



HAL
open science

Le jardin, un espace-frontière entre enchantement et désenchantement. Imaginaire des jardins romanesques des années cinquante en Europe: Chronique du cygne de Paul Willems, Le seuil du jardin d'André Hardellet, Le cornet acoustique de Leonora Carrington

Caroline Jarry

► **To cite this version:**

Caroline Jarry. Le jardin, un espace-frontière entre enchantement et désenchantement. Imaginaire des jardins romanesques des années cinquante en Europe: Chronique du cygne de Paul Willems, Le seuil du jardin d'André Hardellet, Le cornet acoustique de Leonora Carrington. Littératures. 2017. dumas-01622797

HAL Id: dumas-01622797

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01622797>

Submitted on 24 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le jardin, un espace-frontière entre enchantement et désenchantement

Imaginaire des jardins romanesques des années cinquante en Europe :

Chronique du cygne de Paul Willems
Le Seuil du jardin d'André Hardellet
Le Cornet acoustique de Leonora Carrington

Caroline JARRY

Sous la direction de
Madame Isabelle Krzywkowski
Professeur de littérature générale et comparée

UFR LLASIC
Département Lettres

Mémoire de master 2 recherche – Mention Arts, Lettres, Civilisations - 24 crédits
Parcours : Comparatisme, Imaginaire, Socio-Anthropologie
Option : Littérature Générale et Comparée

Année universitaire 2016-2017



Le jardin, un espace-frontière entre enchantement et désenchantement

Imaginaire des jardins romanesques des années cinquante en Europe :

Chronique du cygne de Paul Willems
Le Seuil du jardin d'André Hardellet
Le Cornet acoustique de Leonora Carrington

Caroline JARRY

Sous la direction de
Madame Isabelle Krzywkowski
Professeur de littérature générale et comparée

UFR LLASIC
Département Lettres

Mémoire de master 2 recherche – Mention Arts, Lettres, Civilisations - 24 crédits
Parcours : Comparatisme, Imaginaire, Socio-Anthropologie
Option : Littérature Générale et Comparée

Année universitaire 2016-2017

Remerciements

Je souhaite remercier chaleureusement Isabelle Krzywkowski pour la qualité de sa direction, son écoute et son empathie, ainsi que pour les opportunités qu'elle m'a ouverte en me proposant de collaborer à la préparation du colloque du cinquantenaire du Centre de Recherche sur l'Imaginaire.

Je remercie également Bertrand Vibert pour avoir bien voulu accepter par deux fois d'évaluer mon travail, et d'avoir ainsi suivi son évolution.

Je remercie toutes les personnes avec lesquelles j'ai pu échanger autour de mon sujet et qui m'ont ainsi aidé à élaborer ma réflexion, particulièrement Audrey Dominguez, Emilie de Barbeyrac, Cécile Gaborit, Eric Jeannet, Emera Segara, Joelle Salibat et Lindsey Wainwright.

Je remercie enfin toutes les personnes qui m'ont aidées et soutenues : mes collègues de la bibliothèque BULLES pour leur gentillesse et leur compréhension, particulièrement Angéla Kontis pour m'avoir remplacé au pied levé, et mes proches pour leur patience et leur soutien, spécialement Guillaume et Richard Jarry pour leurs relectures, Bylka pour sa motivation, et ma maman Kathleen Randerson pour tout ce qu'elle a fait pour moi.



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : JABAY PRENOM : CAROLINE

DATE : 26/08/2017 SIGNATURE : 

Abréviations :

THT : The Hearing trumpet (Le Cornet acoustique)

LSJ : Le Seuil du jardin

CC : Chronique du cygne

« La fuite hors du monde, dans des temps sombres, temps d'impuissance, peut toujours se justifier tant que la réalité n'est pas ignorée, mais constamment présente et reconnue comme cela dont il faut s'évader. »

ARENDET, Hannah, *De l'humanité dans de « sombres temps »*, dans *Vies politiques*, [trad. Barbara Cassin et Patrick Lévy], Paris, Gallimard, 1974.

« La vie réelle se porte mieux si on lui donne ses justes vacances d'irréalité. »
BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p.35

Introduction

En réaction à l'imaginaire décadent fin-de-siècle qui avait fait du jardin un « jardin noir », un contre-Eden putride et mortifère¹, on observe dans la première moitié du XX^e siècle un mouvement de retour à l'image topique du « jardin blanc » paradisiaque dont l'œuvre de Gide² semble témoigner du tournant ; Cet imaginaire génésiaque est toutefois renouvelé par la présence encore bourgeonnante du merveilleux dans le jardin d'Eden, et particulièrement du merveilleux de l'enfance, thème qui se développe notamment grâce au *Jardin secret* [*The Secret Garden*]³ (1911) de Frances Hodgson Burnett et au cycle d'*Hyacinthe*⁴ (1937-1945) d'Henri Bosco, et qu'on retrouve exacerbé dans les années cinquante dans des œuvres telles que la *Chronique du cygne* de Paul Willems, *Le Seuil du jardin* d'André Hardellet ou *Le Cornet acoustique* de Leonora Carrington.

L'existence de tels jardins merveilleux, fussent-ils littéraires, intrigue dans un temps qui y paraît si peu propice : l'empreinte laissée par la seconde guerre mondiale est encore fraîche dans les mémoires, bien que la découverte des camps par le grand public en 1945⁵ marque le début d'une relation conflictuelle avec ce passé proche, dans une posture qui oscille entre dénégation et palimpseste⁶. Cette situation amplifie une crise du langage antérieure, et provoque une certaine méfiance envers la littérature et particulièrement envers la poésie.

La fin de la guerre entraîne des bouleversements et des restructurations sur les plans économique, social et politique. Après une période d'épurations et de grands procès qui voit se renouveler la classe politique collaborationniste et une partie des intellectuels, les années cinquante ouvrent un nouveau chapitre de l'histoire. Ce sont des années de reconstruction, début d'une époque de forte croissance qu'on appelle en France « Les Trente Glorieuses » mais qui touche l'ensemble de l'Europe détruite par la guerre. Pour

¹ À ce sujet, voir : KRZYWKOWSKI, Isabelle, « Le jardin noir : topographie décadente pour un contre-éden », *Phantasma : Le Centre de Recherche sur l'Imaginaire*, date de publication web inconnue [réf. du 03 octobre 2017], disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=4705>

² Et en particulier : GIDE, André, *Le Traité du Narcisse*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1891.

³ BURNETT, Frances Hodgson, *The Secret garden*, New York, Frederick A. Stokes, 1911.

⁴ BOSCO, Henri, *L'Âne culotte*. Paris, Gallimard, 1937 ;

Hyacinthe, Paris, Gallimard, 1940 ;

Le Jardin d'Hyacinthe, Paris, Gallimard, 1945.

⁵ On sait grâce à l'ouvrage biographique de Yanick Haenel en 2009 et à la réédition de l'ouvrage autobiographique de Jan Karski en 2010 que ce dernier avait averti les Alliés dès 1942 sur l'existence des camps d'extermination nazis.

⁶ On se rappellera notamment qu'il faudra attendre les années soixante-dix pour que soit affirmée une mémoire de l'extermination juive, et 1995 pour que le rôle de l'Etat français soit officiellement reconnu dans la persécution des Juifs de France.

une génération marquée par les pénuries des deux guerres et la peur de manquer, l'une des préoccupations majeures est celle de retrouver une autosuffisance alimentaire : en France les tickets de rationnement seront maintenus jusqu'en 1949. Pour les besoins d'une économie tournée vers le rendement, on modernise autant l'agriculture que l'industrie. C'est dans l'après-guerre et avec le plan Marshall (1947) que les principes du fordisme et de l'optimisation du travail à la chaîne sont véritablement diffusés et appliqués en Europe. Avec la guerre froide on assiste ainsi à la mise en place d'un capitalisme plus agressif dans le bloc de l'ouest, fondé sur la recherche de croissance, et dont les piliers constituent encore les principes de l'économie d'aujourd'hui : fin progressive du protectionnisme, début de la construction d'un marché commun européen, libéralisation de l'économie. Les bases économiques de la société de consommation sont donc posées, définies en France dès les années 1950 par Jean Lefebvre. Il n'est donc sans doute pas anodin que de grands romans dystopiques tels que *1984* de Georges Orwell¹ et *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury² voient le jour dans ces mêmes années.

C'est aussi un temps de grandes avancées politiques en Europe, avec les débuts de la construction de l'union européenne et la signature du traité de Rome qui entérine sa création en 1957. Cette Europe qui va de l'avant est pourtant sous la menace d'une guerre nucléaire : terrain de l'affrontement des deux superpuissances, le continent vit dans la peur de la bombe atomique dont on connaît les ravages depuis les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki. L'homme semble ainsi repousser les limites que lui impose la nature pour aller vers toujours plus d'artificialité : reconstruction et agrandissement des villes, course à la productivité, mécanisation de l'économie, contrôle de l'énergie nucléaire, conquête de l'espace, course à l'armement...

Or le jardin se situe à première vue dans une dynamique fondamentalement opposée. Portion de nature dans une géographie de plus en plus urbanisée, le jardin d'agrément est d'abord un exemple de gratuité. Il accapare du terrain sans pouvoir justifier d'un rendement alimentaire. Il n'a d'autres fins que celle du plaisir esthétique ; c'est une ode à la flânerie, une invitation au repos, une réclame au plaisir des sens. Il appelle au lyrisme et à la poésie comme à l'introspection et à la réflexion. Loin d'être un simple « terrain, plus ou moins étendu, planté de végétaux »³, c'est un espace clos généralement plus restreint que le parc : sa clôture en fait un espace à l'écart qui protège le flâneur du

¹ ORWELL, Georges, *Nineteen Eighty-Four*, Londres, Secker and Warburg, 1949

² BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451*, New York, Ballantine Books, 1953

³ CNRTL, dictionnaire TLFi, [notice du 01/09/2017] disponible sur internet à l'adresse suivante : <http://www.cnrtl.fr/definition/jardin>

reste du monde. Cet espace essentiellement autre correspond à la définition foucauldienne de l'hétérotopie¹ :

[Les jardins sont] des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables².

Le jardin n'est donc pas un lieu de négoce (*negotium*) mais un lieu d'*otium*, d'oisiveté nécessaire, de temps disponible pour la culture et la connaissance de soi et du monde. Espace où la nature est organisée, pensée et cultivée par l'homme selon des représentations culturelles et historiques, c'est un lieu de passage du naturel au culturel, du sauvage au domestique. Dans l'histoire de l'art des jardins, ces derniers ont souvent été un lieu de connaissance où le savoir se construit ou se partage : nous pouvons mentionner parmi de nombreux exemples les jardins secrets de la Renaissance, ces lieux d'étude qui équivalaient à un bureau en extérieur, ou les jardins des simples et les jardins des plantes qui cataloguent les merveilles de la nature.

Cependant même s'il est constitué d'éléments naturels, le jardin d'agrément n'en reste pas moins un espace artificiel, où les éléments naturels sont disposés et cultivés artificiellement par l'homme en vue d'un plaisir esthétique. C'est ainsi un lieu de tension entre naturel et artificiel, puisqu'il crée artificiellement l'image d'une nature idéalisée, circonscrite dans le temps, l'espace et une culture donnée. Le spectateur-promeneur est souvent la dupe du jardinier : les jardins d'illusion des magiciennes Alcine et Armide dans les poèmes épiques de la Renaissance italienne piègent les chevaliers, à la manière de Circé. On trouve alors un lien entre jardin et magie, entre jardin et enchantement.

Le jardin propose ainsi un modèle d'esthétisation du réel, rapport au monde singulier dans les années cinquante, où l'art balance entre retour au réalisme et continuation des expérimentations des avant-gardes par le biais de la déconstruction. Dans un contexte de crise du langage, où, comme le disait l'allemand Adorno, « écrire un poème après Auschwitz est barbare », choisir le jardin en 1950, c'est faire acte de dissidence : c'est embrasser un sujet qui pouvait sembler frivole, c'est prendre le risque du lyrisme et de la poésie, c'est tenter un réenchantement du monde.

¹ FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres » [conférence au Cercle d'études architecturales donnée le 14 mars 1967. Première parution de la retranscription de la conférence dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984], *Dits et écrits, 1954-1988*, Éd. critique de Daniel Defert et François Ewald, Paris, NRF Gallimard, 1994, T. IV, p. 752-762.

² FOUCAULT, « Des espaces autres », art. cit., p. 756.

Il n'est alors pas étonnant que les œuvres littéraires traitant du jardin soient minoritaires : présent dans la littérature de jeunesse ou dans les récits qui mettent en scène des enfants, c'est un sujet de niche dans la littérature pour adulte. Cette disparité est une invitation à questionner le rapport qu'entretient le jardin à l'enfance et au passé, en partant de l'hypothèse que les lendemains de guerre peuvent à juste raison engendrer la nostalgie d'un paradis perdu.

Le jardin constituerait l'espace idéal à la réactivation du mythe du jardin d'Eden, car c'est un espace topique¹ qui possède un imaginaire très riche grâce à son abondante fortune littéraire. Nous reprenons ici la définition de l'imaginaire de Jean-Jacques Wunenburger :

Nous conviendrons d'appeler imaginaire un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés qui modifient ou enrichissent le réel perçu ou conçu.²

L'imaginaire en tant que réseau symbolique paraît être un concept opératoire pour penser le jardin, car ce lieu réactive non seulement un substrat mythique (mythes cosmogoniques de fertilité, mythe de l'âge d'or, jardin d'Eden et mythe du paradis perdu) mais aussi des représentations topiques (*locus amoenus*, lieu de rencontre courtoise et du parfait amour...) et symboliques (image de l'intimité ou de la femme, métaphore de la défloration...) issues du patrimoine artistique mondial³ et qui affleurent de manière évidente dans les représentations littéraires du jardin.

De plus son caractère artificiel fait aussi du jardin d'agrément une mise en scène singulière de la nature, proposant ainsi un imaginaire de la nature déterminé culturellement et historiquement. Michel Baridon dit du jardin qu'il est un tableau vivant⁴ qui dresserait le portrait d'une nature idéale. La distinction spinoziste entre la *natura naturans*, la nature originelle ou première nature, et la *natura naturata*, la nature travaillée par l'homme ou deuxième nature, peut être complétée par l'art des jardins, la troisième nature qui utilise la seconde pour donner une image de la première. Cette mise en abyme se dédouble lorsqu'on pense aux livres de jardin, proposé comme quatrième nature par le théoricien du paysage John Dixon Hunt : les jardins littéraires donnent une image de l'art des jardins, qui

¹ KRZYWKOWSKI, Isabelle, « Le jardin : genèse et évolution d'un espace-type », in BOULOGNE, Jacques (dir.), *Les Systèmes mythologiques*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1997, p. 295-304.

² WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'Imaginaire* (2003), Paris, Presses Universitaires de France, 2016, p. 35.

³ KRZYWKOWSKI, « Le jardin : genèse et évolution d'un espace-type », art. cit., p. 295-304.

⁴ « dans le jardin, la nature fait autoportrait, mais c'est l'homme qui conçoit le tableau. »

BARIDON, Michel, *Les jardins : paysagistes – jardiniers – poètes*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1998, p. 6

donne une image de la *natura naturata* et indirectement de la *natura naturans* idéale. Les jardins de papier condensent ainsi des réseaux d'images qui peuvent faire avancer l'histoire des représentations de la nature par l'étude de l'imaginaire.

Le jardin a ainsi partie liée à l'imaginaire sur trois niveaux : comme terrain d'illusion, de magie et d'enchantement, comme ensemble de réseaux dynamiques d'images et comme champ d'étude de ces réseaux¹. L'imaginaire, à considérer d'abord sous la première acception du terme, est particulièrement présent dans les jardins des œuvres du corpus : la *Chronique du cygne* de Paul Willems, *Le Seuil du jardin* d'André Hardellet et *Le Cornet acoustique* de Leonora Carrington. En effet ces jardins romanesques des années cinquante se distinguent par le foisonnement de l'onirisme, de l'étrange, du merveilleux, de la magie et de la féerie dans le jardin.

La *Chronique du cygne* est une fable moderne où les jardins, lieux de féerie, se voient menacés par l'urbanisation. Ce roman belge francophone est l'histoire du combat du peuple des jardins contre les Marchands espagnols, des colons capitalistes qui rachètent et détruisent les jardins pour agrandir la ville. Habitants des villes et des jardins s'opposent pour imposer ou sauvegarder leur culture, leurs traditions, leur mode de vie.

Dans *Le Seuil du jardin*, l'urbanisation a déjà gagné. Dans le Paris des années cinquante, les jardins n'ont d'existence que dans l'imaginaire, subsistants dans les rêves et les toiles du peintre Stève Masson. L'arrivée à la pension Temporel du professeur Swaine et de sa machine à rêver permettra au personnage principal de quitter pour un temps la médiocrité de son quotidien en passant le seuil du jardin onirique. Mais la mort du professeur et la destruction de la machine réduiront à néant ses espoirs de retrouver le pays enchanté.

Le Cornet acoustique [*The Hearing Trumpet*] est un roman surréaliste anglais où le jardin est le lieu de l'étrange et du merveilleux surréaliste. Expulsée de la maison familiale, Marian Letherby, une vieille dame excentrique de quatre-vingts dix-neuf ans, nous fait le récit de son internement dans un institut loufoque, le Puits de la Lumière Fraternelle, dirigé par le Docteur Gambit. L'entrée dans le parc coïncide avec le début d'extraordinaires aventures. Cette œuvre subversive, qui fonctionne selon une esthétique du décalage et du

¹ Sur un plan méthodologique, la polysémie du mot « imaginaire » invite à une approche plurielle. Nous utiliserons la richesse sémantique du vocable tout en nous proposant de préciser le sens de son emploi : caractère d'irréalité, réseau d'images statique ou dynamique, faculté d'imagination, champ d'étude ou concept critique tiré d'une structure philosophique donnée. En l'absence de précisions on retiendra la définition de Jean-Jacques Wunenburger comme sens par défaut.

renversement, fait du jardin un lieu de passage pour libérer les forces païennes de la sorcellerie que chaque femme garde en elle.

Ces trois romans se situent dans une opposition thématique, esthétique, et idéologique au courant de pensée dominant. Opposition d'abord thématique, puisqu'ils mettent en scène une multiplicité de jardins¹ qui ont valeur de *leitmotif* fédérateur.

