langue. Philippe Jaccottet parcourt les lieux et découvre leur qualité originelle:

« [...] dans l'intérieur de ces lieux était un souffle, ou un murmure, à la fois le plus ancien, le tout ancien, et le plus neuf, le plus frais ; déchirant de fraîcheur, déchirant de vieillesse. » 124

Il rêve et s'interroge sur les paysages réels et culturels, il recherche la justesse de voix,¹²⁵ inséparable d'une justesse de vie, en recherchant les traces anciennes d'une expérience du sensible, de l'universel ; il veut offrir à nouveau du sens et traduire cette continuité qui court le long des siècles.

¹²² Philippe Jaccottet, *Tout n'est pas dit*, Billets pour la Béroche 1956 – 1964, Le temps qu'il fait, 1994 ; p. 22.

¹²³ Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge Le Palais diaphane*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990 ; p. 25. « *Le Littre jouera donc pour Francis Ponge le rôle d'instrument de travail privilégié, mais aussi de réservoir de ressources expressives, de médiateur vers la tradition et de refuge ou de consolation face au sentiment douloureusement éprouvé d'une crise du langage poétique.* »

¹²⁴ Philippe Jaccottet, *Paysages Avec figures absentes*, Editions Gallimard, 1970 ; 1976 pour la nouvelle édition revue et corrigée ; collection Poésie / Gallimard, 1998 ; p. 29, 30.

¹²⁵ A propos de la justesse de voix : « *Ce serait toute une étude, et qui peut-être conduisait assez loin, que d'analyser les effets d'une voix juste sur celui qui la dit, et sur celui qui l'écoute ; car il ne s'agit pas simplement d'une sorte particulière de plaisir, ou alors si particulière qu'il faudrait la redéfinir. J'insinue seulement ici que la parole juste donne à qui l'entend comme à qui la trouve le pressentiment d'une plénitude si grave qu'il n'est pas superflu d'y penser. En ce sens, la poésie fait reculer nos horizons, nous force à avancer vers un foyer pareil à la lampe qu'avait cru apercevoir le promeneur nocturne, et l'histoire n'a pas encore dit s'il l'avait jamais rejointe.* » Philippe Jaccottet, *Observations et autres notes anciennes 1947 – 1962*, Paris : Editions Gallimard, 1998 ; p. 39.

« Si le travail réparateur de la poésie, tel qu'il le conçoit, dépend si étroitement d'une double exigence de justesse (justesse de vie, justesse de voix), c'est parce qu'il relève d'une intuition fondamentale, d'une expérience humaine fondatrice : avant l'original, il y a l'originel, la force de l'inactuel, un temps qui ne passe pas et échappe au temps. Aux incertitudes et aux menaces du présent, le poète répond par une attention à des rituels anciens qui n'ont plus cours mais offrent à la poésie l'exemple de paroles justes et immémoriales, capables d'inscrire le devenir humain dans un ordre qui tout à la fois le dépasse et l'apaise. Il ne s'agit de rien d'autre ici que de parier sur la continuité d'une expérience humaine qui se répète d'âge en âge et à laquelle le poète a pour mission de donner voix après en avoir retrouvé la trace au plus intime de sa vie. »¹²⁶

Tous les deux explorent le verbe et les composantes du jardin, le paysage. Pour eux, derrière l'ordinaire, il y a l'extraordinaire. Chez Philippe Jaccottet le passé originel est toujours derrière le présent et l'avenir est incertain, alors que pour Francis Ponge l'avenir doit être considéré avec confiance. Paysage et composantes du jardin permettent l'apprentissage de la vie au présent, car si le rythme des saisons se déploie, une saison succédant à une autre, seul l'intérêt prêté au moment présent pèse et doit peser de tout son poids. En même temps, il y a dans le sublime un subtil mélange du temps, le temps présent et le hors du temps ou temps immobile. La rigueur, le goût de l'ordre et d'une profonde mesure permettent au langage de relier l'homme et l'objet, le plus exactement possible et, par là, de rétablir entre eux un équilibre.

Philippe Jaccottet aime chez Francis Ponge cette règle ferme, ce parti pris de la chose qui, en assurant un re-équilibre, donne à l'homme la possibilité d'être heureux.

« L'alliance de mesure et d'attention à la fois exacte et enthousiaste au réel le plus familier lui semble guidée de façon exemplaire par le souci d'ajuster le monde à l'homme et l'homme au monde, de faire en sorte que l'homme soit satisfait du monde dans lequel il vit, qu'il y soit confortablement installé et heureux. »¹²⁷

La rigueur et la mesure sont aussi fortes chez l'un que chez l'autre, la différence se trouve dans cette foi dans l'avenir que seul Francis Ponge semble posséder, peut-être parce qu'il vit davantage au présent, et non dans cette nostalgie de l'origine, cette incertitude latente, ces doutes, touchant parfois au tragique, qui sont partie prenante dans l'œuvre de

¹²⁶ Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris : P.U.F, 2000 ; p. 35.

¹²⁷ *Idem.* p.36.

Philippe Jaccottet. Francis Ponge ne nie pas le tragique, mais il ne veut pas en être le porte-parole.

« [...] Ponge ne nie pas le tragique, dont il a éprouvé l'existence en se heurtant à l'impossibilité de faire coïncider absolument l'idée et le mot, mais il se refuse à mettre la poésie une fois de plus au service de l'expression tragique. »¹²⁸

Le tragique doit rester en échec, non parce que l'on se refuse à le voir et à l'accepter, mais parce que la force offerte par la joie, notamment celle donnée par le jardin saisi dans sa réalité et dans ses représentations, contrebalance sans les annuler les effets négatifs de la vision dramatique et permet d'atteindre ainsi une certaine sérénité. Le spectacle des arbres ou arbustes à fleurs, des fleurs, des jardins et des paysages suivant les saisons, à l'automne, en hiver, au printemps en particulier, en été, et sous certains éclairages, le matin, le soir... montre l'éclatement, la somptuosité même de la vie. Ce spectacle-tableau relie au présent, à un temps originel et au temps de l'enfance, permet de replonger dans le souvenir du passé, pousse au langage à la fois puissant et faible, cependant présent et fidèle dans sa volonté à traduire la réalité, et à en rendre la beauté. Ce bonheur donné par les jardins et les paysages emporte dans une même dynamique ceux qui contemplent, qui écrivent et qui lisent.

b. Des lieux fondamentaux.

Les voies initiatiques empruntées par les différents auteurs se rejoignent dans l'acceptation et le renouvellement esthétique de la vie par l'écriture.

Dans *Le Jardin des Finzi-Contini*, la famille Finzi-Contini se détache, altière et aristocratique, du microcosme ferrarais. Leur demeure est coupée du monde par les murs du parc, planté d'essences rares et d'arbres somptueux. Le narrateur désirait depuis longtemps écrire sur les Finzi-Contini, mais l'impulsion ne se produisit qu'en 1957 grâce à un détour inopiné, par la route, en voiture, et la visite près de Rome d'une nécropole qui rappelle le cimetière israélite de cette famille, à Ferrare. Cette visite se fait sous le signe d'une phrase prononcée par Giannina, une petite fille qui, voyageant avec lui, fait remarquer que contrairement aux autres, pour elle, les peuples anciens que l'on n'a pas connus comme les étrusques, par exemple, ont besoin de la même tendresse que les morts chéris avec lesquels on a vécu et que l'on a aimés. On se rapproche là de la pensée d'Hella S. Haasse dans les

¹²⁸ Jean-Pierre Vidal, *Philippe Jaccottet*, Paris : Editions Payot, 1989 ; p. 11.

différents récits étudiés et de celle de Philippe Jaccottet pour qui les générations humaines passées continuent d'entretenir des liens avec les vivants. Les générations anciennes ont également les moyens de transmettre à travers leurs œuvres par exemple, une expérience affective, intellectuelle et culturelle, qui aide à vivre mieux.

« [...] les œuvres du passé, qui constituent la culture, n'ont encore d'existence que dans la mesure où, loin d'être ombre, elles éclairent, loin de peser, elles donnent des ailes. Que leur nombre et leur perfection paralysent le créateur est autre chose. Les œuvres ne nous éloignent pas de la vie, elles nous y ramènent, nous aident à vivre mieux, en rendant au regard son plus haut objet. Tout livre digne de ce nom s'ouvre comme une porte, ou une fenêtre. »¹²⁹

Pour Giannina, dès que l'on connaît l'existence et l'histoire de personnes mortes depuis des siècles ou récemment, on en devient en quelque sorte solidaires :

« Mais non, déclara-t-elle avec douceur, en disant cela, tu me fais penser au contraire que les Etrusques ont vécu eux aussi, et je les aime aussi, comme tous les autres. »^{130/131}

Cette phrase prononcée avant même que le roman ne commence, puisque le narrateur explique comment il en est venu à écrire cette histoire qui lui tenait à cœur, prend toute sa force et sa résonance quand on apprend, dans les dernières lignes de cette introduction, que les Finzi-Contini comme des millions d'autres juifs sont morts dans les camps de concentration, sauf Alberto, mort d'une lymphogranulomatose en 1942.

« Alors que Micòl, la fille cadette, et son père le professeur Ermanno, et sa mère la signora Olga, et la signora Regina, la mère paralytique et très âgée de la signora Olga, tous déportés en Allemagne au cours de l'automne 43, qui pourrait dire s'ils ont trouvé une sépulture quelconque ? »^{132/133}

¹²⁹ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 131.

¹³⁰ Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Paris : Editions Gallimard, 1964, pour la traduction française. p. 17.

¹³¹ Giorgio Bassani, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Milan ; Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 1976 ; p. 6. « Pero, adesso che dici così » proferì dolcemente, « mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri. »

¹³² *Idem.* p. 20.

¹³³ Giorgio Bassani, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Milan : Arnoldo Mondadori Editore S. p. A, 1976 ; p. 8. « mentre Micòl, la figlia secondogenita, e il padre professor Ermanno, e la madre signora Olga, e la signora

L'histoire de ce jardin et de cette famille se trouve donc sous le signe de la disparition et de la mort, et bien évidemment de la désespérance, de l'horreur, de l'incommensurable faute qui entache le XXème siècle.¹³⁴ En même temps, ce texte redonne la vie à un jardin somptueux, semblant hermétiquement fermé, à des juifs aristocrates et cultivés, par là même incompris. Ils semblent retranchés du reste du monde. Ils ont pourtant commencé à s'ouvrir à l'espace extérieur, puis, en raison des événements racistes, antisémites, se sont à nouveau renfermés, jusqu'au moment tragique du départ en camp de concentration.

Quand le narrateur rencontre vraiment Micòl, c'est-à-dire quand ils se parlent pour la première fois, il a douze ou treize ans et il ne franchit pas le mur du jardin. C'est toute l'histoire d'un amour naissant et avorté, dont le jardin est à la fois le cadre et l'initiateur.

Le narrateur suit cette voie initiatique dans un jardin du temps passé, sous cet éclairage particulier, dû à l'antisémitisme qui s'étend, à la guerre qui couve, à l'atmosphère familiale. Micòl l'initie à toute la beauté, toute la splendeur du parc ; elle montre, dessine, peint, nomme chaque arbre et chaque chose.

Les jardins dans les écrits d'Hella S. Haasse comme celui du roman *La Source cachée*¹³⁵ et ceux des deux nouvelles *Le Génie du lieu* suivi de *La Gloriette*¹³⁶ se révèlent des voies hautement initiatiques pour les héros. Le premier récit se déroule avant la deuxième guerre mondiale et les deux autres, sans notation de date, pourraient se passer aujourd'hui.

*Le Fleuve Alphée*¹³⁷ s'ouvre sur les premières années de la guerre de 1914 « *Un peu plus d'un an après ma naissance, la guerre de 1914 éclata* »¹³⁸ ce récit autobiographique de Roger Caillois dévoile un espace qui est surtout du domaine du jardin secret, lié à son enfance, lié à des lieux et des objets qui sont presque des talismans, une protection contre le

Regina, la vechessima madre paralitica della signora Olga, deportati tutti in Germania nell'autunno 43, chissà se hanno trovato una sepoltura qualsiasi. »

¹³⁴ Après cette tragédie inouïe qu'est la Shoah, vis-à-vis de laquelle ne peut s'exprimer qu'une horreur sans nom, à la limite de l'indicible, tragédie qui aurait dû marquer un point final, éviter toute possibilité de recommencement, d'autres génocides ont suivi : le massacre des cambodgiens, des kosovars, des kurdes, des tutsis du Rwanda, des guébiés de Côte d'Ivoire... Mais la Shoah est une tragédie très particulière, au sens où on a voulu effectivement exterminer tout un peuple, non seulement des hommes mais tout ce qui est leur essence, leur dignité, leur valeur, on a cherché à anéantir plus que l'homme : son humanité toute entière.

¹³⁵ Hella. S. Haasse, *La Source cachée*, Arles : Actes Sud, 1998, pour la traduction française. Roman traduit du néerlandais par Anne-Marie de Both-Diez.

¹³⁶ Hella. S. Haasse, *Le Génie du lieu* suivi de *La Gloriette*, Arles : Actes Sud, 1998, pour la traduction française. Récits traduits du néerlandais par Anne-Marie de Both-Diez.

¹³⁷ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris : Editions Gallimard, 1978.

¹³⁸ *Idem.* p. 15.

monde culturel qui l'encercle de tous les côtés, des porte-bonheur qui l'assurent d'un retour à l'origine. Car son enfance dans un tout petit village dépendant de la commune de Vitry- Le-Brulé où la guerre reste lointaine et où la nature est première, se révèle une source permanente, un chemin de traces fertiles. Sa vie entière est enracinée dans les livres et la culture, l'enfance comme les contrées sauvages, les images ou les objets insolites, l'état végétal, le monde minéral sont semblables à des chemins d'eau vive irriguant et transformant son quotidien ; ils lui permettent d'accéder au sublime en tant que destination et retour aux sources à la fois premières et dernières. Les pierres, dernier amour de Roger Caillois ont été d'ailleurs celles qui l'ont guidé une fois encore pour retrouver son filet d'eau vive, son chemin perdu :

« C'est comme si cette sorte d'objets que j'ai retenus, cette sorte de pierres totales où m'ont conduit les pierres incomplètes, m'avaient aidé, comme quelque Petit Poucet, à retrouver mon chemin perdu, à m'affranchir par instants des limites d'un être précaire, membre interchangeable d'une espèce elle-même provisoire. »¹³⁹

Pour Jurjen dans *La Source Cachée* et pour l'héroïne du *Génie du lieu*, il ne s'agit pas tout à fait d'un retour à l'origine,¹⁴⁰ plutôt d'une aventure dans un passé qui n'est pas exactement le leur mais qui l'explique, car pour les deux s'effectue un retour en arrière dans le passé, mais qui, à la différence de Roger Caillois au sens où leur voie n'est pas la solitude, leur permet de renouer avec le présent en connaissance de cause et avec joie et d'être à nouveau confiants dans l'avenir. On trouve dans les deux textes la même atmosphère, les jeux d'ombre et de lumière, le jardin et la forêt. Les lieux sont fondamentaux, ils génèrent vie et histoire, ils initient à une vie passée tout en régénérant l'actuelle. Jurjen a besoin de repos physique et moral. Il vient d'être gravement malade, il est en convalescence et se trouve dans la disposition parfaite qui allie détente et vigilance. Il est dans une position d'éveil comme l'héroïne du *Génie du lieu*, qui se retrouve dans la même position d'écoute. Cette attitude d'éveil est en lien direct avec ce que Philippe Jaccottet appellerait « l'ouverture de l'être tout entier (l'accueil, si ce mot existait) »¹⁴¹ en lien direct avec notre capacité à admirer, en

¹³⁹ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Editions Gallimard, 1978 ; p. 160.

¹⁴⁰ Retour à l'origine : tous nos textes ont à voir avec cette notion de retour à l'origine, cela sera explicité au cours de ce travail.

¹⁴¹ Philippe Jaccottet, *Observations et autres notes anciennes 1947 – 1962*, Paris : Editions Gallimard, 1998 ; p. 51.

lien direct avec le vide, seuil de la plénitude, comme en parlerait François Cheng.¹⁴² Il se rend dans l'ancienne propriété des Breskel, grands-parents maternels de sa femme, Rina, pour la vider de toutes les paperasses qui l'encombrent encore, avant de la mettre en vente. Cette maison vide et inhabitée depuis des années, dont les meubles ont été vendus aux enchères à la mort de ses habitants, et le jardin proche de la forêt exercent une fascination telle que Jurjen va irrésistiblement s'intéresser au passé de cette famille qu'il ne connaît pas, comme l'héroïne du *Génie du lieu* fascinée par l'endroit où elle vit, s'intéresse à ceux qui ont habité ce site. Elle va découvrir Renaud comme il va découvrir Eline, la mère de son épouse, d'abord sur un dessin où celle-ci s'est peinte sous les traits d'Aréthuse. Il va la poursuivre et en la poursuivant, il rejoindra Rina. Les chemins initiatiques de ces deux héros passent par le jardin et les lieux avoisinants, par la recherche de ceux et celles qui les ont habités.

Tout comme dans *La Gloriette*, où la gloriette et son jardin sont les espaces initiatiques d'une mère et de sa fille, dans *Tous Les matins du monde* de Pascal Quignard. ou dans *Silvio et la roseraie* de Julio Ramón Ribeyro, les héros, grâce à l'espace du jardin, apprennent tous des choses essentielles sur la vie et sur l'amour, en y ajoutant, dans les deux derniers textes cités, la connaissance amoureuse de la musique.

Le jardin est le site privilégié où Monsieur de Sainte Colombe joue de la viole, dans une cabane construite à cet effet après la mort de sa femme. Le jardin, la cabane dans le jardin seront le lieu de la musique et celui des rencontres avec sa femme morte, qui revient parfois pour l'écouter. La voie qui le mène au sublime c'est-à-dire à un véritable bonheur se lit dans le jardin, dans la musique toute puissante dans ce texte, dans les rencontres avec son épouse.

*« Au printemps de 1650, Madame de Sainte Colombe mourut. Elle laissait deux petites filles âgées de deux et six ans. Monsieur de Sainte Colombe ne se consola pas de la mort de son épouse. Il l'aimait. C'est à cette occasion qu'il composa le Tombeau des Regrets. Il vivait avec ses deux filles dans une maison qui avait un jardin qui donnait sur la Bièvre. Le jardin était étroit et clos jusqu'à la rivière. Il y avait des saules sur la rive et une barque dans laquelle Sainte Colombe allait s'asseoir le soir quand le temps était agréable. »*¹⁴³

¹⁴² François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Paris : Editions du Seuil, 1991 ; collection Points / Essais n° 224.

¹⁴³ Pascal Quignard, *Tous Les matins du monde*, Paris : Editions Gallimard, 1991 ; collection Folio n°2533 ; p. 9.

La cabane où il joue pour ne pas déranger ses filles la journée, quand elles apprennent leurs leçons ou après le dîner quand elles sont couchées, se trouve « dans les branches d'un grand mûrier qui datait de Monsieur de Sully. »¹⁴⁴

Il lui arrive de passer des heures et des heures sur son instrument, dans sa cabane suspendue dans les branches du vieux mûrier dans le jardin, perfectionnant son savoir-faire par des exercices. Pour améliorer les qualités de son instrument, il trouve de nouvelles façons de le tenir, il ajoute une corde basse et grâce à sa virtuosité, à sa technique, il parvient presque à lui donner voix humaine.

L'amour de la musique et celui du jardin réunissent ces deux récits, car Silvio dans *Silvio et la Roseraie* a aimé et fait de la musique, enfant, grâce à sa mère, ce qui l'a précocement initié à un regard autre, à une écoute différente et le prédispose maintenant à comprendre ce qu'il n'aurait peut-être pas compris, quand sa vie brusquement bascule :

« Ses seuls moments de vrai bonheur il les avait connus dans son enfance, du vivant de sa mère, une femme raffinée qui chantait des opéras en s'accompagnant au piano et qui lui avait payé de ses propres économies un professeur de violon pendant quatre ans. »^{145/146}

Car Silvio hérite de son père, don Salvatore Lombardi, d'une hacienda, la Roseraie, à Tarma, la plus convoitée de toutes les haciendas ; il a quarante ans et ne connaît rien aux propriétés, il travaille dans un magasin, la quincaillerie de son père à Lima, cela, bien avant même d'avoir terminé ses études au lycée, et après la mort de sa mère. Gérer une exploitation laitière lui semble impossible, il songe même qu'il pourrait vendre la propriété, mais il va la voir et en tombe amoureux.

Il va chercher et trouver sa voie dans le jardin, particulièrement la roseraie et la demeure, dans la passion qu'il voue à son violon depuis sa plus tendre enfance et dans l'amour qu'il va éprouver pour Roxana Elena Settembrini, dans la manière dont il va lui faire partager tout ce qu'il aime, notamment la roseraie.

¹⁴⁴ *Idem.* p.12.

¹⁴⁵ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio et la roseraie*, Nouvelles, Carlos Milla Batres, 1972 et 1977 ; Paris : Editions Gallimard, 1981, pour la traduction française. Titre original : *La Palabra del mudo*, cuentos 1952 – 1977 ; p. 189.

¹⁴⁶ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio en el Rosedal*, Barcelone : Tusquets Editores, S.A. , 1989 ; 1994 ; de la selección y del prólogo : Alfredo Bryce Echenique, 1989 ; colección andanzas ; p. 236. « *Sus únicos momentos de felicidad los había conocido realmente de niño, cuando vivía su madre, una mujer delicadísima que cantaba óperas acompañándose al piano y que le pagó con sus ahorros un profesor de violín durante cuatro años.* »

« *L'hacienda, il n'avait fait que l'entrevoir, le jour où il avait dû venir précipitamment de Lima pour prendre la dépouille de don Salvatore et la conduire au cimetière de la capitale. Mais maintenant qu'il était revenu avec plus de calme, il avait été impressionné par la beauté de sa propriété. C'était une série d'ensembles qui jaillissaient les uns des autres et qui se déployaient peu à peu dans l'espace avec la rigueur et l'élégance d'une composition musicale.* »^{147/148}

Les chemins initiatiques offerts par les jardins publics se révèlent un peu différents ; ils montrent en tout cas que rentrer dans un jardin même public est aussi révélateur de la nature que de la culture, révélateur de soi et des autres. D'une manière peut-être moins accentuée que dans les jardins privés mais cependant réelle, une transformation a lieu.

Dans *Microcosmes* et particulièrement dans le chapitre intitulé *Jardin public*¹⁴⁹ de Claudio Magris, cette initiation s'accomplit grâce à la nature et à la culture, le jardin gardant des traces d'éden originel, jardin où la vie s'inscrit en toute chose et jardin culturel rempli de l'Histoire et des histoires des personnes, de la diversité sociale et culturelle. Cet accomplissement se lit dans le fait que chacun et chaque chose ont leurs places dans la mémoire qui garde et revivifie l'esprit. Le narrateur prête attention aux statues, aux dieux et aux personnes qu'ils représentent, à l'histoire et à la grande Histoire qu'ils évoquent, au passé qui s'inscrit dans le Jardin, aux interdits qui s'y lisent et aux gens bien vivants qui s'y promènent, aux animaux et oiseaux : aux chats qui ont la meilleure part, aux loirs et hérissons qui prennent la leur, aux oiseaux qui sont multiples, notamment les pigeons avec les salissures qu'ils génèrent, à un petit garçon et à son poisson dans un bocal qui sont un des fils conducteurs du récit. Le Jardin est à la fois le lieu de rencontre du passé et du présent, un passé rendu au présent par le biais des statues, en général, par le biais des générations qui se retrouvent ; un lieu fondamental, originel où la nature domptée, harmonisée est aussi la forêt obscure, l'ombre et l'eau profonde, le lieu de résurgence de plusieurs mythes.

¹⁴⁷ *Idem.* p. 190.

¹⁴⁸ *Idem.* p. 237. « *La hacienda la había visto muy de paso, cuando tuvo que venir precipitadamente de Lima para recoger el cadáver de don Salvatore y conducirlo al cementerio de la capital. Pero ahora que volvió con mayor calma quedó impresionado por la belleza de su propiedad. Era una serie de conjuntos que surgían unos de otros y se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de una composición musical.* »

¹⁴⁹ Claudio Magris, *Microcosmes*, Garzanti Editore S.p.a. , 1997 ; Editions Gallimard, 1998 pour la traduction française.

Mais le Jardin est aussi un lieu identitaire, triestin, où toutes les classes sociales se mêlent. Ce que l'on retrouve dans *Kew Gardens*¹⁵⁰ de Virginia Woolf. Cependant l'espace du jardin est ici, d'une façon contradictoire, un lieu où l'on perd son identité, ses repères et il est l'endroit par excellence des souvenirs et des désirs. On y apprend que le temps du jardin n'a rien à voir avec le temps des humains et que, s'il y a une sagesse du temps à retenir, c'est justement celle du jardin.

B. Le passage des seuils.

Le passage des seuils s'accomplit en adéquation avec une justesse de voix impliquant une justesse de vie conduisant à une justesse de chemin. Nos héros franchissent leurs premiers seuils initiatiques pour atteindre les derniers qui, passant par l'épreuve du sublime, les rend aptes à vivre autrement, plus justement et amoureuxment.

a. Justesse de vie.

Les jardins et paysages ouvrent à la poésie, permettent de rapprocher limite et illimité, préparent à tout un travail de réparation et de réconciliation.

Philippe Jaccottet dans *Sur le seuil*¹⁵¹ dessine un parcours initiatique dans une sorte de combe, comme une clairière qui serait enfoncée et dont les arbres formeraient le toit d'une maison / jardin¹⁵² : « *C'est sous le toit ajouré des arbres, à peine est-on entré dans cet abri, où le soleil ne brûle plus, dans la maison qui n'est jamais fermée, et il y a une fraîcheur, un parfum inséparables l'un de l'autre. [...] C'est aussi comme si l'on marchait dans sa propre maison.* »¹⁵³ L'endroit plein d'oiseaux est serein, les sources y chantent claires et gaies, « *On dirait des paroles d'un autre monde et qu'on aurait à peine le droit d'écouter. Trop claires pour nous, trop nettes. Paroles du ciel à la terre. Comme autant de « oui » ronds, lumineux, décidés, tout près de nous, en même temps comme de très loin, comme au-delà. La fable des*

¹⁵⁰ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles*, (1917 – 1941). Paris : Editions Stock 1947 et 1974 pour la traduction de *Entre les Actes* ; 1937 et 1974 pour celle des *Vagues* ; Librairie Générale Française, 1993 pour les nouvelles traductions.

¹⁵¹ Philippe Jaccottet, *Paysages aux figures absentes*, Paris : Editions Gallimard, 1970, 1976 pour la nouvelle édition revue et augmentée. *Sur le seuil*. p. 37 – 40.

¹⁵² Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris : Editions José Corti, 1948 ; deuxième partie, chapitre IV. *La Maison natale et la maison onirique*. p. 116, 117. « *Un arbre, avec toutes ses harmonies, nous inspire je ne sais quelle vénération religieuse. Aussi Plin dit que les arbres ont été les premiers temples des Dieux.* »

¹⁵³ Philippe Jaccottet, *Paysages aux figures absentes*, *Op. Cit.* p. 37.

sources. »¹⁵⁴ Le lecteur, conduit par une main ferme et décidée, suit un parcours particulier, une vraie descente initiatique vers une sorte de révélation, un secret. Le fond de la combe, comme les fondations d'une maison, est solide et doux comme un lit : « (...) *l'immense lit fumant en hiver, couvert de soie, de damas, de velours en été.* »¹⁵⁵ Car suivant les saisons, les plus riches tissus s'y succèdent. Jaccottet poursuit sa comparaison avec tous les objets hautement précieux : « *Et là, tout à coup, suintant de la surface, naissant des profondeurs comme la perle se forme de la nacre, comme la plante se hasarde, le bourgeon, la gemme, tout à coup (ou il semble que ce soit soudain) un jour, s'ouvrent ces gouttes qu'on entend seulement. Terre fleurie d'eau, terre où l'eau germe, un jour.* »¹⁵⁶ Et qu'y a-t-il en effet de plus précieux que l'eau qui chante et fait jaillir de toute terre, du désert même, un jardin ? Le secret est dans cette naissance déjà annoncée par les cris des oiseaux au tout début du texte : « *C'est le camp des oiseaux. Leur envol paraît brusque, accompagné souvent de criailles ; [...].* »¹⁵⁷ Criailles, car la naissance n'est pas si facile, la douceur et le calme viennent après. Dans cette maison ouverte où les oiseaux et les sources font entendre leurs voix cristallines, le promeneur est non seulement comme s'il était chez lui, mais aussi comme un pèlerin écoutant des voix d'enfants, des sources chantantes :

« *Comme un pèlerin écoutant matines, mais sonner dans un espace inconnu, pour un dieu encore sans nom. Ou comme celui qui entend pour la toute première fois des voix converser il ne sait où, près de lui pourtant, mais il ne parvient pas à les localiser, ce devaient être des enfants, une seule enfant qui chantonnait. Toutefois, c'était autre chose, autre chose sans quoi il n'y aurait ni distance, ni air, ni mouvement ; le lointain qui déchire, qui appelle. Source fabuleuse. Surplus du grenier des eaux.* »¹⁵⁸

L'alliance des voix gaies de l'oiseau, de l'enfant, de la source, sous ce toit végétal où le ciel perce, est presque comme le passage obligé d'une initiation heureuse, où l'humain et le céleste, l'animal et le végétal, le minéral et l'eau vitale tissent ensemble une même tapisserie sereine. Le lieu est comme une maison onirique, une maison où les voix chantent. L'image du pèlerin indique qu'il est seulement de passage mais qu'il pourra revenir car une seule initiation n'est pas toujours suffisante, plusieurs sont parfois nécessaires.

¹⁵⁴ *Idem.* p. 38, 39.

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 39.

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 39.

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 37.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 39, 40.

Ce lieu, sorte de puits magique où l'on tombe presque, est à rapprocher de la combe de *Paysages aux figures absentes*.¹⁵⁹ La différence se lit dans l'élargissement donné notamment par le culturel qui est malgré tout sous-jacent dans l'autre texte, ne serait-ce que par le symbolisme des voix. Par exemple, l'idée et la sensation du sacré sont non seulement liées aux arbres, à la végétation, aux sources, mais aussi aux pierres, aux monuments, et cette combe semble aussi être un endroit initiatique, à la façon d'un paysage qui incite à se souvenir culturellement. Quelques vestiges de pierre subsistent, un ancien petit temple dédié aux nymphes¹⁶⁰ : « [...] du temps presque impossible à imaginer où l'on croyait que les dieux habitaient les sources, les arbres, les montagnes ; [...] »¹⁶¹ des petits édifices bâtis par les paysans pour servir d'abris ou de resserres à outils ; les sources sont là aussi omniprésentes, et leur chant s'ajoute à la musique du sacré qui sourd de ces vestiges ressemblant à des oratoires pour le promeneur.

« *Quoi qu'il en fût, ces petits édifices m'évoquaient des constructions grecques en manière d'oratoires, c'est-à-dire d'abord une mesure, une perfection mesurée, et ensuite, ce qui fut la grandeur et la limite de la Grèce, la maîtrise du Sacré, que l'on était parvenu à faire descendre dans une demeure, sur la terre, sans le priver de son pouvoir et sans détruire son secret...* »¹⁶²

En même temps, ces lieux permettent de recueillir le souffle, l'esprit et la force qui y ont habité et qui y habitent, quand bien même il n'y aurait plus aucune trace tangible :

« *Simplement c'était comme si une vérité qui avait parlé plus de deux mille ans avant dans des lieux semblables, sous un ciel assez proche, qui s'était exprimée dans des œuvres que j'avais pu voir ou lire (et dont l'école, par chance avait su me communiquer le rayonnement), continuait à parler non plus dans des œuvres, mais dans des sites, dans une lumière sur ces sites, par une étrange continuité (que certains aspects de l'Histoire nous cachent.)* »¹⁶³

Les lieux sont pleins de toute la mémoire intime et culturelle des êtres sur des générations, une mémoire à la fois personnelle et collective. Elle renvoie Jaccottet à l'image d'un paradis, terre ou maison natale, centre bienheureux où le calme renaît.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 25.

¹⁶⁰ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *Op. Cit.* p. 25. « *Tout auprès s'élève une chapelle, qui fut un petit temple ; et l'on peut voir encore dans l'église du village voisin, un autel dédié aux nymphes que ce temple honorait. Evoquer cette simple inscription d'ailleurs plus qu'à demi effacée semblerait suffire à faire comprendre que cet appel que j'entendais venait de très loin, [...].* »

¹⁶¹ *Idem.* p. 25.

¹⁶² *Ibid.* p. 27.

¹⁶³ *Ibid.* p. 30.

« Quand on quitte la périphérie pour se rapprocher du centre, on se sent plus calme, plus assuré, moins inquiet de disparaître, ou de vivre en vain. Ces « ouvertures » proposées au regard intérieur apparaissent ainsi convergentes, tels les rayons d'une sphère ; elles désignaient par intermittences, mais avec obstination, un noyau comme immobile. Se tourner vers cela, ce devait être appréhender l'immémoriale haleine divine (en-dehors de toute référence à une morale ou à une religion) ; et, du même coup, rester fidèle à la poésie qui semble en être une émanation. »¹⁶⁴

Les paysages choisis de Philippe Jaccottet renvoient au jardin, ancien cercle sacré, au regard porté à l'intérieur vers le centre d'où sort la poésie. L'intérieur renvoie cependant à un large extérieur qui n'est jamais exclu. Les paysages, les jardins, les vergers, ont certes des limites, mais tout reste ouvert sur une vision qui va au-delà à l'intérieur comme au-delà à l'extérieur. La limite et l'illimité tendent à se rapprocher.

L'initiation passe chez Francis Ponge par un travail onirique et profond à l'intérieur des choses. Pour Gaston Bachelard ce chemin ne peut être emprunté que par les rêveurs et les poètes :

« Comme l'indique clairement Francis Ponge, en travaillant oniriquement à l'intérieur des choses, nous allons à la racine rêveuse des mots. « Je propose à chacun l'ouverture des trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion des qualités, une révolution, ou une subversion comparables à celle qu'opère la charrue ou la pelle, lorsque, tout à coup et pour la première fois, sont mises à jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies. O ressources infinies de l'épaisseur des choses, rendues par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots !¹⁶⁵ » Il semble ainsi qu'ensemble, les mots et les choses prennent de la profondeur. On va en même temps au principe des choses et au principe du verbe. »¹⁶⁶

Pour lui, l'artiste doit réparer le monde ou du moins en recoller les morceaux. Il poursuit une voie initiatique de réconciliation donnant ou redonnant la joie de vivre. C'est un réparateur attentif dont le travail est de réconcilier l'homme et le monde par ses oeuvres.¹⁶⁷
Et :

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 31.

¹⁶⁵ Francis Ponge, *Œuvres complètes I*, Paris : Editions Gallimard, 1999, pour l'ensemble de l'appareil critique et des Ateliers ; Bibliothèque de la Pléiade. *Proèmes. Introduction au « Galet »*, p. 203.

¹⁶⁶ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos, Essai sur les images de l'intimité*, Paris : José Corti, 1948 ; première partie, chapitre I : *Les rêveries de l'intimité matérielle*. p. 11, 12.

¹⁶⁷ Francis Ponge, *Œuvres complètes I, Op. Cit. Méthodes, Le Murmure (condition et destin de l'artiste)*. p. 627, 628.

« L'on devrait pouvoir à tous poèmes donner ce titre : « Raisons de vivre heureux ». Pour moi du moins, ceux que j'écris sont chacun comme la note que j'essaie de prendre, lorsque d'une méditation ou d'une contemplation jaillit en mon corps la fusée de quelques mots qui le rafraîchit et le décide à vivre quelques jours encore. »¹⁶⁸

En même temps s'il y a joie de la réparation créatrice et s'il y a réconciliation, si l'artiste a atteint son but, ce sera toujours parce que l'objet ou la chose aura presque été écrite de son propre point de vue. Il s'agit de redonner aux choses, au jardin et à ses composantes, à la nature, le droit d'être en plénitude. La matière de l'esprit rafraîchit la matière de la chose ; la joie prise ou donnée est redonnée. Il y a une dynamique d'échange, de vie, dans un juste équilibre. Dans les différents récits, notamment ceux d'Hella S. Haasse, Giorgio Bassani, Pascal Quignard, Julio Ramon Ribeyro, Roger Caillois, on retrouve la réparation créatrice et ce travail de réconciliation.

« Tout le secret du bonheur du contemplateur est dans son refus de considérer comme un mal l'envahissement de sa personnalité par les choses. Pour éviter que cela tourne au mysticisme, il faut : 1° se rendre compte précisément, c'est-à-dire expressément de chacune des choses dont on a fait l'objet de sa contemplation ; 2° changer assez souvent d'objet de contemplation, et en somme garder une certaine mesure. Mais le plus important pour la santé du contemplateur est la nomination, au fur et à mesure, de toutes les qualités qu'il découvre ; il ne faut pas que ces qualités, qui le transportent, le transportent plus loin que leur expression mesurée et exacte. »¹⁶⁹

Si Francis Ponge s'agace d'une certaine idée du sacré, pourtant, force est de constater que le sens du sacré exige la concentration et la rigueur qu'il prône et que la nomination est dans la droite ligne de tous les textes sacrés. Son travail et sa manière *d'aller « aux racines rêveuses des mots »*, grâce notamment au jardin et ses composantes forment une démarche initiatique.

Philippe Jaccottet, dans *Paysages avec figures absentes*,¹⁷⁰ s'exprime sur les paysages du sud¹⁷¹ qui sont à la fois ce qui attire et ce qui se dérobe, ce qui l'entraîne vers une parole proche de la poésie :

¹⁶⁸ *Idem.* Dans *Proèmes, Raisons de vivre heureux*. p. 197.

¹⁶⁹ *Ibid.* Dans *Proèmes. Introduction au « Galet »*.p. 203.

¹⁷⁰ Philippe Jaccottet, *Paysages Avec figures absentes*, Editions Gallimard, 1970 ; 1976 pour la nouvelle édition revue et corrigée ; collection Poésie / Gallimard, 1998.

¹⁷¹ Il s'agit des paysages de la Drôme, de Grignan en particulier, où le poète vit depuis son mariage en 1953.

« Dès que j'ai regardé, avant même – à peine avais-je vu ces paysages, je les ai sentis m'attirer comme ce qui se dérobe, ainsi que parfois dans les contes, en particulier dans celui si beau, des Mille et Une Nuits où le prince Ahmed, ne retrouvant plus la flèche qu'il a tirée, est entraîné toujours plus loin, à sa recherche pour aboutir enfin au lieu aride où se cache la demeure d'une fée. De la même façon, ma pensée, ma vue, ma rêverie, plus que mes pas, furent entraînées sans cesse vers quelque chose d'évasif, plutôt parole que lieu, et qui m'est apparu quelquefois, analogue à la poésie même. »¹⁷²

Le sentiment intense qui le saisit à la vue de ces paysages est de l'ordre de la plénitude, une impression de paradis, non que le ou les paysages ressemblent à l'image communément admise d'un pays où coulent le lait et le miel, mais plutôt parce que ce mot de paradis traduit une idée de lumière, de perfection, qui est non seulement lié au regard porté sur le paysage mais lié aussi au savoir culturel appris dès l'enfance au sujet d'un pays comme la Grèce, par exemple. Ces paysages du sud de la France sont donc, en même temps un peu la Grèce, Majorque et Grignan, une image du paradis.

« [...] à ce mot, qui voulait sans doute d'abord traduire dans mon esprit une impression d'exaltation, de perfection, de lumière, se liait une idée de la Grèce, pays que je n'avais jamais vu qu'en image, mais dont j'allais maintenant comprendre que la lumière m'avait nourri plus profondément que je n'aurais jamais pu le croire. [...] aux Baléares déjà, surtout à Majorque, quand je l'avais traversée au printemps (pleine de plantes et de fleurs), j'avais éprouvé la même correspondance et la même émotion. La voix qui me parlait, attirante, autour de Grignan, était une voix méditerranéenne : et pourtant quand je marchais dans ces terres, j'étais fort peu soucieux de culture, de pensée, et sans aucune envie de me choisir une quelconque patrie. Mais ces éléments, que je le veuille ou non, intervenaient, plus ou moins loin de ma conscience, dans ce qui se formait en moi autour de ce mot : « paradis ».¹⁷³

Le paradis est une terre natale, non pas forcément à cause du lieu de naissance,¹⁷⁴ mais parce qu'il s'agit d'un espace où l'on respire, où l'on est bien, un espace sans limite apparente ou tout au moins limité seulement par ces caractéristiques du sud. Le paradis est un endroit qui ouvre à la profondeur du temps.

« Ainsi, sans que je l'eusse voulu ni cherché, c'était bien une patrie que je retrouvais par moments, et peut-être la plus légitime : un lieu qui m'ouvrait la magique profondeur du temps. Et si j'avais pensé le mot « paradis », c'était

¹⁷² Philippe Jaccotet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 21.

¹⁷³ *Ibid.* p. 24.

¹⁷⁴ Le lieu de naissance est cependant, souvent, en tant que lieu d'origine, un endroit vers lequel on revient, on aspire, une sorte de paradis nimbé d'ailleurs de toutes les projections affectives que l'on a ajoutées au cours des années. Seul le lieu choisi et désiré peut tendre à la même qualité que ce fameux espace natal.

aussi, probablement, parce que je respirais mieux sous ce ciel, comme quelqu'un qui retrouve la terre natale. »¹⁷⁵

Paradis, terre natale, lumière, respiration profonde, beauté, voie d'initiation pour Philippe Jaccottet permettent de rejoindre cette marge sublime qui est à l'extérieur autant qu'à l'intérieur, qui ouvre « à l'affleurement de l'être. »

« Ce qui nous touche parfois si intimement, au hasard de nos promenades, n'est-ce pas justement l'affleurement de l'être ? Ce merle qui chantait en mars près du Luxembourg, et un tel chant qu'en lui je redevenais enfant, ne m'ouvrirait-il pas un chemin doré dans la forêt des apparences ? »¹⁷⁶

L'affleurement de l'être est donné par cette mémoire intime qui fait resurgir du passé et de l'enfance, des choses oubliées et cependant profondément inscrites, qui donne du prix au moment présent, qui fait voir l'invisible par le filtre du souvenir.

« [...] La vigne vierge rose et vert, pointillée de bleu, perd peu à peu ses feuilles, et l'entrelacs de ses rameaux, à travers lesquels on commence à voir le balcon qui les porte comme se découvrirait quelque chose d'intime, me touche. Je devine qu'une fois encore vibre en moi quelque fragment ancien (où avions-nous de la vigne vierge à nos fenêtres ?), et peut-être est-ce de nouveau la lumière qui l'a atteint, cette lumière du matin, claire et fraîche comme une rivière, douce à la pierre, et sur les meubles de la chambre déjà presque trop faible, exténuée comme un messenger par une course trop longue. [...] »¹⁷⁷

Cette mémoire intime du pays natal s'inscrit dans le présent ; elle a donné à l'enfant ses premières impressions de beauté et continue de les offrir à l'adulte. Les lieux proches de la Méditerranée pour Francis Ponge sont toujours des espaces existentiels, amoureux, dont il faut parler qu'il faut écrire et à jamais redire leur beauté :

« [...] Pour ceux qui sont nés non loin de la méditerranée, pas de doute : la beauté existe. Et quelle folie d'habiter loin d'elle ! Quelle folie, quelle absurdité de s'en exiler ! C'est celle de la fontaine de Nîmes, celle du moindre figuier. Celle du moindre cabanon à outils dans une vigne, non moins parfois d'un pin, d'un pin parfois parasol. C'est la mer scintillant comme un tesson de mosaïque entre les oliviers. C'est la grandeur rose et maïs des choses de la statuaire et de l'architecture et des inscriptions mythiques sous le soleil. Nous n'aurons d'autre projet existentiel que de nous en flatter et à propos de n'importe quoi la dire, en faire une statue pour vivre entre ses genoux. (Nous avons ouvert les yeux, en effet, dans les jardins de la Fontaine de Nîmes, où

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 30,31.

¹⁷⁶ Philippe Jaccottet, *Observations et autres notes anciennes 1947 – 1962*, Paris : Editions Gallimard, 1998 ; p. 52.

¹⁷⁷ *Idem.* p. 91, 92.

notre voiture d'enfant, comme un berceau, se trouvait chaque jour amenée au pied du grand mur rose, sous l'éventail grandiose des pins se superposant jusqu'au de la tour Magne, fleur de magnolia au sommet. »¹⁷⁸

Dans *A Travers un verger*, Philippe Jaccottet évoque un verger d'amandiers particulièrement lumineux. Ce texte sur la beauté d'un verger d'amandiers se déploie comme une rêverie et comme une interrogation sur l'utilité de ce sublime qu'est la beauté et de ce qu'est l'art, du travail d'écriture, par rapport à la souffrance et à la mort qui guettent et qui touchent les lointains et les proches. Le poète n'a pas écrit ses impressions tout de suite, c'est donc une réflexion après coup qui s'étale sur des mois ; tout en déplorant cette distance qu'il ne peut plus combler, il pense qu'elle saura peut-être agrandir un espace nécessaire.

« C'était comme si je découvrais une espèce différente d'amandiers (probablement du seul fait de leur nombre, ou de leur répartition, du lieu ou même de la couleur du ciel durant ces jours-là). Leur floraison semblait plus confuse, plus insaisissable ; et surtout d'un blanc moins pur et moins éclatant que celui d'une fleur isolée, observée de près. »¹⁷⁹

Ce verger est extrêmement difficile à décrire, il n'est pas vraiment blanc, il est tellement multiple, si différent de la neige, de l'écume, de l'essaim et pourtant...

« Quelque chose de multiple, cela oui, un essaim, de multiplié : des milliers de petites choses, ou présences, ou taches, ou ailes, légères – en suspens, de nouveau, comme à chaque printemps ; une sorte d'ébullition fraîche ; un brouillard, s'il existait un brouillard sans humidité, sans mélancolie, où l'on ne risque pas de se perdre ; quelque chose, à peine quelque chose... »¹⁸⁰

« Tout événement est un brouillard de gouttes », ¹⁸¹s'exclame Gilles Deleuze. Un événement correspond aussi à certaines personnes qui sont comme une légère variation atmosphérique¹⁸².

« Aimer ceux qui sont ainsi : quand ils entrent dans une pièce, ce ne sont pas des personnes, des caractères ou des sujets, c'est une variation atmosphérique, un changement de teinte, une molécule imperceptible, une population discrète, un brouillard ou une nuée de gouttes. »¹⁸³

¹⁷⁸ Francis Ponge, *Œuvres Complètes*, Tome II, Paris : Editions Gallimard, 2002, pour l'ensemble de l'appareil critique et des Ateliers, Bibliothèque de la Pléiade. *Pour un Malherbe*, p. 223, 224.

¹⁷⁹ Philippe Jaccottet, *A Travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Paris : Gallimard. p. 9.

¹⁸⁰ *Idem*. p.10.

¹⁸¹ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris : Editions Flammarion, 1996, collection Champs ; p. 79.

¹⁸² « Une légère variation atmosphérique » ou ce quelque chose qui change justement une atmosphère.

¹⁸³ Gilles Deleuze Claire Parnet, *Dialogues*, *Op.cit.* p. 81.

C'est indéfinissable, si flottant, si léger et cependant beau, joyeux.

*« Quelque chose de flottant confusément dans ce fond, la halte d'une nuée, ou d'un brouillard heureux.
Une beauté lointaine, imprenable, une lumière inconnue. Portant toujours un autre nom que celui qu'on s'apprêtait à lui donner.
Sans poids, presque sans forme, et surprenant, émerveillant chaque fois. »¹⁸⁴*

L'hiver, justement à cause de ce dépouillement, de cette nudité, est une saison que le poète aime particulièrement dans ces « *Paysages aux figures absentes* », car ils offrent au regard une lumière assourdie, jusque dans la vision des genévriers qui semblent avoir en leur centre une bougie enflammée. Les amandiers, eux, sont en équilibre entre l'hiver nu et l'étonnante impression de printemps qu'ils donnent. La mousse joyeuse des mimosas qui éclaire janvier et février, dont nous parle Francis Ponge, rejoint les amandiers de Philippe Jaccottet.

« Quand on apporte du mimosa, c'est presque comme si l'on apportait (une surprise !) le soleil lui-même. Comme un rameau bénit (le rameau bénit du culte de Râ). Comme une petite torche allumée. Les torchères du mimosa... [...] »¹⁸⁵

C'est toujours être au seuil, à la limite, pour approcher de la justesse des mots qui devront rendre la réalité. L'initiation s'inscrit dans ce chemin d'exactitude.

« (Ces images en disent toujours un peu trop, sont à peine vraies ; il faudrait voir en elles plutôt des directions. Car ces choses, ce paysage, ne se costumant jamais ; les images ne doivent pas se substituer aux choses, mais montrer comment elles s'ouvrent, et comment nous entrons dedans. Leur tâche est délicate.) »¹⁸⁶

Francis Ponge montre combien la distance est importante dans la manière de regarder et à quel point différents paliers peuvent s'envisager, quand il parle du paysage qui entre en nous seulement après que nous sommes entrés en lui ; la digestion est délicate et nécessaire, l'écriture en est l'aboutissement, elle débouche sur le ciel.

¹⁸⁴ Philippe Jaccottet, *A Travers un verger* (1971 – 1974) suivi de *Les Cormorans* (1974) et de *Beauregard* 1976 – 1980), Paris : Éditions Gallimard, p. 11, 12.

¹⁸⁵ Francis Ponge, *Œuvres Complètes I*, Paris : Editions Gallimard, 1999, pour l'ensemble de l'appareil critique et des Ateliers, Bibliothèque de la Pléiade ; dans *La Rage de l'expression, Le Mimosa*. p. 373.

¹⁸⁶ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Editions Gallimard, 1970 ; 1976, pour la nouvelle édition revue et augmentée. p. 16, 17.

« L'horizon, surligné d'accents vaporeux, semble écrit en petits caractères, d'une encre plus ou moins pâle selon les jeux de lumière.

De ce qui est plus proche je ne jouis plus que comme d'un tableau.

De ce qui est encore plus proche que comme de sculptures, ou architectures,

Puis de la réalité même des choses jusqu'à mes genoux, comme d'aliments, avec une sensation de véritable indigestion,

Jusqu'à ce qu'enfin, dans mon corps tout s'engouffre et s'envole par la tête, comme par une cheminée qui débouche en plein ciel. »¹⁸⁷

Le paysage met en éveil tous les sens et l'intelligence, il permet l'union profonde du corps et de l'esprit. La beauté du paysage, à travers lui du monde, engendre un appel auquel l'homme répond. Il y a interaction constante entre l'homme et l'univers. Les peintres l'expriment fortement, les liens de Cézanne avec la montagne Sainte-Victoire sont un exemple fameux ; pour Monet, les nymphéas ont d'abord été longtemps l'objet de sa contemplation avant d'être le sujet constant de sa peinture, l'image d'un long tête à tête amoureux.

Philippe Jaccottet nous montre ce verger, émerveillant tous les passants, à la manière d'un signe bienveillant, d'un sourire sur un visage, tout en insistant sur le fait qu'il est très ordinaire. La beauté du verger est éphémère, ce sont les fleurs, moment sublime dans la nature, fleurs qui provoquent l'inattendu, l'extraordinaire, l'émotion ; pourtant éclore pour les fleurs est dans la normalité de la loi de la nature. L'important est d'y prêter attention, de se trouver au seuil, à l'écoute de ce véritable éblouissement, au sens où la floraison le concerne brusquement et en entier ; il montre et il implique toute la préparation profonde et intense souvent invisible qui a déjà eu lieu. En même temps, ce rappel direct et merveilleux de l'éclatement printanier s'adresse à chacun aussi brutalement.

L'irruption toujours extraordinaire des fleurs d'amandiers en plein hiver ou juste à la sortie de l'hiver provoque l'enchantement, alors même que le verger en fleurs est « [...] (sans solennité, sans prétention, sans bruit) ; comme quand sort le premier mot d'un tendre entretien. »¹⁸⁸

¹⁸⁷ Francis Ponge, Œuvres complètes I, Op. Cit. Pièces : Le Paysage. p. 721.

¹⁸⁸ Philippe Jaccottet, *A Travers un verger* suivi de *Les Cormorans et de Beauregard*, Op. Cit. p. 14.

L'auteur le compare à un lièvre des neiges, dans sa course personnelle pour le décrire alors qu'il s'enfuit déjà, et il se demande aussi dans quelle mesure ce verger n'est pas à la fois le tourbillon de neige et le voyageur qui se hasarde à y entrer, un peu comme s'il fallait brouiller les frontières. L'arrivée soudaine de la beauté représentée par un verger qui émerveille le poète et le rend presque inapte à en traduire, à en communiquer une image objective, lui remet en mémoire d'autres images liées à des souvenirs réels, à des lectures qui, parce qu'elles renforcent l'émotion, le font s'interroger sur le désir qui est derrière, un désir où la vie et la mort pourraient s'unir dans cet enchantement qu'est la beauté, même fragile et éphémère, même indicible.

« Une fois de plus, il doit s'agir du désir profond, craintif, de passer sans peine un seuil, d'être emporté dans la mort comme par une magicienne. Un tourbillon de neige, qui aveugle, mais qui serait aussi une multiplicité de caresses, un étoilement de bouches fraîches, tout autour de vous – et dans cette enveloppe, grâce à ce sortilège, on est ravi dans l'inconnu, on aborde à une terre promise. »¹⁸⁹

La mort et la beauté quand elles s'allient se perçoivent intimes et douces, le seuil se passe sans appréhension. Dans *Paysages avec Figures absentes*, les paysages du sud, où les murets de pierres sèches sont parfois des dalles dressées, où surgit l'ombre des cyprès, forment un tableau funèbre contrebalancé par l'image printanière des amandiers en fleurs.

« C'est une présence au bord des chemins à la fois funèbre et honorable et qui, pour peu que l'on découvre au-delà, en février ou mars, l'aurore des amandiers, ébranle notre plus intime mémoire. »¹⁹⁰

En même temps, Philippe Jaccottet ne cesse de mettre sur les plateaux de la balance la mort et la souffrance d'un côté, la beauté et la joie de cette beauté de l'autre, qui font partie de cette voie initiatique conduisant à une autre façon de vivre avec soi et avec l'autre, même si la beauté et la joie semblent toujours plus légères, plus insaisissables dans la mesure où il faut les accueillir, être à leur écoute, accepter momentanément de les perdre. L'existence consiste à concilier tragique et bonheur, c'est ce qu'exprime Philippe Jaccottet, insistant sur l'initiation qui se poursuit dans un travail permanent permettant d'accéder à un équilibre lui-même toujours à redéfinir. La douleur, la mort des êtres proches, la pensée de sa propre fin empêchent parfois le poète de goûter pleinement la beauté du jardin, du verger, du paysage.

¹⁸⁹ *Idem.* p.18.

¹⁹⁰ Philippe Jaccottet, *Paysages avec Figures absentes*, Paris : Editions Gallimard, 1970 ; 1976 , pour la nouvelle édition revue et augmentée ; p. 27, 28.

Mais le Beau est ce qui donne tout son prix à la vie. Tous sont tenus, en vertu de leur capacité à savoir admirer, à l'obligation d'être heureux.

« [...] C'est le beau comme invitation qui me fait désirer l'obligation d'être avec les autres. Avec enthousiasme, en toute reconnaissance. Et on n'a pas le droit de pas être heureux. »¹⁹¹

La beauté a un lien aussi avec le rôle des mots fabricant sans se lasser des espaces lumineux.

« C'est ainsi que sur le rôle des mots, à défaut de pensées, des images me viennent ; je vois des navettes courant sur le métier du tisserand, des barques sur des canaux, des remorqueurs, des péniches comme on en découvre à certains nœuds du trafic, dans le miroitement des Pays-Bas. Un instant, les mots m'apparaissent pareils, allant et venant, circulant dans l'espace invisible de l'esprit, tissant un réseau utile, inlassablement, depuis toujours, ou aussi bien une sorte de vêtement. Ils aideraient la vie, ils nous réchaufferaient, nous abriteraient. »¹⁹²

En même temps les mots qui pourraient sembler futiles ou inutiles, comme la beauté, montrent que dans leur apparente futilité ou inutilité,¹⁹³ ils sont au contraire d'une nécessité absolue, ils sont justement ce qui permet de tenir la lampe allumée, de sauvegarder la joie reçue et donnée. La voie du sublime réside dans cette lumière offerte, parfois à peine entrevue, et qui est redonnée.

« Je me dis parfois : la beauté est aussi incompréhensible que la douleur, donc aussi réelle, donc également forte et nécessaire. Le corps serait comme quelqu'un qui tient une lampe. Il ne faut pas que la lampe refuse de brûler parce que son porteur se fatigue, s'amenuise, s'effondre. »¹⁹⁴

L'auteur approfondit sa réflexion en écrivant que, si tous les paradis de paix, d'harmonie sont à jamais hors de portée, il y a bien sûr le choix du suicide ou le choix du combat où il est vital de rester ferme ; piteusement, il avoue qu'il se sent tragiquement faible, pétri de trop de doutes. Cependant des solutions existent :

¹⁹¹ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op.cit. p. 277.

¹⁹² Philippe Jaccottet, *A travers un verger*, Op. Cit. p. 22.

¹⁹³ S. Badir & H. Parret (sous la direction de.), *Puissances de la voix corps sentant, corde sensible*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2001. Véronique Servais, *Elements d'une phylogénèse de la voix*. p. 35. « La plupart des naturalistes qui observent avec empathie seraient probablement enclins à considérer, à la suite de Lorenz, qu'une femelle canari trouve « terriblement beau » le chant ou la livrée de son partenaire. Est-ce vraiment un hasard si, dans une meute de loups, l'animal alpha est généralement le plus beau ? [...] Or d'un

« Il faudrait alors que la vie d'un homme, comme en défi à la destruction, atteignît la plus grande plénitude à sa portée, selon le conseil de Pindare d' « épuiser le champ du possible », sans qu'il se crût autorisé à dédaigner, à nier pour autant l'impossible, l'inconnu. Il admettrait des limites sans s'y enfermer à jamais, des limites provisoires, ou poreuses, ou changeantes imprévisiblement. Il ne se vanterait pas d'avoir renversé les dieux ; il aurait un lointain espoir de les retrouver, autres, impensables toujours, une fois le labour du possible achevé – comme on reçoit la lumière du soir. »¹⁹⁵

C'est d'une certaine manière en observant les réponses offertes par la nature, les jardins que l'on y parvient. Après la destruction apparente, l'endormissement de l'hiver, le printemps fait éclater la joie de vivre, l'exubérance printanière s'élève au paroxysme. Le printemps n'est-il pas inattendu, invraisemblable, n'est-il pas comme un rire inextinguible, une joie énorme qui, après cette mort apparente donnée par l'hiver, offre une réponse somptueuse où paysages et jardins reprennent tous leurs droits et s'efforcent à la plus grande magnificence en restant ouverts à tous les inconnus, à toutes les promesses ? Cette leçon permet de mesurer à quel point est nécessaire et doit être désirée l'alliance de l'homme et du jardin, de l'homme et du paysage, de l'homme et de la terre.

La beauté du verger que voulait traduire le poète l'a emmené beaucoup plus loin.

« Toutes ces pages ont été écrites à partir d'une chose très fraîche et très tremblante, merveille aperçue en passant sous un certain ciel, un certain jour ; (...). »¹⁹⁶

Son incapacité à la transmettre lui apprend qu'il est peut-être justement nécessaire de ne pouvoir montrer que l'insaisissable.

« Même sédentaires, même casaniers, nous ne sommes jamais que des nomades. Le monde ne nous est que prêté. Il faudrait apprendre à perdre, et l'image du verger, à peine la retenir. »¹⁹⁷

C'est aussi l'approche d'un apprentissage du détachement, tout en ne pouvant ni saisir, ni retenir le sublime, c'est-à-dire ce bonheur particulier offert par la beauté ; le simple fait de vouloir les partager, les dire, se les remémorer, c'est rallumer la lumière, construire un espace

point de vue biologique le beau est utile : il produit des effets, et ceux-ci sont incorporés à la vie émotionnelle et sociale, donc à la survie de l'espèce. »

¹⁹⁴ Philippe Jaccottet, *Op. Cit.* p. 27.

¹⁹⁵ *Idem* .p. 32, 33.

¹⁹⁶ *Ibid* .p. 33.

¹⁹⁷ *Ibid* .p.33.

qui les redonne. C'est en quelque sorte être un passeur, dépasser limites, frontières et seuils, dans la plus grande légèreté, dans la joie, parfois même dans le secret. Car la beauté :

*« [...] n'est pas non plus donnée aux lieux étranges,
mais peut-être à l'attente, au silence discret,
à celui qui est oublié dans les louanges
et simplement accroît son amour en secret. »*¹⁹⁸

Les paysages sont des espaces qui ravissent les spectateurs extérieurement et intérieurement, il y a intime connivence et même attente de part et d'autre. Les spectateurs et les paysages sont en corrélation étroite.¹⁹⁹

*« Paysages qui emportent l'esprit, qui le ravissent, l'entraînent dans leur labyrinthe où brille le fil des eaux ; guides du regard amoureux attaché à cette lampe intermittente, dont on ne sait qui la tient, et que l'on croit parfois voir (mais n'est-ce pas trop céder à l'illusion ?) déjà sur l'autre rive, déjà rendant le jour à des corps depuis si longtemps endormis... »*²⁰⁰

Pour rendre, redonner le paysage, l'arbre, le jardin, il faut employer le mot juste, et c'est le travail du poète que de rendre aux êtres et aux choses la réalité de leur beauté.

*« Ainsi un mur tombe, et c'est peut-être un mur de mots ; il y a peut-être une façon de dire arbre, chemin, prairie, qui éloigne de nous l'arbre, le chemin, la prairie ; et peut-être une autre façon de les nommer qui, au contraire, abat le mur de la distance, supprime la séparation, ou du moins la change en une autre espèce de séparation. N'est-ce pas là le travail même que le poète effectue sur les mots ? D'opiques qu'ils lui furent donnés, il s'acharne à leur rendre la transparence, à nous rendre le bonheur. Ainsi une fois de plus, je suis enclin à réunir, à confondre beau, bon, et vrai. »*²⁰¹

¹⁹⁸ Philippe Jaccottet, *L'Effraie et autres poésies*, Paris : Editions Gallimard, 1953, renouvelé en 1981 ; dernier quatrain de *La Traversée* p. 35.

¹⁹⁹ Ces figures absentes sont en réalité des figures très présentes, dans la mesure où justement les paysages prennent le relais pour affirmer la force de leur présence malgré le temps qui passe, malgré le manque de traces, elles surgissent et s'inscrivent dans le texte sans la moindre difficulté. Ce sont les figures, les désirs et les rêves du temps passé, de l'histoire humaine, figures qui s'installent dans le présent. Philippe Jaccottet, *Paysages Avec figures absentes*, Paris : Gallimard, 1970 ; 1976 pour la nouvelle édition revue et augmentée ; p. 29 - 34.

²⁰⁰ *Idem.* p. 20.

²⁰¹ Philippe Jaccottet, *Observations et autres notes anciennes 1947 – 1962*, Paris : Editions Gallimard, 1998 ; p. 84.

Finalement s'appliquer à trouver le mot juste, à renommer si nécessaire participe de la grande joie du monde rendu à sa vérité, en symbiose avec l'auteur et avec le lecteur par la suite. C'est le but que poursuit Francis Ponge.

Dans *Les Berges de la Loire*,²⁰² introduction à *La Rage de l'expression*, Francis Ponge donne les règles auxquelles il veut obéir : l'objet a tous les droits et c'est à lui qu'il convient de revenir toujours.

« [...] l'objet est toujours plus important, plus intéressant, plus capable (plein de droits) : il n'a aucun devoir vis-à-vis de moi, c'est moi qui ai tous les devoirs à son égard.

Ce que les lignes précédentes ne disent pas assez : en conséquence, ne jamais m'arrêter à la forme poétique – celle-ci devant pourtant être utilisée à un moment de mon étude parce qu'elle dispose un jeu de miroirs qui peut faire apparaître certains aspects demeurés obscurs de l'objet.

L'entrechoc des mots, les analogies verbales sont un des moyens de scruter l'objet.[...] »²⁰³

En outre, comme il écrit, dit-il, près de la Loire, pour rendre à l'objet sa fraîcheur, il se doit de plonger son esprit dans l'eau vivifiante du fleuve.

« Ainsi, écrivant sur la Loire d'un endroit des berges de ce fleuve, devrai-je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura séché sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve. »²⁰⁴

Francis Ponge célèbre la beauté du mimosa ou du lilas, dont les fleurs sont éphémères comme celles des amandiers, en jouant sur et avec les mots ; en disant lui aussi son découragement à traduire ce qu'il voit, mais par le biais d'un certain humour, d'une moquerie passagère, il retrouve toujours son enthousiasme à dire et expliquer les choses au plus près. Peut-être qu'entre autres différences, il y a la volonté, chez Philippe Jaccottet, de ne pas vouloir fixer des contours, de ne pas embrasser une totalité, pour en dire plus dans le moins, quand Francis Ponge s'efforce au contraire d'épuiser tout ce que l'on pourrait dire d'un objet ; il use du jeu et du plaisir du jeu, jusqu'à la limite d'une forme presque exagérée, proche du grotesque par l'emploi d'un mot trivial, qui ne le paraît qu'à cause du contexte, pour montrer

²⁰² Francis Ponge, *Œuvres Complètes I*, Paris : Editions Gallimard, 1999 pour l'ensemble de l'appareil critique et des Ateliers. Bibliothèque de la Pléiade ; *La Rage de l'expression*. p. 337.

²⁰³ *Idem*. p. 337.

²⁰⁴ *Ibid.* p. 337.

l'oscillation entre beauté et laideur, vie et mort ; il choisit d'être en équilibre sur les mots comme sur le sens, pour dire l'objet, en même temps, se retrouve chez lui la rêverie poétique, l'interrogation sur le travail d'écriture, la conscience de la difficulté à rendre la réalité des choses qui caractérisent Philippe Jaccottet. Leur langage est différent, mais ils se rejoignent malgré tout sur ces points là. On pourrait ajouter qu'il y a chez Francis Ponge, un solide humour, une aptitude au bonheur, une joie à être et à dire très fraîche et reconstituante et qu'il y a chez Philippe Jaccottet, l'insaisissable, le doute, la légèreté, une brume et une transparence, le chuchotement d'un oui à l'oreille. La justesse de voix, la justesse de vie, la justesse de chemin, caractérisent les voies suivies par Ponge et Jaccottet dans leurs œuvres, voies (voix) poétiques s'interrogeant sur elles-mêmes. Dans les récits qui suivent, les seuils initiatiques, les limites sont peut-être davantage marquées, soulignées par le temps linéaire de l'histoire, mais l'éclairage particulier de la recherche et de la voix (e) poétiques, offert par Ponge et Jaccottet donne une intensité et une profondeur accrues à l'ensemble des textes.

b. Premières rencontres.

Les premiers seuils correspondent aux premières rencontres avec les lieux et avec les personnes.

Dans *Le Jardin des Finzi-Contini* en juin 1929, (Alberto a quatorze ans, Micòl treize, le narrateur douze ou treize ans), le narrateur obligé de repasser une matière d'examen les mathématiques, en octobre suivant, est désespéré et s'enfuit du côté du corso Ercole I d'Este. Il ne rentre pas chez lui, il médite des idées plus ou moins conscientes de suicide, allongé sous un arbre, où il finit par s'endormir. Or, il se trouve tout proche du Barchetto del Duca. Micòl le hèle, perchée sur le mur, ce qui le réveille. Les frondaisons du parc s'étalent à perte de vue et on devine les toits de la « *magna domus* ». Il entend la voix de Micòl s'adressant à lui pour la première fois et en est ému. Elle lui dit qu'il a bien tort de se rendre malade pour une matière à repasser. Elle sait déjà tout et, brusquement, il s'aperçoit que la question de son échec finalement n'est pas si grave à côté de cet événement extraordinaire, la parole de Micòl.

Celle-ci veut qu'il rentre chez elle par le mur et non par la porte pour éviter le concierge et les questions. Elle lui propose de venir alors que Ior, son danois, un chien terriblement imposant et qui ne quitte guère sa maîtresse, se trouve là. Le narrateur, qui a le

vertige sans vouloir l'avouer et qui a peur du chien, n'est guère enthousiaste. On retrouve dans ce vertige du narrateur les sensations décrites et acceptées par Roger Caillois, l'acte de franchir le mur, qu'il aurait dû accomplir à ce moment là, qui aurait été le premier palier de son initiation, il ne le fera que bien plus tard, ce sera trop tard.

« Parmi les catégories principales des jeux, j'ai introduit le vertige, désignant par ce terme non seulement le trouble volontairement recherché de l'équilibre physique, mais aussi tout risque ou défi impliquant, en connaissance de cause, comme sanction probable la perte de l'assiette intellectuelle ou morale ou émotionnelle, sinon celle de l'existence pure et simple. Pareil désarroi, à la fois accepté et subi, s'accompagne de l'attente aléatoire, bientôt de la gloire d'avoir recouvré au dernier moment, magnifiés, les biens non évaluables en un moment abandonnés au sort par pur défi. [...] Il s'agit ici d'une exigence fondamentale, métaphysique au sens étroit du terme. Il manque quelque chose à l'homme qui ne s'est jamais senti éperdu. »²⁰⁵

Micòl descend avec facilité et élégance, elle veut lui montrer combien il est facile de grimper et comment il peut cacher son vélo ; il y a une sorte de chambre souterraine, cachée dans la verdure. C'est d'une certaine façon le deuxième palier d'une initiation qu'il lui faut franchir. Micòl, si elle est descendue de son mur facilement, semble embarrassée à l'idée de rentrer dans cette galerie obscure. Le jeune garçon y descend, pas du tout rassuré, mais, peu à peu, il se sent mieux, car il imagine tout un scénario où Micòl pourrait être celle qui le ravitaillerait, s'il choisissait de se cacher là, et où ils s'embrasseraient car ils s'aimeraient... L'image de ses parents et la tendresse de sa mère rendue folle d'inquiétude par sa disparition le font finalement remonter. Mais, en haut, tout est changé, Micòl doit revenir chez elle, on l'attend avec fermeté de l'autre côté du mur. Ils n'ont que le temps d'échanger un regard.

« Et son dernier regard, avant de disparaître de l'autre côté du mur (un regard accompagné d'un clignement d'yeux souriant : exactement comme lorsque, au Temple, elle m'épiait de sous le talèd paternel), avait été pour moi. »^{206/207}

Ce premier seuil s'ouvre sur cette possibilité jusque là inouïe de pouvoir pénétrer dans le jardin, d'avoir accès à la vie de Micòl. En même temps, comme dans certains écrits du Moyen-Age, transparaît le long du texte l'idée forte de la parole qui aurait dû être dite ou pas

²⁰⁵ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Op. Cit. p. 44, 45.

²⁰⁶ Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Op.Cit. p. 81.

²⁰⁷ Giorgio Bassani, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 48. « *E il suo ultimo sguardo, prima che scomparisse di là dal muro (uno sguardo accompagnato da un ammicco sorridente, proprio come quando, al Tempio, mi spiava da sotto il talèd paterno), era stato per me.* »

dite, à l'acte qui aurait dû être fait et qui n'a pas été fait, comme dans le conte du Graal²⁰⁸ où Perceval doit dire des choses²⁰⁹ qu'il ne dit pas ou qu'il dit quand il ne faut pas les dire, faire des choses qu'il ne fait pas ou qu'il fait quand justement il ne faut pas les faire.

Le premier seuil initiatique pour Jurjen, le héros d'*Une Source cachée*, passe par sa rencontre avec la maison et le jardin. Il écrit à son épouse, il lui raconte ce qu'il voit et ce qu'il pense, mais c'est souvent aussi l'occasion pour lui, tout en écrivant des lettres à sa femme, qu'il ne lui envoie pas toujours, d'écrire son journal et par ce biais de se connaître ou de se reconnaître.

« ... La maison est cachée dans la lumière incertaine des bois, comme un coquillage au fond de l'océan. Entre les murs flotte un bruissement de vent dans les cimes des arbres, de gouttes de pluie sur le sable, de fuites invisibles d'animaux à travers les fourrés. La maison est séparée du bois de trois côtés par un fossé profond, couvert de lentilles d'eau ; un pont mène à la cour intérieure, pavée de pierres plates, grises entre lesquelles pousse l'herbe. Les fenêtres, qui emprisonnent le reflet des arbres, semblent aussi vertes qu'eux. Le lierre s'accroche au mur et au toit, et la balustrade de la terrasse est envahie par une prolifération de roses. »²¹⁰

La première phrase rappelle, à cause du mot « coquillage », la première phrase du chapitre IX du *Voyage au phare*²¹¹ de Virginia Woolf « *La maison était abandonnée ; la maison était désertée. On l'avait quittée comme un coquillage sur une dune, qui allait se remplir de grains de sel sec, maintenant que la vie l'avait quittée.* »^{212 213} La nature abandonnée reprend là aussi ses droits à la prolifération. « *Un chardon s'insinuait dans le carrelage du garde-manger. [...] Un semis de coquelicots pointait parmi les dahlias ; la pelouse ondulait de ses longues herbes ; des artichauts géants se dressaient parmi les roses ; un œillet frangé fleurissait au milieu des choux. [...]* »^{214 215} Il y a à ce moment de ce même

²⁰⁸ Chrétien de Troyes, *Œuvres Complètes*, Paris : Editions Gallimard, 1994, Bibliothèque de la Pléiade. *Perceval ou le conte du Graal*, p. 683 – 911.

²⁰⁹ Quand le vavasseur fait chevalier Perceval, il lui donne entre autres recommandations de ne pas trop parler, il voulait seulement lui faire comprendre qu'il fallait parler à bon escient. Perceval, notamment dans le château du Graal, ne pose aucune des questions qu'il aurait dû poser, et au lieu de délivrer ses hôtes par sa parole, de l'enchantement où ils se trouvent, il les condamne à y rester.

²¹⁰ Hella S. Haasse, *La Source cachée*, *Op. Cit.* p. 9.

²¹¹ Virginia Woolf *Voyage au phare*, *Op. Cit.*

194 *Idem.* p. 4 94.

²¹³ Virginia Woolf, *To the lighthouse*, Penguin Books : text edited by Stella McNichol with an introduction and notes by Hermione Lee; p. 149. "The house was left; the house was deserted. It was left like a shell on a sandhill to fill with dry salt grains now that life had left it."

²¹⁴ *Idem.* p. 494.

texte, un premier seuil à passer. Ce sont les premières vacances sans madame Ramsey. La maison comme ses habitants vivants sont encore sous le choc de cette disparition.²¹⁶ Il en va différemment pour Breskel, le traumatisme est plus sourd. La maison est abandonnée certes, mais le lieu est rempli de la présence insistante de ceux qui ne sont plus et d'Eline qui vivante et non point morte comme tout portait à le croire, continue de rêver de Breskel.

Tout concourt dans ces quelques lignes de départ de *La Source cachée* à donner l'impression d'une vie invisible, le sentiment intense d'une présence dans ces lieux comme si les choses avaient leur propre manière d'exister, la sensation de se trouver dans un conte où il faudra être vainqueur d'épreuves infinies, avec, à la clef, un combat contre l'emprisonnement et la prolifération de plantes envahissantes.

« *Il y a bel et bien ici quelque chose, une présence qui d'une façon ou d'une autre, forme un tout avec l'entourage.* »²¹⁷

La connaissance acquise grâce à ses propres recherches, par les propos du docteur Meindert, autrefois compagnon de jeux et ami d'Eline, au sujet des anciens habitants des lieux : les parents d'Eline, Eline elle-même, mère de sa femme ; et le fait que ces lieux ne semblent jamais vides, inhabités, alors même que la maison est sans meuble et sans objet, comme si le bonheur des anciens occupants, bien trop amoureux de cet endroit, ne pouvait aucunement s'évaporer « *Ceux qui vécurent ici un jour ont pleinement savouré, leur vie durant, l'ensorcellement qui se dégage de Breskel et s'y sont abandonnés sans réserve.* »,²¹⁸ tout cela provoque une vraie rencontre avec son épouse Rina. Il devient capable de la comprendre.

Le premier seuil pour l'héroïne du *Génie du lieu* est aussi une rencontre avec les lieux et elle a la sensation très nette d'une demande, d'une attente : « *Cette présence invisible n'avait rien de menaçant, ce qu'elle éprouvait n'était pas de l'angoisse, mais une agitation indéfinissable. Une puissance inconnue attendait d'elle quelque chose, sans qu'elle sût de*

²¹⁵ *Idem.* p. 150. “ *A thistle thrust itself between the tiles in the larder. [...] Poppies sowed themselves among the dahlias; the lawn waved with long grass; giant artichokes towered among roses; a fringed carnation flowered among the cabbages; [...].* ”

²¹⁶ On peut se poser la question de savoir si la maison abandonnée, en écho à l'absence de madame Ramsey, n'est pas comme une lamentation pour tout ce monde occidental qui s'est éteint pendant la première guerre mondiale. La guerre fait irruption dans la maison à travers les bruits de marteau, tous les bruits répétés que l'on entend comme une grande plainte.

²¹⁷ Hella S. Haasse, *La Source cachée*, Op. Cit. p. 10.

²¹⁸ *Idem.* p. 29.

quoi il s'agissait. »²¹⁹ La rencontre décisive et inattendue, quoique si parfaitement amenée, a lieu à la fin de la nouvelle, dans une sorte de jardin libre qu'elle a délimité elle-même, au moment où elle répond impulsivement à son désir qui est aussi celui du génie du lieu. L'héroïne et son époux ont choisi le lieu et l'emplacement de leur maison de vacances, son nom est le Puits - Renaud, commune de Vy, un site qu'ils ont trouvé idéal, un refuge entre deux frontières. Elle seule a ressenti cet espace comme troublant et presque *sacer*, c'est le mot qui lui est venu à l'esprit, c'est-à-dire sacré et maudit ; elle a comme Jurjen, cette même impression d'une présence. Et pour en quelque sorte, conjurer le sort, pour montrer au génie de cet endroit le respect qu'elle éprouve, elle lui offre, en franchissant le seuil de sa future maison, un bouquet de narcisses sauvages cueillis dans le bois tout proche. Cela s'apparente aussi au geste d'offrande du pèlerin enfin arrivé à bon port, aux présents offerts aux dieux par les hindous ou les bouddhistes rentrant dans le temple.

Cet endroit est lui aussi coupé du monde et le premier été qu'elle y passe, elle reste seule de longues journées. Quand son mari a des affaires à terminer, elle ne voit guère que le facteur et travaille au jardin ; tant qu'elle se trouve dans l'espace délimité par la maison et le jardin elle se sent en sécurité. Pourtant la forêt si proche qui l'effraie, lui donne aussi ses plus grandes joies à cause de la lumière.

*« Ce qui la fascinait le plus, c'était le jeu toujours changeant de l'ombre et de la lumière sur les nuances de vert aussi impossibles à dénombrer qu'à décrire. Lorsque tombait le soir, que les fûts, bordant d'or les branchages, les arbres délimitant son jardin formaient un réseau lumineux sur la profondeur ombreuse de la forêt. »*²²⁰

Cette fascination pour les nuances de vert et pour la lumière, que l'on trouve chez Jurgen aussi, se lit également dans le travail qu'elle poursuit d'année en année, une très grande tapisserie aux dimensions médiévales. Elle poursuit cette oeuvre dans l'atelier qu'elle possède dans sa demeure en ville ; elle n'a pas dessiné de modèle. Les formes et les couleurs s'imposent à elle, au fur et à mesure de sa progression. Elle peint en quelque sorte un grand jardin vert. Elle n'a pas emporté cette tapisserie sur son lieu de vacances.

« [...] Errant à travers bois, elle découvrait chaque jour, dans les gammes de couleurs du feuillage et le jeu de lignes formé par les branches et les rameaux

²¹⁹ Hella. S. Haasse, *Le Génie du lieu* suivi de *La Gloriette*, Arles : Actes Sud, 1998 pour la traduction française. Récits traduits du néerlandais par Anne-Marie de Both-Diez. p. 11.

²²⁰ *Idem.* p.12.

un modèle vivant. La solitude est verte. Le vert 221 est le réconfort des yeux. »
222

Elle ose faire de grandes promenades dans les bois quand son mari travaille à la maison.

« Entrer dans un bois afin de s'égarer est un exercice de rajeunissement existentiel, une façon de rejeter la chape sécurisante que nous impose la civilisation. »²²³

Son espace ainsi s'agrandit et elle retrouve, quoiqu'elle ait toujours vécu avec, le monde mystérieux de son enfance si fortement lié à ce qu'elle appelle « *le cinéma de son imagination* », ²²⁴ c'est-à-dire la grâce et le pouvoir de s'orienter dans le passé, de rentrer dans un monde mystérieux à la fois connu et inconnu :

« Toujours, ces images étaient étranges, bien que reconnaissables, pénétrées d'éléments sans aucun rapport avec ses propres perceptions et souvenirs. Ces impressions ne restaient pas exclusivement visuelles, mais troublaient aussi tous ses sens. Elle aspirait des effluves de cuir, de fumier, et d'herbes sauvages, une âcre odeur de fumée ; le bout de ses doigts et la paume de ses mains semblaient familiarisées avec des formes et des matières d'objets que, dans sa réalité quotidienne, elle ne touchait jamais et ne connaissait pas. »²²⁵

La découverte d'un ancien puits, dans la partie du bois qui longeait son terrain, lui fait tout de suite envisager qu'il s'agit sûrement du puits Renaud. Avec son époux, ils font des recherches approfondies. Seul, un plan cadastral de 1700 mentionne le puits et :

« Dans un guide régional, le couple lut qu'aux XIIe et XIIIe siècles les seigneurs de Vy avaient surveillé du haut de leur forteresse une croisée de chemins. Un certain nombre de villages tombaient sous leur juridiction, ils protégeaient une église et un marché. Il n'était pas impensable que le puits eût fait partie du château. Tout le bois, sur la colline et dans les environs, servait de terrain de chasse à ces nobles. »²²⁶

En continuant avec obstination ses recherches, elle apprend par les archives d'une abbaye voisine qu'il y avait eu sur leur terrain, jusqu'à la fin du XVIIème siècle, une

²²¹ Le vert, couleur hautement symbolique, court dans la majorité des textes, il est un lien, un des fils qui les réunit par sa présence forte ou son apparente absence.

²²² *Ibid.* p.20.

²²³ Jean Onimus, *Essais sur l'émerveillement, Op. Cit.* p. 199.

²²⁴ *Ibid.* p. 16.

²²⁵ *Ibid.* p. 17, 18.

²²⁶ *Ibid.* p. 23, 24.

léproserie construite pour un seul lépreux, certainement un seigneur de Vy qui avait vécu là, plus de cinquante ans . Après sa mort, le lieu continua de s'appeler le puits Renaud.

« Sous Louis XIV, on avait déplacé la maladrerie, brûlé les huttes et comblé le puits impur. Que le souvenir de l'origine de ce nom se fût perdu, le savant abbé des archives l'attribuait à l'horreur que la lèpre a, de temps immémorial, inspiré aux hommes. [...] Les lépreux étaient des parias, des morts vivants. »²²⁷

Son chemin initiatique se poursuit donc autant sur le terrain, jardin et espace proche que dans les archives, les vieux papiers. La bibliothèque de la ville la plus proche possédant une grande collection de livres sur l'histoire régionale, elle s'y penche longuement et apprend ainsi à connaître la généalogie des seigneurs de Vy :

« [...] Parmi les Guibert et Guy et Bertrand et Enguerrand, un seul membre de la branche – éteinte entre-temps – qui avait connu la puissance dans cette contrée entre le XIIIe et le Xvème siècle, portait le nom de Renaud. Il avait vécu de 1190 à 1209.

Dans son imagination, le Renaud de Vy mort jeune, et le Renaud – du – puits lépreux se confondaient en une seule et même personne. Elle ne pouvait l'expliquer, il n'existait aucune preuve. Pour elle, c'était la seule possibilité. »²²⁸

Elle imagine l'histoire de ce seigneur devenu lépreux et impur, elle ressent ce qu'il a pu vivre et souffrir dans son corps et dans son esprit; elle relie des événements qui se sont passés à son époque, en y ajoutant son propre savoir, ses intuitions, ses sensations. Elle se sent très près de la réalité. Elle va autour de ce puits où elle s'assoit souvent. Elle délimite un espace, arrache les mauvaises herbes, laisse les fleurs s'y épanouir, permet le jaillissement d'une sorte de jardin libre qu'elle maintient. Elle y médite et s'y recueille. Car si rien peut-être ne subsiste du temps de Renaud, il y a cependant cette attention qu'elle lui porte, ses pensées, la naissance d'une véritable affection et toute la force de son imagination.

Comme dans les deux textes précédents, le premier seuil franchi vers une nouvelle vie est le choix d'un lieu. Dans *La Gloriette*, la mère choisit un jardin et sa gloriette, petite maison de bois, comme lieu d'habitation après son divorce. Elle²²⁹ loue la maison qu'elle habitait avec son mari et ses trois enfants, deux garçons et une fille qui sont tous partis

²²⁷ *Ibid.* p. 25.

²²⁸ *Ibid.* p. 27.

²²⁹ L'obligation d'employer les termes de mère, de fille, elle ... est seulement la conséquence du fait que l'auteur ne donne pas de nom à ses héros ou héroïnes.

maintenant. Elle a donc la jouissance de la plus grande partie du jardin et de la gloriette. Ils sont son vivant portrait, un endroit de parfaite symbiose, le chemin initiatique qu'elle emprunte pour se rattacher à la vie et qui va lui permettre ainsi qu'à sa fille de suivre une voie de délivrance et de réconciliation. La nouvelle note la parfaite gémellité du lieu et de la mère. Celle-ci est comme la nature aussi forte et exubérante. Les saisons dans le jardin sont aussi intensément présentes que la mère est présente dans tout ce qu'elle fait, l'automne a une présence particulière pour la fille car c'est au cours de cette saison que s'est déroulé l'incident de la gloriette. Gloriette et jardin sont pour la fille comme un endroit presque interdit :

« Dans le jardin de ma mère, l'automne est intensément présent. Ses dahlias et ses asters semblent plus grands, leurs couleurs plus flamboyantes, ses buissons lourds de baies sont plus fournis et rougeoyants que partout ailleurs. Des masses de feuilles rouges, jaunes, mordorées se pressent à l'avant sur le fond sombre des sapins, telle une succession de coulisses dans la représentation d'un conte de fées baroque. La gloriette, en fait une baraque en bois cachée derrière une haie, est à peine visible de la route. Jamais je n'entre dans ce jardin sans éprouver le sentiment que je m'engage dans un lieu interdit. »²³⁰

Silvio a eu la chance d'être initié à la vie et au bonheur par sa mère, Roger Caillois l'a été par sa grand-mère qui lui a fait découvrir la nature, lui a appris aussi bien les noms des plantes et des insectes que celui des étoiles qu'elle lui situe selon leur lumière, leur position. Il construit lui-même ses jouets et reste fasciné par un mousqueton, objet de grandes équipées imaginaires. Pour lui :

« Arbres, insectes, odeurs, animaux, étoiles, jouets formaient un monde non pas exactement hermétique, mais complet et cependant ouvert. Il s'enrichit ma vie durant, si loin que j'ai voyagé, de nouveaux éléments qui s'ajoutaient aux plus anciens sans, comment dire ? Sans accroître une totalité toujours aussi pleine. »²³¹

Le premier seuil initiatique est marqué par sa rencontre avec la nature, le second seuil est désigné, bien évidemment, par sa rencontre amoureuse, d'autant plus passionnée, parce que longuement désirée, avec les livres, avec le savoir, lesquels vont l'entraîner dans une autre forme d'apprentissage. La vie d'étude et de recherche qu'il poursuit tout au long de ses

²³⁰ Hella S. Haasse, *Le Génie du lieu* suivi de *La Gloriette*, Arles : Editions Actes Sud, 1998 pour la traduction française ; p. 41.

²³¹ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris : Editions Gallimard, 1978 ; p. 25.

années est ce qu'il appelle « la parenthèse ».²³² Une parenthèse immense puisqu'elle concerne finalement sa vie entière ; mais, dans cette odyssée marine qu'est la parenthèse, se détachent inconsciemment rebelles, cette empreinte de l'enfance, cette soif et cette découverte des contrées vierges et désolées, cet attrait pour les objets et formes bizarres, cet amour pour les conditions minérales et végétales qui deviennent rencontres sublimes.

Elles le transportent dans un autre espace à la fois inconsciemment connu et complètement étranger, espace qui le préserve et le garde d'être emporté complètement dans la parenthèse qui est de toutes les manières l'aventure humaine, normale et historique. « *Leur souvenir m'aura sans doute guidé et préservé dans ma randonnée marine, qui est celle de l'aventure, de l'histoire et du patrimoine humains.* »²³³

Ce filet d'eau pure emploie toutes les ruses pour arriver à ses fins :

*« La ruse la plus efficace de ce filet étranger fut sans doute de me guider dans le choix de mes travaux analytiques. Il en dirigeait l'inspiration. Il ne manquait jamais de me faire miroiter le thème où il avait le plus de chances de pouvoir affleurer avec le meilleur semblant de légitimité. Il donnait le change à ma vigilance, de sorte qu'en me flattant de la conduire en des terrains nouveaux, j'y introduisais à mon insu un ferment capable de la corrompre ou de la déconcerter, mais qui se révélait aussi – du moins je m'en persuadais bientôt – propre à lui adjoindre un complément salutaire. Pour l'instant, je me reprochais de tels détours. En même temps, je les tenais pour indispensables, exigés en quelque sorte par les domaines que je traitais : ceux du vertige et du songe, par exemple. »*²³⁴

L'espace choisi qui se révèle être le plus proche du centre intime est justement ce qui permet le juste équilibre entre celui-ci et « la parenthèse » de toute évidence obligatoire et enivrante. Quand vers la fin de sa vie, l'auteur veut retrouver au plus près en tant que filet d'eau vive la source de sa naissance, il se tourne vers les pierres, dernier palier menant vers le détachement, apprentissage d'un savoir harmonieux et naturel qui ramène l'être humain à sa plus souveraine exigence avant le dernier passage.

²³² *Idem.* p. 67. « *Petit à petit, j'en suis même arrivé à tenir la presque totalité de mes recherches et travaux pour une gigantesque parenthèse, que j'ai laissée se refermer sur moi, qui aura duré presque toute ma vie et à laquelle appartiennent presque tous mes livres.* »

²³³ *Ibid.* p. 50.

²³⁴ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris : Editions Gallimard, 1978 ; p. 71.

Silvio, dans *Silvio et La Roseraie*,²³⁵ apprend donc le bonheur avec la musique et sa mère dont la mort entraîne un temps de latence, un espace vide. Il va réapprendre le chemin du bonheur au moment de ses quarante ans puisqu'il hérite du domaine à cet âge là. Cette joie de vivre va être liée à ses différents jardins et à sa demeure, à la beauté de sa roseraie et à sa redécouverte toujours nouvelle, au décryptage des signes qu'elle dessine, à son amour du violon qu'il redécouvre grâce à la roseraie, et toujours grâce à elle, à la venue de sa cousine dont il s'éprend dès le premier regard.

Silvio a tenté de nouer des liens avec les habitants de Tarma. Comme il est « un cœur à prendre » avec sa propriété, si jalosée, il est au centre d'une cour aussi éhontée qu'assidue, dont il n'a rien à faire et qu'il abandonne sans regret, ayant conservé au fond de lui-même, l'image charmante de sa mère. Sa roseraie l'accapare complètement, il apprend à connaître chaque fleur, chaque parfum, et dès qu'il s'en éloigne, il lui faut y revenir encore, comme s'il n'avait pas vraiment tout vu, tout compris. Après quelques années, il vit comme un sauvage, on pourrait presque penser, comme le croient les habitants de Tarma, qu'il est devenu fou, un peu comme Monsieur de Sainte Colombe qui reste inconsolable de la perte de son épouse et qui s'enferme au fond de son jardin, dans sa cabane nichée dans le mûrier.

Silvio se rend compte qu'il n'éprouve plus le même plaisir dans ses jardins et essaie de comprendre pourquoi ; il se décide pour une équipée sur les collines de l'hacienda. De là, il découvre l'ampleur de sa propriété et il distingue la tapisserie multicolore de sa roseraie dessinée avec un ordre étrange, comme si elle était composée de signes à décrypter. Il y a, près de sa maison, une petite tour, sorte de minaret qui lui avait paru, la première fois où il l'avait vu, comme un signe marquant la spiritualité du lieu.

« En premier lieu, la maison. La vieille demeure coloniale de deux étages, construite en forme de U autour d'une grande cour de terre battue, possédait des arcades de pierre au rez-de-chaussée, une galerie à balustrade avec des voûtes boisées dans la partie haute et se terminait par un toit à deux pentes. Au milieu du bâtiment central s'élevait une sorte de petite tour surmontée d'un mirador carré couvert de tuiles, construction étrange qui brisait quelque peu l'unité de l'enceinte, mais qui lui donnait en même temps une atmosphère spirituelle. »^{236/237}

²³⁵ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio et La Roseraie*, Paris : Editions Gallimard, 1981, pour la traduction française

²³⁶ *Idem* p. 190.

²³⁷ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio en EL Rosedal*, Barcelone : Editions Tusquets, première édition 1989, deuxième édition 1994. p. 237. « Para empezar, la casa. La vieja mansión colonial de dos pisos, construida en

Il comprend tout à coup que, de cette tour, on ne peut qu'observer minutieusement et à loisir toute la roseraie. Quand Silvio en entreprend l'ascension, une fois l'escalier réparé, il découvre effectivement une succession de figures. Après avoir réfléchi et redessiné ces figures, il suppose que c'est un code, en s'appuyant sur l'alphabet morse pour traduire ce code, il obtient le mot *res*, ce qui ne l'avance guère, même si en latin ce mot veut dire « chose » ; cela renvoie à une infinité de sens, en l'inversant il obtient *ser*, c'est-à-dire « être » qui est un mot aussi imprécis et vaste que chose.

« Un matin où il se promenait dans la roseraie, il rencontra Felicito Pumari, qui s'occupait du jardin, et il lui demanda comment il s'y prenait pour le maintenir en fleurs, comment il arrosait, où il plantait, quels rosiers il semait, à quelle saison et pourquoi. Le garçon lui répondit simplement qu'il se limitait à remplacer et à repiquer les plants qui mouraient. Il en avait toujours été ainsi. Il le tenait de son père et son père de son père à lui. »

Silvio se sentit stimulé par cette réponse : il existait une règle qui était respectée, le message se transmettait, personne n'osait transgresser l'ordre, la tradition se perpétuait. »^{238/239}

Puis, il pense que *ser* est un ordre, il s'agit d'être, mais d'être quoi ? Pourquoi n'essaierait-il pas d'être le violoniste qu'il rêvait d'être quand il était enfant... Il se remet à son violon. Au bout de quelques mois, grâce à un labeur acharné, il retrouve sa virtuosité, qu'il met à l'œuvre dans des solos et des sonates très difficiles. A ce stade, il lui faut un professeur pour aller encore plus loin dans la difficulté. Il en trouve un dans le village : Rómulo Cárdenas qui joue dans toutes les cérémonies et qui est ravi à la pensée qu'il pourra enfin jouer le concerto pour deux violons de Jean-Sébastien Bach.

« Pendant des semaines, Rómulo vint tous les jours à la Roseraie et là, enfermés dans l'ancienne chapelle, ils travaillèrent tous les deux avec acharnement et réussirent à mettre au point le concert rêvé. Les Pumari n'arrivaient pas à comprendre comment ces deux messieurs pouvaient tout

forma de U en torno a un gran patio de tierra, tenía arcos de piedra en la planta baja y una galería con balcón y soportales de madera en los altos, rematada por un tejado de dos aguas. En medio del ala central se elevaba una especie de torrecilla que culminaba en un mirador cuadrangular cubierto de tejas, construcción extraña, que rompía un poco la unidad del recinto, pero le daba al mismo tiempo un aire espiritual. »

²³⁸ *Ibid.* p. 202.

²³⁹ *Ibid.* p. 245. « Una mañana que paseaba por el rosedal se encontró con Felicito Pumari, que se encargaba del jardín, y le preguntó qué modo seguía para mantenerlo floreciente, cómo regarlo, dónde plantaba, qué rosales sembraba, cuándo y por qué. El muchacho le dijo simplemente que él se limitaba a reponer y sembrar las plantas que iban muriendo. Y siempre había sido así. Su padre le había enseñado y a su padre su padre. Silvio creyó encontrar en esta respuesta un estímulo : había un orden que se respetaba, el mensaje era transmitido, nadie se atrevía a una trasgresión, la tradición se perpetuaba. »

oublier et même de manger pour gratter un archet contre des cordes et produire des sons qui, pour eux, ne les faisaient pas vibrer comme un huayno. »^{240/241}

Dans *Tous Les matins du monde*, pour Monsieur de Sainte Colombe comme pour Silvio, l'initiation au sublime est liée à la musique et au jardin, elle passe par les femmes, sa mère pour Silvio et son épouse pour Monsieur de Sainte Colombe. Contrairement aux gens de la cour, jusqu'au roi même, qui rêvent d'emmener Monsieur de Sainte Colombe pour le montrer, pour s'en servir, à Paris, à Versailles. Monsieur de Sainte Colombe joue par amour de la musique et non pour plaire à qui que ce soit. Il les renvoie donc une première fois :

« Monsieur, dit-il, j'ai confié ma vie à des planches de bois grises qui sont dans un mûrier ; aux sons des sept cordes d'une viole ; à mes deux filles. Mes amis sont les souvenirs, Ma cour, ce sont les saules qui sont là, l'eau qui court, les chevesnes, les goujons et les fleurs du sureau. Vous direz à sa majesté que son palais n'a rien à faire d'un sauvage qui fut présenté au feu roi son père il y a trente-cinq ans de cela. »²⁴²

Puis une seconde fois, plus vertement, puisqu'on ne daigne pas le comprendre.

« Je suis si sauvage, Monsieur, que je pense que je n'appartiens qu'à moi-même. Vous direz à sa majesté qu'elle s'est montrée trop généreuse quand elle a posé son regard sur moi. »²⁴³

C'est une vraie déclaration d'amour à la solitude et à la nature, sa vie est consacrée à un murier,²⁴⁴ à sa viole, à ses filles ; ses amis sont des souvenirs et ceux qui l'écoutent sont des arbres, l'eau de la rivière, les poissons et les fleurs.

Silvio a aussi un vrai amour pour la musique, mais il est persuadé que c'est une bonne idée de donner un concert avec Cárdenas pour tous les notables de Tarma ; il n'imagine pas une seconde qu'on puisse les boudier, lui, Cárdenas et la musique. Le couvert est mis pour cent personnes. Douze viennent qui mangent bien mais n'écoutent rien ; le concert est cependant inoubliable. Silvio continue à rencontrer Cárdenas et à jouer avec lui, puis peu à

²⁴⁰ *Ibid.* p. 205.

²⁴¹ *Ibid.* p. 247. « Durante semanas Rómulo vino todos los días a El Rosedal y ambos, encerrados en la antigua capilla, trabajaron encarnizadamente y lograron poner a punto el concierto soñado. Los Pumari no podían entender cómo este par de señores se olvidaban hasta de comer para frotar un arco contra unas cuerdas produciendo un sonido que, para ellos, no los hacía vibrar como un huayno. »

²⁴² Pascal Quignard, *Tous Les matins du monde*, Paris : Editions Gallimard, 1991 ; p. 26.

²⁴³ *Idem.* p. 26.

peu, il s'en éloigne, remet son violon dans sa boîte et se laisse aller, il a appris qu'en catalan *res* voulait dire rien, ce qui le rend totalement morose.

Une lettre de sa cousine Rosa, fille du cousin détesté par son père, lui permet de rebondir, elle désire venir avec sa fille Roxana, elles sont seules au monde et feront pour lui n'importe quel travail. Elle signe sa missive : « Rosa Eleonora Settembrini » ce qui donne R E. S. La solution de son problème est peut-être là....

c. Derniers seuils.

Ce sont les seuils de la compréhension et de la profondeur des sentiments au moment des rencontres décisives. C'est une manière d'adhérer autrement à ce que la vie présente.

Le dernier seuil par lequel doit passer Silvio et qui lui permet d'évoluer, de grandir et d'accomplir une vraie renaissance est l'amour qu'il découvre avec l'arrivée de sa parente. Elle lui change la vie, elle a quinze ans, elle boit ses paroles, elle s'intéresse à ses jardins, à tout ce qu'il aime. Silvio n'est pas plutôt réveillé qu'il songe au bien-être de Roxana : il veille à ce que qu'elle ait le meilleur petit déjeuner, déjeuner ...le plus excellent professeur, la plus jolie robe ...Chaque chose faite avec elle a le goût du paradis.

« Le matin, quand il faisait avec elle l'habituelle promenade dans le verger, il pénétrait dans le domaine de l'ineffable. Tout ce qu'elle touchait resplendissait, le moindre mot de sa bouche devenait mémorable, ses vieilles robes étaient des bijoux de la couronne, les lieux par où elle passait gardaient l'empreinte d'une visite insolite et le parfum de la divinité. »

L'envoûtement de Silvio grandit encore le jour où il découvrit que Roxana avait pour deuxième prénom Elena et que, comme elle s'appelait Settembrini, ses initiales faisaient réapparaître le mot res, mais si lourd de sens à présent. Tout s'éclairait merveilleusement, ses nuits de veille étaient récompensées, il avait enfin déchiffré l'énigme du jardin. »^{245/246}

²⁴⁴Il est difficile de ne pas penser au mythe de Pyrame et Thisbé, nous nous y attacherons dans la troisième et dernière partie.

²⁴⁵ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio et la roseraie*, Op. cit. p. 210.

²⁴⁶ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio en el rosedal*, Op Cit. p. 251. « Cuando en las mañanas hacía con ella el habitual paseo por la huerta, ingresaba al dominio de lo inefable. Todo lo que elle tocaba resplandecía, su más pequeña palabra devenía memorable, sus viejos vestidos eran las joyas de la corona, por donde pasaba quedaban las huellas de un hecho insólito y el perfume de una visita de la divinidad. El embeleso de Silvio se redobló cuando descubrió que Roxana tenía por segundo nombre Elena y que, apellidándose Settembrini, reaparecía en sus iniciales la palabra RES, pero cargada ahora de cuanto significado. Todo se volvía clarísimo, sus desvelos estaban recompensados, había al fin descifrado el enigma del jardín. »

Silvio ressort son violon et lui joue ce qu'il y a de plus beau. Il redevient jeune pour elle, fait attention à sa tenue, apprend de la poésie et la lui récite avec ferveur. On peut remarquer que Monsieur de Sainte Colombe grâce au presque retour de son épouse, joue peut-être encore plus divinement qu'il n'a jamais joué. L'amour retrouvé le rend plus aimable, plus doux ; ce changement se voit et il est agréable pour ses proches.

« Il était moins souvent courroucé et ses deux filles le remarquèrent mais n'osèrent pas le lui dire. Au fond de lui, il avait le sentiment que quelque chose s'était achevé. Il avait l'air plus quiet. »²⁴⁷

Pour Silvio l'apprentissage de l'amour se poursuit par l'acceptation de la faillite de ses croyances : il n'y a pas de message et pas d'énigme à déchiffrer ni dans la roseraie, ni dans sa vie. Roxana ne lui est pas destinée : pour le bal qu'il vient de lui offrir en l'honneur de ses seize ans, il a bien vu qu'elle était entourée de tous les jeunes garçons, dont un, fort assidu ; il quitte la fête qui bat son plein, il monte en haut de la tour, regarde sa roseraie, il a cinquante ans, il se sent serein et souverain. La nuit est de toute beauté, il prend son violon et il joue comme jamais il n'a joué. Le bonheur est dans la musique et il est encore dans la roseraie, car la seule chose à voir et non à déchiffrer, c'est la beauté ; il s'agit simplement d'en être conscient et de la savourer, c'est la beauté qui transforme la vie, qui l'irradie, c'est elle qui a transformé sa vie et qui la transforme encore et lui permet d'accepter la perte de ses illusions.

« C'était une nuit splendide. Il prit son violon, l'ajusta contre sa mâchoire et se mit à jouer pour lui seul, au milieu du vacarme. Pour lui seul. Et il eut la certitude de ne l'avoir jamais si bien fait. »^{248/249}

La réussite de son initiation se lit enfin dans le fait qu'ayant recueilli Rosa et Roxana, autrement dit sa famille, il a pris l'initiative du pardon, puisque son père détestait le père de Rosa ; en outre, par ce geste, il donne un avenir à son hacienda, à ses jardins et à sa roseraie, il offre un futur aux générations qui suivront grâce à Roxana. Quant à sa solitude, elle ne sera plus jamais la même, grâce finalement à son amour pour la roseraie qui lui a ouvert des chemins sublimes et inattendus. La musique est ce qui réunit Silvio et Monsieur de Sainte Colombe, elle est pour les deux une voie de salut. Ils ont en commun aussi d'avoir subi des deuils douloureux et ils ont été capables de pardonner à un moment particulier de leur vie, ce

²⁴⁷ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Editions Gallimard, 1991 ; collection Folio, N° 2533 ; p. 39.

²⁴⁸ *Silvio et la roseraie*, *Op. Cit.* p. 217.

²⁴⁹ *Idem.* p. 256. « *Era una noche espléndida. Levantando su violin lo encajo contra su mandíbula y empezo a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo habia hecho mejor.* »

qui leur permet d'offrir un avenir à ce qu'ils aiment le plus, la roseraie pour Silvio, la musique pour Monsieur de Sainte Colombe. Ils savent tous les deux que seule la musique est capable de les transporter au-delà de toutes les frontières, de les combler complètement.

Pour Monsieur de Sainte Colombe, dans *Tous Les matins du monde*, l'initiation se fait à la fois dans la joie et la douleur, celle du deuil. Il y a les moments simples de bonheur c'est-à-dire le temps qu'il passe avec ses filles le soir ; « *Il aimait jouer aux cartes avec ses filles, en buvant du vin. Il fumait, alors, chaque soir, une longue pipe en terre d'Ardenne.* »²⁵⁰ Il y a les moments où il leur apprend à jouer de la viole ; il fait même dessiner et construire une viole plus petite que la normale, pour sa plus jeune fille Toinette qui est désespérée d'en être privée, à cause de sa taille d'enfant. Ce sont aussi les soirées où tous les trois jouent ensemble, pour eux-mêmes ou pour des invités choisis qui aiment la musique. Ils passent ainsi plusieurs années dans le paix du jardin et de la musique. Le bonheur, ce sont aussi les jours de printemps ou d'été, lorsqu'il prend le temps de rêver au bord de l'eau, à sa femme, à sa viole, de se laisser bercer par la musique de l'eau et des poissons qui dansent ou sautent joyeusement.

*« Les jours où l'humeur et le temps lui en laissaient le loisir, il allait à sa barque et, accroché à la rive, dans son ruisseau, il rêvait. Sa barque était vieille et prenait l'eau : elle avait été faite quand le surintendant réorganisait les canaux et était peinte en blanc, encore que les années eussent écaillé la peinture qui la recouvrait. La barque avait l'apparence d'une grande viole que Monsieur Pardoux²⁵¹ aurait ouverte. Il aimait le balancement que donnait l'eau, le feuillage des branches des saules qui tombait sur son visage et le silence et l'attention des pêcheurs plus loin. Il songeait à sa femme, à l'entrain qu'elle mettait en toutes choses, aux conseils avisés qu'elle lui donnait quand il les lui demandait, à ses hanches et à son grand ventre qui lui avaient donné deux filles qui étaient devenues des femmes. Il écoutait les chevesnes et les goujons s'ébattre et rompre le silence d'un coup de queue ou bien au moyen de leurs petites bouches blanches qui s'ouvraient à la surface de l'eau pour manger l'air. »*²⁵²

Les moments heureux sont presque toujours liés à la musique. Musique naturelle des arbres, du vent dans les feuilles, de la rivière qui longe le jardin, musique de son instrument, de ceux de ses filles et de quelques amis. Mais si la musique fait partie de son quotidien, la sienne a presque toujours lieu dans la cabane du jardin ; elle est aussi ce qui illumine et

²⁵⁰ Pascal Quignard, *Tous Les matins du monde*, Paris : Editions Gallimard, 1991 ; collection Folio n° 2533 ; p. 15.

²⁵¹ Monsieur Pardoux est un luthier.

transfigure le quotidien, par sa beauté et l'amour qui y est contenu, elle invite son épouse à revenir. La première rencontre, et toutes les rencontres qu'il a avec son épouse, sont à chaque fois sous le signe de la musique, et elles sont sous le signe de l'extraordinaire, de l'inespéré, puisqu'il s'agit de rencontres entre un vivant et une morte. La première se passe en été, il s'est baigné, s'est à moitié endormi dans l'eau, il a rêvé et brusquement songé au « Tombeau des Regrets » qu'il avait composé en hommage à sa femme, après sa mort. Il a soif, il va chercher du vin à la cave, tout un cérémonial se dessine alors, qu'il suivra toujours quand il rejoindra sa cabane dans le mûrier pour faire de la musique : sur une petite table à écrire, dans un coin, une carafe de vin, un verre à pied, des gaufrettes dans un plat d'étain, un livre de musique, ce qui fait songer à de célèbres natures mortes.

« Il posa sur le tapis bleu clair qui recouvrait la table où il déplaçait son pupitre la carafe de vin garnie de paille, le verre à vin à pied qu'il remplit, un plat d'étain contenant quelques gaufrettes enroulées et il joua le Tombeau des Regrets.

Il n'eut pas besoin de se reporter à son livre. Sa main se dirigeait d'elle-même sur la touche de son instrument et il se prit à pleurer. Tandis que le chant montait, près de la porte une femme très pâle apparut qui lui souriait tout en posant le doigt sur son sourire en signe qu'elle ne parlerait pas et qu'il ne se dérangeât pas de ce qu'il était entrain de faire. Elle contourna en silence le pupitre de Monsieur de Sainte Colombe. Elle s'assit sur le coffre à musique qui était dans le coin auprès de la table et du flacon de vin et elle écouta.

C'était sa femme et ses larmes coulaient. Quand il leva les paupières, après qu'il eut terminé d'interpréter son morceau, elle n'était plus là. Il posa sa viole et, comme il tendait la main vers le plat d'étain, aux côtés de la fiasque, il vit le verre à moitié vide et il s'étonna qu'à côté de lui, sur le tapis bleu, une gaufrette fût à demi rongée.²⁵³

Il demande à un ami peintre²⁵⁴ de reproduire sa table à écrire, avec tout ce qu'il y avait dessus quand sa femme lui est apparue la première fois. Regarder ce tableau quand il est terminé lui donne du bonheur, il devient plus doux, fait chanter sa viole et copie sur son cahier en maroquin tout ce que lui inspire les visites de son épouse.

²⁵² *Idem.* p. 34, 35.

²⁵³ *Ibid.* p. 36, 37.

²⁵⁴ Pascal Quignard imagine cette rencontre entre Monsieur de Sainte Colombe et le fameux peintre Lubin Baugin très célèbre à son époque le XVII^{ème} siècle français, et que l'on redécouvre aujourd'hui, la peinture en question dite *Le dessert des gaufrettes* appartient au Louvre depuis 1954. Malheureusement plusieurs œuvres de Lubin Baugin sont perdues ou gisent abandonnées dans quelques greniers. Une exposition à Orléans, au Musée des Beaux-Arts s'est tenue au mois de mai 2002, elle a réuni plus d'une cinquantaine de tableaux.

Il la retrouve le soir d'un mercredi saint alors qu'il vient de jouer dans la chapelle de l'hôtel de Madame de Pont – Carré, ils prennent le carrosse du retour ensemble, quand ils rentrent dans le jardin, pour répondre au reproche de ne pas lui avoir assez parlé quand elle était vivante, pas assez manifesté son amour, ce qui ne l'empêchait pas de l'aimer et de savoir qu'il l'aimait, il lui montre la cabane sur la pelouse et lui dit :

« [...] « *Voilà la cabane où je parle !* » [...] « *Je ne sais comment dire, Madame. Douze ans ont passé mais les draps de notre lit ne sont pas encore froids.* »²⁵⁵

Seule la musique qu'il compose et qu'il joue permettait et permet encore, alors que sa femme est morte, de lui manifester son amour et lui parler beaucoup ...

La neuvième et dernière fois, son épouse le rejoint au printemps, en juin 1679 ; il a posé le vin, les gaufrettes sur la table à musique et il joue, il s'arrête pour lui demander s'il n'est pas fou, si elle n'est pas un songe, elle lui explique que de la même façon que sa vieille barque prenait l'eau, « *L'autre monde n'est pas plus étanche que ne l'était votre embarcation* »²⁵⁶ comme elle le regarde, il lui demande ce qu'elle regarde. Et quand elle lui dit qu'elle regarde ses mains vieilles, il est tout heureux de sa constatation, car cela implique qu'il va bientôt la rejoindre :

« *Il s'immobilisa. Il regarda son épouse puis, pour la première fois de sa vie, ou du moins comme s'il ne l'avait jamais vue jusque – là, il regarda sa main émaciée, jaune, à la peau desséchée en effet. Il mit devant lui ses deux mains. Elles étaient tâchées par la mort et il en fut heureux. Ces marques de vieillesse le rapprochaient d'elle ou de son état. Son cœur battait à rompre par la joie qu'il éprouvait et ses doigts tremblaient.*

« *Mes mains, disait-il. Vous parlez de mes mains !* »²⁵⁷

L'amour de sa fille Madeleine pour Marin Marais l'ancien élève de son père est très fort, parce que la frontière qui sépare la vie de la mort est franchie. Madeleine préfère la mort plutôt que le non amour de celui qu'elle aime. Elle ne veut plus poursuivre son chemin, elle est sans espérance et sans joie.

²⁵⁵ *Ibid.* p. 79, 80.

²⁵⁶ *Ibid.* p. 90.

²⁵⁷ *Ibid.* p. 91, 92.

Les dernières lignes du roman montrent la résolution finale heureuse malgré la mort de Madeleine, grâce au dépassement de seuils qui pouvaient sembler insurmontables. Car Marin Marais fut l'élève de Monsieur de Sainte Colombe, fort peu de temps, car il aimait les honneurs et non la musique d'après Monsieur de Sainte Colombe ; Marin Marais aima Madeleine et la fit mourir de chagrin en l'abandonnant. Il apprit la musique et la façon de tenir au mieux son instrument, par des cours donnés en secret par Madeleine qui l'aimait. Marin Marais quand il est connu et admiré, avec sa place attitrée à la cour, revient cependant souvent la nuit caché sous la cabane de bois dans le jardin pour écouter la musique de son ancien maître. Il souffre à la pensée que toutes les œuvres de Monsieur de Sainte Colombe vont mourir avec lui, puisque très peu sont écrites et aucune n'est publiée. Marin Marais montre enfin qu'il aime vraiment la musique au point d'aller se nicher, par tous les temps, sous une cabane de bois, pendant trois ans tous les soirs, en se disant, peut-être ce soir va-il jouer les airs dont m'avait parlé Madeleine et que je ne connais pas.

Ce soir là, en 1689, par une nuit claire et glacée, hivernale, Marin Marais l'entend se plaindre de ne plus parler qu'à des ombres, il gratte à la porte.

« Qui est là qui soupire dans le silence de la nuit ?

_ Un homme qui fuit les palais et qui recherche la musique.

Monsieur de Sainte Colombe comprit de qui il s'agissait et il se réjouit. »²⁵⁸

Monsieur de Sainte Colombe lui demandant ce qu'il recherche dans la musique, Marin Marais, après avoir épuisé toutes les réponses, finit par dire que la musique est peut-être conçue, aimée et jouée aussi pour les morts et pour ceux qui ne sont pas encore nés. Marin Marais est accepté, ils vont tous les deux chercher la viole de Madeleine, pour pouvoir jouer ensemble, sans oublier une carafe de vin et des gaufrettes. Le cérémonial d'autrefois est rétabli.²⁵⁹

« Monsieur de Sainte Colombe entrouvrit le cahier de musique en maroquin tandis que Monsieur Marais versait un peu de vin cuit et rouge dans son verre. Monsieur Marais approcha la chandelle du livre de musique. Ils regardèrent,

²⁵⁸ *Ibid.* p. 112.

²⁵⁹ Après la mort de sa fille, Madeleine, il s'enferme dans le silence, il n'a pour la première fois de sa vie, plus aucune envie de jouer de la musique. Sa fille Toinette s'est mariée, sa servante est morte, il est seul, il n'y a plus personne pour s'occuper de lui. Quand Marin Marais vient écouter le soir, il n'entend que le silence. Marin Marais lui redonne le goût d'un retour à la vie.

refermèrent le livre, s'assirent, s'accordèrent. Monsieur de Sainte colombe compta la mesure vide et ils posèrent leurs doigts. C'est ainsi qu'ils jouèrent les Pleurs. A l'instant où le chant des deux violes monte, ils se regardèrent. Ils pleuraient. La lumière qui pénétrait dans la cabane par la lucarne qui y était percée était devenue jaune. Tandis que leurs larmes lentement coulaient sur leurs nez, sur leurs joues, sur leurs lèvres, ils s'adressèrent un sourire. Ce n'est qu'à l'aube que Monsieur Marais s'en retourna à Versailles. »²⁶⁰

Un moment de bonheur intense est enfin atteint dans cette vraie rencontre de deux musiciens si longtemps séparés, dans le pardon donné et reçu, dans l'avenir offert enfin à la musique de Monsieur de Sainte Colombe.²⁶¹

Dans *Le Jardin des Finzi-Contini*, en 1938, le narrateur revoit le frère et la sœur qu'il avait perdus de vue car ils ont poursuivi leurs études loin de Ferrare, Alberto à Milan, Micòl à Venise, et il ne s'attend plus à les revoir. Il est invité à jouer au tennis, dans ce fameux parc, une première fois par Alberto, d'une façon très laconique, puis une seconde fois par Micòl qui par une longue conversation agréable et sans arrière-pensée, leur permet de se mettre au courant de leurs faits et gestes respectifs ; il est invité avec d'autres juifs, car les lois raciales ont été promulguées et les clubs et bien d'autres endroits leur sont interdits.²⁶² Le parc va alors tenir la place principale et c'est grâce à lui que Micòl et le narrateur vont se retrouver, se connaître, en entreprenant ensemble sa découverte. Ce que Micòl avait déjà tenté de faire il y a presque dix ans, va finalement se produire. Leur découverte du parc ensemble, lors de ces dernières journées d'été, sera un chemin initiatique vers la joie et le bonheur.

²⁶⁰ *Ibid.* p. 117.

²⁶¹ Bien évidemment dans le sublime comme dans le beau, il y a une question de goût, le beau et le sublime plaisent à l'unanimité. Le bonheur est aussi dans le film d'Alain Corneau, transposition parfaite du livre, un film étrangement vert, liquide, à la fois opaque et transparent, et dans la musique (notamment celles de Monsieur de Sainte Colombe et de Marin Marais), que l'on écoute le long du film et du compact disque. On trouve rarement une pareille symbiose entre la littérature, la musique et le cinéma, et relire ce texte, c'est entendre, écouter la musique, et voir les images du film, être sensible à l'atmosphère très particulière, aux couleurs, notamment le vert, à l'eau de la rivière, aux odeurs, aux sensations, du récit et du film.

²⁶² Les informations qui suivent viennent de L'Encyclopédie de l'Agora www.agora.qc.ca/mot.nsf/dossiers/trieste *Da Michele Sarfatti (a cura di), 1938 le leggi contro gli ebrei, fascicolo speciale de « la rassegna mensile di Israel », vol.LIV, n. 1 – 2 (gennaio – agosto 1988), p. 198 ; Il giorno della memoria. « cronologia delle persecuzione antiebraica in Italia ».* Dès 1937, Les journaux et les publications diverses diffusent toute une campagne contre les juifs. Le 14 juillet 1938 le document *Le fascisme et les problèmes de la race* est publié et fournit les bases théoriques à l'introduction officielle du racisme. Le 1-2 septembre 1938, le conseil des ministres approuve un premier groupe de décrets contre les juifs, ce qui entraîne immédiatement l'expulsion des juifs des écoles et autres lieux publics. De 1938 à 1942, les lois anti-juives se succèdent et donnent finalement lieu à l'expulsion des juifs de toute activité quelle qu'elle soit. Le 14 novembre 1943, l'approbation à Vérone du programme du nouveau parti fasciste républicain établit au point 7 que les juifs sont des étrangers et que durant cette guerre ils doivent être considérés comme des ennemis. Puis ce sont les camps de concentration avec l'horreur que cela implique, dans la droite ligne du racisme engagé.

« Ce fut ainsi que commencèrent, presque toujours pour tromper l'attente entre une partie et l'autre, nos longs vagabondages à deux. Les premières fois, nous prenions nos vélos. Le vélo était indispensable, avait immédiatement décidé ma compagne, si je voulais me faire une idée assez nette de l'ensemble. Le jardin était d'une « bonne » dizaine d'hectares et les allées grandes et petites, occupaient dans leur ensemble une demi-douzaine de kilomètres. »^{263/264}

Micòl va enseigner au narrateur le nom des arbres, lui indiquer les essences rares, elle ne comprend pas son ignorance en la matière et son détachement à l'égard de ce qu'elle considère avec tant de passion.

*« Il lui semblait absurde, à elle, qu'existât en ce monde quelqu'un comme moi, qui ne nourrit pas pour les arbres, « les grands, les calmes, les forts, les pensifs », les mêmes sentiments d'admiration passionnée qu'elle. Comment ne pouvais-je pas comprendre ? Comment pouvais-je vivre sans sentir ? Par exemple, il y avait au fond de la clairière du tennis, à l'ouest par rapport au court, un groupe de sept minces et très hauts *Washingtoniae graciles*, ou palmiers du désert, isolés du reste de la végétation située derrière (des arbres sombres au gros tronc, de forêt européenne : des chênes, des yeuses, des platanes, des châtaigniers) avec tout autour, au contraire, un beau morceau de prairie. Eh bien, chaque fois que, à bicyclette, nous passions de leur côté, Micòl avait toujours pour le groupe solitaire des *Washingtoniae* de nouvelles paroles de tendresse.*

Les voici là mes sept vieillards, disait-elle par exemple. Regarde les vénérables barbes qu'ils ont ! »^{265/266}

Elle a une profonde estime, un véritable amour pour les arbres,²⁶⁷ pas seulement les arbres exotiques, mais aussi les agaves qui fleurissent tous les vingt ou vingt-cinq ans et meurent d'avoir conçu une telle merveille, et encore un énorme platane planté bien avant

²⁶³ Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Paris : Gallimard, 1964 pour la traduction française. p. 138.

²⁶⁴ Giorgio Bassani. *Il Giardino dei Finzi-Contini*. Milan : Arnoldo Mondadori Editore s.p.a., 1976 ; p. 84. « *Fu così che cominciarono, quasi sempre per ingannare le attese fra una partita e l'altra, le nostre lunghe scorribande a due. La prima volta prendevamo le biciclette. Essendo il giardino grande « un » dieci ettari, e i viali, tra maggiori e minori, sviluppando nel loro insieme una dozzina di chilometri, la bicicletta era a dir poco indispensabile, aveva prontamente decretato la mia accompagnatrice.* »

²⁶⁵ *Idem*. p. 140.

²⁶⁶ *Idem*. p. 85, 86. « *Le sembrava assurdo, a lei, che esistesse al mondo un tipo come me, il quale non nutrisse per gli alberi, « i grandi, i quieti, i forti, i penserosi », gli stessi suoi sentimenti di appassionata ammirazione. Come facevo o non capire, moi Dio, a non sentire ! C'era in fondo alla radura del tennis, per esempio, ad ovest rispetto al campo, un gruppo di sette esili, altissime *Washingtoniae graciles*, o palme del deserto, separate dal resto della vegetazione retrostante (normali alberi di grosso fusto da foresta europea : querce, lecci, platani, ippocastani, eccetera), e con attorno un bel tratto di prato. Ebbene, ogni qualvolta passavano dalle loro parti, Micòl aveva per il gruppo solitario delle *Washingtoniae* sempre parole di tenerezza. « Ecco là i miei sette vecchioni » poteva dire. « Guarda che barbe venerande hanno. »*

²⁶⁷ Ce n'est pas seulement leur beauté mais aussi tout ce qu'ils suggèrent des générations passées, des histoires et de l'Histoire, ils sont à eux seuls des mémoires intimes et vivantes, et ils sont aussi le présent, cette perfection même, et l'avenir.

Moisè, qui a connu, vu et entendu tellement de choses. Les arbres fruitiers ne sont pas oubliés, ils ont un grand espace réservé et ils sont aimés à la façon dont elle aime Perroti, concierge, chauffeur et factotum et toute sa famille. Chaque arbre fruitier avait son histoire et plusieurs se partageaient ses préférences. Pour leur parler, elle use d'un dialecte particulier qu'elle n'emploie que pour ces arbres ou leurs fruits et pour parler à Perroti ou aux siens. Un peu comme on parlerait sur le ton d'une affectueuse connivence. Puis les pèlerinages commencent, et là, pas question de prendre sa bicyclette, on ne peut que marcher « à pied »²⁶⁸, avec Ior comme allié fidèle.

Micòl va donc l'emmener dans ses endroits préférés, ses lieux secrets.

« Pour débiter, elle m'emmena voir un solitaire petit embarcadère sur le canal Panfilio, à demi caché au milieu d'une épaisse végétation de saules, de peupliers blancs et de renoncules. De ce minuscule petit port, délimité tout autour par un siège en terre cuite rouge moussue, on appareillait probablement, jadis, pour gagner et le Pô et les douves du Château. Et ils en parlaient aussi, Alberto et elle, me raconta Micòl, quand ils étaient enfants, pour de longues randonnées, sur une périssière à double pagaie. »^{269/270}

C'est l'un de ses refuges secrets, l'endroit parfait pour réviser ses examens quand il fait trop chaud. Le deuxième pèlerinage les amène dans la ferme des Perroti, située entre l'espace des arbres fruitiers et la « *magna domus* », le troisième les conduit directement « *dans le vert paradis des amours enfantines* »²⁷¹ là où il aurait dû se trouver, s'il avait escaladé le mur la première fois ; elle lui avoue qu'elle n'a jamais invité personne, à part lui, à rentrer dans le jardin, qu'à l'époque elle a eu un certain temps un petit « béguin » pour lui. Puis la vie les a séparés, d'autant plus facilement que la famille s'était fait restaurer une petite synagogue et qu'ils avaient abandonné la synagogue italienne, seul endroit où Micòl et le narrateur auraient peut-être pu se rencontrer, lors des vacances par exemple.

L'un des derniers endroits qu'elle lui fait découvrir est la remise où flotte un parfum étrange.

²⁶⁸ Dans *La Source cachée* comme dans *Le Génie du lieu*, comme dans *Le Fleuve Alphée*, nos héros sont des marcheurs, ils découvrent tout ce qu'ils ont à découvrir à pied, il y a dans leurs différents chemins de découverte, cette nuance de pèlerinage.

²⁶⁹ *Ibid.* p. 142, 143.

²⁷⁰ *Ibid.* p. 87. « *Per cominciare, fui portato a vedere un piccolo, romito imbarcadere sul canal Panfilio, nascosto in mezzo a una folta vegetazione di salici, pioppi bianchi e calle. Da quel minuscolo porticciuolo, delimitato tutt'innomo da un muschioso sedile di corto rosso, era probabile che in antico si salpasse per*

« [...] un mélange d'essence et d'huile lubrifiante, de vieille poussière et d'agrumes. Cette odeur était vraiment agréable, dit sur-le-champ Micòl, s'apercevant que je flairais curieux. Elle aussi l'aimait beaucoup. Et elle m'indiqua, accosté à l'un des murs latéraux, une sorte de hauts rayonnage en bois sombre, plein de gros fruits jaunes et ronds, plus gros que des oranges et des citrons, comme je n'en avais jamais vus auparavant. Des pamplemousses mis là pour mûrir, m'expliqua-t-elle, des produits de serre. »^{272/273}

Deux voitures anciennes occupent le centre de la remise d'où l'odeur d'essence et d'huile. C'est dans l'une d'elles qu'arrivaient Alberto et Micòl au moment des examens, ce qui fait remonter à la mémoire du narrateur, tout ce passé, à la fois si lointain et si proche. La remise est remplie de choses anciennes, bien entretenues comme les voitures, les perches de gymnase, de fruits mûrissants et d'objets en train de se décomposer comme la vieille barque qui servait à Micòl et Alberto pour appareiller loin de leur petit port. Le narrateur et Micòl, dans cet endroit clos, où sont enfermés tant de souvenirs, sont intérieurement confrontés à l'idée que leur tendre amitié est en train de se transformer, mais rien n'est dit. Ils viennent de passer des journées inoubliables, dans le jardin, l'épisode de la remise clôt les beaux jours de l'été, c'est la première fois qu'il pleut à verse. C'est la fin d'une initiation heureuse, d'un seuil passé avec allégresse ; les frontières, par la suite, vont se révéler plus difficiles à franchir

Seuls, le temps de leur première rencontre, puis, presque dix ans après, celui de la découverte du parc et de la demeure provoquant leur vraie rencontre mutuelle, auront été un moment et un espace heureux. Par la suite, il y aura quand même les retrouvailles du narrateur et de Micòl qui revient de Venise, des notations sur le parc qui souligneront et marqueront un seuil, à la limite du bonheur, avant la rupture finale avec Micòl. Mais l'espace et le temps du souvenir, grâce à l'écriture, vont rendre au narrateur et donner au lecteur l'entière qualité d'une reconnaissance ancienne et nouvelle.

Après ces dernières journées d'été, même si la pluie empêche toute sortie, Micòl et le narrateur vont se téléphoner souvent, se revoir, Micòl insistant pour lui rappeler ces journées extraordinaires passées dans le parc.

raggiungere sia il Po sia la Fossa del Castello. E ne salpavano anche lei e Alberto quando erano ragazzi – mi raccontò Micòl – per delle lunghe remate su un sandolino a doppia pagaia.»

²⁷¹ En français dans le texte.

²⁷² *Ibid.* p. 150.

²⁷³ *Ibid.* p. 92. « (...) misto di benzina, olio lubrificante, vecchia polvere, agrumi. L'odore era proprio buono, disse subito Micòl, accorgendosi che tiravo su col naso. Anche a lei piaceva molto. E me indicò accostrata a una delle pareti laterali, una specie di alta scaffalatura di legno scuro, gremita di grossi frutti giallie rotondi, più

« Micòl ne négligeait pas une occasion de me ramener en arrière, à cette série de jours extraordinaires, « incroyables ». Nous avons toujours parlé de tant de choses, alors, en nous promenant dans le parc : d'arbres, de plantes, de notre enfance à chacun, de nos parents. »²⁷⁴/²⁷⁵

Le parc est l'espace de tous les savoirs et le lieu qui leur a permis de se retrouver et de se parler dans une parfaite intimité.

Micòl comme Alberto ensuite n'imaginent pas de quitter leur parc et leur maison.²⁷⁶ Ils ne sont sortis de chez eux que pour poursuivre leurs études, Alberto à Milan et Micòl à Venise. Micòl part d'ailleurs à ce moment là, autant pour terminer son travail, une thèse sur Emily Dickinson,²⁷⁷ que pour échapper au narrateur. C'est ainsi que le narrateur noue des liens plus personnels avec Alberto et son ami milanais Giampiero Malnate en les rejoignant presque quotidiennement dans la « magna domus ». Le fait de traverser le parc, de se souvenir des mots de Micòl pour en parler, de rencontrer surtout Alberto et Malnate mais aussi le professeur Ermanno qui, non seulement lui permet de se servir de son immense bibliothèque, matin et soir, car en temps que juif il n'a plus le droit d'aller à la bibliothèque municipale, mais encore le père de Micòl l'aide par ses conseils éclairés et par ses conversations érudites à finir sa thèse dans les meilleures conditions. En outre, il déjeune, il dîne chez les Finzi-Contini, ce qui n'est pas donné à tout le monde ; ce sont donc des moments rares et précieux. Tout cela le relie à Micòl, malgré son absence, car il est devenu un enfant de la maison ; il fait partie du cercle familial.

grossi delle arance e dei limoni, che primad'allora non avevo vedutto. Si trattava di pompelmi messi li a stagionare – mi spiegò – prodotti in serra. »

²⁷⁴ *Idem.* p. 166.

²⁷⁵ *Idem.* p. 103. « Micòl non trascurava occasione per riportarmi indietro a quell'infilata di giorni stupendi, « incredibili ». Avevamo sempre parlato di molte cose, allora andando in giro per il parco : di alberi, di piante, delle nostre infanzie, dei nostri parenti. »

²⁷⁶ Il est clair que la famille Finzi-Contini est enfermée, s'enferme dans une sorte d'île, de prison dorée. Cela sera explicité par la suite.

²⁷⁷ Il est important de savoir que Micòl prépare une thèse sur Emily Dickinson (1830 – 1886), car celle-ci est un poète plein d'originalité, qui exprime même pour son époque et en sa qualité de femme, une voix qui doute, qui cherche son chemin et qui est aussi pleine de la joie et de l'enthousiasme de la jeunesse, liée à une subtile mélancolie. Elle ressemble peut-être à Micòl, « l'âme choisit sa propre société / Et puis ferme sa porte. » (p. 17) . Dans *Esquisse d'une anthologie de la poésie américaine du XIXème siècle*. Paris : Editions Gallimard, 1995, édition bilingue ; poèmes traduits et réunis par Pierre Leyris, on peut lire quelques poèmes d'Emily Dickinson, par exemple : *We learned the whole of love*. (p. 313) où elle montre que la sagesse et la vérité sont

Travailler dans cette bibliothèque est un privilège et une joie qu'il fait durer plus que nécessaire, car il aurait pu terminer son travail plus tôt. Mais c'est une façon de se rapprocher de Micòl, même si celle-ci, reçue brillamment à la mi-mars, n'est toujours pas revenue de Venise. Le professeur Ermanno et le narrateur vont établir de solides liens grâce à leurs travaux respectifs, et le respect que chacun témoigne à l'autre, si bien que la porte de communication entre le billard et le bureau du professeur Ermanno va rester ouverte, ce qui permet des dialogues, et parfois, tout simplement, de lancer quelques phrases pour s'enquérir du bien-être de l'un et de l'autre. Par la suite quand le narrateur se retrouve en prison en 1944, il songe qu'il y a presque une analogie dans le fait de parler à son voisin sans le voir et les mots échangés entre lui et le professeur Ermanno, dans le sens où l'on s'interroge pour savoir si l'on est vivant et si l'autre aussi est bien vivant ; c'est une question rendue essentielle et troublante dans les deux cas, à cause du contexte.

Bien que le printemps soit presque là, il a abondamment neigé et le froid revient intense. Le narrateur est comme le parc endormi qu'il regarde par la fenêtre, semblable à un grand paysage nordique, il ressent ce temps là comme une trêve, qu'il ne voudrait pas voir finir. Son chemin initiatique, son apprentissage s'inscrit dans un cadre plutôt large et serein, il a le temps de s'interroger, de réfléchir, de connaître toute la famille. Le parc est aussi une image forte qui l'instruit parfois à son insu.

« Il semblait presque, en somme, que l'hiver ne voulût plus s'en aller ; et moi aussi, le cœur habité par un obscur et mystérieux lac de peur, je me cramponnais au petit bureau que, depuis janvier dernier, le professor Ermanno avait fait placer pour moi dans le billard, sous la fenêtre du milieu, comme si, ce faisant, il m'eût été donné d'arrêter l'inarrêtable progression du temps. Je me levais, m'approchais de la fenêtre et regardais en bas, dans le parc. Enseveli sous une couche de quarante centimètres d'épaisseur, le Barchetto del Duca s'étendait devant moi comme un paysage de glace, de saga nordique. Parfois je me surprénais à espérer justement ceci : que neige et glace ne fondissent plus, qu'elles durassent éternellement. »^{278/279}

multiples et différentes pour chacun, et que seule l'expérience de la vie permet de prendre conscience de la réalité.

²⁷⁸ Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 225.

²⁷⁹ Giorgio Bassani, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 142 « Sembrava quasi che l'inverno non volesse più andarsene. E anche io, il cuore abitato da un oscuro misterioso lago di paura, mi aggrappavo alla scrivanietta che il professor Ermanno dal gennaio scorso aveva fatto collocare per me sotto la finestra di mezzo del salone del biliardo, come se, così facendo, mi fosse dato de arrestare l'inarrestabile progresso del tempo. Mi alzavo, mi accostavo alla finestra, guardavo giù, nel parco. Sepolto sotto una coltre di neve alta mezzo metro, tutto bianco, il Barchetto del Duca appariva trasformato in un paesaggio da saga nordica. A volte mi sorprendevo a sperare appunto questo : che neve e gelo non si sciogliessero più, che durassero eterni. »

Le parc sous la neige et la glace est l'image d'un temps suspendu avant à la fois le déchaînement des événements et la prise de conscience du narrateur. Ce temps de réflexion offert par l'absence de Micòl, est peut-être un des meilleurs moments, car proche de ceux passés dans le parc pendant l'été et loin encore de ceux à venir. Le retour de Venise de Micòl coïncide avec la Pâque juive. Le narrateur commence cette cérémonie avec sa propre famille, dans la tristesse car on ne parle que des humiliations, des sévices infligés aux juifs, il la termine dans la joie et la bonne humeur chez les Finzi-Contini qui essaient de prendre les événements avec un petit peu plus d'humour, en s'efforçant de prendre plaisir aux choses quotidiennes, en écartant de leurs pensées le désastre actuel et celui plus grave encore qu'ils pressentent. C'est le premier baiser donné à Micòl et le début de ses tourments, car pour Micòl, le narrateur est comme un frère, trop semblable à elle-même. Elle a une image de l'amour très belliqueuse ; pour elle, c'est un combat où il y a toujours un vainqueur et le narrateur n'est pas un combattant, c'est un idéaliste, un rêveur.

Micòl s'est expliquée et le narrateur l'a fort bien comprise. Ils ont en commun d'être plus attachés au passé / présent qu'à l'avenir, les choses ne prennent leurs poids que dans le souvenir. Nous avançons, dira Micòl, en regardant en arrière.²⁸⁰ Mais, le problème majeur du narrateur est de ne pas croire en l'avenir et d'ennuyer mortellement Micòl avec une jalousie malade. On peut dire que c'est lui qui saccage son histoire, il n'a pas assez d'enthousiasme et de reconnaissance, Micòl n'est peut-être pas prête à l'aimer, mais elle possède l'enthousiasme et la reconnaissance pour le faire.