En effet, le jardin est d'abord un lieu inscrit dans une géographie fictionnelle, représentant notamment le lieu principal de l'action romanesque dans deux des trois œuvres (*CC*, *THT*). Les jardins oniriques (*LSJ*), même s'ils se situent sur autre plan de conscience que le monde de référence, ont une valeur de réalité au moins égale voire supérieure pour le rêveur, et peuvent ainsi être inclus dans l'étude géographique des jardins du corpus.

Le jardin est aussi un espace pratiqué par les personnages. Michel de Certeau différencie le lieu de l'espace par la question du sens qui lui est attribué dans les discours et les pratiques sociales : « l'espace est un lieu pratiqué »². C'est justement par les pratiques qu'il induit que le jardin peut être plus que sa concrétude matérielle, représentant un mode de vie et les valeurs que celle-ci défend (esthétisme, lenteur, hédonisme...). Le jardin acquiert ainsi une valeur de symbole et devient un objet de lutte, phénomène qui trouve son apogée dans *CC*.

Enfin le jardin est aussi une image mentale, une représentation fantasmagorique, imaginée par les personnages dans des états de veille (rêverie diurne, remémoration de souvenirs), intermédiaires (intuition prémonitoire, hallucination, hypnose, transe, rêve lucide) ou de sommeil (rêve nocturne). Les états intermédiaires de nature incertaine entre conscience et inconscience sont particulièrement travaillés : ces brefs moments où la conscience se relâche pour laisser parler *autre chose* semblent être les seuls véritables instants de répit où la vie des images n'est pas entravée.

Nous donnerons une attention particulière à la transcription visuelle des images mentales, tels que les *ekphrasis* des tableaux de jardins dans *LSJ*, puisqu'elle seule permet de garder une trace de ces moments qui n'existent par ailleurs que dans la conscience du sujet imaginant, fonction que le récit dédouble.

Qu'il soit lieu, espace, valeur ou symbole, image mentale ou visuelle, nous pensons que le jardin permet une prise de position esthétique et idéologique grâce au

¹ Nous avons voulu donner un aperçu de la diversité des jardins du corpus en regroupant les principales occurrences de leurs descriptions en fin de volume.

² DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, UGE, 1980 ; Paris, Gallimard, 1990, T.1, p. 172-175.

développement de l'imaginaire qui semble permettre un réenchâtement du monde. Reprenant à son compte une série de revendications héritées du surréalisme, le jardin paraît accorder en son sein une libération de l'imagination, une réaffirmation de la puissance des images et du pouvoir du surnaturel pour s'inscrire en faux contre les nouvelles promesses de la société de consommation qui s'érige dans les années cinquante. Le rêve devient remède aux injonctions à la consommation ; le jardin, éden retrouvé, devient le lieu idéal pour guérir de la résignation et de la désillusion. Il s'agit de lutter contre ce qu'André Breton appelait « la vie des chiens » en montrant qu'une autre vie est possible.

L'influence du surréalisme est plus ou moins importante selon les auteurs : Paul Willems est peut-être l'écrivain le plus éloigné du mouvement surréaliste, bien qu'il ait rédigé la préface du catalogue de l'exposition *Surréalisme en Hainaut, 1932-1945*¹ ce qui témoigne d'un regard surplombant sur le surréalisme belge et d'une position d'autorité en la matière. La poétique d'André Hardellet a des points de contact avec celle du mouvement surréaliste français². *Le Seuil du jardin* a d'ailleurs été salué par André Breton dans une lettre à l'auteur³. Cependant l'écrivain a toujours voulu garder son indépendance et cultive une esthétique originale. L'auteur la plus surréaliste est sans conteste Leonora Carrington : peintre et auteur surréaliste, elle rejoint le mouvement parisien en 1937 avant de s'exiler en Amérique du Sud pendant la guerre comme de nombreux autres artistes du mouvement. *Le Cornet acoustique* est d'ailleurs écrit au Mexique, dans les années cinquante, mais il ne sera publié pour la première fois qu'en France en 1974 dans une traduction d'Henri Parisot. Collection pour amateurs éclairés ne touchant dès son origine qu'un public restreint, « L'âge d'Or » est une collection engagée dans la promotion de la littérature surréaliste qui mériterait, d'après son directeur Henri Parisot, à être mieux connue⁴.

Il peut paraître étonnant à première vue de vouloir établir un rapport avec le surréalisme, au vu du genre et de la période historique tardive auquel appartiennent les œuvres du corpus. En effet, les heures de gloire de la « période surréaliste européenne »⁵ se situent pour Tania Collani entre 1922 et 1940, correspondant à un premier moment de

¹ SPINETTE, Alberte (éd.). *Surréalisme en Hainaut : 1932-1945*. [catalogue de l'exposition : La Louvière, Institut des arts et métiers, 21 septembre-14 octobre 1979 ; Bruxelles, Palais des beaux-arts, 16 janvier-20 février 1980 ; Paris, Centre culturel de la communauté française de Belgique, mars 1980 ; Marseille, octobre 1980.], 165 p.

² À ce sujet, voir : CLAUDEL, Philippe, « André Hardellet et le surréalisme, quelques éléments d'approche », *Mélysine*, Cultures / contres cultures, 1997, n°16, p. 338-352.

³ HARDELLET, André, *Œuvres*, T.I, p. 9-10.

⁴ PARISOT, Henri, « Un homme, une collection. Henri Parisot : "L'Âge d'or" », *Bibliographie de la France, journal officiel de la librairie*, « Chronique », 175^e année, 6^e série, n°10, 10 mars 1976.

⁵ COLLANI, Tania, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann éditeurs, 2010, p. 22.

« théorisation surréaliste plus strictement française »¹ entre 1922 et 1929 et à un deuxième moment de « diffusion européenne du mouvement »² entre 1929 et 1940. Les années cinquante se situent donc au moins dix ans après le dernier pic d'intensité du surréalisme, d'autant plus que la Seconde Guerre mondiale semble avoir cassé la dynamique du mouvement³. Ces années signent ainsi une première date probable de décès – celle du surréalisme avant-gardiste – puisque les premiers ouvrages critiques retraçant l'histoire du mouvement paraîtront dans ces années, témoignant ainsi de l'institutionnalisation et de l'historisation du mouvement.

Cependant la disparition progressive du groupe surréaliste et de ses initiatives collectives, jusqu'à l'autodissolution du mouvement en 1969, ne désavoue ni une possible adhésion individuelle à un « *esprit* du surréalisme »⁴ ni l'importance avérée de l'esthétique surréaliste qui a quitté le caractère scandaleux de ses débuts pour entrer dans le panthéon des représentations collectives. Indispensable pour comprendre l'œuvre de Leonora Carrington, qui selon Jacqueline Chénieux-Gendron a été écrite dans un processus proche de l'écriture automatique⁵, le surréalisme représente une mise en perspective par ailleurs intéressante pour comprendre la dimension onirique du jardin, et la lutte contre le désenchantement du monde⁶.

Les œuvres du corpus sont donc des œuvres à contre-courant de l'esthétique dominante qui choisissent de développer une thématique peu répandue, souvent influencée par une esthétique surréaliste devenue minoritaire, et qui mettent en scène des situations de conflits idéologiques où l'opposition est frontale et binaire : jardin/ville, rêve/réalité...

Mais ces œuvres sont aussi minoritaires dans la production générale de leur auteur. Ainsi avec la *Chronique du cygne*, Paul Willems quitte le genre romanesque pour le genre théâtral, genre majeur de sa production littéraire. Il n'y reviendra qu'au cours des dix dernières années de sa vie, dans les années quatre-vingts dix. *Le Seuil du jardin* est le premier roman d'André Hardellet dans une production alors uniquement poétique. L'auteur alternera ensuite l'écriture poétique et l'écriture romanesque, mais il se dira avant

¹ COLLANI, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, op. cit., p. 22.

² COLLANI, *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, op. cit., p. 22.

³ Jacqueline Chénieux-Gendron en analyse les raisons dans : *Surréalismes, l'esprit et l'histoire*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2014, p. 139-141.

⁴ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Surréalismes, l'esprit et l'histoire*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2014, p. 151.

⁵ CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, « introduction », *Le Cornet acoustique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1983, p. 11.

⁶ De plus la critique littéraire a réhabilité l'intérêt du surréalisme pour le roman depuis 1983 grâce à l'ouvrage de référence de Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme et le roman*.

tout poète. Quant au *Cornet acoustique*, il représente l'un des seuls romans de Leonora Carrington dans une carrière d'artiste-peintre. D'autres productions littéraires sont à signaler (contes, récits et pièces de théâtre¹) mais la primauté de sa production semble revenir à son œuvre picturale. Ces romans sont donc aussi des œuvres charnières qui représentent le début ou la fin d'une période, sauf peut-être pour Leonora Carrington qui a, semble-t-il, toujours mené de front peinture et écriture.

Cette singularité du corpus n'a pas facilité le travail de recherche critique. Les romans de Paul Willems et de Leonora Carrington ne sont pas les plus connus ni les plus étudiés de leur production, en partie parce que ces romans ont été éclipsés par d'autres de leurs œuvres, mieux reçues au moment de leur première publication et donc plus étudiées par la critique. C'est le cas de *La Débutante* ou de *En bas*² pour Leonora Carrington et de la production théâtrale de Paul Willems qui a mis au second plan ses œuvres romanesques. Le manque de diffusion des œuvres du corpus tient aussi à l'absence de rééditions qui auraient pourtant permis une meilleure diffusion. Ce n'est qu'en 2001 que la *Chronique du cygne* a connu sa première réédition³, soit cinquante-deux ans après sa publication originale. L'histoire de la réception du roman d'André Hardellet est sensiblement la même que celle des deux autres romans à ceci près que *Le Seuil du jardin* est le roman le plus connu de l'auteur, grâce au commentaire élogieux qu'en a fait André Breton⁴. Cela dit, l'œuvre d'André Hardellet fut quasiment lettre morte jusqu'en 1990 où la réédition de ses œuvres complètes en a permis la diffusion, de même que les formats poche à moindre coût, parus au cours des mêmes années dans la collection L'Imaginaire Gallimard, et régulièrement réédités depuis. On observe alors la naissance d'un intérêt critique nouveau, surtout pour les romans de Paul Willems et d'André Hardellet. L'étude du jardin dans l'ensemble de l'œuvre de ces deux auteurs a déjà été entamée⁵, mais il n'existe pas d'études comparatistes entre les œuvres des trois auteurs choisis. Plus largement, il existe des études thématiques d'approche générale ou comparatiste autour du jardin dans la littérature, mais elles sont, pour la très grande majorité, antérieures au XX^e siècle, peut-être à cause du manque de recul historique. Citons cependant en contre-exemples notables la récente parution d'Émilie Frémont, *Le surréalisme au grand air*, qui excède la thématique du jardin pour s'intéresser aux représentations de la nature dans le cadre plus restreint des

¹ Pour les références complètes, voir la bibliographie de Jacqueline Chénieux-Gendron dans l'édition de travail.

² CARRINGTON, Leonora, *En bas* [*Down below*], Paris, E. Losfeld, 1973.

³ Voir l'édition de travail publiée aux éditions Labor.

⁴ HARDELLET, André, *Œuvres*, T.I, p. 9-10.

⁵ Voir bibliographie.

productions surréalistes, ainsi que le travail comparatiste de Brigitte Dupuigrenet Desroussilles de Bletterie dont le mémoire de DEA s'intitule « Littérature et jardins au XX^e siècle en Europe ». N'ayant pas eu accès à ce document indisponible au Prêt entre Bibliothèques, je ne peux que m'appuyer sur les informations contenues dans le titre du mémoire, qui donne à penser à un travail descriptif très général au vu de l'étendue spatiale et géographique du sujet. L'originalité que pourrait avoir notre travail réside donc dans le choix d'un corpus restreint à la période des années cinquante, intéressante pour sa situation socio-historique et l'influence de ce contexte sur l'histoire des mentalités.

La présence de jardins merveilleux dans les années cinquante, années de désillusions, de rationalisation et d'urbanisation pose *de facto* la question d'un réenchâtement du monde. L'opposition structurelle entre le jardin et le monde moderne désigne la frontière comme point d'entrée du sujet. Le jardin est un espace clos, donc un espace de frontières, mais aussi un espace à la frontière, un espace d'entre-deux et d'ambivalences. À la fois linéaire et zonale comme le rappelle le géographe Pierre Sauge-Merle¹, la frontière a l'ambivalence de sa profondeur. Elle est à la fois la ligne démarcative séparant deux espaces qui peuvent alors avoir valeur de territoire et la zone qui se sépare et se distingue d'un ou de plusieurs autres espaces. Le mot composé « espace-frontière » réactualise la polysémie du mot frontière et suggère par un apparent oxymore l'ambivalence du jardin.

Nous nous demanderons si le jardin est à la frontière entre deux mondes, le monde de la raison et celui de l'imaginaire, le monde du désenchâtement et celui du réenchâtement. Frontières physiques, frontières géographiques, et frontières symboliques polarisent l'espace en lui donnant du sens. Nous questionnerons le statut de ces frontières : ouvertes ou fermées, franchissables ou pas. Dans quelles conditions laisse-t-elle passer les personnages ? Et quelles en sont les conséquences ? Nous nous intéresserons ainsi à l'évolution des personnages et à ce que le contact avec l'inconnu peut apporter à ceux qui effectuent cette traversée. Pour cela, nous verrons dans une première partie descriptive que les jardins du corpus sont en effet caractérisés par des frontières spatiales franchissables, puis que le passage de la frontière correspond à l'entrée dans un monde ambivalent qui oscille entre enchâtement et désenchâtement, avant de montrer que le jardin permet une initiation à plusieurs niveaux.

¹ « Cours sur le concept de frontière (1/7). Introduction. Frontières et espaces frontaliers dans le monde » <http://www.penserlespace.com/concepts-notions/frontiere01/> [notice du 22/06/15]

I. Le jardin, lieu des frontières qui invitent au passage

Première caractéristique du jardin, la clôture est un élément essentiel de sa définition. Clôtures externes et internes structurent l'espace et contribuent à faire du jardin un espace différent, qui se démarque du reste de la géographie fictionnelle. Mais la frontière est aussi paradoxalement mobile, la géographie n'est pas statique mais dynamique, et invite aux échanges. En partant d'une approche spatiale et géographique tournée vers l'étude de la frontière, nous montrerons que le jardin est un lieu fondamentalement clos et pourtant pénétrable.

A. Le jardin, un espace défini par ses frontières

La frontière est démarcation : elle donne du sens à l'espace, l'entrouvre et l'organise. De même que les latins délimitaient leurs champs en les vouant aux dieux, la *limes* consacre l'espace : tracer cette frontière devient alors un geste sacré, démiurge et presque magique. Les frontières sont l'essence du jardin : la frontière extérieure, matérialisée par la clôture, crée un espace protégé du monde tandis que les frontières intérieures permettent de démarquer des espaces particuliers et ainsi de faire du jardin un espace organisé. Clôture et organisation interne, associées à l'usage artificiel du naturel, sont les points clef de la définition du jardin, que l'on retrouve dans les jardins du corpus.

Ces derniers se distinguent par leur variété : espace de la géographie fictionnelle ou simple réminiscence d'un espace du passé, espace de rêverie ou espace rêvé, ils se distinguent également par des compositions de l'espace différentes qui amènent à des usages différents du jardin. Les caractéristiques et les variables des jardins étant multiples, les critères de classement le sont aussi : nature du jardin (lieu géographique ou lieu imaginaire), importance dans le récit (lieu de l'intrigue ou simple parole rapportée à valeur référentielle), échelle (petit jardin unitaire ou grands jardins à emboîtement), porosité (frontière ouverte ou fermée), architecture interne (dépendant ou non d'une construction attenante), usages et pratiques sociales...

Nous nous proposons donc de faire un relevé topographique des jardins du corpus pour mieux les connaître, et de les classer dans une typologie présentant la composition de leur architecture interne. La configuration des lieux étant par nature liée à l'usage de l'espace, ce relevé nous donnera des clefs pour comprendre certains éléments de la sociologie des

jardins du corpus. Il ne nous reste plus qu'à préciser les critères de sélection des jardins présentés.

Nous avons accepté tous les jardins, au sens premier du terme : espace clos, cultivé et organisé par l'homme. Nous avons donc écarté les cas où le jardin avait uniquement une valeur symbolique car ces occurrences étaient alors dépourvues de représentations géographiques¹. Nous avons admis les parcs : outre la reconnaissance de leur place dans l'histoire de l'art des jardins, du *paradeisos* perse au parc paysager moderne, nous les retrouvons dans les œuvres du corpus, investis d'une charge symbolique importante et d'une nature ambivalente². Nous avons par ailleurs accepté la serre et le laboratoire aux orchidées³ parce qu'ils correspondent à la définition du jardin adoptée⁴.

1. Les frontières intérieures au jardin : l'architecture interne

Nous pouvons différencier quatre types de jardins : les parcs privés abritant des habitations collectives, les jardins privatifs attenants à une maison résidentielle, les jardins indépendants, et les jardins publics.

Les parcs privés abritant une habitation collective sont au nombre de trois : le parc du Puits de la Lumière Fraternelle⁵, le domaine du Vieux Monsieur⁶ et le domaine de M. Snoek⁷. Ces espaces sont des propriétés étendues, composées de jardins d'utilité ou de jardins d'agrément agencés dans une architecture intérieure complexe, organisées autour d'une résidence principale. Ce sont des exemples de jardin total, qui contiennent dans une structure linéaire d'emboîtement des jardins plus petits. Le meilleur exemple serait le domaine du Vieux Monsieur, qui contient à l'intérieur d'un « parc »⁸ arboré un « jardin potager »⁹ qui donne des légumes, un « verger »¹⁰ qui donne des fruits, un « étang »¹¹ dans lequel Rose-

¹ Nous ne les avons pas pour autant exclues de notre analyse : nous les prendrons en compte dans les deux autres parties de l'étude.

² En effet le parc des baigneuses d'Idalie (1/d) et le domaine du Vieux Monsieur (2/A/a), qui contient un parc, sont qualifiés de « jardin ».

³ Annexe : 2/A/d

⁴ Le fait que cette culture s'effectue en hors sol ne paraît pas être un élément invalidant leur caractère de jardin, puisque de nombreux jardins contemporains sont hydroponiques. Ce sont aussi des jardins particuliers puisque leur caractère artificiel, déjà présent par essence dans tout jardin, n'est plus dissimulé sous une apparente naturalité.

⁵ Annexe : 3/c

⁶ Annexe : 2/A/a

⁷ Annexe : 2/A/d

⁸ CC, p.16

⁹ CC, p.16

¹⁰ CC, p.17

¹¹ CC, p.9

Diane et Lucotte vont pêcher, un « petit bois »¹ qui abrite des chevreuils, ainsi qu'une « basse-cour »², un « poulailler »³, et une « écurie »⁴, en plus de la résidence principale. La culture de la terre est ici tournée vers l'autosuffisance alimentaire et la vie en autarcie, mais la productivité peut être plus importante, comme dans le cas des installations Snoek, tournées vers le commerce. Dans tous les cas, ce sont des jardins habités, des lieux de vie commune qui permettent de faire cohabiter sur le mode de la communauté des personnages issus d'horizon divers.

La deuxième catégorie regroupe les jardins attenants à des maisons résidentielles. Les jardins sont de dimensions plus restreintes, s'accolent généralement au bâtiment sans l'enclore et ne comportent pas de sous-structures complètes en emboîtement : c'est le cas de la maison mitoyenne avec « *backyard* »⁵ de Galahad⁶, de celle de Carmella⁷, de la maison de campagne de Simon⁸, des résidences principale⁹ et secondaire¹⁰ de M. Posse. Les maisons résidentielles sont strictement familiales. Ce sont ainsi des lieux qui ont un lien fort à l'intimité : lieu de vie de la famille, qui peut être saisonnier, il peut aller jusqu'à être réellement habité¹¹. Le jardin est un prolongement de la maison, qui obtient certaines de ses caractéristiques (comme le jardin d'hiver de M. Posse) et peut devenir plus important qu'elle. Ce type de jardin n'a pas de prétention à l'autosuffisance du fait de son espace réduit mais peut parfois aider à améliorer l'ordinaire (comme la poule chez Galahad). C'est un marqueur social du milieu auquel la famille appartient (petite bourgeoisie chez Galahad contre aristocratie chez M. Posse) mais aussi une marque de son ambition bourgeoise, moquée par Marian Letherby.

Les jardins indépendants sont, comme leur nom l'indique, autonomes de toute construction. Imaginaires, ils n'existent que pour eux-mêmes et ne sont pas insérés dans un espace fictionnel plus large. Déserts, ces jardins entretiennent des rapports particuliers avec l'un des personnages de la fiction, qui seul le fréquente : c'est le cas de Stève Masson dans le

¹ CC, p.83

² CC, p.17

³ CC, p.85

⁴ CC, p.17

⁵ *THT*, p.2. « arrière-cour » (p.16) pour la version française. Le choix lexical opéré par le traducteur ne laisse pas transparaître l'idée de jardin, la cour étant le plus souvent pavée ou couverte de gravier pour plus de commodité.

⁶ Annexe : 3/a

⁷ Annexe : 3/h

⁸ Annexe : 3/f

⁹ Annexe : 2/A/b

¹⁰ Annexe : 2/B/b

¹¹ En effet Marian fait corps avec le *backyard* et passe plus de temps dehors que dedans. La famille de Rosina, la domestique de la maison, semble aussi vivre dans le jardin.

premier jardin onirique¹, de Simon dans les interminables jardins de crépuscule², et de Maude dans le jardin d'antan³. Ils sont le fruit de l'imagination d'un personnage de l'intrigue : Stève Masson est à l'origine de son rêve, Marian Letherby imagine Maud et Simon dans les deux autres jardins. Leur structure interne reste floue et marquée par un paradoxe visuel : bien que circonscrits, les jardins de Stève et de Simon ouvrent sur une perspective infinie (c'est l'idée du labyrinthe). Marquées par la lumière ou l'obscurité, ces images de jardin se rapprochent du paysage. Ils ont tous trois un rapport avec l'inconscience, puisque Masson dort et que les deux autres personnages sont décédés. On peut donc les qualifier de jardins de la psyché.

La dernière catégorie regroupe les parcs ouverts au public tels que le jardin hollandais perdu⁴, le cimetière du monde des jardins⁵, les jardins du Luxembourg⁶, le jardin de la guinguette Au Clair de Lune⁷ et le parc du bal d'Idalie⁸. C'est une catégorie qui regroupe des parcs ouverts au public, inscrits dans un plus large espace fictionnel ou imaginaire, et dont l'organisation interne est hétérogène au sein de sa catégorie. Plus ou moins organisés, plus ou moins entretenus, avec ou sans constructions, les paramètres varient mais l'invariant reste l'usage. Ce sont des parcs qui favorisent la promenade, dans lesquels les rencontres sociales sont facilitées, principalement entre les deux sexes, sauf pour le cimetière, puisqu'il vise le rapprochement des vivants avec les morts. On peut noter l'ambivalence du parc situé derrière le bal d'Idalie : il ne semble pas rattaché au bal, mais la toile qui le dépeint a pour nom *Les baigneuses d'Idalie* ; il est imaginaire mais pas désert ; c'est un parc, mais il est qualifié de « jardin »⁹ par le narrateur, ce qui montre sa nature profondément paradoxale qui le rapproche de la catégorie des jardins indépendants.

L'architecture du jardin, sa géolocalisation et ses frontières internes cartographient donc bien l'usage social de l'espace. Les deux premières catégories regroupent des propriétés privées, closes, mais dont d'autres peuvent jouir s'ils en demandent la permission au préalable au propriétaire ou au gérant des lieux. Les parcs publics sont accessibles à tous sans demande préalable, tandis que les jardins imaginaires ne le sont pour personne puisqu'ils sont situés sur un autre plan et que même les personnages qui y sont ne savent pas comment ils ont fait pour entrer. Il semblerait donc que les parcs soient globalement plus perméables que les jardins.

¹ Annexe : 1/b

² Annexe : 3/f

³ Annexe : 3/g

⁴ Annexe : 3/b

⁵ Annexe : 2/A/c

⁶ Annexe : 3/f

⁷ Annexe : 1/c

⁸ Annexe : 1/e

⁹ *LSJ*, p.118

Par ailleurs on trouve d'autres différences au niveau de l'échelle et de l'organisation. Les parcs sont des superstructures, organisées de la macrostructure à la microstructure avec des centres et des périphéries, pour un usage social et collectif. Tandis que les jardins sont unitaires, de grandeur plus restreinte et parfois composé uniquement de pelouses, comme les *backyards* : ce sont des « jardins ordinaires »¹ à usage familial ou personnel. Pour tous, l'organisation spatiale a une valeur symbolique : il s'agit de refléter la dialectique microcosme-macrocosme, que la clôture extérieure permet.

2. La frontière extérieure au jardin : la clôture externe

Tous les jardins du corpus sont des espaces distincts du reste de la géographie fictionnelle. La première et la plus commune matérialisation de cette séparation est la clôture externe : haies d'aubépines², murs de ciment, rampe de bois, vitrage des serres, etc. Le matériau varie au même rythme que son usage : on délimite l'espace privé avec des murs végétaux ou minéraux, on cloisonne à l'aide d'une barrière en bois, on isole les serres à l'aide de vitres. Lorsque la clôture externe n'est pas explicitement mentionnée, elle est impliquée par la mention d'une ouverture : « grille »³ du cimetière, « porte cochère »⁴ de la maison de M. Posse, « porte vermoulue »⁵ du jardin onirique, « brèche »⁶ dans le mur du bal d'Idalie pour le parc situé derrière. Les jardins imaginaires sont circonscrits par leur caractère d'image, ils sont donc indépendants de la géographie fictionnelle.

Le choix du matériau contient alors un aspect symbolique : signe évident de démarcation, la clôture isole tantôt pour cacher du regard (les baigneuses d'Idalie, la mare aux abeilles), tantôt pour mettre en valeur et protéger (les licornes de M. Posse, les parterres de fleurs). Le caché appartient parfois à l'imaginaire de l'intime : le jardin est un ventre, une grotte (*LSJ*) ; d'autre fois à l'imaginaire de la détention. L'espace imperméablement clos est alors une prison, un isoloir (*THT*). Comme la famille de Marian la place à l'hospice pour ne plus la voir, la mettre à l'écart, la marginaliser, elle s'imaginera donc d'abord le parc de Santa Brigida comme une prison. C'est en effet l'un des motifs du roman : Carmella creuse un tunnel dans son jardin pour préparer l'évasion de son amie, etc. L'épaisseur du mur est un

¹ Nous réutilisons ici une expression d'Anne Cauquelin. À ce sujet, voir : CAUQUELIN, Anne. *Petit traité du jardin ordinaire* (2003). Paris : Éditions Payot et Rivages, 2005. – 201 p. – (Petite Bibliothèque Rivages)

² Nous remarquerons que l'aubépine, plante buissonnante, est épineuse, ce qui pourrait donner une portée symbolique au choix de cet arbuste pour créer une clôture.

³ *CC*, p.86

⁴ *CC*, p.132

⁵ *LSJ*, p.33

⁶ *LSJ*, p.116

indicateur des rapports que les propriétaires veulent entretenir avec leurs voisins. Revendication d'une privatisation du terrain, la clôture tend parfois à défendre et protéger le territoire avec sa faune et sa flore (le domaine du Vieux Monsieur) et parfois à contenir du sauvage plus ou moins domestiqué (les licornes de M. Posse, le Parc de Santa Brigida). On observe une particularité de la serre : la vitre a un usage pratique, nécessaire à la création d'un microclimat pour faire pousser des espèces exotiques.

Mais cette idée de séparation peut aussi prendre le visage de l'éloignement, spatial ou symbolique. La pension Temporel à « Montrouge »¹, l'institut du Puits de la Lumière Fraternelle à « Santa Brigida »², la maison de Galahad dans « un quartier résidentiel »³ se situent tous dans un quartier périphérique, à la marge des centres d'activités humaines. Certains jardins sont situés au fond d'un goulet d'étranglement : la pension Temporel, les jardinets de l'ancienne guinguette Au clair de lune, le Puits de la Lumière Fraternelle se trouvent au fond d'une impasse, avec peu de circulation, donc peu de bruits. Dans le monde végétal des jardins, le cul-de-sac est matérialisé par une « avenue de tilleuls »⁴, qu'on retrouve pour accéder au domaine du Vieux Monsieur et au domaine Snoek. Le brouillard, présent autour de la pension Temporel, est une barrière météorologique qui appartient à l'imaginaire du filtre⁵.

Cet éloignement est propice au calme, impression qu'on retrouve dans le bal d'Idalie, dans le premier jardin de Stève et dans leur reproduction picturale (*LSJ*), mais on ne sait pas si c'est l'éloignement qui génère de la tranquillité, ou la tranquillité qui renforce la sensation d'éloignement. Cette distance est donc non seulement géographique, mais aussi symbolique et émotionnelle. Elle place ainsi le jardin et les personnages qui s'y trouvent dans une position particulière, car distancée par rapport au reste de la géographie fictionnelle. Nous nous devons donc d'appréhender la géographie fictionnelle dans son ensemble, comprendre comment les jardins s'y inscrivent et quelles valeurs leurs sont attribuées, pour nous intéresser ensuite à leurs spécificités.

¹ *LSJ*, p.11

² *THT*, p.23

³ *THT*, p.16 dans la version française. « *a residential district* » (p.4) en anglais, ce qui ne correspond pas aux beaux quartiers, mais à la zone d'habitation de la classe moyenne dans l'organisation de l'espace urbain propre au monde anglo-saxon.

⁴ *CC*, p.56 et 153

⁵ C'est par ailleurs un motif du roman que l'on retrouvera à proximité des jardins oniriques, et qui en cela annoncera le passage de la veille au sommeil et la proximité imminente du jardin. Voir : *LSJ*, p. 113, p. 150.

3. Inscription du jardin dans un territoire : géographies fictionnelles

Les romans du corpus portent une grande attention à l'espace fictionnel. Les intrigues sont inscrites dans un territoire : le monde des jardins (*CC*), le Paris des marges (*LSJ*) et une région du Mexique (*THT*). L'histoire s'articule autour d'un lieu particulier : le domaine du Vieux Monsieur (*CC*), la pension Temporel (*LSJ*), l'institut du Puits de la Lumière Fraternelle (*THT*). Ces lieux tiennent une place importante dans l'économie des romans : la plus grande partie de l'histoire s'y déroule, ce qui peut se constater physiquement par le nombre majoritaire de pages qui leur sont allouées. Dans 135 pages sur 158 l'intrigue se situe à l'institut du Puits de la Lumière Fraternelle, dans 246 pages sur 303 elle se situe dans le domaine du Vieux Monsieur, contre seulement neuf chapitres sur dix-neuf situés dans la pension Temporel.

Cette part importante de pages s'explique par une relative sédentarité des personnages et par un cadrage narratif privilégiant leur lieu de vie : ces trois lieux sont en effet des habitats collectifs où les personnages très différents vivent en communauté, excédant le cadre familial. Les rencontres ainsi faites sont l'un des moteurs de l'histoire. Rose-Diane y rencontre Lucotte (*CC*), Marian y rencontre les autres retraitées, l'abbesse à l'œillade et la déesse Zam Pollum (*THT*), Stève y rencontre Swaine (*LSJ*). Loin d'être de simples habitats, ce sont de véritables foyers gratifiés de valeurs émotionnelles fortes de la part des personnages. On comprend la mesure de leur attachement à la terre lorsqu'on voit le Vieux Monsieur tomber malade au fur et à mesure que les marchands récupèrent les terres adjacentes à sa propriété, quand Marian se sent mal après avoir compris qu'elle allait être mise à la porte, ou dans la tendresse de Masson pour la tenancière qu'il appelle « maman »¹. On retrouve donc non seulement une inscription physique de l'œuvre mais aussi une inscription psychique des personnages dans ces lieux particuliers, qui ont un lien privilégié avec le jardin².

Ces habitats collectifs sont des points d'ancrage à partir duquel le reste du monde est envisagé. C'est la valeur de référence qu'utilisent les personnages pour juger de l'habitabilité d'un autre lieu. C'est l'étalon de la mesure axiologique, positive ou négative mais toujours affective, de l'ensemble de la géographie fictionnelle.

¹ « Masson l'embrassa avec toute la tendresse que, depuis la mort de sa mère, il ne savait sur qui dépenser. » *LSJ*, p. 145

² Bien que des jardins ne soient pas toujours présents dans ces habitats collectifs, comme à la pension Temporel (*LSJ*), on y retrouve toutefois certaines caractéristiques communes telles que l'éloignement physique et symbolique et l'emboîtement d'espaces clos, comme si la pension Temporel préfigurait le jardin onirique.

La géographie fictionnelle s'organise en effet de manière systémique. On peut voir ressortir un système cinétique chez Hardellet, avec les marges et le centre, les lieux de mouvement et les lieux de sédentarité : les lieux de résidence des personnages sont en périphérie (Masson à Montrouge, Constant à Saint-Mandé), tandis que les lieux de travail se situent dans le centre de Paris dans des quartiers chics (l'établissement clandestin d'Éliane dans le quartier des Ternes, l'hôtel Drouot où a lieu la vente aux enchères dans le quartier de la Bourse). Toutefois le centre représente aussi un abri, une cachette : Swaine se réfugiera au cœur de Paris sur l'île Saint Louis après la tentative d'enlèvement pour échapper aux ravisseurs¹. On reconnaît des lieux de halte passagers : cafés², bar³, snack⁴ ; Masson se déplace à pied ou en métro⁵, ce qui fait de lui le personnage le plus mobile du corpus.

C'est un système anthropique qui émerge chez Willems, avec les forêts, les jardins et la ville, ouverte sur la mer. Chaque élément du système représente une forme particulière de modification du territoire par l'homme, en partant d'un environnement faiblement anthropisé tel que la forêt, en allant vers un environnement fortement anthropisé tel que la ville. Le jardin se situe ainsi un entre-deux : entre artificialité et naturalité.

L'espace s'organise dans un système climatique chez Carrington, avec le Mexique, l'Angleterre et la Laponie, correspondant respectivement à des climats tropical, tempéré et polaire. Ce dernier système recoupe par ailleurs partiellement le système anthropique décrit précédemment, puisque le Mexique est associé à la ville et à la sécheresse, l'Angleterre aux jardins et la Laponie aux forêts.

Ces systèmes géographiques ont une charge symbolique : l'aridité de la ville (*THT*) ou son ouverture sur une surface maritime et donc sa proximité avec de l'eau salée (*CC*) renvoie à l'imaginaire de la stérilité, qui tire sa source des activités humaines. La forêt, associée à la direction nord (*THT*) ou à la rudesse de la montagne (*CC*), à la rigueur de l'hiver (*CC*) ou au froid arctique (*THT*) symbolise le sauvage. Les jardins se situent clairement dans un entre-deux anthropique : entre le sauvage et le familier, entre le naturel et l'artificiel il y a le jardin, symbole de civilisation parfois louée pour le raffinement qu'elle promet (*CC*), parfois décriée pour l'idéologie contraignante qu'elle impose (*THT*).

Les lieux de vie sont donc bien des points d'ancrage axiologiques en ce qu'ils influent et nous renseignent sur le système de valeur des personnages, mais ces derniers ne valorisent

¹ *LSJ*, p.119, réactivant ainsi l'imaginaire de l'île qui a des points communs avec celui du jardin.

² *LSJ*, p.15, p.62-63

³ *LSJ*, p.46

⁴ *LSJ*, p.87

⁵ *LSJ*, p.87

pas forcément le milieu dans lequel ils vivent. Au contraire, l'environnement immédiat a plutôt une valeur de repoussoir pour les personnages. Marian rêve d'aller en Laponie (motif de l'étoile polaire, références aux fêtes de Noël, motif du loup et du chien de traîneau, etc.), les habitants du monde des jardins voudraient retrouver un monde de jardin planétaire sans urbanisation (références explicites à un passéisme affiché), et Stève aspire à un ailleurs confus (motif de la fuite, réminiscences du passé, motif du double-fond des apparences). Tous les personnages principaux du corpus sont en recherche d'un ailleurs, ailleurs que le jardin peut incarner.

Le jardin observe une place particulière dans l'ensemble des systèmes géographiques du corpus. Pour Stève (*LSJ*) et les habitants du domaine du Vieux Monsieur (*CC*), le jardin représente le pays rêvé, un ailleurs radicalement différent et meilleur que celui qu'ils habitent ou qui les menace. Pour Marian, si le parc du Puits de la Lumière Fraternelle n'est d'abord pas investi des mêmes espoirs, il reste quand même un lieu d'opposition – comme le suggère l'imaginaire de la prison –, radicalement différent de la ville dans lequel il s'inscrit.