Les dernières lignes de ce récit le ramènent dans le merveilleux parc, à minuit, sous la pleine lune.²⁸¹ Le narrateur, alors qu'il se trouve exactement à l'endroit où, tout juste adolescent, il aurait dû grimper sur le mur du Barchetto del Duca, le fait impulsivement ce soir là. Il se retrouve en cachette dans le jardin, il trouve cela facile maintenant, bizarrement de l'autre côté, une échelle attend le visiteur comme s'il était guetté. Le narrateur rencontre Ior, qui le reconnaît immédiatement, ce qui implique que Micòl ne doit pas être loin, et soudain tout s'éclaire pour lui. Giampi Malnate est l'heureux élu qu'a choisi Micòl, c'est à lui que l'échelle est destinée, elle le retrouve sûrement le soir, quand tout le monde est couché, dans la « Hütte²⁸² » du jardin. Il repart en entendant la cloche de la ville qui sonne et

²⁸⁰ Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 285. En italien, p. 182.

²⁸¹ L'heure comme la pleine lune éclairant le parc, posent le moment et le lieu comme devenus magiques ; un espace sous le voile de la beauté qui va dire la vérité. Mais a-t-il décrypté la vérité correctement ?

²⁸² Mot écrit de cette façon dans le texte italien comme dans le texte français.

lui rappelle qu'il doit se faire une raison, que son histoire est bien finie et qu'il doit rentrer chez lui. Il est encore une fois victime de sa jalousie. Beaucoup de détails paraissent effectivement réalistes. Micòl a pu avoir envie de rencontrer l'amour sous les traits de quelqu'un aux antipodes d'elle-même, non seulement de sa vie mais de ses pensées les plus intimes. Malnate, il est vrai, est un combattant par rapport au narrateur idéaliste. Mais la vie est pleine d'ambiguïté, de coïncidences, le narrateur se trompe peut-être complètement.²⁸³

L'épilogue indique que Giampi Malnate est rentré à Milan en novembre 1939, il a vainement cherché à se mettre en contact avec son ami le narrateur. Celui-ci a cessé de voir Micòl depuis la fin de l'été 1939 ; entre l'été 39 et l'automne 43 il n'a revu personne. Giampi Malnate est parti sur le front russe en 41 et n'est jamais revenu, Alberto est mort en 42, les autres Finzi-Contini sont partis en camp de concentration, en septembre 43. Pendant quatre ans, si l'estime et l'affection avaient prédominé, le destin aurait peut-être été différent. Mais chacun s'est enfermé dans sa tour, dans ses propres soucis. Cependant, lors de la maladie d'Alberto, et malgré les lois raciales, la population de Ferrare a compati et a peut-être aidé au soulagement d'Alberto, en apportant sa contribution à la recherche de l'oxygène, nécessaire à la vie de celui-ci., mais tout s'est passé comme si l'allégresse qui avait réellement existé entre ces êtres, n'avait plus eu le moindre poids. Micòl avait bien raison de préférer le cher passé.²⁸⁴

« Il est certain que, comme présageant sa mort prochaine et celle de ses parents, Micòl répétait continuellement également à Malnate que son avenir démocratique et social la laissait totalement indifférente, qu'elle abhorrait l'avenir en soi, lui préférant de beaucoup « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » et plus encore le passé, le cher, le doux, le charitable passé. »^{285/286}

Le sublime dans le sens précis où il est ce qui touche à la destination humaine, au sens où il fait basculer dans la reconnaissance des êtres et des choses, se retrouve au cœur d'une mélancolie, celle du narrateur et celle du lecteur, à cause de la compréhension d'une histoire

²⁸³ En fait, si on se réfère au livre, on reste dans l'ambiguïté, si on regarde le film de Vittorio De Sicca *Il Giardino dei Finzi-Contini*, sorti en 1970, il n'y a plus d'ambiguïté. Je l'explique plus tard.

²⁸⁴ L'avenir était très noir, quand elle passa brillamment sa thèse. L'un des membres du jury, un professeur d'allemand, « un nazi de la plus belle eau » (p. 245.), ne veut pas lui donner la mention très bien qu'elle mérite parce qu'elle est juive, et il s'étonne qu'elle ait eu le droit de passer son examen ; il a finalement gain de cause, car les autres membres du jury ont peur de lui.

²⁸⁵ *Ibid.* p. 373.

²⁸⁶ p. 241. « Certo è che quasi presaga delle prossima fine, sua e di tutti i suoi, Micòl ripeteva di continuo anche a Malnate che a lei del suo futuro democratico e sociale non gliene importava un fico, che il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », e il passato, ancora di più, « il caro, il dolce, il pio passato. »

devenue destin et par rapport à plusieurs lignes de fuite, par exemple, parce que le merveilleux parc est redevenu le grand verger, un espace plus ou moins planté comme au temps de Moïse ; le narrateur qui n'est pas rentré la première fois dans le jardin, termine son histoire avec Micòl en y entrant à la dérobée, par l'endroit qu'il aurait dû emprunter adolescent. Le parc est manifestement le lieu de tous les savoirs et de tous les non-savoirs, la « *magna domus* » en est le prolongement, et le sublime se retrouve bien au cœur d'une reconnaissance parce que le narrateur clot son épilogue sur les mots de Micòl, c'est-à-dire, sur le bel aujourd'hui et le cher passé, et que, pour cela, il lui donne enfin raison ; le passé et le présent ont été bien doux, même si les mots sont trompeurs, pour lui comme pour elle ; il n'a pas su et il n'a pas cru, quand il en était encore temps, rendre assez doux le présent et prévoir l'avenir. « *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* ». ²⁸⁷ Ils n'ont pas su assez le savourer, ils l'ont laissé filer comme un vol d'oies sauvages. Le sublime est là où les limites de l'intelligence et du cœur se rejoignent enfin.

« Et comme ce n'étaient là, je le sais, que des mots, les habituels mots trompeurs et désespérés, que seul un véritable baiser eût pu l'empêcher de proférer, que justement de ces mots et non d'autres soit scellé ici le peu de chose que le cœur a été capable de se rappeler. »^{288/289}

Le contexte de la guerre, de la catastrophe latente, imminente, se préparant à éclater plus sauvagement encore, a pu être vécu inconsciemment ou consciemment comme une désespérance avancée, a pu empêcher l'épanouissement de l'amour, empêcher ce baiser. La communion qui aurait pu, qui aurait dû malgré tout les réunir dans « *un être ensemble* » aurait peut-être changé le cours de leur destin.

« [...] T'ong Jen est un hexagramme qui symbolise la communion ou la suspension de toute opposition : T'ong Jen est dit dans le Yi King²⁹⁰ être

²⁸⁷ Stéphane Mallarmé. Poésies. Editions Gallimard, 1992, pour la préface, l'établissement du texte et le dossier ; collection Poésie / Gallimard, p. 57. « *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre

Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ! » [...]

²⁸⁸ Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 373.

²⁸⁹ Giorgio Bassani, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 241. « *Esiccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di profirere, di esse, appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare.* »

²⁹⁰ « *Le Yi Jing ou Yi-King est ancien, très ancien. Il fait partie, depuis plus de deux millénaires des cinq textes canoniques de la Chine. Il a fait l'objet de très nombreux commentaires, études et analyses. [...]* » <http://www.miroir.com/yi-king/yi-king.html> On peut se reporter encore à Herman Parret dans *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 268, il explicite le Yi King une nouvelle fois.

l'hexagramme de : « Etre-ensemble dans le vide,²⁹¹ » c'est-à-dire : être là où il n'y a plus d'espace, être dans le Temps, selon le Temps. Etre-ensemble selon le Temps, c'est être fusionné avant qu'il y ait diffusion et ensuite confusion, avant qu'il y ait disjonction et ensuite conjonction. Aucune pacification d'une polémique préalable, n'est nécessaire pour qu'il y ait fusion. Cette fusion ne peut être que la communion des amants, ceux auxquels pensait Platon, ceux qui aiment par amour-passion : cet amour-passion, ce pathos, est sous-jacent à tout baiser fusionnel, à la nostalgie qui est, on n'en doute pas, une véritable passion selon le temps. [...] l'exotique est en nous, et la communion dont nous parle le Yi King est dans nos vies, nos expériences, nos amours, si, toutefois, nous acceptons de vivre, de sentir, d'aimer sous le signe de la beauté. »²⁹²

Leur rencontre était bien au départ sous le signe de la beauté, mais il est vrai que les forces du désastre n'étaient pas loin.

Le dernier seuil initiatique dans *Le Jardin des Finzi-Contini* marque la fin des souvenirs du narrateur et d'une certaine manière sa réconciliation finale avec Micòl, même si elle n'est plus là. Le jardin n'est plus qu'une sorte de grand verger et la famille Finzi-Contini n'a plus aucun survivant ; la démarche initiatique du narrateur devient alors celle du lecteur qui a noué des liens intellectuels, affectifs et historiques avec les Finzi-Contini, avec leur histoire et avec l'Histoire, comme y convie la réflexion de la petite fille,²⁹³ dans l'introduction, au sujet des Étrusques qui, même s'ils sont morts depuis longtemps, et que l'on a donc pas pu les connaître, ont droit à notre pensée et à notre affection. La démarche initiatique dans ce texte s'apparente à un devoir de mémoire, à la réhabilitation de son amour pour Micòl et à un travail de reconnaissance sur la beauté du parc apprise grâce à elle.

Les différentes découvertes et les seuils par lesquels passent les héroïnes et les héros d'Hella S. Haasse et ceux que franchit Roger Caillois convergent tous vers le centre d'une nouvelle vie, se rapprochent d'une naissance.

L'héroïne du *Génie du lieu* devine que Renaud, le lépreux, le seigneur de Vy, a vécu un long martyr. Il a perdu le confort matériel auquel il était habitué, tout ce qu'il a appris est devenu lettre morte pour lui, les codes qui régissaient sa vie n'ont plus le même sens, n'ont plus aucun sens. Ce que l'Église interdisait aux chrétiens, comme de croire dans les dames de la forêt, lui y croit même, s'il descend :

²⁹¹ Note citée dans le texte : « Pour un commentaire intéressant, voir R. Wilhem, *lectures on the I Ching (translated from the German by Irene Eber)*, Londres et Henley, Routledge and Kegan Paul, 1980. »

²⁹² Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 269.

« [...] d'une pieuse lignée de chevaliers chrétiens, il ne met pas en doute l'existence des dames de la forêt, qui demeurent là où jaillissent des sources, et où de grosses pierres sont éparpillées entre les arbres. Il pense avec respect à elles, en qui l'église voit des démons, et il souhaite qu'elles soient bien disposées à son égard. »²⁹⁴

Adolescent, il est resté chaste comme il l'avait promis ; lui qui n'a jamais eu d'amante, il rêve de tenir entre ses bras une de ces dames vertes, qui laissent comme traces de longues et scintillantes écharpes de brume. « *La nature le martyrise ; son corps pourrit, mais sa force vitale n'est pas encore domptée* »²⁹⁵

Elle lut, que vers 1300, une rumeur courut sur la folie qui s'empara des lépreux, trop malheureux, furieux de leur sort maudit, décidant d'empoisonner les puits, ou encore :

« *Comme une légende parlait de guérison au moyen d'un bain dans du sang humain, les lépreux auraient enlevé et tué des enfants. Une angoisse folle s'empara de la population Les suspects furent impitoyablement massacrés. Des archers chargés du travail de bourreau ratissèrent les forêts où se cachaient les lépreux.* »²⁹⁶

Renaud a songé à mettre fin à ses jours, il a souhaité qu'un archer le délivre de cette vie de souffrance ; mais un seigneur de Vy ne peut être ni soupçonné ni abattu. « *Renaud doit supporter son sort en noble, et sans une plainte, stoïquement, jusqu'au bout.* »²⁹⁷

Quant à elle qui pense à Renaud si longtemps après qu'il a vécu, elle forme avec son époux un couple heureux, mariés depuis trente ans, parents d'enfants déjà adultes volant de leurs propres ailes, leur amour n'ayant fait que croître avec les années. Elle s'est créée un espace harmonieux où, entre la vie et les conversations avec son époux, les livres, la musique et la création de sa tapisserie, ses promenades, elle ne s'ennuie jamais. Une seule chose l'a toujours gênée et la fait encore souffrir, car elle se sent en quelque sorte imparfaite, c'est qu'elle n'est jamais parvenue à cette sensualité rayonnante qu'elle aurait dû connaître depuis longtemps et dont elle entendait parler parfois, alors même qu'un amour profond et réciproque régnait et grandissait dans leur couple. « [...] *Parfois elle se comparait à un être qui*

²⁹³ Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Turin : Giulio Einaudi Editeur, 1962 ; Editions Gallimard, 1964, pour la traduction française ; collection Folio n° 634 ; p. 17.

²⁹⁴ Hella S. Haasse, *Le Génie du lieu suivi de La Gloriette*, Arles : Editions Actes Sud, 1998 pour la traduction française ; p. 33.

²⁹⁵ *Idem.* p. 34.

²⁹⁶ *Ibid.* p. 34, 35.

²⁹⁷ *Ibid.* p. 36.

*cache, sa vie durant, sous des vêtements adaptés, une immaturité biologique irrémédiable, devenue une sorte de malformation. »*²⁹⁸

Finalement, ce premier été passa extrêmement vite, ce fut le moment de quitter la maison des vacances.

*« Soudain, elle s'aperçut que l'été était passé. La verdure commençait à changer de couleur, une odeur épicée de décomposition emplissait le bois. Quand le vent se levait, il faisait froid. Ils préparèrent la maison pour son hibernation et firent leurs bagages. L'après-midi précédant leur départ, elle retourna une fois encore vers le puits. »*²⁹⁹

Elle veut d'une certaine façon faire ses adieux au lieu comme à celui qui, génie de cet endroit, seigneur de Vy, a occupé ses pensées tout un été. Elle s'assoit comme à son habitude sur un bouleau³⁰⁰ abattu qui lui sert de siège, constatant la beauté de l'écorce semblable à de l'hermine ; puis une autre image lui vient à l'esprit, ces sortes d'écailles soyeuses et pâles ressemblent à la peau d'un lépreux :

*« Elle avait lu quelque part que la peau d'un lépreux a parfois cet aspect. Dans un élan irrésistible, elle se pencha et pressa ses lèvres sur l'écorce fraîche. Alors dans une sorte d'éblouissement qui allait croissant, elle ressentit dans son corps ce qu'elle n'avait jamais connu auparavant : une sensation aiguë, et pourtant exquise, qui s'intensifia jusqu'à la pure jouissance charnelle. [...] Emue jusqu'aux larmes, elle resta allongée, immobile, sur l'arbre abattu. Un silence de mort régnait dans le bois. [...] là où poussaient les fougères, on eût dit qu'un feu couvait. »*³⁰¹

L'acte qu'elle devait accomplir était donc un signe d'amour, pour qu'il fût possible à Renaud de la rejoindre et par delà les siècles lui répondre à la mesure de tout ce dont ils avaient été différemment privés l'un et l'autre. Le sublime, en tant que bonheur, extase et réponse à un questionnement intime, est dans ce baiser donné et rendu au centuple. Ce baiser fusionnel dit à la fois l'enthousiasme et la reconnaissance, Herman Parret montre que, dans l'expérience de ce baiser, l'être vit son origine :

²⁹⁸ *Ibid.* p. 22.

²⁹⁹ *Ibid.* p. 37.

³⁰⁰ Jacques Brosse, *Mythologie des arbres*, Paris : Librairie Plon, 1989 ; Editions Payot & Rivage pour l'édition de poche, 1995, p. 41. Jacques Brosse indique que pour les chamans sibériens, les bouleaux jouent un rôle important lors des cérémonies d'initiation car ils gardent en eux les âmes des ancêtres. Le plus bel arbre abattu est placé au centre de la tente du futur initié et représente le « gardien de la porte », il est le lien avec le ciel. Notre héroïne suit aussi un chemin d'initiation où ce bouleau abattu est au centre d'une sorte d'espace sacré

« Ce qui compte pour nous est bien le fait que dans l'expérience du baiser fusionnel on vit son origine comme présente et comme constituante de cette expérience même. Tout baiser est vécu comme le baiser du sein, et c'est bien Le Cantique des Cantiques qui le met en évidence : le sein piriforme, est fruit – grenade, pomme – et source de miel, de lait et de vin. La fusion du baiser est, d'une certaine façon, assimilation de nourriture, et la reconnaissance « esthétisant » l'amour – passion qui nous pousse aux baisers, est une reconnaissance pour le breuvage qui nous nourrit, par conséquent pour la vie et donc pour notre propre origine. »³⁰²

Cette initiation réussie s'accomplit grâce à cette image de l'arbre, cette médiation de l'arbre permettant ainsi le baiser, dans un espace qui se veut jardin libre, l'arbre étant aussi la représentation du jardin, l'alliance du ciel et de la terre. Il y a une certaine ressemblance entre cette médiation de l'arbre, le jardin où se trouve la cabane en bois suspendue dans le vieux mûrier où joue Monsieur de Sainte Colombe et où il se réconcilie avec Marin Marais, le chêne séculaire d'Orlando, et la roseraie de Silvio.

Dans *La Source cachée* le chemin initiatique de Jurgen se déroule entièrement à Breskel lieu décisif, ensorcelant et dangereux dans sa beauté. La beauté du jardin peut aussi bien emporter, séduire au point de ne plus vouloir en sortir, d'être soi-même une partie de ce tout. La fusion est alors totale.

« A Breskel, le danger se cache dans le suave poison que l'on respire entre les roses et l'herbe : un désir de disparaître en tant qu'individu, de devenir un élément de la beauté immortelle, d'entrer dans l'éternité comme les nuages et la lumière solaire, de vivre aussi calmement que les plantes, l'alternance et le retour de la matière. »³⁰³

Il y a empathie entre l'homme et le jardin, le jardin est une partie de l'homme et l'homme est une partie du jardin.

« Il y a bien une relation d'empathie entre l'homme et son jardin : le jardin est vécu comme une partie de soi-même, tout comme on vit soi-même en tant que partie du jardin. Cette exigence de fusion, de jonction complète, prend des formes extrêmement fines et sophistiquées. A la limite, on pourrait dire que l'objet n'est qu'un prétexte à un état de l'âme (c'est pourquoi je suggère d'identifier l'expérience chinoise du jardin à l'égopathie affective). Une impression fugitive, un reflet, suffisent pour qu'il y ait affect. Et l'imagination

qu'elle a délimité elle-même. Le bouleau est un arbre très lumineux et qui le reste même en hiver, il devient par la grâce de l'image qu'elle lui prête, la personnification de Renaud.

³⁰¹ Hella S. Haasse, *Le Génie du lieu*, Op. Cit. p. 38.

³⁰² Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 264.

³⁰³ Hella. S. Haasse, *La Source cachée*, Paris : Actes Sud, 1998 pour la traduction française ; p. 38.

*créatrice (mais non l'entendement) joue un rôle primordial dans cette découverte existentielle de la fusion originale. Ce n'est pas la Raison mais l'imagination qui rend cohérente et pure l'expérience du jardin.*³⁰⁴

La beauté du jardin, sous sa forme printanière, ou dans le simple éblouissement d'une éclosion de fleurs, sous un éclairage particulier, sous la neige par exemple, provoque aussi une sortie de soi-même, une sortie de son précédent état d'âme qui permet l'enthousiasme et la reconnaissance. La raison de cette extase consiste à regarder avec conscience et vigilance le sujet ou l'objet posé devant soi comme si c'était la première fois. Le paysage, par exemple, est en soi et hors de soi, dans le très proche et à distance ; paysage intérieur et paysage extérieur sont exactement complémentaires.

En même temps, la magie du lieu permet à Jurjen de clarifier sa vie, de mettre en ordre ses pensées les plus intimes et de rendre au jour celles qui étaient restées enfouies au plus profond de lui-même. Le repos procuré par cet espace et sa descente dans une extase fusionnelle avec le lieu, sa remontée désirée, le rendent à lui-même, lui donnent l'occasion de se retrouver :

*« Ce qui m'était impossible à cette époque ne me demande plus aucun effort ici, à Breskel : je veux dire, me libérer de ce qui a envahi ma conscience comme de la mauvaise herbe pendant des années [...] Si étrange que cela puisse paraître, c'est moi-même que j'y trouve. Les questions que je n'ai pas osé me poser, les aveux que je n'ai jamais pu faire à personne, remontent à la surface de ma conscience. Quelle a été la cause des tensions intérieures qui ont conduit à ma maladie ? Que cherché-je au fond à Breskel ? »*³⁰⁵

Le charme de Breskel agit fortement sur Jurjen, cette sorte d'envoûtement l'oblige à une remise en ordre draconienne, alors même qu'il est complètement grisé, au bord du vertige ; il s'agit du même charme avec Silvio envouté par sa roseraie. Jurjen choisit finalement de vivre en vérité la réalité, ce que choisira aussi Silvio, sauf que lui n'a pas besoin de se séparer de sa roseraie qui est sa réalité. Ce n'est pas le cas de Jurjen qui doit quitter le jardin essentiel à sa renaissance, à un moment donné. Le jardin lui a appris à choisir et vivre en toute connaissance de cause. Il choisit donc la vie avec Rina, sa femme et ses travaux au laboratoire. Rina bénéficie de tout ce que vit Jurjen. La description de la maison, du jardin, de la forêt, ce que son époux lui apprend des habitants de ces lieux, tout cela lui permet de renouer avec le charme et l'histoire de ses grands-parents maternels ; grâce à Jurjen, elle

³⁰⁴ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 200.

décrypte son passé et celui de ceux qu'elle n'a pas connus. Si Jurjen la comprend et se comprend mieux, il va en être de même pour elle. Elle va même avoir assez confiance en elle et en lui pour désirer une grossesse qui est finalement le signe d'une grande espérance.

« Maintenant, elle est allongée là, sur son lit, derrière moi entrain de lire. Pour elle, les jours de sa grossesse sont déterminants. L'on dirait qu'à chaque respiration elle boit la confiance en soi, une nouvelle certitude. La venue de l'enfant signifie-t-elle aussi la naissance de sa propre indépendance intérieure ? S'est-elle libérée d'Eline ? Peut-être trouvera-t-elle son équilibre. Et moi ? Comment mon agitation, mes doutes sur moi-même, mon désir dévorant de sonder l'inconnu pourront-ils jamais s'apaiser ? Car je suis l'un de ceux qui croient toujours entendre, sous le sol, le murmure d'une source cachée. »³⁰⁶

La confiance et le doute positif sont deux bons moyens d'avancer dans la vie. Jurjen a bien retrouvé son épouse, comme Rina a retrouvé son époux ; le murmure de la source cachée était à Breskel dans ce jardin fascinant, il est peut-être maintenant dans cet enfant à venir. La voie initiatique suivie par Jurjen dans le jardin et grâce au jardin lui a permis de mettre en ordre ses pensées, son passé et celui de son épouse, de pouvoir vivre enfin dans le présent et dans l'amour retrouvé.

Dans *La Gloriette* où le jardin et la gloriette sont le cadre de retrouvailles exceptionnelles entre une mère et sa fille, le chemin initiatique de la fille est à la fois une voie de compréhension et de réconciliation avec elle-même et avec sa mère ; celui de la mère est dans la continuité d'une grande symbiose avec son jardin et les animaux qui l'habitent et dans un ajustement affectif avec sa fille, malgré tout.

C'est en automne que la révélation de ce fait incompréhensible pour l'enfant d'alors va enfin s'éclairer vingt-quatre ans après. La gloriette réunit en réalité deux jardins et elle possède deux portes, elle est l'image de la mère et elle est le nœud du problème mère / fille. Autrefois, quand la petite fille avait six ans, un locataire cultivait des roses et en offrait régulièrement à sa mère ; les enfants l'avaient surnommé le marchand de roses. A cause de ce locataire « marchand de roses » d'un été, la gloriette un après-midi s'est retrouvée fermée et quand elle en est sortie, la mère a giflée la petite fille qui criait parce qu'elle se retrouvait seule. L'enfant n'a rien compris ; c'est depuis ce temps là que la froideur et

294 Hella S. Haasse, *La Source cachée*, Arles : Actes Sud, 1998 pour la traduction française ; p. 63.

³⁰⁶ *Idem.* p. 141.

l'incompréhension se sont glissées dans leurs rapports. Mais ce soir là, la fille ayant inconsciemment prononcé ces mots « le marchand de roses », tout s'éclaire soudain à cause des paroles de la mère qui pense n'avoir jamais été pardonnée alors que sa fille n'avait pas compris le pourquoi de la colère maternelle. Cet épisode marque aussi sa peur panique des araignées, sa répulsion inconsciente envers la gloriette et la forte impression des sensations qu'elle a vécues à ce moment là.

La gloriette et le jardin sont, dans la vie de la mère après son divorce, une façon de se retrouver elle-même, de retrouver une maison onirique où elle peut être elle-même sans avoir de compte à rendre. La gloriette et le jardin ont été au contraire pour la petite fille des lieux tabous, des lieux interdits où elle s'est toujours sentie mal à l'aise. La connaissance de ce qui la perturbait lui permet de regarder ces lieux d'un œil nouveau. La fin de la nouvelle qui montre la fille pleine de remords revenant à pas de loup pour voir si sa mère va bien, montre presque avec ostentation la vivacité de la mère. Comme son jardin et ses animaux, elle respire la joie d'un jour d'automne lumineux et plein d'espoir. Elle donne peut-être à sa fille par contamination heureuse une vraie joie de vivre.

« Avant même d'être parvenue à la fameuse haie, au tournant, je l'entends rire. Je franchis le fossé, entre dans le bois de sapins d'où je peux regarder à l'intérieur du jardin sans être vue. Je m'appuie hors d'haleine, à un arbre. Je vois ma mère courir sur le gazon dans ses mules qui ressemblent à des sabots, les bras pleins de fleurs automnales et de branches de l'arbre de Moïse. Ses cheveux gris sont en bataille, son châle flotte autour d'elle. Elle rit à gorge déployée : est-ce à cause du chat qui court devant elle en dressant la queue ? Elle disparaît dans la gloriette. »³⁰⁷

Même si la mère peut vivre par moment un sentiment de tristesse, de séparation, sa gloriette pleine de tous les objets qu'elle aime et son jardin changeant avec les saisons, bruissant de tous les bruits de la vie, sont pour elle le cœur et la raison d'un équilibre, d'un épanouissement, qu'elle peut redéfinir à son gré.

Le premier seuil initiatique de Roger Caillois en tant qu'adulte dans sa route contre la parenthèse est sa rencontre avec la Patagonie. Elle le frappe si fortement qu'il ne peut s'empêcher d'écrire cette expérience tout en ne la prenant que comme un intermède littéraire, quelque chose de léger par rapport aux travaux sérieux qu'il a entrepris. Cependant, le texte qu'il écrit est un vrai travail d'écrivain. « *Le jour où je les publiai, épurées cependant de tout*

³⁰⁷ *Idem.* p. 65.

détail anecdotique ou pittoresque pour donner à mes pages la même nudité que celle de la contrée qu'elles s'efforçaient de décrire, ce jour là, je devins écrivain malgré moi. »³⁰⁸ Un seuil qui passe aussi par la langue qu'il veut, comme Francis Ponge ou Philippe Jaccottet, respecter et traduire par les mots les plus courts, justes et adaptés ; des mots d'autant plus chargés de sens dans leur concision qu'il se livre presque à une quête du désert, du minéral.

*« D'autre part, dès le début, indépendamment de la parenthèse, puis contre elle, je n'avais pas cessé de me sentir extrêmement redevable envers la langue que j'avais reçue à ma naissance, puis de mes études. La dette que chaque écrivain contracte envers sa langue maternelle est imprescriptible. Elle ne s'éteint qu'avec lui. Je suis assuré qu'en un tel domaine, s'endetter et s'acquitter de sa dette coïncident rigoureusement. Pour ma part, j'ai toujours traité ma langue avec un respect religieux. »*³⁰⁹

Les livres / lieux, les objets, les images, dans ce qu'ils peuvent avoir d'inattendu, quand ils sont supports de rêverie, participent de la préservation de ce filet d'eau pure, préservent de la contamination de la parenthèse.

*« Comme le fleuve Alphée, je suppose, a été sauvé par le souvenir de la première phase de son parcours, je l'aurai été par celui de mon enfance. Comme il a préservé ses eaux qui ne demandaient qu'à se mêler à celles de la mer, je me suis d'instinct accroché aux objets que le hasard mettait sur mon chemin, comme aux rares tableaux et aux rares poèmes qu'un mystère que je ne parvenais pas à réduire, me faisait appareiller aux objets plutôt qu'à la peinture et à la poésie. Pourtant la poésie dans son ensemble, la somme des images verbales, celle des emblèmes inexplicables, les prévarications des animaux mimétiques, la dangereuse, somptueuse et indis tincte condition végétale m'ont toujours proposé une complicité silencieuse. »*³¹⁰

Pour Roger Caillois, le dernier seuil initiatique ne saurait être que le dernier rivage, celui de la mort qui est aussi peut-être renaissance ; mais auparavant, c'est la rencontre, au sens profond du terme, avec les pierres qui redonne un sens à son travail et à sa vie, qui lui donne la joie d'une nouvelle exploration de la langue, qui le réconcilie avec le monde, la parenthèse évidemment.

« Je choisis avec un soin exigeant celles que je retiens comme modèles et plus encore les images auxquelles elles m'invitent et que je destine toutes à renforcer chez celui qui d'aventure en aurait connaissance, précisément la certitude ou, au moins la présomption de l'unité du monde. Dans le même

³⁰⁸ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris : Editions Gallimard, 1978 ; p. 68.

³⁰⁹ *Idem.* p. 72, 73.

³¹⁰ *Ibid.* p. 85.

temps, je cherche à donner à mes phrases même transparence, même dureté, si possible – pourquoi pas ? – même éclat que les pierres. En même temps, ma première défiance envers la littérature et les réticences que j’ avais professées au moment où je morigénais en vain une certaine poésie un peu facilement vertigineuse, cette défiance, ces scrupules se trouvent apaisés, du fait que je suis assuré de ne pas mentir et parce que je parle de minéraux insensibles. En un mot, je me sens approuvé dans la singulière entreprise de chercher dans l’exactitude une poésie inédite. Les pierres, présentes à l’origine des choses se confondent avec les choses mêmes. »³¹¹

Les pierres deviennent pour lui des ressources inattendues et subtiles, l’image même d’un monde aux antipodes de l’humain et cependant offrant toutes les sources possibles et imaginables de la beauté grâce à l’imagination, à la sensibilité, à l’intelligence :

« J’ignore ce que j’admire le plus : la réunion intime des deux mondes opposés des prodiges que peuvent offrir les minéraux : la structure du cristal et la féerie du spectacle intérieur ; ou cette autre conjugaison de la régularité avec une espèce de cristal qui a réussi à éliminer de son architecture la moindre symétrie – et qui pourtant demeure clos, complet, autonome. Microcosme étanche. Rêves et spéculations naissent et renaissent sans fin de la double provocation miraculeuse. Les agates paradoxales, comme je les ai nommées, résument et comblent pour moi, la capacité d’ouverture et de stimulation que j’ai constamment recherchée dans les objets – pièges. L’un après l’autre, ils apportaient à ma songerie des aperçus inédits qui la contraignaient à s’engager à l’improviste vers la fraîcheur et l’aventure. Ils m’ont lentement obligé à l’anabase qui, d’antagonisme en antagonisme, m’amène à celui-ci, situé sinon à l’origine du monde, en tout cas à celle de ses extrémités qui est la plus étrangère à ma propre espèce. Grâce à eux, je me trouve au pied de l’ultime cloison où je puisse atteindre, celle d’une première ligne de partage, décision minérale, impassible, à jamais référentielle. »³¹²

Les pierres ont redonné à l’auteur une raison d’écrire, un bonheur, une béatitude ; comme Jurgen se sentait partie prenante du jardin, il se sent en osmose avec elles, partie prenante de l’origine et de la fin.

« Approcher les pierres par des phrases qui en répètent les structures, la rudesse, la stupeur, et dont j’imaginai également qu’elles s’imprégnaient de leurs subtiles promesses ou qu’elles trouvaient quelque gage dans l’impassible permanence minérale : je découvrais l’occasion d’un va-et-vient qui me comblait. J’abandonnais un peu plus de moi-même dans ma manière de percevoir ou d’exprimer les sentiments et les choses. J’étais dupe et partie prenante d’une osmose où la fragilité de l’imaginaire rejoignait l’inertie la plus rebelle, s’en nourrissait, avait commerce avec elle. La béatitude que je

³¹¹ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris : Editions Gallimard, 1978 ; p. 204.

³¹² *Ibid.* p. 160.

ressentais ne m'éloignait pas de la source : les pierres de l'origine et de la fin. Elles me reconduisaient vers elle. En ceci également, elle faisait de moi un fleuve Alphée. Aubaine qui s'appareille assurément à l'austère ivresse qui accompagne chez les savants l'investigation heureuse et la trouvaille décisive : la formule féconde, la solution de l'énigme ; chez le poète : l'éclair qui résout le heurt d'apparences incompatibles et qui les rend brusquement indissolubles. »³¹³

Les pierres du début et de la fin, comme le jardin de l'origine et de la fin du monde, sont réunies dans le vert de la vie et de l'eau. La masse compacte de la pierre mais aussi la transparence du cristal sont de même nature ; les pierres sont signe de vie pour les juifs dans l'Ancien Testament, quand sous l'injonction de Dieu, Moïse dans le désert fait jaillir l'eau d'un rocher pour que le peuple puisse boire ;³¹⁴ pour les chrétiens, parce que Jésus-Christ est la pierre angulaire³¹⁵ et les hommes sont des pierres vivantes³¹⁶.

« [...] Il y a une continuité, une contiguïté totale entre la pierre, les colonnes, les reliefs, et les arbres, les arbustes, la végétation. »³¹⁷

Cette continuité s'étend aux êtres humains. La nature qui les touche, c'est la nature dans sa beauté, une beauté qu'ils sont justement capables d'admirer.

« [...] la beauté naturelle, celle des coquilles, des paysages, des minéraux, imite la beauté artistique. »³¹⁸

Les paysages se lisent aussi bien en tant que véritables paysages que dans les veines du bois ou de la pierre dessinant visages, monuments, végétations arborescentes, visions grotesques ou délicates. Les pierres font partie d'une très longue histoire artistique, elles peuvent bien sûr être travaillées, peintes, mais elles peuvent aussi se lire dans leur beauté artistique nullement apprêtées ou feintes.

« [...] Des plantes et des pierres naissent de la même terre où leurs substances sont mélangées. Il en résulte une contamination. La mousse végétale pénètre dans les minéraux et se transforme en herbes et en fruits pétrifiés. Des arbrisseaux s'épanouissent dans des cristaux et dans des marbres. Certaines

³¹³ *Idem.* p. 215, 216.

³¹⁴ *La Bible, Traduction Œcuménique de la Bible*, Paris : Alliance Biblique Universelle – Le Cerf, 1990 nouvelle édition revue ; *Exode*, chapitre 17, versets 4 – 6, p. 99.

³¹⁵ *Idem.* *Psaume 118(117)*. Verset 22, p. 918, 919 ; et aussi *1^{ère} épître de Pierre*, chapitre 2, versets 4 – 7 ; p. 1768, 1769. *Evangile selon Matthieu*, chapitre 21, verset 42, p. 1462. *Les Actes des Apôtres*, chapitre 4, verset 11, p. 1597.

³¹⁶ *Ibid.* *1^{ère} épître de Pierre*, chapitre 2, verset 5, p. 1769.

³¹⁷ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, *Op. Cit.* p. 203.

³¹⁸ *Idem.* p. 203.

pierres en forme d'animaux sont des fossiles. Mais des images parfaites se constituent aussi dans des terrains et des matières propices à leur réception, ainsi que sous l'action des courants magnétiques agissant comme une galvanoplastie. »³¹⁹

Beaucoup de légendes ont pris naissance à partir des savoirs des lapidaires gréco-romains.

« Le mystère des gemmes gravées et des camées avec leurs monstres et leurs dieux a excité les imaginations. Dès le XIVe siècle, on les appelle souvent « pierres d'Israël ». Le texte de l'Exode (XXXI, 6), où Jéhovah annonce à Moïse qu'il a rempli de savoir, pour les ouvrages d'orfèvrerie et pour graver les pierres à enchâsser, un certain Besilieb de la tribu de Juda et Ooliab son adjoint de la tribu de Dan, a fait entrer l'antiquité gréco-romaine dans la Bible. »³²⁰

Les pierres sont pour Roger Caillois de véritables jardins, la voie souveraine vers le détachement, vers un lâcher-prise plein de promesses, une réconciliation de la limite et de l'illimité.

« [...] Faut-il le préciser, détachement n'est pas indifférence : si le détachement est amour ou joie à l'idée d'une cause extérieure, c'est que l'amour parfait ne possède ni ne violente. Alors que l'indifférence est un laisser-être par absence d'amour, le détachement est un lâcher-prise par excellence d'amour, amour sans possession. »³²¹

³¹⁹ Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations Quatre essais sur la légende des formes*, Olivier Perrin, collection Jeu Savant dirigée par André Chastel. *Pierres imagées*. p. 59.

³²⁰ *Idem*. p. 62.

³²¹ Nicolas Go, *L'Art de la joie Essai sur la sagesse*, *Op. Cit.* p. 159.

I.2. Des lieux de rencontres essentielles.

Le jardin de Kew est peint sous l'intense lumière de l'été. Il y a comme une perte d'équilibre provoquée par la beauté de ce que les héros voient et désirent, et à l'inverse une sorte de symbiose surgit qui réunit finalement gens et jardin ; le Jardin de Trieste renvoie à un lieu à la fois originel et à un espace profondément culturel et social.

A. De l'éblouissement à la symbiose.

Le jardin, dans l'éblouissement d'une journée d'été, va créer une impression de perte et de déséquilibre provoquée par sa trop grande beauté, à la manière de la poésie touchant si intensément qu'elle cause une sorte de choc. Le jardin va se révéler aussi comme le lieu du souvenir et du désir.

a. Un espace de perte d'identité.

Le jardin de Kew est célèbre à Londres. La lumière qui jaillit d'un massif ovale de fleurs multicolores est telle que les couleurs des fleurs rejaillissent aussi bien dans l'air que par terre. La brise d'été se joint à la lumière pour que les couleurs lumineuses volent de plus en plus haut et se retrouvent jusque dans les yeux des promeneurs. Il est tentant de relier Virginia Woolf et Philippe Jaccottet, *Kew Gardens* avec ses fleurs dont la couleur se retrouve dans les yeux des promeneurs et *Le Pré de mai* où ce fameux pré se retrouve dans les yeux du poète.³²²

« [...] *Pré de mai dans mes yeux, fleurs dans un regard, rencontrant une pensée, éclats rouges, ou jaunes, ou bleus, se mêlent à des rêveries, herbes,*

³²² Il y a aussi le « clavecin des prés » dont parle Francis Ponge, car si les couleurs des fleurs se retrouvent dans les yeux des promeneurs, leurs musiques aussi variées que leurs couleurs, chantent dans la lumière de l'atmosphère et dans nos oreilles. Francis Ponge. *Oeuvres Complètes II*. Paris : Editions Gallimard, 2002, pour l'ensemble de l'appareil critique et des Ateliers ; *La Fabrique du pré*. p. 443.

« *Que signifie clavecin ? Cela signifie : clavier (étendu sur plusieurs octaves) de notes variées, dont le timbre est plutôt grêle, pincement de ou percussion sur des cordes minces (herbe), éclatements comme de sonneries petites et sans pédales, brèves : un peu une musique de boîte à musique : tigarettes et fleurettes, champ varié (du grave à l'aigu), {épanouissement / éclosion/ éclatement} de fleurs petites et variées sur des tiges brèves et grêles. »*

*coquelicots, terre, bleuets, et ces pas entre des milliers de pas, ce jour entre des milliers de jours. »*³²³

Les couleurs dans le texte de Virginia Woolf sont les mêmes que celles de Philippe Jaccottet :

« De l'ovale du massif se dressait peut-être une centaine de tiges évasées en forme de cœur ou, à mi-hauteur, des languettes de feuilles, dont les pointes dévoilaient des pétales rouges, bleus ou jaunes marqués de taches colorées. Et des profondeurs rouges, bleues ou jaunes émergeait tout droit un piquet aux dorures écaillées, légèrement recourbé à son extrémité. Les pétales étaient assez volumineux pour être agités par la brise d'été et quand ils bougeaient les chevauchantes lumières rouges, bleues et jaunes déposaient sur un pouce de terre brune au-dessous d'elles une tache d'une couleur indéfinissable. [...] Puis la brise a soufflé un peu plus fort et la couleur a jailli plus haut, dans les yeux des hommes et des femmes qui se promènent à Kew Gardens en été. »^{324/325}

Après avoir accueilli toutes les couleurs des fleurs du jardin dans leurs yeux, les promeneurs vont être comme aspirés et défaits dans la chaleur, d'abord comme nimbés de lumière, de chaleur, puis absorbés par cette même chaleur lumineuse, dans leur matérialité et jusqu'à leur couleur.

« Ainsi, les uns après les autres, des couples au pas incertain et syncopé longeaient le massif de fleurs, enrobés par des couches successives d'une vapeur bleutée, qui absorbait bientôt la substance et la coloration de leurs corps. »^{326/327}

³²³ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris : Editions Gallimard, 1970, 1976 pour la nouvelle édition revue et augmentée ; *Le Pré de mai* p. 85.

³²⁴ Virginia Woolf, *Romans et Nouvelles (1917 – 1941)*, Paris : Editions Stock 1947 et 1974 pour la traduction de *Entre les actes* ; 1937 et 1974 pour celle des *Vagues* ; Librairie Générale Française, 1993 pour les autres traductions ; collection La Pochothèque ; *Kew Gardens*, p. 1111.

³²⁵ Virginia Woolf, *Kew Gardens*, Londres : *The Hogarth Press*, 1919, in an edition with woodcuts by Vanessa Bell ; the edition re-issued here in facsimile was first published in 1927, in a limited edition with decorations and jacket illustration by Vanessa Bell, by *The Hogarth Press*, London ; this facsimile edition of the 1927 edition is published in 1999, by *The Hogarth Press* ; par commodité personnelle, j'ai noté les pages de la nouvelle de 1 à 41, mais il n'y a pas de notation de page dans cette édition ; p. [1]. « *From the oval-shaped flower-bed there rose perhaps a hundred stalks spreading into heart-shaped or tongue-shaped leaves half way up and unfurling at the tip red or blue or yellow petals marked with spots of colour raised upon the surface ; and from the red, blue or yellow gloom of the throat emerged a straight bar, rough with gold dust and slightly clubbed at the end. The petals were voluminous enough to be stirred by the summer breeze, and when they moved, the other , staining an inch of the brown earth beneath with a spot of the most intricate colour . (...) Then the breeze stirred rather more briskly overhead and the colour was flashed into the air above, into the eyes of the men and women who walk in Kew Gardens in July. »*

³²⁶ *Idem*. p. 1116.

Des couples, des hommes et des femmes passent assez rapidement dans le jardin, à la fois séduits par ce qu'ils voient et trop pleins de leurs pensées pour y faire suffisamment attention ; le jardin pendant ce temps vit sa vie et le cours tumultueux de la vie citadine qui le borde mêle sa voix aux autres voix dans la scintillante lumière des fleurs. Virginia Woolf parle de l'instant présent, du flux des pensées qui agitent les uns et les autres, ce qui ressemble à un désordre lumineux, plein de vie. Mais le jardin et ses promeneurs sont dans l'incapacité de se soustraire à la mécanique de la ville et de ses soucis. L'instant présent n'a plus rien à voir avec le temps d'un présent d'éternité heureuse, un temps posé, comme il en est souvent question dans un jardin, même un jardin public.

« Mais il n'y avait pas de silence. Sans répit les autobus faisaient tourner leurs roues et grincer leur boîte de vitesse : la rumeur de la cité était pareille au mouvement perpétuel d'un immense assemblage de boîtes gigognes en acier. Et sur ce fond les voix clamaient et des myriades de pétales miroitaient dans l'air. »^{328/329}

Ces hommes et ces femmes zigzaguent, leur marche est irrégulière, ils ressemblent aux papillons qui voltigent au-dessus de leurs têtes. Les souvenirs qui leur viennent à l'esprit sont toujours en rapport avec les fleurs, les insectes, et l'une des caractéristiques du texte est de montrer la corrélation intime de la vie du jardin et des humains, toujours en lien avec la lumière qui est première dans la nouvelle, puis avec la chaleur, chaleur de l'été écrasante, chaleur de l'amour, chaleur de l'émotion. Mais si le temps et l'espace du jardin n'ont pas assez de poids pour contrebalancer le temps et l'espace de la ville et des soucis, ils vont quand même réussir à provoquer un certain ébranlement des êtres.

On retrouve dans cette nouvelle la lumière et les couleurs qui illuminent toute l'œuvre de Virginia Woolf. Par exemple, dans *Voyage au phare*, la poésie, les mots s'apparentent aux fleurs, au jardin, à la musique, dans l'éclatement des couleurs, dans les nuances que prend la lumière, grâce aux divers éclairages. A la fin d'un dîner où Monsieur Ramsey récite de la poésie, les mots sont comme des fleurs jaillies par miracle, ils coulent comme de la musique, ce qui réjouit et réunit profondément les convives. Par la suite, Madame Ramsey après avoir

³²⁷ *Idem.* p. [37]. « Thus one couple after another with much the same irregular and aimless movement passed the flower-bed and were enveloped in layer after layer of green blue vapour, in which at first their bodies had substance and a dash of colour, but later both substance and colour dissolved in the green-blue atmosphere. »

³²⁸ *Ibid.* p. 1126.

³²⁹ *Ibid.* p.[41]. « But there was no silence ; all the time the motor omnibuses were turning their wheels and changing their gear ; like a vast nest of chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another

rejoint son mari dans la pièce où il lit, est brusquement consciente du désir provoqué par la poésie qu'elle vient d'entendre. Elle a besoin de réentendre ces mêmes mots, de les interioriser. La poésie va avoir le même effet que le jardin de Kew, elle va en quelque sorte la faire vaciller comme ont vacillé les promeneurs face à la beauté du jardin.

« (...) et lentement, ces mots qui s'étaient dits pendant le repas : « La rose des quatre saisons est en fleur et bruissante de l'abeille victorieuse », se mirent à tanguer en cadence d'un bord à l'autre de son esprit, et au cours de ce tangage, d'autres mots, telles de petites lumières tamisées, une rouge, une bleue, une jaune, vinrent éclairer l'obscurité de son esprit ; ils eurent l'air de quitter leurs perchoirs là-haut pour zigzaguer en tout sens ou pour jeter un cri que reprendra l'écho ; aussi se tourna-t-elle pour chercher à tâtons un livre sur la table à côté d'elle.

Et toutes nos vies antérieures

Et toutes nos vies à venir

Sont pleines d'arbres et de feuilles changeantes,

Murmura-t-elle, en plantant ses aiguilles dans le bas. Puis elle ouvrit le livre et se mit à rire çà et là, au hasard, et ce faisant, elle éprouvait la sensation d'aller à reculons, de monter, se frayant un chemin sous des pétales qui se courbaient au-dessus d'elle, de sorte qu'elle ne savait rien de plus que : ceci est blanc, ou ceci est rouge. La signification des mots lui échappait totalement, au début.

Manoeuvrez, vers nos rivages, manoeuvrez,

Marins fourbus, vos gréements ailés,

Lut-elle, et elle tourna la page, prise dans un balancement, une vacillation, d'un vers à l'autre comme d'une branche à l'autre, d'une fleur rouge et blanche à une autre. »^{330/331}

the city murmured ; on the top of which the voices cried aloud and the petals of myriads of flowers flashed their colours into the air. »

³³⁰ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles. (1917 – 1941)*, Paris : Editions Stock 1947 et 1974 pour la traduction de *Entre Les actes* ; 1937 et 1974 pour celle des *Vagues* ; Librairie Générale Française, 1993 pour les nouvelles traductions ; p.473. 474.

³³¹ Virginia Woolf, *To The Lighthouse*, Londres : The Hogarth Press , 1927 ; Penguin Books, 1992 ; p. 129. « (...) and slowly those words they had said at dinner, « the china rose is all abloom and buzzing with the honey bee », began washing from side to side of her mind rhythmically, and as they washed, words, like little shaded lights, one red, one blue, one yellow, lit up in the dark of her mind, and seemed leaving their perches up there to fly across and across, or to cry out and to be echoed ; so she turned and felt on the table beside her for a book. And all the lives we ever lived
And all the lives to be,

Le jardin et la poésie mettent les gens hors d'eux-mêmes, les rapprochent peut-être de leur intériorité la plus intime. Le jardin est, bien sûr, une figure de l'amour, il est l'espace rêvé des amoureux, du bonheur passé et présent, il est aussi le lieu privilégié de la femme. Herman Parret affirme :

« [...] que le « mythe » de la Femme comme Jardin ou du Jardin comme Féminité est universel. Le jardin est le lieu privilégié de la femme, puisqu'elle y est en connivence avec la Nature naturante. Entre la Nature et la Femme s'institue une connaturalité originaire. »³³²

L'héroïne du « Génie du lieu », la mère dans *La Gloriette* en sont des exemples précis.

b. Un espace de souvenirs et de désirs.

Au début de la nouvelle, un couple songe au passé à cause du jardin et de l'été, l'homme se souvient de son premier amour :

« Il y a quinze ans, pensait-il, je suis venu ici avec Lily. Nous étions assis là-bas, près d'un lac et pendant tout ce chaud après-midi je lui ai demandé de m'épouser. La libellule ne cessait pas de tourner autour de nous. Je la revois clairement, et le soulier de Lily avec sa boucle d'argent carrée. Tout le temps que je parlais je voyais ce soulier et quand il remuait avec impatience, je n'avais pas besoin de la regarder pour savoir ce qu'elle dirait. Elle semblait tout entière contenue dans ce soulier. Et mon amour, mon désir étaient contenus dans cette libellule : j'ignore pourquoi je croyais que si elle se posait là, sur cette feuille, la large feuille ornée d'une fleur rouge, si la libellule s'y posait, Lily dirait tout de suite « oui ». Mais la libellule ne cessait de tourner sans jamais se poser, bien sûr, et heureusement, sinon je ne me promènerais pas ici avec Eléonor et les enfants. »^{333/334}

Are full of trees and changing leaves,

She murmured, sticking her needles into the stocking. And she opened the book and began reading here and there at random, and as she did so she felt that she was climbing backwards, upwards, showing her way up under petals that curved over her, so that she only knew this is white, or this is red. She did not know at first what the words meant at all.

Steer, hitcher steer your winged pines, all beaten Mariners.

She read and turned the page, swinging herself, zigzagging this way and that, from one line to another as from one branch to another, from one red and white flower to another, (...). »

³³² Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Paris / Amsterdam / Philadelphia : Editions Hadès – Benjamins, 1988 ; p. 197.

³³³ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles*, Op. Cit. p. 1112.

³³⁴ Virginia Woolf, *Kew Gardens*, Op.Cit. p.[7, 9]. « Fifteen years ago I came here with Lily, he thought. We sat somewhere over there by a lake, and I begged her to marry me all through the hot afternoon. How the dragon-fly kept circling round us ; how clearly I see the dragon-fly and her shoe with the square silver buckle at the toe. All the time I spoke I saw her shoe and when it moved impatiently I knew without looking up what she was going to say : the whole of her seemed to be in her shoe. And my love, my desire, were in the dragon-fly ; for

L'émotion amoureuse oblige parfois à s'attacher à des signes qui semblent puérils et qui sont cependant primordiaux à cet instant-là. L'homme se demande si son épouse songe au passé et il lui pose la question. Elle lui démontre avec une certaine fougue que le jardin est le lieu par excellence où l'on songe au passé :

« [...] dans un jardin où des hommes et des femmes sont étendus sous des arbres ? Ne sont-ils pas notre passé, tout ce qui en subsiste, ces hommes et ces femmes, ces fantômes étendus sous les arbres... Notre bonheur, notre réalité ?

- Pour moi, la boucle d'argent carrée d'un soulier et une libellule...

- Pour moi, un baiser. [...] le baiser d'une vieille femme grisonnante avec une verrue sur le nez, la mère de tous les baisers pendant toute ma vie. »^{335/336}

L'escargot poursuit vaillamment sa route, pendant qu'un vieillard s'agite et discourt sur les possibilités de parler avec les morts tandis que l'homme plus jeune essaie, résigné, de le calmer ; il le distraie avec une fleur, mais celui-ci, retenu alors par l'image de la fleur, ne peut s'empêcher de continuer le même genre de conversation sur les fleurs, cette fois, et les « [...] forêts d'Uruguay toutes tapissées de pétales de roses des tropiques [...] »,^{337 / 338} fleurs et forêts font désormais partie d'un même plaidoyer.

Bon sens et demi-folie se croisent. Les différences sociales existent bel et bien, mais finissent par être gommées dans le bruissement, la luminosité, les parfums, les couleurs du jardin. Deux femmes du peuple, une grosse et une maigre, ont un dialogue incompréhensible ; la grosse se laisse séduire par les fleurs au point de ne plus prêter attention au discours qu'elle entend, ni même faire semblant d'y prêter attention, jusqu'à sa décision de s'arrêter prendre le thé, pour avoir enfin la possibilité de mieux regarder ce jardin :

« C'est ainsi que la grosse dame s'arrêta devant le massif ovale et cessa de faire semblant d'écouter ce que lui disait l'autre femme. Elle restait là à

some reason I thought that if it settled there, on that leaf, the broad one with the red flower in the middle of it, if the dragon-fly settled on the leaf she would say yes at once. But the dragon-fly went round and round and round : it never settled anyway – of course not, happily not, or I shouldn't be walking here with Eleanor and the children. » 210

³³⁵ *Idem.* p. 1112.

³³⁶ *Idem.* p.[9, 11]. « Doesn't one always think of the past, in a garden with men and women lying under the trees ? Aren't they one's reality ?

- For me, a square silver shoe-buckle and a dragon-fly.

- For me, a kiss. (...) the kiss of an old grey-haired woman with a wart on her nose, the mother of all my kisses all my life. »

³³⁷ *Ibid.* p. 1114.

³³⁸ *Ibid.* p. [21]. « (...) forests of Uruguay blanketed with the wax petals of tropical roses (...). »

regarder les fleurs, laissant les paroles couler sur elle, et oscillant lentement le buste d'avant en arrière. Puis elle suggéra d'aller s'asseoir pour prendre le thé. »^{339/340}

Dans le jeune couple qui suit, Trissie, elle aussi, a du mal à s'arracher à la contemplation du jardin, alors que son ami l'entraîne pour prendre le thé :

« [...] – « Et où donc va-t-on prendre le thé ? » demanda-t-elle, la voix toute vibrante d'excitation. Le regard vague, elle se laissait aller le long du sentier herbeux, traînant son ombrelle, tournant la tête d'un côté à l'autre, oubliant le thé, souhaitant se diriger tantôt par ici et tantôt par là, se souvenant des orchidées et des grues parmi les fleurs sauvages, d'une pagode chinoise et d'un oiseau à huppe écarlate : mais son compagnon l'entraîna. »^{341/342}

Dans ce texte, l'escargot s'installe dès la première page, on le retrouve ensuite deux fois, puis libellules et papillons prennent la suite et s'envolent tout le long de la nouvelle, puis, il y a les rossignols dont parle le vieux monsieur agité, il y a la grue, l'oiseau à huppe écarlate, que Trissie voudrait revoir, la grive qui danse d'un pied sur l'autre dans la chaleur.

Le sublime au sens d'une transformation importante ou radicale, s'esquisse, glisse en surface comme s'il n'était pas habilité à s'épanouir vraiment ; on lit cependant ses traces dans la sorte d'osmose qui relie le jardin et les gens. Les perceptions se fondent comme émoussées dans la chaleur et la luminosité de l'été formant une surface plane du temps puis d'autres sensations surgissent marquant des points culminants, des saillances qualitatives qui gonflent alors le temps. Elles sont visibles dans l'attention que certains montrent à l'égard des fleurs, des oiseaux, des insectes, par exemple la grosse dame et la jeune Trissie qui en arrivent presque à un début d'extase ; ces moments particuliers et qualitatifs sont contrariés par l'agitation et la vitesse de certains, par les bruits de la ville. Comme la poésie, cet apprentissage du sublime dans le jardin de Kew Gardens fait à la fois perdre ses repères habituels et retrouver souvenirs et désirs, à condition de prendre le temps de regarder,

³³⁹ *Ibid.* p. 1114.

³⁴⁰ *Ibid.* p. [25]. « *So the heavy woman came to a stanstill opposite the oval shaped flower bed, and ceased even to pretend to listen to what the other woman was saying. She stood there letting the words fall over her, swaying the top part of her body slowly backwards and forwards looking at the flowers. Then she suggested that they should find a seat and have their tea.* »

³⁴¹ *Ibid.* P. 1116.

³⁴² *Ibid.* p. [35]. « (...) « *wherever does one have one's tea ?* » she asked with the oddest thrill of excitement in her voice, looking vaguely round and letting herself be drawn on down the grass path, trailing her parasol, turning her head this way and that way, forgetting her tea, wishing to go down there and then down there, remenbering orchids and cranes among wild flowers, a chinese pagoda and a crimson-crested bird ; but he bore her on. »

d'écouter, et tenter d'échapper à la ville bruyante. Le jardin est un espace où l'on a le temps, où l'on prend son temps, où l'on perd la notion du temps qui passe. Les couples qui se promènent dans le jardin de Kew, même s'ils ralentissent parfois, sont pris dans le tourbillon d'une autre vie, ils ne prennent pas le temps.³⁴³ Le contraste entre les gens et le jardin est annoncé dès le début du texte par l'image de l'escargot qui représente à lui tout seul la qualité du temps exprimé dans le jardin, en opposition claire avec l'attitude des personnes qui démontre leur manque de concentration et leur inaptitude à vivre le temps présent.

Kew Gardens, le jardin public de Virginia Woolf, est une nouvelle très courte, quelques pages, où tout est dit par effleurements, par envolées légères. Le temps forme un espace / surface plane qui se fragmente en une succession de moments singuliers liés aux perceptions et sensations plus intenses, qui ne sont pas suffisants pour rendre au temps du jardin sa qualité propre. Pour descendre en profondeur il est nécessaire de s'appuyer sur d'autres œuvres par exemple *Voyage au phare*, quelques passages significatifs d'*Orlando*, où l'on retrouve le flux des pensées, le mélange des perceptions, et le jardin de Kew...³⁴⁴ Mais le temps se révèle différent dans le parc d'Orlando et le jardin près de la mer de *Voyage au phare*. Le parc et le jardin sont privés. Le « Jardin public » de Claudio Magris est un chapitre de quarante-cinq pages, qui est, comme l'indique le titre du livre, un microcosme, un monde entier à lui tout seul.

B. De l'origine à la culture.

Le jardin, même discipliné et travaillé, garde en lui une force naturelle et comme originelle. Le passé et le présent sont étroitement imbriqués dans ce lieu à la fois originel par sa nature et complètement culturel par toutes les additions artistiques, esthétiques, culturelles mises à sa disposition.

a. La nature.

Dans un jardin public, représentatif de la nature et de la culture, il faut obéir à des règles. Les interdictions, en général, ne manquent pas, à l'exception de *Kew Gardens* qui n'en

³⁴³ Pierre Sansot, *Jardins publics*, Paris : Editions Payot & Rivages, 1993, 1995 ; p.76. « Les véritables habitués d'un jardin se conduisent comme les familiers d'une bibliothèque. Ils entendent y demeurer jusqu'à la dernière minute. »

³⁴⁴ Virginia Woolf, *Romans et Nouvelles, Orlando, Op. Cit.* p. 736. Virginia Woolf. *Orlando, a biography*. Oxford University Press, Oxford World's Classics, p. 279.

mentionne aucune. Celui de Trieste n'échappe pas à la règle ; le seuil est marqué, on passe une frontière, en franchissant les grilles de fer.

« L'entrée principale est gardée par une barrière de lances en fer forgé, noires comme l'ombre qui s'étale là-haut parmi les grands arbres, marronniers, platanes et sapins, eau sombre sur laquelle flottent des rameaux et des feuilles et dans laquelle les moineaux disparaissent et coulent comme des pierres. »^{345/346}

Quand le jeune garçon entre dans le jardin, en direction du lac, pour essayer de sauver son poisson qui se meurt en le mettant dans l'eau bénéfique de l'étang, il passe au milieu des interdictions qui fleurissent partout entre les fleurs.

« [...] tout le Jardin est initiation à la loi et à la prolifération de ses codicilles – à l'éros aussi, autre science des permissions, des interdictions et des infractions. Dans cette floraison tumultueuse et sauvage, dans ces courses haletantes et ces murmures dans le noir se nichent des normes et des paragraphes précis. Jouer c'est obéir ; on ne peut pas transgresser, comme cela se fait là où circulent les voitures, dehors, où les hommes se battent sans qu'aucun coup soit interdit, tout est permis et approximatif. »^{347/348}

Le Jardin est aussi bien un espace d'ombre, une forêt obscure, « une eau profonde »³⁴⁹.

« L'ombre épaisse du Jardin anticipe sur le soir, qui tombe un peu plus tôt et ne le quitte jamais complètement, mais reste çà et là coagulé dans les frondaisons. »^{350/351}

Il est aussi, par analogie avec l'image d'un très vieux platane malade, ouvert et vide sur un côté, un espace de régénération, un lieu où l'on peut boire à la fontaine de jouvence, un

³⁴⁵ Claudio Magris, *Microcosmes*, Paris : Editions Gallimard, 1998 pour la traduction française ; collection Folio n°3365 ; *Jardin public*, p. 289.

³⁴⁶ Claudio Magris, *Microcosmi*, Garzanti Editore s.p.a., 1997, 1998 ; Garzanti Libri s.p.a., 1999 ; *Giardino publico*. p. 229. « L'ingresso principale è custodito da una barriera di lance in ferro battuto, nere come l'ombra che dilaga in alto fra i grandi alberi, ippocastani, platani e abeti, acqua scura sulla quale galleggiano rami e foglie e nella quale gli uccelli spariscono e affondano come sassi. »³⁴⁶

³⁴⁷ *Op. Cit.* p. 292.

³⁴⁸ *Idem.* p. 231 « (...) tutto il Giardino è iniziazione alla legge e al proliferare dei duoi codicilli – anche all'eros, altra scienza di licenze, divieti e infrazioni. In quel fiorire vorticoso e selvaggio, in quelle corse ansanti e in quei sussuri nel buio si annidano norme e paragrafi precisi. Giocare è obbedire ; non si può trasgredire , come avviene là fuori, dove corrono le automobili, gli uomini si combattono senza esclusione di colpi, tutto è permesso e approssimato. »³⁴⁸

³⁴⁹ *Ibid.* p. 308. « Sortir du Jardin, émerger à la ville, c'est réaffleurer d'une eau profonde. » ; *Ibid.* p. 243. « Uscire dal Giardino, emergere alla città, è riaffiorare da un'acqua profonda. »

³⁵⁰ *Ibid.* p. 289.

³⁵¹ *Ibid.* p. 229. « La folta ombra del Giardino anticipa la sera, che cala un po' prima e non lo lascia completamente mai, ma resta qua e là rappresa nel fogliame. »

endroit matriciel³⁵². On peut aller jusqu'à cette interprétation, car dans un jardin rien ne meurt vraiment, tout se transforme. La mort est toujours renaissance, la mort est avec la vie.

« *L'art des jardins nous confronte en effet avec l'idée que le rêve d'éternité émane de l'expérience de la mort dans la vie.* »³⁵³

En outre les termes de « fonts baptismaux » impliquent une nouvelle naissance, et il n'est pas anodin dans ce cas de se mouiller le front et les joues dans cette eau pour un être humain, de se désaltérer et de se baigner pour l'oiseau, d'autant que cette alliance de l'oiseau et de l'être humain ramènent à une idée du paradis terrestre.

« *Les parois internes sont humides ; se poisser les mains de cette poudre végétale gorgée d'eau, dans l'obscurité de l'arbre creux, est agréable, c'est comme manipuler du sable et de la boue pour construire des châteaux ou reproduire des formes avec un moule. Dehors les feuilles bruissent, l'humidité coule comme de la salive le long des parois rugueuses et finit dans un petit creux, les gouttes se rassemblent en une flaque claire, fonts baptismaux cachés dans le bois ; effleurer de ses doigts cette fraîcheur, mouiller son front et ses joues échauffés est un soulagement, parfois un oiseau aussi s'introduit dans le tronc creux et vient se désaltérer et se baigner dans cette fontaine.* »^{354/355}

Ce passage et tout le texte de Claudio Magris sont à rapprocher du « poème » *La Terre*³⁵⁶ de Francis Ponge.

³⁵² Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris : Editions Gallimard, 1972 ; éditions de Minuit, 1969, pour la postface de Gilles Deleuze ; éditions Gallimard, 1996 pour le dossier ; p. 122. « *Pus loin la surface de la pierre se couvrait d'un tapis de papilles frisées qui devenaient de plus en plus drues et «épaisses à mesure qu'on s'approchait d'une grosse fleur minérale, une sorte de concrétion de gypse, assez semblable en plus composé aux roses de sables qui se rencontrent dans certains déserts. Il en émanait un parfum humide et ferrugineux, d'une réconfortante acidité, avec une trace d'amertume sucrée évoquant la sève du figuier. Mais ce qui retint Robinson plus que toute autre chose, ce fut un alvéole profond de cinq pieds environ qu'il découvrit dans le coin le plus reculé de la crypte. L'intérieur en était parfaitement poli, mais curieusement tourmenté, comme le fond d'un moule destiné à informer une chose fort complexe. Cette chose, Robinson s'en doutait, c'était son propre corps, et après de nombreux essais, il finit par trouver en effet la position – recroquevillé sur lui-même, les genoux remontés au menton, les mollets croisés, les mains posées sur les pieds – qui lui assurait une insertion si exacte dans l'alvéole qu'il oublia les limites de son corps aussitôt qu'il l'eut adoptée. Il était suspendu dans une éternité heureuse.* »

³⁵³ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 203.

³⁵⁴ Claudio Magris, *Microcosmes*, Op. Cit. p. 295.

³⁵⁵ Claudio Magris. *Microcosmi*. Op. Cit. p. 233 « *Le pareti interne sono umide ; impiastricciarsi le mani con quel terriccio acquoso, nel buio dell'albero cavo, è gradevole come maneggiare sabbia e fanghiglia per costruire castelli o ricavare figure da uno stampo. Fuori stormiscono le foglie, l'umido sgocciola come saliva lungo le pareti rugose e finisce in un piccolo avvallamento, lo stillicidio si raccoglie in una pozza chiara, fonte battesimale nascosto nel bosco ; sfiorare con le dita quelle frescura, bagnarsi la fronte e la guance accaldate è un sollievo, anche qualche uccello s'infiltra nel tronco cavo e viene a dissetarsi e a bagnarsi in quella fonte.* »

³⁵⁶ Francis Ponge, *La Terre*, Op. Cit. p. 749, 750.

« Ce mélange émouvant du passé des trois règnes, tout traversé, tout infiltré, tout cheminé d'ailleurs de leurs germes et racines, de leurs présences vivantes ; c'est la terre. Ce hachis, ce pâté de la chair des trois règnes.[...]

Voici aussi notre aliment ; où se préparent nos aliments. Nous campons là-dessus comme sur les silos de l'histoire, dont chaque motte contient en germes et en racines l'avenir.

Voici pour le présent notre parc et demeure ; la chair de nos maisons et le sol pour nos pieds.

Aussi notre matière à modeler, notre jouet.

Il y en aura toujours à notre disposition. Il n'y a qu'à se baisser pour en prendre. Elle ne salit pas.

Voici enfin l'image présente de ce que nous tendons à devenir. Et, ainsi, le passé et l'avenir présents. Tout y a concouru : non seulement la chair des trois règnes, mais l'action des trois autres éléments : l'air, l'eau, le feu. Et l'espace et le temps.

Ce qui est tout à fait spontané chez l'homme, touchant la terre, c'est un affect immédiat de familiarité, de sympathie, voire de vénération quasi filiale. [...]. »³⁵⁷

La terre en effet provoque un sentiment immédiat de sympathie, le jardin de la même façon touche par une sorte de neutralité bienveillante. Ce mélange des règnes végétal, minéral, animal est en effet l'image d'une matière permanente, l'image quasi éternelle d'un espace maternel, doux et bénéfique, d'un paradis ; et si la terre est bien l'image de la fin humaine, elle est aussi celle de la naissance. De toute terre un peu arrosée pousse un jardin, pousse la vie éternellement renaissante. Le Jardin est bien la nature dans toute son étendue qui s'approprie les objets de la civilisation et la culture, à travers le vert des frondaisons qui s'étend partout libérant toutes les nuances, grâce à la lumière qui transforme, qui dilate ou rétrécit l'espace, grâce aux animaux, oiseaux et insectes divers qui peuplent et régénèrent à leur façon, ce lieu.

« Disséminés dans les allées, sous des platanes et des marronniers, ces têtes augustes affirment la civitas, les nobles souvenirs culturels, contre l'indifférenciation de la forêt qui même dans ces dimensions réduites, enveloppe et engloutit. C'est surtout la lumière qui dilate l'espace avec la variété de ses gradations, comme si en débouchant d'une allée sur une

³⁵⁷ *Idem.* p. 749, 750.

esplanade ou en sortant d'un enchevêtrement touffu on changeait de fuseau horaire ; parmi les frondaisons les plus épaisses c'est déjà le soir, tandis qu'une clairière resplendit dans la transparence du matin et que sous une voûte de branchages l'air se voile en un vert subaquatique doré. Sortir du Jardin, émerger à la ville, c'est réaffleurer d'une eau profonde. »^{358/359}

Le Jardin comme tous les jardins ne peut pas se concevoir sans animaux, oiseaux, insectes, sans la vie même. Parmi les animaux du Jardin, les chats sont les plus nombreux, les plus majestueux, les plus indifférents, puis il y a les loirs et les hérissons tous bien sympathiques, une multitude d'oiseaux qui enchantent les matins et les soirs de leur chant, même si parfois, justement le soir, leur chant est comme un vent violent, assourdissant. Quelques mouettes viennent aux nouvelles. La chouette est une amie qui manque quand elle se tait ou se cache ; il y a aussi le faucon, les chauves-souris et une crécerelle qui fait le Saint-Esprit dit-on, quand on a la chance de la voir ; bien sûr, il y a aussi les pigeons qui salissent sans vergogne les statues subissant les outrages avec plus ou moins d'allure. Dans le jardin de Kew, l'escargot est le personnage important, mais libellules et papillons ont droit de cité. Les grues et un oiseau à huppe écarlate, une grive sont souls de chaleur parmi les fleurs.

La beauté, le calme, la sérénité, la profondeur, le vert du Jardin, toutes ces qualités offertes par la nature sont une sorte d'obligation à suivre un autre chemin, à abandonner tous les mensonges conventionnels pour atteindre la vérité qui est parfois donnée dans la contradiction, le désordre apparent, les différents visages, les variations et les qualités des extrêmes : le précis et le flou, par exemple :

« Dissiminés un peu partout, les bustes se regroupent surtout autour du lac. La végétation est dense, enchevêtrée. Des platanes déploient de longues branches qui penchent presque jusqu'à terre pour ensuite s'élancer de nouveau vers le haut, des chênes verts éclaboussent de taches sombres la luminosité partout répandue, or liquide qui coule du ciel au-delà des branches et se mêle à l'eau opaque. Le lac est jaune pâle, verdâtre, couvert de feuilles rouillées et de nymphéas, mous comme des méduses ; il ne reflète plus le ciel et le monde en un miroir plus pur et plus vrai que la réalité comme le voulaient les romantiques, mais au contraire émousse les images, les trouble. Eau boueuse d'une enfance pas encore séparée du sein maternel des choses, dans laquelle

³⁵⁸ Claudio Magris, *Microcosmes*, Op. Cit. p. 307, 308.

³⁵⁹ Claudio Magris, *Microcosmi*, Op. Cit. p. 243. « Disseminate nei viali, sotto platani e ippocastani, le auliche teste riaffermano la civitas, le nobili memorie culturali, sull'indistinto delle foresta, avvolgente e risucchiante anche in quelle dimensioni ridotte. È soprattutto la luce che dilata lo spazio con la varietà delle sue gradazioni, come se sboccando da un viale in un piazzale o uscendo da un folto intrico si oltre passasse un fuso orario ; tra le fronde più fitte è già sera, mentre una radura splende nella trasparenza del mattino e sotto una volta di rami l'aria si vela in un dorato verde subacqueo. Uscire dal Giardino, emerger alla città, è riaffiorare da un acqua profonda. »

l'enfant ne se regarde pas encore et ne s'aperçoit pas avec douleur de la scission entre le monde et lui. »^{360/361}

Dans ce Jardin, simplement par le fait d'y faire allusion, des mythes anciens sont redonnés, qui relient nature et culture ; s'y rencontrent Perséphone, Daphnée et Prométhée, et des dieux comme Zeus, Apollon, Hermès ou Mercure ; Perséphone est simplement nommée, Daphnée est l'objet d'une comparaison, Zeus et Prométhée font partie des réflexions d'un vieux général atteint d'un cancer qui le ronge comme l'aigle rongait Prométhée, Hermès ou Mercure font partie du Jardin, ce sont des statues, Apollon et Mercure font l'objet d'une comparaison.

b. La culture.

Le Jardin c'est aussi la culture à son plus haut niveau, parce que le jardinage est l'art de discipliner la nature, de mélanger harmonieusement, symétriquement, les parterres mais aussi les perspectives, l'art de laisser s'épanouir dans une liberté contrôlée une nature plus aventureuse ; parce qu'aussi le Jardin est rempli des signes du passé, et du passé proche, à travers l'Histoire, celle de l'Europe, mais celle de Trieste en particulier, et de ces hommes illustres, le monument à Rossetti par exemple :

« Patriote, philologue, historien et collectionneur d'objets antiques, Rossetti était un patricien nostalgique de l'ancienne commune de Trieste, plus petite, et n'aimait pas la nouvelle ville tumultueuse et métissée née des fortunes du port. »^{362/363}

La culture bien sûr, à travers le monde sensible et intellectuel représenté par les statues d'écrivains, poètes et musiciens célèbres, un musicien comme Giuseppe Sinico, des écrivains

³⁶⁰ Claudio Magris, *Microcosmes*, Op. Cit. p. 326.

³⁶¹ Claudio Magris, *Microcosmi*, Op. Cit. p. 257, 258. « Sparsi un po' dovunque, i busti si raccolgono soprattutto intorno al lago. La vegetazione è fitta, intricata. Platani pretendono lunghi rami che s'inclinano quasi fino a terra per poi slanciarsi nuovamente in alto, quercioli elecci chiazano di macchie cupe la luminosità effusa, oro liquido che cola dall'alto oltre i rami e fluisce nell'acqua opaca. Il lago è giallognolo, verdastrò, coperto di foglie rugginose e ninfee, molli come meduse ; non riflette il cielo e il mondo in un specchio più puro e vero del reale, come piaceva ai romantici, bensì smorza le immagini, le intorbida. Acqua melmosa di un'infanzia non ancora separata dal grembo delle cose, in cui il bambino ancora non si guarda e non si accorge con dolore della scissione fra lui e il mondo. »

³⁶² Claudio Magris, *Microcosmes*, Op. Cit. p. 290.

³⁶³ *Microcosmi*, Op. Cit. p. 229. « Patriota, filologo, storiografo e antiquario, Rossetti era un patrizio nostalgico del piccolo vecchio comune triestino e non amava la nuova città tumultuosa e meticciosa nata dalle fortune del porto. »

comme Joyce, Italo Svevo et Umberto Saba. D'autres écrivains sont nommés et dépeints, mais nous retiendrons Joyce, Svevo et Saba, à cause de leur appartenance pour un temps plus ou moins long à la ville de Trieste.³⁶⁴ Le Jardin se révèle inséparable de la ville de Trieste³⁶⁵.

« Si d'autres grands écrivains du XXème siècle – comme Svevo – racontent l'inquiétante odyssée de l'homme qui est en train de changer sa physionomie millénaire, Joyce raconte celle de l'homme qui reste égal à lui-même et qui à la fin de la journée retourne à la maison, à son identité de toujours. »^{366/367}

Et encore Italo Svevo, à cause de l'humour invraisemblable qui entoure sa vie et qui se perpétue après sa mort.

Dans la vie, ce fut un éternel malchanceux :

« (...) un de ces malchanceux irréductibles dont on dit que s'ils se mettaient à vendre des pantalons, les hommes naîtraient sans jambes, un de ces maladroits et intrépides collectionneurs de catastrophes qui se relèvent indomptablement après chaque cubulte. »^{368 369}

Dans le Jardin, c'est le seul à avoir régulièrement la tête qui s'envole, soit c'est un vandale, soit c'est un adorateur de Svevo qui la vole, mais quelle que soit la vérité, Italo

³⁶⁴ Franck Venaille, *Trieste*, Seyssel : Editions Champ Vallon, 1985 ; p. 15. « Pourquoi le cacher ? Peut-être étais-je venu à Trieste uniquement pour voir ce lieu, regarder ces salles toujours un peu obscures qui accueillirent deux fois par semaine des concerts de musique de chambre et où, c'est certain, Italo Svevo, Umberto Saba, Joyce et d'autres, vinrent boire, converser, écouter, regarder et méditer sur le monde et leur œuvre. »

³⁶⁵ Il est significatif que le Jardin, lieu par nature idyllique, se retrouve lié par l'espace de la ville de Trieste, car il en est proche, au seul camp de concentration occupé par les nazis de septembre 1943 à avril 1945 en Italie, *La Risiera di San Sabba*. Cet endroit est devenu un monument national depuis 1965 pour ne jamais oublier, garder la mémoire de ce désastre pour qu'il ne puisse plus jamais se reproduire. La beauté et l'horreur sont côte à côte. La Risiera di San Sabba <http://www.windcloak.it/cultura/risiera/risom.htm>.

³⁶⁶ Claudio Magris, *Microcosmes*, Paris : Editions Gallimard, 1998 pour la traduction française . p. 310.

³⁶⁷ Claudio Magris, *Microcosmi*, Garzanti Editore s.p.a., 1997, 1998 ; *Garzanti Libri s.p.a.*, 1999 ; p. 245. « Se altri grandi poeti del novecento – come Svevo – narrano l'inquietante odissea dell'uomo che sta mutando la propria fisionomia millenaria, Joyce racconta quelle dell'uomo che rimane uguale a se stesso e che alla fine delle giornate ritorna a casa, alla sua identità di sempre. »

³⁶⁸ *Idem.* p. 325.

³⁶⁹ *Idem.* p. 257. « (...) uno di quegli irriducibili sfortunati dei quali si dice che, se si mettesse a vendere calzoni, gli uomini nascerebbero senza gambe, uno di quei maldestri e intrepidi collezionisti di guai che si rialzano invitti dopo ogni capitombolo. »

Svevo perd sa tête. « (...) l'immense et ironique narrateur qui avait dit que l'absence était son destin. »^{370/371}

Les amoureux de Trieste, qu'ils soient ou non triestins, ne peuvent s'empêcher d'être à la recherche de leurs écrivains préférés.

« C'est justement sur l'une de ces collines remplies d'odeurs suavement terrestres que dans notre conversation reviennent sans arrêt deux noms qui sont d'ailleurs deux pseudonymes ; Italo Svevo et Umberto Saba ! Ce sont eux que je suis venu chercher à Trieste et dont je poursuis la trace depuis mon arrivée. C'est à travers eux que je perçois le mieux le destin de cette ville à « l'ombrageuse grâce ». Ce sont eux qui ont le mieux exprimé ses souffrances, et malgré eux sans doute ! »³⁷²

Umberto Saba dépeint bien Trieste, carrefour de tant de cultures, peut-être parce qu'il est lui-même si partagé.

« Mais Saba ne rêve pas. Dans ce retour sur soi, dans cette plongée dans l'adolescence triestine qu'il accomplit dans son œuvre, il entraîne et ramène avec lui les odeurs, la réalité visuelle de sa ville dont la subjectivité profonde s'exprime et apparaît dans ce qu'il écrit d'elle. Comme beaucoup de triestins (et Svevo en est lui aussi un exemple), Saba est né scindé et va devoir lutter toute sa vie pour retrouver et rassembler ses racines. Est-il faux de penser qu'il fut, et peut-être « malgré lui » lui, la projection mise en place et créée de toutes pièces par la cité schizophrène, malade de l'entrelacement de ses cultures et de ses langues. »³⁷³

Joyce est aussi celui qu'on poursuit, il est l'amoureux de Trieste qui ne voit à travers elle que sa patrie, Dublin.

« Mais la ville n'est qu'un creuset, celui du retour sur soi. Elle n'a pas d'existence propre. Face à ce génie hanté par la mémoire de la cité natale, elle s'efface, accepte de n'être que le complice du souvenir. « J'aimerais retourner à Trieste », écrira Joyce, « parce que je me souviens de certaines nuits d'été où je parcourais les rues en réfléchissant à des phrases de mes nouvelles ». Certes l'écrivain aime ce lieu, mais ses rues, ses églises, ses carrefours, mais la mer et le ciel triestin n'évoquent pour lui que le paysage qui le hante, celui de Dublin. »³⁷⁴

³⁷⁰ Ibid. p. 324.

³⁷¹ Ibid. p. 256. « [...] il grandissimo e ironico narratore che aveva detto che l'assenza era il suo destino. »

³⁷² Franck Venaille, *Trieste*, Seyssel : Editions du Champ Vallon, 1985 ; p. 45, 46.

³⁷³ Idem. p. 65.

³⁷⁴ Ibid. p. 79, 80.

Umberto Saba, malgré les affronts des pigeons, garde tout son humour et son amour de la vie. Il a l'innocence et la cruauté des enfants.

« Ces taches dont les oiseaux l'aspergent n'avilissent pas le buste de Saba, que rien ne dégoûte aucune humeur vitale et qui est capable comme les enfants de trouver du plaisir à tripoter n'importe quelle boue et à en extraire les perles les plus pures. Saba est au-delà de cette contradiction entre le vert et le gris, puisqu'il est au-delà du bien et du mal ; il patauge dans le vie, dans sa séduction et dans sa saleté. A la différence des autres bustes du Jardin, le sien, sage et lascif, n'est pas une stèle funéraire. »^{375/376}

Dans sa poésie où se lit le lyrisme et la plénitude, se lit aussi :

« [...] une antique piété, de la sagesse, une intelligence très lucide, de la simplicité, un douloureux amour de la vie qui associe, en unité et en harmonie, les « voix en vain discordantes » de la vie même. Ce douloureux amour est une inlassable affirmation du principe de plaisir en dépit de l'inévitable victoire, biologique et historique, de l'instinct de mort. »^{377/378}

c. La personnification.

Le buste de Tommasini est bien évidemment admiré. Il s'élève au milieu de fleurs de toutes les couleurs, lui qui fut le concepteur, le constructeur du Jardin.

« [...] proviseur puis podestat de Trieste jusqu'en 1861, promoteur de l'hospice des indigents et du Muséum d'histoire naturelle, et aussi surtout illustre botaniste qui a découvert plus de trente espèces végétales et créé, en 1854, le Jardin public »^{379/380}

³⁷⁵ Claudio Magris, *Microcosmes*, Op. Cit. p. 316.

³⁷⁶ Claudio Magris, *Microcosmi*, Op.cit. p. 250. « *Quelle macchie schizzate dagli uccelli non deturpano il busto di Saba, ignaro di ribrezzo per qualsiasi umore vitale e capace come i bambini di trovar piacere pasticciando qualsiasi melma ed estraendone perle purissime. Saba è aldilà di quella contraddizione fra il verde e il grigio, perché è aldilà del bene e del male ; sguazza nelle vita, nelle seduzione e nel suo sudiciume. A differenza degli altri busti del Giardino, il suo, saggio e lascivo, non è una stele funeraria. »*

³⁷⁷ Claudio Magris. *Microcosmes*. Op. Cit. p. 316.

³⁷⁸ Claudio Magris. *Microcosmi*. Op. Cit. p. 250. « *[...] antica pietà, saggezza, intelligenza lucidissima, semplicità, doloroso amore della vita che compone, in unità e armonia, le « voci invano discordi » della vita stessa. Quel doloroso amore è instancabile affermazione del principio di piacere nonostante l'inevitabile vittoria, biologica e storica, dell'istinto di morte. »*

³⁷⁹ *Idem*. p. 300, 301.

³⁸⁰ *Idem*. p. 238. « *[...] preside e poi podestà di Trieste sino al 1861, promotore dell'ospizio dei poveri e del museo di Storia Naturale nonché soprattutto illustre botanico, scopritore di più di trenta piante e creatore, nel 1854, del Giardino Pubbico. »*

A l'époque de Tommasini, la via Giulia et la via dello Scoglio étaient des torrents où les lavandières lavaient leur linge.

« Quand Tommasini négocie l'acquisition du terrain, la via Giulia est un torrent entre des rangées de mûriers, le Patok qui descend de San Giovanni et est apprécié des lavandières qui rincent leur linge sur ses rives. Patok, Staribrek, aujourd'hui via dello Scoglio ; le ruisseau vient d'un petit faubourg slovène et en moins de temps qu'il n'en faut pour tordre une chemise, il est déjà à la hauteur du Jardin l'artère qui bat pour l'Italie de Garibaldi et de Mazzini. »^{381/382}

Les ruisseaux se sont enfoncés sous la terre,³⁸³ ils ont laissé la place aux rues. Les violences et les guerres ont rougi plus d'une fois l'eau des ruisseaux, les rives ont été les témoins de plus d'une cicatrice. La « triestinité » du Jardin et de la ville se lit aussi dans ces constatations. La « triestinité » de la ville est surtout liée à son repli sur soi, au moment où Trieste ne se lit plus dans sa dimension de carrefour littéraire et économique.

« Comme Trieste n'était, ou plutôt ne se sentait pas reconnue par l'Italie, elle se replia dans ce qu'on nomme ordinairement « la triestinité ». Cette spécificité locale se rattache inmanquablement à la nostalgie de l'Autriche, dont la domination aurait correspondu dans les esprits à une période d'opulence. Selon Magris, « le mythe habsbourgeois [...] devient un point de référence central de la triestinité, une clé essentielle de son imaginaire. » [...] »³⁸⁴

Les vivants et les morts se partagent également le Jardin, le présent et le passé sont contigus. Dans les vivants, les habitués sont plutôt les enfants avec leurs mères, et un éros tout puissant :

« Ce sont surtout les mères des autres qui sont belles. Au Jardin, la fréquentation quotidienne, tout au long d'une enfance interminable, de cette esplanade et de ces tables, imprime au complexe d'Œdipe un léger et précoce ajustement. De la mère au sens strict il se transfère à ces mères ajoutées qui

³⁸¹ *Ibid.* p. 301, 302.

³⁸² *Ibid.* p. 238, 239. « Quando Tommasini tratta l'acquisto del terreno, via Giulia è un torrente tra i filari di gelso, il Patok che scende da San Giovanni, apprezzato dalle lavandaie che sciacquano la biancheria sulle sue sponde. Patok, Staribrek, oggi via dello Scoglio ; il ruscello viene giù dal piccolo rione sloveno e prima che una camicia sia ben strizzata, già all'alteza del Giardino è arteria di un cuore che batte per l'Italia di Garibaldi e Mazzini. »

³⁸³ Comme Aréthuse dont il sera question dans la troisième partie.

³⁸⁴ Bertrand Westphal, *L'œil de la Méditerranée Une odyssee littéraire, Trieste, La fabrique du mythe*, La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2005 ; p. 163.

s'assoient chaque jour à la même table, tout aussi généreuses en cajoleries et en confidences envers les enfants de leurs amies qu'envers les leurs. »^{385/386}

Les personnes âgées sont elles aussi des habituées, elles ont connu le Jardin quand elles étaient enfants, elles y sont revenues avec leurs propres enfants qui ont à leur tour amené les leurs ; souvent au moins trois générations peuvent ainsi s'y rencontrer. Le Jardin est aussi un lieu de réunion pour tous les âges, à la belle saison, grâce au café San Marco, grâce au cinéma et aux concerts, aux expositions qui se succèdent et aux foires-expositions.

« Depuis une trentaine d'années ou davantage, les jardins servent de cadre à des événements artistiques. C'est qu'il existe une complicité certaine entre les jardins et la musique, le théâtre, la poésie. Les jardins sont déjà des œuvres de l'homme. Ils sollicitent notre admiration. Or la beauté, quand elle a forcé les portes du réel, appelle encore un surcroît d'excellence. La culture, qu'elle soit présente ou passée, ne nous incite-t-elle pas à exalter d'autres pans de culture.

Cette alliance peut se conclure avec plus ou moins de bonheur. Dans la tendresse : un jardin est déjà musical, il ignore la violence éparse en ce monde. Il suspend les hostilités des hommes entre eux. Grâce à son silence, il nous permet d'entendre des sons habituellement inouïs. Un concert bénéficiera de ces qualités « naturelles ». Le violoncelle, la flûte y auront leur place. L'amateur en percevra les modulations les plus subtiles. [...] Le jardin accueille avec joie la respiration de l'œuvre qu'on y exécute. »³⁸⁷

Le jardin est pour les diverses générations comme un livre précieux que l'on se passe, que l'on connaît par cœur et qui pourtant ne cesse d'apporter du nouveau, d'être le passeur de la vie culturelle, le passeur de toutes choses en fait. Le jardin public est un lieu de rencontres essentielles.

³⁸⁵ Claudio Magris, *Microcosmes*, Op. Cit. p. 328.

³⁸⁶ Claudio Magris, *Microcosmi*, Op.Cit. p. 259, 260. « Soprattutto le madri degli altri sono belle. Al Giardino, a furia di frequentare ogni giorno, durante l'infanzia interminabile, quel piazzale e quei tavolini, il complesso d'Edipo subisce un piccolo, precoce aggiuntamento. Dalla madre in senso stricto viene trasferito a quelle madri aggiunte che siedono ogni giono allo stesso tavolo, altrettanto generose di carezze e confidenze con i figli delle amiche quanto con i propri. »

³⁸⁷ Pierre Sansot, *Jardins publics*, Paris : Editions Payot & Rivages, 1993, 1995 ; p. 201, 202.

« Et s'il était bien autre chose, s'il constituait pour un homme une chance de rencontrer d'autres hommes, parfois de se heurter à eux, de participer à des émotions communes ? S'il appartenait à chacun d'entre nous de rendre ce monde mieux habité et plus habitable. »³⁸⁸

Dans Kew Gardens, un vieil homme faisait de grands discours un peu fous, dans le Jardin, Antonio se promène au bras de sa mère, c'est un vieil enfant incapable de retrouver son chemin tout seul, d'accomplir une tâche quelconque, il a le sourire aux lèvres, c'est un habitué ; C et sa femme viennent tous les jours dans le Jardin, mais C ne voit plus les saisons passer, rien ne change pour lui, il raconte toujours les mêmes histoires, il ne se pose pas de question, il est ancré dans un conformisme uniforme et indéformable. Le général D, qui n'a jamais plaint personne, ne se plaint pas non plus, rongé par un cancer incurable ; il continue ses promenades dans le Jardin et il écrit toutes les lettres de condoléances que sa femme aura à recopier quand il sera mort, se remémorant ainsi tous les détails, tous les moments précis et agréables qu'il a pu passer avec ses différents interlocuteurs pour le leur redire encore. Dans le jardin de Kew, comme dans le Jardin de Trieste, se croisent non seulement les différentes générations, les caractères simples ou compliqués, les gens avec leurs manières de vivre et de se conduire parfois étranges ; tout le monde cohabite sans problème, chacun est accepté tel qu'il est. Le jardin est le lieu où chacun peut s'exprimer.

Le petit garçon qui s'est déplacé tout le long du Jardin, tout le long du texte, est enfin arrivé au lac, il a rendu la liberté à son poisson, lui a donné une autre chance de vivre.

« Dans l'église du Sacré-Cœur aussi il y a un poisson, il est dessiné au sol, dans une mosaïque ; il nage et il a un nom écrit avec les caractères étranges d'un autre alphabet, un nom qui a quelque chose à voir avec Jésus et veut dire sauveur, même le père Guido l'a expliqué. L'autre poisson, le rouge, au contraire, il est perdu, du moins pour l'enfant ; il n'est plus là. Quelques larmes coulent sur son visage, lavent sa joue un peu sale et se salissent, puis finissent dans sa bouche avec un goût salé. »^{389/390}

Les marques du sublime dans ce texte se trouvent dans cette alliance de la nature et de la culture, du passé et du présent, dans la vie même de ce Jardin à la fois Jardin public et

³⁸⁸ Piere Sansot, *Jardins publics*, Éditions Payot & Rivages, 1993, p. 17.

³⁸⁹ Claudio Magris, *Microcosmes*, *Op. Cit.* p. 327, 328.

³⁹⁰ Claudio Magris, *Microcosmi*, *Op. Cit.* p. 259. « Anche nella chiesa del Sacro Cuore c'è un pesce, è disegnato per terra, in un mosaico ; nuota e ha un nome scritto con strane lettere di un altro alfabeto, che ha a che fare con Gesù e vuol dire salvatore, l'ha spiegato anche padre Guido. L'altro pesce, quello rosso, è invece perduto, almeno per il bambino ; non c'è più. Qualche lacrima gli scende lungo il viso, lava la guancia un po' sporca e si sporca, finisce in bocca con un sapore salato. »

Jardin originel. On retrouve ses traces dans les arbres, les frondaisons multiples qui dessinent de grands arcs de triomphe pour célébrer la vie et non la mort, au-dessus des diverses entrées donnant sur les rues, comme pour annoncer qu'à partir de ce seuil, c'est la vraie vie qui commence, une vraie vie qui ne laisse rien dans l'oubli, qui se nourrit du passé et du présent, où chacun et chaque chose ont leur place. Le chemin initiatique qu'a suivi l'enfant est une voie de séparation réparatrice et nécessaire, pour le poisson et pour lui-même.

« Le grand platane qui forme un arc de triomphe devant l'entrée sur la via Giulia rappelle dans sa majesté vénérable cet autre platane de l'Antiquité aux branches duquel Xerxès accroche un collier précieux en signe d'hommage à sa vieillesse et à sa dignité. »^{391/392}

Cet espace du Jardin montre déjà, à travers la symbolique exprimée par les grands arbres sous lesquels on passe pour entrer ou sortir, qu'il n'est pas un lieu ordinaire ; une infinie dignité, une majesté s'y lisent qui incitent au respect. Si l'on sort sur la via Marconi, comme l'enfant qui rentre chez lui, et ce sont les dernières lignes du texte :

« Les platanes et les marronniers, au fur et à mesure qu'on se rapproche de la porte, sont de plus en plus hauts, arches immenses, les roseaux aussi sont plus fournis. Sous cette voûte passe l'enfant qui rentre à la maison sans son poisson et sans rien d'autre dans les mains. »^{393/394}

Le Jardin est une vraie vie où l'on apprend à perdre pour retrouver. L'enfant vient de l'apprendre. C'est aussi ce que dit le poisson inscrit dans l'église du Sacré-Cœur et la voie indiquée par Philippe Jaccotet.

Une initiation est réussie s'il y a transformation de soi. C'est bien le cas dans tous les textes, initiation forte et transformation qui perdurent chez les poètes, dans les récits, notamment ceux d'Hella S. Haasse, ceux de Pascal Quignard et de Julio Ramón Ribeyro, ceux de Roger Caillois et de Giorgio Bassani, dans les jardins privés de Virginia Woolf, la transformation nette qui s'accomplit est claire. S'il y a bien transformation dans les textes sur les jardins publics de Virginia Woolf et de Claudio Magris, elle reste en marge dans *Kew*

³⁹¹ *Idem.* p. 320.

³⁹² *Idem.* p. 253. « *Il grande platano che forma un arco di trionfo davanti all'ingresso su via Giulia ha una maestà veneranda e ricorda quell'altro antico platano ai cui rami Serse appende una preziosa collana, in segno d'omaggio alla sua vecchiezza e alla sua dignità.* »

³⁹³ *Ibid.* p. 333.

³⁹⁴ *Ibid.* p. 263. « *Platani e ippocastani, man mano ci si avvicina alla porta, sono più grandi, archi altissimi, anche le canne sono più folte. Sotto quella volta, il bambino ritorna a casa senza il suo pesce e senza nient'altro in mano.* »

Gardens et seul le petit garçon de *Jardin Public* subit une première initiation, celle de la perte acceptée. Celle qu'offre le Jardin dans son ensemble est une invitation à être davantage soi-même ; elle est donnée à tous et peut-être plus encore au lecteur, ressentie par lui grâce à la distance offerte par l'écriture lue.

Le sublime³⁹⁵ en tant que catégorie fondamentale de la pensée permet de passer par de nombreuses initiations, provoque un travail sur soi, ouvre à un art de vivre et une éthique. Le sublime a pour particularité d'être à la fois un processus et un résultat. La dynamique du sublime s'accomplit et se poursuit grâce à l'émotion, l'enthousiasme, la présence et la légèreté, la vérité. Tout cela est au cœur même de l'expérience et de l'écriture des textes choisis.

³⁹⁵ *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997 ; Baldine Saint Girons. *Le Sublime*. p. 757 - 770 ; particulièrement la fin de l'article *Dynamique du sublime*, p. 769, 770.

Chapitre II : Le jardin, au cœur du sublime.

Au cœur du sublime se trouve la présence ou conscience profonde d'être là, maintenant, aujourd'hui, la sensation de soi avec l'autre aussi intensément perçu, qu'il soit sujet ou objet. La légèreté, c'est-à-dire le juste poids des choses et des mots, est en corrélation avec l'émotion et l'enthousiasme à vivre et percevoir, aimer et ressentir, ce qui permet création, œuvre, épanouissement d'être. Cette expérience de la légèreté ouvre à la joie. Le fait de mettre le jardin / paysage / jardin secret dans sa beauté au centre de l'écriture, rend bien évidemment plus sensible à la renaissance printanière semblable à la renaissance de l'être.

« A partir de Kant, le sublime constitue le moment le plus propre, le plus décisif d'une pensée de l'art. Il en forme le cœur – et le beau n'en est que la règle. [...] cela signifie surtout peut-être qu'il n'y a pas de sublime « pur » purement distingué du beau. Le sublime c'est par où le beau nous touche, et non comment il nous plaît. C'est la joie, non la jouissance : les deux mots sont le même mot, à l'origine. Le même mot, la même limite affectée du battement de la joie et de la jouissance...Être touché est sublime, parce que c'est être exposé et être offert. La joie, c'est d'être exposé dans la jouissance, c'est d'y être offert. Le sublime est dans le contact de l'œuvre, non dans sa forme. Ce contact est hors de l'œuvre, à sa limite, en un sens il est hors de l'art : mais sans l'art, il n'aurait pas lieu. Le sublime, c'est que l'art soit exposé, c'est qu'il soit offert. Depuis l'époque de Kant - de Diderot, de Kant et de Hölderlin - , l'art est destiné au sublime : il est destiné à nous toucher, en touchant à notre destination. »³⁹⁶

II.1. Une dynamique créatrice.

Le moteur de la création est l'émotion. Tous les auteurs sont entraînés dans le processus de l'écriture grâce à ce premier choc de l'émotion.

« Dans l'émotion, le moi et le monde, l'expérience et l'expression tendent à se confondre. Une telle fusion est bien sûr exceptionnelle et momentanée. Mais on la trouve souvent évoquée, de façon plus ou moins mythique, à l'origine du

³⁹⁶ Jean-Luc Nancy, *Du sublime, L'offrande sublime*, Op. Cit. p. 71.

poème. [...] Ce qu'on appelait naguère inspiration, c'est ce moment où le moi, le monde et les mots s'émeuvent mutuellement. [...]. »³⁹⁷

A. L'émotion première.

« *Création signifie, avant tout, émotion.* »³⁹⁸ Cette phrase de Bergson exprime profondément l'importance et la force de l'émotion. L'émotion, qui a eu si mauvaise réputation, se révèle être un stimulant de l'intelligence, et même bien plus que cela :

« Q'une émotion neuve soit à l'origine des grandes créations de l'art, de la science et de la civilisation en général, cela ne nous paraît pas douteux. Non pas seulement parce que l'émotion est un stimulant, parce qu'elle incite l'intelligence à entreprendre et la volonté à persévérer. Il faut aller beaucoup plus loin. Il y a des émotions qui sont génératrices de pensée ; et l'invention, quoique d'ordre intellectuel, peut avoir de la sensibilité pour substance. »³⁹⁹

L'émotion est un mouvement *ex-movere* provoqué par une rencontre qui fait sortir de soi et qui se manifeste dans une conduite corporelle, intellectuelle et spirituelle. Être au bord, au seuil, à la limite ou sur la limite, sortir de la limite de soi, le sublime joue ce même rôle :

« [...] 1. sub-limis, montant de manière oblique (sub : juste en-dessous, près de, légèrement) ; 2. sub-limen (limen : seuil), juste jusqu'au seuil, ou, le contraire, là où le seuil est juste en-dessous, donc au-dessus du seuil ; 3. sub-limis (limes : frontière, limite), menant jusqu'à la limite, très élevé, très loin. [...] »⁴⁰⁰

L'émotion liée à l'expérience du sublime et du beau est positive ; maîtrisée et travaillée, elle se transforme en émotion esthétique, en œuvre d'art. Les émotions négatives comme la colère, la haine et la souffrance qui existent elles aussi, doivent être dépassées ; ce sont des seuils qui doivent être franchis pour parvenir à la sérénité et l'équilibre et pour produire une émotion génératrice de pensée. Emotion et enthousiasme soulèvent et poussent l'intelligence prise dans son sens le plus large, permettant naissance et résonance d'une œuvre unique et originale. L'enthousiasme, qui en grec⁴⁰¹ est le fait d'être possédé par un

³⁹⁷ Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997 ; p. 24,25.

³⁹⁸ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris : Presses universitaires de France, 1932 ; 184^{ème} édition, 1969 ; p. 42.

³⁹⁹ *Idem.* p. 40.

⁴⁰⁰ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, *Op. Cit.* p. 229.

⁴⁰¹ Jean Bouffartigue et Anne-Marie Delrieu, *Les Racines Grecques*, Paris : Editions Belin, 1996 ; p. 149. « *Entheos* ou *enthous* signifiait *qui porte un dieu en soi* (+ en, dans). D'où le verbe *enthousiaszein* être inspiré par un dieu et le nom *enthousiasmos* inspiration divine, transport, transe, qui a donné enthousiasme. »

dieu, l'inspiration poétique divine pour Platon, devient au dix-huitième siècle cette vie morale intense fondée sur les élans du cœur et cette inspiration du poète. Emotion et enthousiasme se rejoignent dans cette idée forte que, sans eux, il n'y a ni création vraie ni persévérance dans l'acte créateur.

Francis Ponge, dans *Le Lilas*, dépeint l'émotion de l'arbuste qui est celle de l'ébranchement nécessaire, mais aussi l'émotion du jardin au printemps, celle de qui regarde, du jardinier, de l'écrivain. Il montre à quel point cette émotion est au centre de l'œuvre créatrice, au cœur de l'écriture. *Le Lilas* date de 1942-1950 et fait partie du recueil intitulé « *Pièces* », qui comprend soixante-trois poèmes en prose, classés par ordre chronologique, s'étirant de 1924 à 1959. Si on comparait ce recueil à une composition musicale, on y verrait des temps forts correspondant aux poèmes plus amples, et tout autant soulignés, en contrepoint, des poèmes plus courts. *Le Lilas* est en quelque sorte en contrepoint. Ce poème est dédié au peintre⁴⁰² Eugène de Kermadec. Le poète s'adresse donc à cet ami, qui est aussi le lecteur sous ce masque.

Francis Ponge, dans ce poème, offre sa conception du printemps qui est lilas, couleur lilas et arbre avec, contenue dans ce mot, la notion de jardin au printemps, car on ne trouve pas, en général, de lilas perdu dans la nature. Le jardin comme le lilas sont travaillés et épurés grâce aux mains expertes d'un jardinier. Mais le lilas / printemps, ce sont aussi les inflorescences, « la chimie du rose au bleu », le danger et un « phénomène congestif » :

*« Le printemps quant à moi, passé le quarantième, m'apparaît comme un phénomène congestif, d'aspect plutôt répugnant, comme un visage d'apoplectique, par ce côté (au moins) violacé, gémissant, musicien qu'il comporte. »*⁴⁰³

Mais cette chimie du printemps n'est - elle pas aussi l'allégorie de l'expression, de l'œuvre d'art, de l'écriture, la délicate chimie du verbe ? Le lilas - printemps ou jardin printanier, n'étant qu'une façon de présenter la poésie, voix du sublime et voie vers le sublime.

⁴⁰² Il est intéressant que ce poème sur le lilas / printemps / jardin soit dédié à un peintre, on songe aux impressionnistes notamment Monet qui ont peint de nombreux jardins au printemps, en été, et beaucoup de lilas.

⁴⁰³ Francis Ponge, *Pièces*, Paris : Editions Gallimard, 1962 ; collection Poésie /Gallimard, juillet 1989, *Le Lilas*. p.119, deuxième strophe, lignes 2 – 6.

C'est, semble-t-il, la conclusion du poème qui apporte tout l'éclairage nécessaire et montre la multiplicité de sens, sous l'apparente dérobaude du poète.

Dans ce poème en prose, poème - lettre, on va distinguer, par commodité, quatre strophes, dont la dernière est la conclusion, délimitées par le sens et par les blancs. La première, adressée à son ami, projette le lecteur dans l'émotion de l'arbuste ébranché qui, grâce à cela, est couvert de fleurs :

« Par les inflorescences que voilà, juge un peu de l'émotion de l'arbuste lors de son ébranchement annuel. Il y a chimie du rose au bleu, effervescence et profusion violâtre dans les éprouvettes en papier - filtre du lilas.

Une goutte de la grappe en fusion parfois se détache, mais quelle fantaisie alors dans sa chute ! C'est l'abeille, avec des conséquences brûlantes pour l'expérimentateur. »⁴⁰⁴

L'émotion, état de conscience complexe, généralement accompagné de troubles physiologiques tels que rougissement, rougeur par exemple, donne la couleur de départ, le rose, et rejoint à la fois l'inflorescence qui est le fruit de l'émotion et de l'ébranchement, et la chimie du rose au bleu qui produit le lilas, le violâtre ; c'est le jaune dans *Le Mimosa*, qui apporte ses premières émotions et extases d'enfant à Francis Ponge :

« Beaucoup plus que n'importe quelle autre fleur, il me donnait de l'émotion. Seul de toutes il me passionnait. Je doute si ce ne serait pas par le mimosa qu'a été éveillée ma sexualité, si elle ne s'est pas éveillée aux soleils du mimosa. Sur les ondes puissantes de son parfum je flottais extasié. »⁴⁰⁵

Pour le poète, même si poète⁴⁰⁶ n'est pas un mot qu'il retient pour se définir,⁴⁰⁷ l'émotion est première et essentielle.

Francis Ponge, le poète du « parti pris des choses », qui se méfie tant de la subjectivité, se range lui-même au nombre des « artistes » pour qui « tout commence par une sensation, par une émotion. » C'est que l'émotion n'est pas un phénomène purement subjectif. Elle est la réponse affective d'un sujet à la

⁴⁰⁴ *Idem*. Première strophe, p. 119, lignes 1- 8.

⁴⁰⁵ *Ibid.* p. 367.

⁴⁰⁶ Francis Ponge, *Œuvres Complètes I*, Paris : Editions Gallimard, 1999, pour l'ensemble de l'appareil critique et des Ateliers ; Bibliothèque de la Pléiade ; *Méthodes*. p. 56. « Proème. – Le jour où l'on voudra bien admettre comme sincère et vraie la déclaration que je fais à tout bout de champ que je ne me veux pas poète, que j'utilise le magma poétique mais pour m'en débarrasser, que je tends plutôt à la conviction qu'aux charmes, qu'il s'agit pour moi d'aboutir à des formules claires, et impersonnelles, on me fera plaisir, [...] »

⁴⁰⁷ La poésie n'est pas forcément un langage particulier, elle ne se veut pas obligatoirement hermétique, elle peut être claire, accessible à tous, dans le fond qui n'est pas poète ? Francis Ponge est un poète.

rencontre d'un être ou d'une chose du monde extérieur, qu'il peut tenter d'intérioriser en créant un autre objet, source d'une émotion analogue mais nouvelle : le poème ou l'œuvre d'art. »⁴⁰⁸

Le poète poursuit sa comparaison en utilisant des termes techniques directement liés aux expériences chimiques : éprouvette, papier-filtre, fusion ; la conséquence brûlante est une image autant liée à l'expression « en fusion » qu'à la figure de l'abeille avec son dard sous-entendu. Expérimentateur rappelle toujours le laboratoire de chimie. Mais la goutte qui devrait tomber droite comme un i « Comme du point d'exclamation le point », ⁴⁰⁹ tombe en suivant le sillage de l'abeille qui, elle, butine de fleur en fleur, à sa fantaisie, mais qui pique tout autant que la goutte tombant de « la grappe en fusion ».

Dans la première strophe l'auteur disait à son ami : « Juge un peu », dans la troisième qui en est l'écho, mais qui est en même temps grossissement épique de la première, l'ami est davantage pris à partie : « Juge un peu, vois, sens donc, et lis là un peu » jeu de mots avec lilas. Tout y prend une dimension plus grande, le lilas est double, triple, l'image de l'abeille est reprise plurielle avec « les essaims d'inflorescences », l'émotion est devenue plus riche et celui qui a émondé l'arbuste est un bourreau qui ressent autant d'émotion que le lilas ; l'introduction de « non seulement » implique que cette émotion peut toucher n'importe quel passant, c'est-à-dire tous les passants. Il y a toujours « chimie du rose au bleu » avec des jeux de mots sur l'effervescence et l'inflorescence qui donnent l'efflorescence, et la profusion devient « proconfusion », la profusion provoquant la confusion ; de façon paronomastique le poète joue sur la lettre, le son, pour suggérer plus largement, offrir des bouquets de significations. Les éprouvettes en papier sont « les bouquets formés d'une quantité de tendres clous de girofles mauves ou bleus du lilas » car il y a analogie entre la forme des clous de girofles et celle des minuscules fleurs de lilas.

« Filtre, dis-je... Si bien qu'une goutte de la grappe en fusion parfois se détache, comme du point d'exclamation le point mais quelle fantaisie alors dans sa chute ! C'est l'abeille, avec des conséquences brûlantes pour l'expérimentateur. »⁴¹⁰

« Filtre, dis-je... » fonctionne comme un arrêt sur image pour permettre de rebondir sur l'expérience chimique « d'une goutte de la grappe en fusion », et le poète reprend la

⁴⁰⁸ Michel Collot. *La Matière – émotion, Op. Cit.* p. 2.

⁴⁰⁹ Francis Ponge, *Pièces, Op. Cit. Le Lilas*, troisième strophe, lignes 12 - 13.

⁴¹⁰ *Idem.* p. 120, les cinq dernières lignes de la troisième strophe.

même métaphore avec la chute de la goutte, que celle de la première strophe : « *C'est l'abeille, avec des conséquences brûlantes pour l'expérimentateur.* »⁴¹¹

Les termes *effervescence* et *profusion*, *grappe*, *essaims d'inflorescences*, *efflorvescences* et *proconfusion* dans les éprouvettes en papier-filtre renforcent l'idée insistante de cette « *cohésion naturelle* », minuscules particules réunies en bouquets.

La première et la troisième strophes recouvrent l'émotion de l'ébranchement, la magie de « *la chimie du rose au bleu* » et le côté dangereux de l'expérience chimique même s'il y a fantaisie dans la chute. Le lilas – printemps ou jardin printanier, n'arrive pas tout seul, il faut l'ébranchement -souffrance, la chimie du rose au bleu, et le danger.

Même si Jules Supervielle est bien différent de Francis Ponge, on ne peut pas ne pas songer à la douleur trop silencieuse qui engendre un pommier en fleurs au milieu de l'hiver, dans le poème : *Le Pommier*.

*« A force de mourir et de n'en dire rien / Vous aviez fait un jour jaillir sans y songer, / Un grand pommier en fleurs au milieu de l'hiver / Et des oiseaux gardaient de leurs becs inconnus / L'arbre non saisonnier, comme en plein mois de mai, / Et des enfants joyeux de soleil et de brume / Faisaient la ronde autour, à vivre résolu. / Ils étaient les témoins de sa vitalité. / Et l'arbre de donner ses fruits sans en souffrir / Comme un arbre ordinaire, et, sous un ciel de neige, / De passer vos espoirs de toute sa hauteur. / Et son humilité se voyait de tout près. / Oui, craintive, souvent, vous vous en approchiez. »*⁴¹²

L'émotion / souffrance d'une femme et celle d'un lilas, ce n'est pas exactement la même chose, mais, que de cette souffrance jaillisse le poème, ce merveilleux pommier en fleurs au milieu de l'hiver comme les inflorescences du lilas /écriture - printemps, que l'écriture puisse palier le mourir et le silence, c'est cela aussi la voix et la voie du sublime : la réponse qu'offre l'art. Un équilibre savant et instable qui joue sur le tout et le rien,⁴¹³ qui intègre quotidien, parfois tragique, et sublime.

⁴¹¹ Francis Ponge, *Œuvres complètes I, Le lilas*, Op. Cit. p. 767.

⁴¹² Jules Supervielle, *Le forçat innocent*, suivi de *Les Amis inconnus*, Paris : Editions Gallimard, 1930, pour *Le Forçat innocent*, et 1934 pour *Les Amis inconnus* ; collection Poésie / Gallimard, 1970 ; p. 128.

⁴¹³ Dans une autre perspective, *Le Géant égoïste* d'Oscar Wilde, peut être aussi évoqué, dans ce conte, la beauté du jardin ne peut exister que dans l'amour et le partage symbolisés par les enfants ; ceux-ci ayant été chassés du jardin, celui-ci se couvre d'un masque mortuaire jusqu'au moment où, enfreignant la défense d'entrer, ils provoquent la résurrection du jardin. Oscar Wilde. *Œuvres*. Paris : Editions Gallimard, 1996 ; Bibliothèque de La Pléiade ; *Le Géant égoïste*. p. 162 –166.

La deuxième strophe renferme une petite confession de l'auteur « *qui en demande pardon aux jeunes gens* », ⁴¹⁴ mais pour lui le printemps n'est plus qu'une espèce de maladie, « *un phénomène congestif* », ce qui implique que lui aussi a considéré le printemps autrement. « *Passé le quarantième* » peut aussi bien vouloir dire que le poète a dépassé l'âge de quarante ans, ce qui est le cas, ou évoquer la région maritime du globe comprise entre le quarantième et le cinquantième parallèle sud où le gros temps est très fréquent, les quarantièmes rugissants. De là établir un lien entre le printemps « *phénomène congestif* » et le gros temps, semble facile.

Les termes : *congestif, apoplectique, violacé*, renvoient à la couleur lilas et au sentiment d'une explosion attendue ; les termes : *gémissant, musicien, abeille* (avec son dard), *gémissements, musique, le chant du rossignol*, renvoient à l'émotion et à une expansion, une exubérance, un déballage créatif.

B. La création inéluctable.

La création ne va pouvoir surgir que dans la combinaison savante, le juste équilibre du plein et du vide. L'exubérance de la végétation comme de l'écriture doit exister, mais elle doit aussi se plier à un émondement sévère et nécessaire.

Il y a parallélisme entre monde végétal et monde musical, par rapport à cette extraversion, ce besoin d'expression, l'auteur semblant heureux d'être moins expansif. On note un amusement de l'auteur pour cette fougue végétale, animale ; heureusement la nature humaine est plus retenue. Il y a aussi une subtile ironie dans le choix des mots : boutons, varices, hémorroïdes, qui eux, renvoient au rose, au violacé, au violet, violâtre à la couleur lilas mais aussi au gonflement, à la souffrance et à la laideur. Les boutons jouent double, triple jeu... Il y a les jolis boutons de roses, ou d'autres fleurs en boutons, il y a même les boutons d'or, mais il y a aussi, les boutons des jeunes gens au moment de la puberté, les boutons neutres ou raffinés des vêtements, des manchettes, des sonnettes, etc. Et dans bouton il y a : « on bout », ⁴¹⁵ on reste dans la logique du printemps qui bout, qui fait exploser toute chose.

⁴¹⁴ Francis Ponge, *Pièces*, Editions Gallimard, 1962, collection Poésie / Gallimard, 1989 ; *Le Lilas*, première ligne de la deuxième strophe, p. 119.

⁴¹⁵ Une image à la Godard, mais aussi la connaissance que les mots qui sont retournés, décryptés, notamment en psychanalyse peuvent nous faire aller plus loin.

D'une certaine façon, c'est une révolte de Francis Ponge pour le convenu, pour ce que l'on dit habituellement du printemps, ce qui est à la fois amusant et agaçant car le printemps, pour chacun, est lié à l'idée de la renaissance, de l'amour et du bonheur, est lié au jardin et forcément à l'émotion qu'il déclenche.

En même temps, c'est convenir qu'il faut en passer par une apparente ou passagère laideur, souffrance, pour accéder à la beauté et à la pureté de la langue, comme la nature finit par atteindre la sérénité. Vraiment, pour Ponge, le printemps est congestionné, c'est une énormité, une vraie tempête (on peut aller jusque là, à cause du terme quarantième.) Mais cette congestion, cette tempête ne sont-elles pas aussi nécessaires que l'ébranchement ?

D'une manière certes exagérée, on peut dire que tout est nécessaire pour arriver à rien, et que l'un sans l'autre, ils perdent leur sens. La folie du printemps, cette folle émotion, est nécessaire pour accéder à la sérénité. La folie des mots et le bouillonnement de la langue sont nécessaires pour désirer atteindre l'effacement, la pureté d'une nouvelle langue, pour accéder à la légèreté, à la saveur du sublime. Le sublime n'est-il pas d'ailleurs aussi bien dans la folie que dans la sérénité ?

La strophe - conclusion joue d'abord sur l'effleurement qui est caresse et l'effleurement qui ramène à l'ébranchement nécessaire ; « *peut-on lui souhaiter dès lors autre chose que l'effleurement* » puisqu'il provoque une si extraordinaire chimie, de si belles inflorescences. Cette insistance sur l'ébranchement obligatoire implique que, sans lui, il n'y aurait ni émotion, ni inflorescences, ni chimie, ni printemps ; d'où cette idée forte de purification, de douleur pour arriver à une vie nouvelle, à une nouvelle écriture. Se retrouve là une des caractéristiques les plus fortes du chemin initiatique.

Francis Ponge, à travers le lilas, symbole du printemps et du printemps « *phénomène congestif* », donne sa conception de la poésie qui doit être épurée, purifiée. La simplicité et la rigueur vont rendre la magie du verbe. Cette « *chimie du rose au bleu* » c'est la chimie du verbe qui décompose, recompose, compose parfaitement. L'abeille prend tout son sens, c'est l'infatigable travailleuse semblable au poète ; l'abeille est une image de l'âme et du verbe ; depuis les temps les plus anciens, en hébreu par exemple, le nom de l'abeille *Dbure* vient de la racine *Dbr* : la parole. Avec « *essaims d'inflorescences* », on a le verbe qui s'épanouit et l'abeille aux conséquences brûlantes ramène à l'idée de souffrance, douleur pour accéder au

verbe et peut-être aussi force du verbe qui peut se révéler dangereux pour l'auteur et le lecteur. Car le mot est une épée qui transperce et qui brûle.

Mais l'écriture / printemps c'est aussi ce visage d'apoplectique, ce gémissant musicien, finalement, tout ce que ne veut pas Ponge,⁴¹⁶ (mais peut-on s'en passer ou plutôt ne faut-il pas justement en passer par là ?) car pour lui, la poésie ne peut atteindre la qualité désirée que par la purification (l'ébranchement), que par un patient travail, élagage précis, car, comme pour tout arbre porteur de fleurs ou de fruits, seule une coupe stricte⁴¹⁷ peut provoquer ce jaillissement de vie.

Pour Francis Ponge, il s'agit vraiment par un travail sur le langage, jeux de mots, association d'idées, de sons, de sens, de décomposer l'objet et, dans un habile agencement, de lui redonner son intégrité en lui offrant la fenêtre du blanc, la liberté. Autrement dit, c'est une histoire de qualité, de recherche patiente pour dire l'objet, le transformer en « objeu » et le rendre à lui-même, c'est-à-dire peut-être à tout ce qui n'a pas été encore dit, c'est reconnaître qu'il y a encore et toujours de l'invisible dans le visible et que tout reste à dire.⁴¹⁸

En conclusion, si le lilas est adjectif, et pour cela Ponge se sert des vers d'un autre poète « *Lilas encore aux fleurs succède à profusion le ciel à travers les feuilles de l'arbuste de ce nom* », ⁴¹⁹on passe de la couleur lilas de l'arbuste au bleu du ciel et c'est la meilleure façon de rejoindre le bleu, c'est-à-dire de retrouver la sérénité, le printemps en quelque sorte est déjà passé ; le langage grâce à l'adjectif lilas, sauve la couleur du lilas / arbuste quand la saison en est passée. Mais on peut aussi tout passer au bleu : le printemps, l'écriture, le langage ; on efface tout, on recommence. Rien n'est figé, ni terminé. Le jardin / printemps comme l'écriture est toujours un devenir, un continuel renouvellement. « Passer tout ce qui précède au bleu », c'est déboucher sur du blanc, c'est choisir le sens à venir, le silence, l'inachèvement, c'est choisir de ne pas dire, pour dire autrement. N'est-ce pas l'image même de l'hiver, temps de silence, de désert, mais aussi temps secret d'une intense préparation ?

⁴¹⁶ Francis Ponge qui se méfie tant du subjectif est pourtant le premier à dire que tout commence par la sensation et l'émotion. « [...] tout commence par une sensation, par une émotion. » *Pour Un Malherbe*, Editions Gallimard, 1965, p. 246.

⁴¹⁷ Une coupe pas trop sévère non plus, car les fleurs ne surgiraient que l'année suivante.

⁴¹⁸ Francis Ponge n'a cessé d'exprimer des variantes, des nuances, il a publié des versions successives d'un même texte ce qui implique qu'il continuait d'offrir encore une autre liberté aux mots, aux textes, d'une certaine manière il montre que l'opacité des choses ne peut pas vraiment se réduire, obscurité et transparence vont ensemble.

⁴¹⁹ Francis Ponge, *Le Lilas*, *Op. Cit.* la strophe - conclusion, p. 120, lignes 5 – 6.

Francis Ponge dans ce poème, comme dans d'autres poèmes, offre au lecteur sa conception de la poésie, de l'écriture ; ce choix du lilas / printemps implique toute la jouissance et la renaissance que donne l'écriture poétique, qu'est l'écriture, jusque dans son visage d'apoplectique et jusque dans l'acceptation de la perte, comme le disait Philippe Jaccottet et comme le montre Claudio Magris avec le petit garçon qui accepte de perdre son poisson pour le rendre à la vie dans *Microcosmes*.

Dans *Le Lilas*, Francis Ponge offre une réflexion sur le langage, sur la manière dont il conçoit l'art poétique ; si l'objet est transformé en « objeu », il est aussi métamorphosé en « objoie », car il doit donner de la joie à l'auteur et au lecteur. C'est exactement le propre du sublime de provoquer émotion, joie, enthousiasme et reconnaissance.

Dans le sens où le sublime a quelque chose à voir avec notre destination, où il est comme un contact entre limite et illimité, Philippe Jaccottet, dans la voie qui est la sienne, donne sa conception de la poésie.

« Toute l'activité poétique se voue à concilier, ou du moins à rapprocher, la limite et l'illimité, le clair et l'obscur, le souffle et la forme. C'est pourquoi le poème nous ramène à notre centre, à notre souci central, à une question métaphysique. Le souffle pousse, monte, s'épanouit, disparaît, il nous anime et nous échappe ; nous essayons de le saisir sans l'étouffer. Nous inventons à cet effet un langage où se combinent la rigueur et le vague, où la mesure n'empêche pas le mouvement de se poursuivre, mais le montre, donc ne le laisse pas entièrement se perdre.

Il se peut que la beauté naisse quand la limite et l'illimité deviennent visibles en même temps, c'est-à-dire quand on voit des formes tout en devinant qu'elles ne disent pas tout, qu'elles ne sont pas réduites à elles-mêmes, qu'elles laissent à l'insaisissable sa part. Il n'y a pas de beauté, du moins pour nos yeux, dans l'insaisissable seul, et il n'y en a pas dans les formes sans profondeur, complètement avouées, déployées. Mais les combinaisons de la limite et de l'illimité sont en nombre infini, d'où la variété de l'art. »⁴²⁰

⁴²⁰ Philippe Jaccottet, *La Semaïson. Carnets 1954 – 1979*, Paris : Editions Gallimard, 1984 ; p. 40.

II.2. Une émotion amoureuse.

Dans tous les textes, l'émotion amoureuse est dans la rencontre, l'échange des mots et des pensées entre les divers personnages vivants ou morts et dans la relation intense qu'ils peuvent avoir avec le jardin et ses différentes composantes, dans leur manière de vivre leur vie. Cette émotion amoureuse est au cœur du travail des poètes dans leur approche particulière des paysages et des divers objets / sujets de la nature.

A. La force des visages et des lieux.

Dans *Le Jardin des Finzi-Contini*, Alberto et Micòl sont instruits chez eux, par deux professeurs de l'école publique, enseignants communs au narrateur, la signora Fabiani qui garde le silence sur ses élèves particuliers, et Meldelosi qui, au contraire, en parle car il est sous le charme de l'atmosphère propre au Barchetto del Duca. C'est déjà grâce à lui que l'émotion propre à cette famille et à ce jardin parvient au narrateur :

« [...] les après-midi passés au Barchetto del Duca, dans une atmosphère saturée de souvenirs de la Renaissance, avec le thé de cinq heures pris en compagnie de la famille au grand complet – et la signora Olga rentrait très souvent du parc à cette heure là, les bras chargés de fleurs -, et aussi, plus tard, peut-être, là-haut dans la bibliothèque, jouissant jusqu'à la nuit de la docte conversation du professeur Ermanno : ces après-midi extraordinaires représentaient évidemment pour lui quelque chose de très précieux, digne de devenir avec nous également le sujet de continuel commentaires et digressions. »^{421/422}

C'est l'émotion propre aux moments d'examen, en juin, et aux cérémonies juives qui réunit Alberto, Micòl et le narrateur puisqu'ils se rencontrent à la même synagogue italienne et qu'ils se trouvent placés les uns derrière les autres, le banc des Finzi-Contini se trouvant placé juste derrière celui des parents du narrateur. Lors de la bénédiction solennelle, les enfants sont réunis sous les taletòd paternels. Ces sortes de grandes tentes familiales, trouées par l'usure du temps, permettent à Micòl et Alberto, comme au narrateur, de s'apercevoir et

⁴²¹ Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Paris : Editions Gallimard, 1964, pour la traduction française.. p. 41.

⁴²² Giorgio Bassani, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Milan : Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 1976 ; p. 21, 22. « [...] i pomeriggi trascorsi .al Barchetto del Duca in ambiente saturo di memorie rinascimentali, col tè delle cinque preso in compagnia della famiglia al completo – e la signora Olga rientrava dal parco molto spesso a quell'ora, le braccia piene di fiori – nonché più tardi, magari, su in biblioteca, godendo fino al buio delle dotta conversazione del professor Ermanno, quei pomeriggi straordinari rappresentavano evidentemente per lui qualcosa di troppo prezioso perché non ne facesse materia anche con noi di continui discorsi e divagazioni. »

de se sourire. Le père du narrateur qui ne connaît que peu de mots hébreux et qui ne veut pas paraître respectueux en s'inclinant quand il le faudrait, n'est pas, bien sûr, dans les mêmes dispositions que le professeur Ermanno dont le visage se transfigure au fur et à mesure des prières.

« Mais pendant ce temps, de là où j'étais, je regardais de bas en haut, avec un étonnement et une envie toujours renouvelés, le visage ridé et fin du professor Ermanno comme transfiguré à ce moment là, je regardais ses yeux qui, derrière son pince-nez, m'avaient l'air pleins de larmes. Sa voix était chantante, très juste ; sa prononciation hébraïque, redoublant fréquemment les consonnes et avec des z, des s et des h beaucoup plus toscans que ferrarais, était comme filtrée à travers la double distinction de la culture et de la classe sociale...

Je le regardais. En dessous de lui, pendant tout le temps que durait la bénédiction, Alberto et Micòl, eux aussi, ne cessaient pas d'explorer à travers les fentes de leur tente. Et ils me souriaient et me clignaient de l'œil, l'un et l'autre curieusement inviteurs : spécialement Micòl »^{423/424}

D'une certaine manière, l'image des enfants sous les *taledòds* paternels lors des cérémonies juives préfigure la réunion des enfants, des parents et du narrateur dans le parc, emblème de la sécurité et de la sérénité, préfigure aussi l'histoire amoureuse de Micòl et du narrateur.

L'émotion réside dans les lieux, elle se lit sur les visages à certains moments précis. Elle éclaire les visages vus ou imaginés, elle correspond à des moments privilégiés. Il y a donc la demeure et le jardin, dans *Le Jardin des Finzi-Contini*, mais aussi les moments intenses où les adolescents se retrouvent lors des cérémonies juives ; par exemple, pour le narrateur, le visage du professeur Ermanno devient sublime parce qu'il n'a pas honte de montrer son émotion, parce qu'il n'a pas honte de ses convictions et sait revenir aux sources profondes de sa judéité. De la même façon, au cours du récit, quand il parle de sujets qui l'intéressent, il garde l'enthousiasme, le désir, de ses jeunes années. Le visage de Micòl est d'autant plus beau qu'il est mystérieux, car il est paré de tout ce que le narrateur imagine, sait

⁴²³ *Idem.* p. 55, 56.

⁴²⁴ *Ibid.* p. 31. « *Ma intanto, da dove ero, guardavo di sotto in su, con stupore e invidia sempre nuovi, il volto rugoso e arguto del professor Ermanno in quel momento come trasfigurato, guardavo i suoi occhi che dietro le lenti avrei detto pieni di lacrime. La sua voce era esile e cantilenante, intonatissima ; la sua pronuncia ebraica, raddoppiando di frequente le consonanti, e con le zeta, le esse, e le acca molto più toscane che ferraresi, si sentiva filtrata attraverso la duplice distinzione della cultura e del ceto...*

et ne sait pas. L'émotion éprouvée par Jurjen est la même dans *La Source cachée*, elle est particulièrement forte dans la maison et le jardin ; le visage d'Eline entrevu sur un dessin, tout ce qu'il devine, imagine à son propos, avec en surimpression le visage de Rina, est aussi mystérieux que celui de Micòl. Pour l'héroïne du *Génie du lieu*, la nature, les bois, l'espace qu'elle délimite près du puits, une sorte de jardin libre presque un lieu sacré, et les archives, tous les anciens papiers qui lui apprennent l'histoire de la région et de Renaud, mort depuis plusieurs siècles, l'émeuvent et la fascinent.

La découverte du jardin par Jurjen, dans *La Source cachée*, est inséparable de celle de la maison et de la vue de la forêt proche. Ce lieu est en outre, pour lui, comme un rêve, une très ancienne connaissance, un endroit qui le trouble et qui l'attend d'une certaine façon.

« Par instants, j'avais l'impression de rêver, l'un de ces rêves remplis d'une magie lointaine à demi oubliée, et qui me donnent la sensation d'avoir déjà tout vécu antérieurement. C'est ce que je ressentis ici aussi, lorsque, me retournant sur la terrasse, je contemplai le jardin et la sylvie devant moi, dans l'éclat intense de cet après-midi d'été : le vent s'était couché, toutes les couleurs semblaient gorgées de lumière et plus profondes qu'ailleurs, les roses et l'herbe dégageaient une odeur douceâtre qui montait à la tête. Les lions de pierre des deux derniers piliers en forme de vase de la balustrade posaient sur moi un regard ironique par-dessus les écus armoriaux détériorés qu'ils enserraient entre leurs griffes ; [...] il y a bel et bien ici quelque chose, une présence qui d'une façon ou d'une autre, forme un tout avec l'entourage. »⁴²⁵

L'intérieur de la maison ressemble à un jardin, éclatant de lumière à cause des couloirs hauts, blanchis à la chaux et des guirlandes de fleurs et de fruits qui courent sur le fronton des portes. Les fenêtres ont des grilles anciennes, elles aussi travaillées et raffinées où peuvent s'agripper les roses et : *« Les vitraux des fenêtres représentent des blasons : une harpe et une rose sur champ d'azur. »*⁴²⁶ Le jardin comme la demeure qui ressemble à un jardin touchent tous les sens : la vue, l'ouïe, le goût et le toucher, l'odorat. L'émotion est extérieure et intérieure.

Une pièce comme une galerie suit le jardin, et permet d'admirer l'éclat des roses. Tout en traversant pièces et jardin, Jurjen sent auprès de lui une présence attentive, ressentant la

Lo guardavo, sotto di lui, per tutto il tempo che durava la benedizione, Alberto e Micòl non smettevano di esplorare anche essi fra gli spirali della loro tenda. E mi sorridevano, e mi ammiccavano, ambedue curiosamente invitanti specie Micòl. »

⁴²⁵ Hella. S. Haasse, *La Source cachée* suivi de *La Gloriette*, Arles : Actes Sud, 1998, pour la traduction française. p. 10.

⁴²⁶ *Idem.* p. 11.

même fascination, la même émotion pour ces lieux que lui-même. « *Ma promenade à travers les pièces et le jardin ressemblait à une visite en compagnie d'une personnalité muette, invisible, mais fascinée par ce qu'elle voyait.* »⁴²⁷

Jurjen découvre la beauté dans ce lieu, il réapprend en quelque sorte à voir, à sentir, à respirer, à vivre. Rien ne peut avoir d'importance dans un endroit au charme si étrangement fort. Il continue de ressentir une attente. On serait tenté de penser que c'est presque l'histoire de La Belle au bois dormant, où le lieu et les habitants attendent tous de se réveiller. En l'occurrence, c'est Jurjen qui doit apprendre quelque chose des lieux pour se réveiller vraiment, c'est-à-dire comprendre et se comprendre, s'engager volontairement dans une nouvelle direction de vie.

*« J'ai passé pratiquement les derniers jours dans le voisinage de Breskel, impuissant à me soustraire au charme de cet endroit. Là, le temps semble s'être arrêté ; ce que nous sommes convenus d'appeler « le monde » n'a aucun sens. La senteur des roses est perceptible jusqu'au cœur de la forêt. Le silence, qui parfois prend possession de la maison et du jardin, cette absence soudaine de bruit et de mouvement, contient un élément d'attente tendue, de passion que je ne peux expliquer. »*⁴²⁸

L'émotion réside dans les formes et les couleurs, dans les odeurs, dans la lumière du jardin et de la forêt proche, dans le silence, dans l'impression forte d'une présence vigilante. Elle se lit, aussi, dans la poursuite patiente et enthousiaste par Jurjen d'Eline, mère de Rina. Et dans la quête aussi patiente et enthousiaste de Renaud, le seigneur de Vy que poursuit l'héroïne du *Génie du lieu*, dont l'émotion finale se trouve à son comble quand elle éprouve sa première jouissance charnelle :

*« Une sensation qui lui coupa la respiration, la rendit sourde et aveugle à tout son entourage, et finit par se fondre en un spasme incoercible. Emue jusqu'aux larmes, elle resta allongée, immobile sur l'arbre abattu. Un silence de mort régnait dans le bois. »*⁴²⁹

L'émotion dans *La Gloriette* est d'abord forte, violente dans sa forme et révélatrice de la profondeur des blessures du passé pour la mère et la fille :

« Dieu merci, tu es là, dit-elle, haletante. Elle me regarde comme si elle voulait m'embrasser. J'ai malgré moi le geste de recul qui, aussi loin que je

⁴²⁷ *Ibid.* p. 13.

⁴²⁸ *Ibid.* p. 26.

⁴²⁹ Hella Haasse, *Le Génie du lieu*, *Op. Cit.* p. 38.

remonte dans le passé, suscite en elle une avalanche de reproches ou la fait éclater en sanglots. [...]. »⁴³⁰

Elle s'apaise et devient joie sereine dans les mots exprimant ce que la mère ressent pour son jardin et la conduite qu'elle tient à son égard. Le jardin est son émotion première, sa passion, elle ne peut se passer de lui. Quand sa fille lui vante tout ce qu'elle pourrait faire, comment elle pourrait vivre si elle habitait en ville, sa mère est saisie de frissons et ne peut que dire : « *Rien de tout cela ne me tente. Il faut que je puisse me promener dans mon jardin.* »⁴³¹

Il s'agit du même attachement dans *Silvio et La Roseraie*. Silvio ne peut plus se passer de La Roseraie, sa propriété tombée du ciel dont il est devenu complètement amoureux, séduit par la roseraie avec ses roses extraordinaires et le verger avec ses abricotiers aussi doux que délicieux qui ravissent les sens :

« Derrière la maison s'étendait la roseraie, qui donnait son nom à l'hacienda. C'était un lieu enchanteur, où toutes les roses de la création, depuis des temps immémoriaux sans doute, fleurissaient au cours de l'année. Il y avait des roses rouges, blanches, jaunes, vertes et pourpres, des roses sauvages et des roses civilisées, des roses qui ressemblaient à des astres, à des mollusques, à des tiaras, à la bouche d'une coquette. On ne savait pas qui les avait plantées, ni avec quel critère, ni dans quel but, mais elles composaient un labyrinthe polychrome où se perdait le regard émerveillé. A côté du jardin se trouvait le verger, quelques figuiers et poiriers, contre cinq hectares d'abricotiers. Les arbres étaient bas, mais leurs branches fléchissaient sous le poids des fruits rosés et charnus qui, couverts d'un adorable duvet, faisaient les délices du toucher avant d'être un régal pour le palais. »^{432/433}

⁴³⁰ Hella Haasse, *La Gloriette*, Op. Cit. p. 42.

⁴³¹ Hella Haasse, *La Gloriette*, Op. Cit. p. 50.

⁴³² Julio Ramón Ribeyro, *Silvio et la roseraie*, Op. Cit. p. 191.