Dans les trois œuvres la ville fait figure de norme : que ce soit Paris (*LSJ*), Anvers¹ (*CC*), ou une métropole mexicaine anonyme (*THT*), la ville est un double du monde de référence, le monde urbanisé des années cinquante. On y retrouve des banlieues résidentielles, des complexes industriels, des lieux de commerce et des infrastructures étatiques. Les activités humaines ont un impact sur l'environnement : dans *THT*, l'entreprise de papier *Gomez and Company* relâche une odeur épouvantable² qui se fait sentir les jours de pluie. Dans *CC*, l'urbanisation gagne du terrain, transformant un environnement faiblement anthropisé, considéré comme naturel par les personnages du monde des jardins, en environnement fortement anthropisé, mettant ainsi en danger la faune et la flore du milieu. On se rappellera notamment qu'une famille de lutins demande asile au Vieux Monsieur après avoir vu leur arbre déraciné par la construction de la propriété adjacente³ ; Dans *LSJ*, l'urbanisation occupe déjà tout l'espace de la géographie fictionnelle. Les seuls espaces de verdure qui y sont inscrits sont les Buttes Morel, des anciennes carrières abandonnées jadis exploitées par l'homme, et les petits jardinets en friche de l'ancienne guinguette Au clair de lune. Ainsi le peu d'espaces de verdure inscrits dans la géographie du roman ont été créés pour et par l'homme et sont maintenant délaissés.

¹ MICHAUX, Ginette, Éd. critique, *Chronique du cygne*, Bruxelles, Editions Labor, 2001, p. 331

² *THT*, p.23, « a frightful stink » dans la version originale.

³ *CC*, p.102

La forêt, archétype du sauvage, est souvent hors d'atteinte : cet exemple d'environnement primordial, non modifié par l'homme, se situe aux confins de la géographie fictionnelle. Elle n'est accessible qu'en imagination à Marian Letherby qui n'a plus les forces de sa première jeunesse (*THT*), et il faut tout de même deux jours et deux nuits consécutives de marche au jeune Lucotte pour la trouver (*CC*). C'est par ailleurs un environnement difficile qui n'est pas particulièrement propice à la vie humaine. Dans *CC*, les hommes n'habitent pas ce milieu de manière sédentaire : les bohémiens, des nomades, vivent à la lisière de la forêt, et les bucherons ne font qu'y effectuer un travail probablement journalier. C'est un lieu d'exil solitaire pour Lucotte, mais aussi un lieu de purification qu'il va chercher après le meurtre de Chaikx dans un duel. Il ne recherche pas la compagnie des hommes, mange frugalement (œuf d'oiseau, pain et thé) et profite de la solitude pour contempler la nature dans une visée spirituelle – il dit d'ailleurs vivre « comme un ermite »¹.

Dans *THT*, la forêt de la Laponie est certes hors de portée mais après le retournement de la terre et l'inversion des pôles le climat change, le Mexique prend la place de la Laponie et devient une sorte de Laponie de substitution, ce que confirme l'*excipit* de l'œuvre : « *If the old woman can't go to Lapland, then Lapland must come to the Old Woman.* »² Le lieu de l'intrigue change de visage, retrouve un caractère sauvage : destruction des constructions humaines, réduction de la présence de l'homme, couverture du paysage par un manteau de neige, présence nouvelle d'animaux sauvages. Ainsi les marqueurs de la présence humaine s'amenuisent, l'anthropisation régresse et la nature reprend ses droits. L'environnement devient froid, les femmes de la communauté doivent lutter pour leur survie et trouver de la nourriture. Les repas deviennent frugaux par la force des choses (champignons, lait de chèvre). On retrouve donc l'idée d'habitat difficile, qui induit des modes de vie marqués par la modération et la simplicité. Cependant ce changement est dépendant d'un scénario fort peu probable, marqué par l'esthétique surréaliste : le changement de la terre sur son axe et le retournement des pôles.

Si la ville est omniprésente et la forêt absente, si l'urbanisation est la norme et la nature sauvage l'exception, alors le jardin semblerait être la seule alternative réaliste à la bétonisation de l'habitat humain (lorsque la perspective n'est pas renversée comme dans *CC*). Cette troisième voie est une voie de secours, dans un monde où la naturalité disparaît. Cette problématique est en lien avec le contexte historique réel des années cinquante. La dynamique

¹ *CC*, p. 266

² *THT*, p.158 ; « Si la vieille dame ne peut pas aller en Laponie, alors la Laponie doit venir à la vieille dame. », trad., p.245

d'urbanisation mise en scène dans les romans est en effet le reflet d'un changement social réel à l'œuvre dans l'Europe de l'après-guerre : reconstruction, modernisation de l'agriculture, plan Marshal ont profondément bouleversé le paysage naturel et les dynamiques sociales. C'est particulièrement le cas en Belgique : ainsi sous le pays des jardins peut-on lire les paysages de bocage qui disparaissent au profit de champs et de l'agrandissement des villes.

À l'image des Buttes Morel que Masson fréquente par plaisir, le jardin pourrait être un espace à la fois utile et agréable, bien intégré dans le tissu urbain de la géographie fictionnelle : un élément complémentaire et donc bienvenu. Cependant ce n'est pas le cas. Le jardin est un espace remis en cause dans les romans du corpus. C'est un espace d'opposition, parfois contesté dans son existence même.

B. Le jardin, un lieu antagoniste et discontinu dans la linéarité de l'espace

Nous souhaitons montrer ici que la clôture du jardin marque une différence de nature entre ce qui se trouve de part et d'autre de cette frontière. Le jardin vient rompre la linéarité de l'espace en lui donnant un relief différent qui a valeur d'opposition. Le jardin est ainsi une hétérotopie par essence à laquelle est donnée une visée politique.

1. Le jardin, lieu d'opposition avec l'extérieur

Le jardin est remis en cause dans les romans du corpus, puisque ce sont des espaces minoritaires, marginaux ou en danger dans la géographie fictionnelle des romans. Dans *THT*, le parc de l'institution – seul îlot vraiment verdoyant dans un milieu semi-désertique – est un lieu d'internement, donc de marginalisation sociale. Dans *CC*, les jardins jadis majoritaires sont mis en danger par l'urbanisation massive des Marchands, qui rachètent les terrains pour y construire des bâtiments à fort rendement pécuniaire. Dans *LSJ*, la nature quasiment absente de la géographie fictionnelle ne s'incarne et ne se développe véritablement que dans l'imaginaire de Masson et dans ses toiles, avec l'aide de la machine à rêver de Swaine. Pourtant même ces jardins d'images sont en danger, puisque Théron cherche pour le compte d'une mystérieuse association à détruire la machine, et que ses acolytes Géo et Léo menacent de « crever [ses] conneries de tableaux »¹.

¹ *LSJ*, p.88

Le jardin est d'ailleurs en lui-même un espace de lutte physique : Dans *CC*, les créatures magiques du jardin du Vieux Monsieur, menés par ce dernier, Lucotte et l'ermite, se lancent dans une expédition à l'assaut de la ville pour récupérer Lucotte et Rose-Diane tombés aux mains d'Alvarez. Le Vieux Monsieur tire une flèche de l'extérieur du palais du ministre, mais le groupe envahit ensuite le jardin du palais d'Alvarez puis le bâtiment pour gagner l'affrontement¹. Dans *THT*, dans une expédition pour récupérer le Graal tombé aux mains de l'Église catholique, les membres de la communauté païenne affrontent les ecclésiastiques et les services secrets dans les jardins du palais de l'archevêque². Dans *LSJ*, l'ancienne guinguette Au clair de lune, entourée par des jardins en friche, est le lieu où Masson, Constant et Safir affrontent Géo et Léo pour récupérer le professeur Swaine³.

Les dénouements de la fin des romans⁴ du corpus achèvent de placer le jardin dans une dynamique de lutte, car, dans *LSJ*, la machine de Swaine qui avait permis à Masson de franchir le seuil du jardin imaginaire est détruite et que les tableaux sont vendus. Dans *THT*, le parc du Puits de la Lumière Fraternelle est en quelque sorte détruit, puisque son caractère artificiel et construit est mis à mal par le tremblement de terre, qui détruit les bâtiments, et par l'épais manteau neigeux, qui empêche la culture de la terre. Dans *CC*, l'urbanisation gagne tout le territoire, à l'exception d'un bois reculé, imperméable à tout échange et au caractère quasi-mythique (voir épilogue). Dans les trois romans du corpus le jardin est ainsi en voie d'extinction, et à la fin du roman pour toujours hors de portée, qu'il soit inscrit dans la géographie fictionnelle ou seulement produit par l'imagination des personnages.

La ville et le jardin, qu'il soit réel ou rêvé, s'affrontent donc en duel. C'est qu'ils représentent des formes d'anthropisation du territoire fondées sur des principes radicalement différents. Le rapport qu'entretient l'homme au monde qui l'entoure nous semble inspiré de deux interprétations différentes de la *Genèse*. D'un côté l'homme, maître et possesseur de la nature, doit la dominer pour l'informer (lui donner une forme), la soumettre pour y poser son empreinte et servir ainsi ses intérêts de croissance⁵. De l'autre côté l'homme, protecteur du

¹ *CC*, p.291

² *THT*, p.158

³ *LSJ*, p.94. Le jardin semble donc être un espace à franchir pour retrouver quelque chose de précieux, perdu ou de dérobé : on retrouve dans les trois œuvres trois expéditions, trois sauvetages pour un même schéma narratif commun, prenant sans doute appui sur le mythe du jardin des Hespérides.

⁴ Les dénouements seront étudiés en détail par la suite. Voir II/C/3

⁵ « Puis Dieu dit : Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance, et qu'il domine sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, sur le bétail, sur toute la terre, et sur tous les reptiles qui rampent sur la terre. » *Genèse*, 1.26 / « Dieu les bénit, et Dieu leur dit: Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre, et l'assujettissez; et dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, et sur tout animal qui se meut sur la terre. » *Genèse*, 1.28

règne végétal et animal, se positionne en gardien des richesses du territoire¹, et par son travail de jardinier, permet à la nature de se développer harmonieusement, dans un paradoxal dosage de naturel et de culturel². Ainsi l'urbanisation tire-t-elle ses lointaines racines idéologiques de l'idée de possession des richesses du territoire : la terre est inféodée à l'homme, c'est un bien dont il jouit, et qui est placée là à sa disposition par Dieu lui-même. Le jardin, quant à lui, les tire de l'idée d'harmonie entre l'homme et la nature, inspiré notamment par l'imaginaire mythique du jardin d'Eden : l'homme est garant de l'équilibre du monde, veille sur les plantes et les animaux et maintient l'harmonie divine de la Création³.

Cette opposition est particulièrement flagrante dans la *Chronique du cygne*, parce que l'affrontement de ces deux idéologies forme le fond de l'intrigue du roman : le capitalisme agressif des Marchands vient bouleverser les équilibres que maintiennent les habitants des jardins avec leur environnement. Les Marchands considèrent en effet la terre comme un capital à faire fructifier dans une recherche de maximisation des gains, comme l'affirme René Lucotte au sujet du domaine du Vieux Monsieur au début du roman : « mon père dit qu'il y a longtemps qu'il aurait converti ce jardin inutile en terrain à bâtir. En y plaçant des immeubles à appartement vous en tireriez une grosse fortune »⁴. *A contrario*, les tenants des jardins ne sont pas dans une recherche de gain mais au contraire dans une logique de gratuité, de recherche de la beauté intrinsèque de la nature par sa culture et pour le plaisir de sa contemplation, comme en témoigne la réponse de Séréno : « Mais, Lucotte, c'est un jardin très beau »⁵. Ce déséquilibre est le moteur de l'action romanesque et induit un rapport de force qui mènera à l'affrontement final entre le peuple des jardins et le ministre Espagnol Alvarez⁶.

Dans *CC*, ville et jardins sont les emblèmes des deux camps en faction. Excédant leur sens géographique restreint, ces substantifs se voient chargés d'un sens symbolique et axiologique profond. « La logique de l'opposition gouverne, dans la plus pure tradition épique, la représentation des deux mondes, dont le second est, de surcroît, le négatif du premier au point de se présenter comme une allégorie du Mal menaçant l'Eden »⁷ analyse

¹ « Et Dieu dit: Voici, je vous donne toute herbe portant de la semence et qui est à la surface de toute la terre, et tout arbre ayant en lui du fruit d'arbre et portant de la semence: ce sera votre nourriture. » *Genèse*, 1.28

² « L'Éternel Dieu prit l'homme, et le plaça dans le jardin d'Éden pour le cultiver et pour le garder. » *Genèse*, 2.15

³ Créer un jardin, c'est vouloir recréer le jardin d'Eden sur terre après la Chute.

⁴ *CC*, p.73

⁵ *CC*, p.73

⁶ Outre la dimension d'affrontement, on peut par ailleurs constater la présence du registre épique qui émaille le roman, comme le suggère le titre de *Chroniques* ; la *Chronique* de Maître Hondius rapporte d'« anciens faits d'armes » ; le Vieux Monsieur possède une épée et un arc, etc.

⁷ MICHAUX, Éd. critique, *Chronique du cygne*, *op. cit.*, p.325.

Ginette Michaux. On retrouve cette opposition dans un réseau de termes binaires qui a valeur de symbole¹ : la ville s'oppose aux jardins, les Marchands aux jardiniers, l'espagnol à la langue végétale, les plaisirs citadins (les jeux de hasard, le vin, l'argent) aux plaisirs contadins (contemplation et jouissance des éléments naturels du jardin)... Ville et jardins sont ainsi le symbole de deux modes de vie qui reposent sur des valeurs opposées. Le jardin est associé à des valeurs nobles, à connotations positives, comme la pureté, la modération, l'honnêteté, la piété ou la bravoure (sous lesquelles on peut lire les vertus cardinales chrétiennes²). À l'inverse la ville est associée au lucre, à la luxure, aux excès (sous lesquelles on peut lire les péchés capitaux) et *in fine* à l'effondrement des valeurs, au nihilisme et à l'indifférence à autrui et au monde, qui retire toute valeur à la vie et pousse au suicide, à l'exemple de Julien Buissonnet qui souhaitait en finir avant de passer la frontière du jardin et de devenir ermite.

Le jardin est ainsi un lieu d'opposition avec le reste de la géographie fictionnelle, qui devient dans *CC* un emblème de toute une civilisation possédant son art de vivre et sa culture propre, et un symbole de lutte pour la défendre. C'est qu'il n'est pas un simple lieu d'opposition mais aussi une hétérotopie foucauldienne.

2. Le jardin, l'hétérotopie par essence

Si les jardins du corpus s'inscrivent dans une opposition avec le reste de l'espace fictionnel, c'est que les jardins sont par essence des hétérotopies. Michel Foucault définit ces espaces comme des « contre-emplacements », des lieux « absolument autres » qui reflètent tous les autres lieux en les inversant et en les contestant³. Les jardins du corpus sont en effet des espaces différents : leur clôture et l'imaginaire de la distance qui y est associé, analysés dans la sous-partie précédente⁴, mettent en lumière la frontière qui les sépare du reste de la géographie fictionnelle. L'espace ainsi délimité est cultivé selon un principe d'anthropisation du territoire radicalement différent⁵, réactivant ainsi l'imaginaire de l'île.

¹ À ce sujet, lire l'analyse de Véronique Jago-Antoine : « Un romancier au jardin des légendes. Une lecture de la Chronique du Cygne », *Textyles : Lectures de Paul Willems*, novembre 1988, n°5, p. 23-42.

² L'aspect religieux attaché au jardin sera abordé dans la troisième partie.

³ « Des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. » FOUCAULT, « Des espaces autres », art. cit., p. 756

⁴ Voir I/A/2, p. 20-21.

⁵ Voir I/A/3, p. 24-26.

Cependant certains jardins du corpus sont plus mis en valeur que d'autres : il s'agit du parc du Puits de la Lumière Fraternelle, du domaine du Vieux Monsieur et des jardins rêvés de Stève Masson. Ces lieux principaux de la fiction possèdent toutes les caractéristiques de l'hétérotopie. Ce sont en effet des lieux discontinus dans la linéarité de l'espace. Ils sont en contraste avec le reste de la géographie fictionnelle, puisqu'ils arborent des différences de climat et de végétation. Dans *THT*, alors que l'espace fictionnel est caractérisé par sa sécheresse et son aridité¹, le parc de la Lumière Fraternelle est caractérisé par sa végétation luxuriante², appartenant à un climat tempéré et bien plus humide. Dans *LSJ*, tandis que l'espace fictionnel est très fortement urbanisé, les jardins rêvés forment une explosion de nature. Ces jardins sont créés par la psyché de Stève Masson, et sont donc indépendants par nature du reste de la géographie fictionnelle. On retrouve la même opposition dans *CC* : le monde des jardins est composé en majorité d'éléments naturels, alors que la ville est composée quasiment uniquement d'éléments artificiels. Par ailleurs la ville se trouve en bord de mer et comporte un fleuve (le Dunien), alors que le monde des jardins, pourtant peu éloigné, n'en fait aucune mention. Dans les trois œuvres le jardin s'oppose ainsi au désert, que ce dernier soit un désert de sable ou un désert urbain, réactivant ainsi l'imaginaire de l'oasis : les jardins forment alors un îlot de végétation luxuriante perdurant dans un environnement hostile.

On retrouve l'idée de discontinuité dans la composition hétérogène de l'espace externe et interne des jardins. Dans *THT*, le parc se situe dans un ancien village autochtone (« *ancient Indian-Spanish village* »³), colonisé par les espagnols. On trouve donc un château médiéval entre des maisons coloniales en pierre massive et des maisonnettes en pisé, ce qui crée un décalage à la fois architectural, historique et culturel. On retrouve ce principe d'hétérogénéité à l'intérieur du jardin. Dans *THT*, le parc tient à la fois d'un parc de château et d'un parc-paysager moderne (présence de bancs publics, possibilité de faire des pique-niques). On peut aussi relever le décalage entre le château médiéval fait de vieilles pierres et les logements individuels en ciment peint, qui arborent elles-mêmes des formes uniques et originales. Dans *CC*, le domaine du Vieux Monsieur se situe entre le domaine agricole et la maison de maître. En effet, la terre est exploitée de manière non intensive, pour atteindre l'autarcie, mais ce sont les jardiniers et les prisonniers qui la travaillent. La famille des propriétaires n'entretiennent

¹ Le backyard de la maison de Galahad ne comporte qu'un cactus. Marian caractérise le pays par son aridité et son absence de végétation : « *dust, dust. Probably a few palm trees* » *THT*, p.17

² Plumbago, lierre, pelouse, buissons et jardin potager... Le nom de la route dans laquelle se situe le parc préfigure d'ailleurs cette abondance végétale : « *Calle Albahacca* » signifie rue du basilic.

³ *THT*, p.23 ; « ancien village hispano-indien », trad., p.45

donc pas le jardin eux-mêmes. Dans *LSJ*, le parc du rêve lucide se situe derrière le Bal d'Idalie (qui a réellement existé de 1797 à 1814 rue Lincoln, dans le 8^e arrondissement de Paris¹), mais avant « Fontenay » que Masson peut observer dans le lointain. Or Fontenay-sous-Bois se situe dans la petite couronne de la banlieue parisienne, et l'établissement historique du Bal d'Idalie dans le quartier des champs Elysées en plein cœur de Paris. La géographie onirique du parc est donc imaginaire, fonctionnant sur le mode de l'association hétérogène d'éléments géographiques symboliques.

L'hétérogénéité des jardins se double d'un effet de flou géographique et historique. Les trois jardins sont des espaces à la fois clos et non délimités. Dans *CC*, le lecteur a du mal à cerner les limites du domaine du Vieux Monsieur, ce qui a pour effet de faire de cet espace un exemple valant pour le reste du territoire, soit le reste du monde des jardins – une lecture d'autant plus encouragée que le jardin fonctionne sur la dialectique microcosme - macrocosme. Dans *LSJ*, les deux jardins rêvés sont paradoxalement clos et ouverts sur une perspective², procédé que l'on retrouvera dans la toile *Le seuil du jardin*³. Dans *THT*, le flou géographique est produit par la désorientation de la narratrice lors de la première visite du lieu (« *first impressions are never very clear* »⁴), qui s'explique volontiers par le caractère insolite du lieu (« *extraordinary place* »⁵). En effet le parc du Puits de la Lumière Fraternelle défie l'imagination (« *It was quite unlike anything that either Carmella or I had imagined* »⁶) ; la narration est marquée par l'isotopie de l'étrange, et le décalage provoque un effet de surprise important : chez Marian (« *It was all so very strange that I for once doubted the accuracy of my observation.* »⁷), chez Muriel et Galahad (« *I could see astonishment written all over their faces* »⁸) et chez Carmella, (« *In spite of your letter, [...] reality almost surpasses artistic description.* »⁹) prouve que c'est bien le parc qui provoque cet effet. Le jardin se rapproche ainsi de l'utopie, mais d'une utopie « effectivement réalisée » pour reprendre les mots de

¹ Source wikipédia [notice du 03/09/2017] : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Rue_Lincoln_\(Paris\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rue_Lincoln_(Paris))

² « Il lui suffisait [...] de le contempler jusqu'à ses limites perdues dans les broussailles... » *LSJ*, p.33 / « Des murs fermaient le bal en plein air mais, par une brèche, Masson découvrit tout un parc qui s'étendait jusqu'aux lointains ensoleillés de Fontenay. » *LSJ*, p.116

³ « Au fond, une porte, semblable à la première, s'ouvrait sur un second jardin, suggérant l'idée d'un labyrinthe prolongé jusqu'à l'horizon. » p.34

⁴ *THT*, p.24 ; « Les premières impressions, chez moi, ne sont jamais très claires », trad., p.46 (la modalisation est un ajout du traducteur)

⁵ *THT*, p.24 ; « endroit extraordinaire », trad., p.46

⁶ *THT*, p.23 ; « Celui-ci était tout différent de ce que Carmella ou moi avions imaginé », trad., p.45

⁷ *THT*, p.24 ; « Tout était si étrange, que je doutais [pour une fois] de la justesse de mes observations », trad., p.46-47

⁸ *THT*, p.24 ; « Je pouvais voir l'étonnement inscrit sur leur visage », trad., p.46

⁹ *THT*, p.113 ; « En dépit de votre lettre [...] la réalité surpasse presque la description artistique », trad., p.177

Michel Foucault, inscrite dans la géographie du roman – même dans le cas du rêve qui acquiert dans le récit le statut de réalité.

Dans ces espaces autres, le temps s'écoule de manière différente : l'hétérotopie se double d'une hétérochronie. Marian perd la notion du temps une fois installée dans le parc du Puits de la Lumière Fraternelle : « *later on I lost count of time* »¹. Les repères temporels conventionnels se brouillent, les jours de la semaine se ressemblent :

*I can't actually remember the day of the week the following events took place. It may have been Monday or Tuesday. Wednesday, Thursday or Friday are not impossible. I do not believe it was on a Sunday. However it all started about the period I received the postcard from Margrave.*².

Le seul repère fiable reste relatif, de l'ordre de la concomitance avec un autre événement.

Dans *CC*, le monde des jardins appartient à un passé mythique paradoxalement actualisé au présent. C'est ce que suggèrent les traditions anciennes, inspirées du folklore païen et des fêtes chrétiennes, les valeurs de la chevalerie et de l'amour courtois, la mystique religieuse... Plusieurs temps se superposent dans un écheveau confus : nous pouvons prendre l'exemple de Diane, la mère de Rose-Diane, mentionnée dans la *Chronique du cygne* de Maître Hondius, alors que d'autres indices textuels nous laissent entendre que ce texte a été écrit à la fin du XVIII^e siècle³. L'épilogue du roman, où le narrateur inscrit son récit à la suite de l'œuvre de Maître Hondius, comme dernier tome de la *Chronique*, vient confirmer cette lecture passéiste du monde des jardins : les Marchands menaçant les habitants des jardins, c'est le présent menaçant un passé qui ne se sait pas encore révolu. L'absence d'une génération entre la jeunesse portée par Rose-Diane, Séréno, Lucotte et la vieillesse du Vieux Monsieur, de M. Posse et du Colonel Best vient personnifier ce découpage entre passé et présent dans le monde des jardins⁴.

Dans *LSJ*, les jardins de Stève Masson observent une temporalité absolument différente, autonome du temps externe de la fiction, puisqu'ils obéissent à la temporalité du rêve. Lors du rêve lucide de la fin du roman, le personnage se dédouble et le temps avec lui : « sans heurt, le temps actuel se fondit dans un autre *présent* qui communiquait avec lui. »⁵ Le passé se conjugue au présent dans une parenthèse onirique au temps limité, puisqu'il s'agit ici

¹ *THT*, p.32 ; « plus tard je perdis la notion du temps », trad., p.59

² *THT*, p. 66-67 ; « je ne puis vraiment me rappeler quel jour de la semaine les événements suivants se produisirent. Il est possible que ce fut le lundi ou le mardi, mais il n'est pas impossible non plus qu'ils aient eu lieu le mercredi, le jeudi ou le vendredi. Je ne crois pas que ç'ait été un dimanche. Cependant, tout a commencé au moment où j'ai reçu la carte postale de Margrave. », trad., p.110

³ À ce sujet, lire : MICHAUX, Éd. critique, *Chronique du cygne*, op. cit., p. 333-334.

⁴ À ce sujet, lire l'analyse de Ginette Michaux : « étrangement, une génération semble manquer entre la vieillesse et la jeunesse » op. cit., p. 322.

⁵ *LSJ*, p.113

de retrouver le bonheur de l'enfance. La temporalité fugace de l'image mentale appelle une inscription visuelle, qu'on retrouve dans les tableaux de jardin du peintre. Par ailleurs le lieu principal de l'intrigue, la pension Temporel, prend par contagion un caractère d'hétérochronie (si elle ne préfigure pas l'hétérochronie de la fin du roman), comme l'indique son nom.

Ainsi les jardins principaux du corpus cultivent-ils un flou à la fois géographique et temporel, propre à entretenir le doute quant à la réalité de ces espaces. Cet effet d'irréel est caractéristique de l'hétérotopie, « à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. »¹ L'exemple du miroir que prend Michel Foucault pour illustrer le concept de l'hétérotopie montre bien le rapport entre reflet et irréalité. L'hétérotopie peut ainsi avoir un but politique : montrer par l'ailleurs les crises de l'*hic et nunc*.

3. Une visée politique de l'hétérotopie

On observe des effets de parallélisme de construction dans deux des trois œuvres. Dans *LSJ*, les jardins rêvés de Stève Masson semblent être le pendant inverse des jardinets de la guinguette Au Clair de lune. En effet, on peut trouver des similitudes entre ces deux espaces : le parc est attenant au Bal d'Idalie, les jardinets entourent la guinguette Au Clair de Lune. Les deux emplacements servaient au même usage, le divertissement dansant, et sont maintenant abandonnés. Cependant le premier n'a pas souffert du passage du temps, alors que le second est presque en ruine ; le premier est lié à l'isotopie du bonheur et de la paix intérieure, le deuxième est un lieu de combat où du sang est versé. Dans *CC*, le monde des jardins, exemplifié dans la propriété du Vieux Monsieur, est un lieu de paix et de contemplation, tandis que la ville (dont le jardin du palais d'Alvarez) est le terrain d'intrigues, d'emprisonnements et de meurtres. Le reflet est par ailleurs un thème en soi dans *CC* et *LSJ*².

Les jardins du corpus se situent donc entre l'hétérotopie d'illusion, l'hétérotopie de compensation et l'hétérotopie de crise. Les jardins oniriques de Stève Masson et le domaine du Vieux monsieur sont des espaces d'illusion créés pour dénoncer comme étant plus illusoire encore le reste de l'espace fictionnel. À travers les chimères d'un personnage (*LSJ*), le non-sens d'un lieu (*THT*) ou la présence de créatures féériques inexistantes dans le reste de l'espace fictionnel (*CC*), ces jardins contredisent les autres emplacements et l'idéologie qui

¹ FOUCAULT, « Des espaces autres », art. cit., p.756.

² Nous traiterons cet aspect plus avant. Voir II/A/1, p. 51-52 et III/A/2, p. 84.

les sous-tendent : le règne de la bourgeoisie, l'avènement d'un capitalisme pragmatique qui s'insinue jusque dans les plus petites habitudes de vie et vise à rationaliser l'existence¹.

Incarné par Théron et ses hommes de main Théo et Géo dans *LSJ*, par Alvarez et Cher Ami, représentant respectivement les Marchands et les Indifférents dans *CC*, et par Muriel et les Gambit dans *THT*, l'idéologie que combat le jardin et ses partisans a de multiples visages. Dans *LSJ*, l'organisation secrète qui détruit la machine à rêver agit au nom d'une « morale »². Théron dit voir dans Swaine et Masson des représentants (« je nie ce que vous représentez, Swaine et vous »³). Il n'est d'ailleurs lui-même qu'un rouage dans une mécanique bien plus importante (« quelqu'un prend la place vacante et la chaîne se continue. Nous formons un bloc »⁴). La querelle dépasse donc les enjeux personnels pour toucher le cœur de deux idéologies : l'ordre impartit affronte le droit de rêver. La destruction de la machine acquiert ainsi un sens symbolique, quasiment allégorique. Dans *CC*, l'idéologie à combattre est double. Les puissants sont les Marchands espagnols, qui comme nous l'avons vu, agissent selon des impératifs de capitalisme et de rationalisation ; le reste de la population que forme les Indifférents n'ont ni système de valeur, ni volonté, ni personnalité propre. Cher Ami en est l'exemple parfait : croisé plusieurs fois en ville par Julien Buissonnet sans être tout à fait la même personne, à la fois similaire et autre, il est interchangeable. Son absence de nom traduit une absence de personnalité. Ce personnage est un simple élément du système, puisqu'il est uniquement désigné par le lien de relation qu'il souhaiterait entretenir avec Julien Buissonnet et qu'il n'a pas de profondeur propre. Son costume représente le parvenu bourgeois en tenue de travail impersonnelle : « pardessus noir », col blanc et « chapeau melon »⁵. Dans *THT*, Muriel et son fils sont des exemples de personnages à la recherche de reconnaissance sociale. Ils souhaitent appartenir au groupe social dominant : les travaux effectués dans la maison familiale par Muriel et le choix de l'épouse de Robert, une fille de colonel, témoignent de l'importance des possessions nécessaire pour tenir ce rang et appartenir à la bourgeoisie (la femme de bonne famille étant alors considérée comme une possession qui ajoute du prix à l'union). Les Gambit cherchent aussi à avoir de l'ascendant sur les personnes qui les entourent : Mme Gambit ferme la cuisine à clef et rationne les portions des pensionnaires tandis que M. Gambit utilise un discours idéologique pour exercer un pouvoir sur ces personnes âgées.

¹ Nous approfondirons cet aspect dans II/C.

² *LSJ*, p.140

³ *LSJ*, p.140

⁴ *LSJ*, p.142

⁵ *CC*, p.29

Ces personnages ont ainsi valeur de symbole, et personnifient donc des idées, un mode de vie, voire une idéologie contre laquelle les tenants du jardin doivent lutter. On retrouve bien un invariant dans les trois textes : la critique du capitalisme, du mode de vie bourgeois et de ses valeurs. Elle prend des formes légèrement différentes selon les textes : tantôt critique de la valeur de l'argent (CC, LSJ), tantôt critique de la valeur du travail (LSJ, THT). Toutefois on peut aussi noter quelques variations : chez Leonora Carrington le christianisme et plus généralement des religions monothéistes sont dépeintes comme une imposture idéologique ; chez Paul Willems les Indifférents sont tout aussi coupables que les puissants puisqu'ils consentent à cet état de fait et recherchent à monter dans l'échelle sociale ; alors qu'au contraire chez André Hardellet ces derniers sont dépeints comme des victimes qui se laissent simplement bernier à leur insu par une force plus puissante et cachée.

Sous couvert de pragmatisme, l'idéologie capitaliste masque les vrais enjeux de la vie. Elle voudrait empêcher le rêve, considéré au mieux comme improductif, au pire comme une menace à l'ordre établi (LSJ, THT). Elle s'inscrit contre la beauté gratuite, incomprise et non valorisée, car située en-dehors de toute financiarisation (CC). Le système capitaliste nuit ainsi à l'individu et à ses besoins métaphysiques essentiels : dans THT, M. Gambit incite les retraitées à se détacher de leur personnalité propre (« *Personality is the True Vampire of the Self* »¹), dans LSJ, Théron lutte contre « la liberté totale, sans contrôle ni sanction »² que représente la machine de Swaine. On constate ici la reprise de thèmes chers aux surréalistes : le rêve et la liberté, ou plutôt la liberté par le rêve. Les tenants du jardin cherchent ainsi à lutter³ contre « la vie des chiens ».

Les jardins sont ainsi soit des hétérotopies de crise, soit des hétérotopies de compensation, créées pour compenser du reste de la médiocrité de l'espace fictionnel. Dans THT, le parc du Puits de la Lumière Fraternelle est à la fois hétérotopie de déviation et de crise puisqu'il est le lieu de déportation où Marian doit cacher sa vieillesse (déjà considérée par Michel Foucault à la fois comme crise et déviance). Cependant la représentation du parc n'adhère pas à l'imaginaire pénitencier véhiculé par les personnages : cet îlot de verdure en plein climat aride est donc aussi une hétérotopie de compensation, qui permet à Marian de se libérer de l'idéologie dominante. Dans CC et LSJ, le jardin, espace topique qui possède des imaginaires multiples, réactive clairement l'imaginaire édénique ; les jardins de Stève Masson

¹ THT, p.46 ; « la Personnalité est un vampire », trad., p.79

² LSJ, p.139

³ Cependant la lutte est inégale : dans LSJ, l'ennemi n'est pas défini précisément. Théron affirme ainsi à Masson : « nous formons un bloc, alors que vous, individualistes, vous agissez toujours isolément et c'est bien ce qui fait votre faiblesse. » LSJ, p. 139-142.

et le domaine du Vieux Monsieur sont des paradis comme tombés sur terre. On observe une reprise topique du *locus amoenus* ainsi que des références directes et des allusions discrètes au mythe édénique : dans l'idée d'abondance (CC), de nature parfaite qui ne nécessite aucun entretien de l'homme (CC, LSJ) et de lieu charmant associé à l'isotopie du bonheur (LSJ). Dans le monde des jardins, ces derniers ont toujours été là. On ne mentionne pas leur naissance et il y a très peu de description de leur entretien. Ils sont peuplés d'animaux fabuleux vivant en parfaite concorde (imaginaire biblique). Les jardins oniriques de Stève Masson ne sont pas peuplés d'animaux mais ne nécessitent pas d'entretien. Ces deux jardins délivrent et transmettent le bonheur du premier homme à celui qui le contemple comme au premier jour (CC, LSJ). Hétérotopies de compensation et hétérotopies de crise ne s'opposent pas mais forment les deux versants de l'imaginaire du jardin selon la perspective adoptée : paradis pour qui sait le voir comme tel, prison ou lieu de rebut pour les autres.

Le jardin s'inscrit dans la géographie fictionnelle selon ses règles propres. Lieu d'opposition, lieu discontinu dans la géographie fictionnelle, c'est aussi un lieu qui possède des caractéristiques propres. Il est hétérogène puisqu'il agglomère des éléments différents sous la forme du patchwork ; il est paradoxal parce qu'il est à la fois clos et ouvert sur une perspective, réel et irréel, utopique et ancré dans le territoire, lieu de crise et paradis à reconquérir. Ce lieu essentiellement autre, définit par sa frontière, ouvre une binarité dans l'espace : on est soit dans le jardin soit en dehors. C'est donc un lieu qui invite au passage et à l'exploration de son enclos.

C. Mobilités, fluctuations, échanges

La frontière des jardins du corpus est généralement fermée. Protégée par une clôture, elle éloigne et protège le jardin du reste du monde. C'est elle qui fait des jardins du corpus des hétérotopies, des lieux absolument autres dans la géographie fictionnelle. Cependant ces derniers ne sont pas imperméables au monde qui les entoure. Traversées par des personnages et des échanges, les frontières sont franchies, tantôt légitimement dépassées, tantôt transgressées. Elles-mêmes fluctuantes dans la géographie du corpus, les frontières du jardin avancent et reculent ; l'espace du jardin s'étend ou rétrécit. Cependant l'idée d'une frontière dynamique, mobile ou poreuse, s'inscrit en opposition avec sa fermeté physique. Souvent matérialisée par des murs, symboles de fixité, de robustesse et de durabilité, la frontière transgressée nous pose la question de la fragilité d'une telle démarcation, et nous pousse à

repenser son rôle. À quoi sert-elle si elle ne défend pas ? Nous étudierons d'abord les raisons de cette mobilité avant de nous pencher sur l'appel à sauter la barrière. Il s'agira alors de questionner la symbolique des changements d'espaces du corpus, en nous intéressant en particulier au motif du seuil.