⁴³³ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio en el rosedal*, Op. Cit. p. 238. « *Tras la casa estaba el rosedal, que daba el nombre a la hacienda. Era un lugo encantando, donde todas las rosas de la creación, desde un tiempo seguramente immemorial, florecían en el curso del año. Habían rosas rojas y blancas y amarillas y verdes y violeta, rosas salvajes y rosas civilizadas, rosas que parecían un astro, un molusco, una tiara, la boca de una coqueta. No se sabía quién las plantó, ni con qué criterio, ni por qué motivo, pero componían un laberinto policromo en el cual la vista se extasiaba y se perdía. Contiguo al jardín se encontraba la huerta, pocas higueras y perales, en cambio cinco hectáreas de durazneros. Los árboles eran bajos, pero sus ramas se vencían bajo el peso de los frutos rosados y carnosos, cubiertos de una adorable pelusilla, que eran una delicia para el tacto antes de ser un regalo para la boca.* »

Le jardin est le lieu qui l'émeut par-dessus tout et qui le pousse à parfaire ses connaissances sensorielles et botaniques puis intellectuelles⁴³⁴ quand il s'avise que sa roseraie est une énigme à déchiffrer :

« [...] mais il adorait surtout se promener dans la roseraie. Il cueillait rarement une fleur, mais il les respirait et apprenait à distinguer dans chaque parfum une espèce différente. Chaque fois qu'il s'éloignait du jardin, il éprouvait aussitôt l'envie d'y retourner, comme s'il y avait oublié quelque chose.[...] »⁴³⁵ / ⁴³⁶

Il imagine qu'il y a un ordre dans cette roseraie, en la regardant après être monté au plus haut de sa propriété, sur une colline qui non seulement la domine mais donne à voir tous les autres sommets. Mais c'est en montant dans la tour de son hacienda qu'il saisit de plus près toute l'étendue multicolore de sa roseraie. Après l'émotion sensorielle que lui donne ses roses, il vit dans l'émotion intellectuelle et totale de la recherche et de la découverte passionnante qu'il va faire à propos de l'énigme représentée par le dessin forcément significatif que forment ses roses. Tout devient signe pour lui et c'est ainsi qu'il se remet à son violon qui, lui aussi, lui donne des émotions fortes. Jusqu'à la fameuse lettre et l'arrivée de l'amour en la personne de Roxana, qui lui donne à son tour les plus violents et bienheureux émois.

L'émotion initiale liée à sa propriété, à sa roseraie en particulier, a été au centre et a orchestré tous ses sentiments et tous ses enthousiasmes. La roseraie est pour Silvio une émotion toujours neuve, capable de mettre en route tous les rouages même les plus rouillés d'un nouvel et prodigieux enthousiasme, capable de lui rendre une vraie sérénité.

Dans *Tous les matins du monde*, la plus grande émotion se traduit toujours par des larmes de tristesse et de joie mélangées. La première fois que Monsieur de Sainte Colombe

⁴³⁴ Se référer au livre de Florence André et Stéphanie de Courtois (sous la direction de), *Édouard André (1840-1911) Un paysagiste botaniste sur les chemins du monde*. p. 132- 140 permet de comprendre la naissance de ce concept de roseraie. « **Rosarium, rosetum, collections de roses.** Si familier aujourd'hui, le terme de roseraie, synonyme de jardin planté uniquement de rosiers, est contemporain d'Édouard André.[...] La spécificité du jardin de roses d'Édouard André – jardin de référence puisqu'il y a un « avant » et un « après » L'Hay, cette innovation entraînant la mode des roseraies – [...] ». p. 132. « **L'invention d'un style.** C'est en s'émancipant de la disposition des rosiers comme autant de spécimens qu'Édouard André marque en 1899 une rupture, imposant une composition d'ensemble esthétiquement plus élaborée : la roseraie participe désormais de l'art des jardins. » p. 138.

⁴³⁵ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio et la roseraie*, Op. Cit. p. 194.

⁴³⁶ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio en EL Rosedal*, Op. Cit. p. 240. « [...] pero sobre todo caminar por el rosedal. Rara vez arrancaba una flor, pero las aspiraba e iba a identificando en cada perfume una especie diferente.

rejoue le Tombeau des Regrets, il pleure, car cela lui rappelle trop fortement la perte de sa femme et parce que sa musique est elle aussi comme une voix qui pleure. Son épouse, revenue du monde des morts grâce à la musique, pleure du bonheur d'écouter sa musique et de ne pouvoir le rejoindre vraiment. Les pleurs et la musique sont de même texture et marquent autant la douleur que la joie. Les larmes de joie montreront son émotion quand son épouse la dernière fois où elle le voit, regarde ses mains vieilles, signe pour lui de sa mort et donc de leur réunion prochaine tant désirée. Les larmes de joie ce sont les siennes et celles de Marin Marais quand ils jouent ensemble jusqu'à l'aube, car elles signifient accord profond et résurrection, continuité de sa musique. L'émotion est contenue dans la musique, dans le jardin si près de l'eau, avec sa barque et dans la cabane dans le jardin construite par les propres mains de Monsieur de Sainte Colombe en haut d'un vieux mûrier, qu'il appelle « sa « vorde ». *Vordes est un vieux mot qui désigne le bord humide d'un cours d'eau sous les saules.* ».⁴³⁷ Cette cabane est en quelque sorte située entre ciel et terre près de l'eau et sous des saules qui sont des arbres pleureurs, comme pleure aussi sa musique. La barque qui est un symbole de voyage aussi bien pour les vivants que pour les morts, ressemble à une viole, elle est donc musicale grâce aux bruits de l'eau et du vent et par sa forme, souvent il s'y laisse bercer et comme elle prend plus ou moins l'eau, il se prend à songer qu'il pourrait presque rejoindre sa femme morte ; il explique que parfois l'été, il se laisse glisser complètement dans l'eau, visage compris,⁴³⁸ comme le héros de *La Voix perdue*⁴³⁹ qui meurt noyé pour rejoindre celle qu'il aime. Mais Madame de Sainte Colombe n'est pas dans l'eau comme l'héroïne de *La Voix perdue*. Il y a une profonde osmose, une véritable alliance entre le rêve, l'onde, les larmes, la cabane, le mûrier,⁴⁴⁰ le jardin, la barque et la musique, et bien sûr la peinture, grâce au peintre Lubin Baugin à qui Monsieur de Sainte Colombe passe commande d'une peinture qui représente pour lui le premier moment où sa femme est venu le voir. Cette peinture lui

Cada vez que abandonaba el jardin tenía el deseo inmediato de regresar a él, como si hubiera olvidado algo. [...] »

⁴³⁷ Pascal Quignard, *Tous Les matins du monde*, Paris : Editions Gallimard, 1991 ; collection Folio n° 2533, p. 20.

⁴³⁸ *Idem.* p. 35.

⁴³⁹ Adriano Marchetti (sous la direction de), *Pascal Quignard, La mise au silence* précédé de *La Voix perdue*, Seyssel : Editions Champ Vallon, 2000 ; p. 32. « Il tendait sa main vers elle. Soudain, il lâcha l'herbe du talus. Il périt noyé dans l'eau profonde. »

⁴⁴⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Editions Robert Laffont / Jupiter, 1969 ; 1982 pour l'édition revue et corrigée ; p. 654, 655. « *Le mûrier est, dans la chine ancienne, l'arbre du levant. Il est la résidence de la Mère des soleils et l'arbre par où s'élève le soleil levant. [...] le même mot désigne une danse qui semble en rapport avec l'équinoxe de printemps. [...] Ovide raconte que les fruits du mûrier étaient primitivement blancs, mais qu'ils seraient devenus rouges à la suite du suicide de deux amants, Pyrame et Thisbé, qui se donnaient rendez-vous à l'ombre d'un mûrier près d'une source.* »

donne autant d'émotion et de bonheur que la vue de sa femme et que sa musique capable de la faire revenir.

Dans *Voyage au phare*, dans sa maison et son jardin près de la mer, Madame Ramsey donne les plus fortes émotions, elle est au cœur même de l'émotion. Une émotion amoureuse qui saisit les plus jeunes comme les moins jeunes, car elle est vraiment l'âme de la demeure, du jardin et du paysage, elle est l'harmonie en personne, celle sur qui chacun peut compter. Pour son fils de six ans, pour son époux, pour les différents amis, les siens et ceux de son époux, et notamment Lily Briscoe, elle est comme le début et la fin de toute chose. Lorsqu'un des étudiants de son mari, Charles Tansley, la dépeint, c'est d'une façon amusante, exactement de la manière dont elle est ressentie par chacun. Elle est comme « Le Printemps » de Botticelli, éclatante, vibrante de douceur et de jeunesse, lumineuse :

« Des étoiles dans les yeux, des voiles dans la chevelure, des cyclamens et des violettes sauvages...quelle mouche le piquait ? Elle avait cinquante ans au moins ; elle avait huit enfants. Elle traversait des champs de fleurs et pressait sur son sein des boutons de fleurs brisés et des agneaux tombés ; les étoiles dans les yeux, le vent dans la chevelure...Il prit son sac. [...] Charles Tansley éprouva une extraordinaire fierté ; il eut la sensation du vent, des cyclamens, des violettes, car pour la première fois de sa vie, il marchait en compagnie d'une belle femme. Il tenait son sac. »^{441/442}

Le mot peut-être le plus adéquat pour la décrire serait lumière car, de son vivant comme après sa mort, elle est la bougie brûlant dans la nuit noire, la lumière du matin, le soleil de tous les jours, ce phare qui permet de supporter les moments d'obscurité. Elle est cette lumière que Lily finit enfin par fixer sur sa peinture, au moment où la barque qui amène Monsieur Ramsey et les enfants touche le phare, voyage longtemps désiré, notamment par James, le plus jeune des enfants. Madame Ramsey a toutes les caractéristiques de la femme rêvée et aimée. Lily commence sa toile quand elle est encore vivante, elle ne la termine qu'après sa mort. Or, elle peint dans le jardin près de la mer avec le spectacle lointain du phare et le désir de rendre sur son tableau la figure de Madame Ramsey. Comme Virginia

⁴⁴¹ Virginia Woolf, *Romans et Nouvelles (1917 – 1941)*, Editions Stock 1947 et 1974 pour la traduction de *Entre Les actes* ; 1937 et 1974 pour celle des *Vagues*. Librairie Générale Française, 1993 pour les nouvelles traductions ; collection La Pochothèque ; *Voyage au phare*, p. 374.

⁴⁴² Virginia Woolf, *To The Lighthouse*, Londres : Penguin Books, 1992 ; p. 18, 19. « *With stars in her eyes and veils in her hair, with cyclamen and wild violets – what nonsense was he thinking ? She was fifty at least ; she had eight children. Stepping through fields of flowers and taking to her breast buds that had broken and lambs that had fallen ; with the stars in her eyes and the wind in her hair – He took her bag. [...] Charles Tansley felt an extraordinary pride ; felt the wind and the cyclamen and the violets for he was walking with a beautiful woman for the first time in his life. He had hold of her bag. » 442*

Woolf peint Madame Ramsey tout le long de la nouvelle et la termine quand Lily finit son tableau. Cette lumière semble bien proche de celle dont parle Philippe Jaccottet, que ce soit celle qui sourd discrètement des genévriers dans *Paysages avec figures absentes* : « *C'est qu'ils ont aussi quelque chose de lumineux en leur centre, on serait tenté de dire une bougie. [...].* »⁴⁴³ ; ou celle signifiée par la couleur rose, lumière proche : « *[...] d'une lampe dans son manteau de soie. [...].* »⁴⁴⁴ Une lumière qu'il poursuit inlassablement et qui le nourrit constamment.

« *« Il doit y être », dit tout haut Lily Briscoe, qui eut une impression soudaine de complet épuisement. Car le phare était devenu presque invisible, s'était fondu dans une légère brume bleue, et tout l'effort qu'elle avait déployé pour le regarder, et se le représenter, lui, entraînant d'y aborder (efforts qui ne semblaient qu'un seul et même effort), avait tendu son corps et son esprit à l'extrême. [...] elle regarda sa toile ; elle était floue. Avec une intensité soudaine, comme si l'espace d'une seconde elle l'eût vu nette, elle mena une ligne là au centre. Tout était fini. Oui, songea-t-elle, reposant son pinceau, au comble de l'épuisement, j'ai eu ma vision. »*^{445/446}

Madame Ramsey rassemblait et rapprochait les gens, elle savait composer et agencer des instants de lumière pour les siens et ceux qu'elle aimait. Elle formait à elle seule comme un grand tableau impressionniste, un tableau de lumière. Il n'est pas indifférent que Lily Briscoe fasse un tableau ; Virginia Woolf montre qu'à travers l'art, c'est-à-dire le récit qu'elle écrit et dans celui-ci le tableau de Lily Briscoe, madame Ramsey continue de vivre. En fait, l'art se nourrit de la vie et la vie se nourrit de l'art.

Ce voyage au phare marqué par la vie et par la mort de Madame Ramsey est aussi le voyage symbolique de chacun dans une nuit entrecoupée de lumières. Madame Ramsey est le portrait de la mère de Virginia Woolf ; Virginia comme James, son jeune héros dans la nouvelle, a perdu sa mère quand elle était enfant. La mère⁴⁴⁷ symbolise le centre même de l'émotion et de la création. Cette demeure et ce jardin, avec le spectacle inouï toujours

⁴⁴³ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 16.

⁴⁴⁴ *Idem*. p. 110.

⁴⁴⁵ Virginia Woolf, *Romans et Nouvelles, Voyage au phare*, Op. Cit. p. 559, 560.

⁴⁴⁶ Virginia Woolf, *To The Lighthouse*, Op. Cit. p. 225, 226. « *He must have reached it, said Lily Briscoe aloud, feeling suddenly completely tired out. For the lighthouse had become almost invisible, had melted away into a blue haze, and the effort of looking at it and thinking of him landing there, which both seemed to be one and the same effort, had stretched her body and mind to the utmost. [...] she looked at her canvas ; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done ; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision. »*

⁴⁴⁷ La mère de Virginia Woolf et la mère de James symbolisent la création ; il y a là une certaine ambiguïté, la création n'étant pas pour Virginia Woolf la simple procréation et elle-même n'a jamais été mère.

extraordinaire de la mer et la trace de Madame Ramsey, perceptible partout continuent d'être un lieu d'émotion et de création. Comme l'est aussi dans *Orlando*, le lieu où s'élève un chêne séculaire source de tout repos et de toute joie, un lieu d'émotion où se calme l'agitation, et un lieu de création qui perdure dans le temps pour Orlando, jeune noble aux « [...] yeux semblables à des violettes détrempées, si grands qu'ils paraissaient inondés d'une eau qui les aurait dilatés [...] ». ^{448/449} passant par la délicate transformation des sexes et devenant une jeune noble le long d'une vie s'étirant sur plusieurs siècles qui s'étendent de 1500 à 1928.

« Avec un profond soupir, il se jeta – il y avait dans ses mouvements un emportement qui justifie ce terme – sur la terre au pied du chêne. Sous les frondaisons éphémères de l'été, Orlando adorait sentir sous lui l'épine dorsale de la terre : ainsi considérait-il la dure racine du chêne... Ou, dans une succession d'images, le dos d'un grand cheval enfourché par lui ou le pont d'un navire roulant dans les vagues – n'importe quoi, en vérité, pourvu que cela fût bien solide car il avait besoin de quelque chose à quoi amarrer son cœur à la dérive ; ce cœur à l'étroit dans sa poitrine, ce cœur où semblaient se déchaîner des tourmentes épicées et langoureuses tous les soirs, à peu près à la même heure, quand il sortait. C'est donc au chêne qu'il l'attacha et tandis qu'il restait allongé là, les palpitations se calmèrent en lui et autour de lui. » ^{450/451}

Orlando femme ressent les mêmes impressions au sujet de ce chêne, elle se jette auprès de lui, sent contre elle l'immense colonne vertébrale de l'arbre. Un grand arbre protège et incite à la fois au respect et à la tendresse, il est en même temps comme un monde que l'on peut étreindre, comme le décrit Virginia Woolf :

« Le sentier bordé de fougères conduisait avec force lacets et détours toujours plus haut, jusqu'au sommet où se dressait le chêne. L'arbre avait grandi, il était plus vigoureux et plus noueux que lors de leur première rencontre, en l'an 1588 environ, mais il était encore en pleine force. Les petites feuilles nettement découpées frémissaient toujours aussi drues sur les branches. Se jetant à terre, Orlando sentit sous elle les racines de l'arbre qui se déployaient comme les

⁴⁴⁸ Virginia Woolf, *Romans et Nouvelles, Orlando, Op. Cit.* p. 568.

⁴⁴⁹ Virginia Woolf, *Orlando, Op. Cit.* « [...] he had eyes like drenched violets, so large that the water seemed to have brimmed in them and widened them ; [...] »

⁴⁵⁰ Virginia Woolf, *Romans et Nouvelles, Orlando, Op. Cit.* p. 570, 571.

⁴⁵¹ Virginia Woolf, *Orlando, Op. Cit.* p. 20. « He sighed profoundly, and flung himself – there was a passion in his movements which deserves the word – on the earth at the foot of the oak tree. He loved, beneath all this summer transiency, to feel the earth's spine beneath him ; for such he took the hard root of the oak tree to be ; or, for image fommowed image, it was the back of a great horse that he was riding ; or the deck of a tumbling ship - it was anything indeed, so long as it was hard, for he felt the need of something which he could attach his floating heart to ; the heart that tugged at his side ; the heart that seemed filled with spiced and amorous gales every evening about this time when he walked out. To the oak tree he tied it and as he lay there, gradually the flutter in and about him stilled itself : [...] »

côtes à partir d'une colonne vertébrale, dans toutes les directions. Elle aimait à penser qu'elle chevauchait le monde. »^{452 453}

Cet chêne majestueux et multiple rappelle le banyan dont parle Roger Caillois dans *Le Fleuve Alphée* et les écrits de Jacques Brosse, dans par exemple, *Mythologie des arbres*,⁴⁵⁴ aussi bien que le texte de Jean Onimus sur les arbres.

*« Un grand arbre est, à lui seul un monde : il rassemble une foule d'insectes, d'animaux, de plantes saprophytes qui se multiplient entre ses branches, sur son écorce, sur ses feuilles. Il crée un micro-climat plus tiède, plus humide, moins variable ; il protège du vent et du gel ; on s'y sent moins seul, dans un voisinage familial. [...] Cette « colonne multiple » fait penser à un banyan⁴⁵⁵, la plus puissante architecture végétale qu'on puisse rêver, avec ses troncs adventices qui pendent, s'enracinent et prolongent de tous côtés le tronc originel ; un arbre qui se mue en forêt. Une telle énormité intimide ; pour s'y sentir à l'aise on éprouve le besoin d'une initiation. »*⁴⁵⁶

Les arbres dans toutes les civilisations sont considérés comme des dieux puissants, des médiateurs qui offrent assurément le repos et la sérénité. Chêne, banyan, les grands arbres forment comme une maison, une île protectrice ; à leur contact, sous leurs frondaisons amies, rien de mauvais ne peut arriver. Ils incitent à la réflexion et calment les âmes troublées. Sous ce grand chêne, Orlando femme réfléchit donc à la poésie et en livre sa conception si proche de l'intimité de chacun et si semblable à une relation amoureuse, avec ce que cela implique d'amour et d'émotion. Philippe Jaccottet a souvent abordé cet aspect et a mis cette phrase « *Ecrire de la poésie, n'était-ce pas un commerce secret, la réponse d'une voix à une autre voix ?* » en exergue d'un de ses livres *La Transaction secrète* ; le commerce secret est une transaction secrète, *a secret transaction* dit le texte de Virginia Woolf ...

⁴⁵² *Idem*. En français, p. 754.

⁴⁵³ *Idem*. En anglais, p. 308, 309. « *The ferny path led, with many turns and windings, higher to the oak tree, which stood on the top. The tree had grown bigger, sturdier, and more knotted since she had known it, somewhere about the year 1588, but it was still in the prime of life. The little sharply frilled leaves were still fluttering thickly on its branches. Flinging herself on the ground, she felt the bones of the tree running out like ribs from a spine this way and that beneath her. She liked to think that she was riding the back of the world.* »

⁴⁵⁴ Jacques Brosse, *Mythologie des arbres*, Paris : Librairie Plon, 1989 ; éditions Payot & Rivages pour l'édition de poche, 1993.

⁴⁵⁵ Roger Caillois parle du banyan dans *Le Fleuve Alphée* comme d'un arbre extraordinaire qu'il a rencontré dans le jardin botanique de Madras. « *Sa frondaison forme une immense coupole de verdure, isolée de toute autre végétation, comme si on avait voulu en rendre la majesté plus sensible. Il est relié au sol, non seulement par son tronc massif, mais par les minces colonnes de nombreuses racines aériennes tombées des branches maîtresses. Je suis pris aussitôt de l'envie de me promener – le terme est fortement exagéré, mais il est celui que la démesure du spectacle invite à employer spontanément – à me promener donc ou, si l'on préfère, à pénétrer sous ce début de forêt née d'un même arbre et qui s'élargit à son ombre ; son ombre qui n'est rien que sa conséquence.* » *Op. Cit.* p. 135.

⁴⁵⁶ Jean Onimus, *Essais sur l'émerveillement*, Paris : P.U.F, 1990 ; p. 151.

« Ecrire de la poésie, n'était-ce pas un commerce secret, la réponse d'une voix à une autre voix ? [...] Que pouvait-il y avoir de plus secret, songea-t-elle, de plus lent, de plus semblable à une relation amoureuse, que les balbutiements par lesquels elle avait répondu tout au long de ces années, à la vieille chanson que fredonnaient les bois, les fermes, les chevaux bruns col à col, près de la grille, la forge, la cuisine et les champs, que le laboureur ensemence de blé, de raves et d'herbe, et le jardin où s'épanouissent fritillaires et iris ? »^{457/458}

B. La puissance de la poésie.

La poésie n'est-elle pas un hymne à la vie, une manière de la célébrer, de la chanter et de retrouver le monde passé dans le présent, une relation privilégiée avec toute chose. La poésie est une voix qui parle à une autre voix, c'est la vie à travers l'émotion ressentie, pensée et restituée.

Pour Philippe Jaccottet, la poésie est donc la vie rayonnante, elle semble le dialogue ininterrompu de deux voix, elle se rattache autant à l'esprit qu'aux sens. La poésie dessine des alliances à l'infini.

« Pourtant si je pense à la poésie, je suis contraint de penser aussitôt à des liens, des alliances, au moins à des contacts. C'est plus fort que toute raison. »⁴⁵⁹

Le poème doit saisir, dit Philippe Jaccottet, dans un minimum de mots la convergence de plusieurs sensations qui provoquent l'émotion. La poésie naît dans l'émotion, se travaille dans sa maîtrise et à son contact, elle devient nouvelle émotion, rendue par les mots les plus justes.

« Au moment où le soir approche dans le jardin d'été / laissant apparaître la lune / je cueille une grappe de raisin sombre : / elle rafraîchit mes doigts /

Voilà ce qu'il arrive qu'un poème essaie de saisir en peu de mots. Non pas une histoire, ni un drame, ni une réflexion que le temps, un temps plus ou moins

⁴⁵⁷ Virginia Woolf, *Romans et Nouvelles, Orlando, Op. Cit.* p. 755.

⁴⁵⁸ Virginia Woolf, *Orlando, Op. Cit.* p. 292.

« Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice ? [...] What could have been more secret, she thought, more slow, and like the intercourse of lovers, than the stammering answer she had made all these years to the old crooning song of the woods, and the farms and the brown horses standing at the gate, neck to neck, and the kitchen and the fields, so laboriously bearing wheat, turnips, grass, and the garden blowing irises and fritillaries ? »

⁴⁵⁹ Philippe Jaccottet, *Observations et autres notes anciennes 1947 – 1962*, Paris : Editions Gallimard, 1998 ; *Oservations II* p. 81.

*long, mesure ; mais la coïncidence, ou du moins la convergence, à demi confuse, de plusieurs sensations qu'une analyse stériliserait. »*⁴⁶⁰

C'est ce qu'il essaie de faire ressentir à son lecteur dans *Le Verger*, son émerveillement à travers les sensations différentes et intimes qu'il suggère :

*« C'est un fait que j'aie été émerveillé par ce verger – et c'est un fait aussi que je ne suis parvenu ni à le comprendre ni à en communiquer une juste image. [...] Un tourbillon de neige qui aveugle, mais qui serait aussi une multiplicité de caresse, un étoilement de bouches fraîches, tout autour de vous – et dans cette enveloppe, grâce à ce sortilège, on est ravi dans l'inconnu, on aborde à une terre promise. »*⁴⁶¹

ou bien à travers la floraison des cognassiers :

*« Je regardais, je m'attardais dans mon souvenir. Cette floraison différait de celles des cerisiers et des amandiers. Elle n'évoquait ni des ailes, ni des essaims, ni de la neige. L'ensemble, fleurs et feuilles, avait quelque chose de plus solide, de plus simple, de plus calme ; de plus épais aussi, de plus opaque. Cela ne vibrait ni ne frémissait comme oiseaux avant l'envol ; cela ne semblait pas non plus commencer, naître ou sourdre, comme ce qui serait gros d'une annonce, d'une promesse, d'un avenir. C'était là, simplement. Présent, tranquille, indéniable. Et bien que cette floraison ne fût guère plus durable que les autres, elle ne donnait au regard, au cœur, nulle impression de fragilité, de fugacité. Sous ces branches-là, dans cette ombre, il n'y avait pas de place pour la mélancolie. »*⁴⁶²

L'émotion est montrée dans le quotidien, le presque banal : un jardin au printemps, un paysage sous un certain éclairage, une floraison somptueuse. Tous ces « tableaux », ces « images » se métamorphosent en quelque chose de très puissant, malgré les notions de légèreté et d'éphémère qui les accompagnent, puisque l'émotion ressentie dure dans le temps à la manière d'un parfum, d'un souvenir, d'une lumière et perdure d'autant plus qu'elle provoque la création.

« Des iris aussi se sont ouverts. Il y revient toujours, se fiant à leurs lanternes mauves. S'il y avait une éternité, leur parfum en pourrait être le fil invisible. S'il a eu une vie, c'est leur parfum qui en a tramé l'étoffe, peut-être. [...] J'aurais aimé écrire une ode à ce jardin comme certains l'ont fait à l'automne ou à l'âme humaine ; et quand on les lit, on éprouve une grande joie. [...]

⁴⁶⁰ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris : Editions Gallimard, 1970, 1976 pour la nouvelle édition revue et augmentée ; « *Si les fleurs n'étaient que belles* » p. 125.

⁴⁶¹ Philippe Jaccottet, *A Travers un verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Paris : Gallimard ; p. 17, 18.

⁴⁶² Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure*, Editions Gallimard, 1990 ; p. 26.

Aujourd'hui, je dirai seulement de ce jardin que j'y ai vu, d'année en année, la lumière circuler comme un enfant qui jouerait. [...] Parce qu'elle est entre les choses, elle paraît inaltérable, éternelle même. Et c'est grâce à ces verdure fragiles, à ces jardins changeants, précaires, qu'on la voit. [...]. »⁴⁶³

Précarité, fragilité et pourtant force de ces verdure et de ces jardins où court une lumière mouvante et joyeuse, signe d'une joie éprouvée et redonnée d'une manière inaltérable par la poésie jusque dans dans la fuite, dans l'absence ; la poésie et ces jardins fragiles revêtent comme un même caractère d'exception.

« [...] la poésie illuminant par instants la vie comme une chute de neige, et c'est déjà beaucoup si on a gardé les yeux pour la voir. Peut-être faudrait-il consentir à lui laisser ce caractère d'exception qui lui est naturel. Entre deux, faire ce qu'on peut, tant bien que mal. Sinon risque d'apparaître le sérieux du sectaire, la tentation de porter la bure du poète, de s'isoler, en « oraison » (ce qui gêne quelquefois chez Rilke). Pour moi du moins, je dois accepter plus de faiblesse. »⁴⁶⁴

Les parfums, les couleurs renvoient à des émotions ressenties parfois il y a très longtemps, renvoyant même jusqu'au temps de l'enfance, à un temps d'origine et permettant la reconnaissance d'une ou plusieurs significations jusqu'alors incertaines ou non explicitées.

« Dès que j'ai eu de nouveau, installé à Grignan, un jardin, avec quelques fleurs, souvent surgies par hasard, comme par une grâce du vent, j'ai été frappé de constater qu'en respirant le parfum de certaines d'entre elles, surtout l'iris, mais aussi la violette ou la rose, j'étais aussitôt, irrésistiblement, infailliblement, ramené à l'enfance, à une enfance vers laquelle, d'ordinaire, je me suis peu retourné et dont je ne garde que relativement peu de souvenirs, assez vagues pour la plupart. C'est peut-être que l'odorat est le plus humble, le moins sollicité, donc le moins usé et le plus secret de nos sens. Mais il me semble aussi de plus en plus net avec le temps, que les couleurs comportent pour moi une signification particulière, plus ou moins vive et à peu près constante, ainsi que leurs différents accords, auxquels j'ai été amené à réfléchir lorsque j'essayais de saisir le sens de certains paysages en telle ou telle saison : le bleu et l'or des lavandes et des blés en été, le rose et le vert des près et des labours au printemps. »⁴⁶⁵

Les couleurs, les lumières différentes, offertes par les saisons, qui nimrent ou éclaboussent les paysages, les odeurs ténues ou fortes, les émotions qui naissent à ce spectacle à la fois connu, quotidien et cependant toujours nouveau, poussent à la création, à l'écriture.

⁴⁶³ Philippe Jaccottet, *A Travers un verger*, Avril, p. 83, 86, 87.

⁴⁶⁴ Philippe Jaccotet, *La Semaïson Carnets 1954 – 1979*, Paris : Editions Gallimard, 1984 ; p. 121..

⁴⁶⁵ Philippe Jaccottet, *Une Transaction secrète*, Paris : Editions Gallimard, 1987 ; p. 325, 326.

Le poète exprime et libère dans la création du poème, du texte, cette émotion qui permet de s'ouvrir à toutes les profondeurs, de s'ouvrir un chemin dans la profondeur du temps, de l'amour...

« [...] voici donc ce que je dirai : que la beauté de ce que notre œil voit est parfois subtile et poignante comme une lame qui pénétrerait jusqu'au centre même du mystère, et semble même atteindre l'autre côté des choses ; une image m'a servi un jour à rendre cette impression plus sensible, car c'est ici le domaine difficile où l'image supplée à l'explication défaillante : c'était ce parfum de la violette de mars, creusant dans l'épaisseur opaque du temps un canal sombre et velouté par quoi l'esprit débouche enfin sur un espace où tout est éclairé. [...] On a peut-être remarqué que je n'ai pas encore prononcé le mot « poésie ». Mais cela va presque sans dire, c'est d'elle seule que j'ai parlé depuis le début, puisque c'est très simplement et très précisément de l'espèce d'émotions évoquées jusqu'ici, de ce que j'ai appelé faute de mieux l'ouverture sur les profondeurs, que naît, comme automatiquement, chez quelques poètes, le besoin de s'exprimer. [...] à savoir qu'à cette vie plus profonde et plus dense semble correspondre, à l'intérieur du langage quotidien, un langage également plus dense et plus profond, celui-là même de la poésie qui fut si naturel aux hommes dès l'origine. »⁴⁶⁶

L'émotion donnée par les jardins publics est aussi provoquée par les descriptions des différents tons de vert du jardin, les couleurs⁴⁶⁷ des fleurs, les parfums, la lumière ; dans le jardin de Kew l'émotion se lit dans l'attitude et les paroles du mari d'Eléonor et d'Eléonor elle-même, la beauté du jardin présent les renvoie à ce même jardin dans le passé, à des moments précis d'attente amoureuse ou de bonheur et les entoure d'un halo de poésie ; chez la grosse femme et enfin chez Trissie, le jardin les fait en quelque sorte basculer dans l'émotion, elles sont comme ivres, enchantées comme soumises à une emprise, elles ont le regard vague, les yeux qui voudraient se fixer sur chaque chose en même temps et cependant, à cause de ceux qui les accompagnent, elles sont empêchées de se laisser aller à la contemplation du jardin ; cette émotion qui les conduit au bord de l'extase ne peut pas s'épanouir correctement et elles restent sur leur faim. Quant aux autres personnes, comme l'homme âgé qui parle sans arrêt, préoccupé par les esprits des morts et le plus jeune, William, occupé à essayer de le faire changer d'idée, ils ne voient rien et si, par hasard, le plus vieux peut être sidéré par la beauté d'une fleur montrée par William, ce spectacle le ramène inmanquablement à son sujet. Seul l'escargot du texte, image du temps présent parce qu'il prend son temps, donne au lecteur cette leçon qui est de savourer le temps ici et

⁴⁶⁶ *Idem.* p. 294, 295.

⁴⁶⁷ Le vert, les couleurs en général feront l'objet d'un chapitre en troisième partie.

maintenant. On savoure le temps dans le texte de Claudio Magris : passé, présent et nature, culture dans le jardin sont inextricablement mêlés, c'est d'ailleurs l'une des raisons de l'émotion ressentie par le lecteur de Jardin public. La seule personne, dans le texte, marquée par l'émotion est le petit garçon qui veut, en rendant la liberté à son poisson, lui redonner vie même au prix de la séparation. Une émotion qui se traduit par le silence, le visage fermé et finalement par les larmes et puis aussi malgré tout, par la joie d'avoir fait ce qui était bon pour son poisson. La couleur verte et les nuances diverses de la lumière sont aussi dans tous les textes génératrices d'une intense émotion créatrice. Le vert profond et lumineux du jardin se révélant comme l'endroit de toute origine, un espace sacré puisqu'on y trouve la vie et la mort.

Roger Caillois a vécu une enfance tranquille simplement rythmée par la nature et la vie d'un petit hameau de la commune de Vitry-Le-Brûlé.

« A vrai dire je connaissais du monde seulement ce que j'en voyais, entendais, respirais ou flairais. J'ai grandi hors des rues, sans compagnon de jeux, sans livres, même d'images, sans écrans de cinéma ni, il va de soi, de télévision ; dans la seule familiarité des herbes folles, des épis et des arbres, des bêtes, des odeurs naturelles ; certes avec des hommes, mais avec des hommes logés ou peu s'en faut à la même enseigne que moi et vivant dans les mêmes conditions. »⁴⁶⁸

C'est certainement l'une des raisons pour lesquelles il a fabriqué tout seul des objets et des jeux et a eu droit ainsi à des émotions fortes et singulières ; le fait de chercher soi-même et d'inventer ce qui manque porte en avant dans un désir renouvelé d'aventure. Avoir été privé de livres par exemple, a exacerbé son envie de lire et de connaître le monde sous d'autres aspects. Son enthousiasme premier, ses émotions premières, l'ont propulsé toujours plus loin, avide d'apprendre et de comprendre, tout en entretenant en lui à son insu la douceur et les émois de la nature de son enfance.

« En même temps, de cette enfance, certaines émotions, parfois très lointaines, très vagues, au hasard des circonstances, avaient déposé dans ma mémoire neuve des impressions qui, sans que, sur le moment, je leur aie prêté une attention particulière, m'ont profondément marqué. J'en retrouve la trace ou plutôt l'influence diffuse, presque méconnaissable, dans plusieurs développements de mes livres, comme si elles s'étaient frayé un chemin à travers un maquis de données d'origines très différentes : la documentation

⁴⁶⁸ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris : Editions Gallimard, 1978 ; p. 15, 16.

dont je m'étais servi pour les écrire ; ou comme si elles en avaient inspiré l'interprétation ; [...] . »⁴⁶⁹

Toutes les émotions et sensations éprouvées dans l'enfance forment un espace de sédimentation toujours réactif cependant ouvert à d'autres dimensions, permettant une créativité toujours nouvelle. Le sublime joue forcément sur cette intimité du déjà là, tout en débordant complètement sur ce qui est autre et se produit ici et maintenant. *L'écriture des pierres*⁴⁷⁰ de Roger Caillois en est un exemple. Les pierres deviennent langage et chair, jardins et paysages, au cœur de l'émotion qui les a reconnues ; une nouvelle langue se crée qui les rend aptes à procurer de nouvelles émotions.

Monde et langage, matière et temps sont refondus grâce à un élan enthousiaste et créatif, dans une langue charnelle et esthétique qui renvoie à l'émotion.

II.3. Une présence légère.

Il faut une certaine légèreté, la conscience d'être présent au monde pour ressentir la présence de l'autre, quel que soit l'autre, et une faculté neuve d'émerveillement pour se trouver au cœur du sublime.

Légèreté au sens du juste poids qui n'accable pas mais, au contraire, donne aux choses et aux êtres leur vraie consistance dans l'heureuse conjonction des sens et dans le juste choix des mots. La légèreté n'est pas frivolité mais pensée et savoir de l'exacte pesanteur des choses, légèreté en tant que conscience de la présence fidèle des êtres ou des choses. La légèreté veut traduire le monde dans sa clarté heureuse, sans jamais cependant gommer le tragique, le malheur, légèreté alliée à une certaine pratique de la joie, la joie qui donne des ailes.

« [...] la joie dresse le mouvement d'une conscience en acte qui se libère des tourments et chemine vers la perfection de sagesse et la béatitude accomplie (on se souvient que pour Spinoza l'homme est libre lorsqu'il entre en possession de sa puissance d'agir, quand son conatus est déterminé par des idées adéquates d'où découlent des affects actifs). Ce que l'on est parfaitement, c'est-à-dire notre réalité pleinement accomplie, nous avons à le

⁴⁶⁹ *Idem.* p. 29.

⁴⁷⁰ Roger Caillois, *L'Écriture des pierres*, Genève : Editions d'Art Albert Skira S.A, 1970 ; Paris : Champ Flammarion.

*devenir en joie ; le précepte » Deviens ce que tu es » trouve dès lors tout son sens. »*⁴⁷¹

Présence de ce qui est ici aujourd'hui et maintenant, mais présence aussi dans la pensée de ce qui est passé, présent, futur. Donc, des présences et des degrés de présence liées à la subjectivité, à l'affectivité,⁴⁷² au temps. La légèreté s'allie à la présence qui en est comme le contre poids nécessaire dans cette image de l'oiseau léger et cependant intensément présent dans son vol,⁴⁷³ légèreté de la plume et maîtrise de l'oiseau. Italo Calvino donne des ailes à ses lecteurs, dans ses *Leçons Américaines*.⁴⁷⁴

*« Chaque fois que le règne de l'humain me paraît condamné à la pesanteur, je me dis qu'à l'instar de Persée je devrais m'envoler dans un autre espace. Il ne s'agit nullement de fuite dans le rêve ou l'irrationnel. Je veux dire qu'il me faut changer d'approche, qu'il me faut considérer le monde avec une autre optique, une autre logique, d'autres moyens de connaissance et de contrôle. Les images de légèreté que je cherche ne doivent pas, au contact de la réalité présente et future, se laisser dissoudre comme des rêves. »*⁴⁷⁵

C'est en cela qu'une pratique de la joie est nécessaire pour regarder, au sens où l'on est déjà prêts à admirer ce qui est admirable ou ce qui est en train de le devenir. Il y a alors grande proximité avec la bonne disposition chère à Francis Ponge, mais entre la pratique de la joie et la bonne disposition, il y a malgré tout des nuances plus ou moins fortes.

A. L'apprentissage du regard.

Il est nécessaire parfois de changer de point de vue, changer de regard et plus simplement encore apprendre à regarder. Regarder c'est déjà admirer et commencer à aimer.

Il s'agit en effet de changer d'approche. Italo Calvino choisit un exemple dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare : si Mercutio était amoureux, il emprunterait à Cupidon ses ailes pour s'arracher aux contingences trop matérielles, et c'est le conseil qu'il donne à Roméo qui

⁴⁷¹ Nicolas Go, *L'Art de la joie essai sur la sagesse*, Paris : Editions Buchet / Chastel, 2004 ; p. 118.

⁴⁷² Pour l'explicitier encore davantage nous nous appuyons sur Présences de et sous la direction d'Herman Parret collection Nouveaux actes sémiotiques, Pulim, mars 2002 ; p. 12 : « *La présence est objectale ou personnelle, matérielle ou non matérielle, réelle ou fantasmatique. Elle peut impliquer l'existence ou ne pas l'impliquer. La présence est fortement modalisée et sa reconnaissance affective. Et la présence est fondamentalement temporelle, elle ne peut être pensée qu'à partir du temps de la subjectivité.* »

⁴⁷³ Italo Calvino, *Leçons Américaines*, Editions Garzanti S.p.a., 1988 ; Paris : Editions du Seuil, 2001 pour la traduction française ; p. 38. « *Pour moi, la légèreté est liée à la précision et à la détermination, nullement au vague et l'aléatoire. Comme disait Paul Valéry : « Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume. »*

⁴⁷⁴ *Idem.*

⁴⁷⁵ *Ibid.* p. 25, 26.

se laisse engloutir dans l'amour.⁴⁷⁶C'est le manque de légèreté, la lourdeur du héros amoureux de Micòl dans *Le Jardin des Finzi-Contini* qui met fin à son histoire d'amour. La légèreté est indispensable pour un juste équilibre par rapport à soi, aux autres et au monde.

Le paysage qui se révèle léger à porter comme un pays natal, comme un lieu de bercement originel, comme un lieu paradisiaque par le biais de l'heure, du temps qu'il fait, de ses formes et de ses couleurs, de sa texture, rend l'être comme lui, brillant et léger ; un paysage où glissent les limites, à peine d'ailleurs sont-elles des limites.

« Je n'ai pas su dire encore comment ce monde brille au matin, les jours de soleil et de vent du nord, tandis que les montagnes sont légères et bleues. [...] Il y a quelque chose à dire sur cette impression de brillant, de légèreté, de transparence, sur l'envie de marcher dans ces jardins, ces prairies, au pied de ces montagnes, sur cette impression irrésistiblement paradisiaque, on ne saurait préciser pourquoi. Éléments primordiaux : le matin, la fraîcheur d'une journée qui sera chaude, l'absolu beau temps, pas un nuage, l'est, les montagnes, les feuillages brillant comme de l'eau, le translucide, les montagnes comme une limite bleue, légère, ne pouvant plus être dites montagnes, mais douceur bleue, mais berceau, car leurs détails sont indistincts, c'est une toile bleue, même pas, une limite bleue, une idée de limite... »⁴⁷⁷

Philippe Jaccottet est un maître dans l'expression de la légèreté, le don de l'effleurement des choses et des êtres lui est donné en permanence. Les êtres lourds de chair et de sang sont comme soulevés, les êtres et les choses deviennent lumières, lueurs, pensées, atmosphères, qui accompagnent le poète, qui le devancent, qui s'enfuient. Et n'est-ce pas la musique alliée des jardins et des roses qui offre présence et légèreté aux héros de Pascal Quignard et de Julio Ramón Ribeyro ?

« On a donc besoin de légèreté. Celle-ci est indispensable à l'équilibre du monde. Qu'elle vienne à manquer, la terre se retrouve sans ciel, la nuit sans jour, l'obscurité sans lumière, la profondeur sans surface. Tout est alors lourd, sombre, obscur et triste.

Oui, il faut qu'il y ait du léger. Il faut se libérer de soi pour devenir soi. Sinon, on est englué en soi. D'où la force du léger. Celle de savoir couper avec le grave. Le léger étant léger, le grave devient profond. Grâce au léger. »⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ *Ibid.* p. 41.

⁴⁷⁷ Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, *Op. Cit.* p. 60.

⁴⁷⁸ Bertrand Vergely, *Petite philosophie grave et légère*, Editions Milan, 2003 ; p. 134.

La vie humaine est brève ; Philippe Jaccottet en hommage à Francis Ponge dans *Le Locataire*⁴⁷⁹ offre au lecteur l'image de la légèreté et de la force de l'esprit jouant dans le travail poétique transformant corps et lieu. Seules les deux premières strophes sont citées, les deux dernières renvoient à la fragilité de la vie, à son aspect temporaire.

« Nous habitons une maison légère haut dans les airs, / le vent et la lumière la cloisonnent en se croisant, / parfois tout est si clair que nous en oublions les ans, / nous volons dans un ciel à chaque porte plus ouvert. /

Les arbres sont en bas, l'herbe plus bas, le monde vert, / scintillant le matin et, quand vient la nuit s'éteignant, / et les montagnes qui respirent dans l'éloignement / sont si minces que le regard errant passe au travers. [...] »⁴⁸⁰

Changer d'approche ou voir autrement : l'aube comme la nuit sont des moments particuliers où chacun peut prendre conscience d'un monde sensiblement différent, présent, léger, auquel acquiescer. Le rêve et la mort peuvent se traduire ainsi.

« M'étant penché en cette nuit par la fenêtre, / je vis que le monde était devenu léger / et qu'il n'y avait plus d'obstacles. Tout ce qui / nous retient dans le jour semblait plutôt devoir / me porter maintenant d'une ouverture à l'autre / à l'intérieur d'une demeure d'eau vers quelque chose / de très faible et de très lumineux comme l'herbe : / j'allais entrer dans l'herbe sans aucune peur, / j'allais rendre grâce à la fraîcheur de la terre, / sur les pas de la lune je dis oui et je m'en fus... »⁴⁸¹

Changer d'approche, c'est déjà apprendre à regarder pour apprendre à aimer ; et aimer dans un premier temps, c'est admirer. Dans tous nos textes se lit cette qualité du regard, cette admiration, cette attention, et ce caractère de l'amour, amour du langage, de la langue, amour de l'amour, amour des jardins et des paysages, amour de l'art, amour de l'autre qui est élan dynamique.

« L'attention [...] donne l'impression d'être une vertu intellectuelle de concentration à laquelle on accède par un acte de volonté. On pense qu'être attentif consiste à vouloir en se fixant sur soi. C'est l'inverse qui est vrai. L'attention est un effet de l'amour. On est attentif quand on aime. [...] Ainsi, pour l'artiste, l'art est cet intime à l'extérieur de lui-même qui éveille son intime intérieur à lui-même. D'où le don qui est le sien et l'attention qui s'ensuit. En se donnant à ce qui éveille l'intime, c'est à lui qu'il se donne. En

⁴⁷⁹ Philippe Jaccottet, *Poésie 1946 – 1967, Op. Cit. Le Locataire*, p. 75.

⁴⁸⁰ *Idem. Le Locataire*, p. 75.

⁴⁸¹ *Ibid. Sur Les pas de la lune*.p. 71. Nous pouvons aussi penser dans ce poème, que le poète a rendez-vous avec la mort, et cela dans la légèreté et la confiance.

*se donnant intimement à lui, c'est l'attention qu'il découvre, et, avec elle, la création. »*⁴⁸²

Francis Ponge, Philippe Jaccottet, Roger Caillois et les héros de nos différents récits sont déjà réceptifs à la qualité de ce qu'ils voient, tendus vers un objectif, parfois inconsciemment.

*« Le mot « amour », le presque imprononçable, me vient maintenant à l'esprit, flotte, tournoie autour de moi comme un oiseau. Je comprends bien qu'il y a eu dans ce travail, pour le rendre possible, un élan d'« amour », c'est-à-dire un mouvement positif, généreux, chaleureux vers le dehors, [...]. »*⁴⁸³

Cet élan d'amour est aussi le propre élan de Francis Ponge à l'égard de son lecteur à qui il veut donner des « *raisons de vivre heureux* »,⁴⁸⁴ un élan qui rend léger, enthousiaste à entreprendre les plus grandes aventures, comme la quête de la beauté, beauté cependant mystérieuse qui, sans être forcément donnée de prime abord, pousse à sortir de soi-même.

*« [...] la beauté qui reste à mes yeux un mystère et que l'on ne pourra jamais cesser d'imaginer, de poursuivre en secret, d'évoquer parfois ; non pas une beauté idéale, abstraite, plutôt une lumière qui s'incarne étrangement dans le corps féminin [...] une lumière qui parle à l'être entier jusque dans ses profondeurs, qui l'électrise, le change, l'arrache à lui-même – [...]. »*⁴⁸⁵

Encore une fois, la beauté lumineuse incarnée par madame Ramsey semble bien proche de ce dont parle Philippe Jaccottet. Changer d'approche ou se rendre accessible au contact du beau, être touché par lui, projete dans la présence et la légèreté du sublime ; on le retrouve dans sa restitution par l'écrit, par l'art. La neige, le printemps et la lumière font partie des éléments naturels qui y conduisent, car ils sont en eux-mêmes comme des éblouissements joyeux, légers. Leur qualité, jouant pourtant dans l'éphémère, ne permet pas la tristesse quand ils sont remplacés par autre chose, car leur retour est indiscutable et leur souvenir perdure éternellement grâce à l'écriture, à l'art. Le retournement de soi, les diverses initiations, la recherche de son identité propre et de celle des autres sont les événements plus intellectuels qui y conduisent aussi, et qui par la suite donnent justement ce supplément d'être qui n'existe que dans un lâcher-prise ; c'est lui qui rend léger et donne ou redonne cette capacité à retrouver l'émerveillement du monde.

⁴⁸²Bertrand Vergely, *Petite Philosophie grave et légère*, Op. Cit. p. 103, 104.

⁴⁸³ Philippe Jaccottet, *Une Transaction secrète*, Paris : Editions Gallimard, 1987 ; p. 333.

⁴⁸⁴ Francis Ponge, *Proèmes, Raisons de vivre heureux*, Op. Cit. p. 197.

⁴⁸⁵ *Idem*. p. 333.

« L'attachement à soi augmente l'opacité de la vie. Un moment de vrai oubli, et tous les écrans les uns derrière les autres deviennent transparents, de sorte qu'on voit la clarté jusqu'au fond, aussi loin que la vue porte ; et du même coup plus rien ne pèse. Ainsi l'âme est vraiment changée en oiseau. »⁴⁸⁶

Jean Onimus montre à quel point l'émerveillement⁴⁸⁷ est fondamental dans la vie, alors même que l'homme, dans notre monde si moderne, semble parfois incapable d'y accéder :

« (...) En s'ouvrant, les fleurs accomplissent leur être dans une sorte d'exubérance de vie. Or de tous les vivants, l'homme est celui qui peut s'ouvrir le plus, presque à l'infini : depuis les millions d'années que l'espèce existe, elle n'a pas encore atteint ses limites ! L'homme ne cesse de s'ouvrir au monde, à soi-même, aux autres, et c'est dans cette mesure qu'il approfondit sa vie. S'il reste replié, faute de sève, faute de lumière, il s'étiole et cesse de vivre. Si l'émerveillement est signe d'ouverture, il est donc au cœur de la vie, celle des sens et celle de l'esprit. [...] Curieusement, à une époque où la science nous met en présence d'un monde fabuleusement vaste et complexe, tel qu'aucun de nos ancêtres n'aurait pu l'imaginer, où la technique met à notre disposition des machines dont les performances dépassent nos rêves les plus fous, il semble que nos facultés d'émerveillement s'affaiblissent. Nos sens, faute d'usage dans un environnement préfabriqué, perdent leur acuité, nos efforts de présence consciente se réduisent à une activité intellectuelle abstraite et fortement mécanisée. Nous avons, pour ainsi dire, cessé de rencontrer nos motifs d'émerveillement. Notre participation (aux choses, à nous-mêmes, aux autres) s'est ternie par l'habitude et la distance. »⁴⁸⁸

L'émerveillement qui est lié à l'étonnement philosophique au sens large du terme, émerveillement qui implique la joie évidemment, renvoie aussi bien à Clément Rosset et à son essai sur la joie⁴⁸⁹ qu'à Nicolas Go avec *L'Art de la joie essai sur la sagesse*. Ce qui ajoute encore au sens dans la mesure où la joie et l'émerveillement ressentis débordent toujours davantage du premier objet qui l'ont fait naître ; dans la mesure aussi où la joie et l'émerveillement naissent, sans raison, « sans pourquoi », comme la rose d'Angélus Silésius.⁴⁹⁰ Changer d'approche implique un changement de conduite, une autre façon de réagir devant les événements de la vie. Le tragique du monde n'est jamais effacé, mais l'émerveillement donné par ce monde perdure encore ; être nécessairement joyeux et attentif envers lui devient la seule ligne de conduite ; on en arrive à une pratique de la joie qui n'est

⁴⁸⁶ Philippe Jaccottet, *La Semaison*, Op. Cit. p. 11.

⁴⁸⁷ Jean Onimus, *Essais sur l'émerveillement*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

⁴⁸⁸ *Idem*. p. 7, 8.

⁴⁸⁹ Clément Rosset, *La Force majeure*, Paris : Les Editions de Minuit, 1983.

⁴⁹⁰ Angélus Silésius, *L'Errant chérubinique*, Traduction de Roger Munier. Paris : Editions Roger Munier et Artfuyen, 1993 ; p. 65.

en rien béate, mais au contraire dynamique, volontaire, porteuse d'une espérance dans la vision et l'accomplissement du monde. Même si la joie ne durait que l'espace d'un clin d'œil, elle donnerait des moyens puissants pour vivre et agir.

« Posons que la joie est fondatrice d'elle-même, et comme telle, susceptible d'engager à une nouvelle problématisation de la conquête de la liberté, à une reformulation du sens de l'art, une réévaluation du sens de l'existence et de la sagesse. [...] La joie est présence. C'est ce qui découle de son statut fondateur. La présence est un certain rapport que le sujet entretient avec le présent qui est l'être de la conscience. Ce rapport est tout entier d'adhésion. La joie fonde un rapport d'adhésion au présent, le seul temps réel – en tant que vécu – de la conscience. »⁴⁹¹

Les jardins et les paysages, quelles que soient les saisons et grâce à la lumière toujours souveraine, inscrivent l'individu dans la joie que lui offre leur beauté.

Philippe Jaccottet dépeint l'émerveillement de la neige, assez semblable à celui des floraisons multiples du printemps :

« Enfin, sans que je me demande pourquoi sur le moment, j'ai souhaité que vienne la neige (elle ne l'a pas fait, du moins ce mois-là). Et il est vrai que c'est un météore magique, l'un de ceux qui ont gardé le plus de pouvoir sur nous (celui de nous faire redevenir des enfants émerveillés et joyeux). Sans doute la neige persistante ou son effondrement en avalanches peuvent-ils faire horreur. Mais la première neige reste une apparition surnaturelle, la venue d'une divinité, un bonheur léger et pur. »⁴⁹²

Il décrit les fleurs des vergers et des amandiers, cognassiers et cerisiers, tous différents et tous éblouissants, tous légers et lumineux, intensément présents, comme le sont le lilas et le mimosa ou le pré de Francis Ponge, le pré et les paysages de Philippe Jaccottet, ou encore la roseraie de Silvio, les roses de Jurgen, les dalhias et tout le jardin de la propriétaire de la gloriette, l'ébauche de jardin esquissé par l'héroïne du *Génie du lieu*, la lumière de l'été dans les jardins publics, le chemin vers l'origine que suit Roger Caillois, la personne de madame Ramsey, Orlando et son parc, son chêne et son rosier, ses chiens, symboles de la vraie vie. Orlando, homme ou femme éprouvera toujours le même émerveillement ému à l'égard du parc, du chêne, des rosiers et des chiens.

« La rose est sans pourquoi ; elle fleurit parce qu'elle fleurit, n'a garde à sa beauté, ne cherche pas si on la voit. »

⁴⁹¹ Nicolas Go, *L'art de la joie Essai sur la sagesse*, Paris : Buchet / Chastel un département de Méta-Éditions, 2004 ; p. 99, 100.

⁴⁹² Philippe Jaccotet, *Une Transaction secrète*, Paris : Éditions Gallimard, 1987 ; p. 331.

Philippe Jaccottet a souvent comparé les vergers fleuris aux flocons doux et légers. Dans ces paysages du sud, la neige est inattendue et participe donc d'une émotion émerveillée :

*« la neige est si légère qu'elle a souvent l'air de monter du sol, ou si peu durable qu'elle est seulement une merveille brève – comme si la terre traversait au printemps le verger des dieux, la queue d'une comète froide. »*⁴⁹³

Dans plusieurs des récits étudiés, le regard attentif des héros et l'effet de présence particulièrement fort pour eux-mêmes par rapport aux sujets ou objets qui les entourent, s'inscrivent aussi dans le choc d'une surprise, d'un inattendu. Même s'ils se trouvent à un moment charnière de leur vie, donc en éveil, ils ne s'attendent cependant ni les uns ni les autres à ce qu'ils voient, à ce qu'ils sentent et ressentent. La Roseraie, le domaine de Breskel, les lieux choisis par l'héroïne du *Génie du lieu*, le jardin des Finzi-Contini, le jardin de Monsieur de Sainte Colombe, tous ces lieux permettent aux personnes une rencontre exceptionnelle, comme un premier rendez-vous d'amour. Dans les jardins publics, plutôt celui de Kew, on note aussi cette surprise, ce ravissement des personnes à la rencontre du jardin lumineux et fleuri qui les fait basculer dans un autre monde, dans une autre réflexion. Le même étonnement heureux se lit chez Philippe Jaccottet et chez Francis Ponge. Entre les lieux et les personnes il y a eu vraie rencontre, c'est pour cette raison qu'il peut y avoir transformation.

*« Une rencontre n'est pas une expérience, c'est une épreuve. Et si l'on est toujours soi-même après la rencontre, qu'il s'agisse d'une réalité sublime, d'une personne ou d'une œuvre, c'est tout simplement qu'il n'y a pas eu de rencontre, mais seulement la représentation de cet événement – [...] »*⁴⁹⁴

Cette rencontre avec le sublime est plus qu'une expérience car elle correspond en fait à un moment de vérité. Les personnes sont nues au sens où elles sont sans détour, ce qu'elles ont été est mis à plat, à distance comme un tableau.

Chez Hella S. Haasse, les héros ont le sentiment exacerbé et particulièrement fort de la présence d'une personne ; ils ressentent des sensations tactiles, reçoivent des impressions visuelles de personnes ayant habité ces lieux il n'y a pas si longtemps, comme les traces laissées par les parents d'Eline et Eline elle-même ou de personnes ayant habité ces lieux il y

⁴⁹³ *Idem.* p. 332.

⁴⁹⁴ Jean-Pierre Lalloz, *La question du sublime*, <http://www.philosophie-en-ligne.com/page66.htm> 06/10/03

a plusieurs siècles comme Renaud. Le jardin est aussi ressenti comme la présence d'une personne à part entière, un double en quelque sorte matériel et magique, la mère dans *La Gloriette* vit cela intensément. Ce sentiment de présence est chez Jaccottet souvent marqué par la lueur, le halo, la lampe, la bougie, les braises, tout ce qui a un rapport avec la lumière.

« Peu à peu j'entrevois une vérité : les couleurs, dans ce bosquet, ne sont ni l'enveloppe, ni la parure des choses, elles en émanent ainsi qu'un rayonnement, elles sont une façon plus lente et plus froide qu'auraient les choses de brûler, de passer, de changer. Elles montent du centre ; elles sourdent inépuisablement du fond. Ces troncs charbonneux, couverts de lichens bleuâtres, on croirait qu'ils diffusent une lumière. C'est elle qui m'étonne, qui se dérobe, qui dure. Je crois qu'elle est très vieille, qu'elle n'a plus d'âge. »⁴⁹⁵

La magie de la montagne qui se retrouve légère sous la plume de Philippe Jaccottet tient aussi à sa présence. C'est ce qu'il essaie de définir :

« [...] Cela m'a saisi comme je me retournais. C'était (je crois bien) comme s'il y avait eu à ma gauche une présence (amicale), quelqu'un (une protection ?). Peut-être lié à des souvenirs d'enfance.

Comme si, aussi loin qu'aïlle ma mémoire, j'avais toujours eu à ma gauche cette présence bleue, nullement pesante ou hostile, au contraire favorable. Une fois de plus, je crois que c'est pour moi une autre image de la limite heureuse, de celle qui n'enferme pas.

*Montagne – maison.*⁴⁹⁶

Il y a aussi l'image d'un feu qui couve dans *Le Génie du lieu*, il s'agit là de la représentation de l'amour, mais comme souvent, la lumière chez Philippe Jaccottet est aussi très proche de ce sens là.

« [...] Ainsi nous habitons un domaine de mouvements / et de distances ; ainsi le cœur / va de l'arbre à l'oiseau, de l'oiseau aux astres / lointains, / de l'astre à son amour. Ainsi l'amour / dans la maison fermée s'accroît, tourne et travaille, / serviteur des soucieux portant une lampe à la main. »⁴⁹⁷

⁴⁹⁵ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op.Cit. p. 44, 45.

⁴⁹⁶ Philippe Jaccottet, *La Semaïson*, Op. Cit. p. 128.

⁴⁹⁷ Philippe Jaccottet, *Poésie 1946 – 1967*, Paris : Editions Gallimard, 1954 pour *L'Effraie et autres poésies*, 1958 pour *L'ignorant*, 1967 pour *Airs*, 1971 pour la préface de Jean Starobinski, 1977 pour *Leçons. Les Ditances*. p. 84.

A la fin de la nouvelle d'Hella S. Haasse, l'héroïne qui vient de connaître sa première jouissance charnelle dans cet espace défini par elle, repart car l'été est fini, mais des traces sont encore bien visibles :

« Le brouillard flottait entre les troncs. Là où poussaient les fougères on eût dit qu'un feu couvait. »⁴⁹⁸

Le souffle et le murmure s'y ajoutent. Les générations nouvelles sont ancrées et portées par les anciennes.

« [...] dans l'intérieur de ces lieux était un souffle, ou un murmure, à la fois le plus ancien, le tout ancien, et le plus neuf, le plus frais ; déchirant de fraîcheur, déchirant de vieillesse. [...] Simplement c'était comme si une vérité qui avait parlé plus de deux mille ans avant dans des lieux semblables [...] continuait à parler non plus dans des œuvres, mais dans des sites, dans une lumière sur ces sites, par une étrange continuité [...] »⁴⁹⁹

Il n'y a pas de coupure, de séparation réelle entre ce qui fut et ce qui est, entre les générations passées et présentes, il y a une continuité. C'est aussi ce que dit Hella S. Haasse.

Se rendre présent aux choses pour les rendre présentes, telle se conçoit la présence de Francis Ponge, authentiquement calme et bienveillante ; encore une fois il faut cependant une parfaite bonne disposition.

« [...] Goûtant un vif plaisir à ne rien faire que provoquer (par ma seule présence chargée d'une sorte d'aimentation à l'être des choses ; - cette présence étant en quelque sorte exemplaire : par l'intensité de son calme (souriant, bienveillant), que provoquer une intensification vraie, authentique, sans fard de la nature des êtres et des choses qu'à l'attendre, qu'à attendre ce moment là. A ne rien faire qu'à attendre leur déclaration particulière. Puis à la fixer l'attester : l'immobiliser à la pétrifier (dit Sartre) pour l'éternité à la satisfaire ou encore à l'aider (sans moi ce ne serait pas possible) à se satisfaire. [...] »⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Hella S. Haasse, *Le Génie du lieu*, Op. Cit. p. 38.

⁴⁹⁹ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 29, 30.

⁵⁰⁰ Francis Ponge, Tome II, Op. Cit. p. 517.

Le jardin et le paysage, grâce au phénomène des saisons, se transforment d'une manière extraordinaire, métamorphoses provoquées aussi par la lumière qui irradie et transforme les choses; ils sont à la fois l'image et la promesse pour chacun de la capacité toujours renouvelée de se transformer. Secouer le vieil hiver et se recouvrir du printemps, poser la charge encombrante, maintenant dénuée de sens, et s'élancer léger, cependant conscient et fort de l'expérience passée, sur de nouveaux chemins. La présence et la légèreté joyeuse de la beauté des jardins et des paysages transportent et transforment les différents héros, les rendant capables de joie et d'ardeur, les propulsant vers une nouvelle vie avec eux-mêmes et avec les autres. Les textes sacrés des différentes religions, par exemple, les Évangiles, insistent sur la possibilité toujours offerte d'un retournement, d'une nouvelle vie que chacun peut commencer grâce à la parole d'amour du Christ, dans le cas des chrétiens. L'amour, le spectacle de la vie dans son naturel et profond rayonnement permettent une vision différente. Pour Italo Calvino, quand la pesanteur de la vie et du monde est insupportable, il faut changer d'optique, changer son approche des êtres et des choses, ce qui est peut-être la seule manière correcte de voir véritablement. Apprendre à être présent à soi, aux êtres et aux choses. La présence est en effet comme le poids, contrepoids nécessaire pour savourer et exprimer la légèreté. La présence se révèle comme une conscience forte, saisie à l'intérieur et à l'extérieur, qui permet de rendre et de vivre avec légèreté l'épaisseur de la vie et du réel.

L'aube est l'image de cette transformation nécessaire, naissance du jour, renaissance de tout le monde vivant alentour, « *L'aube est celle qui dit : « attends encore un peu et je m'enflamme » ; Le bourgeon de quelque incendie.*⁵⁰¹ L'aube est :

« [...] la mémoire de l'amour qui coulerait interminablement en nous »⁵⁰²

L'aube est le rappel de la joie d'être au monde, de la joie que chacun connaît ou doit connaître en se réveillant chaque jour.

B. La différence des approches.

Pour atteindre le cœur du sublime, les voies sont différentes, il y faut la force de l'inattendu et de l'étonnement, le chemin du travail et du jeu dans le langage, une écoute particulière.

⁵⁰¹Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 53..

⁵⁰² *Idem. Paysages avec figures absentes*, p. 53.

a. L'inattendu.

Changer d'approche en travaillant la langue, en cherchant et trouvant le mot le plus juste, autrement dit adopter le parti pris du juste choix des mots comme le font Roger Caillois, Francis Ponge et Philippe Jaccottet, c'est aussi, parfois, laisser passer la légèreté du trait d'esprit, le clin d'œil de l'écrivain, dans le choix des mots du poème, dans le déroulement d'une histoire. Hella S. Haasse offre à travers ses nouvelles, ses récits, cette touche d'humour forte et amusante lorsque ses héros suivent des voies de libération inattendues...Jurgen est puissamment aidé dans sa recherche par tout ce qui est féminin. Ce sont les femmes, Eline comme Rina, qui vont à la fois se révéler à lui et lui permettre de se révéler à lui-même. Le jardin et le paysage, la maison se découvrent sous des jours parfaitement féminins. Le destin réunira beaucoup plus tard, le bébé de Rina devenu un jeune adulte Marten et sa grand-mère Eline ou Elina en Crête ; elle, qui a refusé son rôle de mère de Rina, se retrouve avec des sentiments de mère à l'égard de Marten, son petit-fils,⁵⁰³ mais c'est déjà trop tard.

« - je n'ai pas envie de partir. Pourquoi restes-tu ici, pourquoi ne retournes-tu pas ? »

Ils entrèrent dans la nuit profonde des arbres. Elle ne dit rien, elle ne savait que répondre.

« La vache ! Tu es comme un ami pour moi. Ça a l'air dingue, mais c'est drôlement vrai. »

Elle aurait voulu tendre la main, prendre la sienne et la serrer fort pour lui dire qu'elle comprenait, qu'elle savait que c'était vrai. Mais était-ce le moment et le lieu pour manifester cette affinité, cette connivence ? Elle pouvait le toucher, c'était comme s'il était une partie d'elle-même, marchant ainsi à côté d'elle, dans l'obscurité, avec son souffle tiède, l'odeur de son jeune corps rempli d'une vie intense, et pourtant la distance entre eux était infranchissable. »⁵⁰⁴

⁵⁰³ Hella S. Haasse, *Les Initiés*, Canada : Leméac, pour la publication en langue française ; Arles : Actes Sud, 2003, pour la traduction française ; roman traduit du néerlandais par Annie Kroon ; p. 431, 432.

⁵⁰⁴ *Idem.* p. 431, 432.

Eline / Elina qui était une véritable artiste a poursuivi toute sa vie des chimères pour se rendre finalement compte qu'elle était bien un peintre qui avait rompu avec sa vocation. La solitude de l'artiste peut être infiniment lourde ; mais acceptée, elle n'a plus le même poids. Elle a abîmé sa vie d'adolescente, d'épouse, de mère, de peintre. Elle a tenté un retour à la vie « normale » en faisant partie de la communauté d'un village en Crète, en vivant exactement comme eux, pour finalement reconnaître que sa vie aurait dû être consacrée entièrement à la peinture. Son mûrissement a été long et pénible, elle ne peut que reconnaître ses illusions et désillusions. Sa mort seule va la libérer et justifier sa vie.

Quant à l'héroïne du *Génie du lieu*, elle connaît sa première jouissance charnelle dans l'espace d'un jardin libre qu'elle a elle-même délimité et où elle a coutume de se recueillir, souvent assise sur un bouleau étendu là, abattu. Ce bouleau par la grâce des dieux de la métamorphose et par la grâce de toutes les pensées accordées à Renaud, cet homme mort depuis plusieurs siècles, va se révéler être Renaud lui-même sous les traits de l'arbre. Un peu à la manière des contes de fées où le baiser donné⁵⁰⁵ métamorphose l'animal ou le végétal en prince ou princesse, rend sa vraie nature à celui ou celle qui le reçoit.

« [...] Elle se reposa un instant sur le bouleau abattu qui lui avait si souvent servi de siège, caressa les plaques de mince écorce blanche striée horizontalement de fines rayures noires ; on eût dit que l'arbre portait de l'hermine. Quelques écailles soyeuses, pâles et luisantes éveillèrent une autre image. Elle avait lu quelque part que la peau d'un lépreux a parfois cet aspect. Dans un élan irrésistible, elle se pencha et pressa ses lèvres sur l'écorce fraîche. Alors dans une sorte d'éblouissement étonné qui allait croissant, elle ressentit dans son corps ce qu'elle n'avait jamais connu auparavant : une sensation aiguë, et pourtant exquise, qui s'intensifia jusqu'à la pure jouissance charnelle. [...] »⁵⁰⁶

L'héroïne de *La Gloriette* ne connaît le bonheur que dans l'espace de son jardin, c'est-à-dire sa maisonnette et son jardin avec tous ses animaux domestiques et sauvages, car personne au monde ne se révèle capable de lui offrir autant de joie de vivre.

⁵⁰⁵ Le baiser donné à la bête dans le conte de *La Belle et la bête* de Madame le Prince de Beaumont, rend sa qualité de prince à la bête et lui rend la vie ; dans *La belle au bois dormant* c'est le baiser donné par le prince à la princesse endormie qui la sort de son très long sommeil ; et dans cette histoire le fait de comparer l'écorce du bouleau à de l'hermine lui donne déjà une qualité royale, et la lèpre qui a à voir avec l'aspect repoussant de la bête va cesser d'être une entrave grâce au baiser amoureux qui ignore la laideur, la maladie, l'héroïne rejoint non seulement spirituellement mais matériellement le bien-aimé de l'histoire passée, un instant de bonheur où le temps cesse d'être un obstacle.

⁵⁰⁶ Hella S. Haasse, *Le Génie du lieu*, Op. Cit. p. 37, 38.

La roseraie de Silvio et le domaine de Breskel avec son jardin de roses pour Jurjen leur réapprennent l'amour de la vie, les ouvrent à la beauté du monde, leur permettent de redonner sens à tous leurs actes.

Force est de remarquer avec bonheur et une pointe d'humour que les jardins, à cause de leur nature vivante et constamment perfectible, se révèlent dans leur beauté autant dans la simplicité que dans la magnificence. La nature parfois à peine travaillée, les roses et les jardins même abandonnés ou secrets, un cerisier en fleurs, la musique, celle naturelle des oiseaux, des insectes, du vent dans les arbres des jardins et celle jouée dans les jardins, comme Monsieur de Sainte Colombe et Silvio l'ont jouée, ont conduit beaucoup de nos héros hors des ornières, sur des chemins ou des allées parfois sublimes, en tout cas aussi haut dans la présence et la légèreté qu'il était possible. La musique de Monsieur de Sainte Colombe lui a permis de revoir, d'entendre son épouse et par cela même, de retrouver le goût, l'aptitude et la volonté de continuer de vivre. Le violon de Silvio à l'unisson de son amour de la roseraie lui offre aussi cette capacité à aimer et désirer. De la même façon, le parc et les grands arbres, les différents jardins des Finzi-Contini, permettent aux héros de se livrer enfin à un véritable dialogue, de s'éveiller à une communion de pensées. En outre, c'est parce que le narrateur entreprend ce travail de reconstitution du passé, qu'il se rend capable de mieux le comprendre et de mieux l'aimer, travail qui est aussi celui des héros d'Hella S. Haasse. Les paysages insolites et le spectacle magnifique et surprenant des pierres ont rempli le même office pour Roger Caillois ; il s'est toujours trouvé ramené à ses pensées les plus intimes par les choix qu'il faisait alors même qu'il croyait s'en éloigner.

Les paysages et les jardins ou leurs composantes poussent Francis Ponge comme Philippe Jaccottet à une recherche attentive et amoureuse du sens qu'ils donnent finalement l'un et l'autre à la vie. L'inattendu qui surgit comme une petite note d'humour réjouit l'être au sens où il lui fait prendre la distance nécessaire pour pouvoir, même dans les situations les plus difficiles, les plus tragiques, admirer une rose, un jardin, la musique, la beauté... permettant ainsi d'accéder à une joie créatrice.⁵⁰⁷ On retrouve cette capacité à s'émerveiller qui ne rend pas aveugle au malheur, au sordide, à l'horreur. Caché dans ce sens de l'humour

⁵⁰⁷ *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997 ; Marie-Claude Lambotte, *L'Humour*, p. 365, 366. A propos de l'humoriste : « Pour l'humoriste, il s'agit donc d'essayer, dit Kierkegaard ; et vouloir le sens (mening). C'est justement remplir l'éthique et atteindre au sublime. » p. 366. A propos de l'humour : « [...] Il signifie plutôt un comportement ; et, de même qu'il touche

se trouve une aptitude à saisir l'occasion, le temps. Tous les textes montrent un moment particulier, une fracture privilégiée dans le temps présent, suite d'instant où il s'agit de répondre correctement à ce qui est proposé ; grâce à une sensibilité, une attention aux choses, aux événements, les héros répondent à l'occasion heureuse ou bien ils n'y répondent pas, mais ils ont eu le choix, une chance à saisir.⁵⁰⁸

b. Les jeux du langage.

Dans l'humour d'Hella S. Haasse, il y avait bien sûr cette dimension de jeu dans sa manière de construire et de faire avancer ses récits. Il y a toujours malgré tout dans l'écriture cette idée, cette proportion de jeu, qui n'élimine ni le travail, ni le sérieux, ni la justesse, ni la recherche d'une vérité, qui se joue dans l'équilibre. Une rose, un jardin, un pré, et l'écriture créatrice inscrit son bonheur de penser et de jouer avec les mots. C'est particulièrement frappant chez Francis Ponge. Le pré choisi en tant que prémices du jardin, cette figure d'un presque jardin annoncé, va donc occuper un premier espace. « *clavecin du pré* »⁵⁰⁹, pré musical et pictural. *La Fabrique du pré*⁵¹⁰ passe par *les sentiers de la création*, Pré, près, prêt ; il y a pré dans présence, précis ... Francis Ponge poursuit la vérité du pré en cela il est lui-même intensément présent et il le rend intensément présent. Le pré de Philippe Jaccottet est une peinture que l'on regarde, que l'on ressent, que l'on assimile, il semble au lecteur s'immerger dans les peintures de Monet, c'est d'une certaine façon le pré de la contemplation ; celui de Francis Ponge est un jeu et un bonheur infinis où l'on s'immerge, où l'on se réjouit intellectuellement et matériellement, où l'on joue aussi avec les diverses interprétations, les vérités du pré, où l'on s'agace aussi, c'est le pré du jeu.⁵¹¹

à la sublimation et à une vue supérieure de l'esprit, de même entre-t-il peut-être dans la catégorie de l'éthique. » p. 366.

⁵⁰⁸ Herman Parret, *Présences*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges ; collection : Nouveaux actes sémiotiques ; p. 85. « *Le presque-rien qu'est l'instant ne laisse pas indifférent, il charme comme fracture privilégiée. [...] L'instant est une occasion, kairos. Toutefois, l'occasion est plus que l'instant, c'est « un instant qui est pour nous une chance », et c'est ainsi que Jankélévitch nous introduit pertinemment à la conception aristotélicienne du kairos : [...].* »

⁵⁰⁹ Arthur Rimbaud, *Illuminations, Soir Historique*, dans *Poésies Une Saison en enfer Illuminations*. Paris : Editions Gallimard, 1965, pour la préface, 1973, pour l'établissement du texte et les commentaires, 1984, pour la seconde édition revue ; collection Poésie / Gallimard ; p. 190.

⁵¹⁰ Francis Ponge, *Œuvres Complètes II*, Paris : Editions Gallimard, 2002 ; Bibliothèque de la Pléiade, p. 425.

⁵¹¹ Le pré du jeu : le je (suis) prêt, près ... Près de je...

« [...] F. P

C'est aussi (à la fois) le participe passé et le préfixe par excellence des préfixes Et il est aussi présent dans présent pas moyen d'en sortir [...] Nul moyen d'en sortir. Point n'est besoin d'en sortir de sortir de nos onomatopées originelles. Leurs variations suffisent à prouver la complexité et la vérité de la vie et du monde. Encore faut-il les prononcer. Parler. Et peut-être paraboliser. Toutes les dire. Les avoir dites, et florir.⁵¹²

Parler le pré, montrer « la complexité et la vérité de la vie et du monde » à travers lui, c'est se donner la chance et l'occasion de fleurir, se donner la chance et l'occasion de faire fleurir le monde.

Le pré de Philippe Jaccottet est une pensée grave et légère, une fête où la gaieté fragile des herbes et des fleurs prennent une dimension humaine.

« Toutes ces robes transparentes ou presque, mal agrafées, vite, vite ! dimanche est court...[...] et ces pétales de papier, s'ils tiennent à peine à la tige, c'est qu'ils se confient, c'est qu'ils se livrent à l'air...Lui ressembleraient-ils ? Et s'ils étaient des morceaux d'air tissé de rouge, révélé par une goutte de substance rouge, de l'air en fête ? [...] Exposées, offertes. Comme un dimanche de cloches gaies dans la semaine des champs, comme quand les filles vont danser en bandes l'après-midi au village le plus proche. »⁵¹³

Dire le pré, c'est mettre pour l'être sa gaieté dans ses propres yeux, provoquer la pensée et voir les fleurs dans le regard de celui qui a vu les siens.

« [...] pré de mai dans mes yeux, fleurs dans un regard, rencontrant une pensée, [...].⁵¹⁴

Parler, dire, écrire le pré, le vert de l'herbe, c'est renvoyer à l'éternelle renaissance et joie des jardins, des paysages, à la beauté et à la complexité et magnifique simplicité du monde. Francis Ponge et Philippe Jaccottet propulsent le lecteur à cette heureuse réflexion. Ponge nous invite à constater que le pré est à l'origine du monde, grâce à l'eau évidemment.

« Secondement que sur le plan physique, géophysique, le pré qui est la forme élémentaire de la végétation n'est à la vérité qu'une métamorphose de l'eau, laquelle au lieu de s'évaporer directement en nuées, choisit ici, { liée_ se liant } à la terre et en passant par elle, c'est-à-dire réimprégnant le cendrier universel par les restes du passé des trois règnes et notamment par les

⁵¹² *Idem.* p. 485, 486.

⁵¹³ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *Op. Cit.* p. 83, 84, 85.

⁵¹⁴ *Idem.* p. 85.

*granulations les plus fines du minéral, de donner naissance à la vie sur notre planète. Que le pré donc est à la fois le lieu de la résurrection et, logiquement, une notion des plus primordiales.*⁵¹⁵

Chacun ressucite aussi par ce vert, symbole de constante renaissance et de vitalité.

« Et bien qu'à l'abandon

{il nous ait incité _ d'abord il nous invite}

la constante insurrection

*du vert nous y ressuscite »*⁵¹⁶

Cette herbe rieuse née de l'eau rejoint la gaité et la vitalité de la source.

*« [...] et ce vert tout à côté, c'est l'herbe grave et gaie, rieuse et taciturne, tendre et drue, éternelle et vivante comme les sources, c'est l'herbe, la ressuscitée. »*⁵¹⁷

L'herbe est dans *La Source cachée* chargée d'odeurs subtiles, liée au domaine de Breskel, aux roses et à la musique ; s'y étendre, s'y allonger conduit à perdre la notion de soi-même, à devenir partie intégrante de cet espace. Il faut à la fois s'en repaître et s'en arracher pour se retrouver enfin autre, enfin soi.

c. L'offrande d'un espace musical.

Présence et légèreté de cet espace musical qu'est le pré mais que sont aussi les différents jardins : les jardins publics envahis par les musiciens, le jardin près de la mer et la mer elle-même chantent en accord avec les poèmes récités dans *Voyage au phare*, ou bien dans *Orlando*, les violes et violons jouent leurs partitions chez Julio Ramón Ribeyro comme chez Pascal Quignard. Tout est musique : les jardins où murmure l'eau, la rivière qui borde le jardin, l'humidité bruissante de l'herbe dans *Tous Les matins du monde*, les fontaines et les gouttes d'eau dans les récits d'Hella S. Haasse, ce filet d'eau originel que perçoit confusément Roger Caillois et qui le pousse à agir d'une certaine façon et le force à une écoute particulière,

⁵¹⁵ Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, Op. Cit. p. 505, 506.

⁵¹⁶ *Idem*. p. 506.

⁵¹⁷ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 110.

comme le font les cloches gaies des sources qui alimentent les prés, les jardins et les paysages de Philippe Jaccottet.

« Alors, tout à coup, sans qu'on s'y attende, on a entendu ces gouttes multipliées, et on ne sait plus à présent si on les a vues aussi ou s'il a suffi de les entendre pour s'imaginer les avoir vues, cristallines, froides et gaies, minuscules, nombreuses, limpides, hors de la mousse qui est sombre et tendre : une sorte de carillon infime et décidé dont les cloches seraient éparpillées à différentes hauteurs du rocher et tinteraient sans ordre apparent, gaies et pourtant cachées, parlant à la surface de la terre ; [...] »⁵¹⁸

On est alors sous le charme d'une parole, d'un sourire, presque d'un autre monde, qui entraînerait dans un espace où le oui est inconditionnel, un oui ravi jeté au monde.

« On dirait des paroles d'un autre monde et qu'on aurait à peine le droit d'écouter. Trop claires pour nous, trop nettes. Paroles du ciel à la terre. Comme autant de « oui » ronds, lumineux, décidés, tout près de nous, en même temps comme très loin, comme au-delà. La fable des sources. »⁵¹⁹

Les souvenirs d'enfance à Breskel d'Eline / Elina sont ceux d'une maison pleine de la musique du jardin, du bruit du vent et des chants d'oiseaux sur lesquels se superposent les notes du piano et les voix des violons.

« Une maison pleine du bruit du vent et des arbres, pleine de musique aussi, les notes claires égrenées au piano, les voix des violons. »⁵²⁰

Quand Eline / Elina est devenue une vieille femme, elle retrouve en rêve le Breskel heureux de son enfance ; il est plein de musique et de lumière, exactement comme le devinait et le ressentait Jurjen dans *La Source cachée*.

« [...] Dans son rêve, elle revivait intensément, à l'état pur, l'expérience que la musique lui avait apportée sa vie durant, une fusion parfaite et immédiate avec la nature. [...] mais le premier, le plus ancien, rempli de musique et des chatoiements du soleil et des lampes, rempli du bruissement du vent et des senteurs de la forêt. »⁵²¹

Le blason de Breskel arbore une harpe et une rose sur champ d'azur, et une eau coule, cristalline, de la fontaine murale de la bibliothèque.

⁵¹⁸ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 38.

⁵¹⁹ *Idem*. *Paysages avec figures absentes*, p. 39.

⁵²⁰ Hella S. Haasse, *Les Initiés*, Arles : Actes Sud pour la traduction française, 2003 ; p. 355.

⁵²¹ *Idem*. p. 356, 357.

« J'ai trouvé un vieux fauteuil en rotin dans l'un des greniers et je l'ai placé dans la bibliothèque non loin de la fontaine murale. Le bruit clair, aigu, des gouttes qui tombent donne une impression de fraîcheur. »⁵²²

Breskel est pour le narrateur un lieu musical où même le silence se remplit de harpes et de flûtes.

« J'étais allongé dans les hautes herbes, à l'ombre de buissons rendus à l'état sauvage. [...] Les vitres de la galerie réfléchissaient le soleil matinal. Un parfum de roses encore couvertes de rosée était porté par le vent. Un profond silence régnait sur la maison et le jardin, qui éveillait en moi le souvenir d'une musique de harpes et de flûtes. »⁵²³

Pour l'héroïne de *La Gloriette* qui a joué et joue du violon,⁵²⁴ le jardin, espace du rire, de la joie de vivre de tous ses habitants, est naturellement musical. La musique au sens large déborde de la plupart de nos jardins, prés / paysages, comme s'il était difficile d'imaginer l'espace du jardin autrement que comme un espace musical. Il n'y a guère que le jardin de Kew qui a bien du mal à s'abstraire du bruit infernal de la ville.

« Des voix. Oui, des voix. Des voix sans paroles, brisant brusquement le silence avec une satisfaction si profonde, un désir si passionné, ou bien, dans les voix d'enfants, un étonnement si naïf : brisant le silence ? Mais il n'y avait pas de silence. Sans répit les autobus faisaient tourner leurs roues et grincer leurs boîtes de vitesse : la rumeur de la cité était pareille au mouvement perpétuel d'un immense assemblage de boîtes gigognes en acier. Et sur ce fond les voix clamaient et des myriades de pétales miroitaient dans l'air. »^{525 526}

Tous les autres ont une qualité musicale profonde, même le jardin minéral de Roger Caillois, marqué par une capacité de silence qui égale une aptitude musicale.

Les jardins, que l'on y joue de la musique ou non, sont intrinsèquement musicaux, même le silence y a valeur musicale. Peut-être parce que cet espace met en mouvement tous les sens et que le corps intensément réceptif perçoit toutes les plus infimes variations de l'air, de la végétation, de tout ce qui vit, chante et bouge. Le fait que les héros sont tous en éveil, en

⁵²² Hella S. Haasse, *La Source Cachée*, Op. Cit. p. 61.

⁵²³ *Idem.* p. 100..

⁵²⁴ Hella S. Haasse, *La Gloriette*, Op. Cit. p. 46.

⁵²⁵ Virginia Woolf, *Kew Gardens*, Op. Cit. p. 1116.

⁵²⁶ Virginia Woolf, *Kew Gardens*, Op. Cit. « *Voices, yes, voices, wordless voices, breaking the silence suddenly with such depth of contentment, such passion of desire, or, in the voices of children, such freshness of surprise ; breaking the silence ? But there was no silence; all the time the motor omnibuses were turning their wheels and changing their gear; like a vast nest of chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another*

recherche de quelque chose de vital, même si pour certains cela reste, au début, au niveau de l'inconscient tout en ne demandant qu'à surgir, les oblige presque à ce regard neuf, à cette écoute première, à ce renouvellement des sens, à ce retour vers l'origine des êtres et des choses, à leur redécouverte. C'est leur présence aux choses qui les rend aptes à saisir cette musique intérieure autant qu'extérieure, cette résonance musicale profonde des jardins, des paysages et des prés annonciateurs de futurs jardins.

« *De la musique avant toute chose* »⁵²⁷ proclame Verlaine, la musique des vers, la musique des mots, lus en silence ou lus à voix haute, vers qui disent la musique du monde. Poètes ou écrivains parlent de la musique ou du chant du monde, comme Victor Hugo par exemple : « *la musique est dans tout. Un hymne sort du monde* ».⁵²⁸ Même si ce monde est aussi un monde de furie et de bruit, il est profonde résonance musicale, lumière voilée qui ne demande qu'à se montrer dans son plein éclat. Cela semble bien être un des enseignements des jardins et des paysages.

*« Nous « comprenons » la musique parce que notre expérience n'est pas uniquement auditive : si l'on utilise des qualifications spatiales pour décrire une expérience musicale, comme clair, sombre, arrondi, pointu, bas, haut, c'est bien que cette expérience est synesthésique, et implique la vision et éventuellement d'autres sens comme le toucher et même le goût. Merleau-Ponty insiste en effet sur le fait que la perception synesthésique a un statut non-métaphorique et non-analogique puisque toute perception, qu'elle soit esthétique ou autre, est implantée dans une corporéité où les sens fonctionnent synesthésiquement. »*⁵²⁹

La maison et le jardin d'où l'on entend la mer dans *Voyage au phare*, la musique de la mer alliée à la paix du jardin et au doux souvenir de madame Ramsey est comme « la voix de la beauté du monde ».

« [...] – au moment où Lily Briscoe posa sa tête sur l'oreiller dans la chambre propre et tranquille, et entendit la mer. Par la fenêtre ouverte, la voix de la beauté du monde entraînait dans un murmure, trop ouatée pour qu'on entendit

the city murmured; on the top of which the voices cried aloud and the petals of myriads of flowers flashed their colours into the air.”

⁵²⁷ Paul Verlaine, *Fêtes Galantes Jadis et Naguère*, Paris : Éditions de Cluny. *Sonnets et Autres vers ; Art Poétique*. p. 67.

⁵²⁸ Victor Hugo, *Les Contemplations, Les luttes et les rêves, XXI Ecrit sur la plinthe d'un bas-relief antique A Mademoiselle Louise Bertin*. (1^{er} vers).

⁵²⁹ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien, Op. Cit.* p. 245.

exactement ce qu'elle disait – mais la belle affaire, si le sens était clair ?[...]
»⁵³⁰

Le sens est clair quand nous sommes réunis à l'harmonie du monde.

La légèreté et la présence n'acquièrent leur juste poids que dans un équilibre difficile, toujours à construire, juste poids réalisé dans l'attention du regard, dans une certaine forme d'humour, dans ce parti pris de recherche de justesse, d'exactitude, de vérité des mots, dans ce don musical toujours offert par les jardins. Choisir d'être présent et attentif au monde lui donne sens et harmonie.

Au cœur du sublime, il y a bien de l'émotion, amoureuse et créatrice, éprouvée, redéfinie et redonnée par l'art. L'Amour dans sa simplicité y coule à la manière d'une sève inaltérable. L'attention, la présence et la légèreté offertes aux êtres et aux choses donne son harmonie au monde. La joie est aussi nécessaire que la respiration, c'est « la force majeure ».

*« [...] la joie est la condition nécessaire, sinon de la vie en général, du moins de la vie menée en conscience et connaissance de cause. Car elle consiste en une folie qui permet paradoxalement – et est seule à le permettre – d'éviter toutes les autres folies, de préserver de l'existence névrotique et du mensonge permanent. A ce titre elle constitue la grande et unique règle du « savoir-vivre ». [...] Je dis donc que l'appoint de la joie est nécessaire à l'exercice de la vie comme à la connaissance de la réalité. »*⁵³¹

Les jardins et les paysages, les jardins secrets et les composantes du jardin vus dans leur grâce et leur beauté, sont les creusets où s'éprouve le sublime, où l'on touche à la joie. Armés d'une bonne disposition envers et contre tout et d'une aptitude à savoir regarder, c'est-à-dire à savoir admirer, nos héros passent par des initiations qui sont autant d'épreuves et de transformations permettant d'accéder à une joie plus grande encore.

⁵³⁰ Virginia Woolf, *Voyage au phare*, Op. Cit. p. 498.

⁵³¹ Clément Rosset, *La Force majeure*, Paris : Les Editions de Minuit, 1983 ; p. 26, 27.

DEUXIEME PARTIE :

LE JARDIN, ŒUVRE OUVERTE

Le jardin « œuvre ouverte »⁵³² est une œuvre vivante, en devenir... L'histoire de l'homme et celle du jardin sont étroitement imbriquées. L'aventure humaine a commencé avec l'histoire du premier jardin :

*« Le Seigneur Dieu modela l'homme avec de la poussière prise du sol. Il insuffla dans ses narines l'haleine de vie, et l'homme devint un être vivant. Le Seigneur Dieu planta un jardin en Eden, à l'Orient, et il y plaça l'homme qu'il avait formé. Le Seigneur fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et bon à manger, l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais. Un fleuve sortait d'Eden pour irriguer le jardin ; de là il se partageait pour former quatre bras. [...] Le Seigneur Dieu fit tomber dans une torpeur l'homme qui s'endormit ; il prit l'une de ses côtes et referma les chairs à sa place. Le Seigneur Dieu transforma la côte qu'il avait prise à l'homme en une femme qu'il lui amena. »*⁵³³

Ce jardin était le signe de l'amour et de la gratitude de Dieu envers sa créature. Adam et Eve, contraints de quitter le jardin, étaient remplis de reconnaissance envers leur Seigneur. Adam a donné un nom à chaque plante du jardin et à cause de cela : *« il apparaît comme le fondateur du premier jardin botanique »*.

*« Selon l'ancien Testament, Adam apparaît en effet comme le fondateur du premier jardin botanique pour avoir donné un nom à chacune des plantes du jardin d'Eden. Le problème, c'est qu'il n'a pas laissé de catalogue [...] nous devons remonter aux civilisations égyptiennes, mésopotamiennes et chinoises pour trouver une trace des premiers jardins botaniques à Thèbes ou à Babylone. Nous savons en effet que 1500 ans avant Jésus-Christ, la reine Hatshepsout a ramené des plantes de ses expéditions en Afrique orientale et qu'elle a fait placer dans de grands paniers dont l'image se voit encore sur les murailles des temples de Thèbes. Son exemple fut imité par Ramsès III. »*⁵³⁴

Sept siècles plus tard, par amour pour ses sujets, l'Assyrien Sennacherib invente de nouveaux jardins :

⁵³² Le jardin est comme un texte. Le jardin « œuvre ouverte » est bien sûr, en référence à *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco.

« J'ai fait des jardins, dans la haute et dans la basse ville avec des plantes venues des montagnes et des pays d'alentour, les épices venues du pays des Hittites, des myrrhes qui poussent mieux que dans leur pays, des vignes venues des coteaux et des arbres fruitiers [...] tout cela je l'ai fait pour mes sujets. »⁵³⁵

Nous n'oublions pas Zoroastre qui enseignait qu'homme et jardin étaient liés de toute éternité.

« Zoroastre, que la tradition fait naître en Bactriane, aux alentours de 660 av. J.-C, avait enseigné aux Mèdes qu'Ormuzd, le dieu de la lumière, avait fait surgir de l'argile le premier couple humain et lui avait donné pour demeure un « jardin merveilleux qu'illuminait la clarté d'un éternel matin ». Entouré de quatre fleuves et largement irrigué par de nombreux cours d'eau, toutes les créatures qu'il contenait y vivaient dans un état de perfection absolue. Les champs y étaient recouverts d'une épaisse toison de céréales. Les plantes les plus belles et les fruits les plus rares y poussaient à profusion. Des tigres et des gazelles s'y promenaient en paix au milieu de clairières constellées de fleurs. Bref, tout concourait à en faire un lieu de félicité. »⁵³⁶

L'homme et la femme, dans la suite des siècles, n'ont cessé de se référer au jardin originel et de louer Dieu pour tant de merveilles. Plusieurs psaumes sont des psaumes de louange, de célébration ; le psaume 104 (103) célèbre Dieu et toutes ses œuvres, et la reconnaissance de l'homme explose en cris de joie :

« Toute ma vie je chanterai le Seigneur,

le reste de mes jours je jouerai pour mon Dieu.

Que mon poème lui soit agréable !

Et que le Seigneur fasse ma joie ! »⁵³⁷

La naissance du jardin, en si grande analogie avec celle de l'homme, met en relation réciproque travail de reconnaissance et travail sur l'origine. Jardins et hommes sont étroitement reliés. Le jardin est une œuvre ouverte quant au labeur de reconnaissance qui creuse les textes.

⁵³³ La Bible, Traduction œcuménique de la Bible, *La Genèse*, 2, (7, 8, 9, 10), (21, 22), Paris : Société biblique française & Editions du cerf, 1988 ; p. 24, 25.

⁵³⁴ Michel Baridon, *Les Jardins Paysagites – Jardiniers – Poètes*, Op. Cit. p. 40.

⁵³⁵ *Idem*. p. 40.

⁵³⁶ Jacques Benoist-Méchin, *L'Homme et ses jardins ou les métamorphoses du paradis terrestre*, Paris : Éditions Albin Michel, 1975 ; p. 103, 104.

⁵³⁷ La Bible, Op. Cit. *Psaume 104 (103)*, versets 33 et 34. p. 902.

La reconnaissance est un concept qui représente l'homme de sa naissance à sa mort, dans son essence et dans sa dynamique, dans toutes ses activités, dans son histoire passée, présente et future. En fait, la reconnaissance est comme une véritable arborescence dont le centre est le désir.⁵³⁸ Car, en permettant de reconnaître, d'identifier, de savoir se repérer, d'admettre, d'accepter, la reconnaissance est, en premier lieu, le fait d'être joyeux et désireux de ce que la vie propose, à commencer par l'amour réciproque de la mère et du père pour le petit enfant et de celui-ci pour ses parents.⁵³⁹ Déjà une forme de louange s'établit entre petit enfant et parents, comme elle s'était établie, par exemple, entre Dieu, l'homme et la femme, selon la Bible. Les mythes les plus anciens exposent la même chose. L'amour, le désir et le respect se trouvent au cœur de la reconnaissance.

« [...] il reste que c'est l'affection conjugale qui rend possible le projet parental autorisant les conjoints à se considérer non comme de simples géniteurs, mais comme les parents de leurs enfants. C'est à cette reconnaissance mutuelle entre les parents eux-mêmes que répond la reconnaissance filiale qui donne son plein sens à la reconnaissance de soi-même dans la filiation. »⁵⁴⁰

L'amour reconnaissant du petit enfant envers ses parents le prépare à s'ouvrir à la joie de découvrir le monde et en fait un adolescent et un adulte aptes à un plus large épanouissement.

« Que parfois la Nature, à notre réveil, nous propose / Ce à quoi justement nous étions disposés, / La louange aussitôt s'enfle dans notre gorge. / Nous croyons être au paradis. »⁵⁴¹

Grâce au jardin, espace vu à travers les textes comme celui de la sérénité et de la joie, nos héros acquièrent une maturité nouvelle pour à nouveau goûter les différents aspects de

⁵³⁸ Brigitte de Bletterie, *La Reconnaissance*, Limoges : Université de Limoges, 1998, Mémoire de maîtrise, sous la direction de Madame Juliette Vion-Dury. Aucun ouvrage théorique n'existait vraiment sur ce concept, dont la richesse, l'ampleur, se révèlent fortement pertinentes. Paul Ricoeur vient de lui consacrer un essai d'un point de vue philosophique, la littérature ne peut qu'y avoir sa part, car la reconnaissance touche tous les domaines, puisqu'elle touche l'homme dans son entier. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-Rien* de Vladimir Jankélévitch publié en 1957, aux Presses Universitaires, a été repris par les Éditions du Seuil, en un ouvrage en trois volumes dont le deuxième presque entièrement inédit : *La Méconnaissance, le malentendu*, nous parle justement de la reconnaissance.

⁵³⁹ Nous ne sommes pas sans savoir que malgré toute la bonne volonté et l'amour possible, rien n'est forcément si simple. Le réel et l'idéal se contredisent souvent et il faut du temps pour corriger nos manières d'être et d'exister. Malgré tout, et ne serait-ce que par rapport au droit, la reconnaissance n'est pas un vain mot. En outre, l'expérience personnelle enseigne quelle reconnaissance et quel amour peuvent déployer les enfants et les parents.

⁵⁴⁰ Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance Trois études*, Paris : Éditions Stock, 2004 ; p. 286.

⁵⁴¹ Francis Ponge, *Œuvres Complètes, II, Le Pré, Op. Cit.* p. 340.

leur vie. Les mots qui leur viennent aux lèvres pour décrire le jardin, le paysage, sont ceux de la louange et de la reconnaissance. Et, quand il n'y a pas forcément louange, les expressions choisies s'y réfèrent fortement. Ils font aussi, grâce à cet espace du jardin, un véritable parcours de reconnaissance, en suivant un chemin où il faut se repérer. Il s'agit pour eux, à travers leur histoire passée, de comprendre le pourquoi de leur itinéraire et ainsi d'être initiés et invités à repartir dans une nouvelle dynamique du désir et du sens. En fait, et Paul Ricoeur nous en parle aussi, il y a dans la reconnaissance deux voies fondamentales, une voix active qui est celle de reconnaître et une voix passive qui est celle d'être reconnu. Même le bébé, le jeune enfant, reconnaissent mais veulent aussi être reconnus en tant que personnes à part entière. D'ailleurs, le bébé est attendu, reconnu intimement et, réciproquement, dès sa conception, il noue une relation privilégiée avec sa mère. Il est, à sa naissance, déclaré à l'état civil, donc reconnu publiquement.

Le jardin est « œuvre ouverte » aussi, dans le sens où Umberto Eco parle de l'ouverture et du dynamisme des œuvres :

« « L'ouverture » et le dynamisme d'une œuvre sont tout autre chose : son aptitude à s'intégrer des compléments divers, en les faisant entrer dans le jeu de sa vitalité organique ; une vitalité qui ne signifie pas achèvement, mais subsistance au travers de formes variées. »⁵⁴²

Nous pensons à des textes qui vivent autrement, sous la forme cinématographique, comme *Le Jardin des Finzi-Contini* de Vittorio De Sica, ou *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau ; sous la forme musicale, avec la musique des films reprise sur les compacts disques ; sous la forme théâtrale, comme *Orlando* pièce jouée au théâtre. Il y a aussi bien évidemment les lecteurs qui construisent un autre texte par leur lecture patiente et enthousiaste. Quant aux véritables jardins, ils peuvent aussi vivre en tant que textes, peintures, musiques... Lorsqu'ils n'existent plus en tant que jardins, ils restent vivants par la mémoire, parfois par le dessin de leurs plans, par d'infimes traces matérielles. Ils resurgissent ou peuvent resurgir grâce à l'art.

Le jardin devient « œuvre ouverte » dans la mesure où son essence propre permet aux héros et aux poètes de lire avec d'autres yeux la marche déjà accomplie de leur destin ; une œuvre ouverte qui leur donne la capacité non seulement de lire et de comprendre ce qui s'est

⁵⁴² Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Milan : Bompiani, 1962 ; Paris : Éditions du Seuil, 1965, pour la traduction française ; collection Points essais, n° 107, p. 35.

passé, mais encore d'y souscrire et d'accepter de vivre leur destin d'une meilleure façon, joyeusement, à la manière d'un *amor fati*.

Le jardin est bien évidemment une « œuvre ouverte », dans la mesure où il est non seulement un lieu de désir, le lieu de l'amour depuis le commencement du monde, mais aussi parce que le désir s'y déploie dans une dynamique et s'y purifie dans une voie plus juste, en adéquation avec la perfection toujours à construire qui s'exerce dans l'art du jardin.

Le jardin est donc une « œuvre ouverte », dans son essence et sa beauté mêmes, en raison du regard neuf que l'on porte sur lui dans sa magnificence, parce qu'à la lumière du jardin et du paysage, le passé et le présent deviennent comme des cartes géographiques aisément lisibles. Ce regard attentif porté sur le jardin est ce qui fait entrer les héros dans un rapport de reconnaissances. Ils deviennent capables de louange, de gratitude, d'offrande ; ils peuvent comprendre et retracer leur chemin dans l'aventure du passé, vivants dans ce temps du présent ; ils acceptent le passé et le présent et le temps à venir, qui ne sont plus vus comme le seul destin, mais qui sont placés dans un mouvement beaucoup plus large qui est l'amour de leur destin. Pour toutes ces raisons, les héros peuvent poursuivre leur route dans une nouvelle dynamique du désir et certains en arrivent même à entrer dans une phase de pardon qui aboutit à une véritable réparation.

Le jardin est une « œuvre ouverte » dans une vision un peu différente de la nôtre aujourd'hui puisqu'elle se rattache à la ville et non aux jardins mais dont il est nécessaire de faire mention car elle est importante, notamment pour souligner les différences entre jardin privé et jardin public, par exemple dans le cas de nos deux jardins publics, le jardin de Kew de Virginia Woolf à Londres et le Jardin public de Claudio Magris à Trieste. En fait, Londres et Trieste agrandissent l'espace du jardin. Ces jardins, sans que rien en soit dit pour Kew et parce qu'on en parle dans Jardin public, sont reliés non seulement à la vie de leur ville respective, mais aussi à la littérature qui y est née. Ces jardins bruissent de nos différents savoirs. Trieste, est, même pour un enfant, la ville de *Mathias Sandorf* de Jules Verne. Le Jardin public de Trieste est placé à côté du *caffè San Marco* ; dans le jardin comme dans le café, on peut faire un tour du monde et peut-être même refaire le monde :

« [...] on pouvait y accomplir un petit tour du monde, attablé devant un verre ou une tasse. [...] »⁵⁴³

Dans le cas de jardins publics situés au cœur de la ville, il y a interférences, liaisons continues entre ville et jardin, particulièrement au niveau culturel. Il y a un réseau de reconnaissances et de désirs.

Il faut donc suivre, dans « le jardin, œuvre ouverte », deux larges voies : celle de la reconnaissance et celle du désir.

⁵⁴³ Bertrand Westphal, *L'œil de la Méditerranée, Une odyssée littéraire*, Dans le chapitre *Béance Adriatique, Trieste la fabrique du mythe*, La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 2005 ; p. 158.

Chapitre I : Les lieux de la reconnaissance.

La reconnaissance se déploie universellement dans l'existence et dans le temps, et dans chaque existence avec le temps qui lui est propre. La reconnaissance est un concept représentant l'homme dans sa totalité, un concept lié à la culture, à la mémoire, au temps et à la durée. Maurice Halbwachs, sociologue français, montre que la reconnaissance des événements passés en tant que passés s'appuie sur des points de repère sociaux : « *Ces cadres sociaux* »⁵⁴⁴ permettent d'évoquer une foule de souvenirs différents. Suivant ses repères, l'être humain se réfère à la mémoire familiale, professionnelle ou nationale. Les points de repères collectifs autorisent la reconstruction du passé à partir du présent.

*« Il n'y a pas de reconnaissance qui ne soit un commencement de localisation, c'est-à-dire où se mêlent déjà des réflexions, sous forme, au moins d'interrogations. »*⁵⁴⁵

La mémoire habituelle reconnaît instinctivement un objet pour permettre de l'utiliser. La mémoire affective, quant à elle, privilégie, choisit, organise les souvenirs par rapport à ses propres critères. Les enfants d'une même famille, par exemple, ne vivent pas forcément les événements de la même façon.

Pour Pierre Janet, neurologue et psychologue français, la mémoire sociale permet de construire la conduite du récit. La mémoire véritable reconnaît le passé comme passé. Toutes ces mémoires, perçues dans leurs affinités et différences, se combinent pour former un esprit vivant, réceptif, dynamique, qui connaît la valeur de la temporalité.⁵⁴⁶ La mémoire est une durée pleine, à la fois, de souvenirs et de moments gardés inconsciemment surgissant d'une façon inattendue.

« La durée est-elle forgée par le souvenir ou par la mémoire ? Nous savons que c'est nous seuls qui fabriquons nos souvenirs ; mais il y a une mémoire plus ancienne que les souvenirs, et qui est liée au langage, à la musique, au

⁵⁴⁴ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris : Librairie Alcan, 1925 ; édition au format de poche : Éditions Albin Michel, S. A., 1994, Bibliothèque de « l'évolution de l'humanité ».

⁵⁴⁵ *Idem.* p. 116.

⁵⁴⁶ Pierre Janet, *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps (1928)*, une édition électronique a été réalisée à partir du livre de Pierre Janet, par Jean-Marie Tremblay, Paris : Éditions A. Chahine, 1928, tome III, *L'Organisation du temps*, p. 419 – 624 ; édition complétée le 25 décembre 2002 à Chicoutimi, au Québec : <http://www.uquebec.ca/zone30/classiques-des-sciences-sociales/classiques/janet> 14/ 05/ 04.

son, au bruit, au silence : une mémoire qu'un geste, une parole, un cri, une douleur ou une joie, une image, un événement peuvent réveiller. Mémoire de tous les temps qui sommeille en nous et qui est au cœur de la création. »⁵⁴⁷

La véritable temporalité est celle qui nous touche, c'est de la durée qualitative. C'est ce que perçoit la conscience de manière qualitative, et non quantitative. Ce sont les éclats ou instants, vécus comme intenses, qui peuvent composer la qualité du temps. Soit ils sont capables de par leur force qualitative de rejaillir sur le vécu tout entier et ils entrent dans le domaine de la durée, soit ils s'évanouissent, mais ils peuvent, parfois, ressurgir d'une manière imprévisible, transformés par un mûrissement.

« Il faudrait inventer une mesure de l'instant. Car ses dimensions varient. Tantôt il se trouve réduit à son instantanéité même : il n'est que ce qu'il est, et, en deçà, au-delà, par rapport au passé, à l'avenir, il n'est rien. Et tantôt au contraire, s'ouvrant sur tout, contenant tout, il n'a plus de limites. [...] Il y a une vie immédiate et une vie médiante de l'instant. La seconde est plus longue, plus riche et plus vaste que la première. Conservons donc le souvenir de l'instant. Conservons-le, non tel qu'il fut, mais tel qu'il peut devenir sous l'action d'un processus de perfection qui le transforme au centre de l'âme. Voici que l'instant se met à prendre son temps pour mûrir, à trouver peu à peu sa forme achevée, à exister en nous-mêmes d'une vie indépendante comme une goutte de lumière suspendue à un firmament mental. Transformation lente et délicate de l'instant éphémère en un instant éternel. »⁵⁴⁸

La reconnaissance est un mot polysémique dans la vie humaine puisque tous les sens du mot y sont impliqués, et bien évidemment dans la littérature puisqu'elle est le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance, le ressort ou le sel du texte, qu'il soit pièce de théâtre, nouvelle ou roman... Aristote, dans *La Poétique*,⁵⁴⁹ énumère les diverses reconnaissances : la reconnaissance par les signes distinctifs, les reconnaissances imaginées par le poète, la reconnaissance amenée par le souvenir, la reconnaissance issue d'une déduction...

« La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'une péripétie comme celle qui prend place dans Œdipe. »⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Edmond Jabès, *Le Seuil le Sable Poésies complètes 1943 – 1988*, Paris : Éditions Gallimard, 1959 et 1975 pour *Je bâtis ma demeure*, 1990 pour *L'Appel*. Fata Morgana, 1981, pour *Récit* ; 1987, pour *La mémoire et la main*. Épigraphe en première page du livre..

⁵⁴⁸ Georges Poulet, *Études sur le temps humain IV Mesure de l'instant*, Paris : Librairie Plon, 1964 ; collection Agora Pocket n° 55 ; p. 9, 11.

⁵⁴⁹ Aristote, *La Poétique*, Paris : La Librairie Générale, 1990, pour l'introduction, la traduction et les notes ; collection du Livre de poche, n° 6734 ; chapitres XI et XVI.

⁵⁵⁰ *Idem*. Chapitre XI, 1452a, p. 120.

Elle résulte des actes accomplis eux-mêmes et l'effet de surprise se produit selon les lois de la vraisemblance.

La connaissance et reconnaissance de ce qui fait l'importance de certains événements de la vie se fait tantôt dans l'expérience fulgurante de l'instant, et l'instant est ce qui s'éprouve :

« [...] L'instant, c'est ce qui s'éprouve. Et parmi les instants « éprouvés » il en est de ternes, de manqués, d'intolérablement étriés, mais il en est aussi de privilégiés, dont le contenu déborde, parfois immensément, l'aire des moments habituels. »⁵⁵¹

Tantôt cette connaissance et reconnaissance s'exerce dans la durée. Le temps a, dans ce cas, un rôle évident, au sens où c'est la longueur (le temps historique) qui fait la différence, il y a mûrissement. Ce mûrissement permet d'accéder à une conscience plus claire des événements passés, à la compréhension de sa conduite et de celle des autres.

« Le temps n'est pas seulement le premier des méconnaissables : c'est encore la dimension de la reconnaissance ; car c'est à la longueur de temps que les méconnus sont reconnus. C'est aussi dans le temps que les reconnus sont peu à peu oubliés : mais le temps en ce cas est simplement la durée brute et inerte où se consomment l'usure de toute gloire et l'érosion même des valeurs qui ont eu la chance d'être immédiatement reconnues. Le temps de la reconnaissance est au contraire un temps organique et actif d'incubation : un mûrissement. »⁵⁵²

Parler de l'expérience fulgurante de l'instant, c'est évoquer la rencontre entre des éléments imprévisibles, normalement séparés, dont l'union touche comme la fine pointe du sublime. Cette rencontre est ce « clin d'oeil sublime » qui agit à ce moment précis d'une occasion et produit connaissance et reconnaissance. L'occasion est à chaque fois unique et extraordinaire et ne peut se reproduire à l'identique. Certes, il y aura d'autres occasions, mais celle-là sera irrémédiablement perdue si elle n'est pas saisie.

« Une occasion n'est pas seulement rare, comme les événements solennels ou les anniversaires, ni seulement rarissime comme les conjonctions astrales qui reviennent tous les dix ans, ou les éclipses qui ont lieu une fois par siècle, ou le fleurissement de ces fleurs exceptionnelles qui font courir les botanistes

⁵⁵¹ Georges Poulet, *Études sur le temps humain, IV Mesure de l'instant*, Op. Cit. p. 12.

⁵⁵² Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. 2 La Méconnaissance le malentendu*, Paris : Éditions du Seuil, 1980 ; p. 117. L'auteur a publié en 1957 aux Presses Universitaires de France, un volume intitulé : *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, les éditions du Seuil reprennent aujourd'hui ce titre avec un ouvrage en trois volumes, dont le deuxième est presque entièrement inédit, les volumes 1 et 3 ont été profondément remaniés.

*jusqu'aux tropiques : toute occasion, instant d'un devenir irréversible, est littéralement unique. »*⁵⁵³

Ce n'est pas une occasion vulgaire, mais une chance :

*« [...] l'occasion est une chance, et une chance inédite, inouïe, inespérée, par la réunion exceptionnelle de facteurs ou de conditions qui demeurent en général disjoints. [...] L'occasion est l'alternative surmontée, et l'on comprend que cette accession à la Toute chronologie a son moment privilégié, mais le synchronisme de deux moments privilégiés confondus en un seul est plus qu'un double privilège. C'est donc le « simul » de la simultanéité qui est le miracle. Ainsi le bonheur, en tant qu'il a un sens relatif, est toujours la coïncidence de deux « points nommés », la tangence d'une cime et d'un point culminant, d'un clignotement et d'un clin d'œil, d'une occurrence et d'une intervention : [...]. »*⁵⁵⁴

L'occasion est une chance par une mise en présence avec un événement exceptionnel qui est accepté : la rencontre de Breskel et d'Eline à la fois présente et absente pour Jurjen ; celle du lieu où habitait Renaud et sa présence/ absence pour l'héroïne du *Génie du lieu* ; celle de monsieur de Sainte Colombe avec son épouse, grâce à la musique ; celle de Silvio avec le domaine et la fameuse roseraie et son retour à la musique ; celle du narrateur avec Micòl et le parc ; les rencontres exceptionnelles que fait Roger Caillois avec différents lieux, comme la Patagonie,⁵⁵⁵ avec des objets et notamment les pierres ; les rencontres que font les poètes avec les jardins ou les paysages sous certains éclairages sont vus comme des événements exceptionnels qui provoquent d'ailleurs l'écriture.

Pour caractériser un événement exceptionnel, François Jullien, philosophe, lui donne trois grandes caractéristiques : son statut exceptionnel, le fait qu'il est un bouleversement et le fait qu'il contient en lui un inassimilable, une énigme,⁵⁵⁶ alors même que l'on peut fournir à son sujet de nombreuses significations et explications. Il s'agit bien effectivement pour nos

⁵⁵³ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien 1. La manière et l'occasion. Op. Cit.* p. 138.

⁵⁵⁴ *Idem.* p. 142.

⁵⁵⁵ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée, Op. Cit.* p. 68, 69, 70.

⁵⁵⁶ François Jullien, *Du « temps » Éléments d'une philosophie du vivre*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2001 ; p. 87. « Trois traits principaux caractérisent, en effet, l'événement. D'abord, son statut exceptionnel, le distinguant du moment : un événement est ce qui, par principe, ne saurait se produire à tout moment ; non seulement un événement est toujours tenu pour singulier, mais il est de plus censé extraordinaire ou, du moins, il ne peut être totalement courant. Ressortant de tout le temps environnant, l'événement rejette dans l'ombre, par son caractère décisif, les moments adjacents ; et ceux-ci, subissant son attraction, se reprofilent en fonction de lui. En deuxième lieu, tout événement est un bouleversement, reconfigurant à partir de son incidence tous les possibles investis ; [...] Enfin, aussi attendu, ou justifié après coup, que soit l'événement, aussi explicable qu'il soit par son contexte, l'événement contient un inassimilable, il fait signe vers un dehors, qui tous deux appellent, transcendant toute explication causale, le secours d'une interprétation ; [...]. »

héros d'événements exceptionnels qui bouleversent leurs vies. Quant à l'inassimilable, enfermé dans tout événement, il est peut-être situé à l'extrême limite de ce désir de comprendre et de vivre avec un regard justement différent. Il se comprend comme un vertige, entre équilibre et déséquilibre. On est dans le domaine de la secousse et du choc. Vladimir Jankélévitch nous parle de notre brusque manière de regarder notre voisin ou un paysage, par exemple, comme si c'était la première fois. La reconnaissance rejoint le sublime dans la capacité à avoir un regard neuf sur les choses et les gens, dans cette possibilité de voir et d'admirer, comme si nous les découvriions à l'instant.

« [...] Mais ce jour est un jour de loisir, et le promeneur lui réserve son regard des jours fériés, et c'est le plus neuf de tous les regards ; ce regard émerveillé a toute la fraîcheur de l'intuition. C'est le regard du peintre, le premier regard que l'on jette sur l'aurore quand les jardins du monde sont encore tout étincelants de rosée. C'est un nouveau regard mais pour une ancienne vision. La seconde vue ne voit littéralement rien d'autre que les formes et les couleurs perçues par la première, mais elle les voit autrement ; [...]. »⁵⁵⁷

Il faut parfois se trouver en vacances, tout au moins délivré de ses obligations habituelles, pour vraiment prendre la peine de voir et de comprendre les êtres et les choses. En même temps, même si, parfois, cela peut paraître arriver d'un seul coup, un peu comme si les yeux brusquement se dessillaient, il y a eu clairement ou insidieusement un temps de mûrissement qui permet cette éclosion, ce jaillissement. Dans tous nos textes, les héros sont libres de leur temps. Ils sont en attente de quelque chose. Les jardins sont pour eux espace et temps de liberté.

Paul Ricoeur s'est penché sur cette extraordinaire aventure humaine et philosophique qu'est la reconnaissance. Il en a très largement explicité, creusé, approfondi les divers sens des dictionnaires⁵⁵⁸ et montré leurs dérivations, dans un questionnement complet.⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Vladimir Jankélévitch, 2. *La méconnaissance le malentendu*, Op. Cit. p. 157, 158.

⁵⁵⁸ Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance trois études*, Op. Cit. Il s'est donc appuyé sur : « *Le Dictionnaire de la langue française*, composé et publié par Emile Littré de 1859 à 1872, et le *Grand Robert de la langue française* dans sa deuxième édition, sous la direction d'Alain Rey, daté de 1985. » p. 15.

⁵⁵⁹ *Idem.* p. 18, 19, 20, 21. « *Se remettre dans l'esprit l'idée de quelquequ'un ou de quelque chose que l'on connaît. [...] connaître à quelque signe, à quelque que marque, à quelque indication, une personne ou une choses qu'on n'a jamais vue. [...] Parvenir à connaître, à apercevoir la vérité de quelque chose. [...] Reconnaître avec la négation signifie quelquefois, ne plus avoir égard à ne plus écouter. « Il ne reconnaît d'autre loi que sa volonté ». [...] Admettre, accepter comme vrai, comme incontestable. [...] Au-delà de l'usage religieux de la « déclaration de foi » (n° 10), on atteint le thème de l'aveu : « avouer, confesser » (n°15), peut-être une faute, une dette, une erreur. A-t-on bouclé la boucle ? Non. Surgit en fin de parcours l'hôte inattendu – d'ailleurs non invité dans la plupart des langues autres que le français -, la reconnaissance comme gratitude. »*

Avec ce concept de reconnaissance, non seulement des significations nouvelles naissent des précédentes, avec toutes les dérivations qui ajoutent encore à une arborescence déjà très large, mais aussi le renversement grammatical du verbe de la voix active à la voix passive, et réciproquement, conduit à un renversement philosophique primordial.

« Mon hypothèse est que les usages philosophiques potentiels du verbe « reconnaître » peuvent être ordonnés selon une trajectoire partant de l'usage à la voix active à l'usage de la voix passive. Ce renversement au plan grammatical porterait la trace d'un renversement de même ampleur au plan philosophique. Reconnaître en tant qu'acte exprime une prétention, un claim, d'exercer une maîtrise intellectuelle sur le champ des significations, des assertions significatives. Au pôle opposé de la trajectoire, la demande de reconnaissance exprime une attente qui peut être satisfaite seulement en tant que reconnaissance mutuelle, que celle-ci reste un rêve inaccessible ou qu'elle requière des procédures et des institutions qui élèvent la reconnaissance au plan politique. »⁵⁶⁰

Les études de Paul Ricoeur se divisent en trois : « 1. La reconnaissance comme identification ; 2. Se reconnaître soi-même. 3. La reconnaissance mutuelle. ». Cette grille de lecture clarifie le concept de reconnaissance fondé sur trois verbes, avec tout ce qu'ils peuvent impliquer de dérivations : identifier, assumer, remercier. Il faut donc s'attacher à la reconnaissance au sens de gratitude, louange, à celle qui identifie et assume ; à la reconnaissance en tant que parcours, où reconnaître, se reconnaître et être reconnu, reconnaître l'autre, vont de paire ; il en résulte alors une dérivation de la reconnaissance / gratitude / louange, dans l'acceptation d'une acceptation : « l'amour de son destin ».

I.1. La gratitude.

La reconnaissance en tant que gratitude s'exprime sous la forme d'une célébration à l'égard de ce que l'on voit, de ce que l'on sent et ressent, de ce que l'on est. Elle est un émerveillement devant le monde ressenti comme parfaitement beau et harmonieux. Elle met et maintient dans une excellente disposition d'esprit. Elle permet l'ancrage dans la reconnaissance mutuelle.

⁵⁶⁰ *Ibid.* p. 35.

Notre reconnaissance envers le monde tient déjà à ce que nous sommes faits de la même étoffe.

« [...] Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. [...] »⁵⁶¹

Une gratitude qui s'exprime déjà dans nos textes par ce qui est apparemment banal : l'offrande du texte. Elle s'expose dans une célébration du jardin, du paysage. Elle crée une hospitalité réciproque. Elle se veut harmonie reliant les êtres et les choses, les humains et les arts.

A. Un acte d'amour.

Le texte est un don et un lieu hospitalier.

La gratitude chez les poètes et chez les romanciers est dans ce geste du texte offert. Un texte qui s'offre non seulement dans l'observation d'une intention, mais encore dans la réciprocité d'un accueil entre texte et lecteur. Le texte se donne comme le lieu d'un enchantement et d'une transmission.

« - en accueillant le texte poétique en soi, détaché de toute fonction d'échange, tel qu'il s'offre lui-même, et en tant qu'il est le lieu où quelque chose s'offre : une forme, un sens, un enchantement. Le texte offert est alors le texte dans sa disponibilité et sa dispositio, sa « bonne disposition » sur la page imprimée. C'est ici avant tout le texte comme objet, comme attention et non plus comme intention : attention portée au langage, au monde, à autrui, à l'existence... C'est enfin la poésie comme lieu du « il y a », formule qui en allemand, se traduit par « es gibt », c'est-à-dire, littéralement « cela donne ».⁵⁶²

L'art, sous ses diverses formes et jusqu'à ses limites extrêmes est offrande parce qu'il nous touche intimement.

⁵⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris : Éditions Gallimard, 1964 ; collection Folio essais n° 13 ; p. 19.

⁵⁶² Jean-Michel Maulpois, *Apostilles Introduction à une poétique du texte offert*, p. 1, 2. <http://www.maulpois.net/textoffert.htm> / 05 / 11 / 05.

« - [...]... à la limite de l'art : cela ne veut pas dire au-delà de l'art. Il y a d'autant moins d'au-delà que l'art est toujours un art de la limite. Mais à la limite de l'art il y a le geste de l'offrande : le geste qui offre l'art, et le geste par lequel l'art lui-même touche à sa limite. En tant que l'offrande, le sublime, peut-être passe le sublime – le passe ou s'en retire. »⁵⁶³

L'art nous touche comme un acte d'amour et en tant qu'offrande amoureuse, il est fragile, parfois soumis à l'incompréhension.

« *Ma peinture, je sais ce qu'elle est sous ses apparences, sa violence, ses perpétuels jeux de force ; c'est une chose fragile dans le sens du bon, du sublime, c'est fragile comme l'amour...* »⁵⁶⁴

Le texte offert l'est délibérément à quelqu'un de sa propre famille ou à des amis : à son épouse, Marisa pour Claudio Magris ; à la mémoire du père pour Hella S. Haasse dans *Les Initiés* ;⁵⁶⁵ à des personnes précises pour certains des poèmes de Francis Ponge et de Philippe Jaccottet ; à Micòl dans le cas de Giorgio Bassani ; à une intention donnée, aux lecteurs bien évidemment. Il s'offre dans la mesure où il est justement réceptacle de célébration et d'émerveillement.

« *Le texte offert met ainsi en jeu une poétique de la célébration qui dépasse très largement le cadre des formes versifiées traditionnellement reconnues comme offertes. Il tend à poser la poésie toute entière comme un espace d'éloge, de louange, de valorisation et d'élévation. C'est ainsi une définition de la poésie qui est en cause : dans quelle mesure la poésie est-elle une parole offerte (aux dieux, à la muse, à autrui) une parole qui s'offre par elle seule, dans sa nudité, voire le don de la parole même : elle prête voix à ce qui demeure silencieux.* »⁵⁶⁶

Le texte est comme un don auquel la lecture répond. L'offrande du texte s'accomplit parfaitement à cet instant du don. S'il y a harmonie entre le scripteur et le lecteur, ce qui a été écrit et ce qui est lu se rejoignent au sens du dialogue intime qui s'établit par la pensée :

« *Le vrai remerciement du lecteur au texte donné est la pensée. La proximité des deux termes remercier / penser est frappante en allemand (Danken / denken). A proprement parler, dans l'écriture et la lecture il n'y a pas d'échange, pas de communication. Mais ces deux modalités de la solitude comme ouverture à autrui. D'un côté une solitude ouverte sur un don (celle de*

⁵⁶³ Jean-Luc Nancy, dans *Du Sublime, L'offrande sublime, Op. Cit.* p. 74.

⁵⁶⁴ *Idem.* Citation de Nicolas de Staël dans *L'Offrande sublime*, p. 75.

⁵⁶⁵ Hella S. Haasse, *Les Initiés, Op. Cit.*

⁵⁶⁶ Jean-Michel Maulpois, *Apostilles Introduction à une poétique du texte offert*, p. 2. <http://www.maulpois.net/textoffert.htm> *Op. Cit.* 05 / 11 / 03.

l'écrivain), de l'autre une solitude ouverte sur une réception (celle du lecteur). Le don serait finalement cette ouverture même, cette ouverture ou cette clairière, sentie comme sortie de soi, accueil de l'autre. »⁵⁶⁷

L'emploi du terme de « clairière » pour caractériser une ouverture nous semble particulièrement judicieux.⁵⁶⁸ La clairière est un espace délimité, non parce que cet espace est fermé par des barrières ou autre fermeture, mais parcequ'il ne se confond aucunement avec ce qui l'entoure. L'espace de la clairière évoque le bois sacré dont est issu le jardin, tous deux sont lieux préservés. D'ailleurs, dans clairière, il y a clair, clarté. La clairière accueille la lumière dont elle accuse l'importance. L'ouverture donne avec évidence une place à la lumière, elle est un espace lumineux.

Il n'y a qu'en allemand où, effectivement, les verbes remercier et penser sont si proches par le son et l'écriture ; en même temps, le fait de penser enfant ou adulte, dans chaque langue du monde, implique déjà un remerciement du fait d'être là, vivant, embarqué justement dans le langage et la pensée. Il n'y a que la langue française pour concevoir le terme de reconnaissance comme sentiment de gratitude, s'ajoutant aux autres sens, reconnaître et être reconnu. Reconnaître c'est forcément penser, et comme nous l'avons souligné, la première pensée du bébé est une pensée de gratitude envers la mère.

L'espace du jardin est le lieu où la reconnaissance en tant qu'expression de gratitude arrive enfin à se matérialiser. Brusquement saisis par la beauté du jardin ou du paysage, les différents héros deviennent attentifs à ce qui les entoure : la beauté du lieu, les connaissances et souvenirs qui y sont attachés. Tout cela leur donne la chance de libérer une reconnaissance qui n'avait pas pu éclore jusque là. Ils sont tous dans une sorte de bonne disposition entraînée par le lieu et le temps, par l'esprit mis en œuvre, une bonne disposition bien évidemment liée à la capacité de reconnaître. Les textes poétiques et les poèmes, impliquent ce même état d'esprit ; le désir est lié à une volonté amoureuse de donner la meilleure signification des objets ou des sujets étudiés. Il s'agit de creuser leur nom, de leur rendre leur propre réalité et leur substance entières, ce qui provoque une jubilation intense.

⁵⁶⁷ *Idem.* p. 8.

⁵⁶⁸ Chrétien de Troyes, *Œuvres Complètes*, Paris : Éditions Gallimard, 1994 ; Bibliothèque de la Pléiade ; Au Moyen-Âge, par exemple dans les textes de Chrétien de Troyes, et en général dans les textes anciens, la clairière est le lieu où il se passe quelque chose : on s'y retrouve, on y parle, on participe à un ou des cultes, on communique.

« [...] *Que les choses, telles que nous les distinguons, reconnaissons – et telles que nous les aimons – que les phénomènes du monde physique, du monde extérieur, soient déjà des mots : voilà ce qui ne fait pour moi aucun doute. Nous ne les aimons, ne nous extasions devant elles que dans la mesure où nous les re-connaissons. [...] En somme, les choses sont, déjà, autant mots que choses et, réciproquement, les mots, déjà, sont autant choses que mots. C'est leur copulation, que réalise l'écriture (véritable ou parfaite) : c'est l'orgasme qui en résulte, qui provoque notre jubilation.* »⁵⁶⁹

Il s'agit d'aimer les mots. Le petit enfant les désire et les répète avant même d'en comprendre clairement le sens. L'amour des mots est nécessaire pour jouir mieux des choses, rendues dans leur plus grande exactitude. La nature offre souvent ce que nous attendions d'elle ; le fait d'être bien disposé, accueillant, laisse immédiatement déborder la gratitude à l'égard des choses et des mots. *Le Pré* en est un exemple :

« *Que parfois la Nature, à notre réveil, nous propose ce à quoi justement nous étions disposés, la louange aussitôt s'enfle dans notre gorge. Nous croyons être au Paradis. [...].* »⁵⁷⁰

Il s'agit de cela dans nos textes : les jardins et paysages sont offerts aux héros, aux poètes. Il se trouve que c'est exactement ce qui leur est nécessaire, ce qui les ouvre à la louange, puis à la grâce de mieux comprendre les êtres et le monde.

La poésie est inimaginable sans la nature dans sa beauté, sans la relation qu'elle instaure avec le cosmos :

« *Je crois que c'est l'une des forces de la poésie, et en fin de compte l'un de ses bienfaits. Parce que la poésie, d'une façon ou d'une autre, nous attache toujours à ce qu'on appelait autrefois le cosmos, un mot très riche, qui veut dire à la fois la beauté, ornement, équilibre, profondeur... Quand je lis des poèmes que j'aime, j'ai toujours l'impression d'ouvrir une fenêtre, de renouer avec le monde extérieur, avec le dehors, le plus proche et le plus lointain. [...] Comment est-il possible de se sentir à ce point nourri, touché, réconforté, par cette relation avec le monde naturel ? J'avais envie de célébrer ce qui pour moi était de l'ordre du bonheur, [...] Ce que j'ai essayé de faire, c'est de rechercher les raisons de mon émotion devant un verger de cognassiers par exemple. Peu de poètes en ont parlé de cette façon-là, je ne m'en fais pas un mérite, mais je le constate après coup, comme une chose assez singulière.* »⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Francis Ponge, *Œuvres complètes II, La Fabrique du pré, Les sentiers de la création*, Paris : Éditions Gallimard, 2002, Bibliothèque de la Pléiade ; p. 430, 431.

⁵⁷⁰ *Idem.* p. 498.

⁵⁷¹ Entretien avec Philippe Jaccottet par Pierre-André Stauffer et Antoine Duplan. <http://www.culturactif.ch/ecrivains/jaccottethebdo.htm> 04 / 12 / 03.

Philippe Jaccottet cherche à rendre la transparence, la lumière des jardins, des vergers et des paysages qu'il traverse, leurs accords intimes avec la vie et la culture. Les noms ont aussi chez le poète tout leur poids. Il écoute les paroles ténues, les soupirs les plus discrets, pour les faire rayonner plus loin encore.

« [...] Je voudrais comprendre cette espèce de parole. Après quoi (ou même sans l'avoir comprise, ce qui vaudrait peut-être mieux), je serais heureux de la faire rayonner ailleurs, plus loin. Je cherche des mots pour ne pas l'offusquer. Je sais par expérience (mais le devinerais-je aussi bien sans cela) que j'ai touché maintenant cette immédiateté qui est aussi la plus profonde profondeur, cette fragilité qui est la force la plus durable, cette beauté qui ne doit pas être différente de la vérité. »⁵⁷²

La beauté est dans cet ordre de la transparence et de la lumière, parfois inaccessible, tout au moins fuyante et cependant visible, rayonnante. C'est ce que la poésie est chargée d'offrir et de traduire. Le poète veut, dans un élan, donner au lecteur une image de la beauté aperçue parfois seulement à la dérobée, lui offrir une certitude dans toutes les incertitudes de la vie, la certitude que justement la beauté existe et que sa lumière persiste même dans les nuits les plus noires. Il veut léguer à ses lecteurs ce viatique pour la route. La gratitude éprouvée devant la beauté des jardins ou des paysages, il la transmet par la poésie. La joie ressentie ne peut qu'être transmise, il n'est pas possible de la garder pour soi. Il y a, à cause d'elle, un va-et-vient continu vers l'autre et vers ce que l'on vient de voir, qui non seulement vous nourrit mais nourrit l'autre charnellement et spirituellement.

« Je pense au mot cosmos. Il a signifié d'abord pour les grecs, ordre, convenance ; puis monde ; et la parure des femmes. La source de la poésie, ce sont ces moments où dans un éclair, quelquefois aussi par une longue imprégnation, ces trois sens coïncident, où non moins certaine que l'ignoble (hélas plus visible et plus virulent), surgit une beauté qui est la convenance d'un monde, singulier appât où le poète ne cesse de revenir, aussi longtemps qu'il est poète, à travers les pires doutes. »⁵⁷³

Francis Ponge veut donner à son lecteur « *des raisons de vivre heureux* » :

« [...] Si je pousse plus loin l'analyse, je trouve qu'il n'y a pas d'autre raison de vivre que parce qu'il y a d'abord les dons du souvenir, et la faculté de s'arrêter pour jouir du présent, ce qui revient à considérer ce présent comme l'on considère la première fois les souvenirs : c'est-à-dire, garder la jouissance présomptive d'une raison à l'état vif ou cru, quand elle vient d'être

⁵⁷² Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 76.

⁵⁷³ Idem. « *Si les fleurs n'étaient que belles...* » Op. Cit. p. 127.

découverte au milieu des circonstances uniques qui l'entourent à la même seconde. Voilà le mobile qui me fait prendre mon crayon. »⁵⁷⁴

Francis Ponge, dans sa manière propre de considérer et aimer la poésie, est un poète lyrique, car il est dans la nature du poète de célébrer. Francis Ponge et Philippe Jaccottet veulent célébrer le monde.

« Une erreur communément répandue consiste à assimiler totalement lyrisme et expression personnelle des sentiments du poète. Or, il ne faut pas négliger que la racine du lyrisme est la célébration : tradition issue de l'Antiquité (Pindare) mais qui garde droit de cité dans la modernité prétendument la plus « matérialiste », puisque Francis Ponge par exemple, poète de l'objet ou de « l'objeu », en vient à affirmer que « l'éloge est le plus puissant ressort de la poésie. » [...]. »⁵⁷⁵

Philippe Jaccottet veille à ce que son lecteur comme lui-même, ne puisse en aucun cas douter d'« un chemin de clarté », qui revêt tour à tour diverses formes :

« [...] et comme la confirmation de son amour professé de la lumière : oui, il l'aime assez pour vouloir qu'elle circule dans les mots qu'il trace, et pour veiller à n'écrire aucune ligne qui ne soit pour le lecteur un chemin de clarté, quand bien même il serait parlé de la nuit et de l'ombre. [...] »⁵⁷⁶

L'une des grandes forces de l'homme est sa capacité à regarder, à apprendre à regarder, et par là même à reconnaître et à comprendre. Les chemins de clarté passent par cette qualité du regard porté, qui donne ou redonne au sujet ou à l'objet regardé ses valeurs propres, intrinsèques, véritables.

Il est une occupation à chaque instant en réserve à l'homme : c'est le regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle, la remarque de ce qui l'entoure et de son propre état au milieu de ce qui l'entoure.

Il reconnaîtra aussitôt l'importance de chaque chose, et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes,- en dehors de leur valeur habituelle de signification,- sans choix et pourtant avec mesure, mais quelle mesure : la leur propre. »⁵⁷⁷

Cette manière de voir, cette contemplation n'est pas seulement une œuvre de justice à l'égard des choses. Elle offre à celui qui regarde et par la suite écrit, joie et raisons de vivre :

⁵⁷⁴ Francis Ponge, *Œuvres complètes I, Proèmes*, Op. Cit. p. 197, 198.

⁵⁷⁵ Jean-Michel Maulpois, <http://www.maulpois.net/textoffert.htm> Op. Cit. p. 2.

⁵⁷⁶ Philippe Jaccottet, *Poésie 1946 – 1967*, Op. Cit. Dans la préface de Jean Starobinski, p. 13.

⁵⁷⁷ Francis Ponge, *Œuvres complètes I, Les façons du regard*, Op. Cit. p. 173.

« [...] Puisque la joie m'est venue par la contemplation, le retour de la joie peut bien m'être donné par la peinture. Ces retours de la joie, ces rafraîchissements à la mémoire des objets de sensation, voilà exactement ce que j'appelle raisons de vivre. Si je les nomme raisons c'est que ce sont des retours de l'esprit aux choses. Il n'y a que l'esprit pour rafraîchir les choses. Notons d'ailleurs que ces raisons sont justes ou valables seulement si l'esprit retourne aux choses d'une manière acceptable par les choses : quand elles ne sont pas lésées, et pour ainsi dire qu'elles sont décrites de leur propre point de vue. »⁵⁷⁸

La joie et le bonheur donnés par les jardins, les paysages, l'art sous toutes ses formes transforment assez le quotidien pour le transfigurer, tout comme les petites ontologies dont nous entretient Herman Parret : « - le temps, le jardin, le sein, la musique, le baiser – si quotidiennes et si sublimes. »⁵⁷⁹ Elles donnent à chacun des raisons de vivre heureux et même d'aller encore plus loin sur cette voie, « de vivre heureux » au sens où nous n'avons pas le droit d'être malheureux. Il nous faut avoir le souci d'être des passeurs de ces fulgurances joyeuses qui nous traversent et que nous transcrivons.