1. Mobilité de la frontière : une géographie dynamique

Les jardins principaux du corpus ont une frontière mobile. Les jardins imaginaires sont par essence des espaces dynamiques et changeants. Les jardins oniriques de Stève Masson sont paradoxalement clos et ouverts sur une perspective qui paraît infinie¹. L'espace du parc d'Idalie « s'étendait jusqu'aux lointains ensoleillés de Fontenay »². Dans la toile du *Seuil du Jardin*, une seconde porte, « semblable à la première, s'ouvrait sur un second jardin, suggérant l'idée d'un labyrinthe prolongé jusqu'à l'horizon. »³ La frontière extérieure du jardin est ainsi perpétuellement reculée, utilisant pour cela le biais d'une illusion d'optique. Il s'agit d'un effet de perspective paysagère particulier, dont la ligne de fuite – qui devrait normalement aboutir sur un point de fuite – semble ici ne pas vouloir s'achever. Qu'il soit visuel ou pictural, le paysage utilise un procédé de suggestion par identité⁴ : l'imagination du spectateur lui fait ainsi inférer que ce qu'il voit se poursuit au-delà de son champ de vision. On retrouve ces mêmes caractéristiques dans les jardins de Simon (*THT*), les « interminables jardins de crépuscule ». Dans tous ces exemples, le jardin est un espace plastique qui se dilate à volonté. Par sa paradoxale absence de limites, le rapprochement du jardin avec le labyrinthe semble manifeste : les personnages peuvent se perdre dans les jardins de la psyché et ne plus pouvoir en trouver la sortie. C'est le cas de Simon, perdu dans les jardins de crépuscule (*THT*). C'est aussi la crainte de Théron, qui dit avoir détruit la machine de Swaine pour éviter que ses utilisateurs ne perdent pied avec la réalité : « si, demain, il suffisait de regarder tourner un disque pour voir tous ses désirs comblés, je ne donnerai pas cher de notre avenir. »⁵ L'expansion de l'espace se coordonne ici avec la dilatation du temps, créant une bulle spatio-temporelle à part, totalement déconnectée du reste du monde fictionnel⁶.

¹ Voir I/A/1, p.19.

² *LSJ*, p.116

³ *LSJ*, p.34

⁴ Les deux portes identiques dans le premier jardin onirique (*LSJ*), la forêt s'étendant à perte de vue dans le parc d'Idalie (*LSJ*).

⁵ *LSJ*, p. 140

⁶ Cette idée sera analysée plus en détail dans la deuxième partie. Voir II/A/1

Cependant, on observe aussi une mobilité des frontières au sein même de la géographie fictionnelle. Deux dynamiques inverses s'affrontent : d'une part la frontière du jardin s'efface, entraînant un élargissement du territoire et une ouverture au monde, que ce soit sur un simple axe horizontal, comme dans le monde de référence de *CC*, ou aussi sur un axe vertical, comme pour l'espace fictionnel de *THT* ; d'autre part la frontière du jardin se raffermit, entraînant une restriction du territoire et un repli identitaire, dont le domaine du Vieux Monsieur à la fin de *CC* représente le parfait exemple. Nous verrons ainsi que le statut de la frontière a une dimension symbolique : plus la frontière est forte, plus l'espace du jardin rétrécit ; plus elle est faible, plus il s'agrandit. Cette double dynamique s'inscrit entre le besoin de protection d'un territoire vulnérable par essence et l'aspiration du jardin à l'universel, déjà structurellement présent dans la dialectique macrocosme-microcosme qui l'ordonne.

Nous avons deux exemples d'effacement de la frontière dans les jardins du corpus. Dans *Le Cornet acoustique*, le parc du Puits de la Lumière Fraternelle disparaît à la fin du récit¹ ; le séisme et le renversement de la terre sur ses pôles modifient la topographie du lieu. On assiste à un effacement de la frontière du parc, puisque le mur extérieur n'est plus mentionné après la catastrophe naturelle et que les bâtiments internes et externes au parc sont en ruine². La neige qui recouvre progressivement le paysage acquiert une valeur symbolique : le manteau neigeux ainsi formé devient un élément unificateur du site. L'espace, auparavant clairement séparé par une frontière, se voit donc uni et comme transformé par la neige : « *a world transformed by the snow and ice* »³. Ce phénomène est généré par la perception visuelle des personnages, comme l'atteste la mention du paysage et la question du changement de lumière : « *white ruins dominated the landscape* »⁴. Mais c'est aussi un changement profond, qui affecte l'essence du lieu. En effet, la neige agit comme un révélateur. En recouvrant le paysage familier du parc, elle découvre paradoxalement une géographie parallèle, insoupçonnée car sous-terrainne (présence de gaz naturel, d'une source chaude, d'une grotte). La dissolution des frontières du jardin s'accompagne donc d'une nécessaire déstructuration et restructuration de l'espace fictionnel ainsi que d'un changement de niveau. De la surface au

¹ Voir II/C/3

² “*The house had crumbled to the ground, leaving only two jagged walls standing above the decomposed pile.*” *THT*, p. 140 ; « La maison s'était écroulée. Seuls deux murs déchiquetés demeuraient debout sur un amas de pierrailles informes. », trad., p.218 / “*As a result of the earthquake white ruins dominated the landscape. Not a whole house stood within sight, and many trees had been uprooted.*” *THT*, p. 141 ; « Par suite du tremblement de terre, des ruines blanches étaient l'élément prédominant du paysage ; on ne voyait à la ronde aucune maison debout, et de nombreux arbres avaient été déracinés. », trad., p.219

³ *THT*, p. 141 ; « un monde que la neige et la glace avaient transformé », trad., p.219

⁴ *THT*, p. 141 ; « des ruines blanches étaient l'élément prédominant du paysage », trad., p.219

sous-sol, du froid polaire à la chaleur géologique, les personnages descendent d'un étage ; la narration met en valeur une nouvelle strate de l'espace fictionnel. Surface et profondeur semblent alors fonctionner en système et être l'un à l'autre des opposés complémentaires, les deux faces d'une même pièce. Reprenant une division du monde originellement tripartite propre aux mythes cosmogoniques, la géographie fictionnelle se déploie selon un axe vertical entre sous-sol, surface et ciel¹. L'effacement de la frontière permet ainsi une double expansion de l'espace, à la fois horizontale et verticale, mais aussi une modification de la nature du lieu, transformant un parc artificiel en nature sauvage et primordiale.

Dans la *Chronique du cygne*, la transformation du monde fictionnel en jardin planétaire² n'est pas l'œuvre de la nature mais bien celle de l'homme. Elle témoigne d'abord d'une volonté politique, comme le dévoile M. Posse à Rose-Diane : « C'était le temps [...] où ton père et moi croyions pouvoir compléter, achever le beau pays des jardins... Après trois ans il ne manquait presque plus rien, l'œuvre était déjà parfaite. »³ Le monde des jardins représente donc à la fois un projet à réaliser et un idéal à atteindre. À l'opposé d'un retour à la nature sauvage, il s'agit d'arriver à une forme de perfection de la nature par le travail humain. L'expansion horizontale d'un jardin qui se voudrait planétaire témoigne du besoin absolu d'universalité propre au projet. En effet, d'une part, la simple arrivée des Espagnols met un terme à l'ambition d'uniformité du paysage ; d'autre part, le projet dépasse le terrain purement géographique pour s'infiltrer dans tous les domaines de la vie de la communauté, tant culturel que moral et politique. Le jardin excède ainsi le domaine des réalités physiques pour devenir image, valeur et symbole. S'il subit ainsi une réelle expansion, l'effacement de sa frontière géographique doit être cependant nuancé : il semblerait que les jardins s'accolent, formant un ensemble de l'ordre du patchwork ou de la mosaïque – peut-être suggérés par les paysages de bocage. La propriété privée n'est donc pas mise en danger, les haies matérialisant les frontières extérieures des jardins sont conservées. On peut ainsi lire ce jardin planétaire comme une superstructure : tout comme le domaine du Vieux Monsieur ou les installations Snoek, le jardin planétaire est un jardin total, comportant des sous-catégories autonomes, des jardins dans le jardin, organisés selon une dialectique microcosme/macrosme.

Ces deux exemples locaux de superstructure sont d'ailleurs utilisés comme métonymie pour désigner l'ensemble du monde des jardins : le jardin du Vieux Monsieur fonctionne

¹ Le fait que la catégorie céleste soit laissée pour compte a des implications herméneutiques évidentes que nous analyserons plus tardivement dans notre étude.

² Pour reprendre une expression de Gilles Clément, dans un sens peut-être plus élargi : CLÉMENT, Gilles, *Jardins, paysage et génie naturel*, Paris, Collège de France / Fayard, 2012. – (68 p.)

³ CC, p.59

comme une image du monde des jardins, puisqu'à la fin du roman l'un se réduit à l'autre, le domaine du Vieux Monsieur est tout ce qui reste du monde des jardins¹. Les installations Snoek font quant à elles l'objet d'un traitement particulier. L'histoire du parc, racontée par le maître des lieux à Rose-Diane lors du tour du propriétaire², acquiert valeur de fable : lors d'une pénurie de bois de chauffage, la coupe des hêtres entourant la propriété a permis de continuer à alimenter la chaudière qui maintenait la serre à température constante, sauvant ainsi la production d'orchidées. Le sacrifice volontaire d'arbres tricentenaires est le prix à payer pour sauvegarder le jardin et sa beauté éphémère. Le sacrifice de la frontière (la mise à nu du domaine) permet paradoxalement de sauver ce qu'elle protège³.

Cependant elle laisse aussi le parc à la merci des Marchands : la serre sera rasée lors de la « révolte des jardiniers du Nord »⁴; les solutions d'hier ne fonctionneront plus aujourd'hui. C'est ce que vient confirmer en effet le dénouement de l'intrigue, puisque le sacrifice de Rose-Diane et de Sérénio à la cause des jardins ne protégera ni les habitants, ni leur culture, ni leur mode de vie. Bien au contraire, ce seront même les habitants qui iront à la rescousse de ces deux personnages dans un retournement de situation pour le moins étonnant. L'épaississement de la frontière du domaine du Vieux Monsieur décrit dans l'épilogue est de cette même nature : à la limite du vraisemblable, la conservation du domaine du Vieux Monsieur vise à donner une fin heureuse à une histoire qui ne pouvait que se finir mal, par l'éradication des jardins, l'acculturation de leurs habitants et la mort du Vieux Monsieur. Pour survivre, le jardin doit se retrancher derrière ses frontières et cesser tout échange avec l'extérieur. L'épaisseur du mur est ainsi un indicateur des rapports que les propriétaires veulent entretenir avec leurs voisins.

Les jardins principaux du corpus sont ainsi des espaces changeants : leur frontière s'épaissit ou s'affine, leur superficie s'agrandit ou rapetisse... Les contours du pays des jardins changent de tracé (*CC*), la géographie interne au parc de la Lumière Fraternelle se modifie et change de nature (*THT*), l'espace des jardins imaginaires s'étire paradoxalement à l'infini (*LSJ*, *THT*). Les jardins évoluent différemment selon les romans : dans *THT*, le parc du Puits de la Lumière Fraternelle va de la fermeture vers l'ouverture, de l'enfermement vers le décroissement, jusqu'à l'explosion de la frontière physique, la déconstruction de l'espace

¹ « Le silence de la verdure nous sépare de ces lieux où vivent en paix les jardiniers [...] sous le sage gouvernement du Vieux Monsieur et de la Dame des Jardins. » *CC*, p. 302.

² *CC*, p.165-169.

³ On retrouve de nombreux rappels de cet épisode à l'intérieur du roman, notamment, ce qui lui confère à cette métaphore filée une valeur d'exemple : « Nous sacrifierons *tout*, à l'exemple du vieux Snoek, nous brûlerons nos meubles s'il le faut, mais nous sauverons les jardins... » *CC*, p.231

⁴ *CC*, p.281

fictionnel et le changement de niveau (faisant par ailleurs écho au changement de l'axe terrestre)¹. Dans *CC*, le monde des jardins, jadis jardin planétaire, finit par se réduire au domaine du Vieux Monsieur. D'un espace illusoirement ouvert et sans limites, on passe à un espace restreint et clos, dans une réduction de la superficie du jardin. Cependant l'opposition entre l'infiniment grand et l'infiniment petit est l'une des caractéristiques du jardin : à la fois fermé et ouvert sur le monde, particulier et universel, le jardin est un objet ambigu et paradoxal qui rassemble ces contraires, comme le souligne la géographie des jardins imaginaires, elle-même paradoxale.

2. Porosité de la frontière

Le jardin est généralement un espace clos², dont la frontière reste fermée la plupart du temps. Que ce soit les parcs privés abritant des habitations collectives, les jardins privatifs attenants à une maison résidentielle, les jardins indépendants et même les jardins publics, toutes les catégories de jardins présentes dans le corpus ont pour caractéristique de posséder une clôture, à l'exception du domaine Snoek. Cette clôture reste généralement fermée pour toute personne qui n'est pas habilitée à passer la frontière pour entrer dans le jardin. Marian Letherby et sa famille arrivent devant une porte fermée lors de sa première visite du parc du Puits de la Lumière Fraternelle (*THT*). L'ermite demande l'autorisation au propriétaire du terrain avant d'installer son ermitage dans le parc du Vieux Monsieur³ (*CC*). Stève Masson ressent une « obscure défense d'entrer »⁴ qui le retient sur le seuil de son jardin onirique. La frontière physique n'est ainsi que la matérialisation d'un interdit social et moral : elle signale que tout le monde ne peut pas entrer dans l'espace qu'elle délimite pour jouir du terrain. C'est que la frontière physique est un symbole : sa matérialisation physique est indissociable de l'idée d'une privatisation de l'espace. Rousseau ne faisait-il pas remonter l'invention de la propriété privée au premier homme qui a enclos un terrain⁵ ? La privatisation de la terre, protégée par des lois sociales et les règles morales, est, selon le philosophe genevois, à l'origine de l'inégalité entre les hommes. Il est vrai que délimitation de l'espace et règles

¹ C'est que *THT* met en scène une histoire d'émancipation du personnage féminin que nous analyserons dans la troisième partie.

² Voir I/A/2.

³ Ce moment correspond d'ailleurs à l'*incipit* du roman, ce qui traduit sûrement de l'importance du thème de la frontière dans la *Chronique du cygne*.

⁴ *LSJ*, p. 33

⁵ « Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire : Ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. » *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, seconde partie.

sociales vont de pair. Dans la maison de Galahad (*THT*), les espaces sont clairement délimités : Marian vit avec la famille des domestiques dans le jardin (*backyard*), tandis que le salon lui est interdit. C'est d'ailleurs après avoir transgressé ce contrat tacite qu'elle sera expulsée hors de la maison familiale pour être placée en maison de retraite¹.

Toutefois le jardin n'est pas un terrain comme les autres, puisqu'il possède des caractéristiques spécifiques : sa fragilité le rend vulnérable aux attaques extérieures. Les orchidées de la serre Snoek nécessitent une température constante pour pousser, et il suffit d'une visite des égyptiens pour saccager le parc du Vieux Monsieur (*CC*). La frontière doit donc rester fermée. Par ailleurs, la richesse et la beauté du jardin témoigne du statut privilégié de son propriétaire. Dans l'histoire de l'art des jardins, ce dernier a longtemps été l'apanage de la noblesse. On retrouve dans le corpus des jardins de puissants : les jardins de l'archevêque (*THT*) et le jardin du palais d'Alvarez, premier ministre des Marchands (*CC*) – lieu pourtant situé en ville et idéologiquement opposé aux valeurs que défend son propriétaire. Même lorsque le jardin est public, il appartient à un propriétaire (parfois une personne morale telle qu'une collectivité) et reste soumis à des règles qui régulent son accession. Le nombre et la qualité des personnes autorisées à entrer dans le jardin est ainsi en rapport avec la nature et la fonction du lieu : tout-venant pour les jardins publics, cercle communautaire pour les parcs privés, cercle familial pour les jardins résidentiels, jusqu'au rétrécissement du cercle au simple individu pour les jardins imaginaires. Les autres personnages n'y sont donc *a priori* pas admis.

Cependant la frontière des jardins du corpus est poreuse par intermittence. Elle peut être franchie de manière légitime, lorsque le personnage acquiert le droit de la franchir. Il doit alors en demander la permission au propriétaire. Il peut ainsi chercher à obtenir au préalable l'accord oral de ce dernier, directement – comme Masson qui reste sur le seuil du parc d'Idalie tant qu'il n'a pas été invité à entrer par l'une des baigneuses² – ou *via* un intermédiaire – comme Séréno qui demande au Vieux Monsieur s'il peut inviter son ami Lucotte³. Si le personnage ne s'est pas annoncé avant de se déplacer jusqu'à la frontière, il peut encore le faire sur le seuil : en sonnant à la porte, comme les lutins, les gérontes et le vieux fé⁴, ou en attendant que le propriétaire s'aperçoive d'une présence et que la porte

¹ On remarque ici que le jardin semble plus « ouvert » que le salon. C'est donc un renversement, qui correspond à l'esthétique générale du roman de Carrington.

² « - Venez, dit-elle à Masson. Vous avez bien tardé ! » *LSJ*, p.117

³ « Papa ne s'y est pas opposé » *CC*, p.93

⁴ Trois vieux lutins ont sonné à la porte pour demander abri (*CC*, p.102) ; les trois gérontes des jardiniers ont sonné à la porte pour parler avec Rose-Diane (*CC*, p.172) ; un vieux fé des marais sonne à la porte pour vendre des anguilles (*CC*, p.55).

s'ouvre de l'intérieur, comme Marian Letherby et sa famille à l'entrée du parc du Puits de la Lumière Fraternelle. Sonner, toquer à la porte sont ainsi des actes conventionnels qui véhiculent des attendus sociaux : en signalant sa présence, le personnage fait connaître son désir d'entrer dans la propriété et laisse le choix au propriétaire d'accepter ou de refuser l'entrée dans le jardin. Passer légitimement la frontière nécessite donc d'y avoir été invité, réactivant ainsi l'antique notion d'hospitalité.

Forcer le passage, ne pas attendre d'avoir été invité pour entrer correspond alors à une intrusion. Le viol de la frontière, acte déjà brutal en lui-même puisqu'il transgresse un interdit, est souvent suivi de violences ou de destructions : les éqipans entrent dans le parc du Vieux Monsieur et saccagent tout¹, l'armée espagnole rase les serres Snoek². L'intrusion est donc vécue comme une agression. Cependant certaines interventions, bien qu'illégitimes car non acceptées par le propriétaire, semblent regagner une légitimité morale grâce à l'intention des assaillants. Les éqipans sont tolérés car ils ne souhaitaient pas à mal³. Le combat dans le jardin du palais de l'archevêque était nécessaire pour récupérer le Graal, celui de l'ancienne guinguette l'était pour sauver le professeur Swaine précédemment kidnappé par Géo et Léo, et l'intrusion dans le jardin du palais d'Alvarez permet de sauver Rose-Diane, Séréno et les jardiniers prisonniers que les Marchands allaient exécuter. À l'inverse, les Marchands qui rachètent légalement les propriétés des habitants des jardins pour les détruire semblent se rendre ainsi coupables d'une grande faute morale. La charge axiologique du passage forcé de la frontière dépend donc des intentions des personnages, et au-delà de toute constatation psychologisante, du camp auquel ces derniers appartiennent : les défenseurs des jardins sont rachetés pour toutes les actions jugées nécessaires à la réalisation de leur combat, alors que les destructions infligées par les anti-jardins ne représentent qu'une illustration physique de leur volonté politique. L'épisode des serres Snoek, analysée précédemment, peut ainsi être considéré comme une clef de lecture de la *Chronique du cygne*, dont l'interprétation est questionnée par les personnages-mêmes : si M. Posse et M. Snoek pensent qu'une action *a priori* mauvaise ou immorale peut se justifier pour aider à la réalisation d'un bien commun supérieur, le Vieux Monsieur affirme à Séréno que « des moyens bas ou criminels vicient le but, quel qu'il soit »⁴.

Les mondes fictionnels des romans du corpus sont ainsi moins figés qu'il n'y paraît. Le jardin est en effet ouvert aux échanges. Non content d'admettre des étrangers dans son

¹ CC, p.16-17

² CC, p.281

³ « - Nous avons voulu être gentils, disaient-ils, nos bonnes intentions ne sont jamais récompensées » CC, p.17.

⁴ CC, p.169

jardin, le Vieux Monsieur fait profiter sa maisonnée des nouvelles, des savoir-faire ou des objets du dehors que ces derniers apportent. Le vieux fé des marais sonne à la porte pour vendre des anguilles¹, pour faire don d'un coquillage² ou d'un bouquet³ ; les gérontes des jardiniers apportent une nouvelle : Rose-Diane sera la prochaine Dame des Jardins⁴ ; M. Loisonne vend ses services de professeur de Musique. Ces échanges ne sont pas uniquement ponctuels, tournés vers le don ou le commerce de proximité par démarchage à domicile comme dans l'exemple du domaine du Vieux Monsieur. Les serres Snoek fonctionnent sur un modèle économique différent : alors que le domaine du Vieux Monsieur se rapproche du domaine agricole traditionnel, tourné vers l'autosuffisance alimentaire et fonctionnant en quasi-autarcie, les installations Snoek cherchent à produire massivement pour trouver une rentabilité commerciale, comme le suggère la superficie de ses serres ainsi que la mention d'un « catalogue »⁵ des espèces destinées à la vente, ce que viendront confirmer les paroles de M. Posse⁶ rapportées par la narratrice à la toute fin de la visite. Ce jardin est ainsi producteur de fleurs et de graines. Ouvert sur le reste du monde fictionnel, comme le souligne son absence de clôture, il exporte ses produits. Il peut ainsi être considéré comme un pollinisateur, ou une fabrique à jardins, soit un jardin matriciel qui en engendre d'autres : un méta-jardin.

Par ailleurs l'échange est aussi culturel : si l'ermite se convertit complètement à la culture du monde des jardins, l'amitié de Séréno et Lucotte amène des échanges de part et d'autres. On observe cependant une suprématie culturelle du monde des jardins sur la culture espagnole : quand les Marchands font l'effort de s'intéresser à cette culture, ils l'adoptent et deviennent transfuges (comme Julien Buissonnet et Lucotte). Les mouvements de migration ne sont pas toutefois pas à sens unique : ce ne sont pas uniquement les étrangers qui entrent dans le jardin. Les habitants du jardin sortent aussi de leur habitat pour fréquenter la ville : Séréno et Lucotte partent en escapade nocturne pour « aller voir les filles », Rose-Diane est convoquée dans le Cabinet de Chaïkx⁷. On peut aussi mentionner la présence d'espaces intermédiaires entre ville et jardin où la population est mélangée : l'école de Séréno et Lucotte, la maison de M. Posse où est organisée la réception, la prairie où se tient le duel entre

¹ CC, p.55

² CC, p.55

³ CC, p.230

⁴ CC, p.172

⁵ CC, p. 162

⁶ « Les fleurs se vendent de plus en plus difficilement. Les autorités minent systématiquement cette industrie. Ainsi les formalités qu'il faut accomplir pour l'exportation sont d'une complexité inouïe. On range les fleurs parmi les produits de luxe ; que fera Snoek s'il ne parvient plus à payer ses jardiniers et à chauffer les serres ? » CC, p.170

⁷ Au chapitre 21 de CC.

Lucotte et Chaiks¹... Les mouvements itinérants des habitants du domaine du Vieux Monsieur sont généralement des voyages à la journée ; il n'y a ni installation pérenne ni processus d'acculturation. Tous ces indices nous laissent penser que la frontière entre ville et jardin est peut-être moins nette dans la *Chronique du cygne* que ce que l'on pouvait penser de prime abord.

Enfin deux des trois œuvres du corpus font mention de la colonisation : que ce soit dans *CC* ou *THT*, la colonisation est espagnole. Vécue au présent dans *CC* et au passé dans *THT*, la colonisation laisse des traces géographiques et culturelles, bouleverse les milieux et les paysages. Dans *CC*, les « hauts immeubles à appartements dont les murs de brique sont roses au soleil »² remplacent les jardins ; dans *THT*, ce sont les « *colonial mansions* »³, de belles maisons coloniales en pierre de taille avec parc, qui remplacent l'habitat des Amérindiens. La modernité, avec ses métropoles et ses usines, semble presque être la troisième vague colonisatrice, qu'elle soit incluse dans la colonisation espagnole dans *CC* ou postérieure et indépendante d'elle dans *THT*. Dans les deux cas, la colonisation espagnole laisse une empreinte culturelle : langue espagnole (*CC*, *THT*), catégories de représentations d'origine culturelle (*CC*, *THT*) et passage du paganisme au christianisme (*THT*). Pour les deux exemples, la colonisation espagnole a des racines historiques réelles. Dans le cadre de *CC*, les Pays Bas, qui comprenaient alors la Belgique⁴, ont appartenu à la couronne d'Espagne de 1506 à 1715. Bien qu'acquis pacifiquement - ces territoires ont été transmis par héritage – les Pays Bas espagnols tombent rapidement dans la violence puisque s'ensuit la guerre de quatre-vingt ans, initiée par les populations locales pour obtenir leur indépendance des Espagnols. Ainsi Paul Willems s'est-il inspiré de l'histoire de son territoire, tout en s'en éloignant, pour écrire les *Chroniques du cygne*. L'actualisation du passé au présent contribue à la perte des repères spatio-temporels du lecteur et crée un effet de lointain. La colonisation espagnole de la Mésoamérique qu'on retrouve dans *THT* est au contraire tout à fait calquée sur la réalité historique et participe de l'effet de vraisemblance du roman. Le parc du Puits de la Lumière Fraternelle, localisé dans un ancien village indien colonisé par les Espagnols, est situé dans un mille-feuille civilisationnel, dans un lieu de syncrétisme entre paganisme et christianisme. On observe ainsi à des niveaux différents une utilisation de la colonisation comme élément contextuel et participatif du caractère hétérotopique du jardin. La collusion entre la culture espagnole et la culture locale, entre le plan temporel et le plan spatial semble

¹ *CC*, p.245

² *CC*, p.56

³ *THT*, p.23 ; « des demeures et des parcs de style colonial », trad., p.45

⁴ Cette dernière n'a pris son indépendance qu'en 1830.

créer un environnement contextuel propre à la naissance d'hétérotopies telles que le parc de la Lumière Fraternelle (*THT*). Dans les œuvres mentionnant la colonisation, le territoire de la géographie romanesque est ainsi inscrit depuis toujours dans une dialectique de lutte territoriale, faisant de ses frontières un objet de querelle et de son tracé une réalité menacée. Géographie mouvante et porosité de la frontière se conjuguent alors pour dénoncer l'illusoire des prétentions humaines au définitif, à l'immuable, à l'éternel.

3. De l'inutilité de la clôture ? Symboliques du changement d'espace

La porosité de la frontière remet en question l'utilité de la clôture. Pourquoi ériger des murs s'ils ne nous protègent pas ? Outre son utilité pratique pour le propriétaire du terrain, son rôle de filtre, et tous les usages sociaux et moraux de la frontière que nous avons précédemment analysés, tout se passe comme si la clôture invitait paradoxalement à son franchissement.

Défi vertical dans le plan de la surface spatiale, témoignant de la troisième dimension de l'espace, toute matérialisation physique de la frontière est une insulte à la libre circulation du passant et un appel au dépassement de la contrainte qu'elle représente. Lorsque Marian et Carmella s'imaginent le parc du Puits de la Lumière Fraternelle comme une prison, les premières choses qu'elles envisagent sont les moyens de sortie à leur disposition¹.

Murs, clôtures, palissades, haies et grillages ne peuvent protéger qu'un bien précieux qu'il faut s'empresse d'aller découvrir, et c'est avec une joie d'enfant que l'on saute la barrière du jardin. Les jardins oniriques de Stève Masson sont ainsi des jardins qui contiennent un mystère à élucider. Représenté par la toile intitulée *Le Seuil du jardin*, le premier jardin rêvé contient des éléments « bizarre[s] », « obscur[s] », et est associé à l'isotopie du bonheur (« joie incommunicable », « paix surnaturelle »). Le peintre retranscrit ces sensations dans le tableau : « Pris à part, aucun des éléments du paysage n'était suspect, mais leur combinaison provoquait le trouble par une subtile déviation des valeurs. »².

L'acte de passage, transgression d'un interdit, réactualise un substrat mythique : Hercule moderne franchissant le mur du jardin des Hespérides pour aller cueillir les pommes d'or, Stève Masson va rejoindre la baigneuse d'Idalie pour rejouer Adam et Eve croquant la

¹ « you could take a lot of these ropes you weave, and escape. » *THT*, p.13 ; « vous pourriez mettre bout à bout, pour vous échapper, un certain nombre de ces cordes que vous tissez », trad., p.31.

² *LSJ*, p.34

pomme dans le jardin d'Eden. On trouve ici un rapport à l'enfance : il s'agit de faire une bêtise pour le bonheur de la transgression.

Le mur restant difficile à passer, le seuil est un espace de passage privilégié. Du seuil littéral au seuil figuré, l'objet est aussi symbole. Appelé *limen* en latin classique, le seuil est un espace liminaire. C'est un commencement qui préfigure une suite, un passage, un chemin. Partant d'un sens concret, matériel et géographique évoquant la marche et le passage, le seuil reçoit des sens figurés et métaphoriques se rapportant à la notion d'extrême limite avant un état ou une réaction différents. À la fois limite et passage, le seuil est un entre-deux, un lieu charnière. Marque physique et symbole le plus évident de la frontière, c'est un sas sans épaisseur qu'il faut franchir pour entrer dans l'hétérotopie, le lieu autre qu'est le jardin. Travaillé dans des expériences surréalistes d'états-limites tels que l'écriture automatique, le seuil est une idée qui a intéressé les surréalistes. La polysémie du mot et l'usage surréaliste de l'isotopie de la nature pour parler métaphoriquement de l'intériorité humaine nous encourageront à porter attention aux personnages : le seuil du jardin pourra être lu comme seuil d'accès à un état différent et voie vers une initiation du personnage.

Limite géographique et seuil psychologique, le seuil du jardin est à la fois physique, métaphorique et symbolique : dans *LSJ*, la brèche du mur du bal d'Idalie en est un bon exemple. Se rapprochant du trou de serrure, la brèche permet à Masson de regarder ce qui se cache de l'autre côté, réactivant ainsi l'imaginaire du voyeur et du satyre (d'autant plus que la baigneuse se dénude) ainsi que le mythe de Diane au bain, richement illustré par l'iconographie européenne. Cependant la brèche est aussi une ouverture dans la frontière que symbolise le mur : moins institutionnelle que la porte, c'est un passage fortuit que Masson découvre par hasard et qui évoque une déchirure dans l'espace-temps. Ce vide dans le plein du mur est assez grand pour laisser passer Masson : espace de passage et espace liminaire, la brèche permet d'entrer dans un lieu clos qui ne nous était à l'origine pas destiné. Seuil enfin psychologique, la reconnaissance du premier jardin rêvé et le passage de la brèche lève l'interdit qui pesait sur Masson et le fait passer de l'enfance à l'âge d'homme. Le franchissement du seuil du jardin est ainsi très symbolique : cette transgression des lois de l'espace correspond à un rite initiatique. L'entrée dans le jardin marque le début du chemin initiatique du personnage que nous étudierons dans la troisième partie.

La frontière n'a pas seulement pour rôle de délimiter, de faire exister un territoire et de le protéger. Les changements d'espace ont une forte fonction symbolique : passer la frontière, c'est exercer sa liberté, s'affranchir des lois sociales et morales, s'émanciper (*THT*) ; c'est partir à l'aventure, retrouver les bonheurs et les interdits de l'enfance, en jouer (*LSJ*) ; c'est

demander asile, chercher plus ou moins la compagnie de la communauté, s'intégrer ou se mettre volontairement à l'écart (*CC, THT*). Dans tous les cas, le passage du seuil – lieu de passage privilégié – correspond à une apogée symbolique, et cristallise le changement d'espace.

Le jardin est donc un espace clos, lieu de frontières internes et externes qui inscrivent le jardin physique dans la géographie fictionnelle. Ces frontières, bien que matérialisées par des murs, ne sont pas fixes mais dynamiques, et permettent par ailleurs le passage. Le passage d'un personnage à l'intérieur du jardin, correspond donc à l'entrée dans un espace clos et protégé, un lieu autre, différent du reste de la géographie fictionnelle. Nous nous sommes demandé si entrer dans le jardin ne correspondrait pas à entrer dans un autre monde, un monde régi par des lois naturelles différentes, qui – contrairement au reste de la géographie fictionnelle – laisserait une place à l'imaginaire, à l'étrange, ou au surnaturel.

II. Le jardin, l'espace des entre-deux et des ambivalences

Le jardin est une hétérotopie, un lieu autre¹. Entrer dans le jardin, c'est entrer dans un autre monde où les lois de la vraisemblance n'ont plus cours, où tout peut arriver. Magie, féerie, merveilleux surréaliste prennent leur source dans les jardins du corpus. La présence du surnaturel enracine ainsi les jardins dans l'imaginaire, au sens faible d'irréel. Mais le jardin est aussi à la source d'un imaginaire à comprendre au sens fort de réseau d'images. C'est un espace-type qui réactualise un contenu mythique, un archétype qui contient un fort pouvoir symbolique, une image matricielle qui engendre un fabuleux réseau visuel. La dimension verbo-iconique, propre à l'imaginaire, est ainsi particulièrement mise en valeur dans ces œuvres traitant du jardin. Producteur d'images ou source d'imagination, nous verrons que le jardin est un espace enchanté qui participe au réenchantement du monde, bien qu'il ne soit lui-même pas dénué d'ambivalence.

A. Le jardin, un monde à la frontière du réel

Le jardin est un espace-frontière, un espace d'entre-deux et d'ambivalences. Cet espace cultive une perpétuelle hésitation, qui permet justement le surgissement du surnaturel et d'un fantastique non todorovien, lequel n'a pas vocation à trouver une quelconque explication ou résolution aux phénomènes irrationnels. La frontière externe du jardin ouvre donc sur un monde à part, à la frontière du réel.

1. Le jardin, un autre monde

Le jardin n'est pas seulement une hétérotopie, un lieu autre inséré dans la géographie fictionnelle. C'est un microcosme formant un tout, protégé par sa clôture. Nous avons précédemment vu que le domaine du Vieux Monsieur fonctionnait comme une superstructure en englobant des jardins d'agrément, des jardins d'utilité, des éléments laissés à l'état naturel, etc. On y retrouve donc toute la richesse des paysages de bocage. Mais cette volonté totalisante ne s'arrête pas à l'aménagement du territoire, puisqu'on la retrouve dans la diversité de la faune et de la flore du jardin. Les éditions Labor ont d'ailleurs choisi un détail

¹ En partant de la notion de Michel Foucault, nous allons montrer que le jardin est un autre monde : nous nous éloignons ainsi l'idée originale du philosophe.

du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch comme illustration pour la première de couverture du roman de Paul Willems. Ce tableau, qui dépeint le jardin d'Eden tel qu'il est décrit dans la Genèse, met en scène la variété et la multiplicité des espèces se côtoyant dans le paradis terrestre. On retrouve cette volonté de représenter toutes les espèces animales et végétales dans le pays des jardins, Eden rendu aux hommes, qui est à la fois une image embellie d'une Belgique idéalisée et un monde à part dans la géographie fictionnelle.

Le pays des jardins met au jour de manière évidente l'idée que ses jardins forment un autre monde, mais c'est une caractéristique propre à la nature du jardin, non une invention originale de l'auteur. Isabelle Krzywkowski démontre, dans son article « Le jardin: genèse et évolution d'un espace-type »¹, que tout jardin réactualise un contenu mythique latent, dont le mythe du jardin d'Eden. En effet, « le jardin fonctionne comme un concept autour duquel rayonne un certain nombre de termes signifiants associés de façon solidaire »² qui font système. La clôture du jardin est un invariant du système spatial du jardin, qui acquiert une dimension symbolique dans le système mythologique sous-jacent. Il permet en effet de « situer le jardin dans un au-delà, hors du monde »³. De la même manière, le caractère de microcosme du jardin lui attribue une valeur de cosmos et son artificialité, une valeur d'atemporalité⁴.

Cette étude confirme la propension du jardin à être la métaphore d'un monde idéal, une image de l'utopie. Mais elle n'invalide pas la qualité d'hétérotopie du jardin, puisqu'on retrouve certains traits qui la caractérisent tels que l'hétérochronie ou la fermeture de l'espace et le contrôle des passages. C'est que le troisième principe de l'hétérotopie est « le pouvoir de juxtaposer, en un seul lieu réel, plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles »⁵. À la fois utopie, « emplacement sans lieu réel »⁶, et hétérotopie, lieu autre effectivement inscrit dans la géographie fictionnelle, le jardin est donc un espace ambivalent qui met en tension – dans une certaine mesure – les catégories spatiales de Michel Foucault.