« L'éthique esthétique (ou encore : l'éthique inhérente à l'esthétique) se pense à partir de l'exigence absolue du bonheur. Le bonheur est l'impératif catégorique le plus puissant, le plus dominant, le moins évitable. Vivre dans et par aïsthèsis nous fait sentir que l'on n'a pas le droit d'être malheureux. »⁵⁸⁰

Si la beauté est pour nous le charme et la joie de la vie, c'est déjà parce que notre pensée est enthousiaste et reconnaissante.

« Seule une pensée enthousiaste peut réfléchir sur la beauté et les passions du beau. Tout comme les mythologies « inventent » les mythes, ce sont les esthètes qui « inventent » la beauté. Et le sublime du quotidien. Le temps, le jardin, le sein, la musique, le baiser, ne sont ce qu'ils sont que parce qu'il y a des esthètes : ils sont inventés au niveau même du jugement esthétique qui les fait exister dans son appréciation. »⁵⁸¹

Philippe Jaccottet montre qu'il en est manifestement ainsi ; presque chaque jour, l'inattendu surgit, l'émerveillement s'accomplit. Les portes s'ouvrent sur quelque chose qui nous tient en suspens et nous parle d'un mystérieux espace :

« [...] après déjà beaucoup d'années, n'avoir pu constater qu'une chose, toujours la même : « comme si une porte s'ouvrait... »

⁵⁷⁸ *Idem. Proèmes*, p. 198.

⁵⁷⁹ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 13.

⁵⁸⁰ *Idem.* p. 222.

⁵⁸¹ *Ibid.* p. 24.

Ainsi de l'églantier, chaque fois que je l'ai revu, qu'il m'a surpris. Ses branches dessinaient une arche sous laquelle on était tenté de passer, comme pour accéder à un autre espace, tout en sachant bien, que dans un sens, ce n'était pas « vrai ». [...] Ainsi l'invisible ruisseau sous les buissons abondants, hérissés, impénétrables – sa voix éternelle, insaisie, venue elle aussi comme d'un ailleurs dans l'ici, et toute poésie de cet ordre, toute musique, toute peinture, convergeant vers le dérobé et le sans nom. »⁵⁸²

Le mot arche nous renvoie non seulement à l'image de toute grande Arche, telle l'Arche d'alliance dans la Bible, mais aussi aux majestueuses voûtes de feuillage dans le Jardin de *Microcosmes* :

« Il est tard, beaucoup de temps a passé. Les platanes et les marronniers, au fur et à mesure qu'on se rapproche de la porte, sont de plus en plus hauts, arches immenses, [...]. »^{583 584}

En fait, le mot « arche » revêt une idée de majesté, de grandeur et une idée de limite, de démarcation, un peu comme si l'on vous indiquait qu' « *au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable* » ;⁵⁸⁵ la sécurité et la sérénité sont dans le Jardin, mais pas au-delà.

La fleur ou autre nom de la beauté est, pour Philippe Jaccottet, couleur, fraîcheur, lanterne du plein jour, graine de l'âme, don pour franchir l'enfer :

« L'esprit voudrait s'en servir comme de lanterne celui qui conduit une barque sur des rivières, la nuit.

« Vous êtes embarqués... »⁵⁸⁶

Comme celui qui allume une lanterne à l'avant de sa barque s'il s'aventure la nuit dans les passes entre les roseaux, prends cette fleur pour t'éclairer dans la traversée du jour... »⁵⁸⁷

En fait, la beauté fait signe et en annonce toujours une autre plus ou moins cachée :

⁵⁸² Philippe Jaccottet, *La Seconde saison carnets 1980 – 1994*, Paris : Éditions Gallimard, 1996 ; p. 25, 26.

⁵⁸³ Claudio Magris, *Microcosmes*, *Op. Cit.* p. 333.

⁵⁸⁴ Claudio Magris, *Microcosmi*, *Op. Cit.* p. 263. « *È tardi, è passato tanto tempo. Platani e ippocastani, man mano ci si avvicina alla porta, sono più grandi, archi altissimi, [...].* »

⁵⁸⁵ Romain Gary, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris : Éditions Gallimard, collection Folio, n° 1048.

⁵⁸⁶ Un clin d'œil et une référence à Pascal. Blaise Pascal, *Pensées*, Éditions de Philippe Sellier, édition établie d'après la Copie de référence de Gilberte Pascal ; Paris : Bordas, 1991 ; collection « Classiques Garnier », 1995 ; p. 469. « *[...] Oui, mais il faut parier. Cela n'est pas volontaire, vous êtes embarqué. [...].* »

⁵⁸⁷ Philippe Jaccottet, *La seconde saison carnets 1980 – 1994*, *Op. Cit.* p. 41, 42.

« A travers le figuier encore à peine orné de feuilles, pareil à un filtre gris-rose : la lumière de l'après-midi. Mais est-ce vraiment un filtre, une grille, un réseau ? Je dirais plutôt que l'arbre lui-même semble de la lumière lignifiée, commençante, « acerbe ». Ou alors, on pense à un candélabre dont s'allumeraient les feuilles. Derrière lui, je ne vois plus seulement la lumière d'avril, mais une autre, que l'on croirait venue d'un espace plus lointain. »⁵⁸⁸

L'œil se laisse séduire et choisit ses limites ; il ne peut et ne veut voir qu'un tableau à la fois ou même qu'une partie du tableau. L'art, la beauté des jardins et paysages, parfois juste de leurs composantes sont effectivement comme des offrandes qui nous rendent enthousiastes et reconnaissants. Nous les offrons aussi, en tant que lecteurs, poètes, artistes... Parce qu'à notre tour, nous écrivons, peignons, faisons un travail artistique, parce que nous devenons des passeurs, de la langue, de la poésie, de l'amour du texte.

« De même que dans les sociétés archaïques ou antiques le don inaugure l'hospitalité, de même on peut dire du poème qu'il est un lieu hospitalier : il est accueil, recueil de la figure des choses, aussi bien de l'invisible ou de l'inexprimable. L'on peut ici songer notamment au dernier livre publié par Edmond Jabès avant sa mort : Le Livre de l'hospitalité dont l'une des sections s'intitule « L'Hospitalité de la langue. »⁵⁸⁹

On peut dire effectivement que le texte est un lieu pour nous hospitalier et que nous sommes aussi ces lieux de l'hospitalité, parce que nous le recevons et dialoguons avec lui, formant ainsi une passerelle où le beau s'allie au bon, intuitivement ou plus clairement.

Le texte est un lieu hospitalier d'une autre manière, dans le sens de la traduction : d'une part, la traduction évidemment naturelle de ses sentiments, idées, etc..., dans sa propre langue maternelle et donc du travail d'écriture en soi. Un travail qui, aussi bien pour Roger Caillois, Philippe Jaccottet ou Francis Ponge, réclame la plus grande rigueur. D'autre part, traduction dans le fait de transcrire un texte étranger pour l'installer dans sa propre langue maternelle, où il s'agit à la fois de traduire le plus justement possible, de donner exactement les couleurs, toute la poésie véritable de la pensée et des mots de l'auteur. Ainsi le fait Roger Caillois par exemple, pour des textes choisis dans la littérature sud-américaine, ou Philippe Jaccottet, pour des textes choisis dans la littérature grecque, allemande, autrichienne, italienne, œuvres qui les marquent fortement.⁵⁹⁰ Il y a donc la traduction d'un texte étranger que l'on reçoit dans sa propre langue, ce qui peut être vu et reçu comme un véritable don, un

⁵⁸⁸ *Idem.* p. 75.

⁵⁸⁹ Jean-Michel Maulpois, <http://www.maulpois.net/textoffert.htm> *Op. Cit.* p. 6.

⁵⁹⁰ Hölderlin, Rilke, par exemple, sont des poètes qui ont fortement marqués Philippe Jaccottet.

cadeau sans prix, notamment quand les langues sont particulièrement difficiles, et tout simplement parce qu'on ne peut pas les connaître toutes. Il y a certes, une véritable joie et une jouissance dans la compréhension d'un texte étranger que l'on traduit soi-même ; mais il y a aussi une joie et une jouissance à pouvoir lire beaucoup d'œuvres traduites dans sa langue maternelle, car le monde entier nous est alors ouvert.

Finalement, le texte est un lieu hospitalier parce qu'il est un lieu qui offre du sens, il fait sens et il nous permet d'en fabriquer. Pour nos héros, le jardin est comme un monde hospitalier qui leur donne du sens et leur permet de renouveler le sens de leur vie.

B. Une harmonie.

La gratitude est une source d'harmonie entre les êtres et les choses, source d'harmonie entre les êtres et les arts du jardin, de la peinture, de la musique etc...

La surprise et l'émotion devant la beauté du jardin, provoque à son égard une certaine gratitude des héros et les entraîne à reconsidérer leur vie passée et présente. Alors qu'ils étaient en quête d'eux-mêmes, de quelque chose qu'ils n'arrivaient pas encore à exprimer, désireux d'une « voie droite » perdue ou suspendue à ce moment de leur vie, avides d'un bonheur oublié, ils trouvent brusquement un réconfort moral et physique dans un jardin. La beauté du jardin a fait naître l'harmonie dans le cœur et l'esprit des héros.

« [...] L'harmonie signifie [...] que la présence de beauté répand l'harmonie autour d'elle, favorisant partage et communion, dispensant une lumière de bienfaisance, ce qui est la définition même de la bonté. Il n'est pas exagéré de dire que bonté et beauté forment les deux faces d'une entité une, organique et opérante. [...]. »⁵⁹¹

La gratitude qu'ils éprouvent les pousse à une réconciliation avec eux-mêmes, avec leur passé, et leur permet d'envisager le présent et l'avenir presque avec sérénité. Finalement le bonheur n'est pas uniquement dans le jardin, mais en eux, dans leurs activités propres. Le grand enseignement du jardin est qu'il ne tient qu'à eux d'être heureux. Le discours du philosophe est, à vrai dire, très proche :

« [...] Du même coup est exclue l'idée que le bonheur vienne uniquement par faveur divine ou par chance : il a sa source en nous, dans des activités nôtres. En cela réside la condition la plus primitive de ce que nous appelons la reconnaissance de soi-même. La possibilité radicale en est l'ancrage de la

⁵⁹¹ François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté, Troisième méditation, Op. Cit.* p. 75.

*visée du bonheur dans des activités qui composent la tâche de l'homme en tant que tel, la tâche nôtre. »*⁵⁹²

L'harmonie acquise par la compréhension de sa propre manière d'être et d'agir, de celle de son épouse, compréhension s'étendant jusqu'aux actes et sentiments des parents et grands-parents de sa femme, leur désir propre d'enfant, sont dans *La Source cachée*, la récompense du héros. Il est passé par un long chemin de reconnaissance et il a réussi à décrypter bien des espaces obscurs. Son épouse Rina autant que lui en sont bénéficiaires. Ce lieu magique de Breskel, en lui permettant de se trouver et de retrouver sa femme, a été comme un immense réservoir de bonheur où il a puisé la gratitude d'être là, d'exister en harmonie avec le cosmos.

*« Par instants, j'avais l'impression de rêver, l'un de ces rêves remplis d'une magie lointaine à demi oubliée, et qui me donnent la sensation d'avoir déjà tout vécu antérieurement. »*⁵⁹³

En fait, Breskel a été un lieu où il s'est reconnu, un peu à la manière de Marguerite Duras tombant amoureuse d'un parc et d'un château à Neauphle-le-château, au premier regard. Elle explique son ravissement dans son livre *Ecrire* :⁵⁹⁴

*« Quand on m'ouvert la porte d'entrée, j'ai vu le parc. Ça a duré quelques secondes. J'ai dit oui, que j'achetais la maison dès l'entrée franchie. Je l'ai achetée séance tenante. »*⁵⁹⁵

Parc et maison sont devenus pour elle les lieux de l'écriture et du bonheur.

La gratitude de Rina se lit dans le choix qu'elle a fait avec son mari d'avoir un enfant :

*« [...] Pour elle, les jours de sa grossesse sont déterminants. L'on dirait qu'à chaque respiration elle boit la confiance en soi, une nouvelle certitude. »*⁵⁹⁶

Rina montre enfin la joie et la gratitude qu'elle ressent envers la vie, envers sa vie. Quant à Eline, elle ne retrouve l'amour et la gratitude éprouvés envers Breskel qu'à la fin de sa vie, alors qu'elle vit en Crète, après un profond travail sur elle-même.

⁵⁹² Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance Trois études*, Op. Cit. p. 126, 127.

⁵⁹³ Hella S. Haasse, *La Source cachée*, Op. Cit. p. 10.

⁵⁹⁴ Marguerite Duras, *Ecrire*, Paris : Éditions Gallimard, 1993 ; collection Folio n° 2754, 1996.

⁵⁹⁵ *Idem*. p. 27.

⁵⁹⁶ Hella S. Haasse, *La Source cachée*, Op. Cit. p. 141.

« En Crète, la vieille Elina pouvait de nouveau rêver de Breskel, parce qu'elle avait commencé à démêler ce nœud gordien de sa vie, parce que plonger dans ses souvenirs sans angoisse, fouiller dans ce qu'elle avait si longtemps voulu se cacher à elle-même semblaient une conséquence de sa nouvelle vie. Une nuit après l'autre, Breskel lui fut rendu tel qu'elle l'avait aimé au début [...] le premier le plus ancien rempli de musique et des chatoiements du soleil et des lampes, rempli du bruissement du vent et des senteurs de la forêt. »⁵⁹⁷

Les Initiés font suite à *La Source cachée* ; nous y retrouvons Eline sous le nouveau nom d'Elina et nous la comprenons mieux, en ayant accès à ce qui n'était pas dit dans le premier livre. Elina va prouver son amour tardif à sa fille. Elle sauve de la mort son petit-fils, en se plaçant entre lui et la bombe fatidique. Elle meurt ; mais elle n'a pas seulement réussi à se réconcilier avec elle-même et l'espace aimé de son enfance, elle a aussi accompli le seul acte qui lui rend son rôle de mère.

L'espace du jardin est pour tous les héros comme un retour à l'origine du monde, un lieu où l'on peut recommencer à vivre et à penser. Cet espace est musical, la musique rejoignant instinctivement et naturellement la nature. Pour Eline enfant et adolescente, Breskel était la maison de la musique. Non seulement ses parents recevaient des artistes, mais sa mère chantait. La musique entendue se mélangeait à la musique naturelle des lieux et à toutes les sensations, impressions, offertes par les couleurs, les odeurs, les caresses douces ou violentes du vent, du sable, du soleil, de la pluie.

« [...] elle était dans le vent qui soufflait dans le bois et secouait les branches des pins maritimes ; elle était dans la pluie qui tombait sur l'herbe, dans l'éclat émeraude de l'eau où jouait le soleil, et dans les dunes de sable, au cœur du bois, une clairière de collines blanches. Dans son rêve, elle revivait intensément, à l'état pur, l'expérience que la musique lui avait apportée sa vie durant, une fusion parfaite et immédiate avec la nature. Les sons ne lui rappelaient jamais des gens, des choses ou des événements, les sensations et les images qu'ils éveillaient en elle étaient celles des paysages et des éléments naturels. »⁵⁹⁸

On rejoint la maison musicale de monsieur de Sainte Colombe, quand il faisait de la musique avec ses filles pour des hôtes venus d'un peu partout en France et dans le monde. Et quand ils jouaient tout simplement pour leur plaisir. Silvio a baigné de la même manière,

⁵⁹⁷ Hella S. Haasse, *Les Initiés*, Op. Cit. p. 356, 357.

⁵⁹⁸ *Idem.* p. 356.

enfant, dans une atmosphère musicale ; adulte, il a rejoint la musique dans la Roseraie avec, peut-être, encore plus de volupté.

Une sorte d'esprit continue à régner dans les jardins abandonnés, comme il existait du temps de leur gloire, comme si l'âme des personnes les ayant conçus, aimés, y ayant vécu, continuait de vivre et d'agir à travers eux.

Le Génie du lieu en est un exemple, il peint les liens étroits qui survivent entre les êtres vivants et les générations passées. Cette gratitude, ressentie comme une réciprocité, se manifeste dans la manière de vivre de l'héroïne, pleine de sensibilité et d'attention, et dans le baiser donné au bouleau qui est l'image de Renaud, ce lépreux des siècles passés, dont elle a suivi l'histoire pas à pas et auquel elle a offert toute sa sollicitude et son affection. Or, la métamorphose de Renaud en bouleau n'est pas anodine car c'est l'arbre des chamans sibériens⁵⁹⁹ qui joue un rôle important dans les cérémonies d'initiation et, arbre de lumière par excellence, commence l'année solaire.

« Aussi bien, dans l' « Alphabet des arbres », le calendrier des Celtes, est-ce le bouleau qui préside au premier mois de l'année solaire (du 24 décembre au 21 janvier). Le bouleau est donc en rapport avec la renaissance du soleil. »⁶⁰⁰

Renaud a donc pris l'apparence du bouleau ; il donne à l'héroïne l'occasion de s'initier au plaisir, le don est réciproque comme l'est la gratitude. Alors qu'elle s'apprête à repartir, les vacances finies, elle va faire une dernière visite à ce lieu qui l'a enchanté tout l'été et qui est pour elle l'espace de Renaud. Espace qui se résorbe dans la seule image du bouleau pour leur permettre une nouvelle connaissance, un nouveau savoir.

« Dans un élan irrésistible, elle se pencha et pressa contre ses lèvres sur l'écorce blanche. Alors dans une sorte d'éblouissement étonné qui allait croissant, elle ressentit dans son corps ce qu'elle n'avait jamais connu auparavant : une sensation aiguë, et pourtant exquise, [...]. »⁶⁰¹

Ce passage révèle une nouvelle naissance de l'héroïne, en rapport direct avec la renaissance du soleil symbolisée par le bouleau.

⁵⁹⁹ Jacques Brosse, *Mythologie des arbres*, Paris : Librairie Plon, 1989 ; Éditions Payot & Rivages pour l'édition de poche, 1993 ; p. 41, 42.

⁶⁰⁰ *Idem.* p. 45.

⁶⁰¹ Hella S. Haasse, *Le Génie du lieu*, *Op. Cit.* p. 37.

L'union de pensée et de sensibilité des générations présentes et passées, qui se lit à travers les lieux parcourus et aimés, à travers la musique, à travers le temps écoulé et présent, est montrée dans toutes nos œuvres. En fait, l'exemple de la musique est essentiel non seulement parce qu'il nous est donné dans les diverses œuvres, mais encore parce que la musique des siècles passés continue d'être transmise et jouée, aimée, à travers les musiciens d'aujourd'hui, ceux de notre pays et ceux de tous les pays. Que, la musique de monsieur de Sainte Colombe, la musique Baroque continuent de nous enthousiasmer, que la musique d'un musicien romantique comme Chopin soit jouée avec tant d'émotion et de savoir-faire par des coréens⁶⁰² et des chinois, nous montre à quel point nous sommes et restons unis par la pensée et la sensibilité dans le temps et dans l'espace.

Les espaces du jardin ou du paysage peuvent être considérés comme une offrande à ceux qui, par leur intermédiaire, peuvent ainsi se rejoindre en dépit du temps écoulé, et progresser dans leurs interrogations et leurs pensées. Nous sommes reliés autant à ceux qui ont déjà vécu qu'au cosmos tout entier. Le même sang coule dans nos veines et dans les veines du monde ; et la gratitude vient aussi de le savoir, d'être celui qui est là vivant, aujourd'hui, maintenant, et qui en témoigne.

« Le même fleuve de vie qui court à travers mes veines nuit et jour court à travers le monde et danse en pulsations rythmées. / C'est cette même vie qui pousse à travers la poudre de la terre sa joie en innombrables brins d'herbe, et éclate en fougueuses vagues de feuilles et de fleurs. / C'est cette même vie que balancent flux et reflux dans l'océan-berceau de la naissance à la mort. / Je sens mes membres glorifiés au toucher de cette vie universelle. Et je m'enorgueillis, car le grand battement de la vie des âges, c'est dans mon sang qu'il danse en ce moment. »⁶⁰³

Pour la mère dans *La Gloriette*, comme pour Micòl dans *Le Jardin des Finzi-Contini*, le jardin est un lieu qu'elles ne veulent pas quitter, dont elles n'imaginent même pas pouvoir être séparées. Le jardin et le parc sont des espaces de pur bonheur. Pour la première, sa fille a beau lui vanter les beautés de la ville, il n'est pas question de laisser son jardin :

⁶⁰² Un exemple parmi d'autres : à Paris, au théâtre du châtelet, le 29 janvier 2006, Dong Hyek Lim, 22 ans, pianiste coréen, déjà couronné des prix les plus prestigieux, par exemple, le premier Grand Prix du Concours Marguerite Long en 2001, a joué Robert Schumann *Scènes d'enfants opus 15* ; Franz Schubert *Impromptus opus 142 D. 935* ; Frédéric Chopin *Sonate n° 3 en si mineur opus 58*, avec un brio et une sensibilité extraordinaires.

⁶⁰³ Rabindranath Tagore, *L'Offrande lyrique* suivi de *La Corbeille de fruits*, Paris : Éditions Gallimard, 1963 pour *L'Offrande lyrique*, 1949 pour *La Corbeille de fruits* ; Poème n° 69, p. 104.

« - Rien de tout cela ne me tente. Il faut que je puisse me promener dans mon jardin. »⁶⁰⁴

Quant à la seconde, le parc est le lieu non seulement des meilleurs moments de sa vie, mais de toute sa vie et, singulièrement, de ces jours inoubliables où elle a montré au narrateur les merveilles de cet espace particulier, où elle a pu échanger avec lui des paroles essentielles sur ce qui leur était cher à tous les deux.

« Micòl ne négligeait pas une occasion de me ramener en arrière, à cette série de jours extraordinaires, « incroyables ». Nous avons toujours parlé de tant de choses, alors, en nous promenant dans le parc : d'arbres, de plantes, de notre enfance à chacun, de nos parents. »^{605 606}

Le narrateur était plutôt ignorant en matière de jardin, il est donc d'autant plus rempli de gratitude envers Micòl d'abord, ensuite envers le parc dont il sent bien qu'il lui apporte une foule d'enseignements qui ne sont pas que botaniques. Savoirs qui vont le guider par la suite, pour retrouver l'âme de Micòl et de la famille entière à travers son récit. Tout d'abord, il lui offre ce texte « A Micòl », il cite Manzoni dans *Les Fiancés*,⁶⁰⁷ au sujet du cœur qui a toujours un mot à dire sur l'avenir, à condition de l'écouter. Mais que peut savoir le cœur ? Seulement des choses passées. Pourtant le passé est inscrit dans le présent, et si Micòl préférerait « *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* », et bien évidemment, encore plus le cher passé, ne lui a-t-elle pas donné malgré tout un secours indispensable pour sa route : il faut garder le doux souvenir du passé mais vivre le présent aujourd'hui, maintenant. La gratitude du narrateur envers Micòl est au présent, car il a réussi par le biais de l'écriture à sauver le passé, en l'assumant, en le comprenant mieux et en l'aimant. Le tragique des événements⁶⁰⁸ qui a mis un point final à son histoire, l'oblige à voir le présent actuel avec plus d'intensité, peut-être plus de joie, et en même temps, avec une sorte de mise à distance légère qui veut sauver ce qu'il y a eu d'heureux, jusque dans la douleur et le désespoir.⁶⁰⁹

⁶⁰⁴ Hella S. Haasse, *La Gloriette*, Op. Cit. p. 50.

⁶⁰⁵ Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 166.

⁶⁰⁶ Giorgio Bassani, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 103. « [...] Micòl non trascurava occasione per riportarmi indietro a quell'infilata di giorni stupendi, « incredibili ». Avevamo sempre parlato di molte cose, allora andando in giro per il parco : di alberi, di piante, delle nostre infanzie, dei nostri parenti. »

⁶⁰⁷ Alessandro Manzoni, *Les Fiancés Histoire milanaise du XVIIème siècle*, Paris : Éditions Gallimard, 1995 ; préface de Giovanni Macchia, traduction nouvelle d'Yves Branca, dossier de Georges Saro ; 864 p.

⁶⁰⁸ L'arrestation de toute la famille, la déportation et la mort.

⁶⁰⁹ Dans le film de Vittorio de Sica, *Il giardino dei Finzi-Contini*, qui reprend plutôt bien le livre, il y a une insistance très forte sur deux points : l'ambiguïté est levée par rapport à Malnate qui se révèle bel et bien comme l'amant de Micòl, ce qui n'est jamais dit dans le livre, et le livre ne montre pas aussi fortement l'horreur vécue

La gratitude comme sentiment ressenti et donné ou redonné se lit évidemment dans la musique de Monsieur de Sainte Colombe et l'effet qu'elle produit : des larmes, des sourires.

« C'est ainsi qu'ils jouèrent les Pleurs. A l'instant où le chant des deux violes monte, ils se regardèrent. Ils pleuraient. La lumière qui pénétrait dans la cabane par la lucarne qui y était percée était devenue jaune. Tandis que leurs larmes lentement coulaient sur leur nez, sur leurs joues, sur leurs lèvres, ils s'adressèrent en même temps un sourire. »⁶¹⁰

Cette gratitude mutuelle et musicale s'exprime d'autant plus vivement qu'elle surgit après les tourments différents vécus par les deux hommes et les souvenirs joyeux et douloureux qui les lient. En même temps, il s'agit d'une gratitude envers la vie, une offrande à celle qui lui offre tout, et justement cette faculté d'accomplir son destin en jouant la musique qu'ils aiment. Bien avant les tristes événements de la fuite de Marin Marais et de la mort de Madeleine, quand Marin Marais lui demande pourquoi il ne publie pas sa musique, monsieur de Sainte Colombe en parle comme d'offrandes semblables à de l'eau : *« [...] des lentilles d'eau, de l'armoise, des petites chenilles vivantes [...] »* pour finir par avouer à Marin Marais qui ne comprend pas où est la musique dans les lentilles d'eau, les chenilles :

« Quand je tire mon archet, c'est un petit morceau de mon cœur vivant que je déchire. Ce que je fais, ce n'est que la discipline d'une vie où aucun jour n'est férié. J'accomplis mon destin. »⁶¹¹

Des offrandes semblables à de l'eau : cela implique de la fluidité, de la transparence et de la lumière, de la douceur. Les lentilles d'eau (lenticules ou lentilles d'eau) ont une forme sphérique, donc proche de la perfection, elles sont vertes en général, couleur d'espérance et de vie. La musicalité du mot « armoise » entraîne vers la musique, vers la légèreté, l'armoise faisant partie des plantes curatives et revivifiantes, étant dans son essence, purifiante et odoriférante ; l'armoise est donc musicale, elle soigne et offre son parfum. Grâce aux

par les juifs, c'est-à-dire qu'il y a vraiment le choc de l'image. Lire que la famille Finzi-Contini a été arrêtée et voir l'arrestation telle qu'elle a pu se passer sont deux choses radicalement différentes. Il y a aussi un détail qui a son importance et qui n'existe pas non plus dans le livre : c'est le moment où les Finzi-Contini attendent avec les autres juifs de savoir vers quelle destination ils vont être conduits ; on se rend compte, en voyant le père du narrateur, que ses parents sont là aussi ; spontanément le père du narrateur et Micòl se jettent dans les bras l'un de l'autre. D'une part, parce que vu les événements, il n'y a plus de temps à perdre pour montrer et dire que l'on tient à certaines personnes, d'autre part, parce qu'il n'y a plus là que des hommes et des femmes tous pareils dans la douleur. Ce moment est important quoiqu'il ne soit donc vu que dans le film, car il implique une réparation et un pardon réciproque entre des gens qui semblaient dissemblables, qui ne s'étaient pas véritablement accordés, comme on le dirait de deux instruments de musique. Il a fallu cette tragédie pour en arriver à une harmonie.

⁶¹⁰ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Op. Cit. p. 117.

⁶¹¹ *Idem*. p. 75.

chenilles, nous explorons l'imaginaire et la réalité de la métamorphose, nous retrouvons la légèreté des papillons et leurs couleurs. Ce choix des lentilles d'eau, de l'armoise, des chenilles, pouvait sembler surprenant, mais finalement il se révèle très pertinent.

Chaque être vivant accomplit son destin le mieux qu'il peut, en tirant sa vie vers la mort, sa mort vers la vie ; faire de la musique pour un musicien qui aime la musique, est comme arracher et y mettre à chaque fois des morceaux de son cœur vivant, c'est pousser sa vie vers la mort et réciproquement. Vivre et accomplir son destin se réalise presque dans une offrande. Publier devient superfétatoire. Mais publier est aussi partager, et si d'autres vivants pouvaient grâce à lui retrouver le bonheur de la musique et le transmettre à leur tour, ce serait bien faire là signe de reconnaissance, offrir comme la lumière coule, le chemin de clarté et les raisons de vivre de Ponge et de Jaccottet.

« Monsieur, tout à l'heure vous avez entendu que je soupirais. Je vais mourir sous peu et mon art avec moi. Seules mes poules et mes oies me regretteront. Je vais vous confier un ou deux arias capables de réveiller les morts. Allons ! »⁶¹²

Il s'agit de transmettre une musique de résurrection dans le sens où la musique comme le jardin est résurrection. Il sait de quoi il parle, n'a-t-il pas réveillé et sorti son épouse de la mort !

Transmettre et partager la beauté, monsieur de Sainte Colombe comme Silvio, comme la plupart de nos héros, le désirent et le font à plusieurs moments de leur vie. La beauté est pour tous et chacun :

« Les esthètes sont des enthousiastes, et ils sont reconnaissants, ce qui veut dire tout simplement qu'ils reconnaissent participer à une universalité communautaire où la beauté peut et doit être jugée par tous. C'est dire que la beauté n'est jamais l'affaire d'une personne, d'un individu : il n'y a de beauté que si c'est une beauté pour chacun. »⁶¹³

L'amour et la gratitude de Monsieur de Sainte Colombe envers son épouse s'exprime le plus fortement dans sa musique, aussi bien du temps où elle était vivante et en était consciente que du temps douloureux de sa mort, de son absence. Il le lui dit d'ailleurs :

⁶¹² *Ibid.* p. 115.

⁶¹³ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 222, 223.

« Il poussa la porte qui donnait sur la balustrade et le jardin de derrière. Ils marchèrent sur la pelouse. Il montra du doigt la cabane en disant : « voilà la cabane où je parle. »⁶¹⁴

C'est aussi la gratitude qu'elle éprouve envers son époux et sa musique qui pousse madame de Sainte Colombe à revenir près de lui, alors qu'elle est morte ; elle lui redonne un peu de son apparence extérieure, de son affection par ses paroles et sa conduite, sans pouvoir aller au-delà.

Il en est de même avec Silvio. Sa musique le remplit de joie et de reconnaissance, car rejouer du violon est aussi, d'une certaine façon, rejoindre sa mère, puisque c'est grâce à elle qu'il s'est initié à cet instrument. Le souvenir de sa mère, la musique autrefois jouée, rejoignent dans son esprit la beauté de sa roseraie et lui redonne l'envie de jouer du violon. Travailler seul, puis avec Rómulo Cárdenas, ensuite de nouveau dans la solitude, quand il a perdu ses illusions, lui permet de garder sa sérénité et constitue une récompense souveraine. Ce n'est pas, malgré tout, la musique qui est première dans la vie de Silvio, elle est seulement en adéquation avec la beauté de la roseraie ; l'objet et le sujet de toute sa gratitude est la roseraie qui lui a permis de retrouver l'usage de tous ses sens, le goût et l'amour de la vie. Jouer du violon est une manière de remercier sa roseraie pour sa beauté, et pour ce rejaillissement sur tout ce qu'est la vie et pour la vie, elle-même.

« C'était une nuit splendide. Il prit son violon, l'ajusta contre sa mâchoire et se mit à jouer pour lui seul, au milieu du vacarme. Pour lui seul. Et il eut la certitude de ne l'avoir jamais si bien fait. »^{615 616}

Il joue en face de sa roseraie, en prenant pour la première fois conscience qu'elle est bien toujours sa roseraie, mais qu'elle n'exprime plus le moindre signe, qu'elle ne cache aucun dessin, qu'elle n'a pas de dessein à son égard. C'est en sorte, quand il s'est détaché d'elle, qu'il peut jouer merveilleusement, car il est enfin plein de gratitude envers la vie telle qu'elle est, telle qu'elle lui est donnée gratuitement. Il comprend qu'il doit la recevoir en totale reconnaissance. Il n'y a pas de sens à chercher, le sens est donné par surcroît à celui qui s'ouvre au monde, dans l'acceptation de son destin.

⁶¹⁴ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Op. Cit. p. 79.

⁶¹⁵ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio et la Roseraie*, Op. Cit. p. 217.

⁶¹⁶ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio en el Rosedal*, Op. Cit. p. 256. « *Era una noche espléndida. Leventando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor.* »

La musique est première chez monsieur de Sainte Colombe, mais le jardin, sa cabane dans le vieux mûrier⁶¹⁷ où il joue, l'eau qui court sur un bord, le long de son jardin, la barque qui est bercée et qui berce comme la musique, le vent dans les branches et sur l'eau, sont bien plus qu'un simple décor ; c'est comme une seconde peau, nécessaire à la musique qui comble sa vie et le gratifie complètement.

En fait, la reconnaissance la plus complète, au sens de gratitude, vient de cette forme de symbiose où la plus totale harmonie relie l'être humain au cosmos tout entier et à toute forme d'art.

La musique est dans un étroit rapport avec le jardin, le parc ou le paysage ; il y a non seulement la musique offerte par les divers instruments de nos textes, les violons et les violes, les harpes, les pianos et clavecins, mais aussi toute la gamme donnée par la légèreté ou la violence du vent jouant comme un archet sur l'instrument qu'est le jardin, et encore la gamme triste ou rieuse, cristalline ou sourde, du chant des oiseaux et de l'eau.

Regarder un jardin ou un paysage de sa fenêtre, en écoutant de la musique peut déclencher l'écriture :

« Entre deux moments de travail, j'ai écouté un quintette de Mozart, l'un des plus beaux (le K. 516 ; c'est cela qui a suscité le poème Écoute, vois... qui est entraîné par un élan plus étrange. En l'écoutant, mais cette écoute s'accordait avec le paysage d'hiver que j'avais sous les yeux, il me semblait voir deux troupes blanches – d'âmes, d'oiseaux ? - montant et descendant à la rencontre l'une de l'autre, dans une sorte d'ébriété heureuse. [...] »⁶¹⁸

La fenêtre qui ouvre sur le jardin ou le paysage est un motif récurrent dans la peinture, et dans l'écriture, à travers les siècles.

La peinture est bien évidemment intimement reliée au jardin et d'une façon très intéressante, peut-être plus étonnante, à la musique ; on peut penser, par exemple, aux Sonates du Rosaire d'Heinrich Ignaz Franz Biber, où chaque sonate est accompagnée d'une petite gravure qui illustre les scènes de la vie du Christ et de la Vierge, chaque gravure laissant une part aux formes du jardin, au moins dans ses composantes. Plus près de nous, évocatrices

⁶¹⁷ Il est difficile de ne pas penser à Pyrame et Thisbé qui se réunissaient pour se dire leur amour sous un mûrier. La cabane dans le mûrier est aussi le lieu où monsieur de Sainte Colombe retrouve pour la première fois sa femme et peut lui redire son amour.

⁶¹⁸ Philippe Jaccottet, *Une Transaction secrète*, Op. Cit. p. 330.

aussi sont les « sonates peintes » de M. K. Čiurlionis⁶¹⁹ qui désirait réunir peinture, musique et écriture, accomplir une œuvre totale. Ce peintre, musicien et écrivain :

« [...] vit dans le même monde artistique et idéologique que Gustav Klimt, Arnold Schönberg, Hermann Obrist et Vassily Kandinski : celui de la tendance à « l'œuvre totale », de l'affirmation d'une « correspondance entre les arts », de la défense de l'autonomie des valeurs artistiques.... »⁶²⁰

Pendant tout le XXème siècle, la musique et la peinture se sont rejointes et interpénétrées dans une même fascination :

« [...] il y a inspiration réciproque entre la musique et la peinture, et réflexion et « représentation » de l'une par l'autre. [...] L'intérêt pour la musique accompagne en peinture, le développement de l'art figuratif en art abstrait et la mise entre parenthèses de la réalité et de la nature comme source « à simuler ». C'est ainsi que Whistler intitule certains de ses tableaux *Symphony* ou *Nocturnes*, que Kandinsky peint des improvisations dont une est une *Fuga*, que Klee parvient à évoquer un *Adagio* de Bach par des courbes de toutes sortes qui s'entrecroisent en contrepoint. De même des musiciens s'inspirent de l'impressionnisme (Debussy compose des *Arabesques*, des *Images*, des *Estampes*) ou de l'art géométrique à la Mondrian (les *Intégrales* et *Hyperprism* de Varèse). Toutefois, Debussy lui-même ne niera jamais l'autonomie de la musique, et même sa supériorité à l'égard de la peinture et de la sculpture : les peintres ne captent qu'un seul aspect momentané, qu'une seule interprétation de l'univers tandis que les musiciens parviennent à évoquer l'immense rythme et l'atmosphère de la réalité dans sa globalité. [...]. »⁶²¹

Les musiciens et la musique peuvent donner à l'espace du jardin un caractère complètement paradisiaque, comme le montrent les concerts de musique classique donnés l'été dans des jardins publics, dans les parcs des demeures et châteaux. Silvio jouant du violon dans sa roseraie ou monsieur de Sainte Colombe jouant dans la cabane du jardin sont à rapprocher d'Henri Michaux dans *Le Jardin exalté*⁶²² exprimant une autre image forte du jardin qui donne toujours plus que ce qu'il est. Il devient donc et partage universels d'une même sensibilité à l'écoute du monde, il est pour tous et se donne à tous. Dans cette expérience du « *Jardin exalté* » la présence intense du jardin se révèle brusquement

⁶¹⁹ Exposition de M. K. Čiurlionis (1875 – 1911) qui s'est tenue à Paris, au musée d'Orsay, du 8 novembre 2000 au 4 février 2001.

⁶²⁰ Jean-Marie Floch, *Les sonates peintes de M. K. Čiurlionis*, dans Herman Parret et H. G. Ruprecht (éd), *Exigences et perspectives de la sémiotique, Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas, II « Les domaines d'application »*, Amsterdam – Philadelphie, John Benjamins, 1985 ; p. 593 - 601.

⁶²¹ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien, 9. La musique, La musique et la peinture, Op. Cit.* p. 236.

paradisique grâce à une musique perçue depuis une fenêtre. Cette musique est une musique de l'Inde du Sud, elle fait l'effet d'un jardin qui serait devenu tout l'orient :

« [...] *Le monde de l'Orient était là, un et total, exprimant le summum d'extase au nom de tous, de tous sur la terre.* »⁶²³

Cette musique de l'Inde du Sud est en réalité l'image de toute la Musique. Quant à la Poésie, la prose poétique, elles sont aussi de la musique. Le jardin est relié dans toutes ses dimensions à toutes les formes d'art.

La musique et les mots sont d'autant mieux perçus et reçus que l'on sait être à l'écoute du silence. Nos héros en font tous l'expérience dans la contemplation des jardins ou des paysages.

« [...] *Se mettre à l'écoute de ce qui surgit du silence, tel est l'enjeu de la contemplation, du silence établi surgit un nouveau silence, une vacuité que la conscience ne peut qu'accompagner, approuver, affirmer : expérimenter. Se mettre à l'écoute suppose une pratique spécifique, intentionnelle, attentive.[...].* »⁶²⁴

Les sources musicales et lointaines de l'enfance qui ont irrigué le parcours de Roger Caillois se sont révélées finalement plus fortes que la voix puissante de la parenthèse. Elles ont pu surgir et obliger l'auteur à suivre des chemins précis, imprévus, à prêter attention à des espaces et des objets inattendus. Elles ont recomposé un espace en lien avec l'enfance à la fois réelle et réinventée, transformée ; cet espace lui a permis de renouer avec son identité première, intime, secrète, et de poursuivre avec reconnaissance un travail minutieux et difficile de justesse et de polissage de la langue, de l'écriture, notamment dans ses travaux sur les pierres. Son attachement à l'écriture la plus juste est :

« *Cette ferveur (qui) unit la pensée, le style, la langue avec la perennité du matériau noble qu'elle a naguère utilisé : par là elle lie le style et la pierre. Et le fait est que de plus en plus, Caillois a mené cette lutte de l'expression humaine et de la pierre ; il a entrepris de décrire les pierres rares qu'il collectionnait, minutieusement, intégralement : ainsi dans Pierres (1966), L'écriture des pierres (1970), Pierres réfléchies (1975). Et j'ai pu voir chez lui l'extraordinaire effort de correction et de remaniement qu'exigeaient ces descriptions : la bataille pour le style et celle pour la pleine compréhension de*

⁶²² Henri Michaux, *Déplacements, Dégagements, Le Jardin exalté*, Paris : Éditions Gallimard, 1985 ; p. 111 – 120.

⁶²³ *Idem.* p. 117.

⁶²⁴ Nicolas Go, *L'Art de la joie essai sur la sagesse, Op. Cit.* p. 214, 215.

l'objet se paient d'innombrables ratures. C'est aussi qu'il veut être exact, et que dans chaque pierre, il retrouve les liens avec tout l'univers et une réponse à nos problèmes. Le volume intitulé Pierres comporte à propos de pierres précises, précisément dénommées et décrites, une mythologie, une métaphysique, une morale. »⁶²⁵

L'espace qui est né⁶²⁶ et qu'il a créé en marge de la « parenthèse » se révèle particulièrement gratifiant, puisqu'il lui donne une autre raison de vivre.

Dans les jardins de Kew comme dans le Jardin public de Claudio Magris, la gratitude se déploie à la fois dans l'image de refuge, d'espace préservé, qu'ils montrent, dans le fait aussi que toutes les classes sociales y sont représentées et s'y retrouvent parfois sur des générations entières. Une gratitude plus conventionnelle se lit à travers la statuaire et les différents hommages rendus aux poètes, artistes et historiens des siècles ou des années passés. Le jardin permet très nettement une extériorisation des sentiments. La reconnaissance se traduit par la joie et l'émotion. Le début de *Kew Gardens* met l'accent sur un massif de fleurs qui forment un cœur,⁶²⁷ inondé de soleil :

« De l'ovale du massif se dressait peut-être une centaine de tiges évasées en forme de cœur. [...] pour inonder la verte immensité sous la coupole en forme de cœur [...]. »^{628 629}

Le jardin est déjà par cette première notation sur ce massif de fleurs clairement ouvert à l'amour et il en est une image. La plupart des personnages ne peuvent pas s'empêcher de s'arrêter pour les admirer. Leur démarche est vacillante, ils n'arrivent pas à marcher droit. Ils sont parfois obligés, de s'arrêter, perdus dans leur admiration. La fin du texte montre comme un équilibre entre les corps réunis en une masse indistincte et lumineuse et la rumeur de leurs voix, formant une seule voix heureuse et amoureuse :

« On eût dit que toute la pesanteur des corps s'était résorbée sur le sol en une masse indistincte, mais d'où s'élevait une rumeur de voix oscillant comme la

⁶²⁵ Jacqueline de Romilly, *Roger Caillois hier encore*, Montpellier : Éditions Fata Morgana, 2001 ; le premier texte a été publié en 1980 dans l'annuaire des Anciens Elèves de l'École Normale Supérieure ; p. 25.

⁶²⁶ En fait, il n'est pas né, il était là : il a été reconnu comme faisant intimement partie de la vie de l'auteur (son enfance par exemple) et comme un espace capable de régénérer la « parenthèse » (par exemple son nouvel intérêt pour les pierres).

⁶²⁷ Les notations sur les fleurs, la lumière ont une connotation clairement sexuelle, des études ont été faites sur cet aspect du texte.

⁶²⁸ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles, Kew Gardens, Op. Cit.* p. 1111.

⁶²⁹ Virginia Woolf, *The mark on the wall and other short stories, Kew Gardens, Op. Cit.* p. 11. " *From the oval shaped flower-bed there rose perhaps a hundred stalks spreading into heart shaped [...] and spread its illumination in the vast green spaces beneath the dome of the heart shaped [...].*"

flamme d'une bougie surgie de l'épaisseur de sa cire. Des voix. Oui, des voix. Des voix sans parole, brisant brusquement le silence avec une satisfaction si profonde, un désir si passionné, ou bien, dans les voix d'enfants, un étonnement si naïf : [...]. »^{630 631}

Les interdits et les lois qui régissent le Jardin de Trieste, comme finalement tout espace public, culturel, ne l'empêche aucunement d'être aussi un espace originel et un refuge où l'ombre s'étend plutôt comme une protection et où la lumière dans une complémentarité parfaite, permet tous les contrastes, des plus savants aux plus délicats. Il y a parfois un certain écrasement et comme une dissolution des identités, provoqués par la trop forte lumière dans les jardins de Kew ; dans le Jardin de Trieste, se révèle une jouissance dans les nuances et les contrastes donnés par la lumière et l'ombre.

« C'est surtout la lumière qui dilate l'espace avec la variété de ses gradations, comme si en débouchant d'une allée sur une esplanade ou en sortant d'un enchevêtrement touffu on changeait de fuseau horaire ; parmi les frondaisons les plus épaisses c'est déjà le soir ; tandis qu'une clairière resplendit dans la transparence du matin et que sous une voûte de branchages l'air se voile en un vert subaquatique doré. Sortir du Jardin, émerger à la ville, c'est réaffleurer d'une eau profonde. »^{632 633}

Le Jardin est comme la représentation du monde. Celui qui le traverse sait reconnaître en lui l'immense et diverse complexité des lieux habités et inhabités ; à l'inverse, dans les différents lieux du monde, il sait reconnaître le Jardin qui l'exerce à une vision plus fine, à une sensibilité plus grande.

« [...] en passant par le Jardin pour respirer un peu de bon air, on traverse des forêts, des lagunes, des villes, des montagnes, des neiges, des mers et on s'aperçoit que tout était déjà là, dès le commencement, et que si plus tard, à un autre endroit, on s'est arrêté dans une clairière ou si on a été sensible à une

⁶³⁰ *Idem.* p. 1116.

⁶³¹ *Idem.* p. 17. « *It seemed as if all gross and heavy bodies had sunk down in the heat motionless and lay huddled upon the ground, but their voices went wavering from them as if they were flames lolling from the thick waxen bodies of candles. Voices. Yes, voices. Wordless voices, breaking the silence suddenly with such depth of contentment, such passion of desire, or in the voices of children, such freshness of surprise; [...].* »

⁶³² Claudio Magris, *Microcosmes, Jardin Public, Op. Cit.* p. 307, 308.

⁶³³ Claudio Magris, *Microcosmi, Giardino Publico, Op. Cit.* p. 243. « *È soprattutto la luce che dilata le spazio con la varietà delle sue gradazioni, come se sboccando da un viale in un piazzale o uscendo da un folto intrico si oltrpassasse un fuso orario ; tra les fronde più fitte è già sera, mentre una radura splende nelle trasparenza del mattino e sotto una volta di rami l'aria si vela in un dorato verde subacqueo. Uscire dal giardino, emergere alla città, è riaffiorare da un acqua profonda. »*

lumière ou à un rivage, c'est parce qu'on les a reconnus et qu'on les avait déjà rencontrés dans le Jardin. »^{634 635}

L'espace du jardin, dans nos textes, livre deux enseignements importants : retrouver des repères qui étaient connus mais qui avaient été oubliés ou perdus et les regarder d'une manière différente ; devenir sensible à la beauté du jardin permet d'accéder à une dynamique de la joie, sans cesse recréé.

« [...] Les instants de grâce intensifient le mécanisme approbateur de la joie en résorbant les réserves du désir à l'égard du réel. Le goût de réconciliation qui procède d'un sentiment infini d'unité témoigne, en un élan soudain, de la puissance dont la joie est capable. Organiser les rencontres, c'est aussi créer les conditions de possibilité de telles expériences intimes de conversion soudaine, inestimable richesse de la mémoire affective, à la source de laquelle s'abreuve la praxis. La contemplation esthétique, la méditation, la louange, sont autant d'efforts en direction d'une surabondance de joie ; et même si comme le suggère Jankélévitch, l'intuition, comme le pur amour et comme l'effort héroïque, ne dure que le presque-rien d'un instant, ce quasi nihil est déjà comme l'éternité. La puissance d'agir s'en trouve considérablement accrue, et pareillement la vis existendi. [...] »⁶³⁶

La beauté du paysage et ses divers murmures tissés d'eau, de vent, et du chant des oiseaux, amènent, dans leur simplicité même, Philippe Jaccottet à voir le monde d'une manière plus lumineuse. Tout ce qui est sombrement négatif n'est pas supprimé, mais ne prend plus toute la place. La lumière s'y pose et provoque un équilibre plus stable dans la vision et compréhension des choses.

« [...] Et rien que d'avoir entendu ces voix (celles des oiseaux) auxquelles je ne m'attendais plus, ainsi liées aux arbres et au ciel en même temps, ainsi placées entre moi et le monde, à l'intérieur d'une journée, ces voix qui se trouvaient être sans doute l'expression la plus naturelle d'une joie d'être (comme quand on voit s'allumer des feux pour une fête de colline en colline) et qui la portaient cette joie, à l'incandescence, faisant tout oublier des organes, des plumages, de la pesanteur (comme fondue dans sa sphère), rien que d'avoir entendu cela mon attention s'était portée à nouveau, par surprise, par grâce, vers ce qui, plus pur, la purifie et, plus lumineux, l'illumine. »⁶³⁷

⁶³⁴ Claudio Magris, *Jardin Public*, Op. Cit. p. 332, 333.

⁶³⁵ Claudio Magris, *Giardino Publico*, Op. Cit. p. 263. “ [...] passando per il Giardino per respirare un po' d'aria buona, si attraversano foreste, lagune, città, montagna, nevi, mari et ci si accorge che era già tutto là, fin dall'inizio, e che se più tardi, in qualche altro posto, ci si è fermati in una radura o ci si è accorti di una luce o di una riva, è perché le si ha riconosciute e le si aveva già incontrate nel Giardino. »

⁶³⁶ Nicolas Go, *L'Art de la joie Essai sur la sagesse*, Op. Cit. p. 135, 136.

⁶³⁷ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 78.

Comme nous le disait Merleau-Ponty, « *nous sommes de la même étoffe que le monde, nous formons une même chair* ».

« [...] La chose et le monde me sont données avec les parties de mon corps, non par une « géométrie naturelle », mais dans une connexion vivante comparable ou identique à celle qui existe entre les parties de mon corps lui-même.

La perception extérieure et la perception du corps propre varient ensemble parce qu'elles sont les deux faces d'un même acte.[...]. »⁶³⁸

Comment ne pas chanter la terre et se chanter soi-même quand la beauté du monde se déploie justement sous les yeux. En fait, cette reconnaissance-gratitude qui monte aux lèvres est déjà celle qui sort des yeux éblouis des héros. Elle est source d'harmonie entre les choses, les êtres et le monde, passerelle qui relie les différents espaces / temps avec leurs contenus, tout ce qui compose le monde, passerelle joyeuse et intelligente.

I.2. L'arborescence.

La reconnaissance s'étire et se lit comme la vocation de l'arbre à s'inscrire dans le ciel et sous terre, elle forme réseau et sens dans l'espace et dans le temps.

A. Un parcours de reconnaissance.

Le parcours de reconnaissance de nos héros pose la question du temps et s'interroge sur le destin.

Nous lisons et analysons un parcours de reconnaissance, chemin d'une vie, d'un destin, à la fois chronologie et reconstitution d'une histoire qui dégage peu à peu une ou des vérités. Ce parcours de reconnaissance s'applique plus lisiblement aux récits, aux romans et nouvelles, à l'autobiographie de Roger Caillois. Les écrits de Francis Ponge et de Philippe Jaccottet à travers poésie et prose poétique sont leurs vies mêmes et leurs raisons d'écrire. En ce qui concerne Philippe Jaccottet, bien vivant aujourd'hui, sa prose poétique se lit comme une autobiographie déguisée ; on ne suit pas une histoire, mais une vie dans ses saillances, c'est-à-dire dans ses fulgurances joyeuses et ses moments intenses liés à la prise de

⁶³⁸ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Éditions Gallimard, 1945 ; Mesnil-sur-l'Estrée, 2003, collection Tel Gallimard n° 4 ; *Le monde perçu*, p. 237.

conscience de la présence de la beauté sous toutes ses formes. Dans plusieurs de ses textes, l'année est découpée en fragments où sont notés ces éclats lumineux et significatifs. Ils occupent le devant du tableau, en rendant le monde plus ouvert et habitable, mais l'Histoire du siècle et des siècles n'est jamais absente.

« [...] Il y a dans la poésie, pas nécessairement chez les grands poètes, pourvu que le ton soit juste, des moments qui sont comme le bruit du torrent ou le rire d'Aglaé [dans L'idiot], des ouvertures ou des entrebâillements sur un espace autre, qui ne serait pas un autre monde, mais notre monde compris autrement. Ce qui rejoint la méditation de Musil sur ce qu'il appelle l'autre état, « der andere Zustand », qu'il rapproche plutôt de l'état mystique, mais qui est aussi un état poétique : un état dans lequel notre perception du monde est modifiée. Modifiée, naturellement, dans un sens qui le rend plus habitable. C'est aussi ce que Rilke appelle « L'ouvert », où les poètes, les anges, les bêtes aussi à leur manière, circulent sans difficulté parce qu'il n'y a plus d'obstacle, que la respiration est possible. Et je crois que toutes les œuvres poétiques véritables, et plus nettement encore les œuvres musicales, nous conduisent plus ou moins près de ce seuil. »⁶³⁹

Les narrateurs, les héros, se servent de la même façon des indices, des points de repère heureux et malheureux qui ont eu de l'importance pour eux, à un moment précis de leur histoire. L'Histoire y joue aussi un grand rôle, notamment dans *Le Jardin des Finzi-Contini*, ce récit ne pouvant être lu qu'en rapport avec le temps de la Shoah, avec les arrestations, avec les camps de concentration, avec la fin d'un monde. Le film de Vittorio De Sica, *Il giardino dei Finzi-Contini*, le montre encore plus violemment. Le Jardin de Claudio Magris à Trieste est, d'un point de vue géographique, très proche du camp de concentration *La Risiera di San Sabba*. La connaissance historique de faits réels et tragiques donne donc un éclairage différent à la lecture.

*« [...] Une autre propriété remarquable du phénomène de la lecture, également génératrice de dialectique, concerne le rapport entre communicabilité et référentialité (s'il est encore permis d'utiliser ce vocable avec les réserves appropriées) dans l'opération de refiguration. On peut entrer dans la problématique par l'une ou l'autre extrémité : ainsi on dira, comme dans l'esquisse de *Mimésis III* de notre premier volume, qu'une esthétique de la réception ne peut engager le problème de la communicabilité sans engager celui de la référence, dans la mesure où ce qui est communiqué, en dernière instance, c'est par-delà le sens d'une œuvre, le monde qu'elle projette et qui en constitue l'horizon ; mais on doit dire en sens inverse, que la réception de*

⁶³⁹ Patrick Kéchichian, *Les impératifs de Jaccottet Un « espace autre », Sa poétique est une éthique et un art de vivre, de penser et de rêver*, 8 juin 2001 ; Philippe Jaccottet *donne sa définition de la poésie*, Propos recueillis par Monique Petillon, 15 juillet 1994 ; Le Monde, Dossiers et Documents Littéraires, n° 43 – Avril 2004, p. 4.

l'œuvre et l'accueil de ce que Gadamer aime appeler la « chose » du texte ne sont arrachés à la pure subjectivité de l'acte de lecture qu'à la condition de s'inscrire dans une chaîne de lectures, qui donne une dimension historique à cette réception et à cet accueil. L'acte de lecture s'inclut ainsi dans une communauté lisante, qui dans certaines conditions favorables, développe la sorte de normativité et de canonicité que nous reconnaissons aux grandes œuvres, celles qui n'ont jamais fini de se décontextualiser et de se recontextualiser dans les circonstances culturelles les plus variées. »⁶⁴⁰

Le lecteur d'aujourd'hui est complètement concerné par les parcours de reconnaissance des divers narrateurs. L'Histoire nous concerne tous, pèse sur nous, nous ne pouvons, dans certains cas, ni le comprendre, ni en annuler le scandale ; nous sommes obligés d'en prendre acte pour vivre consciemment avec plus de sagesse.

« [...] En fait l'extermination de six millions de juifs est l'invisible mauvaise conscience de toute la modernité : elle pèse comme un accablant secret sur tous nos contemporains, qu'ils aient ou non conscience et même s'ils n'en éprouvent nul remord. C'est le terrifiant, l'indicible secret que chacun porte plus ou moins en soi. Ceux qui nient la chose sans nom ou qui affectent de parler d'autre chose, ceux qui n'y pensent pas, ceux même qui s'en réjouissent, si cette espèce existe, ils sont tous habités par l'inavouable secret. »⁶⁴¹

Le vingtième et maintenant le vingt et unième siècle se lisent d'une manière certes, passionnelle, car ce sont les nôtres, mais ils se lisent d'une autre façon, parce qu'ils sont chargés de toute l'Histoire passée, de nos histoires, de tout ce grand mouvement qui commence avec la naissance de la vie sur terre, qui continue jusqu'à nos jours et se poursuit. En fait, nous sommes des dépositaires solidaires. Notre compréhension du monde s'en enrichit, s'en affecte aussi, sans pour cela pouvoir le transformer. En revanche, notre essai de compréhension du monde peut arriver à une saisie véritable et provoquer des transformations bénéfiques, au moins dans le cadre étroit de notre vie pour finalement rejaillir sur les proches et les plus éloignés. C'est en tout cas la leçon enseignée par les textes choisis. Grâce, en premier lieu, à ce regard brusquement attentif à la beauté d'un espace, le jardin ; parce qu'ensuite, l'attention du regard en vient à déborder sur le reste du monde.

Nos héros, nous l'avons vu, se retrouvent sur un seuil, sont arrivés à une limite, sont prêts à un parcours de reconnaissance, occasion de mûrissement. Ils peuvent prendre de la

⁶⁴⁰ Paul Ricoeur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris : Éditions du Seuil, 1985 ; collection Points Essais, n° 229 ; p. 326, 327.

⁶⁴¹ Vladimir Jankélévitch, Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris : Éditions Gallimard, 1978 ; p. 67.

distance vis-à-vis de tout ce qui leur est arrivé, parce qu'ils sont libérés de leurs occupations habituelles ; ils prennent le temps de déchiffrer le sens de leur vie passée et présente ; ce faisant, ils construisent une véritable harmonie entre passé, présent et futur.

a. Le temps.

Le temps est d'une grande complexité. Il est le temps de notre vie qui s'accomplit de la naissance à la mort ; il peut alors être appelé destin :

« [...] C'est si l'on veut, le déroulement d'un rouleau, car il n'y a pas d'être vivant qui ne se sente peu à peu arriver au bout de son rôle ; et vivre consiste à vieillir. Mais c'est tout aussi bien un enroulement continu, comme celui d'un fil sur une pelote, car notre passé nous suit, il se grossit sans cesse du présent qu'il ramasse sur sa route, et conscience signifie mémoire. »⁶⁴²

Le destin est le temps de vie imparti à chacun. Nous ne suivons pas nos héros jusqu'au moment de leur mort, mais suffisamment loin pour comprendre quelle sera peut-être la fin de leur destinée. Dans le cas de la plupart de nos héros, le destin leur montre à un moment précis et, en général, critique, que les événements qui ont jalonné leur vie n'ont pas été vécus par hasard, mais ont été des épreuves formatrices qui les ont peu à peu révélés à eux-mêmes. Nos héros ont pris conscience de la beauté du monde à travers le jardin et se sont installés dans la vigilance et l'attention, provoquant la clarté des différents liens qui existaient entre les événements. Ce nouveau savoir leur permet d'accepter et d'aimer leur destin, leur donne finalement, le désir de le construire ou reconstruire dans une autre optique.

Le temps est celui de la vie et il est aussi le temps de la fiction auxquels se rattachent la poétique et l'autobiographie de l'expérience personnelle, le temps de l'écriture dans lequel se greffe non seulement les circonstances de sa composition, mais tout le paysage qui entoure ces circonstances, l'époque donnée, le temps de la réception, et le temps propre de la lecture interprétative qui peut varier du lecteur au lecteur, et d'une époque à l'autre.

La conception du temps est, d'entrée, cosmologique, le temps est mesurable. C'est le temps que nous suivons normalement en nous levant avec le lever du soleil et en nous couchant quand lui-même est couché :

⁶⁴² Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Genève : Éditions Skira, 1946 ; p. 177.

« L'échec majeur de la théorie augustinienne est de n'avoir pas réussi à substituer une conception psychologique du temps à une conception cosmologique, en dépit de l'irréversible progrès que représente cette psychologie par rapport à toute cosmologie du temps. L'aporie consiste précisément en ce que la psychologie s'ajoute légitimement à la cosmologie, mais sans pouvoir la déplacer et sans que ni l'une ni l'autre, prise séparément, ne propose une solution satisfaisante à leur insupportable dissentiment. [...] »⁶⁴³

Le temps apparaît comme objectif et naturel, il s'inscrit dans le mouvement du système solaire et dans celui de tous les êtres vivants.

« Les corrections mêmes que la science n'a cessé d'apporter à la notion de « jour » - en tant qu'unité fixe dans le calcul des mois et des années - attestent que la recherche d'un mouvement absolument régulier reste l'idée directrice de toute mesure du temps. »⁶⁴⁴

Mais au temps objectif (chronos), mesurable, quantifiable, lié aussi à toute l'aventure humaine et culturelle et à l'histoire des civilisations lue dans la distance imposée par les siècles, s'oppose un temps subjectif (tempus). Dans l'axe d'un temps objectif, notre première expérience du temps est la durée, le temps vécu, elle dépend de la subjectivité de chacun, en permettant d'expérimenter l'oubli, l'attente, la présence et l'absence, l'ennui...etc.

En suivant Paul Ricoeur qui étudie longuement Augustin et Aristote, le problème du temps est trop complexe pour être réglé par les deux extrémités qu'offrent Augustin avec l'âme, la « *distensio animi* » qui nous montre notre esprit tendu vers les trois moments du temps ensemble, (« [...] *Il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur.* »),⁶⁴⁵ et Aristote avec le mouvement : le temps est « *quelque chose du mouvement* », et si la continuité est la possibilité de diviser à l'infini une grandeur, on peut lire dans la relation d'ordre qui résulte d'une telle division continue, la relation d'un avant et d'un après. Et la succession est l'avant et l'après dans le temps, mais elle n'est pas une relation absolument première.

« [...] elle procède, par analogie, d'une relation d'ordre qui est dans le monde avant d'être dans l'âme. Nous butons, ici encore, sur un irréductible : quelle que soit la contribution de l'esprit à la saisie de l'avant et de l'après – et

⁶⁴³ Paul Ricoeur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris : Éditions du Seuil, 1985, collection Points Essais, n° 229 ; p. 21.

⁶⁴⁴ *Idem.* p. 23.

⁶⁴⁵ Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris : Éditions Garnier Frères, 1964 ; collection Garnier Flammarion n° 21 ; chapitre XX, *Premiers résultats de la recherche.* p. 269.

ajouterons-nous, quoi que l'esprit construise sur cette base par son activité narrative -, il trouve la succession dans les choses avant de la reprendre en lui-même ; il commence par la subir et même par la souffrir, avant de la construire. »⁶⁴⁶

La troisième phase dans la théorie d'Aristote, introduit le nombre et cela fait la différence : la définition du temps pour lui se complète.

« Car c'est cela le temps : le nombre du mouvement, selon l'avant et l'après » (219 b 2). L'argument, encore une fois, repose sur un trait de la perception du temps, à savoir la distinction par la pensée de deux extrémités et d'un intervalle ; l'âme dès lors, déclare qu'il y a deux instants et les intervalles délimités par ces instants peuvent être comptés. En un sens, la coupure de l'instant, en tant qu'acte de l'intelligence, est décisive : « Car c'est bien ce qui est déterminé par l'instant qui nous apparaît comme l'essence du temps ; tenons cela pour acquis » (219 a 29). [...].⁶⁴⁷

Et pourtant, il faudrait que les deux perspectives soient conciliables.

« [...] Et pourtant, les difficultés propres à l'une et à l'autre perspective exigent que les deux perspectives soient conciliées ; à cet égard, la conclusion de la confrontation entre Augustin et Aristote est claire : il n'est pas possible d'attaquer le problème du temps par une seule extrémité, l'âme ou le mouvement. La seule distension de l'âme ne peut produire l'extension du temps ; le seul dynamisme du mouvement ne peut engendrer la dialectique du triple présent. »⁶⁴⁸

Reproduire le texte de Paul Ricoeur est inutile, il apparaît simplement, à travers toutes les recherches entreprises, que plus la réflexion analytique s'affine, plus les difficultés émergent. Seule la poétique du récit arrive à dénouer les nœuds les plus compliqués, raconter le temps constituant la seule façon correcte de le penser et de le rendre :

« Ce dont je veux éprouver la teneur et les limites, c'est l'hypothèse qui dès le départ a orienté notre travail, à savoir que la temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie, mais requiert la médiation du discours indirect de la narration. La moitié négative de la démonstration réside dans le constat que les tentatives les plus exemplaires pour exprimer le vécu du temps dans son immédiateté même multiplient les apories à mesure que s'affine l'instrument d'analyse. Ce sont ces apories que précisément la poétique du récit traite comme autant de nœuds qu'elle s'emploie à dénouer. Sous forme schématique, notre hypothèse de travail revient ainsi à tenir le

⁶⁴⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit 3. Le temps raconté. Op. Cit.* p. 28.

⁶⁴⁷ *Idem.* p. 28, 29.

⁶⁴⁸ *Ibid.* p. 42.

récit pour le gardien du temps, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté. »⁶⁴⁹

C'est la mémoire qui sauve le temps, le passé, l'Histoire, les histoires, les instants ; la seule mémoire qui peut dans sa virtualité, sa disponibilité, ressusciter ce qui n'est pas pour le moment l'objet de sa pensée, mais qui peut l'être n'importe quand. Le rapport entre l'homme et le monde est sous le signe du temps.⁶⁵⁰ L'existence humaine est composée de souvenirs et de projets et se vit comme une histoire, avec en toile de fond la grande Histoire. C'est parce que les choses sont dites, écrites, qu'elles abolissent le temps et que simultanément elles le sauvent. Nos héros, parce qu'ils se retrouvent à un certain stade de leur existence, par un travail de mémoire, qui est reconnaissance et compréhension des événements passés, peuvent construire ou reconstruire leur histoire. Si l'espace du jardin dans sa beauté les touche, c'est aussi parce qu'ils en sont arrivés à un certain degré de maturité.

Le temps n'est pas l'espace et l'espace n'est pas le temps, ils sont hétérogènes, ils n'ont pas la même nature, pas la même structure, et naturellement pas la même fonction. Et pourtant ils se contaminent ou nous les contaminons...

« Le temps est depuis longtemps au cœur de toutes les spéculations : donner la liste des penseurs de la temporalité serait une entreprise de longue haleine et ardue, une entreprise encyclopédique. En revanche l'espace est resté en retrait, comme si la surface nous intéressait moins que les vertigineuses plongées à travers la diachronie. Comme si depuis Bakhtine et son chronotope, temps et espace pouvait faire l'objet d'un traitement séparé. Comme si l'être-là n'était pas forcément un être-ici. La dimension spatiale du monde s'est imposée à l'évidence après les grands bouleversements qui ont modifié le paysage de l'homme au XXème siècle. L'espace est sorti du nomos après Auschwitz ; il s'est craquelé après que la décolonisation eut prouvé que la planète n'était pas le miroir déformant d'une Europe redevenue vague péninsule du continent asiatique ; il a continué à se fragmenter au fil des évolutions kaléidoscopiques de la technologie des médias. L'espace s'est ainsi temporalisé, à moins que le temps ne se soit spatialisé. [...] »⁶⁵¹

⁶⁴⁹ *Ibid.* p. 435.

⁶⁵⁰ Nous pouvons nous reporter avec grand profit au chapitre sur *Le temps* dans *Le Sublime du quotidien* d'Herman Parret, p. 147 – 166. Il nous rappelle quelques points fondamentaux de Paul Ricoeur et se sert des différents travaux et analyses de grands sémioticiens. Dans ce chapitre sur *Le temps* et dans en particulier *La narratologisation du temps* il défend l'idée que nous vivons la vie quotidienne comme un récit et les temporalités de la vie quotidiennes comme le temps d'un récit (p. 155). En rapport avec ce dont parlait Michel de Certeau à propos des tactiques, des stratégies, des ruses que nous mettons tous en pratique pour transformer le quotidien (p. 156).

⁶⁵¹ Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, (sous la direction de), *Littératures et espaces*, Éditions Pulim, collection Espaces Humains ; Bertrand Westphal, *Avant-propos*, p. 7.

Le temps est le milieu indéfini où paraissent se dérouler irréversiblement les existences dans leur changement, les événements et les phénomènes dans leur succession. Il est aussi, nous l'avons vu, cet instant, ce moment privilégié du sublime. Il y a sublime parce qu'il y a ce moment du *Kairos*.

« [...] le kairos, cette notion si importante dans la pensée que les grecs ont de la pratique, et si difficile à rendre. On traduit habituellement par « l'occasion », le « moment opportun ». En vérité, c'est un aspect du temps : le kairos est lié à la nature des choses, à l'urgence, par exemple dans la médecine, la stratégie ; elle suppose l'expérience, le coup d'œil, le tournemain du praticien. C'est l'urgence reconnue de la nécessité dans l'action ; c'est le moment d'agir et l'appréhension du moment. Le kairos est une mesure, mais qui ne relève pas du nombre, de la quantité. Il naît de l'appréciation, du coup d'œil du praticien et de la nature des choses. C'est cette rencontre du donné et de la technique qui fait du kairos ce que nous appellerons la mesure du qualitatif, un des rêves profonds de la pensée grecque [...]. »⁶⁵²

En fait, le temps n'a de sens pour nous que parce que nous sommes le temps.

« [...] Nous ne pouvons mettre quelque chose sous ce mot [temps] que parce que nous sommes au passé, au présent et à l'avenir. Il est à la lettre le sens de notre vie, et, comme le monde, n'est accessible qu'à celui qui y est situé et qui en épouse la direction. [...] . »⁶⁵³

L'espace, dans sa première définition dans le nouveau petit Robert, est la distance, l'écart, l'écartement, l'intervalle. L'espace entre deux points, entre deux objets rapprochés : la marge, le blanc. En deuxième position, vient l'espace ou le lieu, la place, la surface, l'étendue, la superficie. Dans la première acception il est donc un intervalle et l'intervalle dans tous les dictionnaires est la distance d'un lieu à un autre, d'un temps à un autre, un terme de musique qui marque la différence entre un son grave et un son aigu, un terme de fortification dans le sens où les lignes à intervalles sont des lignes qui délimitent un espace libre de tout obstacle, un espace abordable, un espace en quelque sorte sans risque. Il est un entre-deux, où se retrouvent le vide et le plein, le silence et la parole ou la musique, la liberté d'être et de respirer. Le lecteur ressent cette notion d'intervalle dans ce que vit le narrateur à Breskel, dans ce que ressent Roger Caillois, par exemple, avec ses jardins secrets, lieux ou objets étranges. Ces intervalles leur permettent de respirer ; dans le cas de Roger Caillois, ils font davantage, car ils s'infiltrèrent insidieusement et tentent d'imprégner l'espace bien plus grand

⁶⁵² Longin, *Du Sublime*, Op. Cit. p. 12.

⁶⁵³ Merleau-Ponty, dans *Phénoménologie de la perception, La temporalité*, Op. Cit. p. 492.

de la parenthèse. Les jardins publics, à la fois espaces et temps privilégiés, fonctionnent comme un temps de rêverie créatrice, un espace de souvenirs et de désirs ; cet espace du jardin devient dans *Microcosmes* un véritable lieu d'initiation, d'enseignement. Ce que l'on a connu dans le Jardin permet de reconnaître toutes choses hors de celui-ci, même les choses qui n'existaient pas dans le Jardin ou qui existaient sous une forme vraiment différente. Philippe Jaccottet excelle à montrer les instants lumineux et fugitifs, situés sur la marge, à la limite :

« [...] La phrase de Jaccottet qui oscille souvent entre la netteté de ligne du haïku et la formulation brève à la Francis Ponge est, dans sa forme même, la condensation de brusques et éphémères sensations qu'offrent le spectacle du monde, tel élément du réel quotidien devenu espace ou moment poétique. [...]. »⁶⁵⁴

Philippe Jaccottet brille aussi dans l'art de faire ressentir les frontières poreuses du temps.

« [...] Jaccottet chérit tout ce qui lui permet de prendre sur le fait l'énigme de la frontière temporelle. Ainsi attaché tantôt aux lisières de l'instant qui finit, tantôt à celles de celui qui commence. Il pourra rêver aussi de tenir à la fois ces deux limites ; s'établissant alors au-dessus même de l'espace où la durée exerce son pouvoir de renversement et de métamorphose. [...] Dans l'état le plus accompli de cette rêverie, le temps semblera s'arrêter un court instant entre deux grains de temps, la lumière hésitera entre deux états successifs, et antinomiques, de la lumière. [...] Entre promesse et nostalgie, il semble alors que la déchirure du temps s'apaise, s'engourdisse. Nous nous immobilisons dans le mobile, comme nous nous épanchions tout à l'heure dans le clos. La durée ne nous fait plus mourir mais être. Elle est la puissance qui se charge en une succession d'anéantissements, de faire glisser de l'une à l'autre les diverses nuances éclairantes de la vie. »⁶⁵⁵

L'espace du jardin se révèle spécial, il nous renvoie à l'art et à la nature. En tout premier lieu, d'une manière symbolique, il fait référence au bonheur du jardin originel et se situe dans le hors temps. Nos héros vivent par moment dans un espace lié à un temps présent parfaitement heureux. Ils habitent une temporalité de qualité et en reçoivent un sentiment double de coupure et de continuité : un temps presque suspendu et une durée qualitative où le passé, le présent, le futur s'interpénètrent dans une osmose heureuse et continue. Pour eux et pour nous, la connaissance du phénomène des saisons et le savoir concernant la

⁶⁵⁴ Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal (sous la direction de), *Littératures et espaces*, Op. Cit. Daniel-Henri Pageaux, *Ouverture*, p. 19.

⁶⁵⁵ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Philippe Jaccottet, Op. Cit. p. 334.

métamorphose continue du jardin, intégrant le retour fidèle et annuel de la beauté du printemps, imprime et grave fortement une impression de stabilité et de fiabilité. Ils offrent aux héros la conscience et le désir d'une même volonté de renouvellement.

Que les héros passent par des moments intenses est parfaitement normal, car les phénomènes d'intensité sont les seuls à avoir un sens concret pour eux et pour nous, ils constituent le fond de toute existence temporelle, c'est-à-dire de la vie même.

« Et pourquoi toujours ce pluriel : « les temporalités du quotidien ? » C'est que l'espace temps inventé se manifeste dans le quotidien, par une multitude infinie de temporalités, brins et éclats de la tensivité, du désir, qui sous-tend tout sens et chaque existence. »⁶⁵⁶

L'instant est un des paradoxes du temps, il est le moment le plus bref et peut revêtir l'intensité la plus forte, la plus violente qui soit. Il est éphémère et éternel. La règle de l'instant est la succession, aussi est-il insaisissable, et peut-être d'autant plus beau et intense qu'il a ce caractère insaisissable. Il est en outre, si intense, non parce qu'il finit ce qui est inéluctable, mais à cause de notre propre finitude : la mort. L'instant est aussi dans la continuité du temps, ce qui relie le passé au futur ; or la continuité du temps implique un devenir qui ne pourrait pas exister si l'on ne vivait que dans et pour l'instant. En fait, la plénitude de l'instant doit se jouer dans la continuité du temps. Ce je-ne-sais-quoi, ce presque-rien de Jankélévitch, ce moment de l'occasion heureuse, le clin d'œil du sublime, ne sont compris dans leur essence que par rapport à la continuité du temps, passé, présent, futur. Ils éblouissent d'un seul coup, et comme le dit si bien Philippe Jaccottet, ils perdurent dans le temps, ils l'éclairent à la manière de soleils ou de simples lueurs.

Il y a des moments particuliers où le temps semble ne plus peser : dans l'espace du jardin et dans l'espace du travail artistique, et bien évidemment dans l'espace de la joie amoureuse. La joie en elle-même, fait non seulement partie de ces trois espaces, mais elle est constitutive de l'homme tout entier, et d'une manière plus ou moins nuancée, de tous les êtres vivants. Dans l'espace du jardin, nous sommes en général complètement détendus, vidés de nous-même, ou parfaitement concentrés sur les travaux du jardin, pour l'amener à sa plus haute perfection dans l'avenir ; dans l'espace du travail artistique, amoureuxment fait, on est aussi complètement concentré sur ce que l'on fait. Une ressemblance étonnante se fait jour

⁶⁵⁶ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 170.

entre ce que l'on ressent quand on est vidé de soi-même et ce que l'on ressent quand on est concentré, rempli de ce que l'on fait bien. Le vide et le plein sont parfaitement réunis et complémentaires, aussi bien dans le domaine de l'art que dans la vie, comme l'attestent les textes chinois. Le jardin, comme la peinture ou la poésie le font percevoir plus fortement, dans le monde occidental comme en Chine où sont nées ces notions de Vide et de Plein.

« [...] Non moins essentiel que le célèbre couple Yin-Yang, le Vide se présente comme un pivot dans le fonctionnement du système de la pensée chinoise. Il est en quelque sorte « incontournable », pour peu que l'on veuille observer la manière dont les chinois ont conçu l'univers. Outre le contenu philosophico-religieux qu'il implique, il régit par ailleurs le mécanisme de tout un ensemble de pratiques signifiantes : peinture, poésie, musique, théâtre ; et de pratiques relevant du domaine physiologique : la représentation du corps humain, la gymnastique dite t'ai-chi'uan, l'acupuncture, etc. Il n'est pas jusqu'à l'art militaire et l'art culinaire où il ne joue un rôle fondamental.

Car dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. »⁶⁵⁷

Les mystiques du monde entier le soulignent aussi. Le Vide étant ce qui permet au Souffle, au mouvement de circuler, le Silence joue ce même rôle, autant dans le domaine musical que dans la vie.

« [...] Sans entrer dans les détails, on peut dire, comme approche immédiate, que dans l'interprétation musicale, le Vide est traduit par certains rythmes syncopés, mais tout autant par le silence. Celui-ci n'y est pas une mesure mécaniquement calculée ; rompant le développement continu, il crée un espace qui permet aux sons de se dépasser et d'accéder à une sorte de résonance par-delà les résonances. [...] »⁶⁵⁸

Le silence, dans les jardins étudiés, donne aux héros la faculté de rentrer dans diverses formes de la plénitude. Le Vide permet au Plein de s'exprimer plus totalement, le silence permet à l'indicible de se dire.

« [...] Mais plus que dit, l'ineffable est expérimenté dans le silence. Le dire ne s'exerce en somme que comme l'occasion de l'expérience ou son rappel, la médiation du silence. La pratique poétique de la joie rencontre une

⁶⁵⁷ François Cheng, *Vide et Plein Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, 1991 ; collection Points Essais n° 224 ; p. 45.

⁶⁵⁸ *Idem.* p. 46.

circonstance privilégiée dans la contemplation de la nature dont les bruits ne sont jamais des mots ; elle provoque parfois l'épreuve pure de l'affect dont la puissance envahit soudain la conscience tout entière, en une brusque sensation d'extase et de joie qui jamais ne s'oublie, et dont la résonance se perpétue en nous indéfiniment à la manière de cette vibration fossile dont parlent les astrophysiciens. »⁶⁵⁹

Le sentiment amoureux dans son essence joyeuse, comme l'éprouvent plusieurs héros de nos textes, installe dans une qualité du temps présent.

« La joie est présence. C'est ce qui découle de son statut fondateur. La présence est un certain rapport que le sujet entretient avec le présent qui est l'être de la conscience. Ce rapport est tout entier d'adhésion au présent, le seul temps réel – en tant que vécu – de la conscience. Le passé n'est plus, sinon dans la mémoire qui en perpétue le souvenir, laquelle est toujours mémoire au présent de ce qui n'est plus ; et lorsque l'on dit de quelque chose du passé qu'il perdure, comme c'est le cas par exemple d'une tradition vivante, c'est toujours et nécessairement dans le présent que cela perdure. Aussi bien, le futur n'est pas encore et ne sera jamais, sinon dans l'imagination qui en conçoit la possibilité, laquelle est toujours de même imagination au présent de ce qui n'est pas encore. »⁶⁶⁰

Notre existence est temps de notre naissance à notre mort ; puisque nous n'avons aucune prise sur le temps, notre seule manière de le maîtriser un peu est de l'accepter, comme nos héros finissent par accepter et aimer leur destin, par vouloir le vivre.

« [...] Le temps est consubstantiel à notre pensée, à notre existence, à tous nos actes, il est la chair de notre chair, l'essence invisible de notre être et la quintessence invisible de notre essence. La seule chose que nous pouvons faire, c'est non pas lui arracher un secret, ni même une bribe de ce secret, ni davantage le penser, mais le vivre et le revivre inépuisablement, désespérément. [...] »⁶⁶¹

b. Le destin.

Le destin est dès l'origine un mythe qui porte en lui cette image du fil de la vie, où la mort est comprise, davantage comme un aboutissement normal et nécessaire qu'une rupture. La fatalité et la tragédie s'en mêlant, le fil de la vie va plutôt représenter la fragilité de la vie que sa continuité. Le destin est associé aux Parques :

⁶⁵⁹ Nicolas Go, *L'Art de la joie Essai sur la sagesse*, Op. Cit. p. 217.

⁶⁶⁰ *Idem*. p. 100.

⁶⁶¹ Vladimir Jankélévitch, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris : Éditions Gallimard, 1978 ; p. 31.

« Les Parques sont les plus connues, du moins dans la tradition littéraire française, d'une série de divinités féminines du destin qui ont sans doute une origine commune indo-européenne : les Moires grecques, les Parques latines, les Nornes, les Déeses et les walkyries scandinaves, les fées romanes et les Urses roumaines partagent bien des traits communs. Elles sont associées à la fois à la fécondité et à la mort, ce sont des fileuses à la parole prophétique et elles sont très souvent au nombre de trois. Enfin elles président au destin de l'univers comme à celui de l'individu. »⁶⁶²

Ces fileuses sont aussi des tisseuses, la couleur du fil, sa nature, sont autant de caractéristiques heureuses ou malheureuses.

« Le passage du fil au tissu permet non seulement d'introduire une dimension collective mais aussi d'enrichir le réseau métaphorique. Le destin peut être pensé comme un vêtement qui habille l'individu, comme en témoigne le chapitre VI d'Aurélia ou encore L'homme et la sirène d'Henri de Régnier, ou bien comme un spectacle représenté sur la toile : c'est le cas dans le conte d'Edouard Laboulaye Les Trois Citrons et dans la nouvelle d'Alfred Döblin La Danseuse et le Corps, où l'héroïne brode son propre destin et notamment sa mort. »⁶⁶³

Le destin, par la métaphore du filage et du tissage, en vient à déborder sur des images plus noires, il devient piège, danger, écueils à éviter :

« Le vocabulaire du filage et du tissage peut dans la plupart des langues européennes s'employer métaphoriquement dans le registre de la ruse et de la tromperie : ourdir et tramer en français, ordire et tramare en italien, to weave en anglais, spinnen en allemand, autant d'exemples de cette étroite connexion avec la notion de piège. Or la métaphore rejoint ici le mythe, à moins qu'elle n'en dérive. Les divinités qui filent sont aussi des divinités qui enchaînent, qui entravent, qui tendent des pièges. De la forme simple du lien qu'on rencontre dès l'origine du mythe, aussi bien dans le domaine grec que dans le domaine scandinave, on passe à des images plus élaborées, telles celles du filet et de la toile d'araignée. [...] Pour Francis Ponge, le poète est une parque-Araignée qui prend le lecteur au piège dans le texte qu'il a tissé (L'Araignée dans Pièces). Le rapprochement du tissage des Parques et de celui des mots est d'autant plus pertinent que les déesses du destin sont aussi et surtout des divinités prophétiques, chez lesquelles l'activité de fileuse est étroitement liée à la parole et au chant. »⁶⁶⁴

⁶⁶² Pierre Brunel (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Éditions du Rocher, 1988 ; Sylvie Ballestra-Puech, *Les Parques*, p. 1140.

⁶⁶³ *Idem.* p. 1142.

⁶⁶⁴ *Ibid.* p. 1142.

Dans un registre d'idées différent, la parole ou le manque de parole, les actes⁶⁶⁵ se révèlent primordiaux dans le cours de la vie, donc du destin. Il suffit de penser ou de relire Perceval ou le conte du Graal⁶⁶⁶ pour s'en rendre compte ; Perceval tantôt ne prononce pas les mots qu'il aurait dû prononcer, tantôt il le fait si malencontreusement qu'il aurait mieux fait de se taire. Autrement dit, il y a un choix judicieux à faire, que se soit dans le silence ou dans la parole.

« [...] Ah ! Malheureux Perceval, quelle malchance pour toi que tu n'aies pas posé toutes ces questions, car autrement tu aurais guéri le bon roi infirme, et il aurait recouvré l'usage de ses membres et le pouvoir sur ses terres. Et il en aurait résulté tant d'avantages ! Mais maintenant, sache bien qu'en résulteront des calamités pour toi et pour d'autres. [...] »⁶⁶⁷

Dans la plupart des contes ou des récits tout au long des siècles passés, les héros sont confrontés au seul choix qu'ils doivent impérativement faire ; un échec peut peser sur leur vie entière, et, quand le « rattrapage » est possible, beaucoup de temps est déjà perdu. Dans nos récits, on perçoit très bien ce même problème ; la plupart des héros ont mis un certain temps à se poser les bonnes questions, alors même qu'il ne leur était guère facile de mûrir plus rapidement. Pour transmettre sa musique, monsieur de Sainte Colombe attend presque l'heure de sa mort, et il lui faut accepter l'enthousiasme d'un disciple qu'il n'aimait guère au départ. Silvio est plus rapide dans sa manière de recomposer sa vie, de lui redonner un sens, mais il lui a fallu quand même attendre ses cinquante ans pour en éprouver toute la sérénité.

Il en résulte encore un problème, le destin étant aussi de faire ou de dire ce que l'on doit au bon moment. Il se trouve que nos héros sont arrivés à un certain stade de mûrissement, où ils sont particulièrement réceptifs et deviennent donc capables de faire le bon choix. Saisir l'occasion, la seule occasion qui a de l'importance, tel est toujours le critère. Le sublime se situe aussi dans cette rencontre particulière qui se vit comme une épreuve à un moment précis, une occasion unique.⁶⁶⁸

Le destin est donc bien la part qui échoie à chacun. Elle peut sembler injuste, effroyable, pour toutes les bonnes raisons du monde. Naître dans un pays en guerre ou ravagé

⁶⁶⁵ Nous soulignons aussi que dans l'optique de J.L. Austin : « dire c'est faire ». J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris : Éditions du Seuil, 1970, rééd. Collection Points.

⁶⁶⁶ Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Paris : Éditions Gallimard, 1994, Bibliothèque de la Pléiade ; *Perceval ou le conte du Graal*, p. 683 - 911.

⁶⁶⁷ *Idem.* p. 774.

par la disette ou diverses épidémies n'est pas exactement le genre de rêve que l'on fait ; connaître la guerre ou les guerres au cours de sa vie n'est pas une expérience réjouissante ; se retrouver juif dans la tourmente des humiliations, condamnations et exterminations, a été l'enfer sur la terre. Mais, même sans en passer par des expériences aussi dures, il est vrai que l'on peut avoir le sentiment de n'avoir pas été vraiment le sujet de sa vie, d'avoir même été bâillonné, emprisonné dans mille filets réels ou imaginaires. Les savoirs de la connaissance scientifique renforcent cette façon de voir, relativement juste et compréhensible.

Silvio, avant de connaître et de devenir le maître de la Roseraie, n'avait pas eu le sentiment d'avoir vécu pleinement sa vie, sauf le temps privilégié de son enfance avec sa mère. Jurjen se sent lui aussi en exil de sa vie ; l'héroïne du Génie du lieu ressent un manque mais elle a mieux géré la sienne. Monsieur de Sainte Colombe était heureux quand sa femme vivait encore ; on l'a vu les deuils peuvent pulvériser l'idée même de la joie, et à la mort de sa femme, la musique prend toute la place au détriment peut-être de la vie. Mais la vie est aussi la musique, et, là encore, le juste équilibre n'est pas simple. La mort du premier bébé, Guido, de la mère de Micòl et d'Alberto est un événement qui a toujours pesé lourdement et tristement sur la famille. Les tragiques événements qui s'abattent sur la famille Finzi-Contini comme sur d'autres familles juives pendant la deuxième guerre mondiale pouvaient-ils être évités ? Peut-être. Le tragique s'accroît devant ce peut-être, car il met en cause une responsabilité qui est celle de tous.

Mais avoir un destin se fonde justement dans la démarche d'une acceptation courageuse qui peut nécessiter la révolte. Le fait pour Silvio d'accepter le domaine de la Roseraie est une révolte par rapport à son ancienne vie. Après tout, il aurait pu avoir peur de s'engager dans une nouvelle vie complètement différente de la sienne. Le destin n'est peut-être pas uniquement de réussir à déjouer tous les pièges, de réussir sa vie. Il est peut-être de réussir sa vie avec les autres, de laisser dans la mémoire des traces vivifiantes, encourageantes pour ceux qui ont vécu avec nous et pour ceux qui suivent, un peu comme léguer un jardin, des poèmes, des textes, de la musique, des peintures... des choses accomplies avec art et avec amour. La vie « ordinaire », en apparence banale de madame Ramsey provoque pourtant par sa présence chaleureuse, sa clarté si stimulante, son amour et sa sagesse en mouvement, un dynamisme si puissant qu'il continue d'agir après sa mort.

⁶⁶⁸ Baldine Saint Girons, *Le Sublime de l'antiquité à nos jours*, Mayenne : Imprimerie Floch, Éditions Desjonquières, 2005 ; p. 32.

B. L'amour du destin.

L'amour du destin est d'apprendre non seulement à voir le beau mais aussi à accepter les choses telles qu'elles se présentent. Seul, l'amour du destin permet de prendre sa vie en main.

« [...] quelle pensée doit être pour moi le fondement, la garantie et la douceur de toute vie à venir ! Je veux apprendre toujours plus à voir dans la nécessité des choses le beau : je serai ainsi l'un de ceux qui embellissent les choses. Amor fati : que ce soir dorénavant mon amour ! Je ne veux pas faire la guerre au laid. Je ne veux pas accuser, je ne veux même pas accuser les accusateurs. Que regarder ailleurs soit mon unique négation ! Et somme toute, en grand : je veux même, en toutes circonstances, n'être plus qu'un homme qui dit oui ! »⁶⁶⁹

L'amour du destin dans sa sagesse n'est pas dans une acceptation résignée du sort, ni dans la volonté d'écarter toute forme de responsabilité, mais dans un enthousiasme et une espérance qui tout en comprenant le tragique du monde, tout en sachant qu'il n'est pas possible de comprendre chaque chose, se plaît à penser et à vivre la beauté de ce qui arrive à tout instant, à condition d'être attentif, sur le qui-vive. Et si le Je-ne-sais-quoi, le Presque-rien du sublime a lieu, s'il provoque cet ébranlement indispensable pour avancer, alors l'amour de sa part de vie, du destin, devient plus facile. Il en est ainsi, sans doute parce que nos héros ont mûri ou sont en train de mûrir.

« [...] Et puisque l'homme est irrémédiablement barré de la gnose complète, l'entrevision d'une quoddité que ne limitent pas les déterminations négatives du quid sera ici-bas comme un avant-goût de l'esprit pur ; puisque l'homme ne peut comme le libre créateur, prévoir ensemble le fait-que et ce que le fait sera, du moins pourra-t-il entrevoir l'effectivité de la décision en ignorant le ceci-ou-cela du choix tout décidé ; son intuition, en cela, n'est pas divine, mais presque divine. Béni soit donc le je-ne-sais-quoi qui fait de la lettre morte un esprit vivant, qui fait parler la lettre muette ; béni le presque-rien qui fait quelque chose de rien ; et béni enfin le charme sans lequel les choses ne seraient que ce qu'elles sont. »⁶⁷⁰

Même si les choses sont vraiment ce qu'elles sont, le regard attentif, déjà admiratif, les voit sous un autre angle, pleinement. Le charme du je-ne-sais-quoi joue dans cet espace du regard qui, non seulement regarde, mais admire. La volonté de Francis Ponge est de cet ordre, il faut que l'objet jubile d'avoir vu enfin ses qualités sortir de l'ombre.

⁶⁶⁹ Frédéric Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris : Éditions Flammarion, 1997 ; 2^{ème} édition corrigée, 2000. Quatrième livre – 276 – p. 225, 226.

⁶⁷⁰ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 1. La manière et l'occasion, Op. Cit.* p. 110.

« [...] Revenons à l'essentiel. Voyez-vous, le moment béni, le moment heureux, et par conséquent le moment de la vérité, c'est lorsque la vérité jouit (pardonnez-moi). C'est le moment où l'objet jubile, si je puis dire, sort de lui-même ses qualités ; le moment où se produit une espèce de floculation : la parole, le bonheur d'expression. »⁶⁷¹

Le temps de maturation vécu par les différents héros dans les jardins provoque une véritable reconnaissance, identification, puis gratitude. C'est pour cette raison qu'il peut y avoir acceptation de son destin qui passe par une réconciliation avec soi-même et avec les autres, pour atteindre à l'amour de ce que l'on fait et de ce que l'on va faire. La clarté et la vérité acquise permettent aux héros d'accéder à une toute autre vision du monde.

Comme nous l'avons dit dans la première partie, nos héros passent par des initiations, ils sont en éveil, car ils se trouvent sur le bord d'une limite où repenser leur vie devient vital. L'espace du jardin en tant qu'espace de beauté et espace de neutralité bienveillante, voire tout autre pour Roger Caillois, leur donne la force de faire en quelque sorte « un état des lieux ». Ils font le point sur ce qu'ils sont et ce qu'ils désirent vraiment. Ils s'ouvrent à une autre sensibilité donnée par le sublime, le charme et l'épreuve de ce je-ne-sais-quoi. Ainsi gratifiés, ils s'élèvent au-dessus d'eux-mêmes et ouvrent les yeux sur un rayonnement qu'ils étaient devenus incapables de voir. Ils s'intéressent à la destination de leur vie, à leur devenir et à celui d'autrui.

« [...] Il n'y a pas d'enchantement dans une bonne digestion, ni de charme dans l'euphorie d'un estomac repu : mais l'initiation à un tout autre ordre, mais la promotion de l'âme à une exigence métémpirique et surnaturelle, cette existence durât-elle l'espace d'un éclair, s'accomplissent dans le ravissement léger et parfois anxieux du charme. Plus que de notre faiblesse, le je-ne-sais-quoi témoigne de notre dignité métémpirique : pour jouer quelques secondes l'opération mystique de l'enchantement nous soustrait à l'Alternative, c'est-à-dire au monde fini où règnent le Nomos et le Logos, la justice commutative et la raison, où tout manquement aux principes de conservation et de contradiction se paye d'une douleur. Comment la continuation du temps qui fait le même devenir autre et le non-être passer à l'être, comment la soudaineté gratuite et gracieuse de l'enchantement qui condense l'altération en métamorphose ne seraient-elles pas medicina doloris ? L'effectivité enchanteresse, qui nous donne d'exister, guérit pour un instant notre incurable maladie métaphysique et fait de la créature un créateur. »⁶⁷²

⁶⁷¹ Francis Ponge, *Œuvres complètes I, Méthodes, Tentative orale*, Op.Cit. p. 666.

⁶⁷² Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne sais- quoi et le Presque rien 1. La manière et l'occasion*, Op. Cit. p. 110.

La force de l'ouverture donnée dans un premier temps à soi-même est telle que les héros peuvent arriver à dire avec le poète qui s'interroge sur la voix du Destin :

« [...] *C'est par l'échange et le partage avec les inconnus qu'il donne joie.* »⁶⁷³

Nous rejoignons ainsi l'amour du destin dans son acceptation et sa pensée heureuses ; à travers les rencontres et les lieux se loge la joie dans l'échange et le partage.

Cet amour du destin conduit nos différents héros à ce que l'on peut nommer un legs.

a. Le legs des jardins privés.

D'une certaine façon, dans plusieurs de nos textes, la courbe finale du destin accepté et aimé se traduit par un legs ; monsieur de Sainte Colombe retrouve l'amour de la musique malgré les événements tragiques qu'il a traversés et subis, il offre à Marin Marais d'abord son pardon, puis la permission d'écrire sa musique et de la jouer. Il lui transmet sa musique. Les mots du texte sont extrêmement symboliques.

« [...] *C'est ainsi qu'ils jouèrent les Pleurs. A l'instant où le chant des deux violes monte, ils se regardèrent. Ils pleuraient La lumière qui pénétrait dans la cabane par la lucarne était devenue jaune. Tandis que leurs larmes lentement coulaient sur leur nez, sur leurs joues, sur leurs lèvres, ils s'adressèrent en même temps un sourire. Ce n'est qu'à l'aube que Marin Marais s'en retourna à Versailles.* »⁶⁷⁴

Les mots sont symboliques : les pleurs nomment le morceau de musique et ils pleurent de vraies larmes ; ces pleurs, ces larmes sont comme une eau qui les renouvelle, qui les lave à la fois des tragédies, des deuils passés et de leur mésentente d'autrefois. La lumière est jaune, signe du soleil qui peut enfin briller ; demain est un autre jour, un beau jour car éclairé par le soleil ; même si tous les matins du monde sont sans retour, d'autres suivent. Ils pleurent et ils sourient, le tragique et la joie cohabitent, la musique transcende la tristesse, elle la porte jusqu'à la joie.

Silvio est aussi un homme qui a pardonné et sera donc capable de transmettre un jour sa propriété adorée. Non seulement il a fait revivre ce que son père lui avait transmis, mais

⁶⁷³ Hölderlin, *Œuvres, IV Les grands poèmes (1800, 1806), Élégies, Le pain et le vin*, p. 810. Éditions Gallimard, 1967 ; Bibliothèque de la Pléiade.

⁶⁷⁴ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde, Op. Cit.* p. 117.

encore il a fait mieux que son père, parce qu'il a accompli tout un travail initiatique et a pu se réconcilier avec son passé. Il est devenu apte à vivre heureusement le présent et à le faire vivre de la même façon par ses proches et moins proches. Son détachement final le rend à une parfaite sérénité. Silvio n'est pas dupe de l'intérêt que sa Roseraie inspire à sa famille ; mais si cet intérêt abusif sert la Roseraie, c'est, après tout, la seule chose qui lui importe. L'important est peut-être simplement d'accomplir passionnément et pleinement les divers actes que la vie propose ; lui l'a compris, les autres y arriveront aussi. Le domaine de la Roseraie a été rendu au statut d'une véritable œuvre d'art grâce à l'amour de Silvio dont la vie a été totalement transformée. Ce n'est pas seulement la Roseraie qu'il léguera un jour mais c'est aussi tout l'amour éprouvé pour elle. Son futur legs est autant spirituel que matériel.

Le legs offert par Francis Ponge et Philippe Jaccottet se matérialise dans leur « bonheur d'expression » et dans ces « raisons de vivre heureux » quand bien même le tragique ne cesserait de harceler et de ternir le monde. L'héritage réside finalement dans cette joie et cette espérance que quelque chose de lumineux et de tout autre existe à la fois à l'extérieur de nous et en nous.

« En fait de toutes mes incertitudes, la moindre (la moins éloignée d'un commencement de foi) est celle que m'a donnée l'expérience poétique ; c'est la pensée qu'il y a de l'inconnu, de l'insaisissable, à la source, au foyer même de notre être. »⁶⁷⁵.

Une transmission symbolique s'accomplit sur plusieurs plans dans les dernières pages de *Voyage au phare*. Virginia Woolf en tant qu'écrivain transmet son texte terminé, monsieur Ramsey atteint le phare avec ses fils, dont James qui en a tant de fois rêvé, Lily Bricoe termine enfin son tableau où se dessine dans le jardin près de la mer la figure de madame Ramsey qui est aussi la figure de la mère de Virginia Woolf. Virginia Woolf est arrivée à restituer l'image de sa mère et à nous la transmettre. Elle nous transmet encore beaucoup plus avec l'image de la maison de lumière symbolisée par le phare qui recouvre, en réalité, la totalité des désirs. La lumière est ainsi transmise à tous.

Jurjen, dans *La Source cachée*, transmet à son épouse Rina le passé qu'elle n'a pas vécu, l'amour d'un jardin et d'une vieille demeure pleine de charme ; ce legs leur permet de renouer tous les deux avec leur propre amour. En même temps, sans qu'elle y soit pour rien,

⁶⁷⁵ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 179.

Eline transmet assez d'elle-même à Jurjen pour qu'il puisse, grâce à ce jardin qu'elle a aimé et qu'il aime, dénouer les nœuds de ses angoisses, comprendre sa vie. Dans *Le Génie du lieu*, la transmission est réciproque ; l'âme de Renaud mort depuis bien des siècles et l'esprit bien vivant de l'héroïne s'approprient les lieux et échangent attention, présence et amour. Dans *La Gloriette*, on note d'une façon flagrante que le don qu'à son insu fait la mère à la fille est l'image sublimée d'elle-même. Sa fille, en revenant à pas de loup pour vérifier que sa mère va bien, rencontre l'image de Pomone en accord avec celle du dieu Vertumne ; autrement dit, elle a l'intuition de ce qu'est sa mère, une femme comblée par son jardin joyeux et exubérant, double de son image.

Le narrateur du jardin des Finzi-Contini réhabilite et sauve son passé en l'écrivant, il matérialise son parcours et sa reconnaissance. Par ce travail, il parvient à mieux comprendre l'attachement de Micòl à son parc, à sa vie dans ce lieu, et en retrouvant pour la dire la beauté de cet espace, il se dégage de ses sentiments négatifs, il peut revoir chaque événement, chaque personne, avec un regard neuf. Il peut aimer le souvenir de ce qu'il a vécu. Son legs s'exerce dans trois directions, envers lui-même, envers Micòl, même si elle n'est plus là pour le lire, envers le lecteur. La portée de ce don est d'autant plus grande qu'elle s'inscrit aussi dans un devoir de mémoire, puisqu'il est le seul survivant de son histoire.

L'amour du destin existe bel et bien dans Orlando. Durant plusieurs siècles, du XVI^{ème} au XX^{ème}, le héros connaît la condition masculine et féminine grâce à une métamorphose sexuelle. Ce roman est à la fois conte historique, facétieux, joyeusement écrit et essai pour concevoir et comprendre un être total, homme et femme, pour le suivre dans ses réflexions sur la vie et le genre humain. Tout se termine sur les douze coups de minuit ; mais contrairement au conte de Cendrillon où tout redevient pareil aux douze coups de l'horloge, le temps de l'horloge n'est pas vraiment le temps du récit si peu régulier, si peu linéaire... La rêverie prend le pas sur la réalité, rêve malgré tout bien éclaté tant il est difficile de concilier en soi un homme et une femme. Cependant comme dans *Voyage au phare*, les symboles, les métaphores, la technique de l'écriture du flux de conscience, le monologue intérieur enrichissent les personnages au point de leur donner plus de réalité et d'épaisseur. Si Orlando se lamente sur tous les moi différents qui la composent en 1928, au moment où elle pénètre dans le parc et où cette histoire va se terminer, le destin lui permet de rassembler en elle toutes les nuances désunies qui font partie d'elle-même.

« [...] (elle était passée devant le pavillon d'entrée et elle pénétrait dans le parc). Tout son être s'assombrit et se stabilisa, telle une surface par l'addition d'une feuille de métal qui lui donne relief et solidité ; ce qui est superficiel devient profond, et lointain ce qui est proche ; et tout se trouve enceint comme l'eau par les parois d'un puits. De même se trouvait-elle à présent assombrie, apaisée, transformée, par l'addition de cette Orlando-là, en ce qu'on appelle à tort ou à raison un moi unique, un vrai moi. Alors, elle se tût. Car il est probable que lorsque les gens parlent à voix haute, c'est que leurs moi (qui en comptent peut-être plus de deux mille) ont conscience de la désunion et tentent de communiquer, et quand la communication s'établit, ils se taisent. »^{676 677}

A partir du moment où elle est entrée dans le parc, elle est devenue elle-même ; au cours des siècles, qu'elle soit homme ou femme, le parc et son chêne préféré ont eu le pouvoir de lui rendre la paix intérieure ; le spectacle des arbres, ormes, chênes, hêtres, et celui des cerfs, notamment un cerf tout blanc,⁶⁷⁸ qui déambulent parmi eux, lui donnent la paix et un esprit fluide et heureux.

« [...] Tout ceci, les arbres, le cerf, l'herbe, Orlando l'observait avec la plus grande satisfaction comme si son esprit était devenu fluide et se coulait autour des objets pour les enceindre complètement. »^{679 680}

La description des paysages, du parc, des arbres, de la lumière, des différents états d'Orlando, que l'on retrouve aussi à travers les héros et les paysages dans d'autres textes de Virginia Woolf, permettent de lire l'amour du destin à travers l'amour de la poésie, légué par Orlando :

« Écrire de la poésie, n'était-ce pas un commerce secret, la réponse d'une voix à une autre voix ? [...] Que pouvait-il y avoir de plus secret, songea-t-elle, de plus lent, de plus semblable à une relation amoureuse, que les balbutiements par lesquels elle avait répondu tout au long de ces années, à la vieille chanson

⁶⁷⁶ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles, Orlando, Op. Cit.* p. 748, 749.

⁶⁷⁷ Virginia Woolf, *Orlando, Op. Cit.* P. 299, 300. « [...] (she had passed through the lodge gates and was entering the park). The whole of her darkened and settled, as when some foil whose addition makes the round and solidity of a surface is added to it, and the shallow becomes deep and the near distant; and all is contained as water is contained by the sides of a well. So she was now darkened, stilled, and become, with the addition of this Orlando, what is called, rightly or wrongly, a single self, a real self. And she fell silent. For it is probable that when people talk aloud, the selves (of which there may be more than two thousand) are conscious of disservement, and are trying to communicate, but when communication is established they fall silent. »

⁶⁷⁸ On peut évoquer ce que représente le cerf souvent comparé à l'arbre de vie avec ses bois immenses qui se renouvellent périodiquement, et qui est donc aussi le symbole de la renaissance. Il est chez Chrétien de Troyes une bête merveilleuse à cause de sa ramure et de sa blancheur, grâce à lui, les hommes peuvent entrer dans le monde du merveilleux et de l'aventure. Dans les écrits du Moyen-âge, il est très souvent un signe, le symbole d'une ouverture vers un autre monde.

⁶⁷⁹ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles, Orlando, Op. Cit.* p. 749.

⁶⁸⁰ Virginia Woolf, *Orlando, Op. Cit.* p. 300. « [...] All this, the trees, deer, and turf, she observed with the greatest satisfaction as if her mind had become a fluid that flowed round things and enclosed them completely. »

que fredonnaient les bois, les fermes, les chevaux bruns, col à col, près de la grille, la forge, la cuisine et les champs, que le labreur ensemence de blé, de raves et d'herbe, et le jardón où s'épanouissent fritillaires et iris. »^{681 682}

La beauté des paysages et du jardin déborde sur le tout venant de la vie et le transfigure. Le quotidien, grâce aux fulgurances joyeuses et au charme subtil qui s'y insinuent, est transformé par la vision et l'écriture poétiques.

b. Le legs des jardins publics.

Les jardins publics à Kew comme à Trieste montrent effectivement le cours du destin tel qu'il s'est déroulé à la fois dans leur propre histoire et dans celle des personnes qui s'y sont promenées, assises et y ont vécu un peu de leur temps, génération après génération. La marque du destin semble plus frappante dans le Jardin de Microcosmes, mais, dès que l'on prend la peine de déborder sur la véritable histoire des jardins de Kew, il apparaît que ces fameux jardins se sont inscrits et s'inscrivent dans un destin plus que jamais extraordinaire.⁶⁸³ Les jardins de Kew et ceux qui s'en occupent contribuent à sauver la flore et la nature, à assurer un ferme soutien aux différents projets de conservation de l'environnement, aux recherches sur les relations complexes qui existent entre les plantes, aux diverses manières d'aider les gens du monde entier à mieux les utiliser, à protéger les espèces en voie de disparition pour les réintroduire dans la nature. Le legs bénéficie aux lecteurs qui se sont intéressés d'abord au texte de Virginia Woolf, pour aller à la rencontre des jardins réels et à tous les hommes. Le legs se matérialise dans la lecture et dans la réalité.

Le Jardin de Claudio Magris donne au lecteur l'occasion de rejoindre la nature originelle, de découvrir un espace matriciel comme le montre la description de l'intérieur du vieux platane, d'évoquer le Jardin comme un premier paradis terrestre avec animaux, oiseaux,

⁶⁸¹ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles*, Orlando, Op. Cit. p. 755.

⁶⁸² Virginia Woolf, *Orlando*, Op. Cit. p. 310. "Was not writing poetry a secret transaction, a voice answering a voice? [...] What could have been more secret, she thought, more slow, and like the intercourse of lovers, than the stammering answer she had made all these years to the old crooning song of the woods, and the farms and the brown horses standing at the gate, neck to neck, and the smithy and the kitchen and the fiels, so laboriously bearing wheat, turnips, grass, and the garden blowing irises and fritillaries?"

⁶⁸³ *Royal Botanic Gardens, Kew, Richmond, Surrey TW9 3AB Grande-Bretagne. Les jardins de Kew réunissent la collection la plus importante et la plus variée au monde de plantes vivantes avec plus de 40 000 spécimens différents, soit un huitième des plantes qui existent actuellement au monde. La collection la plus complète au monde de plantes préservées, avec plus de 7 millions de spécimens. Une collection de plus de 80 000 produits végétaux utilisés par l'homme. Des serres et des vues magnifiques, dans un paysage de toute beauté. Un havre de paix et de tranquillité au cœur même d'une ville trépidante.*

insectes, toute forme de vie, où la nature reprend vite ses droits... ; d'envisager le Jardin comme un espace mythique à travers les allusions aux divers dieux et déesses ou nymphes ;

Le Jardin donne aussi l'occasion au lecteur de retrouver un espace culturel, car il est le lieu où l'art de discipliner la nature est à son plus haut niveau. On y admire la symétrie, les perspectives, l'harmonie des parterres ; on y lit les signes du passé lointain et proche grâce aux sculptures et monuments présents. Il est aussi un espace culturel dans la mesure où spectacles, concerts, expositions s'y déroulent à la belle saison.

Le jardin de Kew et le Jardin de Trieste montrent tous les deux leur caractère social. Le jardin est pour toutes les générations comme un lieu de rencontre et un livre précieux de désir et de souvenirs.

La reconnaissance, en tant que gratitude, identification, parcours dans le temps et l'espace, a débouché pour nos héros à une prise de conscience d'eux-mêmes et des autres, du temps passé, présent et à venir. Cette reconnaissance les a rendus capables de léguer ce qui représentait l'essentiel dans leur vie. Ils se sont chargés de leur destin non plus comme d'un fardeau mais comme d'une espérance nouvelle, en parvenant à lui donner du sens.

Chapitre II : Les lieux du désir.

Les jardins nous ont conduit sur un parcours de reconnaissance qui se poursuit à travers les lieux du désir et qui nous apprend en quoi les jardins sont des lieux privilégiés du désir. En même temps, nous nous heurtons à leur ambivalence.

II.1. Les lieux prémisses du désir.

A. Le lieu.

Le lieu n'est pas seulement géographique. Il est littéraire, poétique ou politique, historique. Il est à la fois originel et chargé du passé. Il est l'endroit de la rencontre avec l'autre.

Que l'on s'en remette au Littré, au Robert, aux autres dictionnaires, l'espace est autant un intervalle, un écart qu'un lieu, une étendue, une surface ; l'espace dans un bois devient une clairière, le grand espace des steppes ou des pampas évoque une étendue immense, où ciel et terre se rejoignent vers une lointaine ligne d'horizon. Le lieu est une portion délimitée de l'espace, il en devient précis, notamment avec les adjectifs que l'on peut lui adjoindre, mais on pourrait en dire autant de l'espace... Cependant l'espace recouvre peut-être davantage l'idée d'un tout, de l'immense, de l'abstrait. La seule différence, sans doute fort peu évidente, tiendrait dans le fait que le lieu marque semble-t-il seulement une partie ; il se révèle donc plus petit et plus facile à discerner, à délimiter,⁶⁸⁴ comme par exemple le lieu de la scène au théâtre. On pourrait ajouter que le lieu a une connotation presque privée, un lieu est particulier, l'espace a davantage peut-être, une connotation de grandeur, de caractère public ; même si, en fait, ces deux termes espace et lieu sont souvent interchangeables. Ce sont les adjectifs ajoutés à ces deux termes qui peuvent faire la différence.

Pour n'envisager que les Lieux Saints, ce sont des centres précis tels que la Mecque pour l'Islam ; de même Jérusalem est le lieu saint par excellence, à la fois du Judaïsme, du

⁶⁸⁴ Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome 4 ; édité par Encyclopaedia Britannica France, 2001 ; p. 3525 – 3527.

Christianisme et de l'islam. Le Lieu Saint et endroit sacré, où l'on finit toujours par construire une église, un temple, un lieu d'adoration...

« Le Thoronet : ce qui m'a saisi là, ç'a été le moment précis du passage soit du dehors à la nef, soit de la nef au cloître ; du même saisissement que les cimes les plus hautes de Bach. Après cela pourraient proliférer les commentaires. Le lieu est vraiment un enclos, mais le plus fermé et le plus ouvert à la fois ; suscitant, épanouissant silencieusement le silence, un silence heureux, plein comme un fruit. Comparer aux temples grecs tels que nous pouvons les voir, où l'air circule, d'où le paysage, le dehors reste visible entre les colonnes. »⁶⁸⁵

Le lieu est la partie de l'étendue qu'occupe notre corps dans l'espace, puisque c'est notre propre corporéité qui organise l'espace.⁶⁸⁶

« L'expérience perceptive (d'une œuvre d'art, entre autres) est enracinée dans la corporéité du spectateur, de l'auditeur. C'est la spatialité du corps propre qui organise l'espace. Le monde naturel et même la relation intersubjective. Ensuite, le sentir est avant tout synthétique et synesthésique. [...] »⁶⁸⁷

Pour Philippe Jaccottet, comme pour les héros de nos textes, le lieu choisi implique qu'une ordonnance harmonieuse a pu y naître et y demeurer.

« [...] Il y a de nouveau communication, équilibre entre la gauche et la droite, la périphérie et le centre, le haut et le bas. Murmurante plutôt qu'éclatante, une harmonie se laisse percevoir. Alors on n'a plus envie de quitter cet endroit, de faire le moindre mouvement : on est contraint, ou plutôt porté au recueillement. »⁶⁸⁸

Ces lieux dont nous parle Philippe Jaccottet, comme ceux des héros d'Hella. S. Haasse, portent des traces, des vestiges. Ils ramènent à l'origine, à l'essentiel.

⁶⁸⁵ Philippe Jaccottet, *La Semaïson, carnets 1954 – 1970*, Op. Cit. p. 140.

⁶⁸⁶ Nous pouvons lire l'article *Haptic spaces* que l'on peut traduire soit simplement par les espaces du toucher soit d'une façon plus ouverte, par espaces tacto-senso-réactif, *Haptic* vient du grec *Hapēsthai* c'est-à-dire toucher ; cet article nous introduit au fait que nous n'avons pas seulement cinq sens, mais beaucoup de sens extérieurs et de sens intérieurs qui informent notre perception de l'espace intérieur et de l'espace extérieur. Tous ces sens agissent en même temps pour nous donner la meilleure information sur notre perception de l'espace. La notion de *haptic space* ne concerne pas le seul sens du toucher, ni la dualité toucher/ être touché ; il s'agit d'une orientation à une sensualité telle qu'elle inclue tous les sens. Ce terme de *Haptic* implique qu'en fait il y a réaction à un contact, à un degré minimal d'effleurement. (C'est un mot qui correspond à un environnement informatique, qui touche par exemple aux systèmes les plus perfectionnés d'ordinateurs ou d'engins spécifiques que de grands handicapés peuvent utiliser justement à cause de sa très forte sensibilité.) Le géographe Paul Rodaway dans : *Sensuous Geographies : Body, sense and place* (London, Routledge), 1994, suggère que chaque espace ou lieu discerné ou dessiné devient à cause d'une nature réciproque du toucher, notre espace et nous appartenons à cet espace. <http://www.ggy.bris.ac.uk/postgraduates/ggmp/touch.html> 08 / 11 / 05 (2 pages).

⁶⁸⁷ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op.Cit. p. 245.

⁶⁸⁸ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 128, 129.

« Cette pensée des lieux n'est pas une simple rêverie de poète rustique, de déserteur ; de plus en plus nombreux sont ceux qui les cherchent sans même s'en rendre compte (et qui d'ailleurs les ayant trouvés ou y étant conduits, trop souvent les profanent), harcelés qu'ils sont par une existence absurde ; là seulement ils se reprennent à respirer, à croire encore possible une vie plus humaine, et qui vaille la peine, toutes les peines que donnent la vie. Ils y viennent d'instinct, comme les bêtes à l'abreuvoir. [...] »⁶⁸⁹

La littérature montre souvent les relations intrinsèques existant entre les lieux d'enfance et les auteurs, entre les lieux et les personnages. Le lieu façonne l'être et le fait naître à la connaissance.

« [...] l'être se vit comme tissu d'espace ; en effet, pour Pontalis, c'est « l'espace qui donne forme et consistance à sa mémoire »⁶⁹⁰ ; l'être se perçoit donc davantage comme subordonné aux provinces qui le constituent, qu'au temps, dont il n'a qu'une vue abstraite. [...] En se soumettant plus spontanément à une géographie qu'à un déroulement chronologique, le récit poétique calque donc notre organisation mentale. En ce sens, il peut saisir au plus près l'expérience primitive de l'être, et montre bien la visée ontologique qui le hante. C'est donc en termes de topographies, de villes ou provinces parcourues que le moi se révèle à lui-même. [...] »⁶⁹¹

Pour Claudio Magris, la traversée du Jardin de Trieste est le passage obligé pour se rendre compte que l'espace du Jardin est la carte existentielle qui lui permet de connaître et reconnaître le monde dans son ensemble.

« [...] et si l'on va du café San Marco à l'église du Sacré-Cœur, via del Ronco, en passant par le Jardin pour respirer un peu de bon air, on traverse des forêts, des lagunes, des villes, des montagnes, des neiges, des mers et on s'aperçoit que si plus tard, à un autre endroit, on s'est arrêté dans une clairière ou si on a été sensible à une lumière ou à un rivage, c'est parce qu'on les a reconnus et qu'on les avait déjà rencontrés dans le Jardin. »^{692 693}

Ces lieux que sont les jardins, paysages, jardins secrets de nos héros sont des espaces travaillés sourdement non seulement par le passé, mais par ce qui survient. Nos héros y

⁶⁸⁹ *Idem.* p. 130.

⁶⁹⁰ Pontalis, *L'Amour des commencements*, Gallimard, Folio, p. 209 : « La mémoire est moins subordonnée au temps, cette énigme, qu'à l'espace, qui lui donne forme et consistance. »

⁶⁹¹ Bertrand Westphal (sous la direction de), *La géocritique mode d'emploi*, Sylviane Coyault, *Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces*, p. 52, 53. Limoges : Pulim, 2000.

⁶⁹² Claudio Magris, *Microcosmes*, *Op. Cit.* p. 332, 333.

⁶⁹³ Claudio Magris, *Microcosmi*, *Op. Cit.* « [...] e se si va dal Caffè San Marco alla chiesa del Sacro Cuore in via del Ronco, passando per il Giardino per respirare un po' d'aria buona, si attraversano foreste, lagune, città, montagne, nevi, mari e ci si accorge che era già tutto là, fin dall'inizio, e che se più tardi, in qualche altro posto, ci si è fermati in una radura o ci si è accorti di una luce o di una riva, è perché le si ha riconosciute e le si aveva già incontrate nel Giardino. »

trouvent ce qu'ils attendaient inconsciemment, car c'est ce qu'ils cherchaient. Ces lieux apportent une présence exigeante, ils fertilisent ce qui était déjà en eux, une espérance.

L'espace littéraire, poétique, l'écriture du jardin comme le jardin sont des lieux qui permettent de rencontrer l'autre. A partir de cette rencontre, rien n'est plus ordinaire, car c'est la joie du monde redécouvert qui est proposée :

« [...] Plus loin, voici d'autres lieux clos, sauvages. Un grand mur de pierres jaunes, couvert de lierre, au soleil ; au-delà, les cimes de petits chênes et le ciel bleu pâle. Bonheur de voir cela, le soleil sur la pierre jaune et le « jardin » deviné derrière – où poussent des iris, traces de quelqu'un qui dut prendre soin de ce lieu aujourd'hui abandonné. Et l'arche de l'églantier blanc rose devant ce mur, sa grâce. Pierres nouées par le lierre brillant, jeune, vigoureux, croissant dessus avec calme. [...] Le mot « joie » : prendre le temps de penser à ce mot. Surpris qu'il me revienne tout à coup. »⁶⁹⁴

Le travail poétique consiste à redécouvrir l'espace / temps d'une manière si parfaitement sensible qu'il confère une faculté nouvelle pour rendre la substance des choses et des mots. L'individu atteint par là la joie, une véritable reconnaissance / gratitude.

« [...] Il s'agissait, il fallait trouver le moyen de rendre sensible une sorte de redécouverte de la nuit, de l'espace et de l'air nocturnes, un étonnement profond d'être là, qu'être là fût possible, un instant de joie, une reconnaissance. Un homme, le plus souvent (comme la plupart des autres) étranger ou indifférent au monde, le retrouvait comme une présence, et c'était pour lui un véritable réveil. [...] J'ai laissé renaître en moi la métaphore de la nuit comme une sorte de princesse noire, dans la proximité de laquelle se réveillaient les plus vieux et naïfs désirs. Puis quand je l'eus laissée passer, comme une étrangère, mais non comme un mensonge, car cette rêverie est profonde en chacun de nous, ce fut comme si son passage avait rouvert en moi quelque chose – une sorte d'œil intérieur, si l'on veut ; et pendant quelques jours, le monde au-delà de ma fenêtre, dont je m'étais détourné, qu'il me semblait même quelquefois avoir vidé de sa substance en écrivant à son propos, est redevenu vivant, poreux, surprenant ; c'est-à-dire que les images sont redevenues possibles, et la poésie à travers elle ; [...]. »⁶⁹⁵

Un jardin, même abandonné, garde des traces et continue de murmurer. Jurjen entend et ressent profondément les voix de Breskel. Les jardins détruits, parfois reconstruits dans la réalité à l'identique, ou redéfinis, recréés par l'écrit, la peinture ou la musique s'expriment peut-être encore plus fort. Les jardins peuvent traverser les siècles grâce à l'attention et au

⁶⁹⁴ Philippe Jaccottet, *La Semaïson carnets 1954 – 1970*, Op. Cit. p. 274.

⁶⁹⁵ Philippe Jaccottet, *Une Transaction secrète*, Op. Cit. p. 328, 329, 330.

soin amoureux de générations entières. En Chine, un jardin est construit pour mille ans au moins :

« Exigence d'éternité : le jardin doit être créé pour mille ans. [...] Le jardin chinois comme il nous est présenté dans le Yüan Yeh, est pensé comme de la musique. Le bonheur, l'immortalité, la jouissance sont des essences du jardin chinois comme de tout jardin. Toutefois, que l'art des jardins soit un art figuratif (comme la peinture, la sculpture, l'architecture) est une idée qui est totalement absente du « mythe » chinois de jardin. »⁶⁹⁶

Le jardin est un espace / temps musical, il est le lieu de toutes les synesthésies, là où le corps et l'esprit sont en harmonie. Parfois les mots naissent simultanément de la musique écoutée, avec le paysage ou le jardin sous les yeux :

« Entre deux moments de travail, j'ai écouté un quintette de Mozart, l'un des plus beaux (le k. 516) ; c'est cela qui a suscité le poème Écoute, vois... qui est entraîné par un élan plus étrange encore. En l'écoutant, mais cette écoute s'accordait avec le paysage d'hiver que j'avais sous les yeux, il me semblait voir deux troupes blanches – d'âmes, d'oiseaux ? Montant et descendant à la rencontre l'une de l'autre, dans une sorte d'ébriété heureuse. A la suite des images qui avaient dominé les pages précédentes, il n'est pas étonnant que le nom de Lazare me soit venu alors à l'esprit. Puis brusquement, cette course a perdu son caractère surnaturel pour retrouver le mouvement de l'amour terrestre, de l'amour heureux. »⁶⁹⁷

Le lieu important est celui qu'on choisit, l'espace qui installe dans la vérité d'une présence des êtres et des choses. Cette question du lieu revêt une importance accrue dans la perspective d'un homme moderne assommé et encombré de savoirs toujours plus techniques, obsédé par la rentabilité et l'efficacité, saisi dans le cours d'un temps qui ne veut que la vitesse, coupé de son rapport naturel avec la nature. Le lieu choisi est autant l'espace du jardin / paysage que celui de la lecture ou de l'écriture, le lieu d'un parti pris de silence, de respiration. Le lieu de nos auteurs qui renvoie à des racines, à une origine, à une source vitale n'est jamais anodin. Il ne s'agit pas seulement d'une temporalité se rapportant à des moments particuliers comme le sont le couchant, la nuit ou l'aube, qui transforme les lieux ; il y a aussi le choix amoureux de ces lieux. Il suffit de penser aux paysages du sud chers à Ponge et Jaccottet ; on ne peut évoquer la ville de Trieste et la « triestinité » sans s'apercevoir qu'ils sont le lieu et la manière d'être de l'écriture de Magris. En fait, ces lieux représentent plus

⁶⁹⁶ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 200, 201.

⁶⁹⁷ Philippe Jaccottet, *Une Transaction secrète*, Op. Cit. p. 330, 331.

qu'eux-mêmes : ils existent et sont librement choisis, puis ils s'écrivent et s'inscrivent dans une démarche de quête.

Nos héros ont été clairement à la recherche d'un tel lieu et c'est dans ces lieux de respiration et de liberté qu'il faut les retrouver. Le choix du jardin et du paysage installé dans la narration poétique, l'espace acquiert une valeur matricielle et tient autant de place que les personnages. La description des paysages et du jardin insuffle au récit un cours poétique qui fait jouer une dialectique de l'immobilité et du mouvement, d'où cette impression de temps suspendu, comme par exemple, dans *Le Jardin des Finzi-Contini*, quand le parc est sous la neige⁶⁹⁸ et que le héros est comme le parc, pris de léthargie ; ou comme Jurjen, allongé dans l'herbe, envouté par le charme du lieu,⁶⁹⁹ à la limite de s'y laisser engoutir.

Le lieu peut être aussi saisi dans son rapport avec le sacré. Quand nous entrons dans les paysages de Philippe Jaccottet, on peut parfois se poser la question du « lieu de Dieu ». En fait, « le lieu de Dieu » est en soi, avant d'être à la fois en soi et dans tout l'espace du monde, pour un croyant, ou même pour un non-croyant, qui préfère évoquer le sacré plutôt qu'invoquer Dieu. En effet, les êtres humains ont l'instinct du sacré, ils ressentent l'insaisissable et « l'inconnaissable ». L'idée / l'image de Dieu ou des dieux est souvent représentée par la lumière ou des feux ou de simples lueurs ; des parfums et des couleurs ; une voix ou des voix ; de la nourriture et des baisers ; la marge entre dieu et sacré est parfois étroite et rejoint clairement l'idée et l'image de l'amour.

B. Le désir.

Le désir définit exactement l'homme.

Quant au désir, qui vient de *desiderare*⁷⁰⁰ « désirer vivement, regretter l'absence de... », il se situe au-delà du besoin, il est énergie et c'est encore un terme qui caractérise l'homme.

⁶⁹⁸ Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 225

⁶⁹⁹ Hella S. Haasse, *La Source cachée*, Op. Cit. p. 100.

⁷⁰⁰ *Desiderare, cupere*, en latin c'est-à-dire désirer vivement regretter l'absence de, tendre consciemment vers ce que l'on aimerait posséder. Le désir : *desiderium, cupido*, en latin est une tendance vers un objet connu ou imaginé, une prise de conscience de cette tendance. Les grecs ont parlé d'*épithumia* ou impulsion naturelle, de *Horme* ou appétit, de *boulesis* ou souhait ; la *concupiscencia, l'appetitus*, ou le *desiderium* des chrétiens ne recouvrent pas exactement les mêmes champs sémantiques. L'ambiguïté du mot désir est fondamentale.

Le désir est évidemment l'attirance amoureuse et sexuelle ; Freud parlerait de libido, recherche instinctive du plaisir et surtout du plaisir sexuel. Pour Jung ce serait toute forme d'énergie psychique quel que soit son objet. Quant à d'Eros, à la fois dieu de l'amour et force abstraite du désir dont le pouvoir est lié à son extrême beauté, dieu primordial, principe de vie, en lui se retrouvent toutes les figures et le pouvoir du désir.

« Eros est une des divinités les plus littéraires du panthéon grec. Certes, les peintres ont beaucoup contribué à nous transmettre sa figure, mais c'est surtout par les poètes qu'elle a été élaborée. Or cette figure présente une singulière duplicité ; en effet, l'image familière du jeune dieu de l'amour a succédé à un aspect plus ancien, qui, conformément au sens du substantif éros, représentait la force abstraite du désir : tel est l'Eros primordial évoqué dans certains mythes de la création du monde. »⁷⁰¹

Eros est le grand initiateur, l'image fondamentale de l'être humain à la recherche de la beauté parfaite, reliant le corps, l'âme et l'esprit. Il possède la double figure de celui qui initie à l'amour et au désir vrais comme dans *La Flûte enchantée* de Mozart, et de celui qui provoque la folie, la maladie ou la mort, comme dans *Phèdre* de Racine, par exemple. Comme le proclame avec humour Oscar Wilde dans *L'Éventail de Lady Windermere*,⁷⁰² au troisième acte :

« Il y a deux tragédies dans la vie : l'une est de ne pas satisfaire son désir, et l'autre de le satisfaire. »^{703 704}

Cette boutade fort juste permet de souligner qu'il faut se méfier du désir parce que sa signification profonde, sa finalité, ne sont pas forcément comprises en son commencement ; il faut presque une conversion réfléchie pour en comprendre totalement le sens. La difficulté est bien de savoir quel est l'objet réel du désir et le but que nous cherchons à atteindre à travers nos différents désirs. Le désir enrichit davantage dans sa course et sa vitalité mêmes que dans une possession souvent dérisoire.

« Car je te le dis Nathanaël, chaque désir m'a plus enrichi que la possession toujours fausse de l'objet même de mon désir. »⁷⁰⁵

⁷⁰¹ Pierre Brunel (sous la direction de), *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Jean-Paul Bertrand Éditeur, nouvelle édition augmentée, Éditions du Rocher, 1988 ; Ann-Deborah Lévy-Bertherat, *Eros*, p. 565.

⁷⁰² Oscar Wilde, *Œuvres*, Paris : Éditions Gallimard, 1996, pour l'ensemble de l'appareil critique ; Bibliothèque de la Pléiade ; *L'Éventail de Lady Windermere*, p. 1160 - 1228.

⁷⁰³ *Idem*. p. 1210.

⁷⁰⁴ Oscar Wilde, *The Complete stories, plays and poems*, London : Tiger Books international, 1990, reprinted 1994, *Lady Windermere's Fan, act three; Dumbly: [...] In this world there are only two tragedies. One is not getting what one wants, and the other is getting it.[...]*.”p. 396.

L'objet obtenu n'a parfois rien à voir avec ce que nous avons cru désirer. Les erreurs, les fautes mêmes, permettent après coup de saisir le sens profond du désir. Les gens pour qui la possession seule a un sens se retrouvent finalement totalement démunis, car une fois maîtres des choses ou des personnes, ils ne savent plus quoi en faire, ils les oublient, les détériorent ou ne font plus que les surveiller comme Harpagon veille sur son or, ce qui les place dans une situation relationnelle impossible avec l'objet ou le sujet dont ils s'étaient épris.

Dès le moment de la naissance de l'être humain, il y a désir. L'essence même de l'être humain est désir. Désir qui n'a rien à voir avec le besoin, car même le nourrisson désire. Il désire communiquer avec sa mère ou avec quiconque s'occupe de lui, il veut être reconnu en tant que sujet, en tant que personne. Le bébé à qui l'on donne à manger mais que l'on ne regarde pas, à qui l'on ne parle pas, peut se laisser mourir. La reconnaissance de son propre désir conditionne son désir de vivre, les philosophes l'ont maintes fois expliqué. Le premier désir est un désir de conservation, un désir de vivre, indéniablement il s'allie à un désir de reconnaissance de soi et de l'autre, qui veut l'instauration d'une vraie relation entre soi et l'autre, désir qui s'élargit ensuite au désir d'apprendre, de faire et d'accomplir, de grandir et de vivre pleinement. Même le désir de mourir, s'il est exprimé et entendu, cède devant une autre solution raisonnable. Tout être vivant vit par ses relations et les relations établies lui permettent non seulement de prendre conscience du monde mais d'aller plus loin dans le sens d'un approfondissement de ses connaissances. Déjà les relations qu'il établit entre ses cinq sens, vue, ouïe, odorat, toucher, goût le renvoient à sa condition d'être social et lui font prendre conscience du sens de ce qui l'entoure.

Le désir passe par le langage et la reconnaissance. Il s'épanouit dans la prise de conscience de soi-même et du monde ouvert sur la beauté et la joie. Des liens serrés unissent le désir de vivre et le désir de bonheur dans un espace-temps rythmé donnant accès à la conscience de l'importance de la beauté qui va bien au-delà d'une esthétique. Eros est accompagné d'Aphrodite, déesse de la beauté et de l'amour ; le désir ne peut que tendre vers la perfection de la beauté. Dans nos textes, la beauté des jardins ou des paysages force presque les héros à désirer autrement, autre chose, à vivre et à créer dans une optique

⁷⁰⁵ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Paris : Éditions Gallimard, 1917 – 1936, collection Folio, n° 117 ; p. 21.

différente. L'espace / temps du jardin a été un initiateur, un guide, il a fait passer les héros par l'épreuve du sublime.

Ne plus avoir de désir, c'est se laisser mourir. Madeleine, dans *Tous Les matins du monde* se laisse mourir et finit par se tuer parce que la vie lui est devenue insupportable. Sans désir, nous sommes malades, mélancoliques, déprimés. Il y a, il est vrai, une mélancolie créative, mais la mélancolie génératrice d'une vraie dépression est exactement la maladie qui prive de désir. Plus rien n'a d'intérêt, le beau n'existe plus.

« L'homme qui perd ses virtualités esthétiques, et du même coup sa capacité à temporaliser adéquatement, risque la dépression permanente et la dysphorisation continue. »⁷⁰⁶

Madeleine, abandonnée par Marin Marais, n'a même plus envie de faire de la musique ou d'en écouter, elle n'est plus sensible aux couleurs de son jardin, elle a perdu la notion du temps.

Pour échapper au désir, pour ne pas s'y laisser prendre, on a voulu l'abolir, comme dans le Christianisme ou le Bouddhisme, où le désir est considéré dans sa négativité réduit à la colère, la haine, les désirs violents d'objets...

« Si nous analysons notre vécu mental, nous découvrons que nos émotions les plus puissantes, le désir, la haine, la colère ne nous apportent, en règle générale, qu'un bien-être superficiel et de courte durée. Comblé un désir peut apporter une satisfaction, mais le plaisir que nous ressentons en achetant une voiture ou une maison neuve, par exemple reste éphémère. Quand nous lâchons la bride à nos désirs, leur tyrannie et leur fréquence tendent à augmenter. Nous devenons plus exigeants et nous avons de plus en plus de difficultés à les assouvir. Nous sombrons dans une sorte d'insatisfaction chronique, de mal-être perpétuel. Le bouddhisme considère la haine, la colère, le désir comme des émotions négatives parce qu'elles génèrent une souffrance. Le mal-être provient de l'anxiété qui envahit notre esprit quand nous sommes victimes de ce type d'émotions. Notre émotivité entraîne une instabilité permanente de l'esprit, ce qui peut, à haute dose, mettre notre santé en péril. »⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit.

Le Christianisme est cependant une religion qui insiste sur l'amour et la voie de l'amour qui est sagesse. Elle offre, en outre, grâce au mystère de l'incarnation, l'extraordinaire prouesse de donner au fidèle un interlocuteur vivant et désirant en la personne de Jésus, c'est-à-dire une relation personnelle avec Dieu. Une religion enseigne des pratiques, des exercices pour se maîtriser et maîtriser ses passions. Le bouddhisme est une voie philosophique, une voie vers la sagesse et une pratique. Il s'agit bien de maîtriser et de transformer ses désirs par une pratique assidue. Mais en fait, il ne s'agit pas tant de supprimer le désir que de maîtriser et de transformer les émotions trop violentes qui lui sont liées. Il y a cependant ce que l'on pourrait appeler les faux désirs et le véritable désir. Les désirs qui se portent sur des objets matériels sont plutôt des faux désirs, des leurres ; mais il peut y avoir plus grave, le désir qui se fourvoie et se donne pour but le mal et le laid.

« [...] Deux types d'erreurs sont possibles : il [le désir] peut se contenter de biens et de beautés encore très éloignées de la perfection véritable de l'être. Tel est le cas de la plupart des hommes qui n'atteindront jamais à toute la perfection dont leur nature serait capable. Ils seront, leur vie durant, des hommes inachevés et incomplets. Mais, et c'est la seconde erreur, encore plus grave, le désir peut être à ce point fourvoyé qu'il va prendre le mal et le laid pour le bien et le beau. C'est le cas du méchant, de l'homme immoral et du tyran. Ce qui leur manque, ce n'est pas le désir du bien et du beau, mais la connaissance de leur véritable nature. C'est pourquoi Socrate pourra dire que « nul n'est méchant volontairement », et Platon ajoutera que le tyran est le plus malheureux des hommes. » 708

Le véritable Désir porte en lui-même un élan créateur et positif. Il est cet élan joyeux et dynamique de la vie qu'il porte et tend vers la perfection et la plénitude. Le Désir dans son essence est une aspiration à la perfection du beau et du bien.

Dans Le Banquet,⁷⁰⁹ Eros n'a pas été conçu simplement par Pénia la pauvreté, la nécessité, mais aussi par Poros, image même de la plénitude. Aussi nous ne pouvons pas seulement voir le désir comme un manque mais plutôt comme une tension de la vie elle-même poussée à s'accomplir pleinement. Le désir dans sa véritable dimension s'apparente à la

⁷⁰⁷ Sa Sainteté le Dalaï-Lama et Nicolas Vreeland, *L'Art de la compassion*, © Sa Sainteté le Dalaï-Lama, 2001 ; Paris : Éditions Robert Laffont, S.A., 2002 ; collection J'ai lu Document n° 6959, p. 29, 30.

⁷⁰⁸ Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris : Éditions Payot, 1992 ; p. 66, 67.

⁷⁰⁹ Platon, *Le Banquet Phèdre*, Paris : © Garnier Frères, 1964 ; © Flammarion, 1992, pour cette édition ; collection GF- Flammarion, n° 4, traduction, notices et notes par Émile Chambry.

recherche d'une plénitude de l'esprit, comme le véritable bonheur relève de ce niveau d'expérience de l'esprit.

Quant au désir du beau, il ouvre à la conversion de la pensée.

« Enfin le désir du beau, l'ébranlement que crée le spectacle de la beauté constituent l'énergie philosophique par excellence, la force qui seule peut amener l'âme à se convertir, c'est-à-dire à se détourner du sensible pour contempler l'intelligible. Le désir du beau devient alors l'élan qui permet à l'homme d'atteindre le divin, à condition de parcourir tous les degrés de l'initiation amoureuse. [...] »⁷¹⁰

Le désir du beau dans la conception platonicienne, dans l'expérience chrétienne, dans la pensée classique, aide et légitime une aspiration vers le divin et entraîne à une conversion, à une éducation. Le beau, et bien évidemment l'art, deviennent des moyens éducatifs.

« [...] Dans le modèle classique, la beauté artistique ne peut avoir d'autre finalité que l'orientation droite ou l'éducation du désir de l'âme, afin de façonner le citoyen juste ou de développer et d'enrichir la piété du croyant, selon qu'on privilégie la version antique ou la version chrétienne. »⁷¹¹

Nos héros qui courent après des objets, des sujets, finissent par se trouver tout simplement eux-mêmes, aptes à vouloir leur vie d'ailleurs plus joyeusement qu'autrefois. Ils ont subi une ou des initiations et sont parvenus à une véritable conversion.

« Mais à présent, je remarque que, dans ce silence, je ne me rapproche pas d'Eline, ni du secret qui habite Breskel. Si étrange que cela puisse paraître, c'est moi-même que j'y trouve. Les questions que je n'ai pas osé me poser, les aveux que je n'ai jamais pu faire à personne, remontent à la surface de ma conscience. »⁷¹²

Nos héros se sont trouvés dans des lieux tels qu'ils ont pu en quelque sorte faire silence, se retirer en eux-mêmes et devenir capables d'abandonner leurs faux désirs, les leurres qu'ils poursuivaient. Comme ils étaient en proie à un désir de sens, ils ont dû unifier leurs connaissances, prendre conscience d'eux-mêmes, approfondir leur conscience de soi pour atteindre un centre plus profond que le moi. Ils ont pu ainsi se mettre à l'écoute du véritable Désir, élan créatif et généreux qui leur a permis de découvrir une plus grande vérité de leur être.

⁷¹⁰ Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, Op. Cit. p. 67.

⁷¹¹ *Idem.* p. 69, 70.

⁷¹² Hella S. Haasse, *La Source cachée*, Op. Cit. p. 63.

On a pu remarquer qu'en définissant le(s) lieu(x) et le désir, on répond instinctivement, partiellement bien sûr, à la question des lieux du désir. L'ajout d'un adjectif ou d'un nom métamorphose le lieu. L'expression « lieux du désir » pourrait évoquer le libertinage ou les maisons de plaisir, alors qu'il s'agit d'évoquer le désir dans son sens le plus élevé, c'est-à-dire ce mouvement dynamique entraînant vers la plénitude tout être désirant. Le désir est alors soi-même et l'autre dans toutes les activités et les pensées d'une manière positive. Il s'exprime dans toute sa force et sa puissance de transformation.

II.2. Les lieux premiers du désir.

Les lieux premiers du désir sont à l'intérieur de soi, mais ils visent aussi l'autre, le visage, la bouche, la peau, la parole de la mère et de tous les autres qui, de près ou de loin, instaurent une relation avec le bébé ou le très jeune enfant. Les lieux premiers du désir appartiennent à l'intérieur et à l'extérieur, dans un lien de réciprocité parfaite entre les deux.

« L'espace humain selon Didier Anzieu, se situe au début de la vie, entre notre peau et celle de l'autre, de notre première autre, la mère. De cette observation particulière de l'espace est né le concept de Moi-peau. »⁷¹³

A. L'autre et soi.

Les poèmes de La Jeune Lune de Rabindranath Tagore⁷¹⁴ offrent au lecteur une image lumineuse de l'amour existant entre une mère et son enfant. Le désir de la mère et le désir de l'enfant s'accordent harmonieusement et, d'une certaine manière, bien avant la naissance de l'enfant.

« L'origine.

« D'où je suis venu ? Où m'as-tu trouvé ? » demande l'enfant à sa mère. / Elle pleure et rit tout à la fois et, pressant l'enfant sur sa poitrine, lui répond : « Tu étais caché dans mon cœur, mon chéri, tu étais son désir. » / « Tu étais dans les poupées de mon enfance et quand chaque matin, je modelais dans l'argile l'image de mon dieu, c'était toi que je faisais et défaisais alors. » / « Tu étais sur l'autel avec la divinité de notre foyer ; en l'adorant, je t'adorais. » /

⁷¹³ Bertrand Westphal (sous la direction de), *La géocritique mode d'emploi, Op. Cit.* Juliette Vion-Dury, *L'espace dans lequel on devient humain*, p. 94. Il faut lire tout l'article : p. 93 - 114.

⁷¹⁴ Rabindranath Tagore, *Le Jardinier d'amour – La Jeune Lune*, Paris : Éditions Gallimard, 1963 pour la traduction française et 1980 pour la préface ; collection Poésie / Gallimard.

« Dans tous mes espoirs, dans toutes mes amours, dans ma vie, dans la vie de ta mère, tu as vécu. » [...] »⁷¹⁵

L'amour désirant de la mère pour l'enfant reste vivant tout le long de sa vie et même après sa mort, de par le dialogue qui ne s'arrête pas entre les générations humaines, cette présence assidue et fidèle de ceux qui ne sont plus à travers toutes sortes de signes intérieurs et extérieurs ; les lieux, de la même manière, ont souvenance du temps passé.

« Mon Chant. / « La musique de mon chant, semblable aux bras épris de l'amour, t'enveloppera mon enfant. / Mon chant baisera ton front comme une bénédiction. / Lorsque tu seras seul, il viendra se mettre à tes côtés et chantera doucement à ton oreille ; quand tu seras dans la foule, il se tiendra à l'écart dans un enclos de solitude. [...] / Et quand ma voix se taira dans la mort, mon chant se fera entendre à ton cœur plein de vie. »⁷¹⁶

Et jusque dans les jugements dont seul l'amour donne le droit.

« [...] Seul je puis blâmer et punir, car seul celui qui aime a le droit de châtier. »⁷¹⁷

Reconnaître le droit de l'enfant à l'erreur, c'est aussi reconnaître le droit au succès futur. Les erreurs font évidemment progresser. L'échange harmonieux qui s'instaure entre la mère et l'enfant engendre une gratitude infinie. Cette reconnaissance / gratitude est le moteur de chaque acte de l'évolution de l'enfant, tout le long de ses premières années d'apprentissage, d'acquisition des savoirs, de socialisation. Ce cœur à cœur charnel et spirituel ouvre l'intelligence et l'esprit de l'enfant comme de la mère, car l'enfant donne autant qu'elle. On devine que les relations de Silvio avec sa mère ont été du même ordre comme celles de James avec la sienne, de madame Ramsey aussi, et de la même manière, celles de Roger Caillois avec sa grand-mère. Cette relation retentit bien évidemment sur le père, les autres membres de la famille, pour s'élargir aux amis et jusqu'à toute personne rencontrée. Pourtant cet amour impérieux et nécessaire entre mère et enfant, entre homme et femme, doit tendre à un moment donné à l'acceptation de la séparation, momentanée, équilibrée, importante pour pouvoir grandir et accéder à l'autonomie.

« [...] De même que le jeune enfant doit affronter l'épreuve de l'absence de la mère, à la faveur de laquelle celle-ci reconquiert de son côté sa propre capacité d'indépendance, si l'enfant doit accéder de son côté à l'autonomie qui

⁷¹⁵ *Idem. L'origine*, p. 139–140.

⁷¹⁶ *Ibid. Mon Chant*, p. 194.

⁷¹⁷ *Ibid. Le Juge*, p. 151.

convient à son âge, de même façon les amours de l'âge adulte sont confrontés à l'épreuve de la séparation dont le bénéfice, émotionnellement coûteux, est la capacité d'être seul. Or celle-ci croît en proportion de la confiance des partenaires dans la permanence du lien invisible qui se tisse dans l'intermittence de la présence et de l'absence. Entre les deux pôles de la fusion émotionnelle et de l'affirmation de soi dans la solitude, s'instaure au cours de l'histoire partagée entre amants des rapports de dépendance relative qui suffisent à ruiner les fantasmes de toute puissance venus de la prime enfance ; à cet égard le détachement acquis au prix de maintes désillusions peut être tenu pour la contrepartie de la confiance qui fait tenir ensemble le couple des amants. Ce maintien, au sens le plus fort du mot, se trouve conforté par des médiateurs, principalement de langage et de culture, qui rappellent « les objets transitionnels » de l'enfance dont D.W. Winnicot a fait la théorie. »⁷¹⁸

Le couple dans l'amour réciproque est la figure du désir dans sa forme la plus haute, en ce qu'il donne joie, écoute attentive et vigilance, qu'il permet la réalisation de projets, qu'il tend à la liberté et la plénitude de chacun, en ce qu'il « poétise » l'espace et le monde.

« [...] Par la nouvelle relation d'amour se déploie en effet une sorte de poétisation de l'espace. Celui-ci devient un « lieu », un domaine existentiel et poétique, un « jardin » où s'inscrivent à la fois le sens, l'intensité et la beauté, domaine où se réfléchissent pour chacun la présence de l'autre et leur commune présence au monde. Ces « lieux », que suscitent l'amour, le temps et l'imagination poétique, acquièrent une aura, une quasi-substantialité qui les inscrivent à la fois dans l'être immanent et dans un autre monde. »⁷¹⁹

Les exemples abondent : l'époux et l'épouse dans Le Cantique des cantiques, dans la Bible, Erec et Énide de Chrétien de Troyes, Tamino et Pamina dans La Flûte enchantée de Mozart, sur un livret de Schikaneder. Dans une vision à peine plus actuelle et d'une certaine façon, monsieur et madame de Sainte Colombe dans *Tous les matins du monde*, monsieur et madame Ramsey dans *Voyage au phare*, les héros d'Hella Haasse dans *Le Génie du lieu* et *La Source cachée* ne sont pas si éloignés de ces modèles.

On retrouve aussi la grandeur du désir dans la force de l'amitié. Montaigne aurait-il jamais écrit s'il n'avait connu et perdu La Boétie ? Madame Ramsey est autant une figure de l'amour qu'une figure de l'amitié. Pour Lily Bricoe, elle est un puissant moteur de création, et, même après sa mort, elle continue d'être une force encourageante poussant Lily à travailler.

⁷¹⁸ Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance Trois études*, Op. Cit. p. 277, 278.

⁷¹⁹ Robert Misrahi, *Qui est l'autre ?* Paris : Éditions Armand Colin / Her, 1999, p. 205.

« [...] elle se tint, légère, à côté d'elle, puis (car c'était là Mrs Ramsey dans toute sa beauté) porta à son front une couronne de fleurs blanches et ainsi parée, s'en alla. Lily pressa de nouveau ses tubes. Elle attaqua ce fameux problème de la haie. C'était étrange de la voir si distinctement s'avancer avec sa vivacité habituelle à travers les champs, pour disparaître au milieu de leurs douces ondulations violâtres, au milieu de leurs fleurs, jacinthes ou lis. C'était une particularité de l'œil du peintre. Pendant des jours, après la nouvelle de sa mort, elle l'avait vue ainsi porter à son front la couronne et s'en aller sans poser la moindre question avec une ombre, à travers champs. La représentation, la parole avaient la faculté de consoler. Partout où elle se trouvait occupée à peindre, ici à la campagne ou à Londres, cette vision venait la visiter, et ses yeux, se fermant à demi, cherchaient quelque chose sur quoi la reposer. »^{720 721}

Plusieurs descriptions de madame Ramsey évoquent parfaitement des tableaux de Claude Monet. Des jeunes femmes assises ou debout dans les jardins ou dans les champs fleuris apparaissent en surimpression de certains textes littéraires. En fait, peinture, littérature et les arts de façon générale ne cessent de se mêler répondant chez l'homme à un désir essentiel de signification et de sens.

Si le désir est bien l'homme, les lieux du désir s'ancrent sur les espaces d'ouverture du monde, se livrent à la recherche de la beauté et de la vérité, s'efforcent d'acquérir la complétude. Roger Caillois dans sa quête quotidienne, donc dans la « parenthèse », comme dans sa quête de lieux ou d'objets insolites, est un chercheur infatigable, car le désir est avant tout un élan prodigieux vers ce qui semble le plus difficile, le plus haut.

Les lieux du désir sont des espaces liés à la culture, à l'art, au savoir, à toutes les sciences humaines ; le lieu du désir est bien évidemment pour nous l'espace littéraire, l'espace du livre, car on y retrouve l'autre, l'auteur, le narrateur, l'histoire ou l'absence d'histoire, une réflexion, l'œuvre. Le dialogue s'instaure, se prolonge bien au-delà de l'espace du livre, car une rencontre littéraire met en émoi, soulève questions et réflexions. Il y a rencontre alors même qu'il s'agit d'abord de deux solitudes, celle de l'écrivain et celle du lecteur. La lecture

⁷²⁰ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles, Voyage au phare, Op. Cit.* p. 533, 534.

⁷²¹ Virginia Woolf, *To the lighthouse, Op. Cit.* p. 196, 197. "[...] staying lightly by her side and then (for this was Mrs Ramsey in all her beauty) raising to her forehead a wreath of white flowers with which she went. Lily squeezed her tubes again. She attacked that problem of the hedge. It was strange how clearly she saw her, stepping with her usual quickness across fields among whose folds, purplish and soft, among whose flowers, hyacinths or lilies, she vanished. It was some trick of the painter's eye. For days after she had heard of her death she had seen her thus, putting her wreath to her forehead and going unquestioningly with her companion, a shadow, across the field. The sight, the phrase, had its power to console. Wherever she happened to be, painting, here, in the country or in London. The vision would come to her, and her eyes, half closing, sought something to base her vision on."

de surcroît incite à l'écriture. Le désir de lecture est un désir de l'autre, mais aussi un désir de reconnaissance / création. Il peut être bien sûr, un désir d'évasion et de voyage. Lire, c'est voyager à travers le temps et l'espace, apprendre, reconnaître, créer. Souvent ? les écrivains se sont adressés au lecteur, au début, au cours ou à la fin de leur texte, et leur cri lancé rejoint à travers les ans, les siècles, un lecteur ému et joyeux, touché par ce message.

« Qui es-tu, lecteur, toi qui, dans cent ans, liras mes vers ? / Je ne peux t'envoyer une seule fleur de cette couronne printanière, ni un seul rayon d'or de ce lointain nuage. / Ouvre tes portes et regarde au loin. / Dans ton jardin en fleurs, cueille les souvenirs parfumés d'il y a cent ans. / Puisse-tu sentir, dans la joie de ton cœur, la joie vivante qui, un matin de printemps, chanta, lançant sa voix joyeuse par delà cent années. »⁷²²

C'est bien de cela qu'il s'agit ; à travers les textes, nous entendons des voix vibrantes, joyeuses ou déchirantes. Nous réalisons encore une fois à quel point nous sommes proches de ceux qui ne sont plus, mais qui restent présents grâce aux écrits, aux lieux, à la musique, à la mémoire ; nos textes parlent de cette trace amoureuse qui perdure au fil des siècles, entre les hommes et entre les lieux et les hommes. Le lecteur est d'autant plus interpellé qu'il est celui à qui l'on transmet, qu'il est le double du scripteur, parce qu'ils sont tous deux semblablement sensibles, semblablement hommes.

« Tu ne trouveras pas Lecteur, dans cet album de chansons, ma préférée. Elle se cache ailleurs, dans le vent dorant tes cils. Ce regard qu'elle aère... Il faut bien qu'une fois endormi, tu entendes ma chanson... Je ne suis pas le chanfre de la nuit. Je suis où tu ris, ton rire ; là où tu pleures, la guêpe émerveillée de tes larmes. Tout le suc du monde sur tes lèvres. Il faut bien qu'une fois réveillé, tu chantes ma chanson. »⁷²³

B. Les lieux de rencontre.

Toujours dans l'espace d'une esthétique, quand le désir s'exprime à travers la voix humaine dans les cas particuliers du flamenco, du fado lié à la saudade, les lieux du désir correspondent à des pays, des régions et des villes caractéristiques : l'Espagne, l'Andalousie, Grenade pour le premier, et le Portugal, Lisbonne pour le second. Quand on n'habite pas ces lieux et que l'on fait la démarche de s'y rendre pour écouter en quelque sorte une musique « originelle », le voyage peut déboucher sur un élargissement de son paysage intérieur, une plénitude plus grande du désir. Le fait de lire *Tous Les matins du monde*, d'écouter la musique

⁷²² Rabindranath Tagore, *Le Jardinier d'amour*, Op. Cit.

⁷²³ Edmond Jabès, *Le Seuil Le Sable Poésies complètes, 1943 – 1988*, Op. Cit. *Chanson pour le lecteur*, p. 35.

de Marin Marais, de monsieur de Sainte Colombe, ou des musiciens de cette époque, de voir le film d'Alain Corneau, de lire d'autres livres de Pascal Quignard, participe de la même démarche, ouvrir son cœur et son esprit le plus largement possible. La nostalgie et la mélancolie exprimées esthétiquement conduisent à la joie la plus profonde non seulement chanteurs et musiciens, mais aussi spectateurs et auditeurs.

Rencontrer les écrivains qui ont quitté ce monde, non seulement à travers leurs livres, mais aussi à travers leur lieu de vie, leur maison, leur jardin, n'est pas une attitude de voyeur comme on pourrait peut-être le supposer. C'est plutôt une manière de les retrouver, de les aimer encore, de les reconnaître.

« Mon idéal, quand j'écris sur un auteur, ce serait de ne rien écrire qui puisse l'affecter de tristesse, ou s'il est mort, qui le fasse pleurer dans sa tombe : penser à l'auteur sur lequel on écrit. Penser à lui si fort qu'il ne puisse plus être un objet et qu'on ne puisse pas non plus s'identifier à lui. Eviter la double ignominie du savant et du familier. Rapporter à un auteur un peu de cette joie, de cette force, de cette vie amoureuse et politique, qu'il a su donner, inventer. [...] »⁷²⁴

Mais les lieux où le désir, l'amour, le bonheur, s'étaient exprimés, peuvent devenir des zones désolées, désertiques, car l'on y revient sans l'être cher. En même temps le désir continue son travail par le biais de l'écriture, qui parle de douleur, mais renvoie encore au bonheur et à l'amour passés. Monsieur de Sainte Colombe s'exprime pareillement avec la musique, et par la voix de sa viole chante la tristesse, la perte, mais aussi l'amour plus fort que la mort. La musique qu'il joue dans sa cabane transforme le jardin en un espace extraordinaire et assez merveilleux pour que son épouse ne puisse pas faire autrement que de venir le rejoindre pour l'écouter, pour que son élève Marin Marais vienne, par tous les temps, se cacher pour lui aussi l'écouter.

« Pourquoi venez-vous de temps à autre ? Pourquoi ne venez-vous pas toujours ?

- Je ne sais pas, dit l'ombre en rougissant. Je suis venue parce que vous jouiez m'a émue. [...] »⁷²⁵

⁷²⁴ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Op. Cit. p. 142.

⁷²⁵ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Op. Cit. p. 50.

Parfois, rien n'étant jamais acquis et évident, le désir peut se trouver déçu par le pays, la ville, les artistes. L'endroit, le moment, ne correspondent aucunement à l'attente, mais bizarrement et contradictoirement, cette vision inattendue et d'abord désagréable permet une nouvelle lucidité, l'aiguillon du désir, sa transformation et ouvre le passage à une joie plus forte encore. Dans le cas de la perte, de la déception et de la douleur engendrées par la mort de l'être cher, par la disparition du paysage, de la maison et du jardin aimés ou sa transformation inadéquate, le désir frustré trouve sa récompense dans l'effort de sa propre pensée qui reconstruit, recompose par le langage, l'écriture, la peinture ou la musique, ce qui n'existe plus. Que fait le narrateur des Finzi-Contini sinon reconstruire par l'écriture un espace qui n'a plus rien à voir avec ce qu'il a connu, retraduire la vie des personnes qui ne sont plus. Il les gratifie de ce quelque chose qu'il n'avait pas su donner à l'époque ; d'une certaine manière, il leur rend grâce. C'est exactement ce que fait Virginia Woolf en écrivant *Voyage au phare* ; elle rend grâce à sa mère, sous les traits de madame Ramsey, à des personnes et à des lieux aimés, tout en les transformant par l'écriture.

Tout au contraire, on peut dès la première rencontre comme Jurjen, dans *La Source cachée*, ne pas être du tout déçu et être extrêmement surpris par ce que l'on découvre ; la maison et le jardin lui semblent en totale harmonie avec lui-même, comme si finalement il avait déjà vécu dans ces lieux. Parce que ces lieux lui ressemblent, il acquiert à leur contact une plénitude inconnue jusqu'alors.

« Par instants, j'avais l'impression de rêver, l'un de ces rêves remplis d'une magie lointaine à demi oubliée, et qui me donnent la sensation d'avoir tout vécu antérieurement. C'est ce que je ressentis ici aussi, lorsque me retournant sur la terrasse, je contemplai le jardin et la sylve devant moi, dans l'éclat intense de cet après-midi : le vent s'était couché, toutes les couleurs semblaient gorgées de lumière et plus profondes qu'ailleurs, les roses et l'herbe dégageaient une odeur douceâtre qui montait à la tête. »⁷²⁶

Le chant, la musique, la poésie chantée ou récitée, que l'on soit simple auditeur ou chanteur, musicien, poète, élèvent et charment les sens et l'esprit de l'être tout entier. Certains opéras, des musiques particulières, le choix d'un instrument privilégié dans son unicité, des chansons, ont le pouvoir de nous transporter dans un espace-temps de plénitude complète. Monsieur de Sainte Colombe, ses filles, Marin Marais, Silvio, sont vraiment au summum de la félicité quand ils jouent. La Flûte enchantée, aussi, réjouit souverainement et à plusieurs

⁷²⁶ Hella S. Haasse, *La Source cachée*, Op. Cit. p. 10.

degrés, car le texte et la musique sont deux substances parfaitement accordées. La note burlesque, joyeuse et populaire offerte par Papageno et sa Papagena est l'élément vital qui complète et rend plus accessible et attirant le message délivré dans l'opéra, à travers les idéaux élevés de Tamino et Pamina. La joie de vivre si proche de la terre, en même temps légère et communicative, manifestée par Papageno se retrouve en parfaite harmonie avec l'idéal et la gravité proposés par Tamino. A eux deux, à eux quatre, ils ne peuvent que toucher leur but et le public. Le voyage initiatique de Tamino et Pamina vers la plénitude de l'amour et de la sagesse à travers les embûches, les épreuves, évoqué dans une matière musicale pleine d'allégresse légère et de gravité, devient un peu le nôtre chaque fois que l'on écoute ou se remémore cette musique qui transporte et élève le corps et l'esprit. D'une certaine manière, Mozart nous attire à lui, nous élève ; nous aspirons à construire ou reconstruire la joie de la Flûte enchantée. Monsieur de Sainte Colombe est arrivé à faire chanter sa viole, à lui faire prendre toutes les inflexions de la voix humaine. Sa musique est autant une musique de résurrection qu'une musique de deuil, il y a toute la joie et toute la tristesse du monde. Sa viole parle pour lui, elle dit l'indéfinissable, l'incommensurable, le sublime. Elle dit ce que la parole ne peut pas dire.

« [...] La musique est simplement là pour parler de ce dont la parole ne peut parler. En ce sens elle n'est pas tout à fait humaine. »⁷²⁷

Elle n'est pas tout à fait humaine, parce qu'elle est plus qu'humaine, tant la musique comme la poésie rapprochent des dieux.

« Les nymphes, les dieux... Souvent, trop souvent peut-être, leurs noms se sont écrits dans ces pages. J'ai dit que c'était une façon de parler, des noms pour l'Insaissable, pour l'illimité, les figures qui paraissent sur le seuil quand certaines portes s'ouvrent. »⁷²⁸

La poésie récitée dans *Voyage au phare* est semblable à de la musique provoquant une alliance intime et profonde entre les mots et soi, entre soi et ceux qui écoutent aussi, entre soi et le monde tout entier.

⁷²⁷ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Op. Cit. p. 113.

⁷²⁸ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 137.

« Son mari parlait. Il récitait quelque chose et, au rythme et à l'accent d'émotion passionnée et de mélancolie que trahissait sa voix, elle sut que c'était de la poésie. [...] »^{729 730}

La musique du chant des oiseaux, alliée aux diverses voix sereines de la nature, redonne un sens à la vie et au désir ; la joie se déploie à nouveau comme si se déchirait brusquement le voile qui en séparait.

*« Et rien que d'avoir entendu ces voix auxquelles je ne m'attendais plus, ainsi liées aux arbres et au ciel en même temps, ainsi placées entre moi et le monde, à l'intérieur d'une journée, ces voix qui se trouvaient être sans doute l'expression la plus naturelle d'une joie d'être (comme quand on voit s'allumer des feux de colline en colline) et qui la portaient, cette joie, à l'incandescence, faisant tout oublier des organes, des plumages, de la pesanteur (comme fondus dans sa sphère), rien que d'avoir entendu cela, mon attention s'était portée à nouveau, par surprise, par grâce, vers ce qui, plus pur, la purifie et, plus lumineux l'illumine. »*⁷³¹

Depuis les temps les plus anciens, la musique et le chant sont considérés à la fois comme une thérapie et comme un aspect de l'éducation. Le philosophe commençait l'éducation du disciple avec la musique.

*« [...] Celle-ci manifestait ainsi une double puissance, thérapeutique et éducative, qui contribuaient de façon essentielle à la conversion de l'âme, à la réalisation de la sagesse : [...] Chanter ou jouer de la lyre revêtait une signification qui excédait très largement le domaine limité du plaisir sensible, [...]. Le chant se comprenait comme une véritable praxis contemplative, intégrant la conscience profonde et le corps subtil, dont la visée ultime était la conversion de soi, la communion avec l'harmonie des sphères ; [...] »*⁷³²

Ecouter ou faire de la musique, pratiquer la danse, provoquent la joie et le désir de l'être dans le plus intime de son intériorité. Ainsi, le tango en Argentine et un peu partout dans le monde est indubitablement une forme de représentation du désir. La danse n'est pas seulement le fait de danser ; danser est appréhender la vie autrement. Apprendre à danser sa vie est peut-être apprendre la légèreté.

« [...] Le langage de la danse est celui du désir de faire. Elle fait le corps et l'espace comme on fait l'amour. Comme on se fête. / Du coup, « danser sa

⁷²⁹ Virginia Woolf, *Voyage au phare*, Op. Cit. p. 465.

⁷³⁰ Virginia Woolf, *To the lighthouse*, Op. Cit. p. 120. " [...] Her husband spoke. He was repeating something, and she knew it was poetry from the rhythm and the ring of exaltation and melancholy in his voice. [...]."

⁷³¹ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 78.

⁷³² Nicolas Go, *L'Art de la joie Essai sur la sagesse*, Op. Cit. p. 239, 240.

vie » - une belle formule d'I. Duncan – C'est mettre en mouvement, et faire face aux possibles. [...]. »⁷³³

Savoir danser n'est pas seulement lié à une attitude individuelle ou à une manière de mener sa vie ; on peut y voir avec humour la bonne façon de mener la Politique en vue du salut et du bonheur de tous. En fait, dans le vingt et unième siècle commençant, la Politique dans sa réflexion concerne certes sa propre nation mais elle se doit de déborder largement ce cadre étriqué pour tenir compte aussi des autres pays et du monde en tant que planète. Même si elle se situe dans un entre-deux entre logique de sécurité et logique de liberté, tout en tendant à une forme de plénitude, la politique est finalement toujours en équilibre ; elle ne peut pas ne pas tenir compte, à travers sa réflexion profonde et ordonnée sur l'art des jardins et des paysages, de cet espace/ temps qui est la terre dont il faut prendre soin.

La politique, comme la danse, est l'art de se conduire et de conduire harmonieusement soi-même et les autres dans les voies les plus justes et les plus créatives, dans un espace qui est à entretenir comme un jardin ...

En tant qu'êtres vivants ayant à la fois ce corps et cet esprit tendus vers toutes les ressources que sont soi-même et l'autre d'une part, toutes les formes d'art et de travail d'autre part, nous nous situons dans un éternel rapport désirant. Nous existons d'autant plus que nous percevons et vivons dans la dynamique créatrice de la vie.

Si vivre sa vie c'est la danser, cela implique de la penser et de la porter plus joyeusement et plus légèrement, revenant ainsi au sens de l'amour du destin et à l'expérience qu'est la pratique de la joie.

« [...] Ce que nous sommes dans la présence d'une joie attentive et fondatrice, actualise ce dont nous sommes capables en vertu de sa puissance, dans un mouvement de conversion du désir. En somme, l'expérience de joie n'est qu'un moment au sein d'un processus de perpétuel dépassement qui enveloppe les moments qui le précèdent et résout les contradictions qui entravent le mouvement de connaissance. [...]. »⁷³⁴

En fait, l'attention que l'on porte aux êtres et aux choses permet de discerner et d'expérimenter l'amour du destin. L'attention est déjà une forme d'amour. Etre attentif est la

⁷³³ Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*, Paris : Éditions du Seuil, janvier 1995, p. 77.

⁷³⁴ Nicolas Go, *L'Art de la joie Essai sur la sagesse*, Op. Cit. p. 118.

première qualité de la mère vis-à-vis de son enfant. Une qualité qui se parfait dans la réciprocité.

II.3. Les lieux accomplis du désir.

Les jardins ont toujours été des lieux de désir avec parfois de l'ambiguïté et de l'ambivalence.

A. Les jardins.

Les jardins sont des lieux de naissance et des lieux d'ensevelissement, des lieux où la vie et la mort se déploient. Mais ce qui les définit avant tout est la qualité de joie et de bonheur qu'ils offrent et qu'ils inspirent.

Les jardins ont pu parfois être des lieux dramatiques, par exemple, quand Adam et Eve sont chassés du paradis, des lieux de désillusion et d'illusion, des espaces labyrinthiques où l'on ne peut que se perdre et mourir, des lieux où le tragique s'exprime comme dans le film *L'Incompris* de Luigi Comencini où le fils aîné, Andrea, meurt en tombant de la branche⁷³⁵ trop frêle d'un arbre, car son frère, Milo s'y engageait, alors qu'elle ne pouvait supporter le poids des deux garçons, ou comme dans *Meurtre dans un jardin anglais* de Peter Greenaway où le crime s'effectue dans le jardin... Même le jardin de Polyphile n'est pas si idyllique que l'on ne puisse y éprouver quelques terreurs ; et Polyphile y souffre du silence voulu de l'aimée. Le jardin reste autant une figure du temps, de la vie et de la mort, qu'il est une figure de l'amour. En cela il nous initie et nous renvoie à notre propre fragilité qui est à la fois, faiblesse en tout genre, inconstance, fureur, mortalité et innocence, légèreté, bonheur éphémère qui peut perdurer mais aussi se briser...

Cependant, les jardins revêtent plus fréquemment un visage aimable et heureux. Depuis la naissance des jardins en Mésopotamie, en Egypte et en Perse, l'art du jardin a

⁷³⁵ Andrea vit à travers l'expérience renouvelée de cette branche qui craque sous son poids, le vertige annoncé de sa mort. On peut y relier les expériences de vertige de Roger Caillois dans *Le Fleuve Alphée* (p. 42 - 45). En fait, il s'agit là d'une expérience par laquelle on est obligé de passer. « *Il s'agit ici d'une exigence fondamentale, métaphysique au sens étroit du terme. Il manque quelque chose à l'homme qui ne s'est jamais senti éperdi.* » (p. 45).

toujours entretenu des rapports fructueux et complexes avec tous les arts, la littérature, la peinture, la musique et la sculpture... Ils sont depuis toujours et aujourd'hui encore une source et une ressource perpétuelles d'invention et de bonheur dans leur réalité et leur représentation. Ils sont toujours assez étroitement reliés au palais, à la demeure, à la maison. En Perse, les jardins sont nés du désir. Jacques Benoist-Méchin écrit que les jardins perses furent les plus remarquables sous les règnes de Xerxès et de Darius II :

« *C'étaient des jardins de nostalgie et de désir.* »⁷³⁶

Le jardin, lieu même de la félicité, provoque, par son éloignement temporaire ou sa perte, la naissance de différents arts susceptibles de le rendre autrement vivant dans sa globalité ou dans certaines de ses composantes. Outre l'écriture dans sa diversité, la peinture excelle dans cette tâche pour décorer maisons et palais, des plus grands tableaux aux miniatures, jusqu'aux papiers peints, tissus et soieries, jusqu'aux détails les plus infimes des corniches, sculptures et fontaines participent à cette œuvre comme les tapis appelés tapis/jardins et célébrés dans le monde entier. Le tapis/jardin se révèle extraordinaire grâce à sa mobilité, il devient l'ami inséparable, le protecteur, le bouclier.

« [...] *Le nomade retrouve son espace partout où il transporte son tapis. Il reconstitue son chez lui en reconstituant sa clôture et son sol. [...] Cette stabilisation de l'environnement transporté affirme avec force la constance de la relation entre l'homme et son environnement privatisé dans la proximité immédiate. Elle illustre avec vigueur une idée présumée qui est restée implicite jusqu'à présent : le référentiel du jardin, c'est l'homme. C'est pour lui que l'on conçoit et que l'on érige un jardin. Et c'est pour lui que les nomades déplacent le tapis, afin de lui offrir son jardin dans l'immensité de la steppe vide, [...].* »⁷³⁷

Le jardin représente à lui seul la profondeur de la vie entière, ses richesses et ses vanités.

« *C'est qu'en Perse, le jardin préfigure, ou mieux symbolise une myriade de réalités plus profondes : paradoxe typique, le jardin est l'image des contraires, de la vie, mais aussi de la vanité de la vie. Il est une métaphore de l'amour, voire du plaisir sexuel proprement dit, à tel point que Muhammad al-Nafzâwi intitula son traité d'érotologie *Le Jardin parfumé*. L'enlacement des amoureux dans la fleur de l'âge, ou leurs envies sensuelles, sont comme préfigurés et*

⁷³⁶ Jacques Benoist-Méchin, *L'homme et ses jardins ou les métamorphoses du paradis terrestre*, Paris : Éditions Albin Michel, 1975 ; p. 103.

⁷³⁷ Manar, Hassad, *Lire L'espace, comprendre l'architecture, essais sémiotiques*, dans le chapitre : *Jardin – Ciel, Jardin – Terre, Jardin – Ailleurs*, Op. Cit. p. 119.

*répétés dans le décor des miniatures : un cyprès y est enlacé par un fragile cerisier ou un amandier en fleurs. Cette même image désigne encore la délicatesse mais aussi la fragilité des relations entre l'homme et la femme, et donc de la vie elle-même. »*⁷³⁸

Le jardin satisfait tous les désirs, il réjouit les sens, l'esprit et le cœur. L'art qui le représente le plus souvent est la peinture, elle essaie de rejoindre et de rendre en plénitude ce statut de jardin. Pour un oriental, il en est visiblement ainsi :

*« On ne doit pas oublier que pour un oriental, une peinture ne doit pas se contempler qu'avec les yeux. Elle requiert la collaboration de tous les sens. Les couleurs ici ont parfum, saveur, résonance, consistance. Et si le jardin joue à cet égard le rôle de théâtre privilégié que l'on sait, c'est qu'il mobilise bien plus que le regard [...]. Nous avons assez dit à quel point la peinture en Perse fut constamment associée à la poésie, autre art éminemment portatif. En fait, la musique elle non plus ne quitte jamais le cœur du nomade. »*⁷³⁹

Tous les arts jouent leur rôle dans un jardin, notamment dans les parcs ; poètes, comédiens, musiciens et chanteurs peuvent donner libre cours à leur désir créateur répondant au désir des spectateurs / auditeurs le temps d'un après-midi, d'une soirée, d'une saison. L'architecture et la sculpture obéissent aussi à un désir déterminé dans un parc.

*« La difficulté de comprendre le statut du jardin entre la nature et l'art, entre la beauté naturelle et la beauté artistique, se manifeste également dans le fait que la conception du jardin implique une modélisation qui prend comme « modèle » un autre art : c'est ainsi que le jardin italien est sculptural, le jardin français architectural, le jardin anglais pictural (ou pittoresque), le jardin chinois musical. »*⁷⁴⁰

Les jardins sont représentatifs d'une architecture vivante et passionnée, ils le sont aussi du pouvoir et de l'orgueil des différentes nations. Ils sont la preuve des avancées techniques et progrès scientifiques et ils restent fondamentalement des lieux où s'expriment la beauté et le bonheur, leur recherche et leur promesse. Dans le cadre des jardins privés se retrouvent des formes variées, car les transpositions des différents jardins glissent tout naturellement suivant la culture et la sensibilité de chacun. Des jardins à la française peuvent ouvrir sur un parc à l'anglaise, évoluant dans une ambiance parfaitement chinoise due à la manière dont ses propriétaires le perçoivent, s'en occupent et le contemplent.

⁷³⁸ Pierre Bonnechere et Odile de Bruyn, *L'Art et l'âme des jardins*, Anvers : Bibliothèque des Amis du Fonds Mercator, 1998 ; p. 140.

« A l'inverse du jardin occidental, les chinois ne font pas de distinction nette entre la demeure et le jardin. Ce n'est pas la magnificence mais l'ambiance contemplative qui justifie le jardin. Silence, immobilité, contemplation : c'est ainsi que le poète et le philosophe peuvent atteindre la perfection. »⁷⁴¹

Les jardins sont de vrais éducateurs de l'âme et du corps.

Au cours des siècles, à travers leurs formes et métamorphoses diverses, les jardins ont répondu au désir de connaître l'image d'un monde à une époque donnée et l'idée du bonheur des générations passées. Car le jardin est bien conçu et édifié pour offrir un message heureux, la représentation du bonheur construit et donné à poursuivre aux futures générations.

Les châteaux français, les demeures seigneuriales, les manoirs, ont non seulement leurs jardins d'agrément, leurs jardins secrets, mais encore ils sont prolongés par des parcs aux arbres majestueux, aux essences rares. Ils sont le signe à travers les âges de cet amour du bel ouvrage exprimé dans l'architecture et l'art des jardins, de cet amour des générations à venir, car on plante non seulement pour soi, mais aussi pour les générations futures.⁷⁴²

A travers le temps, presque en continu, les jardins semblent des lieux privilégiés inspirant le désir d'aimer, de peindre, d'écrire, de faire de la musique ou d'en écouter, le désir d'être soi-même en plénitude. Jurjen, les héroïnes du Génie du lieu ou de La Gloriette, Silvio et monsieur de Sainte Colombe, Lily et madame Ramsey, Orlando, tous ressentent le jardin de cette façon. Les jardins répondent presque à un désir d'origine, à la volonté de retrouver le temps béni de l'enfance, de la mère, de la femme. Le jardin dans sa bienveillance a un rapport symbolique fort avec la mère, personnifie une image de sécurité et de bonheur. Les jardins répondent donc à la fois à ce temps idéalisé d'un bonheur passé ou seulement imaginé et évidemment ils répondent à la quête actuelle des héros. Le jardin ou ses composantes, la nature et l'eau sont plus que des motifs récurrents dans l'œuvre de Virginia Woolf, par exemple.

⁷³⁹ A. M. Kevorkian, J. P. Sicre, *Les Jardins du désir, Sept siècles de peinture persane*, Paris : Éditions Phébus, 1983 ; p. 76.

⁷⁴⁰ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien, Op. Cit.* p. 177.

⁷⁴¹ *Idem.* p. 193.

⁷⁴² La Fontaine dans la fable 8 du livre XI « *Le Vieillard et les trois jeunes hommes* » montre un vieillard à qui des jeunes gens reprochent le fait de planter de nouvelles plantations qu'il ne verra jamais grandir. Celui-ci leur rétorque que son désir et sa jouissance à planter maintenant sont en quelque sorte garants du désir et de la jouissance des futures générations, l'intérêt individuel et l'intérêt collectif sont heureusement réconciliés.

« *Qui de nous des clartés de la voûte azurée / Doit jouir le dernier ? Est-il aucun moment / Qui vous puisse assurer d'un second seulement ? / Mes arrière-neveux me devront cet ombrage : / Eh bien ! Défendez-vous au sage / De se donner des soins pour le plaisir d'autrui ?* »

« Il n'y a pas pour Virginia Woolf de frontière entre l'espace du dehors et l'espace du dedans, entre la nature de l'homme et la Nature tout court. »⁷⁴³

Virginia Woolf parlait de son verger à Monk's House comme de l'endroit idyllique par excellence, pour satisfaire son désir de converser, de lire et de se reposer. Le parc, les jardins, le chêne et les rosiers dans *Orlando*, comme le verger dans la nouvelle du même nom⁷⁴⁴ dont l'héroïne est Miranda, servent les désirs et les méditations d'Orlando, comme ceux de Miranda. La manière de réagir de ses héros par rapport à la Nature esthétisée, comme l'est celle des jardins, est l'écho même des pensées de l'auteur.

Les jardins secrets de Roger Caillois sont alimentés par la source infime mais claire et patiente du temps de l'enfance. Cette source s'exprime tout le long de sa vie, semble parfois disparaître, puis resurgit plus forte que jamais.

Nos différents héros ont tous été nourris par l'image et la réalité des jardins ou paysages. Le fait de se retrouver dans des jardins ou des paysages ou de s'immerger dans une de ses composantes, fleur, arbre, fruit... les ramène, grâce au travail d'écriture, à la musique, à la manière attentive de regarder puis, grâce au retour sur soi qu'ils opèrent, à une reconstruction, à une amoureuse dilatation du temps qui tend à réunir heureusement passé et présent.

Significative est aussi l'attitude de Colette dont le désir est tellement fort qu'elle tente à chaque nouveau jardin de reconstruire le premier jardin, le jardin de Sido, le jardin de Saint Sauveur. A Paris, privée de jardin, elle donne à son appartement une allure de véritable jardin entre les portraits de fleurs, les papiers peints de motifs végétaux, les boîtes à papillons... Les couleurs et les formes sont des rappels continuels et ses derniers livres parlent tous des jardins. Les demeures souvent sont des prolongements ou le commencement du jardin ; la balustrade de Breskel croule sous les roses, au-dessus des portes surgissent en relief des guirlandes de fleurs et de fruits, une fontaine murale ornée de ses angelots continue de chanter, plusieurs pièces ouvrent sur le jardin.

Le jardin est autant lieu de désir chez Marcel Proust qui en est cependant privé à cause de son asthme. L'importance des fleurs et du végétal est exacerbée par la perte des sensations

⁷⁴³ Monique Nathan, *Virginia Woolf, écrivains de toujours*, Paris : Éditions du Seuil ; p. 31.

⁷⁴⁴ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles (1917 – 1941) Op. Cit. Dans le verger*, p. 1165 - 1167.

réelles et le désir de retrouver les impressions premières lui fait construire un jardin littéraire et imaginaire. Le temps retrouvé est largement celui des jardins et des paysages. Les jardins ou leurs composantes comme les fleurs sont les signes qu'il faut décrypter, qui permettent de prolonger ou d'approfondir sa pensée, de créer une matière vivante et spirituelle, de s'approcher d'une vérité recherchée ou d'une plénitude à laquelle on ne s'attendait pas.

« [...] en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes, quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute ce déchiffrement était difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. »⁷⁴⁵

Les héros d'Hella S. Haasse ont été en manque de jardin, au moins Jurjen et l'héroïne du *Génie du lieu*, Silvio aussi ; or, tous les trois sont complètement émerveillés et sous le charme des paysages, des fleurs, des roses, du jardin. Ce sont les signes qu'ils décryptent à partir du jardin qui leur font retrouver un sens perdu ou oublié, peut-être simplement le sens de la vie et des choses.

Virginia Woolf dépeint ce même état d'esprit dans son œuvre. Dans *Orlando* par exemple, elle nous décrit Orlando, homme ou femme, comme un être attaché profondément non seulement au chêne mais à l'image donnée par le chêne. Les grands arbres sont toujours majestueux et considérés dans toutes les civilisations comme des dieux. Ils relient le ciel et la terre et d'une certaine façon relient l'homme aussi au ciel et à la terre. Lorsqu'Orlando étreint les racines de l'arbre, il y a sensation de force et de familiarité. Ces racines, sont comme *La Terre* de Francis Ponge, une matière familière qui représente presque le tout de la force matérielle et spirituelle ; les racines et la terre représentent tout et presque rien.

« [...] Se jetant à terre, Orlando sentit sous elle les racines de l'arbre qui se déployaient comme les côtes à partir d'une colonne vertébrale, dans toutes les directions. Elle aimait à penser qu'elle chevauchait le monde. »^{746 747}

⁷⁴⁵ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Éditions Gallimard, 1989 pour l'établissement du texte, 1990 pour la préface et le dossier ; collection Folio classique n° 2200 ; p. 185.

⁷⁴⁶ Virginia Woolf, Romans et nouvelles (1917 – 1941) *Orlando*, Op. Cit. p. 754.

Il y a bien évidemment dans ces lignes, à travers la métaphore du cheval tenu et maîtrisé, donnée par le verbe « chevauchait », une image de volonté et de conquête du monde. Il y a aussi l'idée de faire corps avec le monde dans une présence et une écoute réciproques.

Certains des jardins de nos héros sont abandonnés ; ils ont pourtant gardé leur charme car les traces du travail fourni s'y lisent encore largement comme dans celui de Jurjen ; d'autres sont de vrais parcs comme celui des Finzi-Contini, quand ils sont décrits du temps de leur gloire ; d'autres naissent ou se construisent à partir d'un quelque chose déjà là comme celui de l'héroïne du *Génie du lieu* ; d'autres enfin comme l'espace de la Roseaie restent fidèles à leur beauté première et sont entretenus régulièrement. Il ressort de l'historique des jardins, des différents livres d'art et de l'expérience de chacun, qu'un jardin grand ou petit naît ou peut naître dans le dénuement.⁷⁴⁸ Le choix d'un lieu avec la construction d'une maison et d'un jardin s'illustre par exemple dans *Le Génie du lieu* où l'héroïne travaille au jardin :

« [...] ou travaillait au jardin : un remblai de lourd terreau noir entourant la maison, sur lequel ils avaient planté des arbustes et des fleurs qui ne se plaisaient pas dans le sol stérile de la forêt. »⁷⁴⁹

Ce qui est réconfortant quand il y a perte d'un jardin est l'idée et la connaissance qu'un jardin peut naître n'importe où et renaître parfois grâce à la volonté et à l'amour de quelques personnes. Le parc magnifique des Finzi-Contini est redevenu le grand verger qu'il était à ses débuts, rien n'interdit de penser qu'il puisse revivre un jour, dans le même lieu ou ailleurs. Malgré tout, on ne peut certainement pas séparer certains lieux de certaines personnes qui y ont vécu et qui y étaient viscéralement attachées. Il faut presque un temps de deuil pour pouvoir apprécier un nouveau jardin, comme lors de certains cataclysmes, où même reconstruit à l'identique, rien n'est jamais pareil.

Pour nos héros, le jardin est toujours vécu dans ses périodes les plus heureuses et les plus somptueuses. Même l'hiver réserve la féerie de la neige dans le parc des Finzi-Contini et

⁷⁴⁷ Virginia Woolf, *Orlando*, *Op. Cit.* p. 308, 309. “ *Flinging herself on the ground, she felt the bones of the tree running out like ribs from a spine this way and that beneath her. She liked to think that she was riding the back of the world.* ”

⁷⁴⁸ Il nous paraît difficile de ne pas faire mention du livre de Karel Kapek, *L'Année du jardinier*, de 1929 pour l'édition originale et paru aux éditions de l'Aube en 1997 ; Car il nous parle du jardin en tant que pur jardinier, ce qui n'est pas le cas de nos héros qui contemplent le jardin mais ne mettent pas la main à la pâte, à part le jardinier des Finzi-Contini, les héroïnes du *Génie du lieu* et de *La Gloriette*, et l'expérience de Francis Ponge dans *La Terre*. Ce livre nous parle du jardin mois après mois avec un humour et une philosophie extraordinaires. Nous en citerons quelques extraits courts.

⁷⁴⁹ Hella. S. Haasse, *Le Génie du lieu*, *op. Cit.* p. 11.

dans *Orlando*⁷⁵⁰ le roi transforme en jardin le lac gelé. Quant aux floraisons de la fin de l'hiver, elles sont prémisses et rappels de la beauté du printemps.

Les jardins de nos héros ont tous été plantés par d'autres qu'eux-mêmes, ce qui est logique, vu le temps nécessaire pour qu'un jardin atteigne sa maturité. Mais si les jardins ont acquis ce charme particulier qu'ils ont gardé même abandonnés, comme le jardin de Jurjen, c'est parce que d'autres ont été attentifs, aimants, amoureux de ces lieux. La Roseraie de Silvio n'implique pas autre chose, mais elle a la chance grâce à l'amour déployé par Silvio et aux soins attentifs donnés par les jardiniers de continuer sa vie ; tout indique qu'elle va continuer sa vie dans sa magnificence première. La continuité de l'amour et des soins se révèle obligatoire.

*« Le jardin n'est jamais fini. En ce sens, le jardin ressemble au monde et à toutes les entreprises humaines. »*⁷⁵¹

Le jardin a toujours engendré le désir de peindre. Les Impressionnistes, notamment Claude Monet, furent tous amoureux des jardins. Monet, peintre jardinier, pensait à son jardin et rapportait de ses voyages, plantes, arbres et bulbes. Il fut tout le long de sa vie en proie au désir de peindre son jardin, ses jardins ; il les peignit durant les années d'Argenteuil et de Vétheuil et finit par tomber amoureux de Giverny qui fut pour lui le cœur d'un ravissement, d'un travail, d'une rêverie continue. Le jardin de Giverny qu'il créa, améliora, dans un désir de perfectionnement des formes et des couleurs, engendra le désir de le peindre ; Monet en arriva à ne peindre que lui dans un grand bouleversement, une révolution dans la conception de la peinture. Giverny, désir et passion de Claude Monet, reste indissociable de son nom et de toute son œuvre.

Eline, dans *La Source cachée*, ne cesse de peindre le domaine de Breskel, elle est poursuivie et taraudée par le désir de rendre parfaitement sa lumière et sa beauté. De la même façon Jurjen est lui aussi presque contraint à l'écriture-peinture, poussé par son désir de rendre la beauté de Breskel.

Les lieux du désir, quand on parle du désir amoureux qui réunit un homme et une femme, sont identifiés aux jardins ; aux temps les plus anciens comme aux temps les plus

⁷⁵⁰ Virginia Woolf, *Orlando*, Op. Cit. p. 34.

⁷⁵¹ Karel Kapek, *L'Année du jardinier*, Op. Cit. p. 151.

modernes, les amoureux sont représentés dans de magnifiques jardins. Fresques, objets précieux, miniatures, enluminures, tapisseries, peintures, littérature l'expriment abondamment. Le jardin est l'espace même de la jouissance et du bonheur d'exister. Presque tous nos héros sont amoureux à la fois du jardin et dans le jardin : Les héros d'Hella S. Haasse le sont tous, Jurjen d'Eline et de Rina, quoiqu'ils ne soient jamais réunis à Breskel ; l'héroïne du Génie du lieu de Renaud ; la mère dans La Gloriette du fameux marchand de roses ; monsieur de Sainte Colombe de son épouse ; Silvio de sa roseraie et de Roxana ; les amoureux du jardin de Kew et ceux du Jardin de Microcosmes ; monsieur et madame Ramsey dans leur demeure et leur jardin près de la mer ; Orlando, Micòl et le narrateur dans le parc.

Nombreux sont les jardins inventés, dessinés, plantés par amour pour une femme, comme les fameux jardins suspendus de Babylone, aménagés par le roi Nabuchodonosor II (605 – 562 avant J.C.) pour son épouse d'origine perse qui se languissait de son pays. Beaucoup de jardins sont nés aussi grâce au désir et à l'amour d'une femme, Vita Sackeville-West, amie de Virginia Woolf, construisit avec son époux, le merveilleux jardin de Sissinghurst⁷⁵² toujours vivant aujourd'hui. Vita Sackeville-West et son époux Harold Nicolson acquièrent le domaine de Sissinghurst en 1930. C'est alors un champ de ruines, à peu de choses près. Ils y emménagent en 1932 et c'est le début de la gloire du domaine. En 1953, alors que son jardin est magnifique depuis déjà plusieurs années et presque dix ans avant sa mort, elle explique ses objectifs et ceux de son époux dans un article destiné à la Royal Horticultural Society :

*« Seule, jamais je n'aurais fait ce jardin. Par bonheur mon mari s'est révélé le collaborateur idéal. Harold Nicolson a dû être architecte-paysagiste dans une vie antérieure. Avec son sens inné de la symétrie, il a su créer des points forts, ouvrir de longues percées alors que tout se coalisait contre lui – ce dont j'aurais été incapable. Cela dit, nous étions d'accord sur le principe même du jardin : de longues perspectives matérialisées par des allées...et, de part et d'autre, comme autant de surprises, de petits jardins réguliers, intimes, telles les pièces d'une immense demeure s'ouvrant une à une le long des corridors. Le tracé devait être d'une rigueur absolue, les plantations d'une liberté absolue. »*⁷⁵³

⁷⁵² Tony Lord, *Le Jardin anglais de Vita Sackeville-West les secrets de Sissinghurst*, traduit de l'anglais par Rose-Marie Vassalo. Ouvrage publié en association avec le *National Trust* ; édition originale anglaise : *Gardening at Sissinghurst* France Lincoln Limited, 1995 ; Paris : Éditions Albin Michel, 1996.

⁷⁵³ *Idem.* p. 11.

La femme désirée est aux cours des siècles, l'image même du jardin et de ses délices, *Le Cantique des cantiques*⁷⁵⁴ en est un témoignage parfait, comme l'*Allégorie du Printemps* de Botticelli fleuron de la Galerie des Offices à Florence. Cette image du printemps recouvre toute femme aimée et il n'est pas incongru d'imaginer ainsi sous les traits de cette allégorie madame Ramsey ou l'héroïne du génie du lieu ou bien l'Eline poursuivie par Jurjen, ou encore Micòl.⁷⁵⁵ Madame de Sainte Colombe se trouvant dans un entre-deux de vie et de mort ne peut être vue de cette manière.

Dans bien des ordres monastiques, le jardin tient une très grande place et pas seulement parce qu'on en cultive une partie. Il est lié à la prière et à la beauté car rien n'est trop beau pour Dieu. Les cloîtres avec leur jardin au centre, permettent cette promenade de ronde où prières et chants peuvent s'exprimer. Le jardin est bien le lieu du désir de Dieu, de la communion avec la transcendance, d'une autre expérience amoureuse. L'amour recouvre toutes les formes d'amour. Tous ces lieux symbolisent l'attention et la présence. Le sentiment de présence si actuel et si fort chez Philippe Jaccottet se lit et s'éprouve dans sa manière de chercher et de trouver des passerelles vers l'illimité, vers la clarté, vers des figures aussi bien féminines que presque divines. Augustin lie la définition des sens spirituels à celle de l'amour.

« [...] « *Pourtant, j'aime une clarté, une voix, un parfum, une nourriture (cibum), un enlacement quand j'aime mon Dieu* ». ⁷⁵⁶

On aime clairement Dieu avec son corps et son âme, son cœur et son esprit. Lire Saint Jean de la Croix ou Sainte Thérèse d'Avila le montre excellemment.

En relisant des passages des *Misérables*,⁷⁵⁷ on retrouve Jean Valjean qui, après bien des périls et cruelles mésaventures, est devenu jardinier d'un couvent. Son travail dans le

⁷⁵⁴ *La Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'Ecole Biblique de Jérusalem ; Paris : Éditions du Cerf, 1955 ; 1961 ; *Le Cantique des cantiques*, troisième poème : *L'Époux* 4 (12,18), 5 (1,3).

⁷⁵⁵ René Depestre, *Alléluia pour une femme-jardin*, Paris : Éditions Gallimard, 1981 ; collection Folio n° 1713 ; 215 p. Dans ce livre, l'auteur nous décrit l'héroïne Isabelle comme un merveilleux jardin de fleurs et de fruits. Les amours d'Isabelle et d'Olivier se déroulent dans la luxuriance joyeuse de la nature et des jardins parfumés, paysages de mer et de montagne. Malgré tout pour nous rappeler que le paradis est proche de l'enfer, si Isabelle autant que son cadre sont paradisiaques, celle-ci meurt dans un incendie, qui est à la fois le point final du livre et la fin du paradis. On se souvient que Micòl meurt dans les camps de concentration, elle était la reine d'un parc et son image délicieuse.

⁷⁵⁶ Baldine Saint Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Op. Cit. *La théorie augustiniennne et médiévale des sens spirituels*, p. 69.

⁷⁵⁷ Victor Hugo, *Les Misérables*, Édition Belge, 1862, cette édition corrigée par Victor Hugo sert de modèle pour l'édition *ne varietur* des éditeurs J. Hetzel et Quantin, 1862 ; l'Édition Ollendorf dite de l'Imprimerie Nationale

jardin lui permet un retour sur lui-même et lui rend la force, l'amour et la paix dont il a été privé. Tout son être se fonde en reconnaissance et en joie, tout son être est prière. Jurjen éprouve des sentiments très proches en s'immergeant dans le jardin, en le goûtant, en le contemplant à toutes les heures du jour et de la nuit.

Les peintres au cours des siècles montrent Dieu, Jésus, la Vierge Marie, les apôtres, les saints dans un jardin. C'est le cas de Fra Angelico et sa célèbre fresque au musée de San Marco, à Florence, dans la première cellule de l'étage supérieur *Noli me tangere* représentant Jésus après sa résurrection, dans le jardin, quand il rencontre Marie-Madeleine qui le prend pour le jardinier. La plupart des peintures, des icônes, des enluminures, des fresques à sujet religieux mêlent les jardins et les motifs floraux, végétaux, aux personnages, et cela, dès le début de la peinture et jusqu'au XIX^{ème} siècle. Les annonces, les vierges à l'enfant, les maternités, ne se conçoivent pas sans cette alliance intime de l'humain-divin avec le jardin, la nature, une fenêtre ouverte sur le jardin, sur la nature qui se devine plus loin ; si les peintres ne peignent plus guère de sujets religieux au vingt et unième siècle, la femme et l'enfant remplacent la Vierge et l'enfant Jésus et continuent d'être peints dans les jardins. Ce thème de la fenêtre donnant sur le jardin, repris notamment par les impressionnistes, est devenu parfaitement classique comme en témoignent musées et livres d'art. Il en va ainsi du dernier livre d'Umberto Eco *Histoire de la beauté*,⁷⁵⁸ qui, tout en se voulant uniquement histoire de la beauté et non histoire de l'art, se retrouve contraint de se référer à l'art parce que art et beauté se répondent, parce que ce sont les œuvres d'art qui expriment les traces de la beauté.

*« Aussitôt naît une question logique : pourquoi n'avoir documenté cette histoire de la Beauté qu'avec des œuvres d'art ? Parce que ce sont les artistes, les poètes, les romanciers qui, au long des siècles, nous ont raconté ce qu'ils trouvaient de beau, et qu'ils nous ont laissé des exemples. »*⁷⁵⁹

La plupart des œuvres choisies jusqu'au XIX^{ème} siècle montrent jardins, fenêtres ouvertes sur jardins et paysages, ornements liés à la nature, motifs floraux et végétaux. Soit un détail, soit l'ensemble rappelle les jardins.

contient des parties inédites jusque là, 1908 – 1909 ; Édition Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951 ; Deuxième partie, livre 8, chapitre 9.

⁷⁵⁸ Umberto Eco, *Histoire de la Beauté*, Milan : *Storia delle Belleza*, Éditeur Bompiani, 2004 ; les textes ont été écrits par Umberto Eco (introduction et chapitres 3, 4, 5, 6, 11, 13, 15, 16, 17) et Girolamo de Michele (1, 2, 7, 8, 9, 10, 12, 14.) Paris : Éditions Flammarion, 2004, pour la version française.

⁷⁵⁹ *Idem.* p. 10.

Les jardins sont bien des lieux de désir. Ils poussent à être vraiment soi-même, ils renvoient à un véritable désir, ils ravivent comme une origine, ils raniment les sentiments d'amour et de paix.

B. L'ambivalence des jardins.

A l'image de l'homme, les jardins nous montrent plusieurs visages.

Les jardins dans la littérature, sous la forme de récits, romans, essais, poèmes, contes et nouvelles, sont sous le signe de l'ambiguïté comme si leur statut se trouvait sur une marge, une limite, qu'on ne les reconnaissait plus sous l'angle de la beauté ou de la joie pures, mais sous le signe fort de l'ambivalence. Soit parce qu'ils sont les révélateurs d'un désir qui n'est pas encore devenu cette tension vers l'amour véritable de soi et de l'autre, ils posent donc des interrogations, signalent des pertes, témoignent d'un manque, d'un deuil. Soit parce qu'ils se révèlent contradictoires dans la mesure où ils ne sont plus du tout situés au cœur d'un statut idyllique, ils participent au contraire de l'inférieur, devenant le théâtre de meurtres, de crimes, perdant leur caractère d'innocence ou bien à l'image du labyrinthe, ils sont le lieu où l'on se perd, où la mort peut intervenir à chaque instant. Soit parce que les termes qui les désignent et les disent ne restent pas dans le domaine du beau, ils débordent vers le presque monstrueux ou tout au moins le laid, l'informe. Ainsi, au moment où Jurjen découvre une exposition de peintures à Paris, il a quitté Breskel depuis plus d'un an et s'est séparé de tout ce que représentait pour lui ce domaine. Or, cette exposition livre au public des peintures d'Eline qui représentent toutes Breskel mais comme des visions d'un atroce cauchemar. L'architecture de la demeure est brisée, disloquée, la végétation est étouffante, monstrueuse, les sculptures si belles sont méconnaissables.⁷⁶⁰ Quant à la nymphe, elle n'est plus riieuse mais affolée, éperdue de terreur.⁷⁶¹

L'ambiguïté et l'ambivalence se lisent aussi simplement parce que les jardins n'ont pas exactement l'allure que l'on attendrait, parce qu'ils ont été oubliés, abandonnés, abîmés. Malgré tout, ils expriment dans leur état d'oubli ou d'abandon, toute la beauté dont ils sont capables.

⁷⁶⁰ Hella. S. Haasse, *La Source cachée*, *Op. Cit.* p. 136, 137, 138.

⁷⁶¹ *Idem.* p. 137.

La littérature se nourrit de cette ambiguïté, de l'échec et de la mort en jouant le rôle de garde-fou. Elle propose enseignement et vérité à travers toute l'ambivalence décrite, suggérée, supposée et voulue.

Dans toute la littérature médiévale, les jardins et les vergers jouent un grand rôle, soit dans la découverte du désir, soit dans la réalisation de ce désir, soit comme le lieu protégé d'un désir qui grandit, soit encore comme l'endroit qu'il faut quitter pour éviter la mort ; parfois, il s'agit de tout cela à la fois, comme dans le *Tristan et Yseut* de Bérroul,⁷⁶² et dans *Cligès* de Chrétien de Troyes.⁷⁶³ La littérature « moderne » enseigne des leçons similaires.

Les jardins sont quelquefois l'occasion de découvrir le désir, comme dans le conte de Michel Tournier, *Amandine ou les deux jardins*⁷⁶⁴ où l'héroïne rencontre le désir sous la forme d'un cupidon de pierre, un garçon ailé qui sourit d'un air mystérieux dans un jardin sauvage qui n'a rien à voir avec le beau jardin bien ratissé de son papa. D'une certaine manière, Éros l'initie à la découverte d'un autre monde, Amandine n'est plus la même après cette rencontre.⁷⁶⁵ De la même façon, Silvio retrouve le désir en allant voir pour la première fois le domaine de son père ; la Roseraie est bien la découverte d'un autre monde, il tombe amoureux du lieu et de ses roses. Rien n'aurait pu arriver s'il n'était pas venu visiter cet endroit. Amandine a escaladé un mur pour voir le jardin de l'autre côté du sien ; Jurjen, lui aussi aurait pu ne pas se rendre à Breskel. Il n'aurait pas pu découvrir un autre monde, ni fonder son désir de l'autre ni progresser dans une voie plus droite. Le choix du lieu pour l'héroïne du Génie du lieu est aussi l'occasion de rentrer dans une autre vision du monde et de découvrir d'autres facettes du désir.

L'ambivalence du jardin est dans le fait, aussi bien avec Amandine qu'avec Jurjen, que ce ne sont pas de beaux jardins bien ratissés, bien ordonnés, qui leur donnent leurs premiers émois, mais, au contraire, des jardins dérangés, désordonnés. Le charme est justement dans

⁷⁶² Bérroul, *Le Roman de Tristan*, p. 22 –230. Dans *Tristan et Yseut, Les poèmes français, La Saga norroise*, Librairie Générale Française, 1989, collection Lettres Gothiques.

⁷⁶³ Chrétien de Troyes, *Œuvres Complètes*, Éditions Gallimard, 1994, Bibliothèque de la Pléiade ; *Cligès*, p. 173 – 336.

⁷⁶⁴ Michel Tournier, *Amandine ou les deux jardins*, Paris : Éditions G. P., 1987 ; images de Joëlle Boucher.

⁷⁶⁵ Amandine était une petite fille, elle devient après cette aventure, une jeune fille. Comme s'il était nécessaire de braver un interdit, de franchir une barrière pour y arriver. En fait, cela nous fait penser aux jeunes gens et jeunes filles par exemple dans certaines sociétés africaines, qui eux, sont obligés d'en passer par des rituels parfois dangereux (*Le Lion* de Joseph Kessel) pour prouver qu'ils sont devenus des hommes et des femmes. En occident c'est une expérience individuelle, en Afrique l'expérience est bien individuelle, mais aussi communautaire.

cette opposition du jardin de l'ordre paternel et du jardin désordonné de l'éros de pierre pour Amandine ; quant à Jurjen, Breskel est contraste avec l'image des jardins qu'il a toujours connus ou simplement l'image qu'il se fait des jardins en général. En outre, d'un point de vue métaphorique, on peut voir Rina comme la perfection froide et lisse d'un jardin du nombre, mathématique, français, et Eline comme l'image riieuse et savamment désordonnée d'un jardin anglais, sans compter que les traces du jardin d'autrefois sont encore très claires. D'où la stupéfaction de Jurjen qui ne peut relier sa femme Rina au domaine de Breskel, tellement cela lui semble incongru :

« C'est incroyable en vérité que tu sois partiellement originaire de cette vieille maison pleine d'odeurs de roses et d'herbes cuisant au soleil, avec le murmure du vent entre les murs. Ta mère est née ici, dis-tu, tes grands-parents y ont vécu toute leur vie. Serais-tu telle que tu es aujourd'hui si tu avais connu ce cadre ? »⁷⁶⁶

La différence est telle, le contraste entre Rina et Breskel si éclatant, que la compréhension de Jurjen en sera d'autant plus accomplie quand il aura décrypté le vie de l'une et de l'autre. Il est évident que les lieux nous éduquent, nous transforment. Être en lien avec l'aimable, le souriant, le beau, ne peut que se lire, se remarquer, déteindre sur soi en quelque sorte.⁷⁶⁷

L'ambivalence se joue dans le balancement entre deux pensées fortes, celle de nos textes qui accorde à l'individu la joie d'être en symbiose avec le jardin, le paysage, le monde, l'être humain aurait une relation d'empathie avec l'univers ; et une pensée autre qui privilégie différence et parfois discordance entre être humain et univers, ou tout au moins qui ne voit dans celui-ci qu'une masse inanimée et apathique n'exerçant pas de rapport particulier avec l'homme. L'osmose entre êtres humains et lieux, l'attente réciproque qui s'instaure entre les deux rappelle la relation des chinois et de la nature.

« [...] Cette nature n'est plus une entité inerte et passive. Si l'homme la regarde, elle le regarde aussi ; Évoquant le mont Jingting, le poète Li Po affirme : « Nous nous regardons sans nous lasser » ; à quoi fait écho le peintre Shitao qui, à propos du mont Huang, dit : « Nos tête-à-tête n'ont point de fin. » De tout temps en Chine, poètes et peintres sont avec la nature dans cette relation de connivence et de révélation mutuelle. »⁷⁶⁸

⁷⁶⁶ Hella. S. Haasse, *La Source cachée*, Op. Cit. p. 12.

⁷⁶⁷ Nous rejoignons d'une façon amusante la théorie des climats de Montesquieu.

⁷⁶⁸ François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté, Quatrième méditation*, Op. Cit. p. 103.

Cette relation d'empathie rappelle aussi d'une manière certaine les sentiments vécus par beaucoup de peintres qui ressentent le paysage ou ses composantes comme des êtres sensibles et à l'écoute.

« L'expérience du peintre André Marchand enrichit cette réflexion. Il écrit dans un de ses témoignages : « Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient... Moi j'étais là écoutant... Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer... »⁷⁶⁹

Les héros sont dans une certaine disposition, en éveil, ils font un apprentissage du regard qui leur permet de prendre aussi la distance nécessaire pour avoir enfin une vision différente d'eux-mêmes et de ce qui les entoure. Quant aux poètes, ils ne cessent de montrer les rapports sensibles et intrinsèques de l'homme et du monde, déjà dans leur volonté et leur manière d'exprimer cette harmonie le plus justement possible. Dans le même ordre d'idées, en prenant l'exemple cette fois de l'image photographique ou cinématographique, deux de nos textes sont aussi des œuvres cinématographiques, *Le Jardin des Finzi-Contini* et *Tous les matins du monde*, la puissance de l'image peut transformer le spectateur brusquement placé au cœur d'une vision qu'il n'imaginait pas.

« Lorsque les rapports de l'image changent pour atteindre la justesse et offrir un passage, il se produit comme une étincelle, comme une emprise sur le spectateur. Le regard de celui qui contemple l'image ne s'arrête plus sur ce qui est montré mais il traverse, il voit au-delà, dans une profondeur sans limite au-delà de la représentation, au-delà de ce que ça montre. »⁷⁷⁰

La pointe du sublime se lit alors dans la découverte de ce passage vers autre chose et son ajustement particulier, dans cet accord entre ce que l'on voit et ce que l'on devine, entre ce qui est et ce qui naît.

Comme les héros des textes, le cinéaste et le spectateur doivent se trouver en disponibilité complète, détachés et dessaisis de tout savoir antérieur.

⁷⁶⁹ Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Op. Cit. p. 31.

⁷⁷⁰ David Yon, *Vision et puissance de l'image*. <http://www.net4image.com/magazine/articles/26.htm>. p. 2 de 4.

« [...] Accéder à la puissance de l'image demande du spectateur comme du cinéaste une disponibilité complète, un détachement et un dessaisissement de son savoir. [...] »⁷⁷¹

La puissance de l'image artistique est dans ce don d'une vision.

L'ambivalence se joue dans les contrastes. Le contraste peut être énorme entre la vie austère et monotone menée jusque-là par Silvio ou Jurjen ou par l'héroïne du Génie du lieu et la découverte d'une vie dans un lieu de charme et de beauté qui les incite au silence et à la contemplation, les amène au sentiment d'une joie particulière, provoquant ainsi une sorte de retournement de soi, de conversion.

Les lieux insolites et étranges, désertiques ou exubérants de Roger Caillois obéissent à cette même loi du désir d'autre chose. Peut-être inconsciemment aussi, il y a-t-il le désir de se retrouver nu c'est-à-dire confronté aux choses essentielles ou bien plutôt placé en leur centre. Et en fait, ce désir plus ou moins conscient permet justement d'ouvrir les yeux sur la beauté du jardin ou du paysage et la beauté des lieux suscite interrogations et transformations.

Source et ressource, ils doivent pourtant parfois être quittés, pour que l'être humain puisse devenir lui-même, comme si le jardin ne pouvait offrir ses ressources que pour un temps limité et si l'on dépassait ce terme, devenait alors enfermement, prison dorée. Le domaine de Breskel a sauvé Jurjen, l'a restauré dans son identité véritable mais il doit en sortir pour s'accomplir vraiment : car il peut s'y immerger d'une façon telle qu'il n'a plus du tout envie d'en sortir, Breskel lui devient comme une seconde peau, il s'y laisserait engloutir. La mère dans La Gloriette est de par son choix, malgré tout le côté positif que recèle son jardin, enfermée comme l'étaient les Finzi-Contini. Il faut avoir le désir d'en sortir ou être capable de laisser des ouvertures, des fenêtres sur l'autre et sur le monde. Les demeures et jardins, le parc, le domaine, peuvent être complètement clos par une décision volontaire ; on peut être coupé du monde à cause de diverses circonstances comme dans Le Prince heureux⁷⁷² où le prince ne sait rien du monde qui l'entoure, préservé de tout dans cet îlot de verdure, ce domaine paradisiaque.

⁷⁷¹ *Idem.* p. 2 de 4.

⁷⁷² Oscar Wilde, *Œuvres*, Paris : Éditions Gallimard, 1996, Bibliothèque de la Pléiade ; *Le Prince heureux*, p. 145 – 154.

« Le jardin était ceint d'un mur fort imposant, mais jamais je ne me souciais de demander ce qui se trouvait derrière moi. Tout était si beau autour de moi. »⁷⁷³

L'ambivalence des jardins se révèle dans une contradiction puisqu'il y a à la fois cocon, espace presque matriciel et forme de prison où la vie est heureuse mais ne peut évoluer pour s'épanouir il faudra quitter le jardin.

Il y a quelque chose de semblable dans Erec et Enide⁷⁷⁴ avec l'épisode de la joie de la cour. Mabonagrain est, de par la volonté de son amie Lavinie de Laurence, cousine d'Enide, enfermé par amour pour elle dans un jardin paradisiaque entouré cependant par des piques où sont fichées les têtes de tous ceux qu'il a dû tuer pour garder l'usage exclusif du jardin et l'amour de sa dame. Or le désir amoureux ne doit pas conduire à l'enfermement des amoureux ni à la haine des autres. Il doit se vivre dans la confiance et la liberté. C'est précisément la leçon qu'Enide vient d'enseigner non seulement à Erec mais à elle-même. C'est exactement ce que Micòl Finzi-Contini aimerait faire comprendre au narrateur.

Erec délivre Mabonagrain et son amie de ce mauvais enchantement. La joie des individus provoque la joie de toute la cour, comme la joie d'Erec et d'Enide provoquera la liesse générale. Le désir amoureux permet la réalisation des projets de chacun dans le couple. Il peut largement déborder sur l'entourage dans une sorte d'émulation et d'esprit partagés.

Jurjen se délivre et délivre son épouse grâce au domaine de Breskel. Les lieux sont comme les « adjuvants » combattants à leur côté. Breskel a permis à Jurjen de soulever et d'écarter le filet arachnéen mais tenace de ses erreurs et ressentiments, de ses douleurs et incompréhensions. Leur est ouvert l'accès à la route de la joie et du bonheur retrouvés, non une route soporifique mais au contraire, un chemin transformé par la compréhension acquise et dynamique. L'ambivalence est aussi dans le contraste entre une route qui est pensée de la joie véritable se déployant avec énergie et celle qui donne l'impression de s'arrêter dans un îlot de quiétude et qui le restera pour l'éternité. Il n'en est rien. Tous nos héros se sont retrouvés dans un lieu de sérénité complète, sérénité qui s'est reportée sur leurs vies. Mais ils sont tous en marche, ils portent chacun leur destin. On pourrait presque regarder métaphoriquement cet espace / temps nécessaire à leur conversion comme le temps d'une enfance heureuse permettant l'éveil et la marche en avant vers l'inconnu.

⁷⁷³ *Idem.*

L'ambivalence se lit aussi dans le fait que Silvio, par exemple, s'est laissé aller, malgré l'amour porté à sa roseraie, à un certain abandon de lui-même, de sa dignité humaine. Au moment où ayant accompli beaucoup de bouleversements dans sa vie, peut-être désorienté, il n'arrive plus à faire face au quotidien.

« *A cette époque-là, une de ces incisives tomba puis une autre et, par paresse, par négligence, il ne les fit pas arranger. Un matin il se rendit compte qu'il avait toute la moitié droite de la tête couverte de cheveux blancs. La plupart des vitres de la galerie étaient cassées. [...].* »^{775 776}

Il faut attendre l'arrivée de Roxana pour qu'il reprenne goût à la vie. En revanche, par la suite, alors qu'il comprend très bien les vraies raisons qui ont conduit sa cousine jusqu'à lui, c'est-à-dire l'intérêt et même la cupidité, il devient capable de pardon et de don.

Apparaît alors la signification de la tour qui s'élève au milieu du bâtiment central de la Roseraie. Elle est comme une présence spirituelle, une protection au même titre que les grands arbres des différents textes où s'expriment les héros et héroïnes. Arbres et tours marquent un témoignage du sacré, une trace divine. Il y a comme une ambiguïté parce que des traces auxquelles on ne s'attend plus, se faufilent et s'insinuent, ajoutant quelque chose d'inattendu au jardin ou au paysage.

Si le jardin est une continuelle promesse, l'aventure du vert et de la lumière, le lieu dans et hors du temps, il est aussi une image de l'ombre et de la mort. Il est l'espace comme dans Kew Gardens où l'on perd ses repères, son identité. Dans le Jardin public de Microcosmes il peut devenir particulièrement dangereux et même mortel. « *Celui qui atteint le vert meurt.* »^{777 778}

En fait, cette contradiction est illusoire, car la perte de ses repères et de son identité mène à de vrais repères, à une vraie identité ; passer par la mort implique une renaissance plus grande. Philippe Jaccottet, Francis Ponge, et nos différents auteurs l'expriment à plusieurs reprises.

⁷⁷⁴ Chrétien de Troyes, *Œuvres Complètes*, Éditions Gallimard, 1994, *Erec et Enide*, l'épisode de la joie de la cour p. 144 –156.

⁷⁷⁵ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio et la Roseraie*, *Op. Cit.* p. 206, 207.

⁷⁷⁶ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio en el Rosedal*, *Op. Cit.* p. 248. « *Por entonces, se le cayó un incisivo y al poco tiempo otro y por flojera, por desidia, no se los hizo reponer. Una mañana se dio cuenta que la mitad derecha de su cabeza estaba cubierta de canas. La mayor parte de los vidrios de la galería estaban quebrados. [...].* »

⁷⁷⁷ Claudio Magris, *Jardin Public*, *Op. Cit.* p. 312.

⁷⁷⁸ Claudio Magris, *Giardino Publico*, *Op. Cit.* p. 247/ « *Chi raggiunge il verde muore.* »

L'ambivalence est aussi dans cette terrible contiguïté du beau et de l'infâme, Le Jardin public de Trieste ne se trouve pas loin du seul camp de concentration italien *La Risiera di San Sabba* pourvu d'un four crématoire destiné à l'extermination rapide.

« [...] *Beaucoup furent tués à La Risiera de San Sabba, dans la zone de Valmaura, où déportés ailleurs après un passage dans le Lager triestin. On dénombre trois à cinq mille victimes [...].* »⁷⁷⁹

L'ambiguïté, mais d'abord l'étonnement, peut se lire aussi dans un cas spécial où un espace qui n'est pas un jardin, le devient par le caprice d'un roi. Dans *Orlando*, le roi transforme la Tamise gelée en un parc miraculeux. En cette période, le gel fut d'une intensité telle que les animaux moururent d'un si grand froid et que le peuple se trouva en très grande disette. Or, les fêtes à Londres furent prodigieuses. Là, se lit évidemment une tragique ambivalence.

« [...] *Il ordonna que la Tamise gelée jusqu'à une profondeur de vingt pieds et plus sur six ou sept miles dans les deux sens, fut balayée, décorée et qu'on lui donnât l'aspect d'un parc ou d'un jardin de récréation, avec gloriettes, labyrinthes, allées et stands de rafraîchissements, le tout à ses frais.* »^{780 781}

Cet espace, transformé en un magnifique parc pendant trois mois, va être pour Orlando le lieu d'une rencontre avec l'amour en la personne de la princesse Marousha Stanilovska Dagmar Natasha Iiiana Romanovitch qu'il appela simplement Sasha. Mais le soir même de la disparition de Sasha, le parc merveilleux redevint la Tamise. En une nuit, furieuse de ce long emprisonnement, reprenant ses droits, le fleuve déferla en flots terribles brisant tous les rêves, ceux d'Orlando comme les autres et une foule d'autres choses encore.

Les espaces du jardin ou des paysages choisis ont été, comme la Tamise gelée transformée en un parc féerique, des espaces d'étonnement joyeux, des lieux auxquels on ne s'attendait pas, des lieux qui ne sont révélés que sous un regard attentif.

⁷⁷⁹ Bertrand Westphal, *L'œil de la Méditerranée, Une odyssée littéraire*, dans le chapitre *Béance adriatique, Trieste la fabrique du mythe*, *Op. Cit.* p. 166.

⁷⁸⁰ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles, Orlando*, *Op. Cit.* p. 580.

⁷⁸¹ Virginia Woolf, *Orlando*, *Op. Cit.* p. 34. " *He directed that the river, which was frozen to a depth of twenty feet and more for six or seven miles on either side, should be swept, decorated and given all the semblance of a park or pleasure ground, with arbours, mazes, alleys, drinking booths, etc., at his expense.* "

Les jardins ont dû parfois être quittés, mais ils ont tous en commun d'avoir appris à tous nos héros, dans le silence et le calme, dans la musique du silence et celle de tous les êtres vivants, l'amour et la patience, la joie et la façon de la construire.

Les jardins, lieux de désir, même dans leur ambiguïté et dans leur ambivalence, qui est aussi nôtre, se révèlent, dans la réalité et dans les arts, une source d'inspiration et d'enseignement. Ils ouvrent à une prise de conscience et à une nouvelle dynamique. Le jardin est création et créateur. Même s'il peut apparaître sous un jour triste ou maléfique, ce n'est que pour un temps et toujours dans la perspective d'un enseignement. S'il doit être quitté, son souvenir perdure et aide à s'accomplir. Il donne une image de la mère, du cocon maternel qui, eux aussi, doivent être quittés à un moment donné par l'enfant, par l'adolescent et finalement par le jeune adult, pour qu'ils puissent s'accomplir.

Le mythe de l'Eden, du merveilleux paradis des textes sacrés, montre au lecteur d'aujourd'hui qu'il ne peut y avoir de bonheur sans la liberté d'un choix personnel mais aussi la maîtrise de ses propres désirs.

Encore s'agit-il de convertir son regard, d'approfondir son jugement, d'être capable de discerner, dans ses multiples facettes, le vrai désir. Car celui-ci implique des actes, une remise en questions, une conversion et une éthique.

Les lieux du désir apparaissent nettement comme soi-même et l'autre, privilégiés dans la réciprocité de l'amour, amour assez large pour s'étendre à d'autres dans des relations riches et complexes. Le désir dans sa forme la plus haute est cet élan vital qui pousse au dépassement de soi-même. Les jardins sont dans un rapport de miroir avec les êtres humains. Ils provoquent le désir et se comportent comme des signes désirants permettant une réciprocité, une harmonie, qui s'expriment à travers le langage, l'étude et l'art sous toutes ses formes, la connaissance et la reconnaissance.

Les jardins sont des lieux de désir parce qu'ils ont le visage de l'amour, qu'ils dévoilent jour après jour les promesses de la vie toujours nouvelle et renouvelée. Ils le sont aussi parce qu'ils invitent à la réflexion et à la recherche, à la création et à l'art, parce qu'ils engendrent une compréhension et un amour du monde. Les jardins conviennent à une pratique de la joie. Comme ils sont à la fois des lieux d'émerveillement, d'initiation, d'apprentissage et d'enseignement, de connaissance et de reconnaissance, ils ouvrent à une dynamique du désir

et nous relie au sublime, finalité de notre destination. Notre destination, on le voit avec nos héros, jaillit plus forte d'être reconnue dans ce oui offert au destin qui est la vie reçue et vécue et celle qui s'ouvre aujourd'hui et maintenant.

Le jardin est une « œuvre ouverte » grâce à tout ce travail de reconnaissance qui touche toute l'essence de l'homme et toutes ses activités des plus quotidiennes aux plus extraordinaires. De l'identification, en passant par la recherche de sa propre identité à celle des autres, par le fait d'assumer et d'accepter, d'aimer son destin, le parcours se résume à la vie.

Le jardin est une « œuvre ouverte » dans la mesure où d'abord offrande, il ouvre ensuite à la gratitude et à la louange, pour en arriver à un enseignement particulier qui est la pratique de la joie, enseignement qui commence avec l'apprentissage du regard, qui non seulement voit mais admire. Le jardin éduque et forme.

Le jardin est une « œuvre ouverte » parce qu'il est un lieu de présence, où le sublime et le je-ne-sais-quoi et le Presque-rien s'expriment et transforment l'existence humaine, où s'éprouvent des expériences du sacré.

Le jardin est « œuvre ouverte » pour le lecteur qui, faisant ce travail de reconnaissance à travers les textes et sa vie, devient lui aussi capable d'un autre regard sur le monde, un regard profondément amoureux.

TROISIEME PARTIE.

LE JARDIN, ESPACE POETIQUE.

Le jardin, espace poétique à plus d'un point de vue, est un art dans sa pratique et sa théorie. Tout un discours part de lui. Il est autant un espace artistique, littéraire, scientifique qu'un espace réel qui touche notre esprit et tous nos sens corporels.⁷⁸² Cet espace si spécifique qu'est le jardin⁷⁸³ est l'image même de la poésie. Il a été chanté et célébré depuis sa naissance qui rejoint celle des premiers hommes.⁷⁸⁴

Dans la Bible, le texte de la Genèse montre Dieu créant l'homme et plantant un jardin à Éden, vers l'Orient, où il l'installe. Le jardin d'Éden est rempli de beaux arbres et de choses bonnes à manger. Le jardin fait donc partie à la fois du quotidien humain et il le transcende. Il a été et il est le sujet et l'objet de la littérature, il participe de tous les arts et en particulier, ici, de la poésie.

« Qu'est-ce que la poésie ? A la fois puissante, persistante (en nous elle ne meurt jamais, elle se rétracte seulement) et fragile, insaisissable,

⁷⁸² http://www.a360.org/breve.php3?id_breve=252 16 mars 2006. Dans un article intitulé *Géographie et musiques* nous sommes conviés à une journée d'étude (le jeudi 6 juin 2006 Université de Paris IV- Sorbonne, Paris.) organisée par le Laboratoire Espace et Culture pour approfondir tous les liens corporels et culturels qui nous unissent au paysage. « *L'approfondissement des études sur les perceptions et représentations de l'espace invitent en effet le géographe à appréhender le paysage par les sens (smellscape, noisecape). [...] De nombreux géographes (Susan Smith, Jean-Marie Romagnan, Mike Crang, George O. Carney, Jacques Lévy ou Ian Cook, parmi d'autres) déplorent « la mise au silence » de la musique dans les études géographiques et appellent à ce que le son en général et la musique en particulier, s'intègrent davantage à l'imaginaire géographique.* » On peut aussi se référer à la note 679 de la deuxième partie, à propos de l'article *haptic spaces*.

⁷⁸³ Le jardin, les composantes du jardin, le paysage, sont chantés, peints, célébrés de mille manières.

⁷⁸⁴ Andrew Sinclair, (historien et écrivain anglais), *Jardins de gloire, délices et de Paradis*, © by Andrew Sinclair, Éditions J.C. Lattès, pour la traduction française, 2000 ; Andrew Sinclair cite en première page de son livre, John Gérard, (1545 – 1612) chirurgien et plus tard pharmacien du roi Jacques I, John Gérard est l'auteur d'un herbier célèbre : « *Herball or Historie of Plantes* », publié en 1597 ; Le jardin des plantes médicinales, créé par Gérard à Londres, contenait de nombreuses espèces du Nouveau Monde, rapportées par les explorateurs et navigateurs du XVIème siècle. L'herbier, 1597. « *Le plus ancien Monument au monde n'est autre que le Paradis et son Jardin d'Éden : les fruits de la terre peuvent bien prétendre à la souveraineté, puisque leur mère fut la première Créature à concevoir, et qu'eux-mêmes furent les premiers fruits qu'elle donna. Si l'on parle de bonheur, de plaisir parfaits, quel endroit sied davantage que le jardin où Adam devint le premier Herboriste ? Où donc les poètes cherchèrent-ils leur inspiration, sinon dans les délices des jardins d'Alcinoos, d'Adonis et dans les Vergers des Hespérides ? Où donc rêvaient-ils de trouver le Paradis sinon dans l'exquis jardin de l'Élysée ? Où donc les humains se promènent-ils dans leur délassement, sinon dans l'endroit où la terre se couvre, pour la joie des regards, de couleurs chatoyantes ? Et quelle saison de l'année est plus espérée que le Printemps, dont le souffle délicat suscite tant d'aimables douceurs, et leur permet d'exhaler leurs parfums odorants ? Dès lors, qui prendrait le risque de lever la tête pour apercevoir les Planètes, alors qu'on peut en toute sécurité contempler les Plantes à nos pieds ? »*

indéfinissable, elle ressemble un peu à ce que le psychologue américain, Masud Khan, appelle des « jachères », espaces vides de projets, moments d'inaction pratique, où se concentre l'attention contemplative, moments où la conscience s'ouvre, regarde, écoute avec une intensité neuve. Ces dispositions d'accueil permettent de retrouver le langage familier des symboles, d'entrer en communication concrète avec les êtres, de libérer le jeu créateur de l'imagination. Jachères où la vie se régénère ; retraits ou repos où se renouent les liens qu'a brisés l'esprit d'analyse, où se rétablit le contact, l'« ancienne alliance ». [...] L'art, quel qu'il soit, nous ouvre ; il nous met en présence de l'invisible, de l'illimité, de l'indicible que nous portons en nous. L'ordre qu'il nous propose loin de nous emprisonner une fois de plus, nous libère en nous donnant accès à un « endroit ultérieur » qui nous enchante parce qu'il prolonge, éclaire et pour ainsi dire accomplit le nôtre. »⁷⁸⁵

Ces dispositions d'accueil sont celles dont parlent Philippe Jaccottet et François Cheng dans leurs œuvres ; elles rejoignent d'ailleurs la bonne disposition nécessaire à une lecture du monde et à son écriture, une bonne disposition chère à Ponge. Comme le disait John Keats « *A thing of beauty is a joy for ever* :⁷⁸⁶[...]. » Accueillir la beauté partout où elle se trouve incite à une ouverture plus grande encore.

Le jardin est l'espace de la poésie non seulement à cause de son essence, mais aussi parce qu'il est le lieu privilégié où l'on récite de la poésie, le lieu de sa manifestation. Les jardins ou les paysages qui nous touchent sont effectivement ces lieux, ô combien liés à l'esthétique, à l'art, et aussi sortes de « jachères » au sens où Masud Khan, psychologue américain, parle de la poésie, au sens donc où la conscience devient accueil, où la conscience s'ouvre à toutes les alliances. Le paysage est de la même façon un espace poétique, il est lui aussi partie prenante d'un discours théorique, un art. Etymologiquement, dès son origine, le mot paysage⁷⁸⁷désigne un lieu et sa représentation picturale.⁷⁸⁸La signification du mot paysage déborde largement son sens premier et les peintures de paysages ont fortement influencé la conception des jardins, par exemple :

⁷⁸⁵ Jean Onimus, *Philippe Jaccottet une poétique de l'insaisissable*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1982 ; collection Champ Poétique ; p. 39, 40.

⁷⁸⁶ John Keats, *The Poetical works, Endymion, Book I*, premier vers, p. 55 ; *Edited by H.W. Garrod, London Oxford University Press, First published in 1956, reprinted in 1959, 1960.*

⁷⁸⁷ La notion de paysage s'élabore à la Renaissance. Son histoire ne cesse au cours des siècles de montrer à quel point il répond non seulement à un désir culturel qui se lit dans les représentations artistiques et littéraires mais aussi à quel point il répond à des besoins vitaux, à une symbolique dynamique reliée aux réalités géographiques, sociales et économiques.

⁷⁸⁸ Michel Collot (sous la direction de), *Les enjeux du paysage, Op. Cit.* Catherine Franceschi. *Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes*, p. 80. « 1549, « paysage, mot commun entre les peintres ». Cette définition indique clairement le milieu où ce mot est couramment utilisé : celui des peintres.

« Le jardin anglais nous offre une transposition de la peinture française du XVIIIe siècle et du jardin chinois. Les jardins de Kew, Carlton House, Twickenham, Stowe, Chiswick, illustrent la conception transpositive que le grand peintre-jardinier William Kent a propagée entre 1730 et 1770. [...] William Kent admire et « reproduit » la Nature peinte, celle de Poussin et surtout de Claude Lorrain. Le jardin paysager en Angleterre est donc une transposition du paysage peint par les grands peintres français de la première moitié du siècle. [...] »⁷⁸⁹

Le paysage est toujours plus que du réel, car il est perçu du point de vue du sujet, du poète qui voit plus que ce qu'il a sous les yeux.

« Le non-vu, l'invisible, commande la vue du poète, pour qui le paysage se situe bien au-delà du voir, où l'œil s'abîme, littéralement, en un voyage vers quelque Orient qui lui révèle cet autre jour, cette autre lumière sous laquelle tout apparaît, dès lors qu'on libère le regard de la conscience et qu'on le lance à la découverte de ce qui lui échappe. La langue dans laquelle cette « découverte » s'énonce, déployée tel un autre paysage, d'images verbales ou de phrases imagées, met en scène, au sein du mouvement propre à la description ce long procès d'explorations qu'incarne le « voyage de l'œil » à travers l'espace-temps du voir libéré de l'Ego, plutôt qu'un simple arrêt sur tel tableau, au cadre fixe, à l'image gelée, [...]. »⁷⁹⁰

Surgissent des émotions et des sentiments envers le jardin comme le paysage, vis-à-vis de ses formes et de ses couleurs, à la fois par rapport à ce que l'on connaît, *« On ne voit que ce que l'on connaît »*⁷⁹¹ dit Goethe, et par rapport à ce que l'on voit à travers le regard du poète ou de l'écrivain. L'émotion dominée et reconstruite se poursuit dans la recherche de ce qu'en tant que lecteur / spectateur on tente de percevoir.

« [...] La poïèsis naît de la rencontre, par-delà le perceptible immédiat, de ces deux actes perceptifs : celui du poète qui regarde les choses de telle manière, constitutive de son propre état plus que de l'état des choses en soi, et celui du lecteur qui, corollairement, cherche à découvrir dans ce qu'il voit une perspective particulière qui lui donne son sens, par quoi l'on apprend moins, encore une fois sur l'état des faits lui-même que sur ses propres états de sujet esthétique, la fonction du muthos étant, comme on l'a vu, l'oikeia hédoné (le plaisir de reconnaissance), l'hédusma (l'agrément) et la catharsis, qui sont toutes trois des états perceptifs, débordant tout contenu perceptible. »⁷⁹²

⁷⁸⁹ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 189.

⁷⁹⁰ Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, Québec : Éditions du Septentrion, 2000 ; Limoges : Pulim, 2000 ; p. 206, 207.

⁷⁹¹ Luc Benoist, *Signes, symboles et mythes*, Vendôme : Presses Universitaires de France, 1975 ; p. 11.

⁷⁹² *Idem.* p. 252, 253.

Dès qu'il s'agit de paysages ou de jardins, la lumière est un aspect essentiel offrant une multitude de points de vue. Les couleurs, qui sont elles-mêmes de la lumière, jouent sur toute une gamme de nuances, se révèlent chaudes ou froides, musicales ; les formes et les couleurs touchent dans leur harmonie ou leur disharmonie. En fait, la couleur n'existe pas par elle-même ; il s'agit toujours de lumière, les couleurs sont de la lumière. Il faut trois éléments pour que la couleur existe, un objet d'abord, un éclairage ensuite, un œil pour voir et un cerveau pour interpréter enfin.

Considérable est l'importance de la lumière,⁷⁹³ du sujet qui regarde et de la qualité du regard porté, tout le long de nos textes. Les jardins et les paysages développent tous les pouvoirs de la lumière déclinés sous divers points de vue.

Il est ainsi possible de parler du paysage d'un auteur dans une recherche systématique des manières employées pour reconstruire la réalité. Par exemple, se révèle primordial chez Philippe Jaccottet le rôle de la lumière sous toutes ses formes, de la plus éclatante à la plus tenue. Il s'agit non seulement de la montrer, de l'évoquer, mais de démontrer les métamorphoses qu'elle accomplit, là où justement on ne l'attendait pas.

« [...] amener la lumière, volontairement prisonnière des ombres, des obstacles, à découvrir dans la limite la source d'un rayonnement plus vrai ; explorer alors le mystère d'une opacité éclairante ; interroger le double paradoxe d'une infinité saisissable et d'une familiarité insaisissable, telle sera pour Jaccottet la première tâche de la rêverie. »⁷⁹⁴.

Le jardin, le paysage, engagent tous les sens corporels,⁷⁹⁵ affectifs, sans oublier les données spirituelles qu'il faut assumer. Le dehors et le dedans, le visible et l'invisible s'interpénètrent continuellement. Il s'agit de concilier ou réconcilier la limite et l'illimité.

⁷⁹³ Daniel Béresniak, *A B C des couleurs*, Saint-Amand-Montrond : Bussière Camedan Imprimeries pour le compte des Éditions Grancher, avril 1987 ; nouvelle édition, décembre 2001 ; p. 17. « - Le physicien Isaac Newton, en décomposant un rayon solaire à l'aide d'un prisme transparent, prouva que la lumière solaire se composait d'un mélange de radiations colorées de longueurs d'ondes différentes. Il dénombra sept couleurs qui se suivaient dans un ordre invariable. [...] – Newton défendit notamment l'idée que le blanc, loin d'être une absence de couleur, était la somme de toutes les couleurs. Il démontra que ces couleurs n'étaient pas ajoutées par le prisme, mais plutôt contenues dans la lumière blanche. – Il proposa aussi un principe demeuré essentiel : « à toute couleur correspond sa complémentaire, le mélange de ces deux couleurs donnant du blanc (ou du gris) » [...] Nous avons parlé d'ondes et de radiations. La lumière et, par conséquent, les couleurs, sont en rapport avec le mouvement et la température. Il s'agit donc d'une manifestation de l'énergie. Les couleurs sont des attributs de cette substance-mère qui est à l'origine de la vie. »

⁷⁹⁴ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Philippe Jaccottet, Op. Cit. p. 320.

⁷⁹⁵ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 245. « L'expérience perceptive (d'une œuvre d'art, entre autres) est enracinée dans la corporéité du spectateur, de l'auditeur. C'est la spatialité du corps propre qui

« [...] La solution, suggère Philippe Jaccottet, consisterait peut-être à accepter à la fois toutes nos coordonnées spirituelles, même si elles paraissent se contredire : à assumer en même temps en nous le vœu d'illimité et la nécessité de la limite. [...]. Toute l'entreprise de Philippe Jaccottet vise à la réussite d'une telle opération. »⁷⁹⁶

Le titre *Paysages avec figures absentes* de Philippe Jaccottet montre bien ces figures absentes, si présentes en réalité, qui reviennent sous forme de thèmes et sont étroitement liées aux formes expressives qui les disent.

« [...] Le sens d'un texte littéraire, comme celui d'un paysage est indissociable de son support sensible, à savoir de ses signifiants. »⁷⁹⁷

Ces figures, Philippe Jaccottet les explicite clairement dans un entretien sur la poésie :

« [...] Là, les figures auxquelles je pense sont vraiment les figures de la mythologie, nymphes et dieux. Il y a en fait des figures, mais sous formes de traces, de fantômes. [...] Il ne faudrait peut-être pas l'employer au-delà de ce sens précis, qui désigne finalement les traces du sacré dans ces proses. »⁷⁹⁸

Ces traces lumineuses, matériellement plus visibles dans l'espace du jardin et du paysage que dans un autre espace permettent de rétablir des liens perdus avec le sensible. Renouer avec le sensible dans sa beauté et son renouvellement permet de découvrir, d'expérimenter et d'inventer d'autres figures. Nos héros font tous l'expérience de renouer avec le sensible à travers le paysage et le jardin.

« Le recours au paysage n'a rien d'un retour en arrière ; s'il permet à l'homme de renouer les liens qui l'unissent à son environnement, ce ressourcement est aussi la chance d'un renouvellement. Car le paysage change à chaque regard, qui est pour nous l'occasion d'ouvrir un autre horizon, de nous découvrir et d'inventer des formes nouvelles. »⁷⁹⁹

organise l'espace, le monde naturel et même la relation intersubjective. Ensuite, le sentir est avant tout synthétique et synesthésique, et la spécificité de l'objet perçu provoque tout au plus une mise en relief des sens synesthésiquement combinés : ainsi est-il évident que, si l'objet perçu est musical, l'ouïe sera privilégiée parmi les sens sans que pour autant, les autres sens soient totalement neutralisés. [...] »

⁷⁹⁶ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne, Philippe Jaccottet, Op. Cit.* p. 319.

⁷⁹⁷ Michel Collot, *Le paysage dans la critique thématique, Op. Cit.* p. 202.

⁷⁹⁸ Philippe Jaccottet, *De la poésie*, Entretien avec Raynald André Chalard, Éditions Arléa, mars 2005 ; Entretien publié en mars 2002 dans *Le Nouveau recueil* n° 62 ; p. 62.

⁷⁹⁹ Michel Collot, *Le Paysage dans la critique thématique, Op. Cit.* p. 205.

L'émotion, le fait d'être touché par quelque chose est au cœur du travail poétique qui, bien loin d'être un « mécanisme », est une création et répond en quelque sorte à une poésie du monde⁸⁰⁰ dont il est une traduction :

« [...] *C'est comme s'il y avait une poésie cachée dans le monde et dont on serait les traducteurs.* »⁸⁰¹

Notre choix de textes poétiques, poésies et proses poétiques, nouvelles et romans, autobiographie, montre des narrateurs qui célèbrent la beauté des jardins et des paysages. Ces espaces privilégiés constituent à la fois la substance du quotidien et la matière d'un quotidien à la limite de l'extraordinaire. Dans la mesure où le jardin représente un espace à part, on peut le comparer aux caractères de l'île et de l'oasis. A partir de cette image et de cette idée puissante de l'île et de l'oasis, il s'agit d'examiner si les concepts d'ouverture et de fermeture se lisent d'une manière plus fortement marquée.

Le jardin, en tant qu'espace symbolique, va révéler toutes les métaphores qui le caractérisent. La symbolique s'y exprime autant dans les couleurs, particulièrement le vert, qu'à travers les éléments qui le composent.

Le jardin est, de par son premier statut d'espace sacré, un lieu à l'écart, le lieu des mythes. Les mythes de la séparation et mythes de la fertilité sont aux origines du monde, tels que le mythe de l'Éden, les mythes liés au jardin, au chant et à la poésie. Il faut prendre plus particulièrement en compte certains d'entre eux et envisager Aréthuse en particulier, dont les marques évidentes et les traces en filigrane apparaissent tout le long des textes. En outre, jardin et paysage étant perçus comme des images de paradis, en temps qu'espace théorique, réel et esthétique, il importe de chercher à comprendre en conclusion comment la beauté du jardin peut amener, initier à une pratique de la joie qui ne garantit certes pas l'espace du jardin (paysage) comme étant le seul vrai paradis, ni le seul sens, mais peut apporter des réponses étonnantes.

⁸⁰⁰ La poésie du monde est en relation avec le sujet et le langage. Elle se dégage à travers le jeu complexe de leurs relations.

⁸⁰¹ Philippe Jaccottet, *De la poésie*, Op. Cit. p. 30.

Chapitre I : Le jardin, espace plurivoque.

Le jardin est un espace naturellement clos. Les frontières ou les limites qui le circonscrivent en font bien un monde à part, apparemment soigneusement fermé. En règle générale, le jardin, tout comme l'île et l'oasis, a une connotation de lieu plutôt paradisiaque. Il importe d'une part de vérifier de quelle manière l'île et l'oasis se rapprochent ou s'éloignent de la représentation du jardin pour montrer d'autre part pourquoi le jardin, espace plutôt fermé, devient un espace d'ouverture par de nombreux aspects, particulièrement quand cet espace du jardin se révèle le lieu où tout peut arriver, où l'esprit et le corps humains se délient des contraintes et retrouvent une vraie liberté d'être et d'agir.

I.1. Le jardin, île et oasis.

Jardins, jardins secrets, paysages choisis ont tous des liens avec l'île, l'oasis. Le jardin, l'île et l'oasis présentent la caractéristique d'être des espaces séparés, des espaces de respiration et de beauté, des espaces qui, curieusement, voyagent, des lieux qui nécessitent de l'attention et des soins, des lieux qui ont été choisis, qui font rêver et qui sont aussi de vrais laboratoires.

A. Des espaces séparés.

Le jardin, l'île et l'oasis forment des espaces séparés, des mondes à part.

En général, l'île réclame le vol ou la navigation pour être rejointe :

« Elle est par excellence le symbole d'un centre spirituel et plus précisément du centre spirituel primordial » 802

Les jardins comme les îles et les oasis correspondent à des espaces délimités et ils sont des images de paradis dans presque toutes les civilisations :

⁸⁰² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Editions Robert Laffont / Jupiter, 1969, édition revue et corrigée en 1982 ; collection Bouquins, p. 519.

« L'île est ainsi un monde en réduction, une image du cosmos, complète et parfaite, parce qu'elle présente une valeur sacrée concentrée. La notion rejoint par là celle du temple et du sanctuaire. L'île est symboliquement un lieu d'élection, de science et de paix, au milieu de l'ignorance et de l'agitation du monde profane. »⁸⁰³

Bien évidemment, le contraire est vrai aussi, tout au moins pour le jardin et l'île qui peuvent se révéler comme des lieux infernaux, des lieux de solitude et de désespoir.

L'île est un lieu d'utopie,⁸⁰⁴ un lieu d'exploration et de représentation du possible. L'île est, de par sa position, un espace de terre à l'écart, entouré d'eaux de tous les côtés. On peut aussi nommer îlot, un espace de maisons rassemblées que des rues ferment tout autour, ou bien des maisons qui sont justement isolées.⁸⁰⁵ L'île renvoie effectivement à la notion de solitude et d'isolement.

« On évoque d'ordinaire les îles séparément, c'est-à-dire indépendamment du continent. Il y a bien longtemps que j'écris à leur sujet et reviens sans cesse à elles. Les étymologistes établissent une relation entre le mot grec qui signifie île (nesos) et le thème indo-européen désignant « ce qui navigue ». Les termes latins et romans ne sont pas clarifiés : insula, isola, île, etc. Le verbe italien isolare, adopté par de nombreuses autres langues, a pour racine le mot isola : les îles étaient signe d'isolement. »⁸⁰⁶

Réunir île et « ce qui navigue » figure une image symbolique forte ; le jardin est déjà voyageur et l'île, à son tour, le devient ; l'île, en quelque sorte soutenue par l'eau, navigue solitairement. Mais dans l'imaginaire et dans la réalité en amont ou en aval, elle a pu être reliée autrefois à une autre terre ; qui peut dire d'ailleurs si dans un temps futur elle ne rejoindra pas un continent. L'image est belle ; Philippe Jaccottet va encore plus loin en comparant la terre, notre terre à une grande barque :

« On dirait maintenant que font accord le solide et l'ajouré : un instant, la terre a l'air d'une grande barque de bois éprouvé, gréée de ciel clair, un instant seulement, car l'image, si elle insiste gêne. Il y a bien, pourtant, cette

⁸⁰³ *Idem.* p. 519, 520.

⁸⁰⁴ L'utopie, non pas au sens actuel qui implique l'impossibilité, mais au sens où l'imagination peut construire du fictif, de l'idéal, donnant par là une leçon d'être et indiquant aux lecteurs des manières de résister aux temps mauvais ou de modifier son destin. Les littératures utopiques du XVII^e et XVIII^e siècles ont critiqué l'ordre existant et montré comment le réformer.

⁸⁰⁵ Paul - Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française, tome 3, Op. Cit.* « [...] c'est la traduction du latin *insula*, qui se prenait en ce sens dans l'énumération des quartiers de Rome. » p. 3091.

⁸⁰⁶ Predag Matvejevitch, *Bréviaire méditerranéen*, Traduit du croate par Evaine Le Calvé-Ivicevic, Introduction de Claudio Magris, Postface de Robert Bréchon. © 1987, Predag Matvejevitch ; © 1992, pour la traduction française, Librairie Arthème Fayard ; © 1995, pour l'édition de poche, Editions Payot & Rivages ; p. 193.

vieillesse touchante des vieilles fontaines creusées dans des troncs au plus sombre des forêts, des vieilles carènes qui ont beaucoup porté (autant de morts, celles-là, que celles-ci de poissons) ; et il y a bien, dans les arbres, à la place des feuilles, cette blancheur, ce battement de lointains...Et le monde, si l'on y songe, n'est pas à l'ancre... »⁸⁰⁷

Les composantes du jardin naviguent aussi et bien réellement, puisque les graines, les pollens, toutes les particules vivantes du jardin et donnant la vie, volent et s'envolent, grâce aux oiseaux, aux insectes, aux vents capricieux, et provoquent la naissance de nouveaux jardins à des milliers de kilomètres de l'endroit d'où ils viennent.⁸⁰⁸

L'île revendique une très forte notion de solitude à travers les mots latins, italiens, corses, ...etc. Claude Louis-Combet exprime de quelle manière les nombreux mots qui se rattachent à l'île montrent le destin de solitude qu'elle représente.

« [...] je lis dans l'insula du latin comme dans l'isola de l'italien [isula en corse], la racine de solitude qui a disparu de l'île en français. Et je tiens absolument à lire dans solitude, la conjonction, à l'infini, du soleil et de la terre, selon toute l'ambivalence du radical sol, le soleil, mais aussi le sol sur lequel nous marchons et que nous cultivons – radical qui est le même que solus, le seul, esseulé, solitaire, isolé, sola, au féminin, qui s'appelle, même s'il n'existe pas, pour dire l'île, le mot in-sola, l'intériorité ou territoire intérieur de celle qui est seule, en sorte que la voie est ouverte pour que l'île devienne, au féminin, la métaphore de la solitude. [...]. »⁸⁰⁹

Claude Louis-Combet continue son analyse avec les mots *solum* à la fois socle terrestre et terrain nourricier, le verbe *solere* avoir l'habitude de, puis *solitudo* qui est solitude, mais aussi délaissement, abandon. Il montre que l'être humain n'est humain que justement dans la mesure où il est à la fois en manque et abandonné et pourtant nourri de tout ce qui l'entoure et le touche au plus près. La solitude qu'elle soit féminine ou masculine participe à la construction nécessaire de l'être humain. Cette figure de l'île, espace de solitude, est très représentative des jardins privés de nos textes. Les héros sont plutôt seuls et ils doivent l'être pour apprendre ce qu'inconsciemment ils sont venus chercher.

Pourtant, les îles, les jardins, les oasis, ont en premier lieu, en commun, cette fonction de faire rêver. Ils sont, en fait, comme de gais laboratoires, des lieux d'expérimentation de l'imagination. L'être aspire à l'idée de l'île, du jardin, de l'oasis, il a besoin à la fois d'en

⁸⁰⁷ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 14.

⁸⁰⁸ Nous reviendrons à cette idée forte, en traitant de l'espace symbolique qu'est le jardin.

⁸⁰⁹ Claude Louis-Combet, *D'île et de mémoire*, Editions José Corti, 2004 ; p. 7 - 10.

rêver et de les rejoindre. Ils excitent son imagination et entraînent, après que le désir ait été rassasié d'une manière ou d'une autre, à un faire, à une nouvelle volonté d'action. Ce qui est justement intéressant est cette décision d'agir, engendrée par les jardins,⁸¹⁰ décision d'autant plus difficile que le jardin peut aussi enfermer et empêcher justement l'action. Malgré toutes ces ambiguïtés, le jardin est le lieu de la métamorphose et celui où l'on se métamorphose. Les jardins sont bien les lieux d'un imaginaire fondé sur la théorie et la pratique.

Comme certains grands jardins ou parcs actuels, beaucoup d'îles servent de référence et aussi objets d'étude dans tous les domaines. Elles sont décrites comme des écosystèmes vulnérables, fragiles, qu'il s'agit de protéger pour la défense globale de l'environnement. Par exemple, sur l'île de Porquerolles connue de tous, la fondation qui soutient le conservatoire botanique national de Porquerolles, filiale du parc national de Port-Gros a une mission d'inventaire et de conservation des espèces végétales terrestres spécifiques, rares et menacées du Bassin Méditerranéen. Il s'agit de la sauvegarde de la biodiversité et pour cela trois actions sont nécessaires : acquérir les connaissances scientifiques, sauver les espèces et les écosystèmes menacés, sensibiliser et informer le public⁸¹¹.

Les très beaux jardins privés et publics, par exemple le parc de Versailles, qui ont subi les terribles tempêtes de 1999, ont eux aussi été replantés en collaboration avec divers organismes. Il s'agit pour certains d'un véritable sauvetage qui est autant marqué intellectuellement et spirituellement que matériellement.

Ces îles, ces jardins, ces oasis, sont en réduction une image fidèle du monde. S'y référer, s'en occuper revient à tenir compte de la terre toute entière dans la réalité et dans ses autres aspects plus intellectuels.

« [...] Mondes contradictoires qu'il ne faudrait pas vouer à la seule fonction de musées des cultures ni à celle de sanctuaires de la nature, les îles, grâce au développement rapide des transports et des nouvelles technologies de la communication, peuvent tout à fait devenir des lieux privilégiés réussissant

⁸¹⁰ A condition d'en sortir, car dans plusieurs cas, comme Jurjen, ou le « Prince heureux » d'Oscar Wilde, le jardin dans sa beauté annihile toute volonté, à part celle d'y être complètement immergé.

⁸¹¹ En même temps, il est très intéressant de savoir que les actions en faveur de la biodiversité sortent aussi du cadre de la fondation : au Kenya, Total a lancé en 2003, un programme important de reforestation d'une durée de cinq ans. Le but est d'offrir aux Kenyans la possibilité de planter cent millions d'arbres par an. Cette action est menée en collaboration avec les laboratoires et centres d'horticulture ainsi qu'avec les ONG et communautés locales développant des projets similaires. Les grandes entreprises comme Total n'agissent pas d'une façon innocente et leur but est quand même de gagner de l'argent ; mais choisir de le faire aussi pour le bien des Kenyans et de la planète et pour « redorer » leur image de marque, est plutôt une bonne idée.

cette intéressante synthèse de tradition et de modernité. [...] Plus simplement on peut faire remarquer que ce n'est sans doute pas un hasard si le concept de « développement durable » est né d'un programme de recherche appliqué aux petites îles de la Méditerranée... »⁸¹²

L'oasis est l'unique refuge dans le désert, le seul endroit vert et florissant, le lieu de l'eau, de la source, de la fontaine, donc de la vie. Les puits dans le désert jouent ce rôle, ils sont comme la pensée et l'image de la verte oasis. Hommes et animaux y arrivent souvent exténués et en repartent revivifiés. L'oasis est aussi le lieu que l'on rejoint pour se reposer après de grandes tribulations ou de grands malheurs. L'oasis est, dans cette acception, un havre de paix. Pour rejoindre l'île, l'oasis, il faut toutefois faire un effort. L'île et l'oasis, représentations du paradis, ne peuvent évidemment pas être atteintes facilement. L'île est un espace de terre cerné d'eau, l'oasis est un jardin verdoyant cerné de sable, de déserts ; ce sont des espaces de vie. Le jardin a une image encore plus heureuse car il semble plus facile à rejoindre, il peut être bordé par un cours d'eau, une rivière. Mais il peut lui aussi, être cerné par la ville tentaculaire, non par les rochers mais par le béton. Il possède la plupart des caractéristiques symboliques de l'île et de l'oasis. En outre, il est bon de remarquer que le jardin, l'oasis, l'île, surtout si elle est composée de jardins, ou si elle est un lieu de vie, ont tous les trois besoin de soin et d'attention. Ils ne peuvent donner pleinement ce qu'ils sont, ce qui fait leur harmonie que grâce à la sollicitude aimante d'une ou plusieurs personnes et, dans le cas de vastes ensembles, grâce à un intérêt porté par tous.

Le jardin comme l'île, comme l'oasis, est à la fois un espace limité, cerné de frontières et cependant ouvert sur tous les horizons. Il est le refuge, le lieu où la nature originelle et travaillée rappelle à l'homme son étroit rapport avec la terre, avec les sensations les plus matérielles et toute l'harmonique des perceptions. Le jardin et l'oasis sont des microcosmes aux frontières plus ou moins marquées. L'île n'a que faire d'un tracé de frontière, car elle est paradoxalement ouverte sur le monde et toute entière enclose dans ses limites.

Les couleurs sont dans une grande partie des cas, au moins en Occident, ce qui unit jardin, île, et oasis, notamment la couleur verte qui peut prédominer nettement.

⁸¹² Anne Meistersheim, *Figures de l'île*, Ajaccio : Editions DCL, 2001 ; p. 160.

La seule différence importante est qu'en général on ne parle jamais de l'oasis comme endroit d'emprisonnement ; l'oasis correspond à une image de pur bonheur ; il n'y a pas d'ambivalence dans le mot oasis, qui n'est jamais un enfer ou un paradis, alors que l'île et le jardin qui contiennent cette idée forte de l'éden peuvent être des lieux d'enfermement et des lieux infernaux où le crime peut tenir une place et encore des lieux de châtement et d'exil pour un temps plus ou moins long et pour certains prisonniers, pour tout le temps qui leur reste à vivre.

« *Les îles ne sont pas que des lieux de bonheur et de béatitude. Entre Charybde et Scylla guettent dangers et tentations. Les îles sont aussi des lieux d'exil et de réclusion. Il en fut ainsi non seulement dans les mythes et les épopées antiques, mais aussi dans l'histoire et la pratique des souverains et des tyrans, helléniques et romains, arabes et turcs, romans et slaves. Dédale construisit en Crète la pire des geôles : le labyrinthe. Son fils Icare désira, en vain, prendre son vol depuis les falaises de cette île : il s'abîma dans la mer, à laquelle on donna son nom, mer d'Icarie. Il est difficile d'énumérer toutes les îles sur lesquelles les tyrannies ont exilé leurs adversaires.* »⁸¹³

Il est des îles transformées en prison,⁸¹⁴ un jardin qui certes permet de s'épanouir, de se ressourcer, de se retrouver mais qu'il faut quitter pour devenir soi-même.⁸¹⁵ C'est le cas du jardin microcosme où l'on se coupe du monde volontairement, ou l'on en est coupé par diverses circonstances, comme *Le Prince heureux* d'Oscar Wilde est préservé du monde qui l'entoure dans son de Palais de Sans-Souci, dans son îlot de verdure et de beauté qu'il ne quitte qu'au moment de sa mort ; sa statue seule connaîtra enfin ce qu'il y avait de l'autre côté du mur : « *Le jardin était ceint d'un mur fort imposant, mais jamais je ne me souciais de demander ce qui se trouvait derrière moi. Tout était si beau autour de moi.* »^{816 817}

⁸¹³ Predag Matvejevitch, *Bréviaire Méditerranéen, Op. Cit.* p. 195.

⁸¹⁴ Pensons par exemple aux tristement célèbres îles du Salut en Guyanne.

⁸¹⁵ Colette, *Sido* suivi de *Les Vrilles de la vigne*, Paris : Librairie Hachette, 1901 ; collection le Livre de Poche n° 373, p. 85. Le jardin s'il est à la source du bonheur de l'enfance, est aussi celui dont il faut sortir, comme le rossignol qui ouvre le texte *Les Vrilles de la vigne*. Ce rossignol s'endormit « *dans les vignes en fleurs qui sentent le réséda.* » et faillit mourir emprisonné par les vrilles qui poussèrent si drues cette nuit là, il réussit à s'échapper à grand peine. La nuit suivante et toutes les nuits, il chanta pour rester éveillé et sa voix devint celle du véritable chanteur qu'il était, en écho à celle de Colette qui assure sa liberté de femme dans la souffrance et la joie retrouvée d'une maîtrise de soi et d'une écriture qui s'affirme.

⁸¹⁶ Oscar Wilde, *Œuvres*, Paris : Editions Gallimard, 1996 ; Bibliothèque de la Pléiade ; *Le Prince heureux*. p. 145 – 154.

⁸¹⁷ Oscar Wilde, *The complete Stories, Plays and Poems*, London: Tiger Book international. *The Happy Prince*, p. 280. “ *Round the garden ran a very lofty wall, but I never cared to ask what lay beyond it, every thing about me was so beautiful.* ”

Dans cette idée d'île, d'oasis, comme endroit refuge et lieu de sérénité, la maison et le jardin peuvent être reconnus comme des lieux de toute éternité profondément à soi et comme l'image de soi, presque un lieu onirique représenté par la maison.⁸¹⁸ Marguerite Duras, dans *Ecrire*, explique son ravissement en voyant le parc par la porte d'entrée d'une maison à Neauphle-le-château : « *Quand on m'a ouvert la porte d'entrée, j'ai vu le parc. Ça a duré quelques secondes. J'ai dit oui, que j'achetais la maison dès l'entrée franchie. Je l'ai achetée séance tenante.* »⁸¹⁹ Ce coup de foudre pour le jardin et la maison lui a permis d'écrire de nombreux livres, elle dit elle-même que ses livres sont nés de ce jardin et de cette maison :

*« Cette maison est devenue celle de l'écriture. Mes livres sortent de cette maison. De cette lumière aussi, du parc. De cette lumière réverbérée de l'étang.[...] On peut marcher dans cette maison dans toute sa longueur. Oui. On peut aussi y aller et venir. Et puis il y a le parc. Là il y a les arbres millénaires et les arbres encore jeunes. Et il y a des mélèzes, des pommiers, un noyer, des pruniers, un cerisier. L'abricotier est mort. Devant ma chambre il y a ce rosier fabuleux de L'homme Atlantique. Un saule. Il y a aussi les cerisiers du Japon. Les iris. Et sous une fenêtre du salon de musique, il y a un camélia, planté pour moi par Dionys Mascolo. »*⁸²⁰

Les paysages de la Drôme, Grignan en particulier, ont été pour Philippe Jaccottet, comme la redécouverte d'une terre natale et d'une patrie ressenties d'autant plus fortement qu'elles ont été délibérément choisies et aimées. Ces paysages se sont révélés comme les lieux où pouvaient s'exprimer le mieux son écriture.

*« Ainsi, sans que je l'eusse voulu ni cherché, c'était bien une patrie que je retrouvais par moments, et peut-être la plus légitime : un lieu qui m'ouvrait la magique profondeur du Temps. Et si j'avais pensé le mot « paradis », c'était aussi, probablement, parce que je respirais mieux sous ce ciel, comme quelqu'un qui retrouve la terre natale. »*⁸²¹

Choisir un lieu est une opération intime qui relève de l'amour et de la responsabilité, qui indique une sacralisation de l'existence. On l'a remarqué avec l'héroïne du *Génie du lieu*, qui comprend que l'endroit qu'elle a choisi est, en quelque sorte, sacré. Elle le ressent profondément comme tel. La mère, dans *La Gloriette*, choisit aussi délibérément son espace.

⁸¹⁸ Beaucoup d'écrivains, notamment dès l'enfance, sont amoureux de l'endroit où ils vivent, souvent une maison de famille avec un parc ou un jardin, et si le hasard est heureux, ils n'en sont pas séparés et peuvent y écrire pratiquement tous leurs livres. On peut penser à Georges Sand et au domaine de Nohant, où sa présence est encore tangible, et où musique et littérature continuent d'y tenir leurs places.

⁸¹⁹ Marguerite Duras, *Ecrire*, Paris : Editions Gallimard, 1993 ; collection Folio n° 2754, 1996 ; p. 27.

⁸²⁰ *Idem.* p. 17.

⁸²¹ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *Op. Cit.* p. 30, 31.

De la même manière, Silvio, en acceptant le domaine de la Roseraie, fait un choix d'existence.

« S'installer dans un territoire revient, en dernière instance, à le consacrer. Lorsque l'installation n'est plus provisoire, comme chez les nomades, mais permanente, comme chez les sédentaires, elle implique une décision vitale, qui engage l'existence de la communauté tout entière. Se « situer » dans un lieu, l'organiser, l'habiter, autant d'actions qui présupposent un choix existentiel : le choix de l'Univers que l'on est prêt à assumer en le « créant ». Or, cet « Univers » est toujours la réplique de l'Univers exemplaire, créé et habité par les dieux : il participe donc à la sainteté de l'œuvre des dieux. »⁸²²

Le choix peut s'affirmer spontanément ou après un certain mûrissement, mais il est à chaque fois décisif. Faire le choix d'un lieu de vie c'est choisir une demeure et son jardin, en comprenant le jardin d'une manière plus personnelle, plus affective. Le jardin est le lieu où l'on habite car il sous-entend la demeure. L'île et l'oasis sont ressenties du point de vue du voyageur, le lieu par lequel on passe, ou bien le lieu où l'on séjourne pour un temps. La demeure et le jardin peuvent être vues comme comme une île, une oasis, mais en fait, ce sont l'idée, la représentation donnée par l'île et l'image de l'oasis qui sont prépondérantes et non leur réalité. S'il arrive que les îles et les jardins se révèlent des lieux d'emprisonnement, que l'île soit déserte, ce n'est jamais le cas du jardin ou de l'oasis, en tout cas pas dans le sens que prend cet adjectif « déserte » accolée à l'île, c'est-à-dire, par rapport au rêve et à l'imaginaire commun. En outre, ni le jardin, ni l'oasis, ne surgissent de l'eau ou n'y reviennent comme peuvent le faire les îles, même si ambiguïté suprême, ils naissent bien évidemment grâce à l'eau.

« Les géographes disent qu'il y a deux sortes d'îles. C'est un renseignement précieux pour l'imagination parce qu'elle y trouve une confirmation de ce qu'elle savait d'autre part. Ce n'est pas le seul cas où la science rend la mythologie plus matérielle, et la mythologie, la science plus animée. Les îles continentales sont des îles accidentelles, des îles dérivées : elles sont séparées d'un continent, nées d'une désarticulation, d'une érosion, d'une fracture, elles survivent à l'engloutissement de ce qui les retenait. Les îles océaniques sont des îles originaires, essentielles : tantôt elles sont constituées de coraux, elles nous présentent un véritable organisme – tantôt elles surgissent d'éruptions sous-marines, elles apportent à l'air libre un mouvement des bas-fonds ; quelques unes émergent lentement, quelques unes aussi disparaissent et reviennent, on n'a pas le temps de les annexer. Les unes nous rappellent que la mer est sur la terre, profitant du moindre affaissement des structures les plus

⁸²² Mircéa Eliade, *Le Sacré et le profane*, Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, Hambourg, 1957 ; Paris : Editions Gallimard, 1965, pour l'édition française ; collection Folio / Essais n° 82, p.36.

hautes ; les autres, que la terre est encore là, sous la mer, et rassemble ses forces pour crever la surface. [...]. »⁸²³

Le jardin comme l'oasis demande des soins, de la patience, de l'abnégation ; l'île en elle-même, si elle n'est pas un lieu de vie, ne demande rien. L'essence de l'île déserte est en grande partie imaginaire et mythologique, l'être rêve d'une île qui sépare à la fois des autres et du monde habituel.

« [...] Rêver des îles, avec angoisse ou joie importe peu, c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence. Il y avait des îles dérivées, mais l'île, c'est aussi ce vers quoi on dérive, et il y avait des îles originaires, mais l'île c'est aussi l'origine, l'origine radicale et absolue. Séparation et recréation ne s'excluent pas sans doute, il faut bien s'occuper quand on est séparé, il vaut mieux se séparer quand on veut recréer, reste qu'une des deux tendances domine toujours. [...]. »⁸²⁴

Les jardins privés de nos textes se rejoignent bien dans cette sorte de séparation d'avec le monde, permettant à la plupart des héros de créer, recréer une autre forme de vie et de pensée. Pour Roger Caillois par exemple, il y a indéniablement un retour à l'origine, le filet d'eau représentant tout ce qu'il a vécu d'important depuis sa naissance, le ramenant sans se lasser vers sa source originelle, à travers des choses nouvelles comme les pierres dans leur diversité innombrable. Les sujets ou objets choisis le séparent de son quotidien, lui permettent de vivre et recréer autre chose et le ramènent inmanquablement à l'enfance originelle.

En outre, par rapport à l'idée d'« origine » en considérant le jardin originel comme le premier jardin, les jardins qui suivent n'en sont que la répétition, un retour à l'origine ; la différence tient au fait que Dieu créa le premier et les hommes sont en quelque sorte chargés d'inventer et de construire les seconds. Gilles Deleuze évoque exactement la même idée en parlant des îles, de l'île déserte :

« [...] D'abord, c'est vrai qu'à partir de l'île déserte ne s'opère pas la création elle-même mais la re-création, non pas le commencement mais le recommencement. L'île est le minimum nécessaire à ce recommencement, le matériel survivant de la première origine, le noyau ou l'œuf irradiant qui doit suffire à tout reproduire. Tout ceci suppose évidemment que la formation du monde soit à deux temps, à deux étages, naissance et renaissance, que le second soit aussi nécessaire et essentiel que le premier, donc que le premier soit nécessairement compromis, né pour une reprise et déjà re-nié dans une

⁸²³ Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, Paris : Éditions de Minuit, 2002, p. 11.

⁸²⁴ *Idem.* p. 12.

catastrophe. Il n'y a pas une seconde naissance parce qu'il y a eu une catastrophe, mais l'inverse, il y a catastrophe après l'origine parce qu'il doit y avoir, dès l'origine, une seconde naissance. Nous pouvons trouver en nous la source d'un tel thème : pour la juger nous attendons la vie non à sa production, mais à sa reproduction. [...]. »⁸²⁵

Cette figure de renaissance, de seconde origine apparaît à travers de nombreux mythes, puis non seulement à travers la littérature, mais aussi à travers n'importe quelle aventure humaine ou scientifique.

« [...] Il y a dans l'idéal du recommencement quelque chose qui précède le commencement lui-même, qui le reprend pour l'approfondir et le reculer dans le temps. [...]. »⁸²⁶

Les îles, comme les jardins le montrent aussi, offrent une image bien différente, selon qu'elles sont ordonnées, en désordre ou à l'abandon. Elles peuvent dépendre de leur contexte, être l'enfer ou le paradis, ou bien les deux. Originelles ou dérivées, écrivait Gilles Deleuze, elles sont « *des lieux particuliers* », insiste Pedrag Matvejevitch :

“ Les îles, nous dit-il, sont des lieux particuliers. Elles se classent selon divers critères : leur éloignement de la côte, la nature du chenal qui les en sépare, la possibilité d'y parvenir à la rame ou à la nage. C'est là que se perçoit le mieux combien la mer rapproche et comment elle divise. Les îles se distinguent aussi par l'image qu'elles offrent ou l'impression qu'elles laissent : les unes ont l'air de flotter ou de sombrer, les autres semblent ancrées ou pétrifiées ; celles-ci ne sont que des fragments incomplets, arrachés à la côte, celles-là ont quitté à temps le continent et, indépendantes, se suffisent à elles-mêmes. Certaines restent dans un désordre et un abandon plus ou moins complets, tandis que sur d'autres tout est agencé, à croire qu'il est possible d'y faire régner un ordre idéal. »⁸²⁷

Les îles, comme les jardins, sont des microcosmes. Elles s'étendent, en règle générale, dans une plus large dimension que le jardin et se révèlent relativement autonomes. Elles se perçoivent comme des centres, le « nombril » du monde. Dans les îles comme dans les jardins poussent de grands arbres qui, d'un point de vue métaphorique, réunissent le ciel et la terre. Pour les Grecs anciens, l'île était l'*omphalos* :

« [...] c'est-à-dire le nombril, mais aussi le bouclier ou la coupe. En réalité, l'omphalos est aussi le point central et le point le plus haut du bouclier. Et l'image de l'île s'élevant, montagne au-dessus des eaux, qu'Homère, dans

⁸²⁵ *Ibid.* p. 16.

⁸²⁶ *Ibid.* p. 17.

⁸²⁷ Pedrag Matvejevitch, *Le Bréviaire méditerranéen*, Editions Payot, 1995 ; p. 25, 26.

l'Odyssée, évoque à plusieurs reprises, constitue aussi « le trait d'union naturel entre le ciel et la terre, entre le monde des Olympiens et celui des hommes. »⁸²⁸

Toutes ces images, l'image de l'arbre, du pilier, du jardin, de l'île, de la montagne, puis par analogie, celle du temple, de la tour (la *ziggurat*), montrent et impliquent cette union du ciel et de la terre. Le lieu lui-même où s'élèvent arbre, pilier, montagne, temple, tour..., et le lieu en tant que jardin ou île ont un caractère sacré puisque choisir un lieu relève exactement de la même démarche intellectuelle que choisir sa demeure :

« c'est pour cette raison que s'installer quelque part, bâtir un village ou simplement une maison représente une grave décision, car l'existence même de l'homme y est engagée : il s'agit, en somme, de créer son propre « monde » et d'assumer la responsabilité de le maintenir et de le renouveler. On ne change pas de demeure le cœur léger, parce qu'il n'est pas facile d'abandonner son « monde ». L'habitation n'est pas un objet, « une machine à habiter » : elle est l'Univers que l'homme se construit en imitant la Création exemplaire des dieux, la cosmogonie. Toute construction et toute inauguration d'une nouvelle demeure équivaut en quelque sorte à un nouveau commencement, à une nouvelle vie. »⁸²⁹

Les îles ne sont pas toutes des jardins, mais certaines le sont, d'autres peuvent l'être ou le devenir, du moins en contenir beaucoup. L'île de Cythère est ainsi un jardin dans sa totalité :

« [...] Le vénitien Francesco Colonna publie en 1499 un livre qui n'a cessé de fasciner depuis le cinquecento jusqu'à nos jours : Le Songe de Poliphile ou Hypnéromachie. Traduit immédiatement en français et republié plusieurs fois en éditions luxueuses, le Songe de Poliphile peut être considéré comme la Bible de la Renaissance italienne. [...] L'île de Cythère n'est qu'un immense jardin et les nombreux dessins qui agrémentent ce chapitre nous permettent de reconstruire ce jardin des délices, résidence de Vénus et des Amours. [...] La géométrisation du jardin est évidente. Le Songe de Poliphile place le jardin pour des siècles sous le signe du Nombre. L'univers – qui est en fait un univers d'amour puisque c'est sur cette île que l'amour de Poliphile va culminer – est soumis à des lois rationnelles. Voilà l'origine bien évidente de la conception de Le Nôtre deux cents ans plus tard. On découvre donc un intellectualisme enthousiaste dans cette description du jardin idéal. Ajoutons une caractéristique fondamentale du jardin de l'île de Cythère. La pierre s'unit aux motifs végétaux qui forment avec elle un édifice véritable et un. »⁸³⁰

⁸²⁸ Anne Meistersheim, *Figures de l'île*, Éditions DCL, 2001 ; p. 25.

⁸²⁹ Mircéa Eliade, *Le Sacré et le profane*, Op. Cit. p. 55.

⁸³⁰ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 198, 199.

Le jardin de l'île de Cythère est très important car il constitue à lui seul le pôle objectif. Il s'agit d'un jardin du nombre, mathématique, qui est parallèlement le jardin de l'amour : l'éros est montré comme le déclencheur d'une illumination, d'une nouvelle et merveilleuse connaissance.⁸³¹ A l'inverse dans *Le livre des jardins de Chi Ch'eng* le jardin, désigné comme pôle affectif, constitue un espace musical qui touche tous les sens.

« *Le Songe de Poliphile incarne un pôle radical d'une pureté sans concessions. L'autre pôle, dirai-je, est Le Livre des jardins de Chi Ch'eng. Yüan Yeh ou Le Livre des jardins, écrit par Chi Ch'eng, à la fin de la dynastie Ming (vers le début du XVIIème siècle, donc à l'époque où commence à s'élaborer la conception du jardin à la française) nous parle du jardin affectif. « Affectif » concerne une qualification qui est en rapport avec l'affect : le fait d'être touché dans son expérience du monde extérieur. Cet « affect » repose sur la synesthésie des sens, [...].* »⁸³²

Entre le pôle objectif et le pôle affectif, toutes les nuances viennent se greffer et d'ailleurs les deux pôles peuvent se relier encore dans d'autres lieux et à notre époque. Les jardins sont, de toute manière, uniques et particuliers, pourtant complètement universels ; ils savent nous toucher à travers le monde et dans chaque partie du monde, dans chacune de leurs différences et de leurs ressemblances. Tous correspondent à une aventure heureuse. Dans le cas précis de ces jardins de France, d'Europe, du monde, ouverts à tous, l'idée de fermeture ne joue aucun rôle, parce qu'ils ne nous appartiennent pas, ou plus exactement appartiennent à tous, non seulement le temps d'une rencontre, mais aussi chaque fois que l'on se les remémore, que l'on lit des ouvrages et que l'on approfondit son savoir sur eux, que l'on en parle, et enfin que l'on y donne ou que l'on en fait des représentations artistiques. Chacun peut ainsi les rejoindre, en être charmé et s'en délecter plutôt facilement, sans encourir le moindre risque. Le jardin personnel, privé, implique forcément une autre idée de la fermeture et de l'ouverture.

⁸³¹ Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Edition de Gilles Polizzi. Editions Imprimerie nationale, 1994 ; p. VII. « *L'hypnerotomachia, illustrée de cent soixante-neuf bois gravés, est le premier ouvrage à représenter des hiéroglyphes, à rassembler un corpus d'inscriptions grecques et latines, à décrire et montrer les « grotesques » qui envahiront les décors des palais italiens et français au XVIème siècle. Quoiqu'il ne s'agisse pas d'un traité d'architecture ou d'art des jardins, son influence dans ce dernier domaine est telle, depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, qu'il n'est aucune histoire des jardins qui n'en fasse au moins mention. Sur le plan littéraire, la singularité d'un récit, qui voit dans la découverte de l'éros, principe dynamique de la connaissance, la clé d'une illumination, vaut d'être remarquée. Colonna renouvelle le fond allégorique médiéval en lui insufflant la vie des mythes antiques et réinterprétés. Il inaugure une « esthétique de l'énigme » largement représentée dans la littérature de la Renaissance, tout particulièrement par le récit rabelaisien. »*

⁸³² Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 199, 200.

« Le succès grandissant dont ils jouissent est de bon augure car rien de mauvais n'est jamais sorti d'eux. Leur longue histoire fait partie de notre patrimoine, et les pages qu'on a écrites à leur sujet en font un sujet d'étude pour des lecteurs toujours plus nombreux. Ils sont en train de conquérir l'attention des historiens et des touristes, des savants et des simples curieux, tous gens heureux qui sont jeunes à tout âge. Si l'on ajoute, qu'ils ont toujours été les repaires favoris des gens qui pensent tout seuls, des charmeurs d'oiseaux et des enfants, on peut dire qu'ils ont de beaux jours devant eux. »⁸³³

L'oasis a bien des caractéristiques du jardin. On y retrouve d'une manière très pertinente cette idée forte de refuge, de lieu de repos où l'on retrouve ses forces. La représentation de sa végétation, toujours luxuriante par rapport au désert qui l'entoure, en fait un paradis où le vert prédomine parmi les autres couleurs ; c'est bien évidemment le lieu de l'eau et du puits. L'oasis est exactement un lieu où l'on peut vivre, en contraste avec le désert où l'on ne peut pas vivre, un lieu de mort pour nous occidentaux. Pourtant les peuples nomades, les Bédouins, par exemple, prouvent que le désert est un espace où l'on peut vivre ; toute une littérature du désert le montre aussi. Les jardins publics et les jardins privés peuvent justement se concevoir comme des oasis. Cependant, l'île et le jardin ont davantage de points communs encore, parce que la notion de privé, particulier semble primer la notion de public.

B. Un espace différent.

En même temps, au-delà des ressemblances et différences, l'île et l'oasis pourront évidemment par leur luxuriance toujours ressembler à des jardins, par contraste avec la mer et le désert. La différence fondamentale est que le jardin forme l'espace privilégié de l'esthétique et de la beauté. Esthétique et beauté ne sont pas forcément recherchées de la même façon sur une île ou une oasis.

Il existe une autre différence importante, le jardin est perçu d'une manière plus personnelle, plus affective, lieu habité car il sous-entend la demeure ; l'île et l'oasis sont ressenties du point de vue du voyageur comme le lieu où l'on passe.

Les jardins se révèlent comme des lieux de fermeture et d'ouverture. Le jardin, même s'il est un lieu source, peut se révéler comme l'espace de l'enfermement. Il se joue des ambivalences et des contradictions ; il est un espace fermé et un lieu d'ouverture, d'épanouissement, de maturation. L'ouverture peut aussi se lire dans le fait que l'espace du rêve a sa raison d'être dans chacun de ces jardins / îles / oasis. Une des caractéristiques

⁸³³ Michel Baridon, *Les jardins. Paysagistes – Jardiniers – Poètes*, Op. Cit. p. 1184.

propres à l'île et à l'oasis est que le regard va aller plutôt vers l'extérieur, vers l'eau, le lac, l'océan, la mer et vers les dunes, le désert, les lointains. La caractéristique propre au jardin montre un regard porté vers l'intérieur du jardin, vers l'intérieur de soi. Mais il n'est pas contradictoire que le regard puisse aussi se porter au loin dans un jardin, ce qui devient d'autant plus facile et naturel lorsque ses perspectives s'ouvrent sur la nature, la forêt, les bois, les plaines et les vallons, comme dans certains de nos textes. Il est parfois nécessaire de quitter le jardin, l'île, l'oasis, vus à ce moment précis comme des lieux existentiels certes, mais dont il faut impérativement sortir pour poursuivre les chemins découverts.

Il est plus adéquat de garder ce terme de jardin après avoir tenté de le considérer comme une île ou une oasis. Ces termes contribuent à une connaissance plus intime, plus approfondie de cet espace. Ils élargissent, certes, la vision que l'on pouvait en avoir, mais ne suffisent pas à rendre son essence. Clairement, le jardin peut être lu en tant qu'île ou oasis, au sens très positif de paradis ou de lieu existentiel, en tant que représentation forte de notre imaginaire. Il est au sens où Gilles Deleuze parlait de l'île déserte, un lieu séparé du reste du monde et qui nous en sépare. Dans la mesure où il forme vraiment un espace et un temps à part, le temps de l'ici et maintenant, une sorte d'intervalle cerné de limites, le jardin privé de nos textes pourrait donner une image de paradis léthargique où l'on est en quelque sorte pétrifiés. Il n'en est rien ; il est en réalité le lieu privilégié du mouvement et de l'exercice de la pensée. Beaucoup de nos héros ou héroïnes deviennent capables de re-création, sont transformés par cet espace et ce temps. Ils deviennent créateurs de leurs vies. Le jardin reste, malgré les apparences, plus ouvert sur le monde vivant que ne le sont l'île ou l'oasis, du fait même de sa situation.

Le jardin est finalement un espace à part entière, le lieu privilégié de la beauté et de l'esthétique. L'expérience esthétique particulièrement vécue dans le jardin efface les frontières entre l'art et la vie. Elle rend sensibles à l'humanité tout entière. C'est pourquoi le terme de « jardin » peut être lu dans son universalité et vu symboliquement au sens de « notre terre, notre planète est un jardin », même si « pourrait être un jardin » sonne plus justement. Ce terme « jardin » est le seul à pouvoir recouvrir la signification et la réalité de ce qu'est la terre. Le jardin couvre, de plus, dans cette signification précise, l'idée que chacun a une responsabilité à la fois personnelle et universelle envers lui, au même titre qu'envers lui-même ou envers l'autre. C'est ce qui ressort, par exemple, de la charte de Florence, impliquant la sauvegarde des jardins historiques :

« Réuni à Florence le 21 mai 1981, le Comité international des jardins historiques ICOMOS-IFLA a décidé d'élaborer une charte relative à la sauvegarde des jardins historiques qui portera le nom de cette ville. Cette charte a été rédigée par le Comité et enregistrée le 15 décembre 1982 par l'ICOMOS en vue de compléter la Charte de Venise dans ce domaine particulier. »⁸³⁴

La Charte de Venise considérait le jardin historique comme un monument historique, celle de Florence ajoute qu'il est un monument historique vivant, donc, relevant d'une sauvegarde spécifique.

Bien évidemment, la création ou la continuité dans la création de nouveaux jardins, est d'une importance vitale dans un monde qui redécouvre peu à peu la nécessité d'espaces vivants et esthétiques, scientifiques.

C'est le cas, par exemple, des jardins botaniques. L'histoire du jardin botanique de MariMurtra, à Blanes, en Espagne est exemplaire : d'abord, il y eut la reconnaissance d'un microclimat dans ce site de Blanes, puis la création du premier jardin au XVIII^e siècle par Antonio Palau Verdera, médecin de la Chambre Royale et professeur au Jardin Botanique Royal de Madrid, personnage important et célèbre car il traduisit le premier, en espagnol, l'œuvre de Carl von Linné : « *Systema Naturae* » et « *Genera plantarum* », huit volumes sous le nom de « *cours pratique de botanique du professeur Carl von Linné* ». Ce jardin disparut après sa mort. Karl Faust prit la relève, il choisit d'enclaver ce nouveau jardin botanique entre la baie de San Francese et la baie Sa Forcanera. Pour mener son projet à terme, il s'entoura de l'élite scientifique européenne en matière de botanique qui apporta, d'une part, les exemplaires et propagules nécessaires à la création du Jardin et d'autre part, une orientation au niveau des plans préalables pour regrouper les plantes. Il créa parallèlement au Jardin botanique MariMurtra, la station internationale de Biologie Méditerranéenne (EIBM) semblable à celle qui a été récemment fondée à Montpellier, par son ami Braun-Blanquet, appartenant à l'école de phytosociologie (étude des communautés végétales) et connue sous le nom de Station Internationale de Géobotanique Méditerranéenne et Alpine (SIGMA). Il mourut en 1952, en désirant et imaginant une fondation capable de poursuivre son projet de Jardin de MariMurtra et à sa Station Internationale de Biologie Méditerranéenne. La fondation Karl Faust se compose de dix membres éminents appartenant à plusieurs pays européens, ils sont responsables de la conservation et de la continuité de

⁸³⁴ *Idem.* p. 12.

l'œuvre du fondateur du Jardin Botanique. Actuellement Le Jardin Botanique de MariMurtra est un des plus importants d'Europe pour la variété de ses plantes (7000 espèces), son extension (17 ha), ses activités de conservation d'espèces en voie d'extinction, ses travaux scientifiques.

« La préoccupation pour l'esthétique se perçoit dans le Jardin de MariMurtra à travers la perspective générale du jardin et la poésie que l'on découvre dans chaque coin conçu justement pour le plaisir et la méditation du visiteur. »⁸³⁵

Dans les fameux jardins réels de Kew, les recherches et les visées sont similaires. Virginia Woolf ajoute à la réalité des jardins son écriture et sa peinture personnelles et nous touche autrement, la réalité et la fiction sont complémentaires. Le Jardin de Trieste comme le jardin de roses de Silvio, comme le jardin des Finzi-Contini ... montrent que les préoccupations de nos héros ne sont pas si éloignées de celles de tous les jardiniers du monde s'occupant d'une façon ou d'une autre des vrais jardins. Donc, de quelque manière qu'ils soient considérés, les jardins sont un peu comme des îles, des oasis, mais ce sont avant tout des jardins. Ils sont non seulement en parfaite symbiose avec le monde dans lequel nous vivons, scientifiquement, économiquement, mais de surcroît ils lui apportent et nous apportent la beauté et la poésie qui sont plus que nécessaires. Les jardins ont ceci de particulier qu'ils offrent à tous et à chacun de la beauté et de la poésie d'une façon immédiate, comme instinctive ; ils poussent l'être humain à s'interroger non seulement sur son destin mais encore sur celui de l'humanité.

« Pour être authentique, un jardin se doit tout à la fois d'éblouir nos sens et de nous interroger sur notre destinée. »⁸³⁶

I.2. Le jardin, lieu de fermeture et d'ouverture.

Alors même qu'ils sont des espaces fermés et représentent presque parfaitement l'image d'une île imprenable, les jardins sont cependant des espaces ouverts et provoquant des ouvertures.

⁸³⁵ Toutes les informations sont prises dans un opuscule dédié à ce jardin : *Jardí Botànic MariMurtra, Passeig Karl Faust, 10, 17300 Blanes – Girona – Espanya* ; 1 – 32 ; citation, p. 18.

⁸³⁶ Pierre Sansot, *Jardins publics, Op. Cit.* p. 14.

A. Fermeture.

Les jardins privés, personnels, sont des espaces plus hermétiquement clos que les jardins publics.⁸³⁷ Il ne s'agit pas d'y entrer sans y être autorisés, ils correspondent à l'idée d'île inexpugnable.

Le jardin le plus fermé de nos textes est celui des Finzi-Contini. Le narrateur fait même une comparaison assez osée entre le jardin, la demeure familiale et le tombeau de famille. Parce que d'une certaine façon, le jardin est à lire en parallèle avec l'énorme tombeau antique et oriental, que fit construire Moisé Finzi-Contini, bisaïeul paternel d'Alberto et de Micòl, dans le cimetière israélite ; c'est dans cet espace le seul monument de cette importance, gâteau de marbre blanc, rose chair, gris tacheté de noir, jaune, bleu, vert clair. La jalousie et l'isolement sont peut-être nés là. Jalousie par rapport à la grandeur manifestée et solidement préservée, solitude par l'isolement par rapport aux autres et l'abandon progressif de la tombe par la famille. C'est Moisé qui acquit à cette époque, en 1850, ce lieu nommé *Barchetto del Duca*, c'est-à-dire les hectares du futur parc et la future « *magna domus* », autrefois édifice du XVIème siècle, puis résidence de la maison d'Este qui, transformée, restaurée, devint une sorte de manoir néo-gothique. Moisé mourut en 1863.

Lorsque le narrateur le voit pour la première fois, ce tombeau, considéré par tous comme « une véritable horreur » évoque ce que sera plus tard, le parc et la « *magna domus* », un lieu repris par la nature.

« A demi enfouie dans la verdure sauvage, la surface de ses marbres polychromes, originellement lisse et brillante, rendue opaque par de grises accumulations de poussière ; son toit et ses degrés extérieurs visiblement entamés par les canicules et les gels : déjà, alors, elle semblait transformée en ce quelque chose de riche et de merveilleux en quoi se mue n'importe quel objet longuement submergé.

Qui pourrait dire comment et pourquoi naît une vocation pour la solitude ! Le fait est que le même cercle d'isolement, de séparation dont les Finzi-Contini avaient entouré leurs défunts, entourait aussi l'autre maison qu'ils possédaient, celle qui était au bout du corso Ercole I D'Este. »^{838/839}

⁸³⁷ Les jardins privés peuvent s'ouvrir au public, dans le cas de legs à l'État ou à des particuliers, quand il s'agit par exemple d'écrivains ou peintres célèbres, d'artistes ; les jardins et demeures deviennent un patrimoine historique.

⁸³⁸ Giorgio Bassani, *Le jardin des Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 25, 26.

Qu'était le parc avant la guerre et qu'est-il devenu ? Un mur plutôt haut entourait la maison et le parc qui s'étendait sur plusieurs hectares. Le parc était déjà exceptionnel dans ses proportions mais il possédait aussi des arbres et des arbustes admirables, le Guide du Touring l'indiquait à ses touristes au début du XXème siècle.⁸⁴⁰Tous les arbres, toutes les essences rares, plantés par la génération après Moisé, finirent en bois de chauffage dans les deux dernières années de la guerre. Cet espace redevint ce qu'il était quand Moisé l'acheta aux marquis Avogli, un endroit plus ou moins planté, une sorte de grand verger.

Quant à la maison, elle fut très endommagée par les bombardements de 1944 et fut occupée par des familles de réfugiés. De ce lieu exceptionnel il ne reste rien de ce qui faisait son charme et sa différence. Il ne reste que le texte de l'auteur.

Le parc comme la maison sont à l'abri de tout regard indiscret, de tout gêneur. Le parc est ceint par un mur très haut et les frondaisons sont à ce point épaisses que l'on ne devine rien de ce qui se passe de l'autre côté du mur, sur l'un de ces bords, passe le canal Panfilio. Ce lieu, un peu hors de la ville et donc solitaire, excite la jalousie et les commentaires des uns et des autres. Car les habitants de la *magna domus* ne veulent ni rencontrer ni connaître aucune autre personne, à part les quelques élus de la famille et les gens qui travaillent pour eux. Il s'agit d'une grande famille juive et les autres juifs ne trouvent pas vraiment grâce à leurs yeux. Une vive impression de rejet est ressentie par les juifs et les autres habitants de Ferrare. Même après de très nombreuses années, le fait de se trouver près des murs d'enceinte et d'apercevoir quelques toits de la *magna domus* dans un fouillis de feuillages et de branches pouvait encore faire souffrir ceux, c'est-à-dire les juifs, dont le père du narrateur et le narrateur, qui avaient essayé de faire connaissance ou avaient fait connaissance avec les maîtres des lieux.

⁸³⁹Giorgio Bassani, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 11. « Mezzo affondata nel verde selvatico, con le superfici dei suoi marmi policromi, in origine lisce e brillanti, rese opache da bigi accumulati di polvere, menomata nel tetto e nei gradini esterni da solleoni e gelate, già allora essa appariva trasformata in quell'alcunché di ricco e di meraviglioso in cui si tramuta qualunque oggetto rimasto a lungo sommerso. Chissà come nasce e perché una vocazione alla solitudine. Sta il fatto che lo stesso isolamento, la medesima separazione di cui i Finzi-Contini avevano circondato i loro defunti, circondava anche l'altra casa che essi possedevano, quella in fondo a corso Ercole I d'Este. »

⁸⁴⁰ Giorgio Bassani, *le jardin des Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 27. « [...] (les guides du Touring du début du Xxème siècle ne manquaient jamais de le signaler, sur un ton curieux, mi-lyrique, mi-mondain), [...]. »

« [...] et voici que le vieil affront de ce refus de frayer avec autrui et de cette ségrégation volontaire recommençait à vous faire mal, à vous brûler comme au début. »^{841 / 842}

Ils les rencontrent cependant dans la synagogue italienne, lors des cérémonies juives, qui réunissent aussi le narrateur juif et les enfants de la famille. Le professeur Ermanno va par la suite faire restaurer la petite synagogue espagnole de la rue Mazzini à l'usage de sa famille et des personnes qui le désireraient. C'est d'ailleurs pour cette raison que le narrateur va perdre le dernier moyen de rencontrer Micòl. C'est donc un isolement totalement volontaire qui les enferme dans cette demeure et ce parc. Micòl et Alberto n'allaient à l'école que pour passer leurs examens ; ils ne sont sortis de chez eux que pour continuer leurs études. Il leur a semblé toujours incroyable de devoir quitter leur « paradis ».

Micòl va entrouvrir la première porte grâce à son intérêt pour le narrateur, l'ouvrir encore un peu plus au moment où ils sont devenus de jeunes adultes et la refermer quand les événements deviennent vraiment très noirs, quand son désir de revivre le passé et de ne pas aller trop vite dans le présent n'a plus aucune chance de s'accomplir ; quant à la fuite finale du narrateur, elle ne lui laisse aucun espoir.

Au moment où Micòl entrouvre davantage la porte du jardin et de son cœur, les réserves de la famille entière basculent aussi ; les premières lois raciales venant d'être promulguées déclenchent une certaine solidarité. Le parc devient le lieu de rendez-vous des jeunes gens juifs plus ou moins amis de Micòl et d'Alberto qui ont tous été rejetés des endroits publics réservés autrefois à tout le monde comme les bibliothèques, les clubs de sport... Le fait de se retrouver pour jouer au tennis régulièrement dans le jardin leur permet de se connaître et de s'apprécier mutuellement et peut-être, tout simplement, d'écarter de leur esprit pour un temps les mauvais pressentiments suscités par les événements politiques. Les parents et famille proche finissent eux aussi par se retrouver au jardin, se promenant, discourant, parlant à chaque jeune homme ou jeune fille ; c'est ainsi qu'ont lieu dans le jardin les premières grandes discussions entre le narrateur et le professeur Ermanno, qui se poursuivront par la suite à la *magna domus* quand Micòl sera en train de terminer sa thèse à Venise. Parce que Micòl et son père ont pris le narrateur en affection, comme Alberto s'est pris d'amitié pour Giampiero Malnate, ces deux-là vont se retrouver invités amicalement dans

⁸⁴¹ *Idem.* p. 30.

cette demeure pour bavarder, travailler, déjeuner et dîner. Ils vont être en quelque sorte les maillons qui relient au monde les Finzi-Contini même s'ils se tiennent au courant de tout ce qui se passe, par la radio, par exemple. Le fait que les événements se précipitent, que le narrateur et Micòl aient terminé leur travail brillamment, que le narrateur choisisse finalement de laisser Micòl, qu'Alberto se révèle comme un très grand malade, toutes ces circonstances renvoient les Finzi-Contini à leur solitude et les renferme dans leur île jusqu'au moment d'être envoyés en camp de concentration après la mort d'Alberto.

Cependant, il y a eu une ouverture nette et précise chez les Finzi-Contini, ils ont réellement essayé d'ouvrir leur parc et leur demeure, d'ouvrir une brèche dans leur solitude. L'ouverture est aussi venue de l'amour du narrateur et de Micòl même si elle s'en défend. Grâce à Micòl et à son enseignement dans le jardin, dans la demeure, le narrateur s'est ouvert à la beauté d'un lieu et de ses habitants, à des connaissances nouvelles, à une autre façon de vivre et de penser, qui ont influencé sa vie par la suite. Cette force d'ouverture a été telle qu'il a été obligé d'écrire, tenu de revenir sur ce temps passé et de lui redonner vie, contraint de créer un nouvel espace. Ce parc et cette demeure ont été des lieux sources, un endroit de bonheur, de joie, un synonyme de paradis pour tous, tout en étant aussi un lieu fermé où l'on se replie dans sa solitude. Pour les Finzi-Contini, parents d'Alberto et de Micòl, la première solitude malheureuse a été provoquée par la perte du premier né, Guido.^{843/ 844} Alberto et Micòl sont bien nés après, mais ce deuil du premier enfant a été la cause d'une souffrance irrémédiable et d'un premier retranchement qui a atteint toute la famille.

Même si c'est un peu différent, la mort de madame de Sainte Colombe atteint la famille entière et provoque la retraite de monsieur de Sainte Colombe dans une assez grande solitude. Quant à la dépression, puis la mort de Madeleine, elles condamnent monsieur de Sainte Colombe à la plus grande détresse.

« Il s'ensuivit la tristesse qu'on sait. Non seulement il ne parla plus durant dix mois mais Monsieur de Sainte Colombe ne toucha plus sa viole : c'était la première fois que ce dégoût lui naissait. [...] Il préférerait rester seul, avec un

⁸⁴² Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Op. cit. p 14. « [...] ed ecco che l'antico sgarbo del diconoscimento e della separazione tornava ancora a far male, a bruciare quasi come da principio. »

⁸⁴³ Idem. p. 31. « La perte de leur fils Guido, leur premier-né, mort en 1914, à six ans seulement, à la suite d'une attaque de paralysie infantile de type américain, une attaque foudroyante [...] avait dû être pour eux un coup très dur : surtout pour elle, la signora Olga, qui, depuis lors, n'avait plus quitté le deuil. »

⁸⁴⁴ Idem. p. 15. « [...] la perdita del figlio Guido, il primogenito morto nel 1914, a soli sei anni, in seguito a un attacco di paralisi infantile di tipo americano, fulminante [...] doveva aver rappresentato per loro un colpo durissimo : soprattutto per lei la signora Olga, che d'allora in poi non aveva piu smesso il lutto. »

chandelier, assis près de la table, ou avec un bougeoir, dans sa cabane. Il ne lisait pas. Il n'ouvrait pas son livre de maroquin rouge. Il recevait ses élèves sans un regard et en se tenant immobile, si bien qu'il fallut leur dire de ne plus se déranger pour venir faire de la musique. »⁸⁴⁵

Marin Marais est l'initiateur de l'ouverture. Chaque soir, par tous les temps, il ne s'est pas lassé de venir sous la cabane pour écouter une musique toujours attendue, mais qui ne se produisait pas. Sa fidélité est cependant récompensée un soir. Monsieur de Sainte Colombe joue enfin et se laisse aller à exprimer sa plainte :

« Ah ! Je ne m'adresse plus qu'à des ombres qui sont devenues trop âgées ! Qui ne se déplacent plus ! Ah ! si en dehors de moi il y avait au monde quelqu'un de vivant qui apprécierait la musique ! Nous parlerions ! Je la lui confierais et je pourrais mourir. »⁸⁴⁶

En répondant à l'attente de monsieur de Sainte Colombe, une attente devenue totalement réciproque, Marin Marais lui permet de renaître à la fois à la parole et à la musique. Il se produit l'inespéré, l'inattendu : un vrai dialogue et une communion.

Le jardin et la petite maison dans La Gloriette d'Hella S. Haasse sont comme le parc l'était pour Micòl, un paradis pour la mère qui ne s'en éloignerait pour rien au monde. Elle semble en symbiose totale avec l'univers ; chaque plante, chaque animal, chaque insecte, toute chose retient son regard et son attention dans le jardin. En même temps, elle demeure complètement coupée du reste du monde, il n'y a pas vraiment de place pour autre chose que son jardin, sa maisonnette. La coupure est là aussi certainement liée à son divorce, elle est en deuil de l'amitié humaine. Elle se met en retrait, elle se protège un peu comme les Finzi-Contini, mais ce n'est pas le même écart ; le sien ressemble à un retranchement pur et simple car elle reste seule avec son jardin. Sa solitude est totale, même si elle reçoit ses enfants de temps en temps, plutôt rarement ; elle semble ne pas vouloir retenter une expérience affective humaine, consciente de la difficulté à comprendre l'autre, à se comprendre. Par sa nature, elle semble toujours en décalage, plus proche d'un phénomène naturel que d'une personne.

« Ma mère a quelque chose d'un phénomène naturel : il faut le subir, l'accepter, et ne pas essayer d'établir des critères applicables au commun des mortels. »⁸⁴⁷

⁸⁴⁵ Pascal Quignard. *Tous les matins du monde*. Op. Cit. p. 96.

⁸⁴⁶ *Idem*. p. 111.

⁸⁴⁷ Hella S. Haasse, *La Gloriette*, Op. Cit. p. 47.

Elle est un peu comme l'âme et le corps de son jardin, elle fait partie de lui presque comme lui est une partie d'elle. Elle est comblée par son jardin.

« [...] Il y a bien une relation d'empathie entre l'homme et son jardin : le jardin est vécu comme une partie de soi-même, tout comme on vit soi-même en tant que partie du jardin. Cette exigence de fusion, de jonction complète prend des formes extrêmement fines et sophistiquées. »⁸⁴⁸

Les lieux dans *Tous les matins du monde* ou dans *Silvio et la Roseraie* sont bien des îles imprenables. Il est vrai que Silvio a peut-être fait plus d'efforts pour aller vers les autres que monsieur de Sainte Colombe. Celui-ci a cependant fait le choix de donner des concerts régulièrement chez lui pendant plusieurs années par amour pour la musique et pour ses filles à qui il a appris à jouer remarquablement de la viole

« [...] Celui-ci alla jusqu'à organiser une fois tous les quinze jours un concert qui commençait à vêpres et qui durait quatre heures. Sainte Colombe s'efforçait, à chaque assemblée, de donner à entendre des œuvres nouvelles. Toutefois le père et ses filles s'adonnaient particulièrement à des improvisations à trois violes très savantes, sur quelque thème que ce fût qu'un de ceux qui assistaient à l'assemblée leur proposait. »⁸⁴⁹

Monsieur de Sainte Colombe aura enfin toute l'audience requise pour sa musique, après sa mort. Non seulement l'écoute patiente de Marin Marais lui en donne l'assurance, mais encore monsieur de Sainte Colombe comprend à quel point sa musique lui a donné et lui donne une ouverture suprême sur son monde et sur le monde, il devient conscient qu'il ne peut y avoir de séparation entre les gens, la musique réunit et harmonise les éléments disparates. C'est la mort de son épouse qui a engendrée cette claustration, mais aurait-il pu la revoir, s'il ne s'était pas enfermé dans sa cabane perchée, dans le mûrier, au fond du jardin, pour lui dire et redire son amour à travers la musique ? La musique est cette porte amoureusement ouverte qui lui permet de retrouver sa femme morte, durant le reste de sa vie. Elle deviendra cette ouverture lumineuse sur le monde quand il aura pris son dernier envol.

Le domaine de la Roseraie est bien effectivement un lieu inviolable ; mais l'amour qu'il lui porte transforme Silvio au point de le rendre apte au pardon alors que son père en avait été incapable, il consent à recueillir sa famille dont Roxana, puis finalement, il ouvre sa porte à tous ceux qui désirent entrer dans sa demeure. Les choix qu'il fait, finalement, le

⁸⁴⁸ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, Op. Cit. p. 200.

⁸⁴⁹ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Op. Cit. p. 23.

comblent au-delà de ce qu'il aurait pu rêver, puisqu'il donne ainsi une nouvelle vie à sa Roseraie et qu'il s'accorde alors une autre ouverture sur le monde. La fermeture chez l'un et chez l'autre n'est pas si totale, la musique et les jardins se révèlent comme les déclencheurs d'une sérieuse ouverture.

Roger Caillois paraît largement dans l'ambivalence ; la parenthèse qui est toute sa vie est, à l'évidence, dans la perspective d'une grande ouverture, mais le filet d'eau pure qui le rappelle à l'ordre régulièrement est lui aussi le signe d'une ouverture qui relie tous les fils de sa vie, qui insuffle un rythme et un souffle à l'ensemble de la parenthèse. Ses choix hors de la parenthèse pouvaient prendre l'apparence d'une fermeture, puisqu'ils l'entraînaient vers l'étrangeté, la solitude et le silence des pierres. Les pierres ont paru le détourner de l'aventure humaine, mais elles ont été pour lui le théâtre de telles émotions qu'elles lui ont redonné le goût d'écrire, donc de communiquer avec l'autre. Exprimer la beauté et la perfection des pierres à travers une nouvelle langue est une ouverture qui le comble ainsi que ses lecteurs. Ce trajet d'une aventure hautement solitaire l'a conduit à une ouverture plus grande encore parce qu'elle le renouvellait entièrement.

« [...] elles m'ont rendu au contraire une raison d'écrire, au moment où je doutais de celles qui, jusque-là, m'en avaient persuadé. Quelque chose m'a poussé à mimer les pierres par le seul moyen dont je disposais : le langage. [...] Approcher les pierres par des phrases qui en répètent les structures, la rudesse, la stupeur, et dont j'imaginai également qu'elles s'imprégnaient de leurs subtiles promesses ou qu'elles trouvaient quelque gage dans l'impassible permanence minérale : je découvrais l'occasion d'un va-et-vient qui me comblait. »⁸⁵⁰

Les pierres sont pour l'homme depuis sa naissance complètement liées à son histoire ; avec les outils, les parures et bijoux, la grande découverte du feu et l'écriture avec les premières stèles gravées de divers signes, religieux, économiques, politiques, esthétiques, les tombeaux ornés d'écrits et de dessins, elles révèlent leur beauté singulière.

« [...] Sainte écriture ! il n'est d'endroit de la planète où des signes gravés dans le marbre, coulés dans le bronze, creusés dans chaque matière résistante ou précieuse ne lui aient conféré une pérennité solennelle. Runes des pierres du Nord et stèles des déserts de l'Asie, cartouches des sanctuaires d'Égypte et calligraphies géantes des portiques et des coupoles bleues de Samarcande et d'Ispahan, onciales des vélins et immuables dédicaces romaines des aqueducs, des palais et des tombeaux, caractères éclaboussés sur la soie par le poignet

⁸⁵⁰ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Op. Cit. p. 215.

*exercé d'un maître en Chine ou à Nara : partout je constate le même hommage rendu à l'écriture et, à travers elle, au texte qu'elle a donné à voir et qu'elle perpétue. »*⁸⁵¹

*« Cette ferveur unit la pensée, le style, la langue avec la pérennité du matériau noble qu'elle a naguère utilisé : par là elle lie le style et la pierre. »*⁸⁵²

Leur rôle apparaît dans tous les domaines. Dans le domaine esthétique, la beauté des pierres, pas seulement celles dites précieuses, est signalée depuis les civilisations les plus anciennes ; il en est de même dans le domaine de la religion, dans celui des mythes, celui de la littérature, en médecine, en sciences. Les pierres soignent, révèlent, portent chance... etc.

Autant que les langues, la peinture et la musique ou les jardins, Les pierres sont porteuses de sens et de vérité, d'ouverture sur le monde. Elles nous convient à une grande fête de l'imaginaire. Elles montrent et démontrent une continuité, une contiguïté étonnante et totale entre leur monde apparemment inerte et le monde de la peinture, de l'art sous toutes ses formes, celui de la nature et aussi le nôtre, humain et animal. L'osmose est réelle d'une manière visuelle autant que tactile entre les formes et les couleurs des pierres et la végétation terrestre et sous-marine. Elles peuvent même, dans un contact prolongé, absorber des éléments très différents d'elles-mêmes. Plantes, pierres, objets perdus, se retrouvent liés pour l'éternité.

*« [...] Des plantes et des pierres naissent de la même terre où leurs substances sont mélangées. Il en résulte une contamination. La mousse végétale pénètre dans les minéraux et se transforme en herbes et en fruits pétrifiés. Des arbrisseaux s'épanouissent dans des cristaux et dans des marbres. Certaines pierres en forme d'animaux sont des fossiles. Mais les images parfaites se constituent aussi dans des terrains et des matières propices à leur réception, ainsi que sous l'action des courants magnétiques agissant comme une galvanoplastie. »*⁸⁵³

Les pierres se métamorphosent sous l'action de diverses forces naturelles et temporelles, jusqu'aux volontés artificielles de l'artiste ajoutant à la beauté naturelle du minéral des formes et des couleurs, allant jusqu'à l'utilisation de produits chimiques ; le temps y ajoute son empreinte et transforme, use et polit. Les pierres se lisent à la manière de

⁸⁵¹ Jacqueline de Romilly, *Roger Caillois hier encore*, Op. Cit. Citation du discours de réception à l'Académie française de Roger Caillois, p. 24, 25.

⁸⁵² *Idem*. p. 25.

⁸⁵³ Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations Quatre essais sur la légende des formes*, Olivier Perrin, collection Jeu Savant dirigée par André Chastel. *Pierres imagées*, p. 59.

tableaux ouverts sur le monde. La même frénésie qui s'emparait des jardiniers ou des collectionneurs de fleurs et d'arbres rares, s'empare aussi des amoureux des pierres.

« [...] Des collectionneurs se ruinaient pour acquérir des cristaux dans la transparence desquels ils distinguaient des mousses, des herbes ou des branches avec leurs fleurs ou leurs fruits. Sur des agates, on peut apercevoir un arbre, des arbres, des bosquets, une forêt, un paysage entier ; ou sur un marbre conjecturer une rivière avec les collines qui en bordent le cours ; ou les éclairs et les nuées d'un orage, les neurones de la foudre et les grandes plumes du givre ; ou un héros affrontant un dragon ; ou une mer immense où s'enfuient des galères comme celles que le Romain surprit dans les prunelles d'une reine d'Orient déjà décidée à le trahir. [...] Plus l'image est inhabituelle, précise, incontestable, plus la pierre est estimée. Celles qui procurent des simulacres rares et frappants sont merveilles et presque miracles. Elles ne devraient pas être et elles sont : à la fois impossibles et évidentes. [...] »⁸⁵⁴

Les différentes actions naturelles qui peuvent se produire à cause non seulement des climats, des saisons, des régions, mais aussi du soleil, de la vapeur, de la fumée, de l'eau provoquent d'inimaginables réactions, dignes parfois de tous les effets de l'art et de la magie :

« Parmi les autres minéraux, les marbres, dont les fumosités sont imprimées et mues par les dispositions célestes avec le plus de force, peuvent aussi faire naître des images dans leurs morceaux. Comme exemple, Albert le Grand donne non pas le silène de Paros, mais une tête barbue et couronnée qui se voyait sur une paroi du temple de Venise.

Les pierres peuvent encore être engendrées par l'eau, ce qui leur donne parfois des aspects insolites. Dans certaines régions des Pyrénées, elles prennent des formes arborescentes. Sur les côtes du Danemark, on a trouvé un nid avec des oiseaux pétrifiés dans la mer. Une fontaine de la Gothie convertissait en pierre tout ce qui y était plongé. L'empereur Frédéric en fit l'expérience avec son gant. La fable de la Gorgone ne signifie pas autre chose que la puissance minérale et la disposition des humeurs par rapport à ses vertus. Mais il s'agit dans tous ces cas, non pas de figures imprimées, mais d'une transmutation directe de la matière à l'intérieur de la même forme. Tous les prodiges lapidaires sont tour à tour inclus dans un système complet et cohérent. »⁸⁵⁵

⁸⁵⁴ Roger Caillois, *L'écriture des pierres*, Editions d'Art Albert Skira S.A. 1970, Les Sentiers de la Création, collection Champs ; p. 12, 14, 16.

⁸⁵⁵ Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations Quatre essais sur la légende des formes*, Op. Cit. p. 63.

Les pierres sont de toute sorte, sensibles, tendres, dures, de toute forme, en tout point extraordinaires ; en outre, elles soutiennent, pourrait-on dire, notre planète. Francis Ponge en donne une belle et forte image :

« Tous les rocs sont issus par scissiparité d'un même aïeul énorme. De ce corps fabuleux l'on ne peut dire qu'une chose, savoir que hors des limbes il n'a point tenu debout. »⁸⁵⁶

L'effort de Roger Caillois pour nous transmettre la langue, la beauté et le sens des pierres se concrétise d'une manière parfaitement adéquate et l'ouverture devient alors éclatante.

B. Ouverture.

Le texte reste ouvert parce qu'il continue d'agir, de se transformer grâce au lecteur qui construit un autre texte. Les poètes, par leur description du paysage ou de ses composantes, rendent le texte poétique et rapprochent les limites de l'illimité. Ils s'ingénient à restituer la justesse de l'objet qu'ils étudient, provoquant ainsi joie et ravissement, ouverture. Dans les récits, le jardin crée un ou des éléments de surprise, des chocs émotionnels. Les héros se trouvent libérés et transformés, ils s'ouvrent au monde comme s'ils le découvraient pour la première fois, comme l'enfant découvre le monde avec délectation.

Le parc des Finzi-Contini et le grand parc d'Orlando peuvent se rapprocher de l'expérience vécue dans les grands jardins tels que les jardins Ephrussi de Rothschild à Saint Jean Cap Ferrat, même s'ils ne se composent pas exactement de cette façon. Les jardins Ephrussi de Rothschild sont installés dans un site exceptionnel, ils dominent la mer de tous les côtés, s'ouvrent à partir d'une loggia sur le jardin à la française, ses parterres et ses bassins et se répartissent en autant de jardins à thèmes : espagnol, florentin, lapidaire, japonais, exotique, anglais, provençal, jardin de roses... Les parcs et grands jardins permettent souvent cette expérience d'un tour du monde dans un seul lieu et offrent une ouverture sur le monde.

Choisir et aimer impliquent ouverture et fermeture dans le sens où le choix délimite, circonscrit un espace particulier. Jardins et paysages ont généralement impliqué un choix, de l'amour. Les textes se révèlent parfois fermés dans leur forme, lorsque le récit ou bien le

⁸⁵⁶ Francis Ponge, *Œuvres Complètes I, Op. Cit.* p. 50.

poème est terminé. Comme avec *Le Lilas*, de Francis Ponge, on peut retrouver la page blanche et reconstruire le poème... Le texte en prose de Philippe Jaccottet a beau être terminé, il reste ouvert et continue de fonctionner comme une réflexion qui se poursuit sur un ou des thèmes privilégiés ; on le constate avec les textes sur les vergers, par exemple. Qu'ils soient d'amandiers, de cerisiers ou de cognassiers, les vergers se répondent et nous permettent d'approfondir une méditation sur ce qu'ils sont, un premier jardin, un espace presque sacré. Philippe Jaccottet nous donne plusieurs réponses qui peuvent se rejoindre dans celle du *Cahier de verdure* :

« Je crois bien qu'en tout verger, l'on peut voir la demeure parfaite : un lieu dont l'ordonnance est souple, les murs poreux, la toiture légère ; une salle si bien agencée pour le mariage de l'ombre et de la lumière que tout mariage humain devrait s'y fêter, plutôt qu'en ces tombes que sont devenues tant d'églises. [...] »⁸⁵⁷

Mais, en fait, les vergers, les jardins, comme les paysages, continuent d'être ouverts sur l'infini des possibles. Il y a à chaque fois reconnaissances et différences, toujours une indétermination entre le voir et le dire, et déjà, à la racine même de la langue, un écart entre la chose et son nom :

« [...] Ce qui nous fait reconnaître une chose comme chose, c'est exactement le sentiment qu'elle est différente de son nom, du mot qui la désigne, du mot qui porte son nom, du mot dont elle est bien touchante de consentir à porter le nom. »⁸⁵⁸

La réflexion de Philippe Jaccottet continue au fil du temps ; comme la poésie, la prose poétique liées à l'espace du jardin et du paysage sont exactement la matière, la texture, naturellement propres à notre manière d'exister en tant qu'être humain en résonance avec le monde, le chemin du scripteur comme du lecteur reste ouvert.

⁸⁵⁷ Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années*, Paris : Éditions Gallimard, 1990, pour *Cahier de verdure*, 1994, pour *Après beaucoup d'années* ; collection Poésie / Gallimard, p. 34.

⁸⁵⁸ Francis Ponge, *Œuvres Complètes II*, Éditions Gallimard, 2002, pour l'ensemble de l'appareil critique ; *La Fabrique du pré, Les Sentiers de la création*, p. 431.

A cause de leurs quasi redites, de leurs motifs répétitifs qui, à chaque fois, se grossissent d'une autre expression, d'un autre mot, d'un arc-en-ciel de pensées, de couleurs, pour aller toujours plus loin dans la vérité recherchée de l'objet, les textes de Francis Ponge incitent forcément le lecteur attentif à continuer dans la voie de son propre débordement de réflexions. *Le Pré, La Fabrique du pré* en sont un exemple parfait, mais on pourrait choisir n'importe quel texte ; ils procèdent tous de cet avancement particulier qui est une explication d'explication, une nouvelle nuance dans la pensée, un adjectif qui entraîne une autre chaîne nominale. Inversement, il peut arriver qu'un nom, un adjectif, des synonymes, ou bien des paronymes, des accords phonétiques, étoffent le sens, jettent le lecteur sur d'autres pistes, à la fois anciennes et nouvelles, toujours avec un vocabulaire précis, créatif. Il faudrait citer le texte entier, réjouissant à l'extrême, même si quelques fragments suffissent à la démonstration.

« 10 novembre 1962 (1)

[...] Tiré à quatre rochers ou à quatre haies d'aubépines.

Tiré à quatre aubépines

Tiré à quatre rochers

Ou à quatre

Buissons d'aubépines

Sable fin végétal ou {moraine / sablonnière / sablon / sablière} des forêts

Sablière, sabline en jet de verticale finesse

Finesse de la renaissance

La renaissance en finesse des forêts, la verte incarnation (du lac du torrent du ruisseau) de la pluie. Pure montée sève dressée

Couvre superficiellement

D'une seule couche (mais non c'est faux c'est le contraire d'une couche puisque chaque élément en est une tige verticale)

Une seule couche (un seul à- plat de couleur verte) merveilleusement couvrante je vais dire pourquoi immédiatement.

Suivre la progression permet de vérifier la justesse de nos dires :

« 10 novembre 1962 (2)

La merveille des prés, et ce qu'il m'en faut dire, si simple que ce soit et donc si difficile, est {que c'est un à plat / qu'ils apparaissent pourtant comme un amène à plat} mais d'aiguilles dressées merveilleusement debout, dans un élan vertical un jet (d'eau incarnée) d'une merveilleuse lenteur, uni mais millier (mais un millier uni de consciences dressées) dans une renaissance simultanée

Le végétal élémentaire à l'état naissant.

La finesse minérale et le liquide réunis, la poussière, le sable des forêts

le principe végétal

maxime debout, la sève y monte

{en principe / en finesse}

*d'un seul (non d'un millier) élan
d'une magnifique énergie et persévérance mais d'une merveilleuse lenteur et
retenue pour rester aligné pour que l'un ne dépasse pas l'autre
une émulation extrême multipliée par la retenue obligatoire de l'élan
une évaporation concrète (solide) le liquide entraînant le solide vers le haut
(de bas en haut)
le pré est l'émulation même
la transmutation à chaque instant en une nouvelle matière (la matière végétale,
forme élémentaire de vie) de deux principes inertes : l'eau et le minéral,
divisés et mêlés (mixés) à l'extrême +
La sève y monte jet de sève debout
 maxime à plat debout
 et jet principiel (vert principiel)
 ...et le vert paradis
 des amours enfantines »⁸⁵⁹*

Le pré continue d'alimenter toute une série de réflexions, un peu à la manière d'un réseau de fils entrelacés. Des fils qui n'en finissent pas de se croiser, de se rejoindre, pour former une toile qui est le monde lui-même. L'amateur peut lire ces textes comme un jeu de langage qui ne cesse pas de vouloir comprendre, expliciter et définir ce même monde. Un jeu où le langage devient l'existence même. La joie provoquée par l'objet contemplé et recréé en devient la force motrice par excellence. La force de ces textes oblige le lecteur, longtemps après la lecture, à s'interroger, à chercher et creuser la pensée de l'auteur dans la même optique. Une sorte de jeu se poursuit. La prose poétique, la poésie de Philippe Jaccottet et de Francis Ponge, et en règle générale la poésie, sont directement en contact et mettent en contact avec le monde sensible, avec la joie et le ravissement qu'il provoque.

« [...] je fus saisi, plus violemment et plus continûment surtout qu'autrefois, par le monde extérieur. Je ne pouvais plus détacher mes yeux de cette demeure mouvante, changeante, et je trouvais dans sa considération une joie et une stupeur croissantes. [...] Je savais d'autre part, que la poésie des autres m'avait toujours donné ce sentiment d'une plus grande réalité, de sorte que la mienne propre, si je « réussissais », pourrait le communiquer à son tour à d'autres personnes et contribuer ainsi, dans une faible mesure, à une certaine sorte supérieure de bonheur. »⁸⁶⁰

De la même façon, Francis Ponge possède cette faculté de joie, de ravissement, dans son face à face avec le monde comme objet :

⁸⁵⁹ *Idem. La Fabrique du pré*, p. 458, 459.

⁸⁶⁰ Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, *Op. Cit.* p. 19.

« [...] *Les objets du monde extérieur au contraire [des idées] me ravissent. Il leur arrive de me causer de la surprise, mais ils ne paraissent en aucune mesure se soucier de mon approbation : elle leur est aussitôt acquise. Je ne les révoque pas en doute.* »⁸⁶¹

L'ouverture est dans cette restitution de l'objet et son ravissement dans l'optique à la fois de la réciprocité joyeuse entre scripteur et lecteur et de la transcription de l'objet dans sa justesse la plus parfaite. Il faut que l'objet se transforme en « *objoie* » pour le plaisir, la réjouissance, la jouissance de celui qui lit, le scripteur ayant déjà expérimenté cet état joyeux.

« ...*Donner à jouir à l'esprit humain. / Non pas seulement donné à voir, donné à jouir au sens de la vue (de la vue de l'esprit), non ! Donné à jouir à ce sens qui se place dans l'arrière-gorge : à égale distance de la bouche (de la langue) et des oreilles. Et qui est le sens de la formulation, du verbe. / Ce qui sort de là a plus d'autorité que tout au monde : de là sortent la Loi et les Prophètes. Ce sens qui jouit plus encore quand on lit que quand on écoute (mais aussi quand on écoute), quand on récite (ou déclame), quand on-pense-et-qu'on-l'écrit. / Le regard-de-telle-sortes-qu'on-le-parle.* »⁸⁶²

Les deux poètes ne suivent pas forcément le même chemin, mais arrivent à ce même but. Tous les deux s'ouvrent à l'émotion initiale. Francis Ponge cherche à définir par tous les moyens l'objet, à rentrer dans une grande entreprise de nomination ; Philippe Jaccottet ne cherche pas tant à rendre l'objet lui-même, que l'objet dans ce moment et dans ce lieu précis où il le contemple et en est ému. L'objet est saisi dans « un horizon » ; la démarche est plus hésitante, plus incertaine, mais les avancées, les tâtonnements, les incertitudes, le doute même, rendent perceptible en fin de compte la lisibilité de l'objet.

« *La réalité à laquelle renvoie le poème n'est pas celle de l'univers objectif que s'efforcent de constituer les sciences, mais celle du monde perçu et vécu. Or celui-ci ne se donne jamais que comme horizon, c'est-à-dire selon le point de vue particulier d'un sujet, et selon une articulation mobile entre ce qui est perçu et ce qui ne l'est pas, entre l'élaboration d'une structure, et l'ouverture d'une marge inépuisable d'indétermination.* »⁸⁶³

Il y a en outre, chez Philippe Jaccottet, une recherche des limites qui parce qu'on les reconnaît, permettent de se glisser jusqu'aux figures de l'illimité. L'ouverture est d'autant plus large que l'on en passe par l'ombre, la distance, le détachement, la mort.

⁸⁶¹ Francis Ponge, *Œuvres Complètes I, Méthodes, Op. Cit.* p. 525.

⁸⁶² *Idem.* p. 523, 524.

⁸⁶³ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989 ; p. 7.

[...] ne fuyons pas notre mortalité, mais assumons-la bien au contraire, cultivons-en ardemment les signes, les images, ce sera le meilleur moyen de nous élancer au-delà d'elle. Comme nous étions déjà enfermés dans le fini de notre espace pour en découvrir ensuite le rayonnement infini, limitons-nous à notre humble durée, et nous la verrons peut-être s'ouvrir à quelque suggestion d'éternité. De terme tragique qu'elle était, muons notre mort en une source d'énergie, faisons de notre fin l'origine passionnée de tous nos actes. »⁸⁶⁴

Les limites temporelles qui basculent, comme le sont les moments particuliers de l'aube ou du couchant où des harmonies inconnues naissent, se révèlent pour Philippe Jaccottet comme ces « je-ne-sais-quoi », ces « presque-rien » sublimes qui font toucher des seuils inattendus et prodigieux.

« [...] Jaccottet chérit tout ce qui lui permet de prendre sur le fait l'énigme de la frontière temporelle. Ainsi attaché tantôt aux lisières de l'instant qui finit, tantôt à celles de celui qui commence, il pourra rêver aussi de tenir à la fois ces deux limites, s'établissant alors au-dessus même de l'espace où la durée exerce son pouvoir de renversement et de métamorphose. Car l'insaisissable surgit bien moins « dans un lieu que dans ce qui sépare et relie les lieux, neiges emportées au-dessus des champs dans le gouffre de l'hiver, jardins qui croissent dans la nuit, et feux glacés des eaux, s'enfonçant au printemps dans la terre. » (E, 94)...

Dans l'état le plus accompli de cette rêverie, le temps semblera s'arrêter un court instant entre deux grains de temps, la lumière hésitera entre deux états successifs, et antinomiques, de la lumière. »⁸⁶⁵

Une ouverture se dessine dans cet imprévisible qui apparaît davantage à des moments charnières qui correspondent à des événements inattendus, par exemple quand Silvio reçoit en héritage le domaine de la Roseraie, ou quand Jurjen se rend pour la première fois à Breskel ; ou bien ce sont des impressions, des émotions, des sensations accordées à des instants fugitifs qui surgissent ne ressemblant à rien de connu et permettant donc de s'ouvrir à un extraordinaire.

Le rôle tenu par les jardins ou les paysages dans tous les récits, narratifs ou plus directement poétiques permet ce surgissement de la poésie et donne au lecteur le désir de prolonger le texte, lui propose des ouvertures auxquelles lui non plus ne s'attendait pas.

⁸⁶⁴ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Op. Cit. p. 328.

⁸⁶⁵ *Idem*. p. 334.

Dans *Orlando*, le domaine est immense et le nombre de gens qui y habitent et y travaillent est très important, c'est presque une île sur une île, puisque c'est l'Angleterre qui est effectivement une grande île, un pays. L'ouverture est dans cette grandeur des lieux, sans oublier le fait qu'Orlando peut en sortir, s'en éloigne plusieurs fois et traverse les lieux et les siècles. L'ouverture tient aussi bien à l'espace qu'au temps dans *Orlando*, parce que le temps d'Orlando s'étale le long des siècles, dans *Voyage au phare* aussi où coexistent le temps de madame Ramsey et le temps d'après madame Ramsey. Elle est à elle seule comme une dilatation de l'espace et du temps, la lumière qu'elle répand, en étant simplement elle-même, est en soi une ouverture à trois cent soixante degrés. Sa présence agrandissait le monde, son absence est encore pleine de ce qu'elle fut. Le degré d'ouverture se joue aussi dans la vision élargie qu'a Orlando à partir de son domaine. Dans *Voyage au phare*, le fait que le jardin soit au bord de la mer, que chacun puisse à la fois le voir et regarder au loin, agrandit l'espace. Ce qui permet cette même largeur d'ouverture. La colline où se trouve le chêne d'Orlando est si élevée que l'on peut voir quarante comtés d'Angleterre par temps clair, la Manche avec ses vagues, et les rivières. Parc et demeure sont complètement ouverts sur le vaste monde.

« - [...] car cette demeure était une véritable ville où résonnait le travail de multiples artisans -, et il gagna sans être vu le sentier bordé de fougères qui menait vers le sommet de la colline à travers le parc. [...] Il avait escaladé la colline d'un bon pas à travers les fougères et les buissons d'aubépine, effrayant les daims et les oiseaux sauvages, jusqu'à un endroit couronné d'un chêne solitaire. C'était un endroit si élevé en fait qu'il permettait d'observer dix-neuf comtés d'Angleterre en contrebas ; et trente par temps clair, ou peut-être quarante quand il faisait très beau. Parfois on voyait la Manche où la vague succédait à la vague. On voyait des rivières où glissaient des bateaux de plaisance ; et des galions prenant le large, [...]. »^{866 867}

Orlando est cependant un(e) grand(e) solitaire qui aime écrire et penser tranquillement. Son amour du parc, de la nature, des grandes étendues dégagées, le conforte dans son isolement. C'est seulement sa manière d'être qui porte à le (la) considérer comme une île bien fermée alors. Mais, il s'agit là d'un autre point de vue, car nous pouvons tous être des solitaires par nécessité ou tempérament. Nos héros le sont parfois par tempérament, mais

⁸⁶⁶ Virginia Woolf, *Romans et nouvelle, Orlando*, Op. Cit. p. 570.

⁸⁶⁷ Virginia Woolf, *Orlando*, Op. Cit. p. 17, 18. " [...] - for the house was a town ringing with men at work at their various crafts – and gained the ferny path leading uphill through the park unseen. [...] He had walked very quickly uphill through ferns and hawthorn bushes, startling deer and wild birds, to a place crowned by a single oak tree. It was very high, so high indeed that nineteen English counties could be seen beneath; and on clear days thirty or perhaps forty, if the weather was very fine. Sometimes one could see the English channel, wave

surtout parce que la solitude leur est nécessaire. Leur besoin de solitude est lié aux questions qu'ils doivent se poser et qu'ils se posent, puisqu'ils sont pratiquement tous en quête d'eux-mêmes ou de quelque chose.

Pour les écrivains ou poètes, comme Francis Ponge et Philippe Jaccottet, les voies de l'écriture et de la création impliquent le silence et la solitude.

« L'écriture se travaille dans le silence de sa chambre, de sa chambre intérieure, comme nous le confie le poète bengali Lokenath Bhattacharya. La chambre représente le lieu nécessaire, protégé, recueilli et silencieux de la création, et corrélativement par les murs qui l'entourent ses limites mêmes ; les mots semblent ne dire que leur impuissance à saisir leur objet, mais qui sans eux ne surgirait jamais du néant ; les mots fouillent le mystère, qui en retour les révèle à eux-mêmes dans toute la nudité de leur faiblesse. Pourtant le véritable secret du poème ne réside-t-il pas précisément dans sa fragilité ? Éprouver la limite, n'est-ce pas déjà découvrir la réalité qui la dépasse ? Travaillant les mots aux confins du possible, le poète révèle l'ineffable qui lui échappe, de même que contemplant les étoiles aux confins du visible, l'on expérimente la présence de l'invisible ; [...]. »⁸⁶⁸

En même temps, d'une certaine manière, même s'il est fictif, un dialogue s'instaure entre écrivain et futur lecteur. Le lecteur est d'ailleurs souvent sollicité et pris à partie, simplement parfois par le fait que Francis Ponge, par exemple, qui parle plutôt à la première personne, le joint à lui dans ses réflexions et emploie alors un « nous » qui, en quelque sorte, le met résolument de son côté.

« [...] Il nous faut donc, en cet instant, remonter décidément à la surface, sortir des eaux, nous en secouer, nous en défaire, et les considérer désormais depuis leurs ponts ou leurs berges. / Mais allons-nous, pour autant, nous mêler à la foule des soupirants qu'a toujours connue la Seine, au chœur de ceux qui lui dédient leurs romances, aux soupirants de ses ruelles et de ses ponts ? Certes, il ne nous est pas interdit de réinventer en cet instant pour nous-mêmes les chants que ce fleuve a inspirés. [...] »⁸⁶⁹

Le lecteur à son tour noue une relation à la fois vraie et imaginaire avec l'auteur de la prose poétique, du poème, voire avec le narrateur du texte ...

reiterating upon wave. Rivers could be seen and pleasure boats gliding on them; and galleons setting out to sea; [...]."

⁸⁶⁸ Nicolas Go, *L'Art de la joie essai sur la sagesse*, Op. Cit. p. 216.

⁸⁶⁹ Francis Ponge, *Œuvres Complètes I, La Seine*, Op. Cit. p. 272.

Le héros de *La Source cachée* ou l'héroïne du *Génie du lieu* sont dans des lieux apparemment fermés, puisqu'il s'agit de propriétés privées, fermés aussi dans la mesure où ces lieux sont ou paraissent vides, tout au moins dans le cas du premier texte, mais ils sont ouverts sur le paysage. En outre, ces espaces leur donnent à tous les deux la chance de se comprendre mieux, d'avoir accès à un passé à la fois connu et inconnu et de s'ouvrir véritablement au monde ; la solitude est obligatoire pour y parvenir.

Les jardins publics sont évidemment des espaces ouverts où, même si, comme dans les jardins de Kew on peut en arriver à oublier son identité, on retrouve des sensations, des émotions qui peuvent permettre une nouvelle réflexion, entraîner vers une connaissance / reconnaissance nouvelle plus complète de soi et de l'autre.

L'ouverture est à l'oeuvre dans les rapprochements faits avec d'autres textes, une intertextualité entre oeuvres du même auteur et intertextualité entre écrits d'auteurs différents. Des pensées, des paroles, des thèmes et des couleurs se répondent formant ainsi un réseau, une trame sur lesquels le lecteur glisse et ajoute ses propres mailles à ce gigantesque filet, amoureuxment construit. La littérature comparée est bien évidemment un excellent guide dans cette volonté d'ouverture puisqu'elle s'occupe justement d'étudier et de mettre en relation l'objet littéraire avec tout autre objet constitutif d'une culture ; la littérature comparée est en fait une interrogation, une quête de l'autre, une toile tissée et qui se tisse en tout sens pour former et donner du sens à l'autre et à soi.

« [...] le comparatiste renouvelle sans cesse le pari que l'exploration qu'il engage lui permettra de mieux comprendre autrui, d'être plus au fait des raisons qui le poussent lui-même à apprécier ou non telle ou telle œuvre (appartenant à sa culture ou à une autre culture), et, en définitive, à se mieux connaître lui-même. »⁸⁷⁰

L'ouverture s'inscrit dans le bonheur que le jardin exprime largement à travers les expressions lumineuses qui le définissent, grâce à l'amour qui naît au cœur des héros, aux descriptions poétiques des objets, grâce aux moments où jaillit « ce je-ne-sais-quoi » sublime, rendu dans les fils ténus, les résurgences tenues ensembles comme des rênes qui courent et tissent un réseau de sens ; tous les moments heureux éprouvés par les héros au cours du récit, le vécu sensible et tangible, rendu par la prose poétique ou le poème concourent à une

⁸⁷⁰ Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989 ; collection Que sais-je, n° 499 ; p. 8.

ouverture qui est harmonie. Philippe Jaccottet la décrit à travers les divers moments du jour et des saisons, une harmonie donnée par la lumière qui métamorphose ou plus exactement donne aux choses leur caractère le plus parfait. La lumière du soir et celle de l'aube parce qu'elles sont des moments limites, des espaces charnières rapprochent et mélangent les contraires.

« [...] En même temps c'était comme si les contraires se rapprochaient, se fondaient, dans ce moment, lui-même de transition du jour à la nuit où la lune, telle une vestale, allait venir relayer le soleil athlétique. Ainsi nous trouvions-nous reconduits, non pas d'une poigne autoritaire ou par le fouet de la foudre, mais sous une pression presque imperceptible et tendre comme une caresse, très loin en arrière dans le temps, et tout au fond de nous, vers cet âge imaginaire où le plus proche et le plus lointain étaient encore liés, de sorte que le monde offrait les apparences rassurantes d'une maison ou même, quelquefois d'un temple, et la vie d'une musique. [...] Nous marchions dans une grande maison aux portes ouvertes, qu'une lampe invisible éclairait sourdement ; le ciel était comme une paroi de verre vibrant à peine au passage de l'air rafraîchi. Les chemins étaient ceux d'une maison ; l'herbe et la faux ne faisaient plus qu'un ; le silence était moins rompu qu'agrandi par l'aboi d'un chien et les derniers faibles cris des oiseaux. »⁸⁷¹

Certains lieux et certains moments ouvrent sur une autre façon d'être, une manière de ressentir le temps avec patience et attention.

« [...] Conseils venus du dehors : certains lieux, certains moments nous « inclinent », il y a comme une pression de la main, d'une main invisible, qui vous incite à changer de direction (des pas, du regard, de la pensée) ; cette main pourrait être aussi un souffle, comme celui qui oriente les feuilles, les nuages, les voiliers. Une insinuation, à voix basse, comme de qui murmure : regarde, ou écoute, ou simplement : attends. »⁸⁷²

L'ouverture est donnée dans ce contexte du texte offert, dans les diverses expressions de la reconnaissance, dans la capacité de nos héros à s'ouvrir à de nouveaux désirs. Les jardins et paysages ont indubitablement un rôle crucial parce que leur beauté oblige les héros et les poètes à les voir brusquement avec un regard exercé, attentif. Ce retournement de l'être, cette vision nouvelle rejaillissent, bien évidemment sur la manière de regarder le monde dans son ensemble ; le fait d'en passer par un espace fermé, délimité, à la limite du sacré, ce terme de « sacré » étant un terme choisi dans sa plus large acception, permet d'accéder finalement à une plus large ouverture.

⁸⁷¹ Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure*, Op. Cit. p. 14.

⁸⁷² *Idem*. p. 19.

Les jardins / paysages de nos textes sont bien des espaces à part qui gardent cette idée du refuge, de la douceur, de l'oasis ; les notions fortes d'indépendance et de solitude données par l'image de l'île et les limites qui cernent nos jardins ou espaces choisis cèdent malgré tout la place à une image d'ouverture beaucoup plus large qu'on ne pouvait l'imaginer au premier abord. Les jardins / paysages sont non seulement plutôt ouverts sur le monde, mais ils rendent ceux qui les traversent, y vivent peu ou longtemps, aptes à bien d'autres ouvertures et aventures.

L'ouverture se lit avec évidence, dans la similitude, la résonance entre les univers, minéral, végétal et animal ; dans l'animal, il y a bien sûr l'homme dans son essence et dans toutes ses activités, matérielles, spirituelles, avec tout son imaginaire. Et l'humain est de fait parfaitement lié et en concordance avec les autres règnes. On songera aussi à une autre résonance, fort intéressante qui fait voler en éclats la notion de solitude, à condition d'en être conscient et de la ressentir. D'une manière certes contradictoire, les humains sont à la fois des êtres de solitude, mais reliés au cosmos tout entier, reliés à leur lignée au sens où se mêlent en eux toutes les générations passées, s'inscrivent d'une certaine manière tous les actes non seulement quotidiens, mais aussi universels et artistiques. Le peintre et le musicien sont tributaires des anciens, jouent ou peignent dans le même courant ou s'en dégagent pour innover à leur tour, reliés finalement, à tout ce qui en eux est de l'ordre de l'humain, mais aussi à ce qui le dépasse. L'ouverture est à la fois dans le quotidien et en contraste avec lui, dans ce qui le transcende. Nous l'avons vu tout au long de nos textes, s'inscrivant d'une manière plus ou moins forte, l'homme n'est ni séparé du cosmos, ni séparé de quoi que ce soit de vivant ou de mort. Autrement dit, les fermetures et autres séparations jouent certes leur rôle nécessaire mais en réalité, il y a toujours un canal, une voie, auxquels appartiennent tous les éléments comme l'air, l'eau, la terre, le feu ... Ce canal, cette voie relie entre eux les choses et les êtres. L'ouverture est le mot qui pourrait caractériser le sens que nous donnons au monde et à notre façon d'être en résonance avec lui.

« Je sens que toutes les étoiles palpitent en moi. / Le monde jaillit dans ma vie comme une eau courante. / Tout le printemps des paysages et des rivières monte comme un encens dans mon cœur, et le souffle de toutes choses chante en mes pensées comme une flûte. »⁸⁷³

Rabindranath Tagore est dans la même optique, dans le même sillage :

« Le même fleuve de vie qui court à travers mes veines nuit et jour court à travers le monde et danse en pulsations rythmées. / C'est cette même vie qui pousse à travers la poudre de la terre sa joie en innombrables brins d'herbe, et éclate en fougueuses vagues de feuilles et de fleurs. / C'est cette même vie que balancent flux et reflux dans l'océan-berceau de la naissance et de la mort. / Je sens mes membres glorifiés au toucher de cette vie universelle. Et je m'enorgueilliss, car le grand battement de la vie des âges, c'est dans mon sang qu'il danse en ce moment. »⁸⁷⁴

Certains lieux se révèlent comme une même respiration ; on emprunte le même chemin à travers les siècles, le plus ancien est aussi le plus moderne ; ce qui avait été révélé par des œuvres poursuit sa révélation dans des sites :

« [...] dans l'intérieur de ces lieux était un souffle, ou un murmure, à la fois le plus ancien, le tout ancien, et le plus neuf, le plus frais ; déchirant de fraîcheur, déchirant de vieillesse. Je ne croyais pas, est-il besoin de le dire ? que les nymphes fussent revenues, ni même qu'elles eussent jamais été visibles ; je n'allais pas me mettre à prononcer des prières ou à chanter des hymnes grecs. Simplement, c'était comme si une vérité qui avait parlé plus de deux mille ans avant dans des lieux semblables, sous un ciel assez proche, qui s'était exprimée dans des œuvres que j'avais pu voir ou lire (et dont l'école, par chance avait su me communiquer le rayonnement), continuait à parler non plus dans des œuvres, mais dans des sites, dans une lumière sur ces sites, par une étrange continuité. [...]. »⁸⁷⁵

Hauteur orgueilleuse des montagnes, vivacité des cascades, force des rochers et des pierres, ou humilité des fleurs et de l'herbe, ces paysages possèdent en eux une absolue sérénité, une continuité généreuse :

« [...] Le sombre et le clair, le lourd et le léger, tout est soumis à des lois si grandes, si souveraines, qu'il n'y a aucune place ici pour la mélancolie, ni pour la crainte, ni pour une seule défaillance.

L'esprit des augures, s'il n'y commande plus depuis longtemps, pourrait persister encore en ce lieu, comme le sourire d'un ancêtre sur le visage d'un lointain descendant. »⁸⁷⁶

⁸⁷³ Rabindranath Tagore, *L'Offrande lyrique* suivi de *La Corbeille de fruits*, Paris : Editions Gallimard, 1963 pour *L'Offrande lyrique*, 1949 pour *La Corbeille de fruits*. *La Corbeille de fruits* : 89, I. p. 236.

⁸⁷⁴ *Idem*. *L'Offrande lyrique*, 69, p. 104.

⁸⁷⁵ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *Op. Cit.* p. 29, 30.

⁸⁷⁶ *Idem*. p. 99.

Se retrouvent des impressions données par le jardin chinois, par la peinture chinoise, et donc dans l'inclination et la vision données par la Voie du Tao.⁸⁷⁷

« [...] Les principes esthétiques gouvernant le jardin chinois sont d'origine religieuse également, mais c'est le Taoïsme qui engendre ses caractéristiques. A l'inverse du jardin occidental, les chinois ne font pas de distinction nette entre la demeure et le jardin. Ce n'est pas la magnificence mais l'ambiance contemplative qui justifie le jardin. Silence, immobilité, contemplation : c'est ainsi que le poète et le philosophe peuvent atteindre la perfection. »⁸⁷⁸

La contemplation est une manière de s'intégrer au monde et de le ressentir pleinement.

⁸⁷⁷ Kristofer Schipper, *Le Taoïsme*, Encyclopédie des religions, Paris : Encyclopaedia Universalis, S. A. , 2005 ; pour cette édition : 2005, Promotion Presse Mediasat. p. 204 – 210.

⁸⁷⁸ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, *Op. Cit.* p. 193.

Chapitre II : Le jardin, espace symbolique.

Le jardin est un espace symbolique où les signes et les symboles forment une grille qui, non seulement en dévoile les images signifiantes mais en montre les fruits. Un large éventail de métaphores déploie, en priorité, les divers sens de la couleur verte et d'une composante fondamentale du jardin, l'eau sous ses formes particulières. Les mythes trouvent naturellement leur place dans le jardin et s'y déclinent. Plusieurs dieux et déesses attachées au jardin y démontrent leur importance, des mythes particuliers tels que Pyrame et Thisbé, Orphée et Aréthuse inscrivent leur complexité et leur force dans les oeuvres.

II.1. Une grille de signes.

La symbolique du jardin est évidemment très riche puisqu'il est notre double, notre miroir. Il porte en lui une partie de notre humanité. Le jardin est-il vraiment, notre double végétal ? Les chercheurs répondent par l'affirmative.⁸⁷⁹

« On a surtout cherché à comprendre comment le rapport complexe qui s'établit avec nos jardins était à son tour le miroir de notre propre relation au monde. Miroir à multiples facettes. Car le jardin, expression de l'imaginaire et de ses méandres, ne saurait tenir un rôle univoque. Ses visages sont innombrables, souvent contradictoires. Secrets et publics, modestes et princiers, encyclopédiques et sauvages, politiques et poétiques, édéniques et infernaux, les jardins se déclinent comme leurs couleurs, au fil des saisons. Ils sont aussi divers que notre manière d'être au monde. Justesse, patience, quiétude ou chimère, fièvre, angoisse... Sagesse ou déraison : ils oscillent entre elles, favorisent l'une ou l'autre, réussissent parfois à les concilier. [...] Toucher la terre, c'est juger sa texture ou encore revenir au primordial. Il y va bien plus que d'un simple loisir : jardiner relève du symbolique et de l'imaginaire. »⁸⁸⁰

⁸⁷⁹ Hervé Brunon (sous la direction de), *Le jardin, notre double, sagesse et déraison*, Éditions Autrement, collection Mutations, n° 184.

⁸⁸⁰ *Idem.* p. 11, 12.

A. Les images du jardin.

Les métaphores propres au jardin sont innombrables et leurs caractéristiques sont complètement humaines. On s'y attache comme à une personne, on prend soin de lui, en tenant compte de ses inclinations.

« Beaucoup ont des curiosités horticoles. Ils aiment les plantes, leurs couleurs, leur variété, leur parfum et ils conçoivent leur jardin comme un lieu où elles doivent se plaire. Leurs arbres, leurs salades ou leurs rosiers ont des modes de vie et des inclinations qu'ils respectent et, s'ils leur donnent beaucoup de travail, ils leur en font le reproche affectueux, comme des parents heureux au fond d'avoir à contenir la vitalité d'enfants bien portants. Ce sont des purs. Ils souffrent quand leur jardin souffre, et s'il a fait très chaud, c'est en bienfaiteur heureux qu'ils dispensent l'arrosage du soir à leur petit monde. Au premier coup d'œil, ils savent ce qu'ils peuvent attendre d'une bouture ou d'un tas de terreau ou de fumier, et ils ne dédaignent jamais les basses besognes si elles préparent des heures de gloire. »⁸⁸¹

L'homme cultive son jardin, son esprit, le bonheur, les langues, ...etc.

Le jardin, notamment en poésie, est personnifié : il se réveille, il se mouille, il grelotte, il frissonne, il chuchote ou parle, il nous ressemble, possède ces mêmes qualifications humaines. Henri de Régnier, par exemple, dans *Le Jardin mouillé* écrit :

« Le jardin chuchote et tressaille, furtif et confidentiel. »⁸⁸²

Le poète James Sacré, parlant des jardins d'Anjou, les voit comme des paysages sourires,⁸⁸³ qui pourraient être en résonance avec les oui ronds et lumineux⁸⁸⁴ donnés par la chanson des sources écoutées par Philippe Jaccottet. Géo Norge donne au jardin du mois d'avril, au jardin du printemps, toutes les caractéristiques de la naissance, avec, presque sous-entendue, mais le lecteur ne peut s'empêcher d'y penser, l'image de la Nativité et de l'adoration des mages :

« Vergers d'avril, recevez ces couleurs et ces cris de naissance. / Les arbres donnent leurs premiers oiseaux, le ciel des premiers âges retrouve sa prairie. /

⁸⁸¹ Michel Baridon, *Les jardins*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1988, collections Bouquins, p. 1094.

⁸⁸² Henri de Régnier, *Le jardin mouillé*, dans *Jeux rustiques et divins* ; poème repris par le compositeur Albert Roussel (1869 – 1937) est considéré comme l'un des sommets de la mélodie française. 1903, 4 poème d'Henri de Régnier, op. 3 pour chant et piano [*Le Départ, Vou, Le jardin mouillé, Madrigal lyrique*], Salabert (Rouart-l). Cette même année 1903 Debussy rédige ses « *Jardins sous la pluie* ».

⁸⁸³ Marcel Julian, Jean Orizet (sous la direction de), *Poésie / Vagabondages*, n° 5 – printemps 1996, James Sacré, *Vergers d'avril*, p. 98.

⁸⁸⁴ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes, Sur le seuil, Op. Cit.* p. 39.

Et les jeunes jardins venus au bord du monde adorer l'horizon écoutent ces jeux d'eau qui vivent de leur songe. [...]. »⁸⁸⁵

Dans *La Source cachée*, *Silvio et la roseraie*, *Jardin public* dans *Microcosmes*, dans le parc d'*Orlando* ou dans la prose poétique de Philippe Jaccottet, le jardin porte en lui d'une manière significative le silence, l'immobilité, la contemplation ; l'homme s'intègre dans son jardin par une longue contemplation, un peu à la manière des japonais et des chinois qui, fortement influencés par le bouddhisme Zen, le Taoïsme, conçoivent le jardin comme une ambiance contemplative.

« L'influence du bouddhisme Zen, se remarque dans ces admirables jardins Zen, à Kyoto par exemple, qui sont des lieux mystiques et symboliques. Les principes esthétiques gouvernant le jardin chinois sont d'origine religieuse également, mais c'est le Taoïsme qui engendre ses caractéristiques. A l'inverse du jardin occidental, les chinois ne font pas de distinction entre la demeure et le jardin. Ce n'est pas la magnificence mais l'ambiance contemplative qui justifie le jardin. Silence, immobilité, contemplation : c'est ainsi que le poète et le philosophe peuvent atteindre la perfection. »⁸⁸⁶

Il y a clairement dans la plupart de nos textes et peut-être d'une façon encore plus marquée dans *La Source Cachée*, *Le Génie du lieu*, *Silvio et la roseraie* et les textes de Philippe Jaccottet, cette ambiance contemplative qui caractérise les jardins chinois.

Le jardin contient en lui un sens et l'autre, il éduque et il est, d'une autre manière, éduqué ; il est ouverture et fermeture. Il est le lieu par excellence où la vie et la mort cohabitent, où l'on fait l'expérience de la mort dans la vie, de la vie dans la mort. Il est le lieu où tous les âges se rencontrent, non seulement, dans le cas des êtres humains, mais aussi dans tout ce qui le compose.

Paradis terrestre et paradis céleste, le jardin est à la fois l'image du divin et l'image de l'humain. L'être le construit et il le construit.

Il est le reflet de la gloire de Dieu, dans les grands parcs comme dans les plus humbles jardinets, ne recouvrant qu'un espace restreint. La *Légende de Pérouse* indique que saint François d'Assise enseignait :

⁸⁸⁵ Géo Norge (1898 – 1990), *Poésies : 1923 – 1988*, Éditions Gallimard, 1990, 1992 ; collection Poésie, préface et choix de Lorand Gaspar.

⁸⁸⁶ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, *Op. Cit.* p. 193.

« [...] que le frère jardinier devait réserver dans un coin l'emplacement d'un beau jardinet où il mettrait toutes sortes d'herbes aromatiques et de plantes à fleurs, afin qu'en leur saison elles invitent à la louange de Dieu tout homme qui les regarderait. »⁸⁸⁷

Perdu et retrouvé, des sens et d'essence, le jardin réel, secret, imaginaire, intérieur, de légende... n'arrête pas de creuser, d'inventer des chemins de liberté. Le jardin n'a de cesse d'enfanter, de remettre au monde régulièrement.

Il est symbolique dans ses couleurs, notamment le vert mais aussi les autres couleurs, et dans ses composantes, pièces d'eau, fontaines, arbres, fleurs, oiseaux, animaux, insectes.

Figure de la femme,

« [...] Cependant, je crois que l'on peut généraliser cette intuition existentielle et poser que le « mythe » de la Femme comme jardin ou du jardin comme féminité est universel. Le jardin est le lieu privilégié de la femme, puisqu'elle y est en connivence avec la Nature naturante. Entre la Nature et la Femme s'institue une connaturalité originale. »⁸⁸⁸

il est aussi la figure de l'amour et du bonheur, notamment dans *Le Cantique des cantiques*.⁸⁸⁹ Les jardins de nos textes rendent fortement cette image de l'amour cherché, trouvé ou retrouvé. Le jardin a la couleur du joyeux printemps, image d'une éternelle jeunesse et beauté. Ce bonheur :

« [...] est intrinsèquement lié à la présentification de l'éternité. Le Nôtre était animé par le rêve de la perfection anéantissant le temps. Les chinois, dans un paradigme pourtant très éloigné, évoquent également l'éternité du jardin : le jardin est le lieu de « l'éternel printemps », et c'est vraiment pour maîtriser les saisons que les empereurs chinois ont créé des jardins qui couvraient des régions entières. C'est en fonction de l'éternel printemps que les feuilles disparues des arbres dénudés en hiver étaient remplacées par des morceaux de soie verte ! Par ses jardins, chaque civilisation exprime son image du bonheur. »⁸⁹⁰

Le plus souvent le jardin est plutôt représenté dans sa gloire, c'est-à-dire au moment de la renaissance printanière, ou bien l'été. Si Philippe Jaccottet le présente aussi en hiver, il est exactement saisi dans la beauté d'une floraison. Les amandiers de Philippe Jaccottet et les

⁸⁸⁷ *Saint François d'Assise, « Légende de Pérouse », Paris : Éditions Franciscaines, 1968 ; p. 859 - 992.*

⁸⁸⁸ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien, Op. Cit.* p. 197.

⁸⁸⁹ La Sainte Bible, traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Paris : Éditions du Cerf, 1955 ; 1961 ; *Le Cantique des cantiques*, troisième poème, *L'Époux*, 4 (12, 18) ; 5 (1, 3), p. 862.

⁸⁹⁰ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien, Op. Cit.* p. 194, 195.

mimosas de Francis Ponge installent le printemps en hiver. Le jardin rappelle symboliquement et réellement que rien ne meurt vraiment, que tout peut renaître et renaît effectivement, sans être vraiment identique, ni si différent.

Il est aussi la figure de l'enfance, de l'enfant. L'enfance se déroule au jardin, on y fait ses premiers pas, mais, déjà bien avant de marcher, l'enfant a déjà rencontré le ciel, les arbres et les fleurs, entendu les oiseaux, peut-être l'eau d'une fontaine, le bruit léger du vent... Il a rencontré le monde dont le jardin est la grande illustration. Le jardin est encore la figure de l'enfance dans ce mot symbolique désignant les premières années de maternelle, le jardin d'enfants. Les enfants sont éduqués, le jardin à sa façon, est aussi éduqué, maîtrisé... Mais, dans un retournement parfait, le jardin se révèle comme un des plus grands éducateurs dans presque tous les domaines de la vie, de la mort, du temps, et de toute transformation ou métamorphose.

Le jardin, comme l'île et l'oasis, est un espace séparé. Ces trois espaces ont bien des caractères communs.

Le jardin est l'image même du temps dans sa complétude qui comprend aussi bien le temps vécu du présent et le temps dans sa dimension d'éternité que l'on apprécie, par exemple, quand le printemps offre la beauté de ses floraisons ; c'est aussi la représentation du temps dans sa dimension historique qui montre la figure contraire et complémentaire de son inscription non seulement dans le passage des saisons, mais encore dans la continuité des générations.

Il exprime alors la vanité d'une existence vouée à la temporalité.

« [...] Le jardin symbolise l'idée que le combat pour l'éternité est vain et que notre existence est entièrement dominée par la temporalité. »⁸⁹¹

En même temps, cette temporalité est contrebalancée par la force donnée à l'être humain qui veut s'inscrire dans le présent ; quand l'homme devient capable de vivre intensément le moment présent sans pour cela se soustraire au passé qui fait naturellement partie du présent, la temporalité se vit avec plus de légèreté. Le jardin, lieu du rêve et lieu concret, est un monde à part qui apprend à être présent ici et maintenant.

⁸⁹¹ *Idem.* p. 195.

Le jardin est clairement un lieu matériel, il correspond à une terre précise, un endroit bien délimité. Pourtant l'être humain voit le jardin à travers le prisme des différents jardins qu'il a connus, aimés, visités. Le jardin est le lieu du rêve, il a été pensé, dessiné avant d'exister ; c'est aussi un lieu de rêve dans l'imaginaire de celui qui, trop au centre, trop au nord, rêve d'un jardin du sud et grâce à son jardin d'hiver, met en sécurité ses plantes et arbres fragiles, pour les ressortir dès les beaux jours. Au Château de Versailles, les arbres ou arbustes trop fragiles pour supporter l'hiver sont installés dans l'orangerie en attendant le retour du printemps.

Les rêves de jardin rejoignent les jardins de l'enfance, les beaux jardins que l'on connaît, les textes qui s'y réfèrent, que l'on a lus et aimés. Construire un jardin est encore rêver, car le jardin émerge toujours autre, souvent plus beau que dans l'imagination. Le lieu concret est lié, à l'évidence aussi, au travail du jardin apparemment ingrat, sans fin, exténuant et pourtant profondément enrichissant ; il apporte mille et une connaissances sur les végétaux, sur les hôtes du jardin, sur soi et sur le temps. Il apprend la mort et la vie tout en maintenant la promesse d'une vie continuellement renaissante jusque dans l'herbe qui casse les pierres et le béton pour se frayer un chemin, jusque dans les bourgeons inattendus d'un arbre laissé pour mort. Virginia Woolf et Hella Haasse le montrent dans leur texte. Le jardin apporte en permanence l'inattendu, l'incroyable, « ce je ne sais quoi » qui change les données, qui transforme ou bouleverse les certitudes.

Le jardin, lieu concret, est en permanence le lieu du rêve et du devenir, un espace essentiel où tous les hommes peuvent se retrouver, un des rares endroits de liberté où les masques, s'ils existent, tombent, où les humains sont plutôt sereins. Cet espace apprend à être présent à soi-même, attentif au lieu et à ce qui s'y passe, comme le montrent et démontrent nos héros.

Le persan, quand il était privé de jardin, le rêvait et le peignait. Les anciens rois égyptiens emportaient les plus beaux jardins du monde dans leurs tombes, peints sur les parois.⁸⁹² On pouvait lire sur les murs des tombes un texte qui aurait aussi bien pu être dit par un vivant à un vivant :

⁸⁹² Même les *mastabas* qui sont les tombes des nobles et des dignitaires peuvent être richement ornées. La *mastaba* de Nebet (Ve dynastie) dans la nécropole de Saqqarah, possède une décoration superbe et rare dans la seconde chambre du tombeau : on y voit la reine dans le harem du palais qui respire une fleur pendant qu'on lui

« Tu te promènes à ton gré sur la belle rive de ton bassin ; ton cœur se réjouit de tes arbres et se rafraîchit sous tes sycomores ; ton cœur est satisfait de l'eau de ton puits que tu as fait pour qu'il dure à jamais. »⁸⁹³

Privée du domaine de Breskel, Eline en rêve et ne cesse de le peindre même si elle ne cherche qu'à le déformer, l'inscrire dans la désolation. Quant à Jurjen, il désire ardemment le peindre mais ne le fait que par le biais de l'écriture.

Le jardin est, bien sûr, un univers intellectuel, philosophique, religieux, littéraire, scientifique. Le verbe cultiver recouvre d'ailleurs des sens très divers puisqu'on peut cultiver son jardin, le bonheur, son esprit, les langues...

« [...] Enfin, et de façon significative, les grecs ont toujours aimé la métaphore du jardin pour signifier l'univers intellectuel : ce sont eux qui les premiers ont appelé certains de leurs recueils « anthologies », jardins des fleurs et de l'esprit, dont les romains feront leurs « florilèges ». C'est que la nature fleurie des leimones et du jardin, source inépuisable de vie, offre plus qu'une image parfaite de la source de la vérité et de l'inspiration des poètes : elle est la source de tout jaillissement créateur, naturel, religieux, spirituel et intellectuel. Pindare grand lyrique du Vème siècle se présente souvent comme le jardinier du jardin des Muses ou Charités, celui qui fait croître et cueille les images mentales qu'elles lui inspirent, au sens religieux du terme. »⁸⁹⁴

Avec Epicure, on rejoint plus particulièrement le domaine de la philosophie ; ne dit-on pas que jardiner est philosopher dans le langage d'aujourd'hui. Le Jardin, en 306 avant notre ère, était une philosophie :

« Son testament ne laisse aucun doute. Le Jardin, pour Epicure, n'était pas simplement le nom de cette demeure qu'il avait acquise à Athènes, pour une somme confortable, en l'an 306 avant notre ère. C'était autre chose. Plus qu'un endroit serein pour vivre avec les amis-disciples, femmes et hommes. Mieux qu'un havre de paix pour cette existence commune où se conjuguait jouissance pure et austérité sans tristesse. Le Jardin n'est pas simplement un cadre. C'est la doctrine. La philosophie elle-même. »⁸⁹⁵

présente des offrandes. On retrouve dans les tombeaux toutes les scènes de la vie quotidienne, les décorations florales et végétales sont souvent encore très nettes avec de beaux coloris.

⁸⁹³ Michel Baridon, *Les Jardins Paysagistes – Jardiniers – Poètes*, Op. Cit. p. 103.

⁸⁹⁴ Pierre Bonnechere et Odile de Bruyn, *L'Art et l'âme des jardins*, Bibliothèque des amis du Fonds Mercator, les Auteurs ET Fonds Mercator, Anvers, 1998 ; p. 88, 89.

⁸⁹⁵ Roger – Paul Droit, *Bouquet épicurien*, dans le *Nouvel Observateur* (hors série n° 34), intitulé *Tous les jardins du monde* ; p. 18, 19.

Le jardin était déjà à la fois un espace de sérénité, un endroit pour vivre et une manière d'apprendre à vivre.

Il est symboliquement le voyageur enraciné. Il est d'ici et d'ailleurs, de partout, grâce aux germes volants, aux oiseaux et insectes, et grâce aux hommes, botanistes et érudits ramenant l'éventail du monde en graines et semences. Il est d'ici et d'ailleurs, de partout, parce que les peintres, philosophes, poètes et écrivains, architectes, rois et empereurs ont aimé des jardins, les ont transposés, transplantés, inventés et réalisés chez eux, dans leur pays, leur demeure ; la réalité du jardin est vibrante et vivante de tout un imaginaire, un monde de métamorphoses.

Les textes et les livres sont symboliquement des jardins, des îles et des oasis. Métaphoriquement, le jardin est l'image somptueuse et voluptueuse d'une bibliothèque vivante. Le jardin n'est-il pas en réduction, certes, l'immense bibliothèque du monde, lieu magique où les espèces les plus rares côtoient les plus banales, où naissent de nouvelles plantes et des arbres précieux, des fleurs et des fruits, où circulent en permanence le hasard mais aussi la bonne volonté, l'amour, l'esprit d'aventure, la passion de connaître et de découvrir, où règnent l'invention et la création. Cette immense bibliothèque du monde, figure de toutes les bibliothèques réunies, image virtuelle de tous les jardins, s'illustre dans une communion de pensées, provoque un véritable échange entre personnes d'un même pays, entre gens de tous les pays du monde, et finalement touche notre planète entière. Par exemple, le domaine du Rayol, dans le Var en France, sous la maîtrise d'œuvre de Gilles Clément, est baptisé « le jardin d'Éden » ; il réunit de nombreuses espèces de plantes et d'arbres rares qui viennent de tous les pays du monde :

« Rien de plus sublime que ce jardin exotique dévalant en cascade jusqu'à la mer. Une enclave du paradis enchâssée dans la corniche des Maures. [...] [Gilles Clément] Inspiré par les dieux, il décida d'en faire le jardin des climats méditerranéens du monde. La promenade permet de glisser comme dans un rêve de paysage en paysage. Voici les cactées et les succulentes du Mexique, les black boys et les rince-bouteilles d'Australie, les plantes-cailloux (mésembrianthémacées) et les géraniums d'Afrique du Sud, les bambous zigzags et les cactus cierges du Chili. Et tout en bas, les plus courageux enfileront masque et tuba pour visiter le jardin marin. Jardinier nomade, lamarckien convaincu, Gilles Clément a réalisé ici son chef-d'œuvre. Et dire

que cet éden végétal, sans le conservatoire du littoral, était voué à un enfer de béton ! »⁸⁹⁶

B. Les fruits du jardin.

Le parc des Finzi-Contini était lui aussi un modèle que ne manquaient pas de citer les guides lors de la visite de La ville de Ferrare.⁸⁹⁷ Plus personne n'en fait mention maintenant malgré quelques vestiges. Les jardins publics, celui de Trieste comme celui de Kew, ont valeur de chef d'œuvre et en ce qui concerne celui de Kew, il continue d'être la somme de plusieurs jardins extrêmement visités et répondant à tous les critères du beau et de l'utile.

Les jardins répondent à toutes les questions essentielles, c'est pour cette raison que les jardins botaniques ont été des lieux d'échanges féconds et internationaux. Ils permettent de répondre aujourd'hui aux interrogations importantes et parfois vitales sur ce qu'est la couverture végétale de la planète et aux solutions qu'il faut employer pour sa conservation. Les jardins sont ce qui réjouit notre regard et tous nos sens, ce qui alimente notre énergie spirituelle ; ce sont aussi de vrais laboratoires.

Les différents pays de l'Europe, qui n'est qu'une petite partie du monde, ont eu malgré l'horreur des diverses guerres, les vicissitudes des siècles et aujourd'hui plus que jamais, des relations et des échanges féconds grâce aux jardins. La Lituanie,⁸⁹⁸ par exemple, qui fait partie de l'Europe depuis peu, a justement entretenu avec la France des liens étroits, pour la plupart, fructueux.⁸⁹⁹ A Vilnius, capitale de la Lituanie, le premier jardin botanique a été planté par un français, Jean – Emmanuel Gilibert en 1579 ! En Lituanie quatre grands parcs ont été créés par les architectes paysagistes Édouard (1840 – 1911) et son fils, René – Édouard André (1867 – 1942).

« En Lituanie, Édouard André a créé quatre parcs, dont trois aux environs de Vilnius, à Lentvaris, Traku Voké et Uzutrakis. Le quatrième se trouve à l'ouest du pays, au bord de la mer Baltique, à Palanga. Leur histoire a commencé il y a un siècle, lorsque la famille des comtes Tyskiewicz a invité l'architecte paysagiste parisien à réaliser des parcs sur leurs terres, autour de leurs palais. [...] De nombreux serviteurs de l'état, des archevêques, des scientifiques –

⁸⁹⁶ Le Point 1710/ 23 JUIN 2005 / 83, *Le jardin d'Eden Domaine du Rayol (Var)* www.domainedurayol.org

⁸⁹⁷ Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 27.

⁸⁹⁸ Brigitte Dupuigrenet Desroussilles de Bletterie, *Une quête du sens*, mémoire pour le DU d'Initiation aux Etudes Lituanienes, sous la direction du Professeur Jean-Pierre Levet, 27 avril 2005.

⁸⁹⁹ Jean-Pierre Levet (Directeur d'édition), Feuille de Philologie comparée lituanienne et française ; tome IV, collection lituanienne, volume 7. Zita Tarvydienė, *Liens culturels, littéraires et historiques, douloureux, ridicules et fructueux de la Lituanie avec la France*, p. 57.

géographes et archéologues-, des connaisseurs d'art et des mécènes sont issus de cette famille. Ainsi peut-on penser qu'Édouard André a rencontré d'excellentes conditions de travail et de création. »⁹⁰⁰

En outre, Édouard André a effectivement créé des parcs et des jardins dans le monde entier,⁹⁰¹ il est à ce titre le remarquable représentant de ce symbole du « jardin / bibliothèque » essaimant à travers le monde. Il est aussi, et la symbolique est grande, l'inventeur du concept de roseraie. L'histoire des roseraies commence avec Jules Gravereaux, grand bourgeois parisien, qui achète une propriété de campagne à l'Hay, avec une maison de style Empire et un parc à l'anglaise de seize hectares. Jules Gravereaux commande un jardin d'agrément pour installer sa collection de roses...

« Malgré la difficulté de conjuguer art des jardins et collection végétale, Édouard André accepte cette commande originale ; mais son futur jardin de roses devra éviter deux écueils : l'aspect d'une école de botanique et celui d'un établissement d'horticulture. »⁹⁰²

Ce jardin de roses va être à l'origine de toutes les roseraies :

« La spécificité du jardin de roses d'Édouard André – jardin de référence puisqu'il y a un « avant » et un « après » L'Hay, cette innovation entraînant la mode des roseraies – sera ensuite définie. »⁹⁰³

Les jardins de fiction comme les jardins réels partent d'un projet, ils sont inventés, puis transmis ; leur œuvre est poursuivie dans la perspective d'une certaine stabilité, dans l'idée d'une amélioration, ou encore dans la pensée d'une invention continue. Les jardins et les roses ont toujours entretenu et entretiennent les rêves, permettent de voir le monde avec des yeux éblouis et sous un jour allègre ; les hommes, pleins de ces rêves, continuent d'inventer des roses et des jardins aux quatre coins du monde. Silvio et la roseraie de Julio Ramón Ribeyro en est un exemple littéraire ; la littérature et la peinture sont au cœur même

⁹⁰⁰ Florence André et Stéphanie de Courtois (sous la direction de), *Édouard André (1840 – 1911) Un paysagiste botaniste sur les chemins du monde*, Les Éditions de l'Imprimeur, collection Jardins et Paysages, 2001, (en prélude à cet ouvrage, eut lieu un colloque à Tours en 1998). Regimantas Pilkaustas, *Les travaux d'Édouard André et l'architecte des jardins en Lituanie* ; p. 241.

⁹⁰¹ De très nombreux parcs en France, en Lituanie, en Amérique du Sud, en Angleterre, aux Pays-Bas, en Bulgarie, au Japon... etc.

⁹⁰² *Idem. Édouard André et l'invention du concept de roseraie*, p. 129.

⁹⁰³ *Ibid.* p. 132.

des jardins réels, quant à la musique, elle n'est jamais bien loin.⁹⁰⁴ Silvio joue du violon devant ses roses, monsieur de Sainte Colombe joue de la viole de Gambe dans son mûrier.

« Cette invitation à innover lancée en 1902 par Édouard André annonce et anticipe tous les essais successifs menés jusqu'à aujourd'hui où l'on installe volontiers les rosiers en mélange avec d'autres végétaux, vivaces ou graminées notamment. Le conseil général du Val-de-Marne – heureux héritier et gestionnaire de la Roseraie du Val-de-Marne à l'Hay-les-Roses – a entendu l'invitation et s'apprête à relever le défi puisque cinq hectares sont réservés à la création d'une nouvelle roseraie dans le futur parc des Lilas à Vitry-sur-Seine. Tant que les rosiers évolueront, tant qu'il y aura des roses, ils nourriront des rêves de roseraie. »⁹⁰⁵

Philippe Jaccottet promet que, même les nuits d'hiver, même s'il ne restait plus rien du monde, la joie des roses continuerait à naître de la braise même. Si les roses peuvent naître de l'hiver et du feu, quelle beauté somptueuse sera leur lot au printemps :

*« En cette nuit,
en cet instant de cette nuit,
je crois que même si les dieux incendiaient le monde,
il en resterait toujours une braise
pour refleurir en rose
dans l'inconnu.
Ce n'est pas moi qui l'ai pensé ni qui l'ai dit, mais cette nuit d'hiver,
mais un instant passé déjà, de cette nuit d'hiver. »⁹⁰⁶*

L'image de la braise est intimement liée à celle de l'amour ; seul l'amour brûle comme une braise et peut se métamorphoser en rose. A cause de lui, les soirs d'hiver peuvent revêtir les couleurs des jardins du sud, passer du parfum des roses à celui des orangers.

⁹⁰⁴ Herman Parret, *Le Sublime du quotidien*, 9. *La Musique, La musique et la peinture*, p. 236 – 240.

⁹⁰⁵ Florence André, Stéphanie de Courtois (sous la direction de), *Édouard André (1840 – 1911) Un paysagiste botaniste sur les chemins du monde, Édouard André et l'invention du concept de roseraie*, Op. Cit. p. 140.

⁹⁰⁶ Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure suivi de Après beaucoup d'années*, Op. Cit. p. 70.

« Couleurs des soirs d'hiver : comme si l'on marchait de nouveau dans les jardins d'orangers de Cordoue. »⁹⁰⁷

Pour pérenniser cette aventure des jardins s'est instituée une mission de reconnaissance et d'évaluation des Parcs et Jardins, Paysages de Lituanie,⁹⁰⁸ en relation avec l'Institut Européen des itinéraires culturels (Grand-Duché du Luxembourg), et avec le Centre culturel Européen des Jardins et du Paysage (Terrasson, en France, les fameux « Jardins de l'imaginaire »). Ce choix des « Parcs et Jardins, Paysages » comme itinéraire culturel avait été décidé huit ans auparavant, en 1993. Il est très intéressant de constater que le fait d'élire un thème particulier dans un itinéraire culturel, et les jardins sont un thème prédestiné en quelque sorte, peut déterminer une véritable trajectoire qui se poursuit dans le temps avec un authentique approfondissement des questions soulevées, ou bien peut ouvrir d'autres chemins et perspectives inattendus à l'origine du projet. La France et l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre, proposent, depuis longtemps déjà, des parcours culturels et symboliques dans des parcs, jardins et demeures.

Ce thème « des Parcs et des Jardins, Paysages » retenu en 1993, a réuni botanistes, architectes, historiens, conservateurs de jardins, agronomes, créateurs, enseignants, écrivains et s'est révélé si riche dans ses implications théoriques et pratiques

« [...] que sept ans après, toutes les actions entreprises sont encore fondées sur cette première confrontation. »⁹⁰⁹

Deux séminaires sur les jardins historiques en Europe se sont déroulés en juin 2005, à Florence en Italie, un troisième a été organisé près de Vilnius en Lituanie ; des jardins ont été restaurés, d'autres sont en cours de rénovation. L'œuvre accomplie conduit à s'interroger sur la valorisation de ce patrimoine après restauration.⁹¹⁰

Les jardins composent à l'évidence un espace idéal et symbolique ; ce sont aussi les lieux où s'est exprimée, s'exprime, et pourrait à l'avenir encore plus largement s'exprimer une aventure européenne.

⁹⁰⁷ *Idem.* p. 71.

⁹⁰⁸ Mission de Reconnaissance et d'Évaluation Parcs et Jardins / Paysages de la Lituanie ; 8 au 15 juin 2001. http://www.hritage.it/parkai_ir_sodai/jom_fr.htm (26 pages).

⁹⁰⁹ *Idem.* p. 3.

⁹¹⁰ <http://www.tela-botanica.org/actu/article510.html> 29/06 /05.

Quant aux roses, réelles ou symboliques, elles ont fait rêver⁹¹¹ la plupart des hommes et les font toujours rêver. Le jardin de roses de Silvio le livre à une extase complète :

« *Derrière la maison s'étendait la roseraie, qui donnait son nom à l'hacienda. C'était un lieu enchanteur, où toutes les roses de la création, depuis des temps immémoriaux sans doute, fleurissaient au cours de l'année.* »^{912 913}

Parce que les roses sont les fleurs symboliques, les plus aimées et employées en Occident,⁹¹⁴ on peut tout à fait imaginer un parcours, un chemin buissonnier qui serait celui des roses réelles et littéraires à travers l'Europe, voyage déjà extraordinaire, et pourquoi ne pas rêver d'un trajet similaire à travers le monde ?

Les jardins et les roses entraînent les hommes symboliquement et réellement sur les chemins de l'Aventure.⁹¹⁵ Parcs, jardins et leurs composantes dessinent une immense arborescence et entraînent les hommes dans une aventure du sens.

II.2. Un éventail de métaphores.

L'éventail métaphorique du jardin est tellement large que seules quelques couleurs, en priorité le vert, et quelques composantes comme l'eau, symbole de vie seront retenues. L'eau, sous la forme de la fontaine et de la source, de la rivière et du fleuve, sera particulièrement mise en exergue.

Les jeux de lumière et les couleurs métamorphosent le jardin. Le vert est une couleur essentielle parce qu'elle se lit dans les textes et s'inscrit le plus fortement d'un point de vue symbolique et réel. La présence du bleu, du jaune, du rouge, de l'orangé, du multicolore paraît

⁹¹¹ Dante, *La Divine Comédie, Le Paradis, Chant XXXI, Chant XXXII*, Paris : Éditions Flammarion, 1990, Texte original – Traduction de Jacqueline Risset ; Nous pouvons penser à la Rose céleste, qui est le Paradis de tous les bienheureux.

⁹¹² Julio Ramón Ribeyro, *Silvio et la Roseraie, Op. Cit.* p. 191.

⁹¹³ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio en El Rosedal. Op. Cit.* p. 238. « *Tras la casa estaba el rosedal, que daba el nombre a la hacienda. Era un lugar encantado, donde todas las rosas de la creación, desde un tiempo seguramente inmemorial, florecían en el curso del año.* »

⁹¹⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Op. Cit.* p. 822. En équivalence à la symbolique de la rose, le lotus en Asie, ou la rose cosmique Triparasundari en Inde.

⁹¹⁵ L'aventure commence déjà avec la lecture de certains très beaux livres sur les jardins du monde, par exemple : Alain le Toquin, introduction de Michel Baridon, texte de Jacques Bosser, *Jardins du monde*, Paris : Éditions de La Marinière, 2004, 260 p.

secondaire, le merveilleux⁹¹⁶ rose de Francis Ponge⁹¹⁷ ou de Philippe Jaccottet s'impose car il fait s'épanouir toutes les nuances, joue sur l'aube ou le couchant, s'inscrit aussi bien sur la terre que sur le ciel, devient aussi bien jeune fille que nymphe. Il est significatif dans son alliance avec le vert. Le rose tient une grande place dans la symbolique « *le rose = rouge + blanc* ».

L'importance du rose en symbolique est considérable. Le rouge, signe de toutes les ardeurs, est tempéré par le blanc de la pureté. La couleur rose exprime donc l'amour nuancé de constance, de retenue, de maîtrise de soi. La rose et son culte sont une partie essentielle de la culture indo-européenne. Son symbolisme correspond à celui du lotus en Orient. En Occident, cette fleur est consacrée à Aphrodite (Vénus) : la rose naquit des sourires de Cupidon ou tomba des cheveux de l'Aurore alors qu'on les peignait. Le premier rosier aurait surgi de terre au même instant où Vénus sortit de l'écume des flots. Une goutte de nectar, boisson divine, tombée sur le rosier aurait alors donné naissance à la rose. [...] L'Ame D'Apulée recouvre la forme humaine en mangeant une couronne de roses vermeilles que lui présente le grand prêtre d'Isis. Ainsi le rosier, selon Apulée, est l'image du régénéré. La rose dans les textes sacrés, accompagne bien souvent le Vert, ce qui confirme cette interprétation. Ainsi dans l'Écclésiaste (24, 14) » j'ai grandi... comme les plantes de roses Jéricho, comme un olivier magnifique dans la plaine ».⁹¹⁸

La couleur rose est aussi reliée à toute la symbolique de la fleur, la rose qui peut revêtir toutes les autres couleurs. Bien évidemment, le bleu et le jaune donnent du vert, le rose dans ses phases plus ou moins foncées peut se lire comme du rouge ou de l'orangé suivant les nuances de jaune ou de blanc enlevées ou rajoutées. Ces couleurs sont exprimées clairement, dans les œuvres étudiées.⁹¹⁹

Les composantes du jardin sont trop nombreuses pour être toutes étudiées, la littérature concernant notamment l'oiseau, la fleur et l'arbre étant particulièrement vaste et prolifique. Puisqu'il faut faire des choix, seront retenus l'eau, la fontaine, la rivière ou le fleuve, sans oublier quelques naïades et nymphes.

⁹¹⁶ Merveilleux au sens, où nous ne parlons pas du rose bonbon, du rose réservé aux petites filles, mais du rose dans toutes ses nuances, sans oublier que le rose, est aussi la rose c'est-à-dire une multitude de fleurs.

⁹¹⁷ Par exemple dans Francis Ponge, *Œuvres complètes*, tome I, *Op. Cit. Pièces, La Parole étouffée sous les roses*, p. 771, 772.

⁹¹⁸ Daniel Béresniak, *A B C des couleurs*, Éditions Grancher, avril 1987 ; nouvelle édition décembre 2001 ; p. 36, 37.

⁹¹⁹ Il est très intéressant non seulement de se référer aux divers textes sur la couleur, mais aussi de lire les écrits de certains peintres sur le sujet ; par exemple, on peut lire avec profit : *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, de Wassily Kandinsky, © N. Kandinsky, 1954 ; © A.D.A.G. P., 1987, pour les œuvres de Kandinsky ; Éditions Denoël, 1989, pour la traduction française et la préface de Philippe Sers.

A. Le vert.

Dès le Moyen-Age, les couleurs jouent un grand rôle dans l'art, dans la vie et les coutumes quotidiennes. Les théoriciens de la couleur ne se comprennent que par rapport aux goûts de l'époque qu'ils envisagent.

*« Ces rappels du goût de l'époque sont nécessaires pour saisir l'importance des références que font les théoriciens à la **couleur comme source de beauté**. Si on ne les garde pas à l'esprit, on risque de trouver superficielles des annotations comme celles de Thomas d'Aquin (Somme Théologique, I, 39, 8), selon lequel on juge belles les choses ayant des couleurs nettes. En fait, les théoriciens sont là influencés par la sensibilité commune. En ce sens, Hugues de Saint-Victor (De tribus Diebus) célèbre **la couleur verte** comme étant la plus belle de toutes, symbole du printemps, image de la renaissance future (où la référence mystique n'annule pas la satisfaction sensible), et Guillaume d'Auvergne affiche la même préférence, en la soutenant par des arguments d'intérêt psychologique, en tant que le vert se trouverait à mi-chemin entre le blanc qui dilate l'œil et le noir qui le contracte. [...]. »⁹²⁰*

Scientifiquement,

« Le vert est une couleur primaire correspondant à la lumière qui a une longueur d'onde aux alentours de 500 nm. L'œil humain possède un récepteur, appelé cône M, dont la bande passante est axée sur cette fréquence. Le terme « vert » représente un ensemble de couleurs avoisinant cette teinte primaire. Elle est très fréquente dans la nature. Les plantes contenant de la chlorophylle sont vertes. »⁹²¹

Symboliquement, le vert est proche de la lumière qui est l'une des premières références dans tous nos textes. Dans la symbolique des couleurs en Occident :

« Le vert est associé à : l'espoir, la malchance, l'autorisation. L'origine de cette symbolique réside dans le fait que le vert est la couleur des feuilles naissantes, des bourgeons, de la verdure du printemps ; mais aussi la teinte de la peau d'une personne malade, d'un cadavre, du pus ; c'est aussi le droit de passage aux feux de circulation à l'opposé du rouge (couleur primaire) signifiant l'interdiction. [...]. »⁹²²

⁹²⁰ Umberto Eco, (sous la direction de), *Histoire de la beauté*, Éditions Flammarion, 2004, pour la traduction française ; p. 125.

⁹²¹ <http://fr.wikipedia.org/wiki/vert> , 12 / 05 / 05. Vert, p. 1.

⁹²² *Idem.* p. 1.

Le vert est une couleur particulièrement intéressante, car elle est ambivalente,⁹²³ comme elles le sont toutes, plus ou moins, puisque le symbole est toujours composé de plusieurs interprétations opposées qui, réunies, lui donnent son sens complet.

« [...] Car tout symbole est susceptible d'au moins deux interprétations opposées qui doivent s'unir pour obtenir son sens complet. Cette ambivalence est saisissable au niveau même du vocabulaire. En hébreu par exemple le mot shet (serpent) a deux sens opposés, celui de fondement et celui de ruine, ce qui justifie les deux sens du caducée hermétique. [...]. »⁹²⁴

En outre, le sens évolue et peut se transformer à travers les siècles et les pays. La couleur verte symbole de vie et de lumière, de renaissance, avait une autre face plutôt maléfique, particulièrement au Moyen-Age où elle était assimilée à la couleur du diable. En fait, la couleur verte est vue comme la couleur du destin :

« Elle est ambivalente : c'est tout à la fois la couleur de la fortune et de l'infortune, de la chance et de la malchance. D'où ses attaches avec les circonstances et avec les rituels où le hasard intervient. Les tables de jeu sont vertes (depuis le XVIIIe siècle au moins) comme sont verts la plupart des terrains de sport, et comme à l'époque féodale était déjà vert le pré sur lequel se déroulaient les duels ou les ordalies décidant du sort d'un accusé. [...] De même, c'est sur le « tapis vert » des conseils d'administration que s'arbitre et se négocie aujourd'hui le sort d'individus ou de populations de toutes natures. Avec le vert, « les jeux sont faits », et ces jeux ont parfois des enjeux considérables. »⁹²⁵

Le vert est aussi la couleur de la nature, la couleur représentative de tous ses bienfaits. La connotation devient écologique, le vert évoque l'idée de une bonne santé liée aux plantes, aux légumes verts ; la nature est considérée comme une mère qui donne ou redonne fraîcheur et jeunesse.

⁹²³ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, © N. Kandinsky, 1954 ; Éditions Denoël, 1989, pour la traduction française et la préface de Philippe Sers, collection Folio Essais, n° 72 ; p. 151, 152. En note amusante, le vert n'est pas la couleur préférée de Kandinsky, qui la trouve certes reposante, mais semblable à une grosse vache, pleine de santé, ruminant tranquillement, bref, un espace immobile et sans grand intérêt !

⁹²⁴ Luc Benoist, *Signes, symboles et mythes*, Op. Cit. p. 43.

⁹²⁵ Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps Symbolique et société*, nouvelle édition, Paris : Christine Bonneton éditeur, avril 2004 ; p. 220.

Il est à l'image du printemps le symbole de la vie renaissante, de l'espérance, de l'immortalité. S'il naît de l'alliance du bleu et du jaune, le vert est aussi le nid dans lequel naît la rose, et finalement toute chose. Toutes les couleurs et les formes y naissent aussi, puisqu'elles s'y inscrivent, y vivent et y meurent. Dans les jardins et les près, premières ébauches de jardins, le vert du printemps étale et affiche la gamme complète des verts, il produit aussi toute la diversité des couleurs des graminées et des premières fleurs... C'est un vert brusquement mélangé de nuances et de couleurs. Quant à la lumière, elle y mêle mille reflets et beauté. Le vert, quand il est saisi dans son essence de nature, a des qualités proprement maternelles mais il peut jouer dans l'ambivalence et avoir, alors, l'allure d'une marâtre. Il a un caractère de gaîté dans les textes de Ponge et Jaccottet. Le vert des près brille comme une chose joyeuse entre toutes. Pour Ponge, l'herbe verte des près est une herbe rieuse et ressuscitée, c'est le vert qui ressuscite.⁹²⁶ Le près de mai de Jaccottet devient joyeux et multicolore.⁹²⁷ En outre, le vert forme une paire avec le rouge, le rouge qui est la couleur de toutes les possibilités, assure Kandinsky ; les six couleurs forment des paires, avec le blanc et le noir qui sont les deux couleurs à part, indiquant les pôles de la naissance pour le blanc et le pôle de la mort pour le noir ; il y a donc le vert et le rouge, le jaune et le bleu, l'orangé et le violet.

« Les six couleurs, qui par paires, forment trois grands contrastes, se présentent à nous comme un grand cercle, comme un serpent qui se mord la queue (symbole de l'infini et de l'éternité). Et à la droite et à la gauche nous trouvons les deux grandes possibilités du silence ; celui de la mort et celui de la naissance. »⁹²⁸

Dans des pays plus lointains, en Chine, au Japon, le vert possède pratiquement les mêmes caractéristiques qu'en Occident. Le vert est exactement la couleur de la vie et de la joie. Au Japon, les écoles shintoïstes enseignent à leurs initiés que le vert ou le bleu correspondent à l'Est, soleil levant, à la vie et à la création.

En Egypte, la couleur verte s'écrivait avec le hiéroglyphe figurant le papyrus, d'où la couleur de jeune pousse que pouvait prendre parfois, le dieu Osiris. Le vert était associé à Phtah, le dieu créateur et stabilisateur et à l'eau parce que dans la cosmogonie égyptienne, l'eau était l'élément primordial de la création.

⁹²⁶ Francis Ponge, *Oeuvres complètes II, La Fabrique du pré*, Op. Cit. p. 472.

⁹²⁷ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes, Le pré de mai*, Op. Cit. p. 83, 84,85.

⁹²⁸ Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Op. Cit. p. 164.

Il est la couleur symbolique de l'islam, couleur du prophète Mahomet et image forte de paradis, de jardin paradisiaque.

A l'inverse, car l'ambivalence est toujours là, le vert est aussi la couleur de la pourriture et de la mort, de l'étrange et de l'inquiétant comme : « les petits hommes verts », les martiens, dont nous parle Michel Pastoureau.⁹²⁹ Bien que le vert soit image de la vie et de la mort, c'est la vie qui l'emporte ; le vert donne plus de messages heureux que malheureux parce qu'il est couleur apaisante, calmante et pacifique, heureuse.

Les jardins sont naturellement verts ; le vert est la couleur principale du jardin, même si les autres couleurs viennent ajouter mille lueurs et coups d'éclat, l'illuminer d'autres tons pour un temps ; le vert prédomine dans la majorité des jardins occidentaux. Les jardins de nos textes témoignent tous du message heureux donné par la couleur verte jusque dans son ambivalence. La couleur verte, parfois sourde car mêlée à l'ombre, souvent lumineuse car éclairée ou soulevée par la lumière, mélangée quelquefois avec du blanc, semée au printemps d'une myriade de coloris divers, offre plus qu'un message d'espoir.

« Vert et blanc : couleurs heureuses entre toutes les couleurs, mais plus proches de la nature que les autres, couleurs champêtres, féminines, profondes, fraîches et pures, couleurs moins sourdes que réservées, couleurs qui semblent plutôt paisibles, rassurantes... »⁹³⁰

Couleur de la première apparition de la vie sur terre, de la première plante, le vert mérite bien d'être étudié :

« De toutes les couleurs, il se pourrait que le vert fût la plus mystérieuse en même temps que la plus apaisante. Peut-être accorde-t-elle dans ses profondeurs le jour et la nuit ? Sous le nom de verdure, elle dit le végétal : tous herbages, tous feuillages. C'est-à-dire aussi, pour nous : ombrages, fraîcheur, asile d'un instant. (« À cet asile d'un instant n'attachez pas votre cœur », conseille la courtisane au moine dans la Dame d'Egughi, ce nô lu à seize ans et jamais oublié ; mais si, au contraire, on ne voulait plus s'en détacher jamais ?) »⁹³¹

Les diverses significations du vert et celles du jardin sont souvent mises en relation, en connivence ; dans la phrase qui suit, le lierre est le rappel du vert relié au jardin et à son sens.

⁹²⁹ Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps, Symbolique et société*, Op. Cit. p. 220.

⁹³⁰ Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure suivi de Après beaucoup d'années*, Op. Cit. p. 33.

⁹³¹ *Idem*. p. 36.

« *L'enclos du grand jardin avec ses murs couverts de lierre donne toujours son même conseil de calme, de patience, de confiante attente.* »⁹³²

Le vert et le rose se marient souvent. Même l'hiver prend des nuances vertes et roses qui sont réminiscences du printemps. L'alliance des mots « vert » et « rose » prédispose à la rêverie. Le vert et le rose tendent à devenir tous les verts et tous les roses agréables à l'œil, à l'odorat, et pour les poète aux doigts, à l'oreille. Le vert et le rose font naturellement surgir l'image d'une nymphe. Peut-être est-ce celle de Gérard de Nerval qui baptise ainsi le printemps dans Avril⁹³³.

« [...] *Ce beau temps me pèse et m'ennuie.
Ce n'est qu'après des jours de pluie
Que doit surgir, en un tableau,
Le printemps verdissant et rose,
Comme une nymphe fraîche éclore
Qui, souriante sort de l'eau.* »⁹³⁴

Ou bien est-ce le tout premier couple originel vêtu de rose et de vert, le poète et sa muse, l'alliance de l'hiver et du printemps.

« *Que la terre labourée soit rose... Que l'étendue soit verte et rose... Je ne sais à quoi ces deux mots me font penser, ils luisent comme un fil au bout duquel on devrait trouver je ne sais trop quoi d'agréable, de bienfaisant. Ce rose n'est pas celui des fleurs, ni d'un corps surpris dans son sommeil, ni d'un pelage de gibier ; plutôt celui d'un ciel d'hiver, celui d'une lampe dans son manteau de soie, d'un feu de braise que l'on verrait à travers une vitre épaisse, enfumée ; et ce vert tout à côté, c'est l'herbe dont se repaissent encore une fois mes yeux, l'herbe nouvelle bien qu'on soit au déclin de l'année, c'est l'herbe grave et gaie, rieuse et taciturne, tendre et drue, éternelle vivante comme les sources, c'est l'herbe la ressuscitée. Là où j'avais vu au plein de l'été côte à côte la nuit et le jour, est-ce que je ne découvre pas à présent le matin et le soir ? Vert et rose... J'ai beau chercher, je n'ai pas encore le mot. Vert et rose... Serait-ce les armes de l'enfance, du premier amour ? Tout au fond de ma rêverie, est-ce une idylle qui tremble et se déforme comme ce qu'on devine au fond de l'eau, rubans et feuillages, une fête rustique comme il ne s'en fêtera plus ? Je rouvre les yeux, pour retrouver les labours et l'herbe ensoleillée.* »⁹³⁵

Vert et rose, évoque bien la « *nymphe fraîche éclore* » ou une idylle naissante dans ce printemps qui veut naître en hiver...

⁹³² *Ibid.* p. 58.

⁹³³ Gérard de Nerval, *Œuvres*, Éditions Gallimard, 1952, Texte établi, annoté et présenté par Albert Béguin et Jean Richer, Bibliothèque de la Pléiade ; *Avril*, p. 43, 44.

⁹³⁴ *Idem.* p. 44.

⁹³⁵ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *Op. Cit.* p. 110, 111.

Par jeu ou plus gravement, on retrouve la polysémie du mot vert : la couleur verte, évidemment, idée originelle du premier jardin ; le vers, poésie, création originelle et originale ; le ver, si utile aux jardins, qui fait de la terre une matière légère, prête à enfanter et qui est aussi la nourriture et la dynamique des oiseaux ; le vair, douce fourrure d'un écureuil ou d'un autre petit animal, souvent offert autrefois par le roi à ceux qu'il désirait retenir auprès de lui, ou faisant partie de certains blasons, avec la fourrure de l'hermine ; le verre fragile et transparent, image de l'eau et du miroir. A lui tout seul, le vert comprend finalement beaucoup de significations qui s'étirent en métaphores, il est un jardin, une poésie ou une parole, un langage printanier, une matière nourricière, vivante et légère, il a toute la douceur de la fourrure que l'on touche, que l'on regarde et que l'on sent, il est à la fois musical et transparent, liquide et solide, il est la liberté offerte ; il ouvre presque toutes les portes.

Le vert dans *Tous les matins du monde* est toujours lié à la musique, au jardin, à l'eau et au bord de l'eau, à une barque qui prend plus ou moins l'eau, une eau aux reflets verts grâce aux arbres qui la surplombent. Il s'agit là d'un vert profond qui, dans l'eau, prend des transparences et des reflets. Monsieur de Sainte Colombe est assis sur un tabouret sur lequel se trouve un vieux velours de Gênes vert ; il travaille sa musique dans sa cabane amalgamée à la rive du cours d'eau, sous des saules.

*« [...] Monsieur de Saintes Colombe l'appelait sa « vorde », vordes est un vieux mot qui désigne le bord humide d'un cours d'eau sous les saules. Au haut de son mûrier, au-devant des saules, la tête droite, les lèvres serrées, le torse penché sur l'instrument, la main errant au-dessus des frettes, tandis qu'il perfectionnait sa pratique par ses exercices, il arrivait que des airs ou que des plaintes vinssent sous ses doigts. [...] ».*⁹³⁶

Il y a là une vraie symbiose entre les différents tons de vert, la musique qui pleure et les saules qui en font autant puisque ce sont des arbres pleureurs, l'eau qui coule et les larmes ; le mûrier dans lequel est suspendue la cabane et les amoureux que sont Monsieur de Sainte Colombe et son épouse sont en étroite correspondance avec les héros Pyrame et Thisbé du mythe, en concordance avec le deuil et la tristesse. Même si la musique est une œuvre de joie créatrice, de vrai bonheur, même si la musique est justement le canal qui permet à monsieur de Sainte Colombe de rejoindre sa femme, de cette scène sourd avant tout une profonde mélancolie.

⁹³⁶ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Op. Cit. p. 20.

Deux notations seulement décrivent le travail de Madeleine dans le jardin et celui que poursuit le père⁹³⁷ après la mort de sa fille. Mais les connotations les plus fortes s'appuient sur la cabane, le bord de l'eau et la représentation des saules. Le livre sous-entend le vert mais ne l'exprime pas autant que le film d'Alain Corneau qui en a été tiré, où justement le vert devient presque le motif principal, l'image profonde et inépuisable. Le vert est alors ressenti comme une demeure, la demeure de la vie et de la mort, de l'eau et de la musique, quelque chose de lourd et cependant fluide.

On retrouve une autre nuance de mélancolie, de mystère, de chemin extrême, dans *Microcosmes* où le Jardin est marqué par une certaine ambivalence. Il est une forêt obscure :

« *Le Jardin, tout de suite après l'entrée, est déjà une forêt obscure ; [...].* »⁹³⁸
⁹³⁹

Une eau profonde :

« *Sortir du Jardin, émerger à la ville, c'est réaffleurer d'une eau profonde.* »⁹⁴⁰
⁹⁴¹

Le désordre est à la limite de l'angoisse quand l'eau s'y ajoute avec un éclat verdâtre, la couleur verdâtre étant souvent liée au déclin et à la mort :

« [...] *La végétation est dense, enchevêtrée. Des platanes déploient de longues branches qui penchent presque jusqu'à terre pour ensuite s'élaner de nouveau vers le haut, des chênes verts éclaboussent de taches sombres la luminosité partout répandue, or liquide qui coule du ciel au-delà des branches et se mêle à l'eau opaque. Le lac est jaune pâle, verdâtre, couvert de feuilles rouillées et de nymphéas, mous comme des méduses ; il ne reflète pas le ciel et le monde en un miroir plus pur et plus vrai que la réalité, comme le voulaient les romantiques, mais au contraire émousse les images, les trouble.* »^{942 943}

Le Jardin où le vert domine, est synonyme de mort et de vie :

⁹³⁷ *Idem.* p. 99 et p. 107.

⁹³⁸ Claudio Magris, *Microcosmes*, *Op. Cit.* p. 294.

⁹³⁹ Claudio Magris, *Microcosmi*, *Op. Cit.* p. 233. « *Il Giardino, subito dopo l'ingresso, è già una foresta scura ;* »

⁹⁴⁰ *Idem.* p. 308.

⁹⁴¹ *Idem.* p. 243. « *Uscire dal Giardino, emergere alla città, è riaffiorare da un'acqua profonda.* »

⁹⁴² *Ibid.* p. 326.

⁹⁴³ *Ibid.* p. 257, 258. « [...] *La vegetazione è fitta, intricata. Platani protendono lunghi rami che s'inclinano quasi fino a terre per poi slanciarsi nuovamente in alto, quercioli e lecci chiazzano di macchie cupe la luminosità effusa, oro liquido che cola dall'alto oltre i rami e fluisce nell'acqua opaca. Il lago è giallognolo, verdastrò, coperto di foglie rugginose e ninfee, molli come meduse ; non riflette il cielo e il mondo in uno specchio più puro e vero del reale, come piaceva ai romantici, bensì smorza le immagini, le intorbida.* »

« Celui qui atteint le vert meurt, comme Daphné fuyant Apollon ; [...]. Le Jardin est promesse, mais aussi cimetière de la vraie vie. »^{944 945}

Consacrée à Diane, la nymphe Daphné qui a fait vœu de renoncer à l'amour est poursuivie par Apollon amoureux éperdu et menaçant ; elle est métamorphosée en laurier par son père, le fleuve Pénée. Apollon accablé et repentant consacre le laurier à son culte. On peut voir dans Daphné le mythe antique de l'amour tragique et transcédé. Si l'on veut s'attacher à l'origine du mythe, on retrouve les couleurs rose, rouge, jaune, symboles de l'aurore et du soleil levant. S'élève alors la promesse de la vie, une autre vie :

La fable de Daphné est apparue en Grèce dans la seconde moitié du IIIe siècle av. J.C., mais son origine est probablement orientale (indo-européenne) et beaucoup plus ancienne. Parmi les mythes solaires de l'Orient, se place en effet l'histoire de Dahânâ (en sanscrit : « la brûlante »), l'aurore qui fuit devant le soleil levant et s'épanouit à l'instant où il l'atteint. Le nom grec du laurier (Δάφνη), présentant une analogie avec le mot sanscrit désignant l'aurore, a pu provoquer la modification des données et expliquer le résultat de la métamorphose en la rattachant au culte des arbres si répandu autour de la méditerranée. [...]. »⁹⁴⁶

Le Jardin est ainsi le lieu d'une autre vie, l'espace qui permet de renaître à la vie et le lieu de tous les savoirs. Le connaître permet de reconnaître le monde en tout lieu et quel qu'il soit.

« [...] et on s'aperçoit que tout était déjà là, dès le commencement, et que si plus tard, à un autre endroit, on s'est arrêté dans une clairière ou on a été sensible à une lumière ou à un rivage, c'est parce qu'on les a reconnus et qu'on les avait déjà rencontrés dans le Jardin. »^{947 948}

Les jardins secrets particuliers de Roger Caillois ont entraîné le lecteur sur des chemins de découverte, les chemins de l'amour de la langue. Roger Caillois insiste sur le fait que le mot le plus concis est toujours le plus chargé de sève :

⁹⁴⁴ *Ibid.* p. 312, 313.

⁹⁴⁵ *Ibid.* p. 247. « Chi raggiunge il verde muore, come Dafne in fuga da Apollo ; [...]. Il giardino è promessa, ma anche cimitero della vita vera. »

⁹⁴⁶ Pierre Brunel (sous la direction de), *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1988 ; *Daphné*, p. 387, 388.

⁹⁴⁷ Claudio Magris, *Op. Cit.* p. 332, 333.

⁹⁴⁸ Claudio Magris, *Microcosmi, O/p/ Cit.* p. 263. « [...] e ci si accorge che era già tutto là, fin dall'inizio, e che se più tardi, in qualche altro posto, ci si è fermati in una radura o ci si è accorti di una luce o di una riva, è perché le si ha riconosciute e le si aveva già incontrate nel Giardino. »

« *Le mot le plus bref est immanquablement le plus chargé de sève.* »⁹⁴⁹

Voilà un mot « sève », qui rapproche du jardin et de la végétation. L'un de ses jardins secrets concerne justement la condition végétale. Si l'admiration existe, l'effroi s'y adjoint devant la démesure naturelle pouvant s'exercer au milieu même d'un effort de civilisation comme le sont les jardins dans la ville, les demeures avec leurs rues bordées d'arbres :

« *Je découvris au Brésil la végétation par excellence, dont la puissance redoutable balance celle de l'homme, même au cœur des villes où les racines des arbres font parfois sauter les pavés des rues.* [...] »⁹⁵⁰

On ressent là le désordre manifesté parfois par le Jardin de Claudio Magris. Mais la force végétale, apparente et énorme, est en balance avec une fragilité tout aussi étonnante :

« *La fragilité qui met les plantes à la merci des intempéries, oblige à leur rendre un culte saisonnier. Je n'y manque pas. Chaque fois qu'il m'est possible, je vais cueillir aux premiers jours du printemps de jeunes surgeons de marronniers. [...] Feuilles impatientes, feuilles insatiables, vraies feuilles. Et lumineuses d'un vert qui assombrit les autres verts ; vert à l'état naissant, sorti d'une longue attente, du froid des ténèbres, de la narcose de l'hiver. La gloire, l'exaltation du vert. Végétal ressuscité.* »⁹⁵¹

Ce végétal qui ressuscite en permanence lui donne malgré tout plus d'inquiétude que d'apaisement. Dans l'imaginaire de Roger Caillois, la végétation effraie par la force qu'elle peut déployer alors que rien ne le laissait prévoir. La force de la végétation se révèle dans cette histoire extraordinaire où une plante plutôt petite finit par envahir tout un appartement, puis gagne carrément l'immeuble et ses tuyaux, tous les interstices possibles, pour être finalement coupée en morceaux et jetée par tous les locataires. Ceux-ci, d'abord abasourdis et stupéfaits de voir l'appartement du héros transformé en paradis, deviennent brusquement conscients de la folie de cette verdure qui inonde absolument tout. C'est là l'envers maléfique d'un décor, paradisiaque à l'endroit, les deux significations contradictoires du vert se rejoignent :

« *Le concierge réussit enfin à ouvrir la porte et la première vague déferla à l'intérieur. Tous purent pénétrer, même les bonnes. Mais sitôt entrés, le spectacle qui s'offrait à eux les rendit muets. Quelques femmes allèrent jusqu'à ôter leurs souliers pour ne pas abîmer ce monde de verdure. Stupéfaits, ils regardaient ce jardin, les plantes, la disposition étrange de l'appartement et se*

⁹⁴⁹ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Op. Cit. p. 73.

⁹⁵⁰ *Idem.* p. 126.

⁹⁵¹ *Ibid.* p. 131, 132.

demandaient comment un tel paradis pouvait exister dans l'aridité de l'immeuble. Cela ressemblait à un jardin suspendu de Babylone. Quelle fraîcheur ! [...] Mais le ravissement des autres ne dura pas. Passé le moment de surprise ils commencèrent à réfléchir ; peut-être aussi à cause du proviseur qui, se prenant les pieds dans une racine, tomba de tout son long. La première stupeur commençait à se dissiper, ils se rappelèrent les craquements qui les avaient empêchés de dormir tant de nuits durant. C'étaient donc ces racines qui en avaient été la cause, ces racines qu'ils étaient en train d'admirer béatement, comme des enfants. Peut-être étaient-elles déjà descendues profondément sous terre et l'immeuble risquait-il de s'écrouler d'un moment à l'autre. Il fallait les arrêter sur-le-champ. »⁹⁵²

A cause de son expérience d'enfant vivant en temps de guerre, il ne perçoit pas les ruines comme quelque chose de négatif et pour cette même raison, la végétation envahissante et dévastatrice ne le touche pas comme elle toucherait d'autres humains. Elle n'est pas perçue ni comprise dans son aspect mauvais.

« Beaucoup plus tard, en Uruguay, dans la province de Santa Rosa, les anciennes missions des jésuites, couvents et exploitations agricoles aux murs incrustés de lianes, aux patios envahis de fougères arborescentes, ou les temples du périmètre d'Angkor disloqués par des racines d'arbres qui ont fait éclater jusqu'aux visages saints des énormes bouddhas de pierre, rien ne m'a paru sacrilège, désastre ou abandon, ni défaite passagère de l'homme : plutôt le cheminement normal et paisible de la nature, dont l'homme et ses monuments font partie. »⁹⁵³

Il y a seulement de l'exubérance plutôt gaie et charmante malgré le contexte, mais pas encore de folie dans la végétation qui recouvre le tombeau familial des Finzi-Contini. Le début du livre *Le Jardin des Finzi-Contini* commence par la visite d'une nécropole étrusque. Les demeures des morts ont parfois des ressemblances avec celles des vivants. On se trouve projeté dans le cimetière de Ferrare où se situe la chapelle funéraire, un tombeau énorme et très imposant de la famille Finzi-Contini, dont les marbres polychromes forment une pièce montée extraordinaire, recouverte par une végétation dense, herbes, plantes et fougères, fleurs sauvages, chardons bleus et coquelicots rouges. Ce tombeau a pris des allures merveilleuses, un air de jardin ancien, il peut maintenant faire rêver. On accède alors au parc dont on sait dès le commencement du livre que tous les grands et beaux arbres ont disparu pendant les deux dernières années de la guerre. Le parc est revenu au stade où il était à sa première naissance, celui d'un grand verger. L'histoire de ce parc et de cette famille peut alors débiter. La mère

⁹⁵² Vassilis Vassilikos, *La Plante*, © Vassilis Vassilikos, 1961 ; © Éditions Gallimard, 1968, pour la traduction française.

des enfants, explique-t-on, revient souvent du parc vers cinq heures, les bras chargés de fleurs, serrés d'une manière maternelle, c'est une image heureuse. Même la voiture est ornée d'un bouquet lorsqu'on la sort. Le héros a remarqué ce petit cérémonial, rappel d'une certaine idée du luxe et un signe du jardin.

Dans cette vision première et finale, le vert peut sembler une couleur de l'anéantissement, voire y amener. La famille anéantie,⁹⁵⁴ ne pourra certes jamais revenir ; mais si un verger peut devenir un parc magnifique, cela laisse un espoir. De toutes les façons, grâce à l'attachement du narrateur à l'histoire de cette famille, attachement qui devient celui du lecteur, ce parc dans sa splendeur passée offre finalement une histoire qui reste vivante grâce à la chance que représente l'écriture, une parole qui dit ce qui n'est plus, qui en permet la résurgence et une autre vitalité.

B. Le camaïeu.

Le vert du parc immense de dix hectares, appartenant aux Finzi-Contini, est un vert tout en nuances, nuances données par l'extrême variété de ses arbres, de très grands arbres rares, exotiques ou communs, sans compter la diversité des arbres fruitiers. On peut passer ainsi du tronc jusqu'aux feuilles les plus fines ou les plus épaisses, du blanc au blanchâtre, au jaune, au brun, au sombre, à tous les tons de vert, à certains bleus, et si l'on imagine les colorations extraordinaires qui les teintent à l'automne, on atteint tout l'arc-en-ciel des couleurs. Ce parc est aussi décrit en hiver, somptueusement blanc, sous la neige, « [...] *un paysage de glace, de saga nordique.* »^{955 956} Le parc séduit le héros en toute saison et ses parfums naissent même de la neige et des fleurs de février.

« [...] *puis je traversais le parc, envahi vers février par l'odeur délicate des fleurs jaunes du calycanthe ; [...]* »^{957 958}

⁹⁵³ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Op. Cit. p. 34.

⁹⁵⁴ Il n'est pas question évidemment d'oublier la raison de cet anéantissement. L'horreur des camps de la mort et du régime nazi n'est ni pardonnable ni effaçable. L'espoir offert par les jardins et par la nature est, dans notre pensée, étroitement lié à l'écriture. Le vert dans ce sens n'est pas l'oubli, mais une forme de renaissance qui n'éradique pas le passé, mais le surmonte.

⁹⁵⁵ Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 225.

⁹⁵⁶ Giorgio Bassani, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Op. Cit. p. 142. « [...] *un paesaggio da saga nordica.* [...] ».

⁹⁵⁷ *Idem.* p. 226.

⁹⁵⁸ *Idem.* p. 143. « [...] *e quindi attraversare il parco, pervaso intorno agli inizi di febbraio dal delicato odore dei gialli fiori del calicantus.* [...] ».

Il possède ses prairies, ses clairières, ses prés, espaces parfaitement verts, vert franc, vert tendre. A cause des vergers et des fruits cueillis et installés dans la remise, se ressentent, en plus des couleurs, des sensations tactiles, des odeurs et des parfums, des goûts.

Tous les sens sont charmés et conquis avec les fleurs et les fruits de la Roseraie de Silvio.

« Derrière la maison s'étendait la roseraie, qui donnait son nom à l'hacienda. C'était un lieu enchanteur, où toutes les roses de la création, depuis des temps immémoriaux sans doute, fleurissaient au cours de l'année. Il y avait des roses rouges, blanches, jaunes, vertes et pourpres, des roses sauvages et des roses civilisées, des roses qui ressemblaient à des astres, à des mollusques, à des tiaras, à la bouche d'une coquette. On ne savait pas qui les avait plantées, ni avec quel critère, ni dans quel but, mais elles composaient un labyrinthe polychrome où se perdait le regard émerveillé.

A côté même du jardin se trouvait le verger, quelques figuiers et poiriers, contre cinq hectares d'abricotiers. Les arbres étaient bas, mais leurs branches fléchissaient sous le poids des fruits rosés et charnus qui, couverts d'un adorable duvet, faisaient les délices du toucher avant d'être un régal pour le palais. »⁹⁵⁹ ⁹⁶⁰

L'ensemble du domaine de la Roseraie présente la palette entière des couleurs et toutes les figures des jardins. Des formes les plus larges aux plus élancées, le vert des tiges, des arbres et de toute végétation se marie aux couleurs des fleurs et des fruits ; il y a analogie certaine avec le paradis tel qu'il est représenté dans les miniatures, les peintures et textes les plus anciens. Quand le vert épouse toutes les couleurs, que la lumière tient son rôle éblouissant, la symbolique se révèle pleine, complète, la jouissance est parfaite. Le terme de labyrinthe employé dans le passage ci-dessus n'est en rien une image maléfique, il indique simplement le fait que le regard se perd dans toute cette luxuriance.

La similitude de la roseraie et du verger de Silvio avec l'espace du jardin et de la gloriette dans La Gloriette d'Hella S. Haasse est réelle et étonnante comme si l'abondance et

⁹⁵⁹ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio et la roseraie*, Op. Cit. p. 191.

⁹⁶⁰ Julio Ramón Ribeyro, *Silvio en el rosal*, Op. Cit. p. 238. "Tras la casa estaba el rosal, que daba el nombre a la hacienda. Era un lugar encantado, donde todas las rosas de la creación, desde un tiempo seguramente inmemorial, florecían en el curso del año. Habían rosas rojas y blancas y amarillas y verdes y violeta, rosas salvajes y rosas civilizadas, rosas que parecían un astro, un molusco, una tiara, la boca de una coqueta. No se sabía quién las plantó, ni con qué criterio, ni por qué motivo, pero componían un laberinto policromo en el cual la vista se extasiaba y se perdía. Contigo al jardín se encontraba la huerta, pocas higueras y perales, en cambio cinco hectáreas de durazneros. Los árboles eran bajos, pero sus ramas se vencían bajo el

la plénitude qu'offre l'automne égalait et nouait les liens les plus vifs avec la somptuosité du printemps et de l'été.

On peut se poser la question de la lumière, des contrastes et des couleurs. Plus il y a de contrastes, plus le vert est léger, joyeux et énergique parce qu'on le voit par rapport à autre chose. Les verts dans les textes d'Hella S. Haasse sont imprégnés de lumière, ils muent alors et déteignent.

« Ce qui la fascinait le plus, c'était le jeu toujours changeant de l'ombre et de la lumière sur les nuances de vert aussi impossibles à dénombrer qu'à décrire. Lorsque tombait le soir, que les feux du soleil bas rosissaient les fûts, bordant d'or les branchages, les arbres délimitant son jardin formaient un réseau lumineux sur la profondeur ombreuse de la forêt. »⁹⁶¹

Ils ont mille nuances :

« [...] elle découvrait chaque jour dans les gammes de couleurs du feuillage et le jeu des lignes formé par les branches et les rameaux, un modèle vivant. La solitude est verte. Le vert est le réconfort des yeux. »⁹⁶²

L'héroïne du *Génie du lieu* ne se laisse aucunement distraire du vert, même quand elle rejoint sa maison en ville. Elle reprend, dans une petite pièce qui lui sert d'atelier, une grande tapisserie aux dimensions médiévales. Elle y brode toutes les nuances de vert :

« [...] un motif abstrait de lignes entrelacées sur un fond sombre enrichi d'innombrables nuances de vert. »⁹⁶³

Les verts chez Philippe Jaccottet sont aussi lumineux et chantants, parce que l'eau s'y adjoint, ainsi que d'autres couleurs, d'autres images. Par exemple dans *Sur le seuil*,⁹⁶⁴ descente vers une combe verte, un jardin intime, sorte de maison ouverte, l'eau prend sa place avec tout un vocabulaire évocateur : fontaines, neige drue, dégel, pluie, gouttes, sources ; la musicalité de l'eau est rendue elle aussi par des termes évoquant les sons : cristallines, tinteraient, les notes, matines, sonner, chantonnait... Par la couleur brune des feuilles mortes et le vert délicat des bourgeons, la terre dans toute la richesse de ses transformations devient :

peso de los frutos rosados y carnosos, cubiertos de una adorable pelusilla, que eran una delicia para el tacto antes de ser un regalo para la boca. »

⁹⁶¹ Hella S. Haasse, *Le Génie du lieu*, Op. Cit. p. 12.

⁹⁶² *Idem.* p. 20.

⁹⁶³ *Ibid.* p. 19.

⁹⁶⁴ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, *Sur le seuil*, Op. Cit. p. 37, 38, 39, 40.

« Terre fleurie d'eau, terre où l'eau germe, un jour. »⁹⁶⁵

Moins il y a de différences, plus le vert peut sembler opaque, lourd et mortel, car d'une certaine manière il ne reste que du vert et rien d'autre, presque pas de nuance ; c'est parfois le vert du Jardin de Claudio Magris qui s'amalgame à l'ombre du soir, à une forêt obscure, à un vert léthal qui endort et tue.⁹⁶⁶

Marcher dans l'herbe verte, quand celle-ci est montée plus que de raison, permet de rejoindre les nuances de bleu du ciel et de la mer, de l'océan, en ajoutant à la vision, l'expérience et les sensations corporelles.

« Les fenêtres, qui emprisonnent le reflet des arbres, semblent aussi vertes qu'eux. Le lierre s'accroche au mur et au toit, et la balustrade de la terrasse est envahie par une prolifération de roses. Derrière la maison s'étend une combe avec ses ondulations de terrains herbus, un vallon plein de bouleaux – je présume que les violettes y poussent encore en automne –, à part cela, seulement la forêt ombreuse et verte. J'étais debout entre les troncs, parmi les fougères et les halliers qui m'arrivaient jusqu'aux genoux et je me croyais au fond de la mer »⁹⁶⁷

Peut-être parce que l'océan revêt bien des couleurs et justement le vert, on peut penser que le vert et le bleu ont un fond commun qui les réunit ; même si les deux font partie des couleurs froides, le vert est à moitié du bleu avec du jaune... N'est-ce pas singulièrement une idée de naissance et de mort, de réveil et de songe qui serait le facteur commun, curieusement ces lignes y font penser.

En outre, dans ce texte, le jardin et la demeure ont un effet tellement heureux sur le héros qu'il est comme pris de léthargie. Il est prêt à s'enfouir dans l'herbe verte, devenir le lieu même. L'odeur de l'herbe et des roses l'y invite. D'une manière un peu contradictoire, ce lieu l'oblige pourtant à se poser des interrogations essentielles, à se remettre en question.

C'est un lieu tellement magique que Jurjen a l'impression d'y avoir déjà vécu :

« Par instants j'avais l'impression de rêver, l'un de ces rêves remplis d'une magie lointaine à demi oubliée, et qui me donnent la sensation d'avoir déjà tout vécu antérieurement. C'est ce que je ressentis ici, aussi, lorsque me retournant sur la terrasse, je contemplai le jardin et la sylve devant moi, dans ,

⁹⁶⁵ *Idem.* p. 39.

⁹⁶⁶ Claudio Magris, *Microcosmes, Jardin Public, Op. Cit.* p. 289, 294, 312.

⁹⁶⁷ Hella S. Haasse, *La Source cachée, Op. Cit.* p. 9.

l'éclat intense de cet après-midi d'été : le vent s'était couché, toutes les couleurs semblaient gorgées de lumière et plus profondes qu'ailleurs, les roses et l'herbe dégageaient une odeur douceâtre qui montait à la tête. »⁹⁶⁸

Il lui devient presque impossible de s'en détacher :

« J'ai passé pratiquement les derniers jours dans le voisinage de Breskel, impuissant à me soustraire au charme de cet endroit. Là, le temps semble s'être arrêté ; ce que nous sommes convenus d'appeler « le monde » n'a aucun sens. La senteur des roses est perceptible jusqu'au cœur de la forêt. »⁹⁶⁹

La perfection de la nature est telle en ce lieu qu'elle fait douloureusement ressentir l'imperfection humaine. Cette perfection de la nature détache de toutes les choses qui semblaient importantes dans le monde d'avant et accroît le désir de s'abîmer en elle.

« Parmi les rhododendrons de Breskel, dans ce silence vert, m'échappa progressivement la conscience d'un lien avec les choses qui d'ordinaire me passionnent et occupent toutes mes pensées. Breskel a le pouvoir de faire que tout semble sans importance. [...] ; le règne des formes, des sons, des couleurs est ici tout puissant. Moi, l'homme, je ne suis plus le centre mais seulement une partie de la création. [...] La conscience que j'ai moi, l'homme, grâce à mon système nerveux plus sensible et mon organisme infiniment plus compliqué, d'être la créature la plus fébrile et la moins harmonieuse sous les étoiles, ne fait qu'accroître mon désir de m'abîmer à jamais dans la perfection de la nature alentour. A Breskel, le danger se cache dans le suave poison que l'on respire entre les roses et l'herbe : un désir de disparaître en tant qu'individu, de devenir un élément de la beauté immortelle, [...]. »⁹⁷⁰

Finalement, il semble assez juste d'interpréter le vert comme un refuge. Un endroit, comme le jardin de Kew où l'on perd ses anciens repères, devient un lieu de réveil et de songe, avec le risque couru par Jurjen (entre autres) dans *La Source cachée* de ne plus vouloir et de ne plus pouvoir quitter « la magie » de ce lieu vert. En même temps, si la demeure et le jardin de *Voyage au phare* sont un temps abandonnés après la mort de madame Ramsey et à cause de la guerre, Breskel est le seul lieu de nos textes à être vraiment laissé à un abandon complet. Mais cet isolement est profitable à Jurjen et la beauté de la maison demeure en grande partie liée aux vestiges décoratifs représentant des végétaux, aux diverses arabesques des balcons, des plafonds, rappelant le jardin...etc. Quant au jardin, il possède encore des

⁹⁶⁸ *Idem.* p. 10.

⁹⁶⁹ *Ibid.* p. 26.

⁹⁷⁰ *Ibid.* p. 36 et 38.

traces profondes, visiblement difficiles à effacer, des soins et de l'amour qui lui ont été octroyés. Les arbres, les sentiers, les roses et les diverses plantes s'en souviennent.

Pendant quelques années, la mort de madame Ramsey et la guerre ont jeté à l'abandon la maison et le jardin du *Voyage au phare* qui perdent à ce moment précis leur beauté et leur charme. L'atrocité de la guerre et la mort des êtres aimés pèsent d'un grand poids et font douter du sublime des jardins et des paysages. La silhouette d'un bateau de guerre suffit à abolir sérénité et joie :

« Cette intrusion dans une vue faite pour susciter les réflexions les plus sublimes et pour conduire aux conclusions les plus agréables, arrêta les promeneurs. Il était difficile d'y être indifférent, d'en nier le sens au sein de ce paysage ; de continuer, en marchant le long de la mer, à s'émerveiller devant ce jeu de miroir entre la beauté du dehors et la beauté du dedans. »^{971 972}

Pourtant, pour contrebalancer les effets de la guerre, pour prouver qu'au milieu des tourments rien n'est meilleur que l'éclat du sublime, demeure en l'occurrence la beauté des jardins et des paysages rendue par la poésie.

« [...] (Ce printemps-là, Mr Carmichael publia un volume de poèmes qui eut un succès inespéré. La guerre, disait-on, avait fait revivre l'intérêt pour la poésie. »^{973 974}

Comme le dit Philippe Jaccottet, la lumière éclairant les jardins et les paysages, les irradiant brusquement et faisant ressortir leur beauté fugace, éphémère, ouvre en fait « sur les profondeurs », et provoque une émotion qui ne peut s'exprimer que par la poésie. La poésie ne peut pas effacer le chaos, le désordre, l'horreur du mal et de la mort, mais elle peut au moins leur opposer une clarté.

« [...] cette même émotion que donne toujours l'ouverture sur les profondeurs, et que rien d'autre ne donne ; je m'étonnais ; je voyais la lumière sur le bois des arbres de mars ; ou la rivière briller entre les feuilles (merveille que je me souvenais avoir toujours surprise avec délices) ; ou des feux dans les verdure très sombres de l'hiver. Somme toute, presque rien : lueurs, vols d'oiseaux,

⁹⁷¹ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles, Voyage au phare*, Op. Cit. p. 490.

⁹⁷² Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Op. Cit. p. 146. « [...] This intrusion into a scene calculated to stir the most sublime reflections and lead to the most comfortable conclusions stayed their pacing. It was difficult blandly to overlook them, to abolish their significance in the landscape; to continue, as one walked by the sea, to marvel how beauty outside mirrored beauty within. »

⁹⁷³ *Idem*. p. 490.

⁹⁷⁴ Virginia Woolf, *To the lighthouse*, Op. Cit. p. 146. “ [Mr Carmichael brought out a volume of poems that spring, which had an unexpected success. The war, people said, had revived their interest in poetry.] ”

regards, paroles égarées dans l'air. Véritablement, de ces choses dont je sais aussi pertinemment que quiconque combien elles sont légères, insaisissables, inutiles... Eh bien ! J'étais arrêté pourtant, comme par la mort, ou par le désir de l'amie nocturne ; j'étais arrêté, le dirai-je ? Un peu comme si j'avais vu briller dans l'herbe les clefs de notre vie... »⁹⁷⁵

Ces « presque rien » sont des « presque tout » puisqu'ils ramènent complètement à la vie.

Philippe Jaccottet a le désir des couleurs et sait rendre les nuances les plus fines avec sa palette de couleurs. Le poète doit être un peintre avant tout. Le poète ne peut ni ne doit donner des ordres et des réponses, mais il peut sans doute laisser des images. Un de ses enseignements est un petit conte qui, au premier abord, étonne et paraît même désagréable ; il imagine un poète dans une cave, image qui ne semble guère réjouissante, pour permettre au lecteur de voir et de comprendre l'essentiel en profondeur et non simplement en surface ; le lecteur est d'ailleurs, par la suite, réconcilié avec un propos abscons de prime abord. : on peut créer dans une presque obscurité et, par cette création donner du bonheur à un homme qui se meurt. L'histoire commence en fait avec une tour. Le poète-peintre était sur une tour et il resplendissait comme le soleil qui l'accompagnait. Puis au fur et à mesure de son existence, il termine sa vie dans une cave où il ne parvient qu'à grand peine à sauvegarder la lumière d'une bougie soumise au vent méchant et à la tempête. Mais cette simple lueur lui permet malgré tout de peindre. Ce qu'il peint est si beau qu'un mourant, au moment décisif de quitter ce monde, s'éteint en souriant à cause de cette peinture :

« [Le poète est] tout juste une espèce de vieux chinois, anonyme, peignant dans une cave à la lumière d'une bougie, appliqué à figurer sur sa page peut-être une montagne, une cascade, ou un visage de femme ; et il rêve cette montagne, ces eaux, ces yeux si merveilleusement, si parfaitement peints, avec une si fine, si pure et si modeste perfection que, s'il tendait cette page à un voisin en difficulté, sur le point de mourir et se débattant, cet homme, examinant la page terminée, sourirait d'un air d'intelligence et, la page dans la main comme un débris d'un nouveau Livre des Morts, passerait sans peur ni regrets le seuil du très sombre espace qui l'attend pour l'engloutir ou le changer. »⁹⁷⁶

⁹⁷⁵ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, Op. Cit. p. 293.

⁹⁷⁶ *Idem*. p. 296.

Le poète devient un peintre tout à fait particulier, puisque sa peinture s'amalgame à un laissez-passer, qu'elle permet de franchir le dernier seuil « sans peur ni regrets ». En même temps, la peinture chinoise, puisqu'il s'agit d'elle, est dans son accomplissement :

« [...] la manifestation d'un mystère, le plus grand de tous peut-être : l'intrication de l'esprit humain dans ce processus ininterrompu de création et de transformation que nous appelons la Nature. On ne s'étonnera pas qu'une telle peinture à ce point s'ingénie à interroger l'au-delà des apparences. C'est sa façon à elle de rejoindre le courant essentiel qui constitue la Voie⁹⁷⁷ : elle ne se contente pas de figurer (ou de jeter à bas la figuration) ; il lui faut sans cesse trans-figurer. »⁹⁷⁸

En Chine, tout peintre est un lettré et un poète. Nos poètes ne sont pas habituellement des peintres, mais Philippe Jaccottet a raison d'imaginer le poète comme un peintre, car sa propre palette rend remarquablement la lumière, les différentes nuances et teintes des jardins et paysages, des fleurs et arbres fruitiers, par exemple, dans une description d'un cerisier chargé de fruits, après toute une évocation de l'atmosphère, du moment particulier où il le regarde, l'instant du couchant. Il donne sa vision du cerisier pour continuer et terminer sur l'image d'une bougie, dernière lueur dans la nuit qui arrive :

« C'est alors, c'est là qu'était apparu, relativement loin, de l'autre côté, à la lisière du champ, parmi d'autres arbres de plus en plus sombres et qui seraient bientôt plus noirs que la nuit abritant leur sommeil de feuilles et d'oiseaux, ce grand cerisier chargé de cerises. Ses fruits étaient comme une longue grappe de rouge, une coulée de rouge, dans du vert sombre ; des fruits dans un berceau ou une corbeille de feuilles ; du rouge dans du vert, à l'heure du glissement des choses les unes dans les autres, à l'heure d'une lente et silencieuse apparence de métamorphose, à l'heure de l'apparition, presque, d'un autre monde. L'heure où quelque chose semble tourner comme une porte sur ses gonds. »⁹⁷⁹

On rejoint la peinture chinoise qui ne se contente pas de figurer, mais qui veut transfigurer.

Le jardin et la demeure, le bord de la mer, la famille et les amis, vont retrouver le calme et la sérénité après la guerre, vont récupérer la joie créatrice du temps où madame Ramsey était vivante. Les choses vont, en quelque sorte, rentrer dans l'ordre. Cependant

⁹⁷⁷ La voie du Tao.

⁹⁷⁸ François Cheng, *Toute beauté est singulière Peintres chinois de la Voie excentrique*, Paris : Éditions Phébus, 2004, p. 9.

⁹⁷⁹ Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure*, Op. Cit. p. 14, 15.

l'absence et pourtant présence de madame Ramsey reste à la fois une douleur et une joie. On se souvient qu'elle incarnait le printemps, l'idée même du jardin, qu'elle rayonnait et distribuait à chacun joie, chaleur, bonheur. Il est naturel d'imaginer qu'une autre incarnation d'elle-même, dans les générations suivantes, une petite-fille peut-être, rendra aux lieux et aux personnes, la force de cette vie là.

Elle laisse bien des enseignements qui rejoignent les observations de tous nos héros, à savoir, entre autres, qu'il suffit d'être en éveil, attentifs et vigilants, parfois dans la solitude, pour aimer et admirer ce qui est sous les yeux, se sentir en symbiose avec les choses, le monde à travers ses différents règnes :

« Elle se louait elle-même en louant la lumière, sans vanité, étant sévère, étant pénétrante, étant belle comme cette lumière. C'est bizarre, songea-t-elle, comme étant seul, on inclinait vers les choses, les objets inanimés ; les arbres, les ruisseaux, les fleurs ; comme on sentait qu'ils vous expriment ; comme on sentait qu'ils devenaient vous-même ; qu'ils vous connaissaient, étaient en sorte vous-même ; comme on éprouvait une irrationnelle tendresse (elle regardait cette longue lumière stable), comme envers soi-même. Voilà que s'élevait (et elle regardait, regardait sans cesse, les aiguilles en suspens), que montait en volutes du socle de l'esprit, que s'élevait du lac de votre être, une brume, une fiancée à la rencontre de l'aimé. »^{980 981}

La notion de reconnaissance et de louange, initiée par les jardins et paysages, s'incarne encore dans ces lignes. En outre, les parcs et jardins dans les textes de Virginia Woolf, notamment dans *Orlando, Kew Gardens*, sont pleins de couleurs, pas seulement du vert et du bleu et emplis aussi de gaieté et de joie. Une foule de fleurs et d'oiseaux aux couleurs chatoyantes se déploient dans les récits. Il y a, dans *Orlando*, un bref passage sur les jardins de Kew :

« [...] Quel est cet endroit ? Reconnaissez-vous cette prairie communale au milieu de laquelle se dresse un clocher, et cette grille flanquée de deux lions couchés ? Mais oui, c'est Kew ! Eh bien, va pour Kew ! Nous voici donc à Kew et je vais vous montrer aujourd'hui (le 2 mars), sous le prunier, un muscari, un crocus, et aussi un bourgeon sur l'amandier ; ce qui fait que, lorsqu'on se promène en ce lieu, on pense aux oignons rouges et poilus enfoncés dans la

⁹⁸⁰ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles*, Op. Cit. p. 422.

⁹⁸¹ Virginia Woolf, *To the lighthouse*, Op. Cit. p. 70, 71. " She praised herself in praising the light, without vanity, for she was stern, she was searching, she was beautiful like that light. It was odd, she thought, how if one was alone, one leant to things, inanimate things; trees, streams, flowers; she felt they expressed one; felt they became one; felt they knew one, in a sense were one; felt an irrational tenderness thus (she looked at that long steady light) as for oneself. There rose, and she looked and looked with her needles suspended, there curled up off the floor of the mind, rose from the lake of one's being, a mist, a bride to meet her lover. "

terre en octobre ; qui fleurissent à présent ; et qu'on rêve plus qu'on ne saurait le dire, [...]. »^{982 983}

Autant dans Kew Gardens que dans Orlando, la voix et les voix pétillent, brûlent d'excitation quand il s'agit de parler du printemps, des fleurs, des jardins et de leurs habitants ailés, de tout ce qui surgit joyeux, éphémère, lumineux.

On retrouve cette joyeuse gaîté dans le jardin originel et élémentaire qu'est le pré de Francis Ponge.⁹⁸⁴ Un espace certes limité, comme l'est un jardin, mais qui offre toutes les splendeurs du monde à qui sait le contempler, s'y asseoir et s'y allonger, y rêver, et dont le vert ressuscite.

« [...] Oh mais soudain du vert la merveilleuse simplicité me ressuscite

Oh ! Alors, la merveilleuse simplicité des prés vienne à mon secours !

Oui, la merveilleuse simplicité du pré viendra à mon secours.

La merveilleuse platitude et simple perfection du pré viendra à mon secours. [...]. »⁹⁸⁵

Le pré de Philippe Jaccottet dispense la même joie, riieuse et légère :

« Longer le pré aujourd'hui m'encourage, m'égaie. C'est plein de coquelicots parmi les herbes folles. [...] A ras de terre, ces mille choses fragiles, légères, ce vert jaunissant déjà, ce rouge éclatant et pur ; et pourtant entre terre et ciel (quand le chemin passe en contrebas, je m'en assure). Donc, elle montent aussi, ces herbes folles, ces fleurs vives et brèves ; même ces modestes sœurs du sol montrent le haut ; et ces pétales de papier, s'ils tiennent à peine à la tige, c'est qu'ils se confient, c'est qu'ils se livrent à l'air... Lui ressembleraient-ils ? Et s'ils étaient des morceaux d'air tissés de rouge, révélé par une goutte de substance rouge, de l'air en fête ? »⁹⁸⁶

⁹⁸² Virginia Woolf, *Romans et nouvelles, Orlando, Op. Cit.* p. 736.

⁹⁸³ Virginia Woolf, *Orlando, Op. Cit.* p. 279, 280. " [...] What is this place? Do you recognize the Green and in the middle the steeple, and the gate with a lion couchant on either side? Oh yes, it is Kew! Well, Kew will do. So here then we are at Kew, and I will show you today (the second of march) under the plum tree, a grape hyacinth, and a crocus, and a bud, too, on the almond tree; so that to walk there is to be thinking of bulbs, hairy and red, thrust into the earth in October; flowering now; and to be dreaming of more than can rightly be said, [...]. "

⁹⁸⁴ Il est amusant et même émouvant de penser que Francis Ponge écrit dans sa propriété qui s'appelle « Les Vergers » et qu'il a conçu (comme on conçoit un enfant) son pré, « *La Fabrique du pré* » (c'est lui qui le dit) au Chambon sur Lignon, la rivière, le Lignon, coule sur un des bords du pré, et près du lieu-dit Chantegrenouille.

⁹⁸⁵ Francis Ponge, *Oeuvres Complètes, tome I, Op. Cit.* p. 472.

⁹⁸⁶ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes, Op. Cit.* p. 83, 84.

Les tableaux de Claude Monet viennent, en surimpression du texte, ajouter des couleurs et des effets tactiles.⁹⁸⁷ La peinture est presque toujours au rendez-vous dans les diverses mémoires et connaissances / reconnaissances des lecteurs.

Le vert est musical, les jardins sont musicaux à cause de la brise, du vent dans les fleurs et dans les branches, à cause des oiseaux, de l'eau qui coule légèrement ou à gros bouillons ou encore goutte après goutte... Les prés chantent aussi ; en référence à Rimbaud, référence soufflée par Philippe Sollers, Francis Ponge appelait l'espace de son pré « *le clavecin des prés* ». ⁹⁸⁸ mais Ponge élargit complètement cette référence qu'il conçoit en opposition avec les orgues de la forêt, en accord avec les tigettes et fleurettes, éclosion et éclatement des fleurs qui font chanter le pré et avec tout le répertoire du clavier du clavecin parce que le pré a beaucoup de voix, stridentes, aiguës, grêles. Pour Philippe Jaccottet, il est comme « *un dimanche de cloches gaies dans la semaine des champs* ». ⁹⁸⁹

Le jardin des Finzi-Contini dont la splendeur n'existe plus que dans les pages du scripteur, Breskel autrefois lieu de bonheur, et maintenant délaissé continuent de révéler un espace et un temps de joie liés à leur beauté passée. Car il ne s'agit pas d'un vert ordinaire, mais d'un vert plein de nuances, ouvert sur la naissance et la renaissance.

Du point de vue du vert, seuls le règne végétal chez Roger Caillois, le Jardin public de Claudio Magris et le jardin de monsieur de Sainte Colombe, seulement à des endroits et à des moments particuliers, revêtent une dimension mélancolique, impliquent un état à la limite d'un désordre ou d'une perturbation, ou indiquent une prolifération inquiétante. L'unique notation à la fois effroyable et maléfique est donnée par une peinture d'Eline qui donne sa vision de Breskel, vision déformée, infernale, due peut-être à un amour mêlé de haine, révolté, peut-être aussi à la souffrance de n'y être plus et de ne pas avoir su rendre toute la réelle beauté du lieu quand cela était possible.

« [...] C'était Breskel, mais vu dans un cauchemar. Les murs étaient affaissés, fissurés, couverts de moisissure et de plantes étranges. Les dalles de la terrasse étaient déchaussées, pêle-mêle, les balustres en forme de vase étaient brisés. Parmi les mauvaises herbes gisaient les lions porteurs d'écus de la balustrade, leurs têtes défigurées, méconnaissables. Les armoiries étaient recouvertes de mousse gris-vert[...] Les roses grimpaient le long de la maison,

⁹⁸⁷ Par exemple : Claude Monet, *Les coquelicots. Environs d'Argenteuil, 1873* ; Paris, musée d'Orsay.

⁹⁸⁸ Francis Ponge, *Œuvres complètes tome II, Op. Cit.* p. 443.

⁹⁸⁹ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes, Op. Cit.* p. 85.

comme de grandes fleurs voraces d'un rouge vénéneux ; elles avaient pénétré dans la galerie ; derrière les vitres brisées luisaient ce rouge contre nature. Des feuilles tombées étaient pareilles à des taches de sang sur les pierres du perron. Les roses ressemblaient plus que jamais dans la réalité, à une vague, un raz de marée, qui se déversait dans toutes les directions.[...]. »⁹⁹⁰

Quant à l'image de la nymphe Aréthuse qui regarde par-dessus son épaule, elle n'est plus souriante et un peu complice mais absolument affolée :

« Le regard qu'elle⁹⁹¹ jetait par-dessus son épaule, n'était pas d'une charmante ironie mais figé par la peur, elle ne s'enfuyait pas par jeu, mais pour sauver sa vie. Les bras tendus en avant, elle fuyait, affolée, la maison fantomatique. Mais dans la forêt un danger encore plus grand semblait menacer : les arbres étaient nus, carbonisés, rongés par le feu ou la foudre, une forêt de souches noires. »⁹⁹²

Cela implique aussi qu'Eline n'a toujours pas trouvé sa voie. Elle a fui Breskel, mais, apparemment, les fruits qu'elle espérait de cette évasion ne sont pas venus.

En dépit d'une certaine ambivalence, prédomine la vision heureuse donnée par la couleur verte qui offre une image maternelle, donne une idée de refuge, de bonheur et de gaieté, évoque un tableau de renaissance.

C. L'eau.

Avec la couleur verte et le jardin, l'eau était déjà sous-entendue. Tout peut redevenir vert avec de l'eau, même l'aridité du désert se transforme en luxuriance.⁹⁹³ L'eau est dans ses grandes significations symboliques, une source de vie, un moyen de purification, le centre de la régénérescence. L'image du jardin, du premier paradis comme de tout paradis, ne se conçoit qu'avec l'idée et la matérialité de l'eau sous toutes ses formes. L'eau court dans nos textes à la fois comme une eau de découverte, une eau qui sourd, s'étale, surgit, dans l'image des fontaines, dans les mouvements de la rivière, du lac, du fleuve...etc.

L'eau contient l'infinité des possibles :

⁹⁹⁰ Hella S. Haasse, *La Source cachée*, Op. Cit. p. 136, 137.

⁹⁹¹ Aréthuse évidemment, c'est moi qui souligne.

⁹⁹² *Idem*. p. 137.

⁹⁹³ En Afrique, dès que la pluie ruisselle et inonde des lieux plus ou moins désertiques, le vert jaillit, transformant presque immédiatement, dans les heures qui suivent exactement, l'aridité du sol en jardin, en verte prairie. Les couleurs trop claires ou au contraire sombres de l'espace deviennent des couleurs vives et chatoyantes.

« [...] toutes les promesses de développement mais aussi toutes les menaces de résorption. S'immerger dans les eaux pour en ressortir sans s'y dissoudre totalement, sauf par une mort symbolique, c'est retourner aux sources, se ressourcer dans un immense réservoir de potentiel et y puiser une force nouvelle : phase passagère de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescence. »⁹⁹⁴

Dans la masse d'informations données par tous les dictionnaires se référant au symbolique ou offertes par les textes poétiques, l'eau est la matière originelle de toute création, source de toutes choses, bénédiction du quotidien comme elle est signe et manifestation du sublime, de l'extraordinaire, comme l'est l'image de Dieu qui, par la main de Moïse frappant le rocher de son bâton, fit jaillir l'eau vive qui désaltéra son peuple.⁹⁹⁵

Comme tous les symboles, l'eau est ambivalente. Elle peut être source de vie créatrice, puisque la moindre plante s'épanouit avec un peu d'eau et que l'homme ne peut vivre sans eau ; elle peut être source de mort, destructrice, comme le déluge dans la Bible ou tout simplement les inondations emportant tout sur leur passage. Là encore le juste équilibre est requis.

« Dans la Bible, les puits dans le désert, les sources qui s'offrent aux nomades sont autant de lieux de joie et d'émerveillement. Près des sources et des puits s'opèrent les rencontres essentielles ; tels des lieux sacrés, les points d'eau ---- jouent un rôle incomparable. Près d'eux, l'amour naît et les mariages s'amorcent. La marche des hébreux et le cheminement de chaque homme durant son pèlerinage terrestre sont intimement reliés au contact extérieur ou intérieur avec l'eau, celle-ci devient un centre de paix et de lumière, oasis. »⁹⁹⁶

L'eau fraîche présentée à l'hôte de passage est garante de l'hospitalité. Elle est le signe d'un accueil chaleureux et de la fête que représente l'arrivée d'un ami. Dieu est comparé à la rosée, à la pluie printanière, l'âme cherche Dieu comme la biche altérée cherche l'eau.

L'eau est bien sûr aussi le symbole de la vie spirituelle et dans le cœur du sage se trouve l'eau de la sagesse, en lui est la source d'eau vive.

⁹⁹⁵ La Bible, *Op. Cit.* Exode 17,1-7 ; Nombres 20,1-19 ; Psaume 78, 16-20 ; Psaume 114,8 ; Esaïe 48,21.

⁹⁹⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Robert Laffont/jupiter, 1969 ; 1982 pour l'édition revue et corrigée. p 376.

Dans l'Ancien Testament⁹⁹⁷ comme dans le Nouveau Testament, l'eau est synonyme de vie et d'esprit. La source d'eau vive dont parle Jésus est aussi sa parole, son enseignement, sa révélation.

*« L'eau vive, l'eau de la vie se présente comme un symbole cosmogonique. C'est parce qu'elle purifie, guérit, rajeunit qu'elle introduit dans l'éternel. »*⁹⁹⁸

Dans *Sur le seuil* de Philippe Jaccottet, l'eau tinte et chante. Elle emmène le pèlerin à découvrir le langage des dieux sans nom. La sorte de combe, de maison primitive, où les arbres forment un plafond léger, où les roches et les rochers inventent des murs, des portes et des fenêtres, sont l'écrin où l'eau sourd d'une ouverture comme d'une bouche ; revenue à elle-même après les dégels et les pluies, elle chante et parle :

*« Alors sans qu'on s'y attende, on a entendu ces gouttes multipliées, et on ne sait plus à présent si on les a vues aussi ou s'il a suffi de les entendre pour s'imaginer les avoir vues, cristallines, froides et gaies, minuscules, nombreuses, limpides, hors de la mousse qui est sombre et tendre : une sorte de carillon infime et décidé dont les cloches seraient éparpillées à différentes hauteurs du rocher, et tinteraient sans ordre apparent, gaies et pourtant cachées, parlant à la surface de la terre ; [...] Paroles du ciel à la terre. Comme autant de « oui » ronds, lumineux, décidés, tout près de nous, en même temps, comme très loin, comme au-delà. La fable des sources. »*⁹⁹⁹

L'eau chante, sauve et régénère ; elle parle d'autant plus fort quand elle surgit par surprise qu'elle sourd là où elle ne devrait pas apparaître et qu'elle s'évapore ou peut s'évaporer comme par magie :

*« Toute eau évidemment nous parle (plus ou moins, selon qui nous sommes et de qu'elle est) ; là, elle me parlait avec une insistance, une grâce particulières, pour la surprise de l'avoir trouvée où je ne l'attendais pas et où je savais qu'elle ne pourrait subsister (ainsi le palais qu'Aladin découvre à son réveil en se frottant les yeux d'émerveillement). Peut-être aussi, pour son mélange comme illégitime au paysage, à la terre ? »*¹⁰⁰⁰

Aussi loin que l'on recule dans le temps, l'eau a un rapport naturel avec les dieux et le sacré, elle est saluée et louée d'exister :

⁹⁹⁷La Bible, *Op. Cit.* Esaïe 44, 3 L'eau est le symbole de l'esprit de Dieu capable de transformer son peuple infidèle (le désert) en Israël (verger florissant).

⁹⁹⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1969 ; 1982 pour l'édition revue et corrigée. p.377.

⁹⁹⁹ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes, Sur le seuil, Op. Cit.* p. 38, 39.

¹⁰⁰⁰ *Idem. Travaux au lieu dit l'Étang*, p. 61.

« Je me rappelle alors ces paroles d'Hésiode, vieilles de vingt-huit siècles : « Que tes pieds ne franchissent pas les belles ondes des fleuves éternels, avant que tu n'aies, les yeux tournés vers leur beau cours, fait une prière, tes mains d'abord lavées dans l'eau aimable et blanche... »¹⁰⁰¹

Beaucoup de cultes sont installés près des sources et des fontaines. Il suffit de penser à la ville de Lourdes, par exemple, lieu de culte, avec sa source et sa fontaine miraculeuses.

Les rituels chez les chrétiens ou chez les juifs sont extrêmement symboliques et l'eau pure et vive y joue un grand rôle. L'eau, dans le cas du bain rituel juif, se trouve dans une sorte de bassin, de petite piscine où un homme peut se tenir immergé, les jambes pliées ; le bain rituel dont la Bible parle par allusion, mais que le Talmud décrit soigneusement est le *miqweh* ; il est l'occasion de se purifier mais il est aussi le signe d'une démarche profonde de croyance comme le baptême l'est aussi chez les chrétiens :

« Le miqweh n'étant pas un bain ordinaire, on y entre « propre » physiquement, avec l'intention de se purifier et, pour cela, on doit être totalement immergé, sans aucune séparation entre le corps et l'eau : même une bague d'alliance doit être préalablement ôtée. »¹⁰⁰²

L'eau vive du bain rituel a un lien avec le rassemblement des eaux dont on parle dans la Genèse, elle est aussi en rapport avec la parole divine.

« Les matériaux de construction du miqweh sont en terre ou au contact de la terre : le rassemblement des eaux de la création en un seul point a permis de faire émerger « le sec », donc la vie ; cette terre de la Vie doit être en contact intime avec le miqweh où se réalise l'union avec le ciel, avec les eaux d'en haut. D'après la Tradition, ces eaux peuvent être assimilées à la parole de Dieu, à la Torah qui féconde le royaume divin sur terre pour qu'il engendre le bien en neutralisant le mal. »¹⁰⁰³

Une très belle image symbolique assimile ce bassin d'eau au cœur palpitant de l'homme placé au cœur de la Tradition.

« [...] D'après la tradition de la Qabbala, un bassin d'eau, puits ou citerne, est comparé au cœur qui, en palpitant, se vide de ses impuretés terrestres (le rouge) pour se remplir d'eau vive (le blanc transparent), à travers les veines et les artères qui lui parviennent en surface. [...]. Ainsi le

¹⁰⁰¹ Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure* suivi de *Après beaucoup d'années ; Eaux de la Sauve, eaux du Lez*, Op. Cit. p. 114.

¹⁰⁰² Albert Soued, *Les Symboles dans la Bible*, Paris : Jacques Grancher, éditeur, 1993. p. 309.

¹⁰⁰³ *Idem.* p. 312.

bain rituel serait une communion entre l'en Haut et l'en Bas, à travers le miqweh ou le cœur. [...].»¹⁰⁰⁴

L'eau permet aussi de rêver, de penser et de méditer, de créer et d'être en harmonie avec soi et le monde. Bachelard dans *L'eau et les rêves* offre l'infinité des méditations suggérées par l'eau :

« En rêvant près de la rivière, j'ai voué mon imagination à l'eau, à l'eau verte et claire, à l'eau qui verdit les prés. Je ne puis m'asseoir près d'un ruisseau sans tomber dans une rêverie profonde, sans revoir mon bonheur... Il n'est pas nécessaire que ce soit le ruisseau de chez nous, l'eau de chez nous. L'eau anonyme sait tous mes secrets. Le même souvenir sort de toutes les fontaines ».¹⁰⁰⁵

Cette rêverie de l'eau berce monsieur de Sainte Colombe dans *Tous les matins du monde* :

« Les jours où l'humeur et le temps qu'il faisait lui en laissaient le loisir, il allait à sa barque et, accroché à la rive, dans son ruisseau, il rêvait. Sa barque était vieille et prenait l'eau [...] La barque avait l'apparence d'une grande viole que Monsieur Pardoux aurait ouverte. Il aimait le balancement que donnait l'eau, le feuillage des branches des saules qui tombait sur son visage et le silence et l'attention des pêcheurs plus loin. [...]. »¹⁰⁰⁶

Eau et musique sont ainsi intimement liées : la barque ressemble à une viole, la barque se balance mue par l'eau comme la musique incite à un balancement, le contact du feuillage des branches de saules est comme une caresse, l'image de la mère chantant des berceuses, berçant et caressant l'enfant surgit aussitôt.

Avec Philippe Jaccottet, le vert du printemps n'est pas loin du blanc, de la lumière, de la vie et de l'eau :

« [...] L'aube est dans l'herbe humide »¹⁰⁰⁷

De la musique aussi légère que l'eau des fontaines, le bourdonnement des abeilles ou le chant des oiseaux et des voix qui sont lancés comme des graines qui germent et fleurissent, peut naître soudainement un visage :

¹⁰⁰⁴ *Ibid.* p. 314.

¹⁰⁰⁵ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, 1942. Le livre de poche, n°4160. p.15.

¹⁰⁰⁶ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, *Op. Cit.* p. 34.

¹⁰⁰⁷ Philippe Jaccottet, *Poésie 1946 – 1967, L'Effraie, La Semaïson, VII*, p. 41.

« *Tout ce vert ne s'amasse pas, mais tremble et brille, / comme on voit le rideau ruisselant des fontaines / sensible au moindre courant d'air ; et tout en haut / de l'arbre, il semble qu'un essaim se soit posé / d'abeilles bourdonnant ; paysage léger / où des oiseaux jamais visibles nous appellent, / des voix, déracinées comme des graines, et toi, / avec tes mèches retombant sur des yeux clairs.* »¹⁰⁰⁸

Les images offertes par monsieur de Sainte Colombe dans *Tous les matins du monde* rejoignent avec des éléments différents celles de Jaccottet.

a. La fontaine et la source.

« *Le symbolisme de la fontaine d'eau vive est notamment exprimé par la source jaillissante au milieu du jardin, au pied de l'arbre de vie, au centre du Paradis terrestre, et se divisant ensuite en quatre fleuves coulant vers les quatre directions de l'espace. C'est selon les terminologies, la fontaine de vie, ou d'immortalité, ou de jouvence, ou encore d'enseignement. Il est de tradition constante que la fontaine de jouvence naisse au pied d'un arbre. Par ses eaux toujours changeantes, la fontaine symbolise, non pas l'immortalité, mais un perpétuel rajeunissement. Les boissons divines ou sacrificielles, ambrosie, soma, hydromel, sont des fontaines de jouvence. Qui y boit s'affranchit des limites de la condition temporelle et obtient donc par une jeunesse toujours renouvelée, la longévité, que produit par ailleurs l'élixir de vie alchimique* ».¹⁰⁰⁹

Dans les pays arabes, en Espagne et finalement plus largement dans le sud, la fontaine, fidèle représentante du paradis sur terre, est au cœur de la maison, dans une cour ou un patio ombragés et fleuris, la végétation courant sur la moindre balustrade.

Lieu d'une purification, d'une guérison, lieu d'un enseignement ou d'un savoir, lieu de l'oubli ou de la mémoire, la fontaine est dans bien des récits l'objet d'une quête comme Chrétien de Troyes¹⁰¹⁰ le souligne abondamment dans ses romans de chevalerie.

Les fontaines rapprochent d'un savoir céleste. Les lieux où on les trouve sont plutôt reliés aux jardins, aux clairières, autrement dit à un espace à la limite du sacré, à un espace qui

¹⁰⁰⁸ *Idem. XII*, p. 43.

¹⁰⁰⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris : édition originale Robert Laffont /Jupiter, 1969. 1982, pour l'édition revue et corrigée. p. 453.

tient à la représentation de la demeure, à un espace plutôt fermé. Philippe Jaccottet rapproche les fontaines à la fois des jardins, des prés et des clairières mais aussi des montagnes et de leurs sommets, espaces largement ouverts ; peut-être est-ce simplement une image au sens où les montagnes proches du ciel seraient d'une certaine façon les mieux à même de délivrer des enseignements. En même temps, ce ne sont pas seulement les montagnes qui sont en cause, mais les soirs d'été, le soir descendant sur ces mêmes montagnes :

« Les fontaines tintent aux versants les plus hauts des montagnes », c'est un vers de ce Requiem trop ambitieux que j'ai écrit en 1946, né du souvenir alors presque tout proche, mais qui est resté intense en moi à travers les années, de la venue d'un soir d'été dans la montagne ; et je me rends compte aujourd'hui que de tels soirs ont gravé en moi pour toujours cette impression naïve du sublime (je n'éviterai pas ce mot) qui est liée si naturellement aux montagnes et à la venue de la nuit. »¹⁰¹¹

Dans *La Source cachée*, la fontaine de Breskel est intérieure ; elle est à plus d'un titre symbolique car elle se trouve dans une pièce qui était autrefois une bibliothèque, sa couleur exprime l'aube et le couchant. Elle parle aussi de l'enfance à cause des angelots / nourrissons de Della Robia ; quant à l'eau qui tombe de la gueule d'un dauphin, elle relie à l'océan et à l'origine du monde. Pour couronner le tout, la musique déjà présente par le rire de l'eau tombant sur la pierre, se retrouve sur les vitraux des fenêtres symbolisée par la harpe et la rose, figure du paradis :

« Quelque part on découvre une fontaine murale en marbre, qui a la couleur de la rose-thé, une fontaine agrémentée d'angelots qui font penser aux nourrissons de Della Robia sur la maison des enfants trouvés de Florence. De l'eau tombe encore goutte à goutte de la gueule béante, tapissée de mousse verte d'un dauphin, et ce bruit monotone sur la pierre me fait l'effet d'un rire. Qu'était cette pièce autrefois, une bibliothèque ? Cela me paraît vraisemblable : sur le papier peint, j'ai vu de grands pans de mur allant presque jusqu'au plafond, qui n'ont pas été décolorés par le temps ; des rayonnages devaient occuper cet espace. Les vitraux des fenêtres représentent des blasons : une harpe et une rose sur champ d'azur. »¹⁰¹²

Un grand et vieux platane est ouvert sur une partie de son tronc dans le Jardin de *Microcosmes*, son bois s'ouvre sur une fontaine un peu extraordinaire qui rappelle des fonts

¹⁰¹⁰ Chrétien de Troyes, *Œuvres Complètes*, Paris : Éditions Gallimard, 1994, Bibliothèque de la Pléiade ; *Érec et Énide, Cligès, Yvain ou le chevalier au lion, Lancelot ou le chevalier de la charrette, Perceval ou le conte du Graal*.

¹⁰¹¹ Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure*, suivi de *Après beaucoup d'années*, *Op. Cit.* p. 72.

¹⁰¹² Hella S. Haasse, *La Source cachée*, *Op. Cit.* p. 11.

baptismaux, servant aux humains et aux oiseaux. On peut imaginer son eau comme une eau de jouvence, de régénérescence.

« [...] Dehors les feuilles bruissent, l'humidité coule comme de la salive le long des parois rugueuses et finit dans un petit creux, les gouttes se rassemblent en une flaque claire, fonts baptismaux cachés dans le bois ; effleurer de ses doigts cette fraîcheur ; mouiller son front et ses joues échauffés est un soulagement, parfois un oiseau aussi s'introduit dans le tronc creux et vient se désaltérer et se baigner dans cette fontaine. »^{1013 1014}

Tout un symbole maternel est développé dans ces lignes, tronc creux, lieu comme un nid humide et frais qui enveloppe et qui, pourtant, semble tiède et sûr. Gaston Bachelard s'attache à ces images matérielles, l'eau et la chaleur étant nos deux principes vitaux :

« De telles images matérielles, douces et chaudes, tièdes et humides, nous guérissent. Elles appartiennent à cette médecine imaginaire, médecine si oniriquement vraie, si fortement rêvée qu'elle garde une influence considérable sur notre vie inconsciente. Pendant des siècles on a vu dans la santé un équilibre entre « l'humide radical » et « la chaleur naturelle ». Un vieil auteur, Lessius (mort en 1623), s'exprime ainsi : « Ces deux principes de la vie se consomment peu à peu. A mesure que diminue cet humide radical, la chaleur diminue aussi, et dès que l'un est consumé, l'autre s'éteint comme une lampe. » L'eau et la chaleur sont nos deux biens vitaux. Il faut savoir les économiser. Il faut comprendre que l'un tempère l'autre. [...]. »¹⁰¹⁵

La source est universellement sacrée, car d'elle vient l'origine du monde ; sans elle, il n'est pas de fécondation ni de croissance d'espèces. Pluie, sang divin, semence permettent la germination. Le vieux platane du Jardin de Trieste contient dans son cœur une source de jouvence, « fonts baptismaux cachés dans le bois »¹⁰¹⁶. La source est le symbole de la maternité. En dépeignant l'image du lait dans une source, Philippe Jaccottet rejoint ce symbole intensément maternel :

« Il est beaucoup de choses de ce monde où j'aurai bu et qui m'auront gardé de me dessécher, beaucoup de choses qui ont eu la légèreté d'un rire, la limpidité d'un regard. Ici se dévoile à demi la présence d'une source dans l'herbe, sauf que se serait une source de lait, c'est-à-dire...Mais il faut que le

¹⁰¹³ Claudio Magris, *Microcosmes*, Op. Cit. p. 295.

¹⁰¹⁴ Claudio Magris, *Microcosmi*, Op. Cit. p. 233. « [...] Fuori stormiscono le foglie, l'umido sgocciola come saliva lungo le pareti rugose e finisce in un piccolo avvallamento, lo stillicidio si raccoglie in una pozza chiara, fonte battesimale nascosto nel bosco ; sfiorare con le dita quella frescura, bagnarsi la fronte e le guance accaldate è un sollievo, anche qualche uccello s'infiltra nel tronco cavo e viene a dissetarsi e a bagnarsi in quella fonte. »

¹⁰¹⁵ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Op. Cit. p. 147.

¹⁰¹⁶ Claudio Magris, *Microcosmes*, Op. Cit. p. 295.

pas en ces abords ne soit plus entendu, que l'esprit et le cœur ralentissent ou presque s'oublie au bord de la disparition bienheureuse, d'on ne sait trop quelle absorption dans le dehors : comme si vous était proposé par pure grâce un aliment moins vif, moins transparent que l'eau, une eau épaissie, opacifiée, adoucie par son origine animale, une eau elle aussi sans tache mais plus tendre que l'eau. »¹⁰¹⁷

Pour cette raison, les sources sont protégées par des interdits. La source est aussi sous le signe constant de la transparence et de la pureté. Elle a même le pouvoir de guérir les blessures et de ranimer les morts ; par exemple, chez les Gaulois, l'eau de certaines sources pouvaient rendre à la vie les guerriers morts.¹⁰¹⁸

La source dans les cultures traditionnelles est à l'origine de la vie, du génie et de la grâce, du bonheur et de la connaissance, de la mémoire et de la vie intérieure, de toute énergie spirituelle.

Les Nymphes se retrouvent partout dans la nature, les jardins, les bois. Mais celles des eaux transparentes des sources et des fontaines portent le nom de Néréides, Naïades, Océanides, sœurs de Thétis. Vénérées et craintes, elles peuvent inspirer aussi bien l'enthousiasme que la folie. Elles symbolisent la tentation démesurée.

« Le milieu du jour est le moment de l'épiphanie des nymphes. Celui qui les voit devient la proie d'un enthousiasme nympholeptique... C'est pourquoi, au milieu du jour, recommande-t-on de ne pas s'approcher des fontaines, des sources, des cours d'eau ou de l'ombre de certains arbres. Une superstition plus tardive parle de la folie qui saisit celui qui aperçoit une forme sortant de l'eau... Sentiment ambivalent de peur et d'attirance... Fascination des nymphes qui amène la folie, l'abolition de la personnalité. »¹⁰¹⁹

Les fontaines et les sources célèbres ont chacune leur naïade attitrée.

« Les naïades sont les nymphes de l'élément liquide. En tant que nymphes, elles sont des êtres féminins, doués d'une très grande longévité, mais mortelles. Comme les hamadryades personnifient la vie mystérieuse de l'arbre auquel elles sont liées, les naïades incarnent la divinité de la source ou du cours d'eau qu'elles habitent. Parfois il n'y en a qu'une, qui est la nymphe de la source,

¹⁰¹⁷ Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure*, Op. Cit. p. 35.

¹⁰¹⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Op. Cit. p. 903-904. « [...] chez les descendants des Maya-Quiché (Amérique centrale), il est interdit d'y pêcher et d'ébrancher les arbres qui les ombragent. L'eau de source est l'eau lustrale, la substance même de la pureté. Les sources sont chez les Gaulois, des divinités, qui ont comme propriétés de guérir les blessures et de ranimer les guerriers morts ».

¹⁰¹⁹ Mircéa Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris : Éditions Payot, 1959, collection Bibliothèque historique ; nouvelle édition 1964. p. 178.

*parfois la même source en a plusieurs, considérées comme des sœurs, égales entre elles. »*¹⁰²⁰

Ce ne sont pas les mêmes raisons qui métamorphosent les nymphes en source ou en fontaine. Pour Castalis et Jouvence, il s'agit de l'amour, en revanche, pour Biblis, Pyrène et Niobé, ce sont les larmes engendrées par la souffrance et le deuil qui sont à l'origine de leur transformation.

Castalie est la source de l'inspiration, du génie créateur. Castalie, la fontaine inspiratrice qui jaillissait au pied du Parnasse, avait été autrefois une gracieuse nymphe. Elle fut métamorphosée en source limpide par Apollon qui l'aimait.

*« (...) mais elle possédait la vertu chère aux poètes d'exciter l'enthousiasme et d'exalter l'imagination. Quiconque venait boire à ses eaux se sentait inspiré du génie poétique. Le murmure même de la source était inspirateur. La pythie de Delphes éprouvait parfois le besoin de venir tremper ses lèvres dans l'eau de Castalie, avant d'aller rendre ses oracles et s'asseoir sur son trépied. »*¹⁰²¹

Les fontaines et les sources qui courent dans les jardins, demeures ou paysages de nos textes ont aussi excité l'enthousiasme, exalté l'imagination et incité au travail créateur. Entre les jeunes filles et les nymphes, la différence est minime :

« En ce jardin la voix des eaux ne tarit pas, / est-ce une blanchisseuse ou les nymphes d'en bas, / ma voix n'arrive pas à se mêler à celles / qui me frôlent et passent infidèles, / il ne me reste que ces roses s'effeuillant / dans l'herbe où toute voix se tait avec le temps. /

*- Les nymphes, les ruisseaux, images où se complaire ! / Mais qui cherche autre chose ici qu'une voix claire, / une fille cachée ? [...] . »*¹⁰²²

Aréthuse fut transformée en source, en fontaine pour échapper au danger représenté par Alphée, fleuve ou chasseur amoureux d'une nymphe qui comme sa maîtresse, Diane, est dédaigneuse de l'amour. A la différence de sa maîtresse, elle cédera à l'amour du fleuve.

Dans les fontaines inspiratrices des poètes, il y a Aganippe, fille du fleuve Permesse, Hippocrène inspirait aussi la poésie, elle avait jailli d'un coup de pied de Pégase, cheval ailé. Mais Castalie reste la plus importante.

¹⁰²⁰ P. Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Préface de Charles Picard. Paris : P.U.F, 1981. p. 307.

¹⁰²¹ P. Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris : Editions Garnier Frères, 1960. p. 162,163.

¹⁰²² Philippe Jaccottet, *Poésie 1946 – 1967, L'Effraie, Ninfa*, p. 36.

La douleur engendrée par l'absence ou les deuils transforme les nymphes et les filles de dieu en fontaine intarissable, leurs larmes devenant des rivières et des fleuves...

« Ainsi Biblis de Milet, fille de la nymphe Cyanée et sœur de Caunus, ne pouvant se consoler de l'éloignement de son frère et le cherchant de toutes parts, finit par s'arrêter dans un bois où, à force de pleurer, elle fut changée en fontaine intarissable. »¹⁰²³

La fontaine de Pyrène qui jaillissait à Corinthe et l'alimentait en eau pure était autrefois une nymphe rendue inconsolable de la perte de ses enfants tués malencontreusement par des flèches lancées par Diane contre une bête sauvage.

Niobé, fille de Tantale et sœur de Pélops eut comme époux Amphion, roi de Thèbes. Elle eut beaucoup d'enfants qui faisaient sa gloire. Ses fils et ses filles furent tués à coup de flèches par Apollon et Diane pour la punir de son orgueil. Désespérée, elle pleure et la douleur l'immobilise. Elle se métamorphose en un rocher que le vent transporte en Lydie au sommet d'une montagne où elle continue de répandre ses larmes.

Les larmes intérieures et extérieures de monsieur de Sainte Colombe ne sont pas sans rappeler que sa musique, telle une fontaine intarissable, à la fois pleure et se plaint, chante la beauté et l'amour.

Les larmes de la mère dans *La Gloriette* sont des larmes de solitude, d'incomplétude. Le jardin se révèle malgré tout capable de lui rendre son harmonie et sa paix intérieures.

Quant à la source infime, ce filet d'eau qui alimente la vie intérieure de Roger Caillois, elle est tenace, joyeusement indestructible, toujours sur le point de surgir plus largement. Elle a réussi grâce aux pierres à faire entendre de nouveau sa voix, à chaque fois couverte et découverte.

« [...] Toujours cependant, j'ai pris garde de ménager une part de mystère, sur l'origine de laquelle je m'interrogeais en vain. Je me demande maintenant si comparable à l'émotion d'abîme que j'ai peu à peu reçue des pierres, chaque donnée du monde ne peut pas apporter au moins préparé un baume équivalent, dont il ne devine d'abord ni la puissance, ni le secours et qui, peu à peu devient pour lui un bouclier, un vaccin, un vin généreux. [...] Quand je disais « émotion d'abîme », je ne songeais pas à quelque profondeur inaccessible, mais à des échos familiers qui auraient le privilège de renaître

¹⁰²³ P. Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Op. Cit. p. 163.

indéfiniment d'eux-mêmes, et de s'amplifier, de conduire l'ouïe intérieure dans des galeries nouvelles, de laisser l'âme en suspens, comblée et, par prescience, déjà inassouvie à nouveau. Peut-être est-ce par référence à un savoir annulé, comme dans les initiations négatives, que le poème fait résonner un chapelet de réminiscences et de présages qui rebondissent sous les voûtes de la mémoire comme dans les limbes du désir, sans d'ailleurs y rien éveiller qu'un vide illimité, une sereine exaltation et la solitude déjà surpeuplée où il a bien fallu que tout ait commencé. »¹⁰²⁴

Elle lui donne sa dernière leçon, le détachement suprême. Si le destin des fleuves est de courir vers la mer, Alphée ne se conduit pas exactement de cette façon. Il se jette bien dans la mer mais veut rejoindre la source / fontaine Aréthuse. Cependant, pour Roger Caillois, ce n'est pas tant pour la rejoindre que pour se fondre dans une source inverse, un infiniment petit :

« [...] Par plus rare destin, il est sorti de la mer, il a échoué sur un autre rivage. Il ne pense plus à la nymphe ou au mirage qu'il a poursuivi. Il sait que, retrouvant la terre, ce ne peut être que pour disparaître, à la fin dans un gouffre minuscule et insondable, une petite fente dans un rocher ou le tourbillon infime qui agite le fond d'une mare : une source inverse, qui éponge. »¹⁰²⁵

Le détachement est là complet ; peut-être faut-il y lire comme un retour au lieu d'origine.

Il y a des fontaines joyeuses, notamment parmi les sources thermales, eaux qui soignent et guérissent. La nymphe Jouvence que Jupiter avait transformée en fontaine, avait le pouvoir de rajeunir ou d'arrêter la marche des années. Elle a été cherchée partout, en Afrique, en Amérique... Au Moyen – Âge, on pensait qu'elle ne pouvait être rejointe qu'au paradis.

L'eau claire et transparente, la fontaine¹⁰²⁶ et la source sont à l'évidence réunies dans leurs caractéristiques, leurs symboliques, et quel que soit le texte considéré, s'y retrouvent les mêmes équivalences frappantes.

¹⁰²⁴ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Op. Cit. p. 217, 218.

¹⁰²⁵ *Idem*. p. 219.

¹⁰²⁶ Songeons à nos chansons françaises notamment « *A la claire fontaine* », « *à la claire fontaine, m'en allant promener, j'ai trouvé l'eau si claire, que je m'y suis baigné...* ». On pourrait aussi penser à la chanson de Brassens, « *Dans l'eau de la claire fontaine* » qui reprend les mêmes thèmes.

La pièce d'eau, la fontaine, la source sont autant d'éléments matériels et symboliques indispensables dans les parcs et les jardins, jusque dans les palais et les maisons où ils révèlent tout un art de vivre et de penser.

b. La rivière et le fleuve.

« Le symbolisme du fleuve, de l'écoulement des eaux, est à la fois celui de la possibilité universelle et celui de l'écoulement des formes (F.Schion), celui de la fertilité, de la mort et du renouvellement. Le courant est celui de la mort et de la vie. On peut considérer, soit la descente du courant, soit la remontée du courant, soit la traversée d'une rive à l'autre. La descente vers l'océan est le rassemblement des eaux, le retour à l'indifférenciation, l'accès au Nirvana ; la remontée est évidemment le retour à la Source divine, au principe ; la traversée est celle d'un obstacle qui sépare deux domaines, deux états ; le monde phénoménal et l'état inconditionné, le monde des sens et l'état de non-attachement. »¹⁰²⁷

L'origine divine des fleuves¹⁰²⁸ leur permet de fertiliser la terre, de la rendre bonne et désirable ou au contraire de la ravager par des crues terribles.

Le fleuve symbolise aussi l'existence humaine. La phrase d'Emerson qui ouvre La Source cachée d'Hella S. Haasse, l'exprime : *« Man is a stream whose source is hidden. »*

Par rapport à certains grands fleuves prestigieux, nos fleuves et nos rivières sont moins importants, mais ils gardent en eux une grande partie de la symbolique du fleuve.

Le Lignon borde le pré de Francis Ponge et la Loire est le fleuve où le poète plonge et replonge ses pensées pour faire surgir la justesse de l'expression, donner au mot son vrai poids et sa vie.

« Ainsi écrivant sur la Loire d'un endroit des berges de ce fleuve, devrai-je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura séché sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve. »¹⁰²⁹

¹⁰²⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Op. Cit. p.449.

¹⁰²⁸ Leur divinité est en grande partie liée à leur grandeur et à leur force. On peut penser au Nil en Égypte, dispensateur de bienfaits et dieu cruel recouvrant toutes les terres lors de ses fortes crues. Le Gange en Inde est un très grand fleuve purificateur et libérateur. Le Nil comme le Gange sont de grands fleuves symboliques encore révéérés et craints comme des dieux. Dans la tradition juive comme dans la tradition arabe, quatre fleuves se partagent le paradis terrestre.

¹⁰²⁹ Francis Ponge, *Œuvres Complètes*, Tome I, *La Rage de l'expression, Berges de la Loire*, Op. Cit. p. 337.

La Seine¹⁰³⁰ est aussi l'objet / « objoie » choisi par Ponge ; la Seine coule à Paris, ce qui est déjà couler dans une des villes les plus célèbres du monde, et maints poètes l'ont chantée. Francis Ponge la dévoile complètement, non sans jouer abondamment de ses qualités et de ses défauts, et de ceux des individus qui la croisent, s'y engloutissent, l'examinent scientifiquement, géographiquement ou autrement.

La Bièvre coule au fond du jardin de monsieur de Sainte Colombe, le canal Panfillo se profile sur un côté du parc des Finzi-Contini ; dans plusieurs textes de Philippe Jaccottet, coulent des rivières dont l'une est particulièrement lumineuse et musicale :

« Elle scintille à l'autre bout du pré, entre les arbres. C'est ainsi qu'on la découvre d'abord, un étincellement plus vif à travers les feuilles brillantes, entre deux prés endormis, sous des virevoltes d'oiseaux. Quelle merveille est-ce là, dit le regard, se faisant plus attentif. (Ainsi de l'oreille qui entendrait soudain, derrière des vitres, un instrument finement articulé comme la harpe ou le clavecin, ou encore quelque chose de plus naturel, de plus candide et de plus fort, comme un rire d'enfant. »¹⁰³¹

Quand la poésie parle avec la voix du rossignol, elle s'élève légère et brillante. Le poète n'est peut-être plus là, mais les oiseaux et la rivière portent sa parole dans le jour comme dans la nuit :

« Que les oiseaux vous parlent désormais de notre vie. [...] / La nuit se fait. Vous entendez les voix sous les tilleuls : / la voix humaine brille comme au-dessus de la terre / Antarès qui est tantôt rouge et tantôt vert.[...] / Écoutez-nous parler / avec la voix du jour, et laissez seulement briller le jour. [...] / et quand nous volerons portés par la légèreté / à travers tous ces illusoirs murs que le vent pousse, / vous n'entendrez plus que le bruit de la rivière / qui coule derrière la forêt ; et vous ne verrez plus / qu'étinceler des yeux de nuit... / Lorsque nous parlerons avec la voix du rossignol... »¹⁰³²

Le texte est long et ne peut être entièrement cité, mais cet extrait explicite parle de ce qu'est la Poésie : la voix humaine et poétique, la voix de la poésie parle à travers les oiseaux, sous les tilleuls, avec la voix du jour, celle de la rivière, avec les yeux de la nuit. Peut-être faut-il avoir les yeux fermés et se trouver dans la nuit pour voir ce que l'on ne peut voir les yeux ouverts. Dans l'absence / présence du poète, la poésie devient la voix du rossignol. Les

¹⁰³⁰ *Idem. La Seine*, p. 243 – 297.

¹⁰³¹ Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, *Op. Cit.* p. 85.

¹⁰³² Philippe Jaccottet, *Poésie 1946 – 1967*, *Op. Cit.* p. 68, 69.

éléments du monde, l’oiseau léger, la rivière, le jour et la nuit s’amalgament à la voix du poète et la transmettent en son absence même.

Rivière et mer se lisent dans Orlando, la mer est partout présente dans *Voyage au phare* ; dans *Kew Gardens* on trouve un lac où un homme se souvient que par un chaud après-midi, il était bien près de demander la main de Lily, son premier amour¹⁰³³ ; avant que le Jardin de *Microcosmes* existe, la *via Giulia* était un torrent, le *Patok* qui descendait entre des rangées de mûriers, et la *via dello Scoglio* était le *staribreck*, un gros ruisseau où les lavandières blanchissaient leur linge.¹⁰³⁴ Les fleuves ont disparu, ils sont allés couler ailleurs, mais il y a bien un lac vers lequel se dirige le petit garçon pour redonner vie à son poisson. Les arbres se reflètent dans l’eau du lac ajoutant d’autres lumières dans le Jardin public. Source, rivière et fleuve s’inscrivent dans le texte de Roger Caillois. Tous ajoutent leur note précieuse d’eau, toujours si proche de la version paradisiaque du jardin qui ne se conçoit pas sans fleuve, sans rivière, sans source et fontaine, sans notation et réalité d’eau.

II.3. Une déclinaison de mythes.

Dans beaucoup de cas, les mythes semblent se réduire à une figure, à un individu. Le simple fait de les mentionner dans le récit, de les imaginer quand ils sont présentés sous forme de statues les fait donc rencontrer. Ainsi, les dieux et les déesses, Perséphone, Apollon, Hermès ou Mercure, les nymphes comme Daphné, Diane ou Artémis se rencontrent dans les jardins, de Trieste, par exemple. Plus fortement, des réseaux de sens se créent entre nos héros et ceux de certains mythes intensément sous-entendus, Pyrame et Thisbé, Orphée, ou clairement nommé, Aréthuse.

A. La découverte des mythes implicites.

Pyrame et Thisbé, Orphée, Flore et Pomone, Vertumne dieu des jardins et des vergers, Diane ou Artémis sont l’objet d’un intérêt particulier qui conduit ensuite à Aréthuse.

Mythe est un mot qui a été beaucoup expliqué et médiatisé. Il est employé partout et parfois à tort et à travers. Il en est arrivé à une certaine vulgarisation. Pourtant sa force et sa

¹⁰³³ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles, Kew Gardens, Op. Cit.* p. 1112 ; Virginia Woolf, *The mark on the wall and other short fictions, Kew Gardens, Op. Cit.* p. 11.

¹⁰³⁴ Claudio Magris, *Microcosmes, Op. Cit.* p. 301, 302 ; Claudio Magris, *Microcosmi, Op. Cit.* p. 239.

puissance agissent et ressurgissent même sous le fatras médiatique qui peut le recouvrir aujourd'hui. Comme il est difficile et peut-être même impossible de satisfaire en le définissant, spécialistes et non spécialistes, nous dirons seulement qu'il est une réalité culturelle complexe que l'on peut interpréter dans des perspectives ouvertes à l'infini et totalement complémentaires. Mircéa Eliade donne une définition accessible et claire du mythe.

« [...] le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux « des commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain. C'est donc toujours le récit d'une « création ». [...] En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du « sur-naturel) dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui fonde réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui. »¹⁰³⁵

Pierre Brunel¹⁰³⁶ donne des définitions pertinentes. Selon lui, le mythe raconte, c'est un récit et un récit dynamique ; le mythe ensuite explique, d'une certaine manière il pose une question et y répond ; le mythe enfin révèle, il révèle l'être, il révèle le dieu.¹⁰³⁷ Ainsi le mythe est bien une parole, un récit transmis oralement, il est par la suite et par la force des choses, écrit, donc, le mythe est « tout enveloppé de littérature. »

« [...] le mythe nous parvient tout enrobé de littérature et qu'il est déjà qu'on le veuille ou non, littéraire. Il en résulte aussi que l'analyse littéraire rencontre inévitablement à un moment ou à un autre le mythe. Les tentatives récentes de « mythanalyse » ou de « mythocritique » ont même montré qu'il y avait là une voie féconde pour l'interprétation des textes. »

Pour définir le mythe littéraire, Pierre Brunel reprend les grandes lignes de la pensée de Philippe Sellier dans un article Littérature publié en 1984 :

« Après avoir défini le mythe ethno-religieux comme un récit fondateur, anonyme et collectif, qui fait baigner le présent dans le passé, et est tenu pour vrai, dont la logique est celle de l'imaginaire et qui fait apparaître à l'analyse de fortes oppositions structurales, il fait observer que certaines caractéristiques disparaissent, que d'autres en revanche demeurent quand on passe du mythe au mythe littéraire. Celles qui disparaissent sont les trois

¹⁰³⁵ Mircéa Eliade, *Aspects du mythe*, Paris : Éditions Gallimard, 1963 ; collection Folio Essais, 1995, n° 100 ; p. 16.

¹⁰³⁶ Pierre Brunel (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, Jean-Paul Bertrand, éditeur, 1988.

¹⁰³⁷ *Idem.* p. 8, 9.

premières : le mythe littéraire ne fonde ni n'instaure plus rien ; les œuvres qui l'illustrent sont en principe signées ; et évidemment le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai. Mais « la langue – comme si souvent – a enregistré une réelle parenté, en désignant d'un même substantif le mythe religieux et le mythe littéraire ». Leurs caractères communs sont la saturation symbolique, l'organisation serrée (plus serrée qu'on ne l'a dit dans le cas du mythe littéraire), l'éclairage métaphysique. »¹⁰³⁸

a. Pyrame et Thisbé.

Ce lieu du jardin propice aux rencontres mythiques et symboliques permet de rencontrer dans les jardins de nos textes plusieurs mythes, parfois simplement sous la forme de statues qui représentent tel ou tel personnage d'un mythe célèbre, parfois parce que leur nom est cité et fait partie du paysage intérieur et extérieur. Plus sourdement et cependant nettement, une correspondance s'établit entre le couple formé par monsieur et madame de Sainte Colombe dans *Tous les matins du monde* et le mythe de Pyrame et Thisbé. Les lieux et les « acteurs » sont en résonance.

La fable de Pyrame et Thisbé au chant IV des *Métamorphoses* d'Ovide, va connaître un succès extraordinaire comme l'attestent les diverses interprétations qui en sont données par la suite :

*« [...] de l'élégie à la parodie burlesque, en passant par la tragédie et le *dramma per musica*, jusqu'à ne plus alimenter au XIX^e siècle que des plaintes populaires mélodramatiques. C'est surtout dans le *Romancero* espagnol, au XVI^e siècle, que le sujet est en faveur, mais il est aussi fréquemment traité en France, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Flandres, et jusqu'en Suède. Considérée comme un lieu commun, la fable est très souvent évoquée allusivement, au point de jouer parfois (depuis Saint Augustin, *De Ordine*, Livre I) le rôle d'archétype de la Fable, lorsqu'on oppose la pensée mythique à la pensée philosophique (*muthos /logos*). »¹⁰³⁹*

Pyrame et Thisbé est l'histoire de deux jeunes gens qui s'aiment dès l'enfance, mais qui sont condamnés par l'hostilité parentale à ne se rencontrer que la nuit, hors des murs de la ville, sous un mûrier planté au bord d'une fontaine. Mais la malchance et peut-être la trop rapide réaction de Pyrame va précipiter les deux amants dans la mort. Pyrame arrive sous le mûrier peu après que Thisbé l'ait quitté, s'étant enfuie précipitamment car une lionne

¹⁰³⁸ *Ibid.* p. 12.

¹⁰³⁹ *Ibid.* *Pyrame et Thisbé*, p. 1211.

l'attaquait la mâchoire pleine de sang. Thisbé a laissé son voile à la lionne qui s'est empressée de le lacérer et de l'ensanglanter. Pyrame, en le voyant, croit que Thisbé est morte et se donne la mort. Thisbé, revenant sur ses pas, recueille son dernier soupir et se suicide à son tour. Chez Ovide, l'important est la réunion des deux amants dans l'amour et dans la mort. Ce qui est intéressant dans *Tous les matins du monde* est bien aussi l'amour, ce fameux mûrier et la fontaine. Le lien peut sembler flou, mais il est pourtant assez net pour que le couple formé par monsieur et madame de Sainte Colombe rappelle celui formé par Pyrame et Thisbé.

Il y a la Bièvre qui est une rivière bordée de saules. Or, les saules sont des arbres pleureurs, à la fois symbolisant la tristesse, la mort et l'immortalité. Le fameux mûrier est un très grand arbre rempli de savoirs dûs à son ancienneté. Il a cette qualité d'être l'arbre du levant ; en Chine et dans tout l'Orient, il n'a que des qualités qui proviennent en premier lieu de ce caractère fondamental. Il contient la cabane où monsieur de Sainte Colombe joue de la musique. Or, les mûriers sont apparentés à la musique, une musique faite non seulement pour les vivants, mais aussi pour les « *Invisibles et les Absents* » :

« [...] *Au milieu du pré, trois mûriers côte à côte sont pareils à des harpes dressées pour les Invisibles, les Absents, et dont la voix aussi se dérobe. Ils sont là groupés telle une haute et fragile barrière, telles ces choses qui se trouvent sur un passage pour intervenir, pour transformer : barrière, écluse, tamis. Ils filtrent le vent ou le jour, on voit bien, en tout cas, cette ombre à leurs pieds qui s'amasse ; et quelque jour, je percevrai le chant qui s'en dégage. Ainsi voudrai-je filtrer le temps jusqu'à ce que je n'en aie plus la force ou le courage, enraciné dans la terre colorée.* »¹⁰⁴⁰

Ovide raconte que les fruits du mûrier étaient blancs et ne sont devenus rouges qu'à la suite du suicide de Pyrame et Thisbé. Des rapprochements symboliques peuvent être faits. Comme dans la fable d'Ovide, le mûrier ou la cabane dans le mûrier est un lieu de rendez-vous d'amour entre Monsieur de Sainte Colombe et son épouse morte ; la fontaine chante, elle est comme la musique, la rivière et les larmes du musicien. Seule la mort les réunira pour toujours, mais le mûrier les a réunis un temps. Il a permis une presque résurrection du musicien. Il y a une certaine analogie entre le vin rouge et les fleurs rouges du mûrier, car madame de Sainte Colombe est morte, mais elle est capable d'apparaître à cause de la force de l'amour ; portée par la musique, elle est capable de boire un peu de ce vin et de croquer un peu de gaufrette qui lui redonnent vie... Si on peut voir dans la mort de Pyrame et Thisbé

¹⁰⁴⁰ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes, Même lieu, autre moment, Op. Cit.* p. 111, 112.

presque un meurtre sacrificiel, un sacrifice en tout cas,¹⁰⁴¹ on peut s’imaginer d’une manière certainement un peu sacrilège, d’assister à une forme d’eucharistie, le pain et le vin rappelant le corps et le sang du Christ. Le vin et les gaufrettes y ressemblent dans ce contexte ; d’ailleurs le terme anglais *wafer* signifie autant gaufrette qu’hostie. En outre, monsieur de Sainte Colombe joue de la viole dans cette cabane construite dans le mûrier, or chaque fois qu’il tire son archer :

« - *Quand je tire mon archet, c’est un petit morceau de mon cœur vivant que je déchire. [...].* »¹⁰⁴²

...et que j’offre à ceux qui écoutent, semble-t-il dire, en particulier, à madame de Sainte Colombe venue écouter son époux parce qu’elle était attirée par sa musique. La musique est le cœur de monsieur de Sainte Colombe qui est l’aimant / amant.

L’immortalité du mûrier est à lire en parallèle avec celle offerte par l’amour et la musique.

b. Orphée.

Il y a une vraie similitude entre Orphée et monsieur de Sainte Colombe,¹⁰⁴³ entre madame de Sainte Colombe et Eurydice, entre le mythe d’Orphée et *Tous les matins du monde*, parce qu’Orphée est la figure même de la musique, l’amant de la musique et d’Eurydice, Eurydice qui reste présente dans son chant malgré l’enfer de la séparation, comme est présente madame de Sainte Colombe dans la musique de son époux.

« [...] *L’amour humain est d’autant plus fort et d’autant plus poignant qu’il fait apparaître le scandale de la séparation, et si le mythe d’Orphée apporte quelque consolation, c’est par la continuité du chant qui maintient dans l’appel, sinon la présence, du moins le nom de la bien-aimée : « Eurydice, Eurydice », le cri redoublé d’Orphée dans l’opéra de Gluck, peut servir d’épigraphe à Nerval pour la seconde partie d’Aurélia (1853).* »¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴¹ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires, Pyrame et Thisbé, Op. Cit.* p. 1214.

¹⁰⁴² Pascal Quignard, *Tous les matins du monde, Op. Cit.* p. 75.

¹⁰⁴³ Pascal Quignard n’écrit à aucun moment le nom d’Orphée dans son texte, mais il est musicien et il n’est pas possible qu’il n’ait pas senti et désiré lire dans la figure de monsieur de Sainte Colombe celle d’Orphée. L’image saute immédiatement aux yeux du lecteur le moins averti.

¹⁰⁴⁴ Pierre Brunel (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires, Orphée, Op. Cit.* p. 1130.

La morte d'un sonnet de Mallarmé revit, elle aussi, dans l'espace de son nom prononcé à la fois par l'aimé et par elle-même grâce à lui :

*« [...] Ame au si clair foyer tremblante de m'asseoir,
Pour revivre il suffit qu'à tes lèvres j'emprunte
Le souffle de mon nom murmuré tout un soir. »¹⁰⁴⁵*

La parole quand elle est poétique est évidemment de la musique et la parole amoureuse est invariablement musicale.

Monsieur de Sainte Colombe est Orphée car il est bien l'amant de la musique. Sa musique chante son épouse et la ramène à la vie. Il ne la sort pas des Enfers comme Eurydice qui avait entamé le chemin du retour et aurait pu en sortir, sans l'impatience et l'inquiétude funestes d'Orphée, mais il la tire d'un au-delà que les mortels ne peuvent rejoindre de leur vivant et d'où les morts ne peuvent normalement pas revenir. La lyre d'Orphée comme la viole de monsieur de Sainte Colombe ont des pouvoirs divins, elles sont et donnent une joie véritable, à condition de ne pas regarder en arrière.

« [...] la joie est le trésor de l'âme que l'on doit désormais s'efforcer de faire surgir de l'obscur profondeur de nous-mêmes sans jamais céder au nihilisme, affrontant le risque que constitue la mise en jeu de notre vie tout entière sans un regard en arrière, comme nous l'enseigne le mythe d'Orphée : craignant un instant l'absence d'Eurydice qu'il était allé chercher au plus profond de l'Hadès, il la condamne par son inquiétude à y séjourner à jamais ; la nymphe est le miroir de son âme, et l'on ne se retourne pas sur son amour pour le voir. La joie est amour sans cause extérieure, sans objet ni alter ego qui se puisse regarder. Ce que l'on ramène des confins de l'obscur n'est ni « dicible » ni visible. Circulez, nous enjoint le mythe, il n'y a rien à voir ; tout est mouvement, qu'il coûte d'interrompre ne serait-ce qu'un instant. Il nous faut incessamment pratiquer sans briser la cadence, résister à la tentation de fixer le mouvant dans le concept ou dans l'image. »¹⁰⁴⁶

Orphée meurt, mais il y a parfois des fins heureuses dans certains récits et par exemple dans l'opéra de Gluck, où le librettiste Calzabigi donne aux époux la joie de se retrouver. En outre, la lyre d'Orphée représente la musique toute entière qui reste vivante et d'autant plus resplendissante qu'elle est passée par l'épreuve des Enfers et de la mort :

¹⁰⁴⁵ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Préface d'Yves Bonnefoy Édition de Bertrand Marchal, collection Poésie / Gallimard, 1992 ; *Sonnet*, - « *Sur les bois oubliés quand passe l'hiver sombre [...]* », p. 158, 159. (dernier tercet).

¹⁰⁴⁶ Nicolas Go, *L'Art de la joie essai sur la sagesse*, Op. Cit. p. 213, 214.

« [...] *Le passage par la mort n'a pas alors émoussé le pouvoir de la musique. Au contraire, elle est devenue plus puissante, car :*

« *Seul qui déjà éleva la lyre / jusque parmi les ombres / peut pressentir et proclamer / la louange infinie.* » (Rilke, *Sonnets à Orphée*, I, 9).

Orphée passe pour représenter la perfection de toute musique ou, si l'on veut, la musique absolue. D'où son pouvoir surnaturel sur les animaux, sur les plantes, sur les minéraux mêmes, et sur les âmes puisqu'au Moyen Age, il devient le bon pasteur. [...] ».¹⁰⁴⁷

La musique de monsieur de Sainte Colombe va rester vivante après sa mort, puisque Marin Marais va jouer le rôle de disciple et permettre aux œuvres de son maître de vivre et de revivre. La musique, rythme, souffle, mouvement, sera plus forte que la mort, elle ne regardera pas en arrière mais au contraire en avant, puisque la joie fait avancer.

c. Dieux et déesses.

Perséphone¹⁰⁴⁸ habite pour un temps le Jardin de Microcosmes, Apollon, Hermès ou Mercure, Daphné fuyant Apollon, Prométhée, sont eux aussi présents tout le long du texte. Flore était une nymphe des îles Fortunées, enlevée par amour par Zéphyre, ils s'aimèrent. Elle garda sa jeunesse, reine-fleur du royaume des fleurs. Les poètes la célèbrent et la mettent avec son époux dans le cortège du printemps. Le tableau *Le Printemps*¹⁰⁴⁹ de Botticelli la montre dans toute sa splendeur. Madame Ramsey dans *Voyage au phare* en est une figure :

« [...] *Des étoiles dans les yeux, des voiles dans la chevelure, des cyclamens et des violettes sauvages... [...] Elle traversait des champs de fleurs et pressait sur son sein des boutons de fleurs brisés et des agneaux tombés ; les étoiles dans les yeux, le vent dans la chevelure.* [...] »^{1050 1051}

Flore était adorée chez les Sabins qui transportèrent son culte à Rome.¹⁰⁵² Madame Ramsey est adorée par tout le monde, chacun la recherche et se sent en quelque sorte dépossédé quand elle part ou vaque à ses diverses occupations. Pomone est aussi une nymphe

¹⁰⁴⁷ Pierre Brunel (sous la direction de), *Dictionnaire des mythes littéraires, Orphée*, Op. Cit. p. 1138.

¹⁰⁴⁸ Claudio Magris, *Microcosmes*, Op. Cit. p. 299 ; Claudio Magris, *Microcosmi*, Op. Cit. p. 237.

¹⁰⁴⁹ Botticelli, *Le Printemps*, Galerie des Offices, à Florence.

¹⁰⁵⁰ Virginia Woolf, *Romans et nouvelles, Voyage au phare*, Op. Cit. p. 374.

¹⁰⁵¹ Virginia Woolf, *To the lighthouse*, Op. Cit. p. 18. “ With stars in her eyes and veils in her hair, with cyclamen and wild violets - [...] Stepping through fields of flowers and taking to her breast buds that had broken and lambs that had fallen; with the stars in her eyes and the wind in her hair – [...]”

¹⁰⁵² P Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris : Editions Garnier Frères, 1960 ; p. 194.

que l'on pourrait à la fois rapprocher de Flore et de madame Ramsey, mais elle est en même temps très proche du personnage de la mère dans La Gloriette d'Hella S. Haasse. Dans ce texte, le portrait de la mère, les bras débordant de fleurs, courant et riant dans son jardin, un jardin exubérant, rutilant des couleurs de l'automne, ne peut que faire penser à Pomone, à condition de voir dans le jardin, le personnage même du dieu Vertumne. Le rapprochement est facile, car extrême est l'amour de la mère pour son jardin qui le lui rend au centuple :

« Dans le jardin de ma mère, l'automne est intensément présent. Ses dahlias et ses asters semblent plus grands, leurs couleurs plus flamboyantes, ses buissons lourds de baies sont plus fournis et rougeoyants que partout ailleurs. Des masses de feuilles rouges, jaunes, mordorées se pressent à l'avant sur le fond sombre des sapins, telle une succession de coulisses dans la représentation d'un conte de fées baroque. »¹⁰⁵³

Vertumne, dieu des jardins et des vergers, ne peut qu'aimer Pomone, nymphe de la plus grande beauté, la plus habile dans l'art de cultiver les jardins et les arbres fruitiers.

« Vertumne, dont le nom signifie tourner, changer, était dans doute un roi d'Étrurie, qui, à cause du soin qu'il avait pris des fruits et de la culture des jardins, obtint après sa mort, les honneurs de la divinité. Ce qu'il y a de certain, c'est que son culte passa de chez les Étrusques à Rome où on le considérait comme le dieu des jardins et des vergers.[...] Il avait le privilège de pouvoir changer de forme à son gré, et il eut recours à cet artifice pour se faire aimer de la nymphe Pomone qu'il choisit pour épouse. Ce couple heureux et immortel vieillit et se rajeunit périodiquement sans jamais mourir. Vertumne a donné sa foi à la nymphe et lui garde une inviolable fidélité. »¹⁰⁵⁴

La fable est l'allégorie de l'année et de la succession des saisons ; effectivement Vertumne ou le jardin de la mère se convertit, se transforme et se métamorphose, passant de l'hiver au printemps, du printemps à l'été, de l'été à l'automne et de l'automne à l'hiver pour recommencer à nouveau le cycle... Pomone et la mère de La Gloriette sont ses vigilantes gardiennes et jardinières, adoratrices de sa beauté.

Diane ou Artémis, que l'on aperçoit dans plusieurs textes, surtout ceux de Philippe Jaccottet, n'a plus l'allure de la chasseresse ; elle semble plus douce et lumineuse, elle est peinte sous les traits de la céleste et lumineuse Phoebé :

« [...] Diane a trois aspects selon le lieu où elle réside : terrible et souterraine en Hécate, terrestre et sylvestre en Diane, céleste et lumineuse en Phoebé. On

¹⁰⁵³ Hella S. Haasse, *La Gloriette*, Op. Cit. p. 41.

¹⁰⁵⁴ P. Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Op. Cit. p. 192, 193.

remarque que ce dernier nom, qui signifie justement « lumineuse », ne se rencontre pas dans ce que nous avons conservé des poètes grecs anciens. Tout se passe comme si un travail de synthèse et de rationalisation avait permis de construire un parfait parallélisme entre Artémis et son frère Apollon à qui Homère donnait déjà le nom de Phoibos, en latin phoebus. Ainsi Artémis, devenue Diane, reçoit-elle, à côté de ses vieux noms grecs comme Dicyryna, des noms qui reflètent ceux d'Apollon : Cynthia, par exemple, ou Délia. »¹⁰⁵⁵

Philippe Jaccottet, sous le charme de grands arbres qui forment comme une assemblée, imagine la nymphe :

« [...] Parce qu'ils forment une enceinte, on a envie justement de pénétrer sous ces arbres, de s'y arrêter. Alors on resterait immobile, on ne ferait plus rien qu'écouter, ou même pas. On serait reçu dans leur assemblée. On goûterait le raisin embué d'air, on boirait au verre des neiges. Puis on surprendrait, précédée par une meute d'ombres, Diane qui est comme du lait dans l'eau. »¹⁰⁵⁶

Chez Philippe Jaccottet l'image du lait est à la fois un symbole de lumière et un symbole maternel à cause de la blancheur et du commencement de l'aube. Dans les phrases citées, il s'agit d'une Diane lumineuse en contraste avec l'ombre de ses chiens. La lumière, nourriture des dieux, « le lait des dieux », est ce qui rapproche du divin ou simplement de sa trace, de ses traces.

« Au-delà, tout n'est plus qu'ombre de collines, de bourgades, flottant dans une vapeur très blanche, et de la dernière tour sans cloches, le vent quand il s'accroît, m'apporte les confuses nouvelles de la distance. Je comprends seulement : « ici, ici, ici », ou : « vie, vie, vie » ; et moi qui si souvent tremble et perds pied, moi que le moindre sang dévoyé écoeure, je me mets à les traduire, ici, à ma fenêtre de pierre, dans la lumière qui est le lait des dieux, ici, sous la Couronne invisible, en cet instant. »¹⁰⁵⁷

La lumière et les dieux, tout au moins leurs traces, entraînent et font cheminer le poète plus délicatement, plus profondément et parfois plus joyeusement.

L'image de Diane suggère celle d'Aréthuse,¹⁰⁵⁸ une de ses compagnes favorites qui court dans les textes, pas toujours sous son nom, ni sous ses allures premières, mais qu'il

¹⁰⁵⁵ Pierre Brunel (sous la direction de), *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Op. Cit. p. 174.

¹⁰⁵⁶ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 46.

¹⁰⁵⁷ *Idem*. p. 112.

¹⁰⁵⁸ Pour une première approche du mythe d'Aréthuse, Juliette Vion-Dury (sous la direction de), Avant-propos de Roger Garroux, collection Espaces Humains, dirigée par Bertrand Westphal, *Le lieu dans le mythe*, Pulim, 2002 ; Brigitte Dupuigrenet Desroussilles de Bletterie, *Le Mythe d'Aréthuse*, p. 141 - 155.

s'agit de saisir et de reconnaître. Elle est confondue et se confond parfois avec la figure de Diane. Le mythe d'Aréthuse met en scène Aréthuse et Alphée, naît, surgit et se développe dans les textes anciens puis perdure dans d'autres textes et notamment *La Source cachée*,¹⁰⁵⁹ *Le Génie du lieu*,¹⁰⁶⁰ dans lequel le mythe d'Aréthuse joue un rôle certain, même si les noms d'Aréthuse et d'Alphée ne sont jamais prononcés, bien évidemment avec *Le Fleuve Alphée*,¹⁰⁶¹ où Roger Caillois se compare au fleuve Alphée dans sa volonté de sauvegarder son intégrité, dans l'océan tumultueux de la vie.

La figure d'Aréthuse acquiert plus de liberté avec nos différents auteurs et permet de la découvrir sous des aspects différents et parfois inattendus. Aréthuse est-elle une figure de l'amour, une figure de quête, une grande figure du désir, toujours en fuite et jamais saisie, une figure des dieux sans nom, des dieux cachés, peut-être ? Est-elle simplement une figure qui fait sens, qui donne sens ? Elle a peut-être et finalement d'autres noms que ceux auxquels on pouvait s'attendre. Cette étude du mythe d'Aréthuse permet de voir que les lieux du mythe s'élargissent aujourd'hui à l'universalité des espaces. Aréthuse naissait en premier lieu dans un paysage très doux ; les arbres longeaient une rivière ou un fleuve, la nymphe, fatiguée après avoir couru sous ces ombrages, allait se baigner. Paysage qui n'est pas sans ressemblance avec celui du jardin de monsieur de Sainte Colombe, où les saules s'inclinent sur la rivière, où lui-même se baigne en été. Dans la plupart des textes, Aréthuse se rencontre dans les jardins, des jardins souvent proches d'un autre paysage, celui de la forêt par exemple, ou simplement une ligne de grands arbres se profilant dans le lointain.

B. L'univocité du mythe d'Aréthuse.

Le mythe d'Aréthuse est né d'une observation des Anciens relative d'une part à l'Alphée, fleuve d'Elide qui venant d'Arcadie disparaissait plusieurs fois avant son embouchure, et d'autre part à la fontaine Aréthuse qui fournissait de l'eau en abondance à la pointe de l'île d'Ortygie près de Syracuse alors même qu'elle était entourée par la mer. Les poètes se sont emparés de cette observation¹⁰⁶² pour imaginer l'histoire d'Alphée, chasseur courageux, parcourant montagnes et vallées d'Arcadie, qui, apercevant la nymphe Aréthuse, favorite de Diane, se baignant dans un ruisseau, devint amoureux d'elle et la poursuivit jusqu'à Ortygie, près de Syracuse où la nymphe épuisée demanda le secours de Diane. Elle

¹⁰⁵⁹ Hella S. Haasse, *La Source Cachée*, *Op.Cit.* p. 141 p.

¹⁰⁶⁰ Hella S. Haasse, *Le Génie du Lieu*, Suivi de *La Gloriette*, *O.p. Cit.*

¹⁰⁶¹ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, *Op. Cit.* p. 54.

transforma Alphée en fleuve et Aréthuse en fontaine. Malgré sa métamorphose, Alphée, toujours amoureux, rejoint sous la mer, sans se confondre avec elle, l'eau de la fontaine Aréthuse.

Cette fontaine Aréthuse existe bien au cœur de Syracuse, même si, comme le dit Vivant Denon dans *Voyage en Sicile*,¹⁰⁶³ la fontaine a changé trois fois de place. Les livres consacrés à la Sicile et bien sûr à Syracuse ne manquent pas de le mentionner.

a. Aréthuse et Alphée dans l'antiquité.

Le mythe d'Aréthuse réunit Aréthuse, nymphe du Péloponnèse et de Sicile,¹⁰⁶⁴ quelquefois aussi la déesse Diane ou Artémis, et bien sûr, Alphée, tantôt considéré comme un dieu –fleuve, tantôt comme un chasseur.

Tous les cours d'eau en Grèce sont l'objet de fables, de légendes, de cultes religieux. Alphée est un Dieu - fleuve, et dans le mythe d'Aréthuse, il est déjà soit un fleuve, ...

« Alphée. Dieu du fleuve de ce nom, qui coule, dans le Péloponnèse, entre l'Elide et l'Arcadie. Comme tous les fleuves, il est fils d'Océan et de Téthys.(...) Diverses légendes rapportent des tentatives d'Alphée pour séduire Artémis et les nymphes. Alphée aimait Artémis, mais la déesse résistait à son amour. Aussi décida-t-il de s'en emparer par force. Un jour qu'Artémis et ses nymphes célébraient une fête à Létrinoi, à l'embouchure du fleuve, il voulut s'approcher d'elle, mais la déesse se barbouilla le visage avec de la vase, et Alphée ne la reconnut pas. Une autre version raconte qu'Alphée poursuivit Artémis jusque dans l'île d'Ortygie, qui se trouve au milieu du port de Syracuse. De plus, parmi les suivantes d'Artémis, il y en avait une, Aréthuse, dont le dieu était également amoureux. Pour la suivre, il se fit chasseur comme elle, et quand, pour lui échapper elle s'enfuit jusqu'à Syracuse, dans l'île d'Ortygie, il la poursuivit. Aréthuse fut transformée en source. Par amour, Alphée mêla ses eaux à elle. »¹⁰⁶⁵

¹⁰⁶² P. Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Op. Cit. p. 155, 156.

²²⁰ Dominique Vivant Denon, *Voyage en Sicile*, Paris : Didot - L'ainé, 1788 ; Diderot Multimédia, 1998 pour la présente édition, collection Latitudes, n° 17 ; p. 217.

¹⁰⁶⁴ P. Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Préface de Charles Picard, Paris : P.U.F, 1981. p. 307. (...) « Le caractère récent de cette légende, invention des poètes alexandrins, est évident. Elle est destinée à expliquer l'homonymie de deux sources : l'une située en Elide, et l'autre en Sicile. Elle a été formée sur le schéma habituel de la poursuite passionnée et de la métamorphose. De telles inventions, toutefois n'étaient possibles que parce que les Naïades étaient des personnages familiers à l'imagination hellénistique et que chaque source, chaque cours d'eau possédait la sienne. »

¹⁰⁶⁵ P. Grimal, Op. Cit. p. 29.

...soit un chasseur intrépide, soit encore un fleuve qui, pour pouvoir poursuivre la nymphe Aréthuse se transforme en chasseur puis redevient fleuve pour la rejoindre encore sous sa forme de source - fontaine.

Ce qui ne change pas dans toutes les variantes mythologiques, c'est la fin de l'histoire, Alphée et Aréthuse sont pour toujours réconciliés et réunis dans l'eau de la source – fontaine Aréthuse.

Aréthuse et Alphée sont parfois simplement mentionnés, par exemple dans *Les Fables d'Hygin*.¹⁰⁶⁶ A Tomsin dans son article intitulé *La Légende d'Aréthuse et d'Alphée*,¹⁰⁶⁷ offre de plus amples informations ; il envisage « *Servius commentant les vers de la 10ème Bucolique de Virgile où il est question d'Aréthuse* », Lucien¹⁰⁶⁸ qui fait dialoguer Poséidon et Alphée, Poséidon se moquant de celui-ci, en insinuant qu'il ne peut connaître Aréthuse puisqu'elle est de Syracuse et que lui est d'Arcadie. Dans cette version, depuis le départ Alphée est un fleuve du Péloponnèse et Aréthuse, une source de Sicile.

Selon A. Tomsin, les différents auteurs s'appuient sur l'une ou l'autre version de cette histoire :

*« Dans la première version, l'Alphée se rend auprès d'Aréthuse, qu'il aime et dont il est aimé, mais rien n'explique cet amour ; il n'est pas question d'une métamorphose qui montrerait comment autrefois le fleuve connu sous une autre forme la nymphe sicilienne ; dans la seconde version par contre, la métamorphose de la nymphe et sa fuite pour échapper à l'amour du fleuve sont les éléments essentiels de la légende. »*¹⁰⁶⁹

On y trouve aussi, pour la première fois, cette idée fort intéressante qu'Alphée devient amoureux d'Aréthuse à cause de son nom.

« La légende d'Alphée rappelle donc quelque peu un thème d'amours lointaines, c'est ainsi d'ailleurs que nous le montre un texte de mythographe :

¹⁰⁶⁶ Hygin, *Fables*, Texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Maître de conférence à l'université de Toulouse. Paris : Les Belles Lettres 1997.

¹⁰⁶⁷ Alfred Tomsin, L'Antiquité Classique, volume IX, 1940, *La Légende des amours d'Aréthuse et d'Alphée*, p. 53-56.

¹⁰⁶⁸ Lucien, *Dial.mar, III*, Lucien ou Lucien de Samosate (en grec Loukianos), écrivain satirique grec (Samosate, Syrie, V.125. V.192), ses dialogues les plus célèbres sont *Les Dialogues des morts*, *Le Songe ou le coq*. Erasme, Fénelon, Fontenelle, P.L. Courier l'ont énormément admiré.

¹⁰⁶⁹ Alfred Tomsin, L'Antiquité Classique, *Op. Cit. La Légende des amours d'Aréthuse et d'Alphée*. p. 54.

*Alphée s'est épris d'une belle qu'il n'avait jamais vue et dont le nom seul l'attirait au-delà des mers. »*¹⁰⁷⁰

*« Eros s'en prend même à des fleuves. Le seul nom de la source Aréthuse a inspiré un désir amoureux à l'Alphée. Ainsi atteint, il s'en va près d'elle à travers la mer d'Ionie gardant pur, même au sein de la mer, le cours de ses eaux. »*¹⁰⁷¹

Dante dans *La Divine Comédie*, au chant XXV de *L'Enfer*, cite Ovide qui a changé Aréthuse en fontaine, grâce à sa poésie.¹⁰⁷²

Ovide, dans *Les Métamorphoses*, est le génie en la matière, car c'est lui qui donne la plus longue description d'Aréthuse et d'Alphée. Il peint Aréthuse une première fois au moment de sa rencontre avec la déesse Cérès qui cherche sa fille Proserpine qu'elle croit morte et qui maudit toute la terre.

*« Alors l'amante de l'Alphée leva sa tête au-dessus de ses ondes venues de l'Elide et, rejetant de son front sur ses oreilles sa chevelure ruisselante, elle s'écria : « O mère d'une vierge que tu as cherchée dans tout l'univers, ô mère des moissons, mets un terme à tes immenses fatigues, ne poursuis pas de ton terrible courroux une terre qui t'est restée fidèle. Cette terre ne l'a point mérité ; elle ne s'est ouverte que malgré elle devant le ravisseur. Ce n'est point pour ma patrie que je me fais suppliante ; je suis venue ici demander l'hospitalité ; c'est Pise qui est ma patrie et je tire mon origine de l'Elide ; j'habite la Sicile en étrangère, mais cette contrée m'est plus chère que toute autre ; sous le nom d'Aréthuse, j'ai maintenant ici mes pénates, ma demeure ; apaise-toi, épargne-la. Pourquoi j'ai quitté mon pays, pourquoi, à travers une si grande étendue de mer, j'aborde à Ortygie, je te le raconterai au moment favorable, quand tu seras délivrée de tes soucis et que tu auras meilleur visage. »*¹⁰⁷³

Aréthuse lui raconte qu'elle a vu Proserpine qui est maintenant la souveraine des enfers. Cérès sait enfin que sa fille est vivante et où elle se trouve.

¹⁰⁷⁰ Alfred Tomsin, *L'Antiquité Classique, Op. Cit. La Légende des amours d'Aréthuse et d'Alphée*. p. 55.

¹⁰⁷¹ *Idem*. p. 55. Note 5, Nicolas Damasc, *Westerman*. p. 361.

¹⁰⁷² Dante, *La Divine Comédie, L'Enfer*. Paris : Flammarion, 1985. Texte original, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset. Chant XXV, vers 97-99, p.232-233. « *Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio, ché se quello in serpente e quella in fonte converte poetando, io non lo 'nvidio ;* » - « *Qu'Ovide se taise sur Aréthuse et sur Cadmus ; car si sa poésie change la première en source, le second en serpent, moi je ne l'envie pas :* ».

¹⁰⁷³ Ovide, *Les Métamorphoses*, Tome I (I-V). Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris : Les Belles Lettres, 1999. p. 141.

Ovide peint Aréthuse une seconde fois quand Cérés, ayant obtenu gain de cause, sa fille lui étant rendue une partie de l'année, veut connaître l'histoire d'Aréthuse. Celle-ci lui raconte alors :

« J'étais une nymphe de l'Achaïe, dit-elle ; aucune autre ne se montrait plus ardente que moi à parcourir les forêts, plus ardente à y poser ses filets de chasse. Quoique je n'aie jamais cherché à me faire une réputation de beauté et si courageuse que je fusse, on ne m'appelait jamais que la belle Aréthuse.¹⁰⁷⁴ (...) Brisée de fatigue, il m'en souvient, je revenais de la forêt de Stymphale ; la chaleur était accablante et ma lassitude la rendait plus accablante encore. Je rencontre un fleuve qui coulait sans agitation et sans murmure, si transparent jusqu'au fond qu'on pouvait compter tous les cailloux de son lit et si calme qu'il semblait à peine couler. Des saules au blanc feuillage et des peupliers nourris par ses eaux étendaient sur le penchant de ses rives des ombrages que la nature seule y avait fait croître. »¹⁰⁷⁵

Aréthuse pose d'abord les pieds sur le bord du fleuve, puis elle rentre dans l'eau complètement. Le fleuve Alphée commence à murmurer d'une façon si forte, sa voix est si rauque qu'Aréthuse, effrayée, s'enfuit. Mais le fleuve métamorphosé en chasseur la poursuit. Épuisée, Aréthuse demande le secours de Diane. Elle l'entoure d'abord d'une nuée, Alphée ne se résigne pas à la quitter, il tourne autour d'elle comme un fou, alors :

« Pendant qu'il m'assiège, une sueur froide se répand sur mes membres, des gouttes azurées s'écoulent de tout mon corps ; partout où je pose le pied il se forme une mare ; une rosée tombe de mes cheveux, et en moins de temps que je n'en mets à te le raconter, je suis changée en fontaine. Mais le fleuve reconnaît dans ces eaux celle qu'il aime ; il se dépouille de la figure humaine qu'il avait empruntée et, afin de s'unir à moi, il reprend sa forme liquide. La déesse de Délos ouvre la terre et moi, plongeant dans ses sombres cavernes, je poursuis ma course jusqu'à Ortygie, qui, chère à mon cœur parce qu'elle porte le surnom de ma divine protectrice, m'a, la première, ramenée à la surface de la terre, sous la voûte des cieux. »¹⁰⁷⁶

Le mythe d'Aréthuse livre des enseignements essentiels, en soulignant l'importance de la rencontre et l'importance de l'amour. Qu'Alphée soit un fleuve ou un chasseur, qu'Aréthuse soit une nymphe ou une source, ils forment une image du couple ancien et moderne. Le mythe évoque aussi l'importance de la symbolique se rattachant à l'eau claire et

¹⁰⁷⁴ A propos de la belle Aréthuse, Christopher Marlowe dans *Le Docteur Faust*, cite Aréthuse comme l'ardente Aréthuse, la mettant dans les bras du monarque du ciel, ce qui est, bien évidemment, faux mais intéressant. Christopher Marlowe, *Le Docteur Faust*, Présentation, notes et chronologie par François Laroque, traduction par François Laroque et Jean-Pierre Villequin, collection bilingue, Paris : Flammarion, 1997, acte V, scène 1.

¹⁰⁷⁵ Ovide, *Les Métamorphoses*, Tome I (I-V). Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris : Les Belles Lettres, 1999. p. 144.

transparente et l'importance de la métamorphose qui est très nettement l'élément le plus extraordinaire dans l'Antiquité. Mais la métamorphose peut se concevoir comme quelque chose de complètement intérieur ; c'est une métamorphose intérieure qui saisira nos héros modernes.

Bien évidemment, les lieux, la Grèce et la Sicile, le fleuve, la mer et la fontaine sont des espaces fondamentaux dans le mythe.

Dans l'histoire de nos héros d'aujourd'hui, le statut privilégié du jardin va pratiquement occuper tout l'espace du mythe. Aréthuse ne surgit plus que dans les jardins ou dans les paysages choisis et les jardins secrets. Elle va déborder de son rôle pour finir par représenter la femme et la figure de la quête dans l'espace et le temps universels.

Le mythe d'Aréthuse¹⁰⁷⁷, parce qu'il met en scène Alphée et Aréthuse à travers différents lieux, dans un contexte tantôt flou tantôt bien défini, parce qu'il se rattache à toute une symbolique, rejoint à travers les siècles dans d'autres lieux, les Alphée et Aréthuse modernes.

La symbolique se rattachant au fleuve, à l'eau, la source et la fontaine, permet de voir Alphée comme le signe d'une existence humaine douée de l'infinité des possibles, du renouvellement de soi. Quant à Aréthuse, objet de quête, de guérison et d'enseignement, d'oubli et de mémoire, par sa rencontre avec Alphée, elle permet au couple nouveau qu'ils forment de s'engager dans d'autres savoirs, de créer d'autres liens dans des lieux différents.

Aréthuse peut aussi se lire à travers sa métamorphose en source fontaine comme sujet et lieu du premier amour, la mère, évidemment, comprise alors comme un lieu originel.

Aréthuse, aujourd'hui, peut se lire comme une symbolique de la quête. Une Aréthuse qui prend diverses formes ou figures, à travers tous les textes et notamment à travers ceux de Philippe Jaccottet. Une Aréthuse qui demeure presque inséparable du jardin (ou du paysage choisi).

¹⁰⁷⁶ *Idem.* p. 146.

¹⁰⁷⁷ Le mythe d'Aréthuse s'est construit grâce à l'agencement de plusieurs figures, Diane ou Arthémis, Daphné et bien d'autres ; l'œuvre d'Ovide l'a particulièrement distinguée et rendue célèbre. Certains auteurs comme Hella.S. Haasse se sont emparés d'Aréthuse et le mythe grossit et se construit d'autant plus que s'y ajoutent d'autres textes qui la mettent en scène.

b. Aréthuse et Alphée dans la modernité.

Les Alphée :

Jurjen, le héros de *La Source cachée*, a besoin de repos physique et moral. Il se rend dans l'ancienne propriété des Breskel, grands-parents maternels de sa femme Rina, pour la vider de toutes les paperasses qui l'encombrent encore avant de la mettre en vente. Cette maison vide et inhabitée depuis des années, dont les meubles ont été vendus aux enchères à la mort de ses habitants, et le jardin proche de la forêt, exercent une fascination telle que Jurjen va irrésistiblement s'intéresser au passé de cette famille qu'il ne connaît pas.

Il va découvrir Eline, la mère de sa femme, d'abord sur un dessin où celle-ci s'est peinte sous les traits d'Aréthuse et où sous le portrait elle a écrit « *Et in Arcadia ego – E. B. , août 19...* ». C'est donc elle-même qui se nomme ainsi, dès sa jeunesse.

« [...] Sur l'une des dernières feuilles, un visage me fixait je reconnus la dryade, elle regardait par-dessus son épaule et, lèvres closes, elle souriait railleuse, provocante, mystérieuse, mais aussi effarouchée, prête à s'enfuir. Sous le dessin était (si j'ai bonne mémoire) écrit au crayon : « *Et in Arcadia ego – E.B., août 19...* » [...] Dans ce visage, chaque émotion pouvait vivre, il est comme un paysage, toujours changeant dans la lumière du soleil et l'ombre des nuages. »¹⁰⁷⁸

Il va la poursuivre à sa façon, il apprendra qu'un autre l'a fait autrefois, le docteur Meinderts qui, de l'enfance à la jeunesse adulte, a partagé les jeux et la vie d'Eline. Mais l'amour violent dont il a fait preuve n'a pas su la conquérir. Elle s'est enfuie. Il vit dans son souvenir et n'est plus capable de trouver dans son travail un dérivatif à ses pensées.

Par ordre chronologique, Meinderts est le premier Alphée, un Alphée malheureux qui vit dans le souvenir d'une Eline qu'il croit morte et à laquelle il ne peut échapper. Alors qu'il fuit ses semblables habituellement, il s'est rapproché de Jurjen uniquement parce que celui-ci détient les clefs de la maison Breskel. Il espère pouvoir y trouver des traces explicites d'Eline, une réponse à la torture de ce qu'est pour lui son suicide déguisé en mort naturelle. On pourrait penser que sa confession à un inconnu va peut-être lui donner la force de dépasser son passé. Il n'en est rien ; en fait, il y est à moitié englouti sans pouvoir ni l'abolir, ni le

¹⁰⁷⁸ Hella S. Haasse, *La Source cachée*, Op. Cit. p. 21, 22.

transformer. Ce n'est plus un fleuve mais une eau dormante. Quoiqu'il arrive, il ne peut rejoindre Aréthuse.

Jurjen est le second Alphée. En convalescence, il est dans la disposition parfaite qui allie détente et vigilance, une disposition d'éveil.

Le charme puissant de cet endroit, l'image à la fois floue et précise de la mère de Rina, Eline/Aréthuse, mélangés aux parfums capiteux et entêtants, à la lumière de l'été, vont provoquer en lui le désir joyeux d'être le jeune Alphée poursuivant la mystérieuse Aréthuse.

« [...] Le désir d'avoir vingt ans et de courir sur ce sable chaud, dans une joyeuse poursuite de la nymphe aux pieds ailés, qui se cache derrière la verdure scintillante des taillis de chênes et sourit, provocante, par-dessus son épaule – de m'allonger auprès d'elle dans les hautes herbes et de voir le reflet des nuages voguer dans ses yeux. J'aimerais savoir un jour pourquoi la main qui écrivit si fermement « Et in Arcadia ego », a souligné trois fois le mot « liberté ». Ce n'est pas en vain que j'ai trouvé Breskel. Je veux découvrir comment était la femme qui t'a mise au monde. »¹⁰⁷⁹

Jurjen, parce qu'il est particulièrement réceptif et amoureux de ce lieu, ressent la présence continue d'Eline/Aréthuse et, finalement de tous ceux qui ont habité cet endroit. Mais il ne le comprend et reconnaît vraiment que plus tard.

Les lions de pierre ornant la balustrade semblent observer Jurjen qui ne peut pas s'empêcher d'éprouver dans le jardin comme dans la maison, une présence forte, un peu comme si l'âme vivante de la maison l'accompagnait partout.

« - Il y a bel et bien ici quelque chose, une présence qui, d'une façon ou d'une autre, forme un tout avec l'entourage. »¹⁰⁸⁰

Tout en traversant pièces et jardin, Jurjen perçoit auprès de lui une présence attentive, ressentant la même fascination, la même émotion pour ces lieux que lui-même.

« Ma promenade à travers les pièces et le jardin ressemblait à une visite en compagnie d'une personnalité muette, invisible, mais fascinée par ce qu'elle voyait. »¹⁰⁸¹

¹⁰⁷⁹ *Idem.* p. 23, 24.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.* p. 10.

¹⁰⁸¹ *Ibid.* p. 13.

Tout le long de son séjour, Jurgen est troublé, presque hypnotisé, obnubilé par l'attente et le désir exprimés par cette présence quotidienne. Cet endroit est fascinant jusque dans ses métamorphoses mêmes.

« J'ai passé pratiquement les derniers jours dans le voisinage de Breskel, impuissant à me soustraire au charme de cet endroit. Là, le temps semble s'être arrêté ; ce que nous sommes convenus d'appeler « le monde » n'a aucun sens.

La senteur des roses est perceptible jusqu'au cœur de la forêt. Le silence, qui parfois prend possession de la maison et du jardin, cette absence soudaine de bruit et de mouvement, contient un élément d'attente tendue, de passion que je ne peux expliquer. L'entourage de Breskel semble être aux écoutes, les intrus sont épiés, tantôt conduits jusqu'à des repaires cachant des merveilles insoupçonnées, tantôt pourrait-on dire repoussés, chassés. »¹⁰⁸²

La lumière différente à chaque moment de la journée, transforme la maison et le jardin et offre aux regards sa somptuosité. L'odeur même des roses, de l'herbe, de tout ce qui compose Breskel éveille chez Jurgen, à la fois la conscience de cette incommensurable beauté, le désir de la recréer et un sentiment de douleur et d'impuissance en comprenant que c'est impossible, que l'on ne peut en traduire que des bribes, des morceaux. Eline ressentait cela de la même façon.

« La beauté parfaite de Breskel éveille en moi une sensation d'impuissance. Je voudrais pouvoir traduire cette beauté, et ainsi en triompher. Mais je sais que mon désir de recréer ce que je contemple ici ne pourra jamais être satisfait. »¹⁰⁸³

Ces lieux ne semblent jamais vides, inhabités ; même la maison, pourtant sans meubles et sans objets, apparaît pleine de présence, comme si le bonheur des anciens occupants bien trop amoureux de cet endroit ne pouvait aucunement s'évaporer.

« Ceux qui vécurent ici un jour ont pleinement savouré, leur vie durant, l'ensorcellement qui se dégage de Breskel et s'y sont abandonnés sans réserve. »¹⁰⁸⁴

La beauté de cet endroit est à ce point fascinante, que l'on rêve de s'y engoutir, d'y sombrer à jamais.

¹⁰⁸² *Ibid.* p. 26.

¹⁰⁸³ *Ibid.* p. 27.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.* p. 29.

« A Breskel, le danger se cache dans le suave poison que l'on respire entre les roses et l'herbe : un désir de disparaître en tant qu'individu, de devenir un élément de la beauté immortelle, d'entrer dans l'éternité comme les nuages et la lumière solaire, de vivre, aussi calmement que les plantes, l'alternance et le retour de la matière. »¹⁰⁸⁵

Breskel ressemble à Eline ou Eline ressemble à Breskel, ce qui semble certain à Jurjen, c'est qu'il n'est pas possible que sa femme ait pu avoir le moindre lien avec ce lieu, si cela avait été le cas, elle aurait été complètement différente. Breskel est un lieu au charme si fort qu'on ne peut ni l'oublier, ni être le même, ni vivre de la même façon après l'avoir connu.

« C'est incroyable en vérité que tu sois partiellement originaire de cette vieille maison pleine d'odeurs de roses et d'herbe cuisant au soleil, avec le murmure du vent entre les murs. Ta mère est née ici, dis-tu, tes grands-parents y ont vécu toute leur vie. Serais-tu telle que tu es aujourd'hui si tu avais connu ce cadre ? »¹⁰⁸⁶

En même temps, la magie du lieu permet à Jurjen de clarifier sa vie, de mettre en ordre ses pensées les plus intimes et de mettre au jour celles qui étaient restées enfouies au plus profond de lui-même. Le repos procuré par cet espace le rend en quelque sorte à lui-même.

« Ce qui m'était impossible à cette époque ne me demande plus aucun effort, ici, à Breskel : je veux dire, me libérer de ce qui a envahi ma conscience comme de la mauvaise herbe pendant des années...[...] Si étrange que cela puisse paraître, c'est moi-même que j'y trouve. Les questions que je n'ai pas osé me poser, les aveux que je n'ai jamais pu faire à personne, remontent à la surface de ma conscience. Quelle a été la cause des tensions intérieures qui ont conduit à ma maladie ? Que cherché-je au fond à Breskel ? Qu'espéré-je trouver entre ces murs ? »¹⁰⁸⁷

Jurjen / Alphée se cherchait, mais le charme de Breskel, qui agissait de la même façon sur Eline, s'est révélé si fort qu'il lui a permis de rejoindre Aréthuse / Eline et, en la rejoignant, il a rejoint son épouse Rina. Le destin les a réunis après avoir failli les séparer.

La raison pour laquelle Jurjen s'est intéressé si fort à Aréthuse / Eline est à discerner dans leur propre ressemblance. Il rentre peu à peu dans la connaissance d'Eline, de lui-même, de Rina et du passé.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.* p. 38.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.* p. 12.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.* p. 63.

Le fait, non seulement d'écrire à sa femme, mais aussi de tenir son journal, l'oblige à se découvrir, à mettre en ordre des fils qu'il n'avait jamais tenté de démêler.

Jurjen avait déjà recouru à l'écriture avant de rencontrer Rina.

« J'ai alors pour la première fois, essayé de recourir à l'écriture pour formuler plus clairement mes réflexions. Chaque fois, je cédaï à ce désir qui brûlait en moi, car j'avais l'impression en écrivant de me délivrer de mon doute. Dans les instants où l'esprit tendu, je cherchais les mots et les images, je me sentais libre, soulagé. Je croyais que par la grâce de ce travail créateur, mon existence d'humain prenait un sens plus profond. »¹⁰⁸⁸

L'écriture cependant ne suffisait pas toujours ; Rina est alors entrée dans sa vie. Mais si Jurjen a la sensibilité exacerbée d'Eline, Rina ressemble à son père ; l'éducation rigide et glacée apportée par ses grands-parents paternels l'ont obligée à une telle domination sur elle-même qu'elle ne peut donner facilement ce qu'on lui a, en quelque sorte, désappris.

Dans la légende, Alphée et Aréthuse sont enfin réconciliés et réunis pour toujours, ce n'est pas le cas ici, pour Meinderts ; pour Jurjen c'est différent, car la recherche qu'il a engagée lui a permis de connaître le passé de Rina beaucoup mieux qu'elle, il s'est senti proche de la sensibilité non seulement d'Eline mais de ses parents, la grâce et la magie de cette maison et de ce jardin y ont été déterminantes. D'une certaine manière il a rejoint Eline parce qu'il a essayé de la comprendre et, en la comprenant, il a compris les réactions les plus intimes de son épouse, son apparente froideur qui est le fruit de son éducation et non pas un manque de sensibilité. En poursuivant Aréthuse, il a poursuivi Eline et il a rejoint sa femme.

L'autre Alphée, le troisième, est bien sûr, Roger Caillois, mais celui-ci ne parle pas d'Aréthuse, comme si seul Alphée s'était laissé emporter dans le grand océan de l'Histoire, s'était laissé enivrer par tous les savoirs, contribuant ainsi à enrichir le patrimoine humain.

« Je l'ai fait dans la mesure de mes moyens. Brusquement, je suis quitte. Humilité ou orgueil, je rends grâce aux signes récurrents, aux avertissements déguisés qui m'ont préservé d'oublier qu'infime et brève excroissance d'être, il ne me restait guère qu'à tenter de rejoindre ma condition natale, m'efforçant de crever la bulle qui m'en séparait et dont j'avais contribué moi-même, au long de ma vie, à fortifier la paroi. »¹⁰⁸⁹

¹⁰⁸⁸ *Ibid.* p. 72.

¹⁰⁸⁹ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Op. Cit. p. 50, 51.

Roger Caillois, dans *Le Fleuve Alphée*, compare à l'océan, le tumulte, la folie grisante qu'ont été tout d'abord les livres, dès qu'il a su lire, puis ces milieux de la culture avec les recherches, les études, tout ce qu'il a entrepris au cours de sa vie, sa vie même.

« J'appartenais désormais à un circuit inexorable, hermétique, à l'exception de ces échappées dont je ne devinais pas le sens. Le filet d'eau douce qui subsistait en moi dès la première minute, fut menacé de se perdre dans les eaux mêlées et nombreuses du savoir. J'en étais avide, sinon glouton, je ne pouvais prévoir que, tel le fleuve Alphée, j'aborderais à la fin un autre rivage, aussi ferme que celui que j'avais naguère quitté pour l'élément flottant des mots et des idées. Je fus trop longtemps enivré, si heureux, si séduit, en proie à ces délices nouvelles qui portent en elles leur prestige et leurs joies. Elles ne pardonnent pas. Personne n'en sort innocent, mais pénétré à jamais de leur trouble saumure, en tout cas de l'amertume tenace, de l'opulente immensité de la mer qui recèle un iode puissant dont nul opium ne procure des enchantements aussi variés, qui vont du futile à l'austère. »¹⁰⁹⁰

La séduction du savoir et l'amour qu'on lui porte sont les éléments mêmes qui caractérisent l'aventure et l'histoire humaine ; il arrive cependant un moment où la source cachée comme le filet d'eau douce réclame sa résurgence, désire rejoindre enfin son port d'attache.

Il s'est finalement détaché peu à peu de cet enivrement ; c'est ce qu'il compare alors à la résurrection d'Alphée en tant que fleuve, ayant atteint l'île d'Ortygie après avoir traversé la Méditerranée, il le décrit comme le moment de la sérénité. Il est d'ailleurs arrivé à conserver une certaine équanimité au milieu de l'océan passionnel de la vie grâce à des sortes d'amulettes porte-bonheur que sont les images insolites, le poids de l'enfance, la condition végétale, les pays lointains, les minéraux.

« Naguère, il m'est arrivé d'utiliser l'image du cours d'eau résurgent pour illustrer les duplications et les échos que je croyais percevoir entre les formes et les démarches de la nature à travers ses différents règnes. Aujourd'hui, sachant que je fais partie du même univers, je n'ai aucun scrupule à me découvrir soumis à un destin identique et moi-même quelque fleuve Alphée. A mon tour, je me sens redevenir rivière aux bords prochains. J'aborde un nouveau rivage. Je retrouve l'existence exigüe et personnelle, dont j'avais conservé contre courants et marées une mémoire lancinante. Je demeure assurément imprégné de sel, d'iode, d'algues et de l'immensité indistincte des

¹⁰⁹⁰ *Ibid.* p. 49, 50.

eaux marines, en la circonstance de l'ébriété des mots, des controverses, des spéculations labyrinthiques, des vains édifices de la pensée. »¹⁰⁹¹

Quant à la condition embryonnaire qu'il veut rejoindre à la fin de sa vie, on peut la lire comme si l'Aréthuse qu'il devait rejoindre était la mère, source qu'il est nécessaire d'atteindre pour récupérer son identité première, ou bien comme si Aréthuse était une mort / renaissance, à la manière des sources qui se perdent et renaissent ailleurs.

« Il n'est pas étonnant que le fleuve Alphée se soit précipité dans la mer. C'est le destin de tous les fleuves. Par plus rare destin, il est sorti de la mer, il a échoué sur un autre rivage. Il ne pense plus à la nymphe ou au mirage qu'il a poursuivi. Il sait que, retrouvant la terre, ce ne peut être que pour disparaître à la fin dans un gouffre minuscule et insondable, une petite fente dans un rocher ou le tourbillon infime qui agite le fond d'une mare : une source inverse qui éponge. »¹⁰⁹²

L'eau de la mare est en général trouble, l'eau de la source est claire et transparente, l'auteur veut peut-être simplement nous dire, que ce tourbillon infime, cette source inverse qui éponge est à la fois le début et la fin, ou plutôt l'éternel retour à l'eau de la naissance. Finalement, Alphée serait bien parti par amour, mais pour le premier amour...

Les porteurs du mythe sont la France, les pays lointains, l'auteur lui-même, et sans doute aussi le temps d'avant la naissance, l'âge heureux où l'enfant protégé de presque tout nage avec volupté dans le liquide amniotique.

Silvio est un Alphée à la fois assez proche de Roger Caillois parce que sa quête est malgré tout une quête identitaire, tous les deux étant très attachés à leur enfance, et de monsieur de Sainte Colombe à cause de leur union dans la musique. S'y ajoute, justement à cause de la musique, l'amour et la reconnaissance éprouvés pour la mère. Silvio diffère des deux à cause de son attachement à la roseraie, à son jardin, et en cela il rejoint la mère de *La Gloriette*. Pour l'une et l'autre, l'objet de la quête est leur amour profond porté au jardin. Mais Silvio va beaucoup plus loin dans sa démarche amoureuse, parce qu'elle débouche sur un véritable amour du destin qui se lit à travers ce qu'il est, ce qu'il fait, sa manière d'être et d'agir avec les personnes qu'il côtoie. La mère de *La Gloriette* n'est liée et reliée qu'à son jardin, il y a là, malgré tout, une forme d'enfermement qui semble excessif vu de l'extérieur.

¹⁰⁹¹ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Op. Cit. p. 10.

¹⁰⁹² *Idem*. p. 219.

Monsieur de Sainte Colombe est plus qu'un Alphée, dans la mesure où il rejoint à travers son histoire plusieurs mythes, mais il est aussi cet Alphée qui rejoint Aréthuse dans et par sa musique. Il n'en est en quelque sorte jamais vraiment séparé, leur amour est plus fort que la mort. La rivière qui borde un côté de sa propriété, les saules, la barque qui a la forme d'une viole et dans laquelle il se laisse aller comme lorsqu'il est dans l'eau, le fait que son épouse soit montée et monte dans la barque, toutes ces informations, ces détails, montrent que l'eau est un élément qui appartient à l'un comme à l'autre. Le jardin, l'eau et la musique les réunissent dans un même amour.

Orlando est un Alphée lancé à la poursuite de son identité, lancé à la poursuite du sens des êtres et des choses. Qu'il soit homme ou femme, sa quête est une quête identitaire.

Dans les jardins publics, il n'est pas vraiment question d'Alphée et d'Aréthuse, il s'agit plus de contemplation, de lire l'origine des choses et des êtres dans un présent rempli du passé. Il n'y a pas de quête proprement dite, plutôt une remise en mémoire du passé, une double lecture et peinture d'un espace à la fois originel et culturel.

Les Aréthuse.

Aréthuse se lit particulièrement dans les textes d'Helle S. Haasse. Elle possède une figure multiple, à la fois personnage féminin du couple qu'elle forme avec Alphée, illustration du désir et de la quête, portrait universel de la femme, image de la poésie même.

Description d'Aréthuse par Jurgen.

Aréthuse est décrite par Jurgen au chapitre 16 et il y a 27 chapitres.

« Voici, autant qu'il m'en souviene, l'histoire d'Aréthuse, la nymphe qui fut changée en source. Elle appartenait à la suite d'Artémis, déesse de la chasse et de la lune. Un jour, Aréthuse descendit se baigner dans les vagues du fleuve Alphée. Le dieu - fleuve la vit et tomba amoureux d'elle. Elle s'enfuit, mais le fleuve sortit de son lit pour la poursuivre. Aréthuse, redoutant la passion déchaînée du fleuve écumant, invoqua sa protectrice, la chaste et solitaire Artémis. La déesse la métamorphosa en une source, mais Alphée la reconnut aussi sous cette forme. Par une faille du sol rocheux, la source devenue rivière, disparut dans des grottes souterraines. Elle espérait ainsi pouvoir échapper à une union avec le fleuve impétueux. Elle se fraya un chemin à travers les ténèbres de l'enfer ; mais lorsqu'après une errance interminable elle réapparut au-dessus du sol, elle trouva là Alphée, le fleuve, qui l'avait suivie à

*travers les grottes de l'Hadès. Aréthuse n'opposa plus de résistance ; le fleuve et la source ne firent qu'un et continuèrent ensemble à couler vers la mer. »*¹⁰⁹³

Eline est à la fois à l'image sensible de la maison, du jardin, de la forêt, prise dans les multiples mouvements de la lumière, pleine de ce charme particulier et ensorcelant. Elle est aussi le peintre, l'artiste torturé qui ne peut rendre la douceur et la splendeur de la réalité. Eline est l'Aréthuse de la seule fuite parce qu'elle ne croit pas assez à son talent, elle fuit une première fois en arrêtant ses études artistiques, elle fuit l'amour de Meinderts. Elle fuit ensuite son mari et sa fille, car elle souffre d'un manque de liberté dans un milieu confiné où elle ne trouve pas sa place.

Finalement Eline / Aréthuse ne s'est pas donnée à l'amour de l'art quand elle le devait, elle n'a pas voulu répondre à l'amour de Meinderts alors qu'elle l'aimait, elle a quitté son époux parce qu'il ne pouvait pas la comprendre. Elle n'a finalement répondu ni à l'alliance impliquée par son mariage, ni à sa vraie nature ; elle se retrouve seule, toujours fuyant, cherchant et dessinant un paysage qu'elle a complètement déformé, qu'elle a résolument abîmé. Elle se peint toujours sous les traits d'Aréthuse, mais une Aréthuse qui s'enfuit pour sauver sa vie, ou pourrait-on dire pour oublier l'effroyable gâchis qu'elle a créé ; ce n'est pas l'Aréthuse qui fait enfin front, qui accepte son destin pour le recréer, pour le transformer. Ce n'est que dans *Les Initiés* où nous la retrouvons, qu'elle en arrive à mieux se comprendre, à reconnaître son destin jusque dans sa mort. Elle sait alors qu'il est nécessaire de dominer son destin, en l'acceptant, de comprendre que les actes non réalisés et qui auraient dû l'être continuent de torturer jusqu'à leur accomplissement. L'un des enseignements offerts par le mythe d'Aréthuse est peut-être dans cette réponse qu'est l'acceptation de son destin, ce qui ne veut pas dire que l'on renonce à être soi-même, mais qu'au contraire on l'est plus profondément encore.

Rina est Aréthuse dans la mesure, où elle suit son chemin même s'il lui semble difficile, presque insurmontable. Elle tente de répondre à la sensibilité de Jurjen alors que c'est justement ce dont on lui a appris à se défier. La lecture, la musique, la danse, l'art sous toutes ses formes, tout ce qui aurait pu l'aider à s'ouvrir à la vie lui a été montré sous un jour totalement désapprobateur par ses grands-parents paternels à qui elle avait été confiée. Ils ont tenté, même si ce ne fut pas complètement intentionnel de la séparer de sa mère et de ses

¹⁰⁹³Hella S. Haasse, *La Source cachée, Op. Cit.* p. 99.

grands-parents maternels. Une photo de Rina enfant la montre lèvres serrées, avec une raideur dans l'attitude qui n'est pas de son âge.

La description que fait Jurgen de la maison, du jardin et de la forêt va permettre à Rina de découvrir le charme qu'exerçaient naturellement ses grands-parents maternels et sa mère. Elle va grâce à lui décrypter son passé et celui de ceux qu'elle n'a pu connaître. Si Jurgen la comprend et se comprend mieux, il en est de même pour elle.

Elle va même avoir assez confiance en elle et en lui pour désirer une grossesse qui est finalement un signe d'espérance.

*« Maintenant, elle est allongée là, sur son lit, derrière moi, en train de lire. Pour elle, les jours de sa grossesse sont déterminants. L'on dirait qu'à chaque respiration elle boit la confiance en soi, une nouvelle certitude. La venue de l'enfant signifie-t-elle aussi la naissance de sa propre indépendance intérieure ? S'est-elle libérée d'Eline ? Peut-être trouvera-t-elle son équilibre. [...] »*¹⁰⁹⁴

Pour comprendre Aréthuse, il fallait comprendre et écouter à la fois la mère et la fille, Jurgen y est arrivé grâce à Breskel, il lui a fallu en quelque sorte rejoindre un lieu originel.

Les lieux se transforment et transforment les êtres. Les lieux du mythe d'Aréthuse s'enracinent ici, grâce à Hella S. Haasse, aux Pays-Bas et dans chaque pays où les vieilles demeures et les jardins, les forêts proches ou lointaines dévoilent leur charme puissant au rythme du jour et de la nuit. Le lieu du mythe s'ancre aussi, bien évidemment, au cœur de la personne.

c. Aréthuse et Alphée, autrement dévoilés.

Dans *Le Génie du lieu*, très court récit, les noms d'Aréthuse et d'Alphée ne sont jamais mentionnés. Malgré tout Alphée est bien là, même s'il attend Aréthuse depuis fort longtemps. Car, dans cette nouvelle, ce qui est intéressant et inattendu est le fait qu'Alphée ne rejoindra Aréthuse qu'après plusieurs siècles.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.* p. 141.

On retrouve l'atmosphère qui régnait dans *La Source cachée*, les jeux d'ombre et de lumière, le jardin et la forêt, une héroïne qui, comme Jurgen, se trouve dans une disposition particulière en attente de quelque chose, en éveil.

Les lieux, là aussi, sont fondamentaux, ils génèrent vie et histoire. Quand elle et son époux achètent le terrain, c'est déjà un endroit troublant au sens où c'est le terme *Sacer* qui lui vient à l'esprit, c'est-à-dire, sacré et maudit.

*« Dès la première visite, son mari déclara qu'ils avaient trouvé ce qu'ils cherchaient. C'est dans ce lieu séparé par deux frontières de la ville où ils demeuraient qu'ils viendraient se réfugier chaque année. »*¹⁰⁹⁵

Lorsque les travaux de sa future maison sont assez avancés et qu'elle en franchit le seuil, pour conjurer le sort ou plutôt pour témoigner du respect que lui inspire ce lieu, elle ne peut s'empêcher d'offrir au génie tutélaire qu'elle imagine un bouquet de narcisses sauvages, cueillis dans le bois tout proche, car elle a le sentiment d'une présence.

*« Cette présence invisible n'avait rien de menaçant, ce qu'elle éprouvait n'était pas de l'angoisse, mais une agitation indéfinissable. Une puissance inconnue attendait d'elle quelque chose, sans qu'elle sût de quoi il s'agissait. »*¹⁰⁹⁶

Ce récit pose d'emblée au lecteur la question de l'attente de quelque chose ou de quelqu'un et la réponse sera donnée à la fin, comme dans le mythe.

C'est le premier été qu'elle va passer dans ce lieu appelé Le puits-Renaud, commune de Vy.¹⁰⁹⁷ Ce temps-là correspond aussi à son état joliment appelé transition en néerlandais, la ménopause en français. Elle n'aime pas l'ambiguïté de ce mot, car elle pressent la joie qu'elle pourrait avoir dans l'avenir. La pensée de la vieillesse et de la mort ne lui est pas pénible. Elle se sent par moment d'une jeunesse incroyable et éternelle ; à d'autres instants, elle a simplement l'impression d'être hors du temps habituel.

Elle commence par éviter de sortir du jardin. Quand son époux travaille à la maison, sa présence la rassure et elle ose s'aventurer aux alentours, pour finir par se promener hors des sentiers, dans les bois, la nature. Elle avait eu dès l'enfance la grâce ou le pouvoir de voir dans le passé, de rentrer dans un monde mystérieux, ce qu'elle appelait *le cinéma de son*

¹⁰⁹⁵ Hella S. Haasse. *Le Génie du lieu* suivi de *La Gloriette*, Op. Cit. p. 9.

¹⁰⁹⁶ *Idem.* p. 11.

*imagination.*¹⁰⁹⁸ Dans ces lieux, elle voit et elle ressent une foule de choses qu'elle n'a jamais vu ou ressenti auparavant.

*« Ces images et ces perceptions pareilles à des visions éclairs, à des fragments d'une autre réalité, avaient-elles quelques rapports avec son « retour d'âge » ? « qui suis-je, que suis-je ? » se demandait-elle »*¹⁰⁹⁹

Elle forme avec son époux un couple heureux. Ils sont mariés depuis trente ans et sont les parents d'enfants adultes volant de leurs propres ailes, leur amour n'a fait que croître avec les années. Elle a construit un espace harmonieux où entre les livres, la musique et la création d'une tapisserie aux dimensions imposantes, elle ne s'ennuie jamais.

La seule chose qui la gêne un peu est le fait qu'elle n'est jamais parvenue à cette sensualité rayonnante qu'elle aurait dû connaître depuis longtemps. Cependant, un amour profond et réciproque régit et grandit dans leur couple.

Il y a dans la partie du bois longeant son jardin, un espace plein d'herbes folles et des arbres plus ou moins en décomposition, elle y découvre un ancien puits¹¹⁰⁰ dont :

*« Elle ne douta pas un instant que ce fût le puits Renaud. (...) D'après les cadastres que l'on pouvait consulter à la mairie de Vy, il n'y avait jamais eu de mémoire d'homme une maison sur la pente sud-ouest avant leur arrivée. En revanche, sur un plan cadastral datant de 1700, le puits Renaud était marqué d'une croix. »*¹¹⁰¹

Elle et son époux font des recherches poussées et apprennent qu'autrefois, jusqu'au XVIIe siècle finissant, à l'endroit même où ils ont bâti, existait une léproserie :

*« [...] issue de l'établissement construit jadis par les soins des seigneurs de Vy pour un seul et unique lépreux, probablement un membre de la famille. Selon les chroniques, cet homme avait vécu plus de cinquante ans sur ce lopin de terre qui lui avait été attribué. Dans son cas l'évolution de la maladie avait dû être extrêmement lente. Trois générations l'avaient connu sous l'appellation de « l'ermite ladre » de la forêt. Après sa mort l'endroit continua à s'appeler Le Puits Renaud. »*¹¹⁰²

¹⁰⁹⁷ *Ibid.* p. 11.

¹⁰⁹⁸ *Ibid.* p. 16.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.* p.18, 19.

¹¹⁰⁰ D'une façon symbolique, ce puits est une image d'oasis, de jardin, il est le signe à la fois du nouveau jardin qu'elle va délimiter et de son extase future.

¹¹⁰¹ Hella S. Haasse, *Le Génie du lieu*, Op. Cit. p. 22, 23.

¹¹⁰² *Idem.* p. 24, 25.

Cette histoire lui fait une forte impression et elle lit tout ce qu'elle peut trouver dans les bibliothèques, les archives de l'abbaye. Elle est aidée dans ses recherches et découvre dans une des généalogies les plus complètes concernant les seigneurs de Vy, qu'un Renaud de Vy avait vécu de 1190 à 1209.

*« Dans son imagination le Renaud de Vy mort jeune et le Renaud-du-Puits lépreux se confondaient en une seule et même personne. Elle ne pouvait l'expliquer, il n'existait aucune preuve. Pour elle, c'était la seule possibilité. »*¹¹⁰³

Le fait de se plonger dans l'histoire de Renaud, par la lecture des livres, des archives, des commentaires des uns et des autres, l'étude de l'époque, augmentée de sa propre intuition et imagination, le fait d'organiser en quelque sorte, un jardin dans l'espace du puits Renaud en le débarrassant de ses mauvaises herbes, en gardant les fleurs sauvages et autres plantations comme pour donner une continuité à ce qui existait du temps de Renaud, tout cela, joint à son attention et à la qualité de ses pensées, l'amène à une connaissance à la fois intuitive et historique de Renaud. On peut dire qu'elle passe tout l'été en sa compagnie.

*« L'après-midi précédant leur départ, elle retourna une fois encore vers le puits. Au-dessus des fougères, dans le vallon, s'étendait un éclat roussâtre, bien qu'il n'y eût pas de soleil. Elle se reposa sur le bouleau abattu qui lui avait si souvent servi de siège, caressa les plaques de mince écorce blanche striée horizontalement de fines rayures noires ; on eût dit que l'arbre portait de l'hermine. Quelques écailles soyeuses, pâles et luisantes éveillèrent une autre image. Elle avait lu quelque part que la peau d'un lépreux a parfois cet aspect. Dans un élan irrésistible, elle se pencha et pressa ses lèvres sur l'écorce fraîche. Alors dans un éblouissement étonné qui allait croissant, elle ressentit dans son corps ce qu'elle n'avait jamais connu auparavant : une sensation aiguë et pourtant exquise, qui s'intensifia jusqu'à la pure jouissance charnelle – nullement comparable à d'autres expériences sensorielles, telles qu'en procurent des suites de tonalités ascendantes ou un son qui va s'enflant, ou encore une gamme de couleurs s'approfondissant : une sensation qui lui coupa presque la respiration, la rendit sourde et aveugle à tout son entourage, et finit par se fondre en un spasme incoercible. Emue jusqu'aux larmes, elle resta allongée, immobile, sur l'arbre abattu. Un silence de mort régnait dans le bois. »*¹¹⁰⁴

Ce qu'elle devait faire était donc un signe d'amour, auquel devait répondre un autre signe d'amour, pour que tous deux atteignent ce qui leur avait été refusé jusqu'alors, c'est-à-dire un amour couronné par la jouissance physique. Les siècles ne forment pas une barrière

¹¹⁰³ *Ibid.* p. 26.

infranchissable mais sont comme un pont qui les relie. Aréthuse et Alphée peuvent donc se rejoindre dans une course à travers les siècles, en passant par les livres, l'amour, la vie et la mort.

Dans cette œuvre, pays et personnes constituent les lieux du mythe dans toute l'élasticité du temps. Ce sont aussi les lieux du *cinéma de l'imagination*. Comme la plupart du temps le mythe suggère une idée essentielle, celle de la réparation en toute chose même si elle prend du temps. Il n'y a pas véritablement de fracture entre les choses et entre les générations passées.

d. Aréthuse ou la poésie révélée.

D'une façon certes symbolique, on peut considérer que les poètes, en l'occurrence Francis Ponge et Philippe Jaccottet sont des Alphée poursuivant la poésie / Aréthuse. Aréthuse est ainsi une figure de quête, et pour cette raison, elle prend diverses formes, elle est la métamorphose même. Madame Ramsey dans *Voyage au phare*, peut être lue comme une figure de quête, sous l'image d'Aréthuse à la fois femme et mère, elle est peinte sous le signe de la beauté et de la justesse, justesse de vie, de conduite et de pensée. Elle se place aussi dans la mouvance de la poésie, à cause non seulement de son amour instinctif de la poésie, mais aussi parce qu'elle l'inspire. Il y a en elle quelques ressemblances avec les nymphes et les muses de Philippe Jaccottet.

Francis Ponge écrit avec humour en introduction des *Proèmes* :

« *Tout se passe (du moins l'imaginé-je souvent) comme si, depuis que j'ai commencé à écrire, je courais sans le moindre succès, « après » l'estime d'une certaine personne.*

*Où se situe cette personne, et si elle mérite ou non ma poursuite, peu importe. »*¹¹⁰⁵

Chez les deux poètes, on peut voir Aréthuse comme la poursuite de la poésie, art d'exprimer le plus justement possible les émotions éprouvées à travers ce que l'on voit, entend, goûte, ressent et pense...

¹¹⁰⁴ *Ibid.* p. 37, 38.

¹¹⁰⁵ Francis Ponge, *Œuvres Complètes I, Proèmes, Op. Cit.* p. 165.

« Il y a là j'en conviens, une étrange énigme. L'essentiel me paraît être qu'après des recherches plus ou moins longues tendant à une expression juste, on aboutisse, même si le résultat est provisoire et discutable, à une sorte d'éclaircissement qui nous réjouit. Y aurait-il donc en effet un but à atteindre ? Un instant où l'expression serait si juste qu'elle rayonnerait vraiment comme un astre nouveau ? »

Je dois dire une chose, quitte à me couvrir de ridicule : c'est que la recherche de la justesse donne profondément le sentiment qu'on avance vers quelque chose, et s'il y a une avance, pourquoi cesserait-elle jamais, comment n'aurait-elle pas de sens ?

Notre œil trouve dans le monde sa raison d'être, et notre esprit s'éclaire en se mesurant avec lui. »¹¹⁰⁶

L'un comme l'autre se doivent d'exprimer la poésie, ce n'est pas seulement un devoir, mais une nécessité.

« [...] Ainsi à l'épaisseur des choses ne s'oppose qu'une exigence d'esprit, qui chaque jour rend les paroles plus coûteuses et plus urgent leur besoin. »¹¹⁰⁷

Recherchant une justesse de parole alliée à la simplicité, les deux poètes veulent que l'on rentre dans leurs textes avec facilité. Il faut que le lecteur se sente immédiatement en harmonie avec l'écriture. Ils désirent que l'on ait conscience d'un étonnement, d'un ravissement, d'une nouvelle manière de voir :

« [...] C'est de plain-pied que je voudrais qu'on entre dans ce que j'écris. Qu'on s'y trouve à l'aise. Qu'on y trouve tout simple. Qu'on y circule aisément, comme dans une révélation, soit, mais aussi simple que d'habitude. Qu'on y bénéficie du climat de l'évidence : de sa lumière, température, de son harmonie.

... Et cependant que tout y soit neuf, inouï : uniment éclairé, un nouveau matin.

Beaucoup de paroles simples n'ont pas été dites encore.

Le plus simple n'a pas été dit.

Pendant un court instant ce soir, cette petite fenêtre, une lucarne plutôt à vrai dire, qui troue le mur perpendiculairement à l'immense baie vitrée devant laquelle nous aimons tant à nous asseoir,

¹¹⁰⁶ Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Op. Cit. p. 79, 80.

¹¹⁰⁷ Francis Ponge, *Œuvres Complètes I, Proèmes, Témoignage*, Op. Cit. p. 170.

Cette lucarne fut comme un citron vert, entièrement éclairé.

Chaque citron vert est-il donc comme une fenêtre ? [...]. »¹¹⁰⁸

L'émotion est bien évidemment première. Sans émotion, sans expérience véritable, il ne peut y avoir d'écriture vraie.

« [...] Qu'est-ce qui fait que pour une certaine littérature, on a envie de dire, ce ne sont que des mots, et une autre pas ? C'est difficile... Tout ce que j'ai réussi à dire là-dessus, et qui est vraiment peu de choses, tient à cette espèce de sentiment, d'intuition, d'expérience, qu'il y a des moments plus vrais que d'autres. Cela paraît bizarre à dire, et en même temps c'est presque aussi fort et indubitable comme impression que lorsqu'on se fait mal : on ne peut pas nier que quand on a mal on a mal, ou alors on rend impossible toute conversation si l'on commence à le nier ; [...]. »¹¹⁰⁹

Pour tous les deux, il y a vocation, pourrait-on dire, à aider le lecteur et à lui donner de la joie, « *Des raisons de vivre heureux* » :

« L'on devrait pouvoir à tous poèmes donner ce titre : « Raisons de vivre heureux ». Pour moi du moins, ceux que j'écris sont chacun comme la note que j'essaie de prendre, lorsque d'une méditation ou d'une contemplation jaillit en mon corps la fusée de quelques mots qui le rafraîchit et le décide à vivre quelques jours encore. »¹¹¹⁰

En même temps cet art qui s'exerce, est porté et soulevé par un élan d'amour :

« [...] Je comprends bien qu'il y a eu dans ce travail, pour le rendre possible, un élan d'« amour », c'est-à-dire un mouvement positif, généreux, chaleureux, vers le dehors, loin de moi, hors de mes froides pensées et de mes craintes ; un élan qui s'est porté vers l'inaccessible, l'étrangère dont on aura pourtant connu au moins le passage, celle dont la beauté est dispersée sur de nombreux visages, la beauté qui reste à mes yeux un mystère et que l'on ne pourra jamais cessé d'imaginer, de poursuivre en secret, d'évoquer parfois ; non pas une beauté idéale, abstraite, plutôt une lumière qui s'incarne étrangement dans le corps féminin et que Baudelaire a dite mieux que personne (« ma nymphe ténébreuse et chaude »), une lumière qui parle à l'être tout entier jusque dans ses profondeurs, qui l'électrise, le change, l'arrache à lui-même – et met le feu à la lyre, la fait vibrer, chanter comme pour lui répondre, comme si la beauté elle-même, la femme était une lyre, cachait une lyre, et qu'il fallût se faire lyre pour lui répondre. Si la beauté n'était pas éparse autour de nous comme le sont les feux dans les champs à la fin de l'hiver, il ne pourrait y avoir aucun

¹¹⁰⁸ Francis Ponge, *Œuvres Complètes I, Méthodes, Pochades en prose*, Sidi-Madani, lundi 22 décembre 1947, *Op. Cit.* p. 551.

¹¹⁰⁹ Philippe Jaccottet, *De la poésie* Entretien avec Reynald André Chalard, *Op. Cit.* p. 39.

¹¹¹⁰ Francis Ponge, *Oeuvres Complètes I, Proèmes, Raisons de vivre heureux*, *Op. Cit.* p. 197.

chant d'aucune sorte, celui-ci n'étant qu'une réponse – dont Hölderlin a rêvé qu'elle se multiplie, jusqu'à se refaire chœur, « chant général », harmonie totale. »¹¹¹¹

De cette évocation de l'élan qui porte le travail poétique naissent l'enthousiasme et la voix (voie) du sublime. En même temps il ne s'agit pas d'être sans cesse porté par une ivresse ou un dieu particuliers, ce qui est pratiquement impossible. En revanche, il y a une attitude, une façon d'être et de vivre qui peuvent aider à rejoindre ce but, avoir et conserver une certaine faculté d'accueil :

« Une patience illimitée... Le travail presque absurde, chaque matin repris, si possible, de changer le mal en bien, ou en moindre mal ; de réparer la demeure, comme les insectes leurs forteresses démantelées par la pluie ; de remettre de l'ordre ; de guérir. Tout poème qui ne serait pas donné de l'extérieur doit-il être considéré comme « faux », et condamné de ce fait ? Ou n'y aurait-il pas, là aussi, un accord à trouver entre le dedans et le dehors, la grâce et le travail, plutôt que de s'acharner, de s'épuiser à les opposer ? Si l'on ne peut pas constamment être dans l'enthousiasme, porter un dieu en soi, brûler de sa proximité, on peut s'imposer les gestes que sa proximité inspire et règle – ainsi qu'on garde la chambre de l'absent en état de l'accueillir s'il revient, si par miracle il revenait. Il me semble que, dans cette tâche (sans lui donner une coloration religieuse, l'apparence d'un office, d'une liturgie, aucune solennité), il n'y aurait pas, ou presque pas, de mensonge. Si l'obscurité vient, on est alors comme quelqu'un qui allume une bougie, faute de mieux.

Cette espérance est peut-être trop modeste, trop prudente ; je comprends que plus jeune surtout, on en souhaite de plus folles. Mais comme il est difficile, même celle-là, de la préserver, de la nourrir, de lui être fidèle.

Des graines pour replanter la forêt spirituelle. »¹¹¹²

L'aide vient en plus, non seulement de l'élan d'amour, mais aussi de la mémoire de cet élan, de la mémoire de l'amour qui se montre à travers mille visages dont l'aube est une image :

« L'aube n'est pas autre chose que ce qui se prépare, encore pur à brûler ; l'aube est celle qui dit : » attends encore un peu et je m'enflamme » ; le bourgeon de quelque incendie.

Mais celle-ci est plutôt ce que le feu ne touche qu'à distance, ce qui est séparé du feu ou par la distance ou par le temps ou par le souvenir, le mélange de

¹¹¹¹ Philippe Jaccottet, *Une Transaction secrète*, Op. Cit. p. 333, 334.

¹¹¹² *Idem.* p. 335, 336.

l'ardeur et de la distance, la mémoire de l'amour qui coulerait interminablement en nous. »¹¹¹³

Aréthuse est bien sûr la représentation du désir et de l'amour, une figure féminine, souvent décrite et pensée comme la lumière sous ses diverses formes. Les moments privilégiés de l'aube, les feux proches ou lointains, la couleur des cieux dans les fins d'après-midi, celle des fleurs, des fruits, des jardins, des arbres fruitiers dans l'explosion de leur floraison ou la maturité de leurs fruits en sont un rappel. Philippe Jaccottet montre souvent une figure féminine, une nymphe ou Diane doublant l'image d'Aréthuse ; il évoque aussi l'image du lait qui relie alors aussi bien la femme que la mère, la nourriture et la pureté ; à ces images s'ajoutent celles de l'eau, fontaine, source, fleuve, torrent, eau qui dans sa simplicité renvoie aux enfants, aux très jeunes filles :

« [...] Quelle merveille étincelle, non pas dans le haut des airs, que l'on sait propice aux apparitions, mais si modestement dans la terre ? C'est l'eau qui saisit la lumière, la brise, la prodigue dans un rire attirant, comme si nous allions trouver là une demeure pleine d'enfants ou de très jeunes filles. »¹¹¹⁴

A cette figure de quête placée sous le signe plus ou moins voilé de la femme, mais aussi, dans un plus large sens, sous le symbole de la Beauté, se superpose une sorte de recherche du divin, une volonté de voir et de déceler une trace ou des traces du sacré.

« Les nymphes, les dieux... Souvent, trop souvent peut-être, leurs noms se sont écrits dans ces pages. J'ai dit que c'était une façon de parler, des noms pour l'insaisissable, pour l'illimité, les figures qui paraissent sur le seuil quand certaines portes s'ouvrent. »¹¹¹⁵

La culture, l'histoire et sa continuité, la nature préparée, et à l'inverse les moments inattendus, insoupçonnables, peuvent faire surgir l'ineffable. Le sublime est donné par exemple, lorsque la lumière est en train de basculer vers le grand jour ou vers la nuit, c'est-à-dire quand elle est la plus douce, la plus indécise et la plus surprenante... La lumière ouvre alors les portes d'une demeure à la fois plus riche et plus réelle.

« [...] En même temps, c'était comme si les contraires se rapprochaient, se fondaient, dans ce moment, lui-même, de transition du jour à la nuit, telle une vestale, allait venir relayer le soleil athlétique. Ainsi nous trouvions-nous reconduits, non pas d'une poigne autoritaire ou par le fouet de la foudre, mais

¹¹¹³ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 53.

¹¹¹⁴ Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Op. Cit. p. 85.

¹¹¹⁵ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 137.

sous une pression presque imperceptible et tendre comme une caresse, très loin en arrière dans le temps, et tout au fond de nous, vers cet âge imaginaire où le plus proche et le plus lointain étaient encore liés, de sorte que le monde offrait les apparences rassurantes d'une maison ou même, quelquefois d'un temple, et la vie celle d'une musique. »¹¹¹⁶

Toutes ces choses et tous ces moments particuliers donnent une sensation plus forte et plus profonde d'appartenir à ce même monde, à tous ces siècles enchevêtrés ; lire à travers les textes, les peintures et les fresques, les émotions jusqu'aux plus violentes des êtres qui y sont peints, abîmés parfois par l'érosion du temps renvoie à :

« [...] cette beauté qui est équilibre entre le sol et le ciel, la nuit et le jour, ce moment où une femme, suspendue entre deux absences, entre deux domaines d'ombre, est éclairée par l'illimité.

Le moment bref, insaisissable, imaginaire peut-être ? Où sanglier et tourterelle sont alliés. »¹¹¹⁷

A chaque fois, il faut sauvegarder le regard neuf que l'on a eu pour les choses la première fois. Il s'agit de renouveler sa manière de considérer le monde pour garder, malgré l'usure et l'habitude, le pouvoir de le lire comme un commencement. En outre, les êtres et les choses connus, placés sous un « éclairage » différent, inattendu, révèlent leur beauté, leur étrangeté. Il suffit parfois d'un simple changement de point de vue :

« Un léger changement de point de vue suffit parfois à faire redécouvrir ce que l'habitude avait terni ou voilé. Ainsi, de revenir en touriste dans le pays de son enfance et d'apercevoir d'une chambre d'hôtel (de préférence assez luxueux pour que le changement soit plus sensible) ce que l'on avait vu cent fois avec indifférence, quand ce n'était pas un sot dédain : les montagnes de Savoie suspendues au-dessus d'un lac gris comme une masse vraiment énorme qui flotterait dans la brume ou dans l'excès de lumière, au-delà d'un autre brouillard, celui des toutes premières feuilles de l'avant-printemps. »¹¹¹⁸

La beauté des choses du monde est comme un nectar que l'on boit, c'est une eau enrichie, cependant légère, limpide et transparente. Il faut même parfois non seulement absorber, mais aussi se laisser absorber par exemple, par le paysage, s'abîmer en lui pour le comprendre intimement, pour le goûter :

¹¹¹⁶ Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure, Le Cerisier, Op. Cit.* p. 14.

¹¹¹⁷ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes, « Si les fleurs n'étaient que belles... », Op. Cit.* p. 142.

¹¹¹⁸ Philippe Jaccottet, *Cahier de verdure suivi de Après beaucoup d'années, Vue sur le lac, Op. Cit.* p. 93.

« Il est beaucoup de choses de ce monde où j'aurai bu et qui m'auront gardé de me dessécher, beaucoup de choses qui ont eu la légèreté d'un rire, la limpidité d'un regard. Ici se dévoile à demi la présence d'une source dans l'herbe, sauf que ce serait une source de lait, c'est-à-dire... mais il faut que le pas en ces abords ne soit plus entendu, que l'esprit et le cœur ralentissent ou presque s'oublent au bord de la disparition bienheureuse, d'on ne sait trop quelle absorption dans le dehors : comme si vous était proposé par pure grâce un aliment moins vif, moins transparent que l'eau, une eau épaissie, opacifiée, adoucie par son origine animale, une eau elle aussi sans tache mais plus tendre que l'eau. »¹¹¹⁹

Francis Ponge de la même façon absorbe le paysage en le regardant et en l'avalant en quelque sorte comme un aliment, ce qui implique toucher et goût, pour pouvoir le rendre au mieux de sa réalité, avec sa tête :

« L'horizon, surligné d'accents vaporeux, semble écrit e, petits caractères, d'une encre plus ou moins pâle selon les jeux de lumière.

De ce qui est proche je ne jouis plus que comme d'un tableau.

De ce qui est encore plus proche que comme de sculptures, ou d'architectures.

Puis la réalité même des choses jusqu'à mes genoux, comme d'aliments, avec une sensation de véritable indigestion.

Jusqu'à ce qu'enfin, dans mon corps tout s'engouffre et s'envole par la tête, comme par une cheminée qui débouche en plein ciel. »¹¹²⁰

Aréthuse est rejointe mille fois, mais jamais prisonnière ; légère et aérienne, elle ne pèse pas, son souffle entraîne toujours plus loin les Alphée à l'écoute, prêts à la perdre, pour la retrouver encore, plus rayonnante que jamais.

Lumière qui recouvre donc plusieurs significations, la femme, la beauté, l'amour, le sacré... La lumière est saisie, en quelque sorte, comme une nourriture, absorbée et redonnée. On ne garde pas la lumière, on la transmet ; le don et l'acceptation de la perte donnent en permanence l'essentiel qui est toujours plus qu'il n'était. Philippe Jaccottet est un passeur de lumière, le lecteur est avec lui toujours en promenade ; Francis Ponge est un passeur, certes, qui joue avec les mots et fait des jeux de mots, joue avec la polysémie et emploie des mots

¹¹¹⁹ *Idem. Blason vert et blanc*, p. 35.

¹¹²⁰ Francis Ponge, *Oeuvres Complètes I, Pièces, Le Paysage*, Op. Cit. p. 721.

très concrets parlant de choses concrètes, mais il est plus joyeusement le gourmet qui met à table avec beaucoup de science et de goût. Il convie son lecteur à une certaine dégustation :

« Mais les vraies fleurs, les choses existantes ne lâchent point si aisément celui qui s'est une fois donné à elles ; leur inépuisable et intraduisible succulence suffit à retenir Ponge prisonnier : captivé par ce qui fait pour nous le plus original de son génie, sa gourmandise. A la fin du poème, l'objet est en effet rendu, comme chez Mallarmé, à un silence ; et ce blanc, s'il permet quelquefois le dégagement d'une allégorie, recouvre le plus souvent la paix d'une dégustation. Imaginairement l'esprit y savoure la crevette, l'escargot, la pluie ou le galet ; réellement il rompt le pain ou boit le verre d'eau. A la fois mentale et sensuelle, la jouissance ainsi atteinte n'épargne aucune qualité, aucune région de l'objet dégusté, qui se trouve traversé et comme épuisé par elle. »¹¹²¹

Dégustation bien méritée car la poésie est pour Francis Ponge presque comme un combat, une bataille et un défi :

« Relever le défi des choses au langage. Par exemple ces œillets défient le langage. Je n'aurai de cesse avant d'avoir assemblé quelques mots à la lecture ou l'audition desquels l'on doit s'écrier nécessairement : c'est de quelque chose comme un œillet qu'il s'agit. / Est-ce là poésie ? Je n'en sais rien, et peu importe. Pour moi c'est un besoin, un engagement, une colère, une affaire d'amour-propre et voilà tout. »¹¹²²

Écrire est une opération presque guerrière, une conquête, il lui faut courir après Aréthuse, et il le fait.

« Je n'arriverais pas à conquérir ce paysage, ce ciel de Provence ? Ce serait trop fort ! Que de mal il me donne ! Par moments, il me semble que je ne l'ai pas assez vu, et je me dis qu'il faudrait que j'y retourne, comme un paysagiste revient à son motif à plusieurs reprises.

Pourtant il s'agit de quelque chose de simple ! »¹¹²³

Pour les deux poètes, il y a cette volonté de justesse, d'intense travail sur les mots et les choses pour leur faire rendre la plus parfaite exactitude d'émotion, de réalité et de pensée. Une volonté de justesse qui est aussi en complète harmonie avec une ligne de conduite sincère et loyale. Pour Philippe Jaccottet, par exemple, le sacré dont on ne voit plus que les traces, les

¹¹²¹ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne, Francis Ponge, Op. Cit.* p. 223.

¹¹²² Francis Ponge, *Œuvres Complètes I, L'œillet, Op. Cit.* p. 357.

¹¹²³ *Idem. La Mounine*, p. 417.

lueurs, les murmures, ne peut être exprimé que grâce à un certain état intérieur ajouté à l'expérience de l'outil verbal :

« C'est ainsi, tout à la fois, un exercice et une récompense. Un exercice, car il exige à chaque fois que l'on se retrouve en cet état de transparence ; et le travail que l'on opère sur les mots, tour à tour les laissant faire, puis les reprenant, les modifiant, de sorte qu'à la fin leur légèreté et leur limpidité soient aussi totales que possible, ce travail n'est pas seulement cérébral : il agit sur l'âme, en quelque sorte, il l'aide à s'alléger et à se purifier davantage encore, de sorte que la vie et la poésie, tour à tour, s'efforcent en nous vers une amélioration de nous-mêmes, et une clarté toujours plus grande. Il faut évidemment se dépouiller de sa mauvaiseté, on n'en sort pas autrement. »¹¹²⁴

L'appel insistant que ressentent Francis Ponge ou Philippe Jaccottet pour un paysage comme La Mounine pour le premier et les paysages de la Drôme pour le second, sont en résonance d'une manière étonnante et heureuse avec l'image du filet d'eau, secret gardien des émotions et souvenirs de l'enfance, autre appel et rappel insistant qui s'immisce régulièrement dans l'esprit de Roger Caillois :

« En même temps, de cette enfance, certaines émotions, parfois très lointaines, très vagues, au hasard des circonstances, avaient déposé dans ma mémoire neuve des impressions qui, sans que, sur le moment, je leur aie prêté une attention particulière, m'ont profondément marqué. J'en retrouve les traces ou plutôt l'influence diffuse, presque méconnaissable, dans plusieurs développements de mes livres, comme si elles s'étaient frayé un chemin à travers un maquis de données d'origines très différentes : la documentation dont je m'étais servi pour les écrire ; ou comme si elles en avaient inspiré l'interprétation. »¹¹²⁵

On rejoint les impressions de Philippe Jaccottet :

« Je crois que c'était le meilleur de moi qui entendait cet appel, et j'ai fini par ne plus me fier qu'à lui, négligeant l'une après l'autre toutes les voix qui auraient pu m'en détourner [...]. »¹¹²⁶

Il faut revenir à l'impression initiale, retrouver la fraîche impression première :

« L'immédiat : c'est à cela décidément que je m'en tiens, comme à la seule leçon qui ait réussi, dans ma vie, à résister au doute, car ce qui me fut donné tout de suite n'a pas cessé de me revenir plus tard, non pas comme une

¹¹²⁴ Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, Op. Cit. p. 128, 129.

¹¹²⁵ Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Op. Cit. p. 29.

¹¹²⁶ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Op. Cit. p. 21.

répétition superflue, mais comme une insistance toujours aussi vive et décisive, comme une découverte chaque fois surprenante. »¹¹²⁷

Il s'agit de rejoindre la vérité de l'objet, du paysage, non de plaire ni de servir telle ou telle cause, mais bien de ne servir que la forme poétique :

« [...] Que mon travail soit celui d'une rectification continue de mon expression (sans souci a priori de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut. / Ainsi écrivant sur la Loire d'un endroit des berges de ce fleuve, devrai-je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura séché sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve. »¹¹²⁸

Par ce désir de purification,¹¹²⁹ de rectification, de distance et de détachement, Aréthuse est alors peut-être rejointe :

« [...] Quelque chose de merveilleux et de proche nous presse enfin de toutes parts, une promesse, presque une assurance, certes bien inattendues, nos misères ont maintenant des ailes, elles volent, nos paroles volent dans la lumière transparente, comme les hirondelles rapides aux soirs d'été, et au-dessous la vie de l'homme continue avec les changements du jour. Peut-être n'y a-t-il pas d'autre réponse possible. »¹¹³⁰

En réalité, qu'elles soient d'hier ou d'aujourd'hui, d'Orient ou d'Occident, les œuvres qui nourrissent la réflexion humaine sont comme des ponts, que chacun peut emprunter :

« [...] Les œuvres ne nous éloignent pas de la vie, elles nous y ramènent, nous aident à vivre mieux, en rendant au regard son plus haut objet. Tout livre digne de ce nom s'ouvre comme une porte, ou une fenêtre. »¹¹³¹

La poésie est bien alors comme le jardin, le sujet et l'objet de toutes les métamorphoses, de la jouissance et de la joie la plus pure, ce « Je-ne-sais-quoi », « ce Presque-rien » qui est presque tout, et qui dure et perdure plus longtemps qu'un instant. Alphée, homme et fleuve, rejoint Aréthuse, nymphe et source / fontaine, beauté et poésie. Ils sont tous les deux toujours en chemin, comme il est nécessaire dans un monde en mouvement. Si mythe il y a, il est notre histoire qui s'ouvre à l'universalité des espaces et du temps.

¹¹²⁷ *Idem.* p. 22.

¹¹²⁸ Francis Ponge, *Œuvres Complètes I, La Rage de l'expression, Berges de la Loire, Op. Cit.* p. 337.

¹¹²⁹ Nous l'avons vu avec *Le Lilas* de Francis Ponge.

¹¹³⁰ Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres, Op. Cit.* p. 129.

¹¹³¹ Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes, Op. Cit.* p. 131.

Le jardin, espace poétique, a convié le lecteur à une vaste représentation du monde, un espace réel et symbolique, un éventail de connaissances et reconnaissances, de sens et significations, de saveurs et de couleurs. Ce terme de jardin a révélé sa complexité, à la fois très proche de l'île et de l'oasis, et en même temps recouvrant largement la somme de leurs significations représentatives et symboliques. L'espace symbolique du jardin a permis de voir à quel point celui-ci est vraiment notre double, notre miroir, comme chacune de ses composantes renvoie à notre être vivant et spirituel, même si toutes n'ont pas été analysées en détail. Le jardin, art poétique, se trouve dans une correspondance aigüe avec les autres arts, notamment la peinture et la musique. A travers le jardin s'est exprimée l'arborescence des liens entre les différents règnes, animal, végétal, minéral, et l'arborescence tissée entre les humains à travers les siècles. Le jardin, lieu de tous les mythes, permet de les lire et d'en comprendre les résonances actuelles. Quant à celui d'Aréthuse, il a été, d'une certaine manière, comme une source de jouvence et a permis de mettre en lumière les divers sens que l'on pouvait donner au mythe à travers les différentes expériences décrites par les textes. Il a montré qu'Aréthuse était aussi bien la Poésie qu'une continuelle figure de quête.

Les jardins qui semblent de par leur nature des espaces plutôt fermés sont en fait plutôt ouverts sur le monde. En effet, ils ont appris au lecteur à quel point l'ouverture était propre à l'aventure humaine, ouverture d'autant plus large et profonde que cette attention du regard envers la beauté des jardins et des paysages provoque une véritable joie qui lui est transmise. Une joie qui est aussi un exercice, une pratique. Cette pratique de la joie née de notre attention à la beauté peut se poursuivre dans le temps de la vie au quotidien et dans celui qui nous en fait sortir, le temps de l'extraordinaire, de l'inattendu. Cette ouverture, à peine supposée en début de recherche, est finalement tout à fait réelle ; elle vient de cette pratique de la joie, inspirée par la beauté du monde et qui n'occulte en rien l'horreur, la misère, les guerres, le Mal, et la mort. Elle débouche en fin de compte sur un art et une philosophie de vie, une autre compréhension de soi et de l'autre, du monde dans son ensemble.

Le jardin est bien plus qu'un simple espace paradisiaque, il n'est pas l'espace d'une joie léthargique, mais au contraire le lieu d'un dynamisme et d'une construction de soi.

« Lieu de correspondance, tremplin vers une meilleure compréhension de l'être, le jardin s'ancre dans la structure, la matière même de l'être, ce qu'il vise étant son épanouissement. »

Le jardin se présente comme un travail sur l'être, il est la forme même d'une intériorité devant réapprendre à appréhender le monde. Il est l'espace de la reconquête de la liberté, d'une remise en perspective de l'homme dans le monde.

Jamais le jardin n'a été investi d'une mission aussi élevée, aussi large, il s'agit en effet pour l'homme d'y trouver de nouveaux repères, de nouvelles limites, une substance nouvelle, elle aussi, celle-là même qui est la matière de son être.

Pour cette raison, le jardin est en train de se détacher des définitions traditionnelles et classiques pour rejoindre la forme plus large du territoire, répondant ainsi à un authentique besoin d'ouverture et d'espace. [...]

Si le propos s'est resserré autour de l'être, jamais pourtant les perspectives ne nous ont paru aussi vastes, car c'est bien à nous-mêmes que désormais le jardin renvoie, nous offrant ainsi un paysage que nous découvrons en ce moment au fur et à mesure que nous progressons. Pour cette raison, il est aujourd'hui impossible de faire l'économie du jardin. C'est bien « en nous », comme l'annonçait Nietzsche, que nous nous promenons lorsque nous déambulons dans ses allées, mais c'est également dans ce lieu de lumière, cet espace de vie et d'énergie positive. »¹¹³²

Nous nous étions posés la question du paradis au début de notre recherche, nous pensions que peut-être finalement il n'était pas tant un jardin qu'une manière de penser et de vivre. En réalité, les jardins réels et symboliques ont tous quelque chose du paradis, tel que l'on peut l'imaginer, mais le jardin en lui-même enseigne aussi tout autre chose parce que sa beauté provoque le regard et oblige à être attentifs au monde ; le paradis n'est pas seulement celui qui nous a été décrit, il déborde largement sur tout l'espace et sur tout le temps. Le jardin / paradis est finalement la vie même et sa construction quotidienne. Il est cet espace / temps joyeux, capable de dynamiser l'être et le monde parce que chaque fois qu'il vit ce qu'il pense, qu'il pense ce qu'il vit, qu'il est attentif à ce qu'il regarde et entend, zélé dans son travail et ses amours, l'homme rend le monde habitable. Cet espace / temps du jardin, il faut en prendre soin car il est au cœur d'un autre espace / temps plus quotidien et banal, expérimentant la souffrance, la mort et le mal. Nos héros répondent par l'affirmative à cette question existentielle du sens de la vie et du destin, assumé parce qu'accueilli avec joie ; ils le montrent dans leurs paroles et leurs actes, nos poètes font de même. La recherche sur « le jardin, seuils et arborescences : une quête du sens », se révèle à travers nos auteurs, riche d'enseignements, débordant sur tout un art de vivre et de penser.

« [...] L'artiste, pas plus que le philosophe, ne fuit le monde. Il l'affirme, le désire, mais non simplement pour ce qu'il est – il est aussi catastrophes et barbarie que beauté et humanité – mais pour ce qu'il recèle au regard, au toucher, à l'écoute de qui l'interroge et le recrée, pour qui en recherche l'universalia ante rem. Nietzsche y reconnaît la sagesse tragique, l'esprit de la musique : « L'aiguillon furieux de ces tourments vient nous blesser au moment même où nous nous sommes en quelque sorte identifiés à l'incommensurable joie primordiale à l'existence, où nous pressentons, dans l'extase dyonisienne, l'immuabilité et l'éternité de cette joie. En dépit de la terreur et de la pitié, nous goûtons la félicité de vivre, non pas en tant qu'individus, mais en tant que la substance vivante, une qui nous enveloppe dans sa joie créatrice.»¹¹³³ Pratiquer la joie signifie s'inscrire en créateur dans le mouvement du monde, pour y témoigner de l'humanité (d'aucuns diraient la divinité) de l'homme. [...] »¹¹³⁴

¹¹³² Catherine Laroze, *Le jardin inspiré, Un refuge pour l'être*, p. 212, 213 ; *Jardiner c'est être au monde*, p. 218. Article tiré de *Le Jardin notre double, sagesse et déraison*, Paris : Éditions Autrement, 1999, collection Mutations, n° 184.

¹¹³³ Frédéric Nietzsche, *La Naissance de la tragédie issue de l'esprit de la musique*, Paris Hachette, Le Livre de poche, Classiques de la philosophie, 1994, XVII, p. 129, 130.

¹¹³⁴ Nicolas Go, *L'Art de la joie essai sur la sagesse*, *Op. Cit.* p. 260, 261.

CONCLUSION

Le jardin, dans sa réalité et à travers l'étude des différentes figures narratives qui se sont harmonieusement complétées, a permis d'admirer et de comprendre la beauté du monde par le prisme de sa propre beauté.

Notre quête du sens a commencé avec « Le jardin, seuils et sublime », elle a montré que l'expérience du sublime implique des épreuves initiatiques, des passages de seuils et de limites liés aux différents âges de la vie, liés à des moments et des lieux particuliers ; l'expérience du sublime qui procède par paliers initiatiques dans le jardin privé et passe par le jardin public vu comme le lieu des rencontres essentielles, dans un espace d'éblouissement et de symbiose et un espace profondément originel et culturel. Le jardin, au cœur du sublime instaure une dynamique où l'émotion est première, créatrice, une émotion amoureuse, portée par les visages et les lieux ; dans l'émotion de l'amour même, elle donne une leçon de légèreté et de présence grâce à un apprentissage du regard, grâce à une façon différente de saisir le lieu et l'autre, l'événement, grâce à l'inattendu, aux jeux du langage, à la reconnaissance du jardin comme espace musical.

Les jardins et les paysages, les jardins secrets et les composantes du jardin ont été le creuset où s'est forgé le sublime. L'espace du jardin a été le lieu où la joie s'est exprimée, où les héros, armés d'un cœur bien disposé et d'une aptitude nouvelle à savoir regarder, sont devenus capables d'admirer le jardin puis le monde, le lieu où les héros initiés par diverses épreuves se sont transformés, dans l'accomplissement d'une joie plus grande et plus profonde.

La recherche s'est poursuivie avec « Le jardin, œuvre ouverte ». La reconnaissance a été analysée dans sa valeur de gratitude, en tant qu'acte d'amour et d'harmonie, et dans sa valeur d'arborescence, c'est-à-dire de parcours dans une dimension historique prenant en compte le temps et le destin pour en arriver à un amour du destin qui se traduit dans la plupart des œuvres par le pardon, la transmission et le don de richesses qui sont autant spirituelles que matérielles.

Les lieux du désir sont apparus nettement comme soi-même et l'autre, privilégiés dans la réciprocité de l'amour, amour s'étendant aux relations les plus riches et complexes. Les jardins sont le reflet des êtres humains, ils provoquent le désir et se comportent comme des signes désirants permettant une réciprocité et une harmonie s'exprimant à travers le langage, l'étude et l'art sous toutes ses formes, la connaissance et la reconnaissance.

Les jardins sont des lieux de désir parce qu'ils ont le visage de l'amour, qu'ils dévoilent jour après jour les promesses de la vie toujours nouvelle et renouvelée. Ils le sont aussi parce qu'ils invitent à la réflexion et la recherche, à la création et à l'art, parce qu'ils engendrent compréhension et amour du monde. Les jardins invitent à une pratique de la joie. Comme ils sont à la fois des lieux d'émerveillement et d'enseignement, ils ouvrent à une dynamique du désir et relient l'être au sublime en tant que voie d'accomplissement de sa destination.

Notre investigation s'est poursuivie avec « Le jardin, espace poétique », qui a exprimé la quintessence du jardin. Il est à plus d'un point de vue un art dans sa théorie et dans sa pratique. Tout un discours se construit à partir de lui. Il est autant un espace esthétique et artistique, littéraire et scientifique qu'il est un espace réel touchant notre esprit et tous nos sens corporels. Il est l'image même de la poésie et son espace parce qu'il est le lieu où l'on récite de la poésie, le lieu de son inspiration et de sa manifestation.

Le jardin est un espace poétique par ses caractéristiques d'espaces plurivoque, symbolique et mythique.

En tant qu'espace plurivoque, le jardin est d'abord jaugé à l'aune de l'île et de l'oasis, ce sont tous les trois des espaces séparés à la fois ouverts et fermés mais le jardin est finalement un espace différent, esthétique et davantage ouvert sur le monde.

Espace symbolique, le jardin montre par sa grille de signes qu'il est comme le miroir de l'homme, ses images ou représentations sont parfaitement humaines et ses fruits sont exactement les conséquences des bons soins de l'homme. Les jardins, grâce à leurs diverses aventures humaines, littéraires et historiques, scientifiques façonnent un espace idéal et symbolique où s'exprime et pourrait s'exprimer encore un grand destin européen.

L'éventail des métaphores du jardin étant particulièrement large, les choix se sont portés sur la couleur et le sens du vert, sur la palette de ses nuances et sur l'eau comme symboles particulièrement représentatifs des différents jardins. La couleur verte et ses reflets divers est apparue malgré son ambivalence plus positive que négative ; quant à l'eau, seule sa valeur positive a été retenue pour la raison déjà extrême qu'elle est à la source même de la vie, la matière première à l'origine de toute création, la bénédiction du quotidien comme elle est le signe et la manifestation du sublime quotidiennement comme dans des occasions extraordinaires.

En Afrique et en Asie et d'une manière presque générale dans les pays du sud, l'eau fraîche, parfois parfumée de roses, présentée à l'hôte de passage est garante de l'hospitalité. Elle est le signe de la fête que représente l'arrivée d'un ami. Dieu est comparé à la rosée, à la pluie printanière ; l'âme cherche Dieu comme la biche altérée cherche l'eau. L'eau est à la fois symbole de vie matérielle et symbole de vie spirituelle. Le cœur du sage est rempli de l'eau de la sagesse et la parole de Dieu est la source d'eau vive. Fontaine, source, rivière et fleuve participent de ces mêmes significations.

Il était dès lors naturel de se tourner vers les mythes qui, bien que devenus littéraires, ne perdent rien de leur force en tant que réponses à des questions, qui renaissent dans d'autres histoires pour résoudre un problème trop ardu, provoquer la communication jusqu'alors impossible...Et qui se transforment en d'autres mythes jusqu'à ce que des barrages parfois provisoires les obligent à s'arrêter sur une réponse particulière, ou tout simplement parce que tout semble avoir été dit.

« [...] La pensée mythique témoigne d'une fécondité qui a quelque chose de mystérieux. Elle ne semble jamais satisfaite d'apporter une seule réponse à un problème : sitôt formulée cette réponse s'insère dans un jeu de transformations où toutes les autres réponses possibles s'engendrent ensemble ou successivement. Les mêmes concepts, différemment agencés, échangent, contrarient ou inversent leurs valeurs et leurs fonctions respectives, jusqu'à ce que les ressources de cette combinatoire se dégradent, ou qu'elles soient simplement épuisées. [...] »¹¹³⁵

Les jardins sont souvent emplis d'effigies de dieux et de déesses, les récits les mentionnent, des réseaux de sens s'élaborent, tissent entre eux et les héros une nouvelle histoire. Vertumne, dieu des jardins et des vergers, Flore et Pomone se distinguent

¹¹³⁵ Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Éditeur Plon, 1983 ; p. 233.

particulièrement, et plus intensément encore, se lisent en surimpression de plusieurs textes les figures de Pyrame et Thisbé, d'Orphée, de Diane ou Arthémis qui conduisent à Aréthuse.

Le mythe d'Aréthuse a paru de grande importance parce qu'il entre en résonance peu ou prou avec tous les textes choisis, qu'il met en scène la figure du couple d'Aréthuse et Alphée, qu'il naît dans l'Antiquité, se poursuit dans la modernité de nos oeuvres, qu'il peut être dévoilé autrement et que finalement il devient une grande figure de quête révélant la poésie même sous ses formes les plus variées.

Aréthuse, figure poétique et féminine, représentation du désir et de l'amour, se lit aussi comme la quête de la beauté ; grâce au jardin et grâce à elle, le regard exercé devient capable de lire les signes qu'il reçoit et les traduit d'un point de vue créateur.

Le jardin s'est déployé dans son arborescence à la fois matérielle, intellectuelle et spirituelle, non seulement dans les textes choisis mais aussi dans la réalité de certains parcs ou jardins réels car jardin réel et fictif s'interpénètrent et se lisent ensemble, répondent aux mêmes questions du sens.

Claudio Magris donne une clef majeure du Jardin en expliquant que la reconnaissance du monde passe par lui, le Jardin est comme le moule révélant toutes les autres connaissances.¹¹³⁶ ¹¹³⁷ Quant au concept même de reconnaissance, il constitue une immense arborescence qui relie l'homme dans son essence et dans ses actes à l'autre, qui relie les êtres humains à des espaces privilégiés et au cosmos tout entier.

Les concepts de sublime et de reconnaissance permettent d'explorer et d'approfondir l'essence et le sens du jardin pris dans son rapport étroit avec l'être. C'est parce qu'il y a du sublime que l'individu peut faire face au tragique et à l'adversité ; seule la reconnaissance dans tous ses aspects permet à l'être d'avancer et de poursuivre son chemin de la meilleure façon, c'est-à-dire sans jamais ignorer ses failles et ses faiblesses mais en les surmontant joyeusement.

¹¹³⁶ Claudio Magris, *Microcosmes*, *Op. Cit.* p. 332, 333.

¹¹³⁷ Claudio Magris, *Microcosmi*, *Op. Cit.* p. 263.

Le jardin est bien cet élan du sublime dans le quotidien qu'il transcende. Ce je ne sais quoi de sublime, né dans le jardin, pousse à l'enthousiasme et à la reconnaissance. Il donne cette qualité du regard qui, d'abord porté sur lui, permet de voir c'est-à-dire d'admirer et d'aimer le monde autour de soi, sans en occulter la terreur, la violence, le tragique. Il ouvre à cette pensée forte de la relation existentielle entre la justesse d'expression artistique et la justesse de la vie pratique et quotidienne.

Au cœur du monde, au cœur à la fois de sa beauté, de ses désastres, de sa furie, la joie devient une « force majeure »¹¹³⁸ et entretenir l'art de la joie¹¹³⁹ devient la voie d'une esthétique et d'une éthique essentielle. Francis Ponge et Philippe Jaccottet entraînent régulièrement le lecteur sur cette voie. C'est l'un des grands enseignements du jardin.

Le jardin permet de réconcilier l'homme et la nature, de relier l'être au cosmos tout entier. Le sens profond du jardin, sous ses formes réelles, figuratives, métaphoriques, les œuvres en témoignent, est de réunir les temps anciens et modernes, de permettre aux différentes générations tout au long des siècles de nouer ou renouer un dialogue dans une relation de reconnaissance heureuse, d'accepter son destin dans une joie qui n'est pas béate, mais volontaire et dynamique.

Le jardin apprend à chacun, nos héros en sont les porte-parole, à vivre ce qu'on pense et à penser ce qu'on vit, à accomplir pleinement sa vie avec soi et avec les autres. Le jardin enseigne une manière signifiante de penser et de vivre. Il est certes une image du paradis tel qu'il est peint au cours des siècles, le lieu de la jouissance d'être et du bonheur. Du pur cocon maternel qu'il peut être, il est aussi le lieu de la révélation de soi et de la liberté de chacun.

Parce que le jardin est contemplé et étudié sous le jour de la beauté, notre quête du sens s'apparente bien évidemment à elle. Ce qui donne du sens à l'univers c'est sa beauté, qu'il ait fallu le prisme du jardin pour y accéder est naturel car en lui se retrouve la nature et la culture, notre être même.

« [...] cet univers composé d'éléments sensibles et sensoriels prend toujours une orientation précise, celle de tendre, à l'instar d'une fleur, d'un arbre, vers la réalisation du désir de l'éclat d'être qu'il porte en lui, jusqu'à ce qu'il signe

¹¹³⁸ Clément Rosset, *La Force majeure*, Op. Cit.

¹¹³⁹ Nicolas Go, *L'Art de la joie essai sur la sagesse*, Op. Cit.

la plénitude de sa présence. On trouve en ce processus les trois acceptions du mot sens en français : sensation, direction, signification. »¹¹⁴⁰

La beauté et le désir vrais, alliés au sublime et à la reconnaissance et saisis dans cet élan qui est pur mouvement vers le haut, dynamique d'une plénitude en marche forment grâce au jardin et à sa représentation la métaphore d'un autre immense jardin brodé par chaque être y ajoutant les motifs de sa propre soie. Rilke chante avec la voix d'Orphée que tous les êtres vivants brodent un grand tapis glorieux¹¹⁴¹ qui est la vie même.¹¹⁴² La reconnaissance, née du jardin, amour du dieu envers la créature et réciproquement, donne le pouvoir et la joie de la célébration au cœur même du tragique contenu dans toute existence. Les jardins ont exprimé toute la quintessence de la joie qu'ils recélaient et qu'ils partageaient avec les héros et le lecteur ; grâce à eux quelque chose peut surgir, d'une manière poétique c'est le chant d'Orphée qui peut naître.

« Seul, qui déjà éleva la lyre / jusque parmi les ombres / peut pressentir et proclamer / la louange infinie. [...] »¹¹⁴³

Cette recherche du sens à travers le jardin montre très fortement aussi qu'on ne peut se passer de la poésie du monde, le jardin a été un moyen de la découvrir ; elle est en fait primordiale dans tous les rapports que l'être humain entretient avec lui-même et avec l'autre. Le jardin, image de la poésie, donne les clefs nécessaires pour habiter poétiquement le monde et le rendre plus habitable.

La force du jardin réside assurément dans le travail dur et rigoureux qu'il réclame. La joie et l'éblouissement surgissent ainsi de l'effort, c'est au cœur même de la concentration et de la difficulté, de l'épreuve et de la douleur que se découvre la beauté véritable. Les héros ont accompli un travail similaire en s'efforçant de comprendre et de traduire les signes qui leur étaient donnés.

¹¹⁴⁰ François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris : Éditions Albin Michel, 2006 ; p. 35.

¹¹⁴¹ L'image est belle et a été employée bien des fois par les mystiques du monde entier, tapis glorieux, carte ou dessin, les êtres humains dessinent consciemment et inconsciemment un jardin ou un paysage qui, en fait révèle l'humanité dans son entier, ils sont solidaires d'un grand œuvre qu'ils ont charge de mener à bien.

¹¹⁴² Rilke, *Les Élégies de Duino Duineser Elegien, Les Sonnets à Orphée Die Sonette an Orpheus*, Éditions Montaigne, 1943 ; Paris : Éditions Flammarion, 1992, pour cette édition ; *Sonnets à Orphée XXI*, les deux derniers tercets.

¹¹⁴³ *Sonnets à Orphée IX*, les quatre premiers vers, p. 167. « Nur wer die Leier schon hob / auch unter Schatten, / darf das unendliche Lob / ahnend erstatten.[...]. » p. 166.

Les jardins sont peut-être les seuls lieux capables de rassembler tous les hommes quels qu'ils soient et quel que soit leur âge ; ils se révèlent capables de les faire penser et dialoguer différemment. Les jardins expriment un vrai langage et ouvrent à tous les langages ; ils forment un monde de signes sans cesse ouverts à d'autres signes. Comme ils peuvent contenir tous les autres arts et qu'ils sont à la fois matière vivante et énergie spirituelle, leur complexité propre les rend aptes à répondre aux attentes les plus compliquées.

Au XVIII^{ème} siècle, le jardin devenait l'espace d'une grande aventure théâtrale, aventure qui se perpétue sous des formes similaires aujourd'hui, avec les spectacles sons et lumière et les concerts donnés dans les grands parcs et châteaux comme Versailles, Fontainebleau, Vaux-Le-Vicomte pour ne citer qu'eux. La France et l'Europe cherchent à définir des projets culturels et des politiques novatrices conférant au jardin le rôle de cadre et d'acteur.

Les jardins expriment les enjeux les plus ambitieux. Les Jardins de l'Imaginaire¹¹⁴⁴ situés dans la ville ancienne de Terrasson Lavilledieu veulent évoquer l'histoire de l'humanité à travers les fragments de l'histoire des jardins. Les treize jardins thématiques, le bois sacré, le tunnel végétal, les jardins élémentaires, le théâtre de verdure, l'axe des vents, les perspectives, les jardins d'eau, la roseraie, le chemin des fontaines, le topiaire, les fleuves, les sculptures de Peter Fourakis, la serre dans le jardin s'étalent sur plus de six hectares en terrasses. Certaines terrasses surplombent la ville et jouent un rôle important dans la théâtralisation de l'espace. Se promener dans les jardins de l'imaginaire peut se comparer à une initiation. Ces jardins accueillent des manifestations culturelles telles que salons du livre, parcours plus particulièrement symbolique...

Le domaine de Nohant, lieu miroir de George Sand, abrite régulièrement littérature et musique, le salon littéraire et musical de l'écrivain se perpétue à travers le temps. Jardins et demeures restent des signes vivants d'un passé et d'un présent parfaitement reliés, les exemples abondent, notamment avec les demeures et jardins d'écrivains ou de musiciens.

Imaginer une aventure littéraire et réelle des jardins européens, en choisissant des thèmes particuliers qui pourraient évoluer au fil du temps, n'est pas si utopique. Beaucoup de

¹¹⁴⁴ Les Jardins de l'Imaginaire font partie du Centre Culturel Européen des Jardins et du Paysage sont en corrélation étroite avec la mission de reconnaissance des Parcs et Jardins, Paysages de Lituanie et avec l'Institut Européen des itinéraires culturels.

jardins en Europe proposent déjà des parcours littéraires, symboliques, particulièrement en Espagne et en Italie ; les constituer en réseaux peut sembler plus complexe, eu égard à la difficulté de choisir une thématique commune. Le tourisme qui touche toutes les classes sociales pourrait ainsi particulièrement s'investir dans des projets culturels et privilégier des perspectives plus intellectuelles et artistiques.

Le sens du jardin est du sens transposé. Les récits de voyage comme les peintures et les dessins, les objets même participent depuis toujours des diverses interprétations et transpositions de ce qu'est le jardin. Toutes ces reconstructions montrent et démontrent l'intérêt et l'alliance qui se créent entre les hommes de régions ou de pays différents.

Proposer à des enfants, des adolescents et des étudiants de mieux comprendre le monde à travers l'expérience donnée par les jardins botaniques peut se révéler riche de promesses pour l'avenir de la planète. L'esthétique et l'éthique, la science y tiennent leur place. Les échanges internationaux se sont intensifiés au cours des siècles, ils permettent aujourd'hui de mieux comprendre la nature du manteau de la planète et les problèmes auxquels il faut faire face.

Les jardins peuvent même se révéler comme des aides particulièrement puissants dans le cas de la réinsertion de jeunes en difficulté. Le château de Cheverny en est un exemple puisqu'il a pris sous son aile « une Brigade de jardiniers »¹¹⁴⁵ qui s'est montrée digne des espoirs fondés sur elle. Ces jeunes gens se sont investis dans les grands projets du parc et ont travaillé d'une façon soutenue pour leur réalisation. Ces jeunes se sont en quelque sorte appropriés les jardins en prenant soin d'eux, en réfléchissant aux meilleurs manières de les sublimer. L'expérience serait concevable aussi pour initier des jeunes aux valeurs représentées par un patrimoine historique et vivant.

Dans l'immense champ de la découverte, le *Jardin de la spéculation cosmique*, près de Glasgow en Écosse, créé par l'architecte Charles Jenks qui interprète les lois de la physique pour les besoins de l'art paysager, livre un espace étonnant et digne d'être étudié, il confie :

« En dessinant un jardin, les problèmes sont à la fois pratiques, fonctionnels et philosophiques. Parfois on travaille avec la nature, parfois contre elle. Mais, avec sa façon d'être chaotique et organisatrice, et en étant capable de

¹¹⁴⁵ Antoine Baldassari, *La Brigade des jardiniers, les jeunes à la peine*, lundi 19 juin 2006, France 3.

*provoquer des dégâts incroyables, la nature, bien plus douée que nous, s'exprime également avec le projet. Le dialogue est constant. »*¹¹⁴⁶

Cet espace surprenant montrant le jardin comme le lieu de l'univers est particulièrement intéressant parce qu'il pousse à penser l'origine et la fin du monde et ce n'est pas habituel sous cette forme. En même temps, une autre idée pourtant familière, intrigue et fraye profondément son chemin dans l'être humain, c'est l'idée selon laquelle la nature est alliée de l'homme et participe pleinement à ses projets. Elle serait d'une certaine façon à l'écoute de l'intelligence et de la sensibilité humaines.

Une politique en faveur des jardins et paysages se met en place depuis plusieurs années et se décline en cinq volets, protection, restauration, création, entretien, pédagogie.

Les jardins occupent dans l'univers actuel une place prépondérante, il suffit de lire le dernier numéro de la revue¹¹⁴⁷ *Connaissance des Arts Jardins* pour en être convaincus. Ce n'est pas un hasard, le jardin ouvre à une infinité d'expériences et de travaux autant scientifiques que culturels.

Le jardin, tout le long de son histoire qui est aussi la nôtre, continue d'apporter de vraies valeurs à travers toutes ses manifestations, il poursuit et trace un chemin du sens. Dans ce chemin, les roses ont tenu une vraie place, elles pourraient même à travers leur histoire renouer plus vivement un dialogue entre poètes du monde entier. La rose qui porte le nom Ispahan vient de la rose née sur la tombe d'Omar Khayam,¹¹⁴⁸ poète et philosophe, mathématicien, à Ispahan en Iran. Leconte de Lisle (1818-1894) célèbre les roses d'Ispahan dans un recueil, *Poèmes Tragiques : Les Roses d'Ispahan*.¹¹⁴⁹ Le poète célèbre aussi le matin en le comparant à *un divin rosier* toujours dans *Poèmes Tragiques : Dans le ciel clair*. Le jardin d'Épicure était à la fois l'espace véritable de la demeure et de son jardin et la philosophie elle-même ; Sa'di, né à Chiraz vers 1291, est connu et célébré pour ses deux ouvrages didactiques, le *Boustan* (le verger) et le *Gulistan* (le jardin de roses) œuvres qui traduisent bien l'idée que la beauté du jardin comme des roses s'accorde avec une philosophie

¹¹⁴⁶ Le Monde 2 n° 134. Supplément au Monde n° 19167 du samedi 9 septembre 2006 ; Maguy Day, *Des théories cosmogoniques au service du paysage Un jardin pataphysique*, p. 44.

¹¹⁴⁷ *Connaissance des Arts Jardins*, n° 3 Octobre 2006 – Janvier 2007. *Anne de Bretagne - Varengeville – Wirtz – Patrick Blanc – Capacity Brown – Suzhou – Getty Center – Le chêne*.

¹¹⁴⁸ www.agora.qc.ca/mot.nst/Dossiers/omar_khayam-48k

¹¹⁴⁹ Charles-Marie Leconte de Lisle, *Les Œuvres*, tome III, *Poèmes Tragiques. Derniers poèmes*, Éditions Les Belles Lettres, 1977, collection des Universités de France ; *Dans le ciel clair*, n° 3 p. 17. *Les Roses d'Ispahan*, n° 12 p. 43.

pratique aidant les êtres humains à mieux vivre et penser. Le dixième ciel du paradis de Dante est une rose blanche ou rose céleste dont le point central très lumineux est Dieu.¹¹⁵⁰ Les roses, à elles seules, fabriquent un réseau de sens inépuisable, ce qui pourrait justifier que soit créé un parcours intellectuel et touristique sur le thème des roses, permettant notamment de mettre en évidence la richesse de la civilisation islamique et ses liens avec la civilisation occidentale avec pour souci commun la beauté.

Le jardin, dans nos textes, était un lieu initiatique, le paradis de Dante est un lieu lui aussi dangereux parce qu'initiatique.

« [...] Mais au Paradis les épreuves ne sont pas terminées. Le parcours initiatique atteint, au contraire, ses étapes décisives : tout d'abord, ce lieu du bonheur parfait qu'il traverse, [Dante] est-il capable d'en supporter simplement la vue ? : le Paradis est insupportable, telle est la découverte qui change le signe de l'image ordinaire, laquelle est une image statique, génératrice de révérence et d'ennui ; le Paradis de Dante est le contraire de la staticité ; s'il est insupportable, c'est par tension excessive, excès d'émotion, d'énergie, de perception. [...] »¹¹⁵¹

Les différentes œuvres ont montré à quel point le paradis ne pouvait que se lire d'une manière dynamique, qu'il ne pouvait remplir son rôle que dans ce mouvement de soulèvement de l'être.

« Le jardin, seuils et arborescences : une quête du sens » la recherche a pris tout son sens à partir de l'expérience insaisissable, ineffable, sensible et spirituelle, violente et passionnée du sublime.

« Avoir rencontré le sublime in situ et sentir combien nous ne cessons de le méconnaître retentit sur l'orientation d'une existence. Tout s'ordonne désormais autour de l'impulsion donnée ; et une bonne part du monde environnant semble frappée d'irréalité. Fiat lux : ne pas empêcher le sublime de jaillir, œuvrer à le rendre possible, voilà qui reste en notre pouvoir. Fiat : que surgisse le sublime, quand bien même on sait qu'il ne s'installera jamais ! Lux et non lumen : que la lumière perde tout aspect exogène pour devenir pure opération de vision !

¹¹⁵⁰ Dante, *La Divine comédie, Le Paradis, chants XXXI, XXXII, XXXIII, Op. Cit.* Texte original et Traduction de Jacqueline Risset.

¹¹⁵¹ Dante, *La Divine comédie, Le Paradis, Op. Cit.* Introduction de Jacqueline Risset, p. 7.

Car le sublime n'a rien d'une création individuelle ; mais, déposé dans un vestige qui acquiert la mobilité du signe, c'est d'abord un aiguillon insolite et une passion consentie. Principe archaïque qui n'exclut pas la douceur du consentement au moment où il s'impose avec le plus de violence, il est aussi cette expérience éblouissante ou cette émotion de l'intelligence, par laquelle nous prenons conscience du « reste » : de l'originnaire et de l'ultime.

« Ce qui demeure, les poètes le fondent. »¹¹⁵²

*Les poètes et tous ceux qui leur ressemblent. »*¹¹⁵³

Le jardin, pour l'être humain aujourd'hui, signifie une esthétique et une éthique, il apprend l'art de vivre et de penser, il fait œuvre de mémoire et ouvre à de multiples inventions, il initie à l'art de la joie et donne à chaque individu la faculté de le pratiquer en le rendant plus particulièrement responsable et capable de construire un monde habitable. Le jardin, à la manière d'un inépuisable réservoir dans lequel chacun peut et pourra toujours puiser, est cet espace particulier permettant à l'être humain de franchir les différents obstacles qu'il rencontre pour toujours s'élancer au-delà de lui-même.

Le jardin aujourd'hui revêt aussi une signification collective. Il offre une esthétique et une éthique, il enseigne l'art de vivre et de penser, il rend l'homme plus lucide, sage et responsable, apte à construire avec ses semblables un monde plus humain.

¹¹⁵² Baldine Saint Girons cite Hölderlin, *Andenken*, vers 1803 : « *Was bleibt aber, stiften die Dichter.* ». On trouve ce vers dans Hölderlin, *Oeuvres*, Paris : Éditions Gallimard, 1967, Bibliothèque de la Pléiade, dans les *Hymnes*, le poème *Souvenir* dont c'est le dernier vers, p. 876.

¹¹⁵³ Baldine Saint Girons, *Fiat Lux Une philosophie du sublime*, Paris : Quai Voltaire, Édima, 1993 ; p. 526.

BIBLIOGRAPHIE.

I – CORPUS LITTÉRAIRE.

BASSANI, Giorgio, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, Milano : Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 1976 ; 241 p.

BASSANI, Giorgio, *Le Jardin des Finzi-Contini*, Torino : Giulio Einaudi Editore, 1962 ; Paris : Editions Gallimard, 1964, pour la traduction française. Traduit de l'italien par Michel Arnaud ; collection Folio N°634, 1998 ; 373 p.

CAILLOIS, Roger, *Le Fleuve Alphée*, Paris : Gallimard, 1978 ; 219 p.

CAILLOIS, Roger, *L'écriture des pierres*, Genève : Editions d'Art Albert Skira S. A. 1970 ; collection Champs Flammarion, 1981. 130 p.

CAILLOIS, Roger, *Pierres*, Paris : Editions Gallimard, 1966, pour *Pierres*. Editions Gallimard, 1970, pour « *Minéraux* », extrait de *Cases d'un échiquier*. Genève : Editions d'Art Albert Skira, 1970, pour les extraits de *L'écriture des pierres*. Editions Gallimard / Poésie, 1971 ; 161 p.

HAASSE, Hella, S, *La Source cachée*, traduit du néerlandais par Anne-Marie de Both-Diez ; Arles : Editions Actes Sud, 1998 pour la traduction française ; 141 p.

HAASSE, Hella, S, *Le Génie du lieu* suivi de *La Gloriette*, Traduit du néerlandais par Anne – Marie de Both – Diez ; Arles : Editions Actes Sud, 1998 pour la traduction française ; 65 p.

HAASSE, Hella, S, *Les Initiés*, Traduit du néerlandais par Annie Kroon. Arles : Editions Actes Sud, 2003 pour la traduction française ; 462 p.

JACCOTTET, Philippe, *Paysages avec figures absentes*, Paris : Editions Gallimard, 1970 ; 1976 ; collection Poésie / Gallimard ; 182 p.

JACCOTTET, Philippe, *A Travers le verger* suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, Paris : Editions Gallimard.

A Travers un verger, 1971 – 1974, a paru en édition originale avec des gravures de Tal Coat aux éditions Fata Morgana, Montpellier, en 1975.

Les Cormorans, 1974, ont paru en édition originale avec des gravures de Denise Esteban aux éditions Idumée, Marseille, en 1980.

Beauregard, 1976 – 1980, a paru en édition originale avec des gravures de Zao Wou – Ki aux éditions Maeght, Paris, en 1981.

JACCOTTET, Philippe, *L'Effraie et autres poésies*, Paris : Editions Gallimard, 1953, renouvelé en 1981 ; 62 p.

JACCOTTET, Philippe, *Poésie 1946 – 1967*, Paris : Editions Gallimard, 1954 pour *L'Effraie et autres poésies*, 1958 pour *L'Ignorant*, 1967 pour *Airs*, 1971 pour la préface de Jean Starobinski, 1977 pour *Leçons* ; collection Poésie / Gallimard ; 182 p.

JACCOTTET, Philippe, *La Semailson Carnets 1954 – 1979*. Paris : Editions Gallimard, 1984 ; 280 p.

JACCOTTET, Philippe, *La Seconde semaison, Carnets 1980 – 1994*. Paris : Editions Gallimard, 1996 ; Les carnets 1980 – 1984 ont paru pour la première fois aux Editions Fata Morgana, en 1987, sous le titre *Autres journées* ; 236 p.

JACCOTTET, Philippe, *Cahier de verdure*, prose et poèmes. Paris : Editions Gallimard, 1990 ; 81 p.

JACCOTTET, Philippe, *La Promenade sous les arbres*, Suisse, Bienne : La Bibliothèque des Arts, 1988 ; 151 p.

JACCOTTET, Philippe, *Après Beaucoup d'années*, Paris : Editions Gallimard, 1994 ; 101 p.

JACCOTTET, Philippe, *Observations et autres notes anciennes*, Paris : Editions Gallimard, 1998 ; 130 p.

JACCOTTET, Philippe, *Ecrits pour papier journal Chroniques 1951 – 1970*, Textes réunis et présentés par Jean-Pierre Vidal. Paris : Editions Gallimard, 1994 ; 300 p.

JACCOTTET, Philippe, *Tout n'est pas dit*, Billets pour la Béroche 1956 – 1964. Cognac : Le temps qu'il fait, 1994 ; 138 p.

JACCOTTET, Philippe, *Une Transaction secrète*, lectures de poésie. Paris : Editions Gallimard, 1987 ; 346 p.

JACCOTTET, Philippe, *Libretto*, Genève : La Dogana, 1990 ; 77 p.

JACCOTTET, Philippe, *De la Poésie* Entretien avec Raynald André Chalard, entretien publié en mars 2002 dans *Le Nouveau Recueil n° 62*, puis aux éditions Arléa, mars 2005 ; 64 p.

MAGRIS, Claudio, *Microcosmi*, Garzanti Editore s.p.a. 1997,1998 ; Garzanti Libri s.p.a. 1999 ; Printed in Italy ; 275 p.

MAGRIS, Claudio, *Microcosmes*, Paris : Gallimard, 1998, pour la traduction française ; collection Folio n° 3325 ; 344 p.

MAGRIS, Claudio, *Déplacements*, Traduit de l'italien par Françoise Brun. © 2001, par Claudio Magris ; © La Quinzaine littéraire Louis Vuitton, 2002 pour la traduction française ; 270 p.

PONGE, Francis, *Pièces*, Paris : Editions Gallimard, 1962, collection Poésie/Gallimard 1989 ; 193 p.

PONGE, Francis, *La Rage de l'expression*, Paris : Editions Gallimard, 1976, collection Poésie / Gallimard, 1995 ; 215 p.

PONGE, Francis, *Oeuvres Complètes I*, Paris : Editions Gallimard, 1999, pour l'ensemble de l'appareil critique et des Ateliers, Bibliothèque de la Pléiade ; 1210 p.

PONGE, Francis, *Œuvres Complètes II*, Editions Gallimard, 2002, pour l'ensemble de l'appareil critique et des Ateliers, Bibliothèque de la Pléiade ; 1846 p.

PONGE, Francis, *La Fabrique du pré*, Genève : Editions d'Art Albert Skira, 1971 ; collection dirigée par Albert Skira avec la collaboration de Gaëtan Picon ; 271 p.

QUIGNARD, Pascal, *Tous Les matins du monde*, Paris : Editions Gallimard, 1991 ; collection Folio n° 2533 ; 117 p.

RIBEYRO, Julio Ramón, *Silvio en el rosedal*, De la seleccion y del prologo : Alfredo Bryce Echenique, 1989, diseno de la coleccion : Guillemot – Navares, reservados todos los derechos de esta edicion para Tusquets Editores, S.A. 6 Iradier, 24, bajos – 08017 Barcelona ; 279 p.

RIBEYRO, Julio Ramón, *Silvio et la roseraie*, Paris : Gallimard, 1981, pour la traduction française. Titre original : *La Palabra Del Mudo, Cuentos 1952 – 1977* ; 263 p.

WOOLF, Virginia, *Kew Garden*, Londres : The Hogarth Press, 1919 ; The edition re-issued here in facsimile was first published in 1927, in a limited edition with decorations and jacket illustration by Vanessa Bell, by The Hogarth Press, London.

WOOLF, Virginia, *Romans et Nouvelles*, Paris : Éditions Stock, 1947 et 1974 pour la traduction de *Entre les Actes* ; 1937 et 1974 pour celle de *Les Vagues*. Librairie Générale Française, 1993 pour les nouvelles traductions ; 1288 p.

WOOLF, Virginia, *To The lighthouse*, Londres : The Hogarth Press, 1927 ; Penguin Books, 1992 ; 268 p.

WOOLF, Virginia, *Instants de vie*, Paris : Editions Stock, 1986 pour la traduction française, collection du livre de Poche biblio n° 3090 ; 273 p.

WOOLF, Virginia, *Orlando a biography*, Londres : The Hogarth Press, first published october 1928 ; 1964 tenth impression.

WOOLF, Virginia, *The Mark on the wall and other short fiction*, Oxford University Press, Oxford World's classics, 2001 ; 116 p.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own and Three Guineas*, London : Hogarth Press, 1929, pour *A Room of One's Own* ; 1938 pour *Three Guineas* ; London : Penguin Books, 1993 ; 365 p.

WOOLF, Virginia, *Une Chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris : Éditions Denoël 1977, 1992 pour la traduction française, collection 10/18 n° 2801 ; 171 p.

II – TEXTES THEORIQUES, CRITIQUES A PROPOS DES JARDINS ET DU PAYSAGE.

ANDRÉ, Florence et de COURTOIS Stéphanie (sous la direction de), *Édouard André (1840-1911) Un paysagiste botaniste sur les chemins du monde*, Besançon : Les Éditions de L'Imprimeur, Richard Edwards, éditeur et Néo Typo imprimerie, 2001 ; collection Jardins et Paysages ; 336 p.

BARIDON, Michel, *Les Jardins – Paysagistes – Jardiniers –Poètes*, Paris : Editions Robert Laffont, 1998 ; collection Bouquins ; 1239 p.

BENOIST-MECHIN, Jacques, *L'Homme et ses jardins ou les métamorphoses du Paradis terrestre*, Paris : Editions Albin Michel, 1975 ; 257 p.

BONNECHERE, Pierre et BRUYN, Odile (de), *L'Art et l'âme des jardins, de l'Égypte pharaonique à l'époque contemporaine, une histoire culturelle de la nature dessinée par l'homme*, Anvers : Bibliothèque des Amis du Fonds Mercator, 1998, Les auteurs et Fonds Mercator.

BRUNON, Hervé (dirigé par), *Le Jardin, notre double, sagesse et déraison*, Paris : Editions Autrement, 1999, collection Mutations n° 184 ; 295 p.

CAUQUELIN, Anne, *L'Invention du paysage*, Paris : librairie Plon, 1989 ; Presses Universitaires de France, 2000 ; « Quadrige » 2000, 2002. 181 p.

CAUQUELIN, Anne, *Petit traité du jardin ordinaire*, Paris : Editions Payot & Rivages, 2003 ; 176 p.

CLARK, Kenneth, *L'Art du paysage*, Saint Pierre de Salerne : Gérard Montfort, 1988.

COLLOT, Michel (sous la direction de), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles : Editions Ousia, 1997 ; Paris : Librairie Philosophique J. Vrin ; 368 p.

DAGOGNET, François, *Nature*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1990 ; 233 p.

DAGOGNET, François, *La Maîtrise du vivant*, Paris : Éditions Hachette, 1988 ; 202 p.

DUMAS, Robert, *Traité de l'arbre essai d'une philosophie occidentale*, Arles : Actes Sud, 2002 ; 256 p.

GODEAU, Jérôme et VOLCOUVE, Madeleine, Paris Musées : *Les Mots du jardin*, Actes Sud 1997 ; 127 p.

GRIMAL, Pierre, *Les Jardins romains*, Paris : Boccard, 1943 ; Paris : P.U.F., 1969 (2^{ème} édition).

GRIMAL, Pierre, *L'Art des jardins*, Paris : P.U.F, 1954, collection Que Sais-je N° 618 ; 125 p.

HAMMAD, Manar, *Lire l'espace, comprendre l'architecture, Essais sémiotiques*, en particulier le chapitre intitulé : *Jardin-Ciel, Jardin-Terre, Jardin-Ailleurs*, p. 117 - 122 ; Paris : S.N. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2006 ; Limoges : Presses de l'Université de Limoges, 2006 ; Monts : Présence Graphique, 2006 ; 372 p.

HAUTECOEUR, Louis, *Les Jardins des dieux et des hommes*, Paris : Editions Hachette, 1959.

KEVORKIAN, A. M., SICRE, J. P., *Les Jardins du désir, Sept siècles de peinture persanne*, Paris : Éditions Phébus, 1983.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Le Jardin des songes. Etude sur la Symbolique du Jardin dans la Littérature et l'Iconographie Fin - de - siècle*, Thèse de Doctorat en Littérature Comparée, sous la direction de Monsieur le Professeur Jean de Palacio, 1996.

LAROZE, Catherine, *Une Histoire sensuelle des jardins*, Paris : Éditions Orbans, 1990.

LE MENAHEZE, Sophie, *L'Invention du Jardin Romantique en France 1761 – 1808*, Préface de Michel Baridon. Neuilly-sur-Seine : Editions Spiralinthe, 2001 ; 575 p.

LEPAGE, Corinne, *Un Chantier pédagogique*, Revue des Deux Mondes, mars 2002.

LE POTAGER DU ROI, Paris : Editions Actes Sud, 1998 et Ecole nationale supérieure du paysage, 1998.

MOSSER, Monique et NYS, Philippe (sous la direction de), *Le Jardin, Art et Lieu de Mémoire*, Besançon : Les Editions de L'Imprimeur, 1995. Actes du colloque organisé à Vassivière – en – Limousin.

ROGER, Alain, (sous la direction de), *La Théorie du paysage en France*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1995 ; 464 p.

ROGER, Alain, *Court Traité du paysage*, Paris : Éditions Gallimard, 1997 ; 204 p.

SANSOT, Pierre, *Jardins Publics*, Paris : Editions Payot, 1993 ; 265 p.

SINCLAIR, Andrew, *Jardins de gloire, de délices et de Paradis*, Andrew Sinclair, 2000 ; éditions J.C. Lattès, 2000, pour la traduction française ; 279 p.

VINCI, Léonard (de), *Traité du paysage*, Paris : Editions Delagrave, 1927.

ZUYLEN (van), Gabrielle, *Tous Les Jardins du monde*, Paris : Editions Gallimard, 1994, collection Découvertes Gallimard, Art de vivre, n° 207 ; 176 p.

III – TEXTES THEORIQUES ET CRITIQUES.

AUFFRET, Séverine, *Aspects du Paradis*, Paris : Editions Arléa, mai 2001 ; 240 p.

AUSTIN, J.L., *Quand dire c'est faire*, Paris : Éditions du Seuil, 1970, réed, collection Points.

BACHELARD, Gaston, *la Terre et les rêveries de la volonté, Essai sur l'imagination des forces*, Paris : Editions José Corti, 1948, 1971.

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos, Essai sur les images de l'intimité*, Paris : Editions José Corti, 1948.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Editions José Corti, 1942, collection le livre de Poche, biblio essais, n°4160 ; 218 p.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Editions José Corti, 1972.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris : P.U.F., 1957 ; 8^{ème} édition « Quadrige », 2001 ; 215 p.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris :P.U.F. 1960 ; 4^{ème} édition « Quadrige », 1993 ; 188 p.

BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Editions Stock, 1931, 1992 ; collection du Livre de poche, Biblio essais n° 4197 ; *Introduction à la poétique de Bachelard*, par Jean Lescure, 1965, éditions Denoël. 156 p.

BADIR & PARRET, Herman, (sous la direction de), *Puissances de la voix corps sentant, corde sensible*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2001.

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Aberrations Quatre essais sur la légende des formes*, Editions Olivier Perrin, 1957 ; collection Jeu Savant dirigée par André Chastel ; 136 p.

BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus Les perspectives dépravées – II*, Édité pour la première fois en 1984 dans la collection Idées et recherches. Paris : Éditions Flammarion, 1996 ; collection Champs Flammarion, n° 623 ; 318 p.

BEAUBATIE, Yannick (sous la direction de), *Tombeau de Gilles Deleuze*, Tulle : Editions Mille Sources, 2000 ; 317 p.

BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Paris : Presses Universitaires de France, 1975 ; collection Que sais-je n° 1605 ; 124 p.

BERESNIAK, Daniel, *A B C des couleurs*, Paris : Éditions Grancher, avril 1987 ; nouvelle édition, décembre 2001 ; 250 p.

BERGSON, Henri, *Les deux Sources de la morale et de la religion*, Paris : Presses Universitaires de France, 1932 ; 184^{ème} édition 1969 ; 340 p.

BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, Genève : Éditions Skira, 1946.

BERGSON, Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris : Presses Universitaires de France, 1972 ; 214 p.

BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris : Editions du Seuil, 1995 ; collection Points essais n°317 ; 166 p.

BEUGNOT, Bernard, *Poétique de Francis Ponge, Le palais diaphane*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990 ; 224 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace Littéraire*, Paris : Editions Gallimard, 1955 ; collection Folio essais N°89, 1998 ; 376 p.

BLIN, Sylvie, « *Jardins sans frontières* ». Paris : Connaissance des Arts, N° 564, Septembre 1999, p. 66 - 71.

BOLLACK, Jean, *Sens Contre Sens comment lit-on ?* Entretiens avec Patrick Llored. Aubenas : Imprimerie Lienhart, 2000 ; Diffusion / Distribution Harmonia Mundi, « La Callonne » chez Bertrand Degressat, Editions la passe du vent, 2000 ; 223 p.

BORGES, JORGE Luis, *Entretiens sur la Poésie et la Littérature* suivi de *quatre essais sur Borges*, The University of Arkansas Press, 1986 ; Paris : Editions Gallimard, 1990 pour la traduction et l'édition en langue française. Titre original : *Borges the poet*. Edited by Carlos Cortinez.

BRUNEL, Pierre, *Mythopoétique des genres*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003 ; 304 p.

BRUNEL, Pierre, (sous la direction de), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher, 1988 ; 1504 p.

BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris : Librairie José Corti, 2004 ; 258 p.

CALVINO, Italo, *Leçons Américaines*, Garzanti Editore S. p. a. 1988 ; Palomar S.cl. 1993 ; Edition Gallimard, 1989 ; Editions du Seuil, mai 2001, pour la traduction française, collection Points n° 873 ; 208 p.

CERTEAU, Michel (de), *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990, pour la présente édition ; collection Folio essais n°146 ; 350 p.

CERTEAU, Michel (de), *L'Invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris : Gallimard, 1994, pour la présente édition ; collection Folio essais n° 238 ; 416 p.

CHENG, François, *Chu Ta 1626 – 1705 Le génie du trait*, Paris : Editions Phébus, 1986 ; 160 p.

CHENG, François, *Vide et plein Le langage pictural chinois*, Paris : Editions du Seuil, 1991 ; collection Points / Essais n° 224 ; 164 p.

CHENG, François, *Shitao 1642 – 1707. La Saveur du monde*, Paris : Editions Phébus, 1998 ; 162 p.

CHENG, François, *D'Où jaillit le chant, La voie des fleurs et des oiseaux*, Paris : Editions Phébus, 2000 ; 162 p.

CHENG, François, *Et le souffle devient signe, Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie*, Paris : Editions Sophie de Sivry / L'Iconoclaste, 2001 ; 108 p.

CHENG, François, *Le Dialogue*, Paris : Éditions Desclée de Brouwer, 2002 ; une collection commune aux éditions Desclée de Brouwer et aux Presses littéraires et artistiques de Shanghai ; 96 p.

CHENG, François, *Toute Beauté est singulière Peintres chinois de la Voie excentrique*, Paris : Éditions Phébus, 2004.

CHENG, François, *A l'orient de tout, œuvres poétiques*, François Cheng et Éditions Gallimard, 2005, pour la présente anthologie, et pour la préface d'André Velter ; 334 p.

CHENG, François, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris : Editions Albin Michel, 2006 ; 163 p.

CHEVREL, Yves, *La Littérature comparée*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989 ; collection Que sais-je ? n° 499.

COLLOT, Michel, *La Matière – émotion*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997 ; 334 p.

COLLOT, Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : P.U.F. 1989 ; 264 p.

COMMELIN, P., *Mythologie Grecque et Romaine*, Paris : Garnier Frères, 1960 ; 516 p.

COURTINE, Jean-François, DEGUY, Michel, ESCOUBAS, Eliane, LACOUE-LABARTHE, Philippe, LYOTARD, Jean-François, MARIN, Louis, NANCY, Jean-Luc, ROGOZINSKI, Jacob, (ouvrage collectif), *Du Sublime*, Paris : Editions Belin, 1988 ; collection L'extrême contemporain ; 260 p.

DEFROMONT, Françoise, *Virginia Woolf Vers La maison de lumière*, Paris : Editions des femmes, 1985 ; 262 p.

DELEUZE, Gilles et **PARNET, Claire**, *Dialogues*, Paris : Editions Flammarion, 1996 pour cette édition ; collection Champs - Flammarion N° 343 ; 185 p.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris : Editions Quadrige / PUF, première édition 1964, deuxième édition 1998 ; 219 p.

DELEUZE, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris : Editions de Minuit, 1980 ; 645 p.

DELEUZE, Gilles, *Spinoza Philosophie pratique*, Paris : Editions de Minuit, 1981 / 2003 ; 176 p.

DELEUZE, Gilles, *L'île déserte et autres textes, textes et entretiens 1953 – 1974*, Édition préparée par David Lapoujade. Paris : Éditions de Minuit, 2002 ; 416 p.

DELEUZE, *Pourparlers 1972 – 1990*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, 2003 ; 250 p.

DELOURME, Chantal, *Virginia Woolf To The Lighthouse – Les Arabesques du sens*, Paris : Editions Marketing S.A. 2001, collection Marque – page – Littérature anglo - saxonne ; 144 p.

DELUMEAU, Jean, *Que reste-t-il du paradis ?* Paris : Librairie Arthème Fayard, 2000 ; 540 p.

DETIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris : Editions Gallimard, 1981 ; collection Tel, n° 212 ; 253 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico Dissemblance et Figuration*, Paris : Idées et Recherches, 1990 ; Paris : Flammarion, 1995 ; collection Champs Flammarion n° 618 ; 446 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce Que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Editions de Minuit, 1992 collection « critique » ; 209 p.

DUHEME, Jacqueline, dessine **DELEUZE**, *L'Oiseau Philosophie*. Paris : Editions du Seuil, 1997.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Editions Dunod Bordas, 1969.

DURIX, Claude, *Ecrire l'éternité. L'art de la calligraphie chinoise et japonaise*, Paris : Les Belles Lettres, 2000 ; 146 p.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Milan : Bompiani, 1962 ; Paris : Editions du Seuil, 1965 pour la traduction française ; collection Points essais n° 107, 322 p.

ECO, Umberto, *De la littérature*, Paris : Editions Grasset & Fasquelle, 2003, pour la traduction française ; l'édition originale a été publiée par les éditions Bompiani, janvier 2002, sous le titre *Sulla Letteratura* ; 431 p.

ECO, Umberto (sous la direction de), *Histoire de la Beauté*, Titre original : *Storia della Bellezza*, RCS Libri S.p.A.-Bompiani, Milan, 2004 ; Paris : Editions Flammarion, 2004 ; 440 p.

ELIADE, Mircea, *Briser Le toit de la maison, La Créativité et ses symboles*, Mircea Eliade, 1985, 1986 ; Paris : Editions Gallimard, 1986, pour la traduction française et l'avant-propos ; 358 p.

ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, Hamburg, 1957 ; Paris : Éditions Gallimard, 1965, pour l'édition française ; collection Folio / Essais n° 82 ; 181 p.

ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris : Éditions Gallimard, 1969 ; collection Folio / Essais n° 120 ; 184 p.

ELIADE, Mircea, *La Nostalgie des origines, Méthodologie et histoire des religions*, Chicago : *The University de Chicago*, 1969 ; Paris : Éditions Gallimard, 1971, pour la version française ; collection Folio essais n° 164 ; 280 p.

ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris : Éditions Payot, 1959, collection Bibliothèque historique ; 405 p.

FERRAGE, Hervé, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris : P.U.F, 2000 ; 390 p.

FERRY, Luc, *Le Sens du Beau, aux origines de la culture contemporaine*, suivi d'un débat Ferry / Sollers sur l'art contemporain. Paris : Editions Cercle d'Art, 1998 ; 237 p.

FÈVRE, Louis, *Penser avec Ricoeur Introduction à la pensée et à l'action de Paul Ricoeur*, Lyon : Éditions de la Chronique sociale, 2003, collection *Savoir penser & Synthèse* ; 208 p.

FLOCH, Jean-Marie, *Les Sonates peintes de M. K. Čiurlionis*, dans Herman Parret et H. G. Ruprecht (éd), *Exigences et perspectives de la sémiotique*, Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas, II « Les domaines d'application », Amsterdam – Philadelphie, John Benjamins, 1985.

FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris : Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition 1943 ; 8^{ème} édition « Quadrige », mars 2004 ; 132 p.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du visible Des mondes de lumière*, Paris : Presses Universitaires de France, 1995 ; Formes sémiotiques collection dirigée par Anne Hénault ; 200 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Paris : Editions du Seuil, 1982 ; collection Points essais n° 257 ; 576 p.

GENINASCA, Jacques, *Le Regard esthétique*, Actes Sémiotiques - Documents, 1984.

GIUSTO, Jean-Pierre, *Philippe Jaccottet ou le désir d'inscription*, Presses Universitaires de Lille, 1994 ; collection « objet » dirigée par Philippe Bonnefis ; 89 p.

GLEIZE, Jean-Marie et VECK, Bernard, *Francis Ponge Actes ou Textes*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1984 ; 167 p.

GO, Nicolas, *L'Art de la joie essai sur la sagesse*, Paris : Buchet / Chastel un département de Meta-Editions, 2004 ; 100 p.

GREIMAS, Algirdas – Julien, *De l'imperfection*, Périgueux : Pierre Fanlac, 1987 ; 100 p.

GREIMAS, Algirdas – Julien, *Algirdas Julien Greimas (1917 – 1992) le maître – mot* entrevue avec Ugné Karvelis, Cahiers Litvaniens n° 5, Automne 2004 ; p. 47 - 51.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Préface de Charles Picard. Paris : P.U.F. 1981.

HACKER, P.M.S, *Wittgenstein Sur la nature humaine*, London : éditeur original : Phoenix, a division of The Orion Publishing Group Ltd, 1997 ; Paris : Editions du Seuil, 2000, pour la traduction française ; collection Points essais, 93 p.

HADOT, Pierre, *La Philosophie comme manière de vivre, Entretiens avec Jeannie Carlier et Arnold I. Davidson*, Paris : Editions Albin Michel, 2001 ; collection Le Livre de poche, biblio essais n° 4348 ; 284 p.

HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Postface de Gérard Namer, Librairie Alcan, 1925 ; Paris : Éditions Albin Michel, S.A. , 1994 ; 370 p.

JANKELEVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, L'auteur a publié en 1957, aux Presses universitaires, un volume intitulé le *Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Les éditions du Seuil reprennent aujourd'hui ce titre avec un ouvrage en trois volumes, dont le deuxième est presque entièrement inédit. Les volumes 1 et 3 ont été profondément remaniés. Volume 1 : *La Manière et l'occasion*, 151 p ; volume 2 : *La Méconnaissance, le malentendu*, 252 p ; le volume 3 : *La Volonté de vouloir*, 90 p.

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'imprescriptible Pardonner ? Dans l'honneur et la dignité*, Paris : Editions du Seuil, 1986 ; *Pardonner ?* a paru initialement en 1971 aux Editions Le Pavillon, dirigées par Roger Maria. *Dans l'honneur et la dignité*, en 1948, dans *Les Temps modernes*.

JENNY, Laurent, (sous la direction de), *Roger Caillois la pensée aventurée*, Paris : Editions Belin, 1992 ; collection L'extrême contemporain ; 304 p.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Editions Gallimard, 1997 ; collection Folio / Essais n° 303 ; 452 p.

JULLIEN, François, *Éléments d'une philosophie du vivre*, Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2001 ; 213 p.

KANDINSKY, Vassily, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, © N. Kandinsky, 1954 ; Paris : Éditions Denoël, 1989, pour la traduction française et la préface de Philippe Sers, collection Folio Essais, n° 72.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Traduction, présentation, bibliographie et chronologie par Alain Renault ; Paris : Editions Aubier, 1995 ; G F Flammarion, 2000 ; 542 p.

LIN, Yutang, *L'Importance de vivre*, traduit de l'anglais par J. Biadi, préface et répertoire de Pierre Kaser. Titre original : *The Importance of living*, © 1937, John Day Company, Inc ; © 1965, assigned and renewed by Lin Yutang ; © 1948, Correa, Edition Bucher / Castel pour la traduction en langue française ; © 2004 Editions Philippe Piquier, pour la présente édition ; 427 p.

LONGIN, Du Sublime, Traduction, présentation et notes de Jackie Pigraud. Paris : Éditions Rivages, 1991 ; Éditions Payot & rivages pour l'édition de poche, 1993 ; 150 p.

MARCHETTI, Adriano (sous la direction de), *Pascal Quignard La mise au silence*, précédé de *La Voix perdue*, par Pascal Quignard. Seyssel : Editions Champ Vallon, 2000 ; 201 p.

MEISTERSHEIM, Anne, *Figures de L'île*, Ajaccio : Editions DCL, 2001 ; 175 p.

MERLEAU – PONTY, Maurice, *Sens et non – sens*, Paris : Editions Nagel, 1966 ; Editions Gallimard, 1996, pour la présente édition ; 232 p.

MERLEAU - PONTY, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*, Paris : Editions Gallimard, 1964 ; Folio essais n° 13 ; 93 p.

MERLEAU - PONTY, Maurice, *Signes*, Paris : Editions Gallimard, 1960 ; collection Folio Essais, 2001 ; 566 p.

MERLEAU - PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Editions Gallimard, 1945.

MISRAHI, Paul, *Qui est l'autre ?* Paris : Éditions Armand Colin / Her, 1999 ; 236 p.

NATHAN, Monique, *Virginia Woolf*, Paris : Editions du Seuil, collection Ecrivains de toujours.

NEE, Patrick, et THELOT, Jérôme, (Cahier quatorze, sous la direction de), *Philippe Jaccottet*, Cognac : Editions Le Temps qu'il fait, 2001 ; 326 p.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai savoir*, Paris : Éditions Flammarion, 1997 ; 2^{ème} édition corrigée, 2000 ; 441 p.

ONIMUS, Jean, *Philippe Jaccottet Une poétique de l'insaisissable*, Seyssel : Editions Champ Vallon, 1982 ; collection « Champ poétique » dirigée par Daniel Bergez ; 173 p.

ONIMUS, Jean, *Essais sur l'émerveillement*, Paris : Presses Universitaires de France, 1990 ; 225 p.

OUELLET, Pierre, *Poétique du regard - Littérature, perception, identité*, Quebec : Editions du Septentrion ; Limoges : Pulim ; 395 p.

PARRET, Herman, *Le Sublime du quotidien*, Paris / Amsterdam / Philadelphia : Editions Hadès - Benjamins, 1988 ; 283 p.

PARRET, Herman, VERSCHAFFEL, Bart et VERMINCK, Mark, (sous la direction de), *Ligne, frontière, horizon*, Liège : Pierre Mardaga éditeur, 1993 ; 199 p.

PARRET, Herman, *Présences*, Limoges : Pulim, 2002 ; collection : Nouveaux Actes Sémiotiques ; 244 p.

PARRET, Herman, *Épiphanies de la présence, Essais sémio-esthétiques*, Limoges : Pulim, 2006 ; 239 p.

PASTOUREAU, Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps Symbolique et société*, Paris : Christine Bonneton éditeur, avril 2004, nouvelle édition ; 256 p.

PLATON, *Le Banquet, Phèdre*, Paris : © Garnier Frères, 1964 ; © Flammarion, 1992, pour cette édition ; collection G.F. Flammarion, n° 4, Traduction, notices et notes par Émile Chambry.

PLOTIN, *Traité 1 - 6*. Paris : Éditions Flammarion, 2002 ; collection GF Flammarion, n° 1155 ; Traductions sous la direction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau ; 292 p.

PLOTIN, *Traité 38 [Ennéades] VI, 7*, Paris : Éditions du Cerf, 1988 ; 427 p.

POULET, Georges, *Études sur le temps Humain IV Mesure de l'instant*, Librairie Plon, 1964, Librairie Plon, collection Agora, janvier, 1990, n° 55 ; 380 p.

RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris : Editions du Seuil, 1964, collection Points essais, n° 131 ; 371 p.

RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris : Editions du Seuil, 1974.

RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris : Editions du Seuil, 1975 ; collection Points essais ; 414 p.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris : Editions du Seuil, février 1983 ; collection Points essais n° 227 ; 406 p.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Editions du Seuil, novembre 1984 ; collection Points essais n° 228 ; 300 p.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris : Editions du Seuil, novembre 1985 ; collection Points essais n°229 ; 538 p.

RICOEUR, Paul, *De L'interprétation Essai sur Freud*, Paris : Editions du Seuil, 1965 ; 534 p.

RICOEUR, Paul, *Parcours de la reconnaissance, Trois études*, Paris : Editions Stock, 2004 ; 396 p.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris : Editions du Seuil, 1990 ; collection Points Essais, n° 330, 1996 ; 435 p.

RICOEUR, Paul, *L'Unique et le singulier*, L'intégrale des entretiens **NOMS DE DIEUX** d'Edmond Blattchen ; ce texte est la transcription de l'émission NOMS DE DIEUX d'Edmond Blattchen enregistrée le 10 mars 1993 et diffusée le 3 novembre 1993 sur les ondes de la Radio télévision belge ; Alice Éditions, 1999, Bruxelles, et RTBF Liège ; 92 p.

SAINT GIRONS, Baldine, *Fiat Lux Une philosophie du sublime*, Paris : Quai Voltaire Édima, 1993 ; 628 p.

SAINT GIRONS, Baldine, *Le Sublime de l'antiquité à nos jours*, Paris : Éditions de Jonquières, 2005.

SHERRINGHAM, Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris : Éditions Payot, 1992.

SHITAO, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille – amère*, Paris : Editions Hermann, 1984 ; 264 p.

SCHOPENHAUER, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Paris : Presses Universitaires de France, 1966 ; Éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1966. 1434 p.

SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris : Editions du Seuil, 1995.

SILESIUS, Angelus, (1624 – 1677), *L'Errant chérubinique*, Paris : Éditions Denoël, 1970 ; Traduit de l'allemand et présenté par Roger Munier, Paris : Éditions Roger Munier et Artfuyen, 1993 ; 248 p.

SOLLERS, Philippe, *Francis Ponge*, Paris : Seghers, 2001 ; collection Poètes d'aujourd'hui ; 191 p.

SOUED, Albert, *Les Symboles dans la Bible*, Paris : Jacques Grancher, éditeur, 1993 ; 398 p.

TOMSIN, Alfred, *L'Antiquité Classique* (Revue interuniversitaire belge fondée en 1932.), volume IX, 1940, *La Légende des amours d'Aréthuse et d'Alphée*, p. 53 – 56.

VENAILLE, Franck, *Trieste*, Seyssel : Editions du Champ Vallon, 1985 ; collection dirigée par Luc Decaunes ; 101 p.

VERGELY, Bertrand, *Petite philosophie du bonheur*, Toulouse : Éditions Milan, 2002 ; 283 p.

VERGELY, Bertrand, *Petite philosophie grave et légère*, Toulouse : Éditions Milan, 2003 ; 243 p.

WESTPHAL Bertrand, Vion-DURY Juliette, Grassin Jean-Marie (sous la direction de), *Littératures et espaces*, Limoges : Editions Pulim, collection Espaces Humains, 2003 ; 670 p.

WESTPHAL, Bertrand, (sous la direction de), *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne Le lieu et son mythe*, Limoges : Editions Pulim, 2001 ; 383 p.

WESTPHAL, Bertrand, (sous la direction de), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges : Editions Pulim, 2000 ; 314 p.

VILLANI, Arnaud, *La Guêpe et l'orchidée, Essai sur Gilles Deleuze*, Editions Belin 1999, collection l'Extrême contemporain ; 131 p.

IV – AUTRES TEXTES DE REFERENCE.

ADAM , Colette – Chantal, *Le Dernier feu*, Dans *Analyses et réflexions sur Colette, Sido, Les Vrilles de la vigne, l'hymne à l'univers*, Editions Marketing, 1990, Collection Ellipses, p. 49-52.

ARNIM (von), Elizabeth, *Avril Enchanté*, Paris : Editions Salvy, 1990 ; 367 p. Titre original : *The Enchanted April*. 1922 ; traduit par François Dupuigrenet Desroussilles.

BASSANI, Giorgio, *Le Roman de Ferrare*, Traductions de l'italien de Michel Arnaud et Gérard Genot révisées par Vincent Raynaud et Muriel Gallot. Éditions Gallimard, 2006 ; collection Quarto Gallimard ; 856 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par Y. G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Paris : Éditions Gallimard, 1961 ; Bibliothèque de la Pléiade ; 1874 p.

BHATTACHARYA, Lokenath, *Eaux troubles, du gange à l'aveyron*, Montpellier : Éditions Fata Morgana, 1995 ; 68 p.

BHATTACHARYA, Lokenath, *Où vont les fleuves*, traduit du bengali par l'auteur avec Luc Grand-Didier et Gérard Macé ; *Ailleurs dans les bribes*, sur Lokenath Bhattacharya, par Jean-Christophe Bailly, L'Isle-sur-la-Sorgue : Édition Le Bois d'Orion, 1998 ; 88 p.

BEROUL, *Le Roman de Tristan*, dans *Tristan et Yseut, les poèmes français, La Saga norroise*, Paris : Librairie Générale Française, 1989 ; collection Lettres Gothiques.

BERTIN, Charles, *La Petite dame en son jardin de Bruges*, Arles : Editions Actes Sud, 1996.

BIBLE (La Sainte), traduite en français sous la direction de l'Ecole Biblique de Jérusalem, Paris : Editions du Cerf, 1955 ; 1961.

BLOMFIELD, David, *The story of Kew*, with illustrations by Anne Abercrombie, Leyborne Publications, 4th Edition 2003 ; 46 p.

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid : Alianza Editorial, S.A. ; 1971, 1972, 1974, 1975, 1976, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997. Maria Kodama, Editore, 1995.

BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires : 1974, 1988, 1989, 1993, Emecé Editores et Maria Kodama Borges ; Paris : Gallimard, 1993, pour la traduction française. Bibliothèque de la Pléiade, tome 1. Dans ce volume, *Fictions*, Traduction par Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, revue par Jean-Pierre Bernès ; Emecé Editores, 1956 et 1960. Editions Gallimard, 1957 et 1965, pour la traduction française.

BORGES, Jorge Luis, *Obra poética*, Buenos Aires : Emecé Editores, S.A. , 1960 ; Madrid : Alianza Editorial, S. A. , 1972 ; 376 p.

BROSSE, Jacques, *Mythologie des arbres*, Paris : Librairie Plon. 1989 ; Éditions Payot & Rivages pour l'édition de poche, 1993 ; 360 p.

BULLOT, Eric, *Jardins – Rébus*, Arles : Editions Actes Sud, 1999.

CABANIS, José et HERSCHER, Georges, *Jardins d'écrivains*, Arles : Editions Actes Sud, 1998.

CAILLOIS, Roger, *Le Champ des signes*, Paris : Editions Hermann, 1978 ; 93 p.

CAPEK, Karel, *L'Année du jardinier*, 1929 pour l'édition originale, Paris : Editions de l'Aube, 1997 ; 185 p ; collection *Regards croisés*.

CHAMBLAS-PLTON, Mic et Photographies de **LEROUX, Jean- Baptiste**, *Les Jardins d'André Gide*, Paris : Editions du Chêne, 1998.

CHATTO, Beth et LLOYD, Christopher, *Jardins Anglais, correspondance*, traduit de l'anglais par Michel Doury, Frances Lincoln Ltd 1998 ; Paris : Christian Bourgeois Editeur, 1999 pour la traduction française ; 429 p.

CHRETIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, Paris : Editions Gallimard, 1994. Bibliothèque de La Pléiade ; 1534 p.

CLEMENT, Gilles, *Thomas et le Voyageur*, Paris : Editions Albin Michel, 1997 ; 221 p.

CLEMENT, Gilles, *La Dernière pierre*, Paris : Editions Albin Michel, 1999 ; 125 p.

CLEMENT, Gilles, *Les Jardins du Rayol*, Illustrations de Dominique Mansion, Editions Actes Sud / Editions Locales de France 1999 ; 44 p.

CLEMENT, Marie-Christine et Photographies de **MARTIN, André**, *Colette au Jardin*, Paris : Editions Albin Michel, 1998.

CLEMENT-PERRIER, Annie, Claude Simon, *La Fabrique du jardin*, Paris : Editions Nathan, 1998 ; 128 p.

COLETTE, *Sido suivi de Les Vrilles de la vigne*, Paris : Librairie Hachette, 1901, Livre de Poche N°373 ; 243 p.

COLETTE, *La Naissance du jour*, Paris : Editions Flammarion, 1928, nouvelle édition G.F Flammarion 1984 ; 191 p.

COLETTE, *Œuvres I*, Paris : Editions Gallimard, 1984, pour l'ensemble de l'appareil critique. Bibliothèque de La Pléiade.

COLETTE, *Œuvres III*, Paris : Editions Gallimard, 1991, pour l'ensemble de l'appareil critique. Bibliothèque de La Pléiade.

COLETTE, *Œuvres IV*, Paris : Editions Gallimard, 2001, pour l'ensemble de l'appareil critique. Bibliothèque de La Pléiade. 1600 p.

COLONNA, Francesco, *Le Songe de Poliphile*, Traduction de l'*Hypnerotomachia Poliphili* par Jean Martin (Paris, Kerver, 1546), Présentation, translittération, notes glossaire et index de Gilles Polizzi ; Édition de Gilles Polizzi, Éditions de l'Imprimerie Nationale, 1994 ; 510 p.

M. K. ČIURLIONIS 1875 – 1911. Cette exposition a été organisée par le musée d'Orsay avec le concours du musée national des Beaux – Arts M. K. Čiurlionis de Kaunas. Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 2000. Sa présentation a été conçue par Renaud Piérard. Traduction et édition des textes lithuaniens : Ugnė Karvelis. 208 p.

DANTE, *La Divine Comédie, L'Enfer* (352 p.) – *Le Purgatoire* (342 p.) – *Le Paradis* (366 p.), Paris : Editions Flammarion, 1985. Texte original, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset.

DAVY, Marie – Madeleine, *L'Oiseau et sa symbolique,* Paris : Editions Albin Michel, 1992 ; collection « Spiritualités vivantes » ; 207 p.

DELBARD, Georges, *Jardinier du monde,* Paris : Editions Hachette, 1986.

DELERM, Philippe et Photographies de **DELERM, Martine,** *Les chemins nous inventent,* Livre de poche n° 14584.

DELERM, Philippe, *Le Portique,* Monaco : Éditions du Rocher, 1999 ; 187 p.

DENON, Dominique Vivant, *Voyage en Sicile,* Paris : Didot – l'aîné, 1788 ; Diderot Multimédia, 1998 pour la présente édition, collection Latitudes, n° 17.

DEPESTRE, René, *Alléluia pour une femme – jardin,* Paris : Gallimard, 1981 ; collection Folio n° 1713.

DROIT, Roger-Paul, *Bouquet épicurien,* dans le *Nouvel Observateur, Tous Les jardins du monde,* Hors série n° 34.

DURAS, Marguerite, *Ecrire,* Paris : Editions Gallimard, 1993 ; Folio N° 2754 , 1996 ; 124 p.

FICAT, Charles, (Textes réunis par), *Histoires de jardins,* Paris : Editions Sortilèges, 1999 ; 307 p.

FRAIN, Irène (Présentée par), *La Guirlande de Julie,* Paris : Editions Robert Laffont, 1991 ; 198 p.

GARCIA LORCA, Frederico, *Poésies III 1926-1936*, Paris : Editions Gallimard, 1954, collection Poésie / Gallimard 1968 ; 254 p.

GARCIA LORCA, Frederico, *Poésie*, tome 1, Paris : Editions Gallimard, 1981 pour tout l'appareil critique, 1986 pour l'édition revue et augmentée, Bibliothèque de la Pléiade ; 1963 p.

GARCIA LORCA, Frederico, *Théâtre*, tome 2, Paris : Editions Gallimard, 1990 pour tout l'appareil critique, Bibliothèque de la Pléiade ; 1328 p.

GARY, Romain, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris : Éditions Gallimard, 1975.

GASPAR, Lorand, *Apprentissage*, Deyrolle éditeur 1994 ; 155 p.

GASPAR, Lorand, *Approche de la parole* suivi de *Apprentissage*, Paris : Editions Gallimard, 1978, pour *Approche de la parole*, 2004, pour *Apprentissage* et pour l'ensemble de la présente édition. 316 p.

GIDE, André, *Les Nourritures terrestres suivi de Les Nouvelles nourritures*, Paris : Editions Mercure de France, 1897 ; Gallimard, 1917-1936 ; collection Folio N°634 Février 1997 ; 246 p.

GRENIER, Jean, *Les Iles*, Paris : Editions Gallimard, 1959 ; collection L'imaginaire / Gallimard, n° 11 ; 158 p.

HAASSE, Hella S., *Les Jardins de Bomarzo*, Paris : Éditions du Seuil, juin 2000 pour la traduction française ; 171 p.

HOLDERLIN, Œuvres, Paris : Éditions Gallimard, 1967 ; Bibliothèque de la Pléiade.

HUGO, Victor, *Les Misérables*, Édition Belge, 1862, cette édition corrigée par Victor Hugo sert de modèle pour l'édition *ne varietur* des éditeurs J. Hetzel et Quantin, 1862 ; l'Édition Ollendorff dite de l'Imprimerie Nationale contient des parties inédites jusque là, 1908 – 1909 ; Édition Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1951.

HYGGIN, *Fables*, Paris : Les Belles Lettres, 1997. Texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud, Maître de conférence à l'Université de Toulouse.

JABES, Edmond, *Le Seuil Le Sable Poésies complètes 1943 – 1988*, Paris : Éditions Gallimard, 1959 et 1975 pour *Je bâtis ma demeure*, 1990, pour *L'appel*. Éditions Fata Morgana, 1981, pour *Récit*, 1987, pour *La Mémoire et la main* ; 402 p.

JAUNET, Jean-luc, De La célébration du monde de l'enfance à la célébration de l'univers, dans *Analyses et réflexions sur Colette, Sido, Les Vrilles de la vigne, L'hymne à l'univers*, Editions Marketing, 1990, collection Ellipses, p. 31-38.

JEKYLL, Gertrude, *Propos sur le jardin*, Traduction de Pierrick Le Louarn, Paris : La Maison rustique, 1993.

JEKYLL, Gertrude, *Couleurs et jardins*, Paris : Editions Herscher, 1988.

JULLIAN, Marcel et **ORIZET, Jean**, Poésie / Vagabondages, Le Magazine de la Poésie, N° 5 Printemps 1996, 124 p ; et N°10 Juin 1997 ; 125 p.

JUSZEZAK, Zita et Joseph, *La Beauté du monde*, Paris : Editions Sedes, 1989 ; 94 p.

KEATS, John, *The Poetical works, Endymion*, edited by H.W. Garrod, London Oxford University Press, First published in 1956, reprinted in 1959, 1960; 477 p.

KEATS, *Sur l'aile du phénix*, traduit de l'anglais et présenté par Claude Dandréa, édition bilingue, Librairie José Corti, 1996, collection romantique n° 64 ; 201 p.

KHAYYÂM, Omar, *Rubayat*, Paris : Éditions Club français du Livre, 1958 ; Paris : Éditions Gallimard, 1994, collection Poésie / Gallimard, 1994, 110 p.

KHAYYÂM, OMAR, *Quatrains*, **HÂFEZ**, *Ballades*, Arles : Actes Sud, 1998, introduction et choix de poèmes traduits du persan par Vincent-Mansour Monteil, calligraphies de Blandine Furet, édition bilingue, collection Babel n° 633 ; 172 p.

KOENIG, Anne-Marie, *Carnets d'un jardin*, Paris : Editions Bernard Grasser et Fasquelle, 1994 ; 247 p.

KOENIG, Anne-Marie, *Mon Arpent de rêve*, dans *Le Jardin, notre double, sagesse et déraison*. Paris : Editions Autrement, 1999, collection Mutations N°184, p. 281-289.

LE BRIS, Michel (présenté par), *Etonnants Voyageurs, Anthologie des écrivains de Gulliver*, A cause du texte *Jardins* de Jacques Lacarrière ; Paris : Editions Flammarion, 1999, collection « Etonnants Voyageurs » ; 387 p.

LECONTE DE LISLE, Charles-Marie, *Les Œuvres*, tome III, *Poèmes Tragiques*, Paris : Éditions Les Belles Lettres, 1977, collection des Universités de France.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Le regard éloigné*, Paris : Éditions Plon, 1953.

LEYRIS, Pierre, *Esquisse d'une anthologie de la poésie américaine du XIXème siècle*, Paris : Editions Gallimard, 1995 pour la présente édition ; édition bilingue, ouvrage traduit et publié avec le concours du Centre national du livre ; 444 p.

LORD, Tony, *Le Jardin anglais de Vita Sackville-west, Les Secrets de Sissinghurst*, Paris : Editions Albin Michel 1996, pour l'édition française. Frances Lincoln limited 1995.

MALLARME, Stéphane, *Poésies*, Préface d'Yves Bonnefoy, Édition de Bertrand Marchal, collection Poésie / Gallimard, 1992.

MANZONI, Alessandro, *Les Fiancés Histoire Milanaise du XVIIème siècle*, Paris : Éditions Gallimard, 1995 ; préface de Giovanni Macchia, traduction nouvelle d'Yves Branca, dossier de Georges Saro ; 864 p.

MARLOWE, Christopher, *Le Docteur Faust*, Paris : Editions Flammarion, 1997. Présentation, notes et chronologie par François Laroque, traduction par François Laroque et Jean-Pierre Villequin ; collection bilingue.

MATVEJEVICH, Predag, *Bréviaire méditerranéen*, © Pedrag Matvejevitch ; Paris : Librairie Arthème Fayard, 1992, pour la traduction française ; © Payot & Rivages, 1995, pour l'édition de poche ; 262 p.

MAURO DE VASCONCELOS, José, *Mon Bel oranger*, Sao Paulo : Edicoes Melhoramentos, 1969 ; Paris : Editions Stock, 1971 ; collection du livre de poche, n° 2.

MEISTERSHEIM, Anne, *Figures de l'île*, Ajaccio: Éditions DCL, 2001.

MICHAUX, Henri, *Déplacements Dégagements*, Paris : Editions Gallimard, 1985 ; 139 p.

MICHAUX, Henri, *Œuvres complètes tome I*, Paris : Editions Gallimard, 2001, pour l'ensemble de l'appareil critique.

MONEGAL, Rodriguez, Emir, *Borges*, Paris : Editions du Seuil, 1970 ; collection écrivains de toujours ; 192 p.

MONEGAL, Rodriguez, Emir, *Jorge Luis Borges Biographie Littéraire*, New York : E. P. Dutton, 1978 ; Paris : Editions Gallimard, 1983 pour la traduction française.

MONET, Claude – *Monet à Giverny : Au-delà de l'impressionnisme*, publié à l'occasion de l'exposition : *Monet, les années à Giverny : Au-delà de l'impressionnisme*, organisée par The Metropolitan Museum of Art en association avec The St. Louis Art Museum ; © 1978 : The Metropolitan Museum of Art, New York, Droits pour l'édition en langue française, Paris : Éditions Herscher, 1993.

NERVAL, Gérard de, *Oeuvres*, Paris : Éditions Gallimard, 1952, Texte établi, annoté et présenté par Albert Béguin et Jean Richer, Bibliothèque de la Pléiade.

NORDON, Pierre, Préface, notices et notes, des traductions dans Virginia Woolf, *Romans et nouvelles (1917 – 1941)* Classiques Modernes, collection la Pochothèque, 1993 ; 1288 p.

NORGE, *Poésies 1923 – 1988*, Préface et choix de Lorand Gaspar, Paris : Éditions Gallimard, 1990, pour la préface et le choix ; collection Poésie ; 250 p.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris : Les Belles Lettres, 1999 ; 147 p. Tome I (I -V). Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Deuxième tirage de la huitième édition revue et corrigée par J. Fabre, Maître de conférence à L'Université de Lille III.

PAGE, Russel, *L'Education d'un jardinier*, traduit de l'anglais par Rose-Marie Vassallo, Paris : La Maison rustique, 1994.

PAZ, Octavio, *L'Arbre parle*, Paris : Editions Gallimard, 1990.

PROUST, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris : Editions Gallimard, 1989 pour l'établissement du texte ; 1990 pour la préface et le dossier. Folio classique N°2203.

PROUST, Marcel, *A La Recherche du temps perdu*, Texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris : Gallimard « Quarto » ; 2406 p.

RILKE, *Les Élégies de Duino Duineser Elegien, Les Sonnets à Orphée Die sonette an Orpheus*, traduits et préfacés par J. F. Angelloz. Éditions Montaigne, 1943 ; Paris : Éditions Flammarion, 1992, pour cette édition, collection bilingue ; 318 p.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies - Une saison en enfer- Illuminations*, Paris : Éditions Gallimard, 1965 pour la préface, 1973 pour l'établissement du texte et les commentaires, 1984 pour la seconde édition revue, collection Poésie / Gallimard.

SA'DI, *Le Gulistan : le jardin des roses*, Paris : Éditions Seghers, 1976 ; 173 p.

SAINT FRANÇOIS d'ASSISE, *Fioretti*, Nihil obstat, Paris, 16 septembre 1953, Fr. Bonnel, cens. Dep. Imprimatur, Paris, 26 septembre 1953, Michel Potevin, vicaire général. Éditions Franciscaines, 1953.

SAINT FRANÇOIS d'ASSISE (A propos de), *Légende de Pérouse*, Traduction de Damien Voreux, Paris : Éditions Franciscaines, 1968.

SINCLAIR, Andrew, *Jardins de gloire, délices et de paradis*, © by Andrew Sinclair, Éditions J. C. Lattès, pour la traduction française, 2000.

STENDHAL, *De l'amour*, Paris : Mongie l'Ainé, boulevard de la Poissonnerie, 1822.

SUPERVIELLE, Jules, *Le Forçat Innocent suivi de Les Amis inconnus*, Paris : Editions Gallimard, 1930 pour le premier, 1934 pour le second ; collection Poésie /Gallimard 1969 ; 221 p.

SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Paris : Edition Gallimard, 1996 pour les textes rassemblés ou publiés pour la première fois dans la présente édition, et pour l'appareil critique de celle-ci ; Bibliothèque de La Pléiade ; 1112 p.

TAGORE, Rabindranath, *Le Jardinier d'amour, La Jeune Lune*, Paris : Editions Gallimard, 1963 pour la traduction française et 1980 pour la préface ; collection Poésie/Gallimard 1997 ; 199 p.

TAGORE, Rabindranath, *L'Offrande lyrique* suivi de *La Corbeille de fruits*, Paris : Editions Gallimard, 1963 pour *L'Offrande lyrique*, 1949 pour *La Corbeille de fruits* ; collection Poésie / Gallimard, 254 p.

SVEVO, Italo, *La Conscience de Zeno*, Corbaccio – dall'Oglio Editore, 1938 ; Paris : Éditions Gallimard, 1954, et 1986 pour la traduction française ; collection Folio n° 439 ; 539 p.

TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris : Editions Gallimard, 1972 ; éditions de Minuit, 1969, pour la postface de Gilles Deleuze ; éditions Gallimard, 1996, pour le dossier ; collection Folio plus n° 12 ; 373 p.

VASSILIKOS, Vassilis, *La Plante*, Paris : Editions Gallimard, 1989.

VENAILLE, Franck, *Trieste*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1985.

VERLAINE, Paul, *Fêtes Galantes Jadis et Naguère*, Paris : Editions de Cluny, M.CM.XXXIX ; 234 p.

VIERNE, Simone, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble : Presses Universitaires, première édition, 1973 ; deuxième édition revue et augmentée, 1987.

VION-DURY, Juliette, (sous la direction de), *L'écrivain auteur de sa ville*, Préface de Jean-Marie Grassin, Limoges : Editions Pulim, 2001 ; 310 p.

VION-DURY, Juliette, (sous la direction de), *Le lieu dans le mythe*, Avant-propos de Roger Garroux, Limoges : Editions Pulim, 2002 ; 347 p.

WESTPHAL, Bertrand, *L'œil de la Méditerranée Une odyssée littéraire*, La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 2005 ; 400 p.

WILDE, Oscar, *Œuvres*, Paris : Editions Gallimard, 1996, Bibliothèque de la Pléiade.

V – LES DICTIONNAIRES.

BOUFFARTIGUES, Jean et DELRIEU, Anne-Marie, *Etymologies du français. Les Racines latines*, Paris : Éditions Belin, 1996.

BOUFFARTIGUES, Jean et DELRIEU, Anne-Marie, *Etymologies du français, Les Racines Grecques*, Paris : Éditions Belin, 1996.

BRUNEL, Pierre (sous la direction de), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Éditions du Rocher, Jean-Paul Bertrand, éditeur, 1988.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Editions Robert Laffont / Jupiter, 1969 ; pour l'édition revue et corrigée 1987 ; collection Bouquins ; 1060 p.

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, *Encyclopédie thématique*, © 2004 Encyclopaedia Universalis S. A. France, © pour cette édition : 2004, Promotion Presse Médiasat, volume distribué exclusivement et conjointement avec le Figaro, 25 volumes.

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, préface de François Nourissier ; © Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997.

GREIMAS, Algirdas. Julien. COURTES, Joseph, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Éditions Hachette livre, 1993.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Préface de Charles Picard, Paris : Presses Universitaires de France, 1981.

LITTRE, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, La présente édition a été réalisée dans les ateliers de Partenaires Livres. Elle comprend cinq mille exemplaires numérotés de 0001 à 5000 ; exemplaire n° 04481. Édité par Encyclopaedia Britannica France et diffusé par Encyclopaedia Britannica France Ltd, avril 2001, 7 tomes.

ROBERT, Paul, *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey ; © SNL Le Robert, 1967, pour la première édition ; © Dictionnaire Le Robert, 1993 pour *Le Nouveau Petit Robert* ; 1996, pour la présente édition.

VI – ADRESSES INTERNET.

Dans la première partie :

Le Seuil / Dictionnaire le Robert 2003, <http://robert.bvdep.com/public/vep/pages/html/sublime.htm>. 07/11/04.

Baldine Saint Girons. *Le sublime de Burke et son influence dans l'architecture et l'art des jardins*. <http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol2/saint-girons.html>. 05/11/04.

Jean-Pierre Dalloz. *La question du sublime*. <http://www.philosophie-en-ligne.com/pages66.htm>. 06/10/03.

A propos du Yi Jing ou Yi-King <http://www.miroir.com/vi-king/yi-king.html>.

A propos de la Risiera di San Sabba
<http://www.windcloak.it/cultura/risiera/risom.htm>. et aussi sur l'Encyclopédie de L'Agora un dossier sur Trieste et la Risiera di San Sabba *Per ché la Risiera di San Sabba, la Storia, nel giorno delle memorie, Il Razzismo, Disposizioni legislative, Cronologia della persecuzione antebraica in Italia*. www.agora.qc.ca/mot.nsf/dossiers/trieste.

Dans la deuxième partie :

Pierre Janet, *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*, 1928 ; une édition électronique a été faite à partir de ce livre par Jean-Marie Tremblay, Paris : Éditions A. Chahine, 1928, tome III, *L'Organisation du temps*, p. 419 – 624 ; édition complétée le 25 décembre 2002 à Chicoutoumi, au Québec : <http://www.quebec.ca/zone30/classiques-des-sciences-sociales/classiques/janet>. 14/05/04.

Jean-Michel Maulpoix. *Apostille Introduction à une poétique du texte offert*.
<http://www.maulpoix.net/textoffert.htm>. 05/11/03.

Entretien avec Philippe Jaccottet par Pierre-André Stauffer et Antoine Duplan.
<http://www.culturactif.ch/ecrivains/jaccottethebdo.htm>. 04/12/03.

Espaces du toucher ou Haptic spaces.
<http://www.ggy.bris.ac.uk/postgraduates/ggmp/touch.html>. 08 / 11 / 05 (2 pages).

Article intitulé Géographie et musiques concernant la journée d'étude du jeudi 6 juin 2006, Université de Paris IV - Sorbonne, Paris, organisée par le Laboratoire Espace / Culture pour approfondir tous les liens corporels qui unissent les êtres humains au paysage.
http://www.a360.org/breve.php3?id_breve=252.

David Yon, *Vision et puissance de l'image*.
<http://www.net4image.com/magazine/articles/26.htm>.

Dans la troisième partie.

Mission de Reconnaissance et d'Évaluation Parcs et Jardins / Paysages de la Lituanie, 8 au 13 juin 2001. http://www.heritage.it/parkai_ir_sodai/jom_fr.htm.

La valorisation des jardins après restauration, en Italie et Lituanie. <http://www.tela-botanica.org/actu/article510.html>.

A propos de la couleur verte. <http://fr.wikipedia.org/wiki/vert>.

Dans la conclusion.

A propos du poète Omar Khayyâm. www.qc.ca/mot.nst/Dossiers/omar_khayyam-48k.

REMERCIEMENTS.....	1
INTRODUCTION.....	5
PREMIERE PARTIE : LE JARDIN, SEUILS ET SUBLIME.....	27
Chapitre I : Le jardin, élan du sublime.....	33
I.1. L'expérience subtile du sublime.....	41
A. La marche vers l'initiation.....	43
a. La mise en échec du tragique.....	43
b. Des lieux fondamentaux.....	47
B. Le passage des seuils.....	54
a. Justesse de vie.....	54
b. Premières rencontres.....	69
c. Derniers seuils.....	81
I.2. Des lieux de rencontres essentielles.....	107
A. De l'éblouissement à la symbiose.....	107
a. Un espace de perte d'identité.....	107
b. Un espace de souvenirs et de désirs.....	111
B. De l'origine à la culture.....	114
a. La nature.....	114
b. La culture.....	119
c. La personnification.....	122
Chapitre II : Le jardin, au cœur du sublime.....	128
II.1. Une dynamique créatrice.....	128
A. L'émotion première.....	129
B. La création inéluctable.....	134
II.2. Une émotion amoureuse.....	138
A. La force des visages et des lieux.....	138
B. La puissance de la poésie.....	149
II.3. Une présence légère.....	154
A. L'apprentissage du regard.....	155
B. La différence des approches.....	164
a. L'inattendu.....	165
b. Les jeux du langage.....	168
c. L'offrande d'un espace musical.....	170
DEUXIEME PARTIE : LE JARDIN, ŒUVRE OUVERTE.....	175
Chapitre I : Les lieux de la reconnaissance.....	181
I.1. La gratitude.....	186
A. Un acte d'amour.....	187
B. Une harmonie.....	196
I.2. L'arborescence.....	211
A. Un parcours de reconnaissance.....	211
a. Le temps.....	214
b. Le destin.....	222
B. L'amour du destin.....	226
a. Le legs des jardins privés.....	228
b. Le legs des jardins publics.....	232
Chapitre II : Les lieux du désir.....	234
II.1. Les lieux prémisses du désir.....	234

A. Le lieu.....	234
B. Le désir.....	239
II.2. Les lieux premiers du désir.....	245
A. L'autre et soi.....	245
B. Les lieux de rencontre.....	249
II.3. Les lieux accomplis du désir.....	255
A. Les jardins.....	255
B. L'ambivalence des jardins.....	266
TROISIEME PARTIE. LE JARDIN, ESPACE POETIQUE.....	276
Chapitre I : Le jardin, espace plurivoque.....	282
I.1. Le jardin, île et oasis.....	282
A. Des espaces séparés.....	282
B. Un espace différent.....	294
I.2. Le jardin, lieu de fermeture et d'ouverture.....	297
A. Fermeture.....	298
B. Ouverture.....	307
Chapitre II : Le jardin, espace symbolique.....	320
II.1. Une grille de signes.....	320
A. Les images du jardin.....	321
B. Les fruits du jardin.....	328
II.2. Un éventail de métaphores.....	332
A. Le vert.....	334
B. Le camaïeu.....	344
C. L'eau.....	355
a. La fontaine et la source.....	360
b. La rivière et le fleuve.....	367
II.3. Une déclinaison de mythes.....	369
A. La découverte des mythes implicites.....	369
a. Pyrame et Thisbé.....	371
b. Orphée.....	373
c. Dieux et déesses.....	375
B. L'univocité du mythe d'Aréthuse.....	378
a. Aréthuse et Alphée dans l'antiquité.....	379
b. Aréthuse et Alphée dans la modernité.....	384
c. Aréthuse et Alphée, autrement dévoilés.....	393
d. Aréthuse ou la poésie révélée.....	397
CONCLUSION.....	410
BIBLIOGRAPHIE.....	421
I – CORPUS LITTERAIRE.....	421
II – TEXTES THEORIQUES, CRITIQUES A PROPOS DES JARDINS ET DU PAYSAGE.....	425
III – TEXTES THEORIQUES ET CRITIQUES.....	428
IV – AUTRES TEXTES DE REFERENCE.....	441
V – LES DICTIONNAIRES.....	451
VI – ADRESSES INTERNET.....	452

INDEX DES AUTEURS

A

André Florence, 143, 329, 330
Aristote, 182, 215, 216
Auffret Séverine, 25
Austin J.L., 34, 224

B

Bachelard Gaston, 54, 57, 359, 362
Badir, 65
Baltrušaitis Jurgis, 106, 305, 306
Baridon Michel, 5, 9, 10, 26, 29, 176, 294, 321, 326, 332, 427
Bassani Giorgio, 13, 14, 18, 48, 58, 70, 88, 92, 93, 95, 97, 126, 138, 188, 201, 239, 298, 299, 301, 328, 344
Benoist Luc, 278, 335
Benoist-Méchin Jacques, 8, 176, 256
Béresniak Daniel, 279, 333
Bergson Henri, 129, 214
Berlowitz Béatrice, 213
Béroul, 267
Berque Augustin, 11
Beugnot Bernard, 45
Bible, 6, 8, 105, 106, 176, 177, 194, 247, 264, 276, 292, 323, 356, 357, 358, 439
Bletterie Brigitte de, 177
Bonnechere Pierre, 257, 326
Botticelli, 145, 264, 375
Bouffartigue Jean, 5, 129
Brosse Jacques, 98, 148, 199
Brunel Pierre, 223, 240, 341, 370, 373, 375, 377
Bruyn Odile de, 257, 326
Burke, 29, 37, 38, 43, 452

C

Caillois Roger, 13, 14, 17, 18, 49, 50, 58, 70, 76, 77, 96, 102, 103, 104, 106, 126, 148, 153, 154, 158, 160, 165, 167, 170, 172, 184, 195, 207, 208, 211, 218, 227,

246, 248, 255, 259, 270, 290, 304, 305, 306, 307, 341, 342, 344, 354, 365, 366, 369, 378, 388, 389, 390, 405, 435, 442
Calvino Italo, 155, 164
Certeau Michel de, 33, 34, 217
Cheng François, 1, 19, 31, 51, 196, 221, 268, 277, 351, 415, 431
Chevrel Yves, 315
Chrétien de Troyes, 71, 189, 224, 231, 247, 267, 272, 360, 361
Clément Gilles, 12, 327
Colette, 259, 287, 440, 443, 446
Collot Michel, 15, 129, 132, 277, 280, 311
Colonna Francesco, 292, 293
Commelin P., 364, 365, 375, 376, 379
Corinne Lepage, 11
Courtine, 39
Courtois Stéphanie de, 143, 329, 330

D

Dalloz Jean-Pierre, 40, 452
Dante, 23, 28, 41, 332, 381, 419
Day Maguy, 418
Deguy, 39
Deleuze Gilles, 11, 12, 38, 61, 116, 250, 290, 291, 295, 429, 440, 450
Delrieu Anne-Marie, 5, 129
Denon Dominique Vivant, 379
Depestre René, 264
Duplan Antoine, 190, 453
Duras Marguerite, 197, 288
Durix Claude, 23

E

Eco Umberto, 22, 175, 178, 265, 334
Eliade Mircea, 289, 292, 363, 370, 433
Epicure, 33, 326
Escoubas, 39
Ezéchiel, 6

F

Ferrage Hervé, 46
Floch Jean-Marie, 206

G

Gary Romain, 194
Gide André, 240, 442
Gilles Deleuze, 11, 12, 38, 61, 116, 250,
290, 291, 295, 429, 440, 450
Go Nicolas, 1, 24, 32, 41, 106, 155, 159,
160, 207, 210, 222, 253, 254, 314, 374,
409, 414
Grassin Jean-Marie, 217, 219, 450
Greimas Algirdas Julien, 21, 206, 434, 444
Grimal Pierre, 5, 7

H

Haasse Hella S., 13, 18, 47, 49, 58, 71, 72,
76, 96, 97, 101, 126, 161, 163, 165, 166,
167, 168, 170, 171, 172, 188, 197, 198,
199, 201, 239, 251, 260, 263, 302, 345,
346, 347, 355, 361, 367, 376, 378, 384,
392, 393, 394, 395
Halbwachs Maurice, 181
Hölderlin, 128, 195, 228, 400, 420
Hugo Victor, 173, 264, 445
Hygin, 380

J

Jabès Edmond, 182, 195, 249
Jaccottet Philippe, 13, 14, 17, 19, 20, 23,
43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 54, 56, 57, 58,
60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 103,
107, 108, 137, 146, 148, 149, 150, 151,
156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163,
164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 188,
190, 191, 192, 193, 194, 195, 205, 210,
211, 212, 219, 220, 229, 235, 237, 238,
239, 252, 253, 264, 272, 277, 279, 280,
281, 283, 284, 288, 308, 310, 311, 312,
314, 316, 318, 321, 322, 323, 330, 333,

336, 337, 338, 346, 349, 350, 351, 353,
354, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364,
368, 372, 376, 377, 383, 397, 398, 399,
400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 414,
433, 434, 436, 437, 453

Janet Pierre, 181, 452
Jankélévitch Vladimir, 2, 21, 22, 42, 177,
183, 184, 185, 213, 222, 226, 227
Jing Yi, 95, 452
Joyce, 120, 121
Julian Marcel, 321
Jullien François, 184

K

Kant Emmanuel, 35, 36, 38, 128
Kapek Karel, 261, 262
Keats John, 277
Kéchichian Patrick, 212
Kevorkian A.M., 257
Khayyâm Omar, 453
Kierkegarde, 167
King Yi, 95

L

La Fontaine Jean de, 10, 258
Lacoue-Labarthe, 39
Laroze Catherine, 409
Leconte de Lisle, 418
Levet Jean-Pierre, 328
Lévi-Strauss Claude, 412
Leyris Pierre, 91
Longin, 29, 218
Lord Tony, 320
Louis-Combet Claude, 284
Lyotard, 39

M

Madame le Prince de Beaumont, 166
Magris Claudio, 13, 14, 15, 16, 53, 114,
115, 116, 118, 119, 120, 122, 124, 125,
126, 137, 153, 179, 188, 194, 208, 209,

210, 212, 232, 236, 272, 283, 340, 341,
342, 347, 354, 362, 369, 375, 413, 423
Mallarmé Stéphane, 95, 374
Manzoni Alessandro, 201
Marchetti Adriano, 144
Marin, 19, 39, 85, 86, 87, 99, 144, 202,
228, 242, 249, 250, 251, 302, 303, 375
Marlowe Christopher, 382
Matvejevitch Predag, 283, 287
Maulpois Jean-Michel, 187, 188, 192, 195
Meistersheim Anne, 286, 292
Merleau-Ponty, 187
Michaux Henri, 206, 207
Michel de Certeau, 33, 34, 217
Misrahi Robert, 247
Monet Claude, 25, 63, 130, 168, 248, 262,
354, 448
Montesquieu, 268

N

Nancy Jean-Luc, 39, 40, 128, 188
Nathan Monique, 259
Nerval Gérard de, 338
Nietzsche Frédéric, 226, 409
Norge Géo, 321, 322

O

Onimus Jean, 24, 74, 148, 159, 277
Orizet Jean, 321
Ouellet Pierre, 15, 278
Ovide, 30, 144, 371, 372, 381, 382, 383

P

Pageaux Daniel-Henri, 219
Parnet Claire, 12, 61, 250
Parret Herman, 1, 10, 16, 20, 22, 30, 31,
33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 65, 95,
96, 98, 99, 100, 105, 111, 116, 129, 155,
168, 173, 193, 203, 206, 217, 220, 235,
238, 242, 257, 278, 279, 292, 293, 303,
319, 322, 323, 330, 444
Pascal Blaise, 194

Pastoureau Michel, 335, 337
Platon, 96, 130, 243, 244
Plotin, 30
Ponge Francis, 13, 14, 19, 20, 41, 43, 44,
45, 46, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 68, 103,
107, 116, 130, 131, 132, 133, 134, 135,
136, 137, 155, 157, 158, 160, 161, 163,
165, 167, 168, 169, 170, 177, 188, 190,
191, 192, 195, 211, 219, 223, 226, 227,
229, 260, 261, 272, 307, 308, 309, 310,
311, 314, 324, 333, 336, 353, 354, 367,
368, 397, 398, 399, 403, 404, 405, 406,
414, 429, 434, 439
Pontalis, 236
Poulet Georges, 182, 183
Proust Marcel, 259, 260

Q

Quignard Pascal, 13, 14, 19, 51, 58, 80, 82,
83, 84, 126, 144, 156, 170, 202, 204,
228, 249, 250, 252, 302, 303, 339, 359,
373, 436, 0

R

Régnier Henri de, 223, 321
Ribeyro Julio Ramón, 13, 14, 19, 51, 52,
78, 81, 126, 142, 143, 156, 170, 204,
272, 329, 332, 345
Richard Jean-Pierre, 44, 219, 279, 280,
312, 404
Ricoeur Paul, 177, 178, 185, 186, 197,
213, 215, 216, 217, 247, 433
Rilke, 151, 195, 212, 375, 415
Rimbaud Arthur, 168
Rodaway Paul, 235
Rogozinski, 39
Romilly Jacqueline de, 208, 305
Rosset Clément, 24, 159, 174, 414

S

Sa Sainteté le Dalai-Lama, 242
Saba Umberto, 120, 121, 122

Saint Augustin, 215, 371
Saint François d'Assise, 323
Saint Girons Baldine, 38, 43, 127, 225,
264, 420, 452
Sand George, 416
Sansot Pierre, 114, 124, 297
Schipper Kristofer, 319
Servais Véronique, 65
Sherringham Marc, 243, 244
Sibony Daniel, 253
Sicre J.P., 257
Silésius Angélu, 159
Sinclair Andrew, 276, 427, 450
Soued Albert, 358
Stauffer Pierre-André, 190, 453
Stendhal, 37
Supervielle Jules, 133
Svevo Italo, 120, 121

T

Tagore Rabindranah, 200
Tomsin A, 380, 381
Tournier Michel, 116, 267

V

Vassilikos Vassilis, 11, 343

Venaille Franck, 120, 121
Vergely Bertrand, 156, 158
Verlaine Paul, 10, 173
Vidal Jean-Pierre, 47, 423
Vierne Simone, 28
Vion-Dury Juliette, 1, 177, 217, 219, 245,
377
Vreeland Nicolas, 242

W

Westphal Bertrand, 1, 123, 180, 217, 219,
236, 245, 273, 377
Wilde Oscar, 11, 133, 240, 270, 285, 287
Woolf Virginia, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20,
54, 71, 107, 108, 109, 110, 111, 114,
126, 145, 146, 147, 148, 149, 172, 174,
179, 208, 229, 231, 232, 248, 251, 252,
258, 259, 260, 261, 262, 263, 273, 297,
313, 325, 349, 352, 353, 369, 375, 431,
432, 436, 449

Y

Yon David, 269, 453

Résumé de la thèse en français.

Le jardin, dans sa réalité et à travers différentes figures narratives ouvre de larges perspectives. Neuf auteurs du XXème siècle : Virginia Woolf, Francis Ponge, Philippe Jaccottet, Giorgio Bassani, Roger Caillois, Hella S. Haasse, Pascal Quignard, Julio Ramón Ribeyro, Claudio Magris ont été retenus pour leur choix du jardin pensé, rêvé, écrit et aimé. Les concepts de sublime et de reconnaissance irriguent tout ce parcours.

La quête du sens commence avec « Le jardin, seuils et sublime », elle montre que l'expérience du sublime implique des épreuves initiatiques, liées aux âges de la vie, à des moments et des lieux particuliers. Les jardins et leurs composantes sont le creuset où se forge le sublime. L'espace du jardin est le lieu où les héros deviennent capables d'admiration.

« Le jardin, œuvre ouverte » analyse la reconnaissance dans sa valeur de gratitude et d'arborescence, c'est-à-dire de parcours prenant en compte le temps et le destin pour en arriver à un amour du destin qui se traduit par le pardon, la transmission et le don. Les lieux du désir, qui sont soi-même et l'autre, dans la réciprocité de l'amour, amènent aux jardins, lieux particuliers du désir, qui ont le visage de l'amour, invitent à la réflexion et à la création, engendrent compréhension et amour du monde.

« Le jardin, espace poétique » exprime la quintessence du jardin, espace esthétique et artistique, littéraire et scientifique autant qu'espace réel touchant l'esprit et tous les sens. Image de la poésie, le jardin est poétique par ses caractéristiques d'espace plurivoque, symbolique et mythique.

« Le jardin, seuils et arborescences : une quête du sens » montre que le jardin aujourd'hui signifie esthétique et éthique ; œuvre de mémoire et d'invention, il s'intègre à tout un art de vivre et de penser. Il initie à l'art de la joie et rend l'individu responsable et capable de construire un monde plus humain.

Abstract of the thesis.

The garden, in its reality and through various narrative figures offers wide prospects. Nine twentieth century authors – Virginia Woolf, Francis Ponge, Philippe Jaccottet, Giorgio Bassani, Roger Caillois, Hella S. Haasse, Pascal Quignard, Julio Ramón Ribeyro, Claudio Magris – have been selected for their choice of the garden as thought, dreamt, written and loved. The concepts of sublime, of gratitude and awareness pervade the whole study.

The quest for meaning starts with “The garden, thresholds and sublime” and shows that the experience of the sublime involves initiatory rites associated with the ages of life and with particular moments and places.

The garden and its components are the catalyst of the sublime. The space of the garden is the place where heroes become capable of admiration.

“ The garden as an open work” analyses awareness as gratitude and arborescence, i.e. as a quest that takes into account time and destiny and leads to an “amor fati” which manifests itself through forgiveness, transmission and generosity.

The places of desire which lie in oneself and in the others in the reciprocity of love lead to the gardens, privileged places of desire that have the visage of love and stimulate thought and creation and generate an understanding of love and of the world.

“The garden a poetic space” deals with the quintessence of the garden as an aesthetic, artistic, literary and scientific place as well a real space affecting the mind and the senses. An image of poetry, the garden is poetic, through its characteristics of a multi-valued, symbolic and mythical space.

“The garden, thresholds and arborescences: a quest for meaning” shows that the garden has now an aesthetic and an ethical sense. It is an initiation to joy which makes man responsible and capable of constructing a more humane world.