Cette ambivalence, qui à la fois ancre le jardin dans le réel et l'en arrache, est exploitée par les auteurs du corpus, en particulier avec le parc du Puits de la Lumière Fraternelle (*THT*), le monde des jardins (*CC*) et le Parc d'Idalie (*LSJ*). Nous avons vu que

¹ KRZYWKOWSKI, Isabelle. « Le jardin : genèse et évolution d'un espace-type ». *Les Systèmes mythologiques*. [Jacques Boulogne éd.]. Lille : Presses universitaires du Septentrion, 1997. – p. 295-304

² *op. cit.*, p. 295

³ *op. cit.*, p. 297

⁴ On retrouve le caractère d'atemporalité dans le concept d'hétérotopie foucauldienne (hétérochronie), mais pas le caractère de monde à part.

⁵ FOUCAULT, « Des espaces autres », art. cit., p. 756

⁶ FOUCAULT, « Des espaces autres », art. cit., p. 756

dans *THT* et *CC*, le jardin est inscrit dans la géographie fictionnelle, mais il est aussi un lieu d'imaginaire ; alors que dans *LSJ*, le jardin est imaginaire mais a un fort caractère de réalité, qui le rend presque plus réel que le monde de référence. Nous verrons que dans les trois œuvres, le jardin est un monde à la frontière du réel.

Certains traits de l'hétérotopie appartiennent au surnaturel, tel que l'a défini Christian Chelebourg¹. En effet l'hétérochronie, que l'on retrouve dans les trois jardins principaux, est un changement des lois naturelles du monde de référence : le temps modifie son cours normal (comme dans le monde des jardins) ou la perception qu'en ont les personnages se modifie (Marian Letherby, Stève Masson). Le jardin est le lieu des paradoxes temporels : passé et présent cohabitent (*CC*, *LSJ*). Dans le jardin, soit le passé est réactualisé dans toute sa présence et sa réalité (*LSJ*), soit l'espace appartient à un présent perpétuel, pareil au passé, qui empêche toute possibilité d'entrevoir un avenir différent (*CC*, *THT*), plaçant ainsi le jardin dans une bulle spatio-temporelle. Pour Véronique Jago-Antoine, le drame de la *Chronique* est que cette bulle n'est justement plus scellée et étanche², et que l'avenir rattrape ce passé que les personnages s'efforcent toujours de vivre au présent.

L'ailleurs temporel, ou hétérochronie, se double d'un ailleurs géographique. Nous avons vu que le parc du Puits de la Lumière Fraternelle représentait un îlot de verdure dans un espace semi-désertique, changeant ainsi les lois naturelles du climat. La présence d'un château médiéval dans une banlieue du Mexique est un autre indice de l'existence d'une faille spatiale : de par sa végétation, son climat, son architecture, le jardin devrait se trouver en Europe. La présence du nom de l'abbesse de Santa Barbara de Tartarus caché au sein du bâtiment fait soupçonner au lecteur qu'il a partie liée avec son monastère, localisé en Espagne. Entrer dans le jardin équivaut donc non seulement à entrer dans un autre monde, qui fonctionne selon des lois naturelles différentes, mais aussi à se glisser de manière symbolique dans un trou de ver, un vortex ou une faille spatio-temporelle. C'est ainsi que l'on se retrouve dans un ailleurs : le passage de la brèche dans le mur du parc d'Idalie en est la représentation métaphorique.

On retrouve l'idée des multivers dans *LSJ* et *CC* : objet de la quête des personnages, le thème de l'autre monde est un véritable *leitmotiv* dans ces deux œuvres. Les personnages vivent ainsi avec le soupçon (Stève Masson) ou l'intuition (Rose-Diane, Swaine) de l'existence d'un ou de plusieurs autres mondes, qu'ils veulent rejoindre (*LSJ*) ou pas (*CC*).

¹ Au sens premier du terme, le surnaturel est « ce qui n'obéit pas aux lois de la nature ». CHELEBOURG, Christian, *Le surnaturel : poésie et écriture*. Paris, A. Colin, 2006, p. 5.

² JAGO-ANTOINE, « Un romancier au jardin des légendes. Une lecture de la *Chronique du Cygne* », art. cit., p. 29-31.

Illustration exemplaire du fonctionnement de l'hétérotopie selon Michel Foucault, le miroir est utilisé dans ces deux œuvres comme métaphore du rapport avec l'autre monde, reflet du monde de référence. Dans *CC*, le reflet évoque l'eau, qui a une importance particulière dans cette œuvre : le Dunien, le fleuve est traité presque comme un personnage à part entière, et on retrouve l'importance de la mer (façade maritime, motif de la noyade, influence sur le climat, etc.) et de l'eau douce dans le jardin. Ainsi Rose-Diane s'identifie-t-elle avec la sirène d'eau douce pêchée au début du roman : elle aussi chante, en reprenant son thème musical et ses paroles ; le reflet est associé à l'isotopie de la prison : « *Je chante pour les condamnés, / Dans la prison de leur reflet.* »¹. Rose-Diane est prisonnière du monde des jardins, un monde qui reflète le monde de référence dans une hétérotopie d'illusion ou de compensation ; alors que Stève Masson est prisonnier du monde de référence et recherche obstinément son hétérotopie d'illusion, qu'il ne trouvera qu'au fond de sa psyché. Suivant le concept d'hétérotopie, les autres mondes reflètent et déforment le monde de référence, dans un procédé de mimésis qu'utilisent aussi les auteurs du corpus pour constituer les mondes de référence. On est donc en présence d'un procédé de mise en abyme : l'autre monde est un reflet du monde fictionnel qui est un reflet du monde réel.

Le monde du jardin est à la fois la métaphore d'un autre monde et celle d'une porte ouverte sur d'autres mondes, un espace intermédiaire ou interstitiel dans le multivers². Dans *CC* et *LSJ*, le jardin représente cet autre monde, en est l'espace et l'image, bien que la perspective soit inversée dans *CC*, puisqu'il est montré comme le monde de référence, un jardin planétaire installé bien avant l'arrivée des Marchands. Dans *LSJ*, l'autre monde semble excéder l'espace du jardin, puisqu'il coïncide avec les frontières du rêve. Le rêve représente en effet un monde fermé, totalement déconnecté et indépendant du monde fictionnel, fonctionnant selon ses lois propres, lesquelles ne respectent pas forcément les lois naturelles du monde de référence. Le rêve est donc à la fois phénomène réel et lieu d'imaginaire, tout comme le jardin qui semble être de même nature. Toutefois, si on admet que la brèche dans le mur du parc d'Idalie est la représentation symbolique d'une faille permettant l'accès à un autre monde (peut-être seulement symbolique), force est de constater que le parc pourrait représenter un deuxième monde inscrit dans cet autre monde onirique. Enfin, dans *THT*, nous avons vu que le parc du Puits de la Lumière Fraternelle était un autre monde ; mais il est aussi l'espace intermédiaire entre nature et culture qui permet l'émergence d'un monde post-

¹ *CC*, p.16

² Le multivers reste un possible dans le monde de référence, mais n'est pas affirmé comme existant positivement dans les œuvres du corpus. Ces dernières ne peuvent pas être catégorisées en tant qu'œuvres de science-fiction.

apocalyptique, lequel ne se situe pas dans un autre espace-temps mais vient se superposer au parc et au reste du monde fictionnel dans une dynamique de destruction - restructuration.

Le jardin, en sa qualité d'hétérotopie et de métaphore d'un autre monde ou d'un espace interstitiel, est un lieu propice à l'émergence de l'imaginaire. Le caractère surnaturel du jardin illustre le concept foucaldien d'hétérotopie, même si toutes les hétérotopies ou tous les jardins n'actualisent pas ce trait. Cependant le jardin est aussi un lieu d'incertitude et d'hésitation quant à la nature des phénomènes surnaturels, où règne une ambiguïté non résolue et perpétuellement nouvelle. Sa qualité d'autre monde peut n'être que de l'ordre de la métaphore ou du symbole, puisqu'aucune des œuvres n'est catégorisée en science-fiction.

2. Le jardin, un espace où surgit le surnaturel

Le jardin est un espace qui permet le développement de l'imaginaire : dans les œuvres du corpus, il est à la source de phénomènes surnaturels ou surréels. Dans *CC*, le jardin est à la source du féérique, puisque le Petit Peuple ne vit que dans les jardins. « [N]ains, lutins, tontes, démons, fées et demi-dieux »¹, éqipans², sirènes d'eau douce³, licornes⁴, sylphides⁵ sont donc dépendants de cet habitat naturel pourtant menacé. Ils ne peuvent pas vivre dans le monde des Marchands : les lutins dont l'arbre a été déraciné pour construire la maison des Marchands doivent demander asile au Vieux Monsieur⁶. Il est intéressant de constater que ces derniers ne s'installeront pas dans le jardin à proprement parler, mais dans le grenier de la maison, preuve que ce ne sont pas les bâtiments construits qui les dérangent. L'épisode est à lire sur un plan symbolique : la ville moderne étouffe l'imaginaire, l'homme qui l'habite ne croit plus dans le surnaturel, participant ainsi à sa destruction. Pour preuve, Lucotte, le fils de Marchant, ne savait pas reconnaître la présence des créatures féériques avant que les jardiniers ne le lui apprennent⁷.

Ainsi la magie prend-elle sa source dans le jardin. Dans *THT*, les éléments naturels du jardin ont un pouvoir magique. En effet, les abeilles sont les messagères directes de la déesse Zam Pollum et l'incarnation de sa présence terrestre. Cristobel a besoin de stramoine, de musc

¹ *CC*, p.8

² *CC*, p.9

³ *CC*, p.9

⁴ *CC*, p.56

⁵ *CC*, p.83

⁶ *CC*, p.102

⁷ *CC*, p.265

et de verveine¹ pour faire une potion et invoquer la déesse Hécate. L'abbesse Rosalinda va retrouver le dieu cornu avec une branche de saule, l'arbre des sorcières. Marian Letherby finit son initiation en se regardant dans un miroir d'obsidienne polie, un minéral noir auquel on attribue des propriétés révélatrices. La lune inspire à Marian Letherby des songes dans un état hypnagogique entre veille et sommeil, tandis que Vénus, l'étoile du berger, lui sert de guide spirituel puisqu'elle lui adresse ses prières. Ces éléments issus des règnes animal, végétal et minéral sont tous porteurs de magie, quand ils ne servent pas à canaliser une énergie, comme la branche de saule qui rappelle la baguette magique.

Dans *THT*, la nature est ainsi à l'origine d'une magie et d'un culte païens, qui célèbrent et permettent en même temps par le rite le renouvellement de l'abondance, de la vie et de la fertilité de la nature. Ces principes sont au cœur du pouvoir magique de la nature et réactivent le mythe cosmogonique de la fertilité. On ne peut que remarquer l'importance de la complémentarité entre le masculin et le féminin : les sorcières, comme les fougères, sont hermaphrodites ; l'abbesse se travestit en homme, Arthur Summers vit en femme (Maude Summers) ; la déesse doit s'accoupler avec le dieu cornu pour remplir le Graal de *Pneuma*, pour apporter « amour et bonne volonté »² dans le monde.

Ces éléments s'inscrivent dans un mouvement de néo-paganisme propre aux années cinquante. On retrouve en effet dans ce roman beaucoup d'éléments de la Wicca, popularisée par Gerard Gardner dans *Witchcraft Today*³ et *The Meaning of Witchcraft*⁴ : syncrétisme de magie païenne, de motifs mythologiques de l'Égypte ancienne, d'éléments issus de la matière de Bretagne (Graal et barde Taliessin), etc. Sans savoir si Leonora Carrington a pu se procurer ce succès de librairie réédité en 1956, il est toutefois intéressant de savoir que cet intérêt était partagé à cette époque, et qu'il va bien au-delà de l'esthétique surréaliste propre à l'auteur.

Mais le jardin ne se contente pas d'être un lieu de magie grâce aux éléments naturels qui le composent, il a aussi un caractère magique intrinsèque. Dans *CC* et *THT*, la dialectique macrocosme/microcosme du jardin a quelque chose de magique. Dans *CC*, les lucioles qui gravitent autour de la tête de l'ermite sont en réalité des étoiles qui « évoluent à quelques centaines d'années-lumière de la tête de l'ermite »⁵, réduites à la taille de lucioles. Dans *THT*, on retrouve le même type de métaphore : « *A friend of mine [...] told me that a pink and blue universe cross each other in particles like two swarms of bees and when a pair of different*

¹ « *We must find stradmonium, musk and vervaine and concoct a powerful soup* » *THT*, p.147 ; « il nous faut trouver de la stramoine, du musc et de la verveine pour concocter un puissant breuvage », trad., p.229

² « *goodwill and love* » *THT*, p.146 ; trad., p.228

³GARDNER, Gerard, *Witchcraft Today*, Londres, Rider and Company, 1954.

⁴GARDNER, Gerard, *The Meaning of Witchcraft*, Londres, Aquarian Press, 1959.

⁵ *CC*, p.8

colored bees hit each other miracles happen. »¹ Atomes, univers et abeilles semblent interchangeables dans une confusion des règnes et des échelles, où l'infiniment grand est aussi infiniment petit. Dans *THT*, c'est cette collision du différent et du complémentaire dans une dialectique microcosme-macrocosme qui semble être à la base des phénomènes surnaturels, alors que dans *CC* elle témoigne de la présence du sacré, puisque la présence des étoiles-lucioles témoigne de la sainteté de l'ermite. La magie intrinsèque au jardin a donc une visée métaphysique.

De plus, le jardin est le lieu où la magie se révèle et se manifeste. Dans *THT*, c'est le lieu où s'accomplissent les rituels magiques : les sabbats des sorcières s'effectuent autour de la mare aux abeilles (« *the bee pond* »), qui est ainsi le centre spirituel du parc de la Lumière Fraternelle, puisque l'eau permet de communiquer avec la déesse située dans le monde des morts. C'est que d'après Gaston Bachelard, l'eau calme et stagnante a une valeur symbolique de miroir entre les mondes : « Le miroir emprisonne en lui un arrière-monde »². L'initiation de Marian coïncide avec la propagation de la magie. À partir des événements du parc, la magie et le surnaturel se répandent sur le reste de la géographie fictionnelle : après la suite de catastrophes naturelles, qui correspond à la libération de Séphira et – de manière métaphorique – à la libération des forces magiques, les villes sont visitées-par les abominables hommes et femmes des neiges ; Marian rencontre enfin Anubeth, la sœur à tête de loup de son ami Malborough qui vit dans un traîneau à propulsion atomique... Tout semble alors possible. La libération des forces magiques semble correspondre aussi à une émancipation totale des règles du vraisemblable et à une libération complète de la créativité de l'auteur, d'après une poétique surréaliste.

3. Le jardin, un espace de doute perpétuellement en suspens

Entrer dans le jardin, c'est entrer dans un autre monde où les lois de la vraisemblance n'ont plus cours, où tout peut arriver. Le jardin sert ainsi moins à faire apparaître le surnaturel, que le surréel, en instillant un doute sur le caractère de réalité de ce qui est décrit, faisant ainsi du jardin un espace d'imaginaire à la frontière entre réel et irréel. Si l'on constate la présence d'éléments surnaturels dans *THT* et *LSJ*, ces derniers ne servent pas à assoir de nouvelles certitudes chez le lecteur (comme le ferait le merveilleux todorovien, qui se place sur un autre

¹ *THT*, p.21 ; « Un de mes amis [...] m'a dit un jour qu'un univers rose et un univers bleu passent l'un à travers l'autre à l'état de particules comme le feraient deux essaims d'abeilles et que, lorsqu'une abeille bleue entre en collision avec une abeille rose, des miracles se produisent. », trad., p.43

² BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p.32.

plan que le monde fictionnel de référence) mais entre au contraire en tension avec le cadre fictionnel régi par les lois naturelles et désarçonne le lecteur qui perd ses repères habituels.

Dans *Lector in fabula*, Umberto Eco affirme qu'« un texte est un artifice syntaxico-sémantico-pragmatique dont l'interprétation prévue fait partie de son propre projet génératif »¹ et propose un modèle herméneutique de la lecture comme actualisation de la *fabula* : toute opération de lecture se base sur une coopération textuelle entre l'auteur, qui laisse des indices textuels pour construire les contours du « monde possible » dans lequel s'actualise sa *fabula*, et un lecteur modèle, imaginé par l'auteur, qui comprendra ces indices et les utilisera pour prévoir la suite du récit dans des « promenades inférentielles » au cours desquelles il imaginera les différents scénarios possibles (ou « disjonction de probabilité ») suscités par les indices du texte. Mondes possibles et disjonction de probabilité se construisent, se déconstruisent et s'affinent par la lecture en temps réel, le lecteur s'adaptant à la structure narrative de la *fabula* et aux indices textuels laissés par l'auteur.

Dans *Le Cornet acoustique*, Leonora Carrington joue sur ces indices pour dérouter le lecteur. Bien que Marian Letherby nous assure au début du roman que l'âge ne l'a en rien diminuée, et que malgré ses quatre-vingt-dix-neuf ans ses facultés sont toujours aussi vives, plusieurs indices nous amènent à remettre en cause sa fiabilité de narratrice : l'extravagance de son caractère (elle ramasse les poils de ses chats pour en faire un tricot), associé au caractère incroyable de son discours, rend le lecteur dubitatif. De plus, elle confond l'état de veille et de sommeil, passant de l'un à l'autre de manière involontaire : « *Sleeping and waking are not quite as distinctive as they used to be, I often mix them up.* »² Cette confiance, qui advient la veille de son départ pour le parc du Puits de la Lumière Fraternelle, donne un caractère onirique au reste du récit. C'est l'entrée dans le parc qui provoque réellement l'incertitude du lecteur, puisque Marian doute alors elle aussi de sa propre fiabilité : « *It was all very strange that I for once doubted the accuracy of my observation* »³. L'entrée dans le parc qui se place sous le signe du doute, ainsi que la multiplication des phénomènes où la conscience s'égarait à l'intérieur de celui-ci⁴, fait du jardin un espace à la frontière poreuse entre le rêve et la réalité.

Leonora Carrington, en laissant le lecteur suspecter que Marian Letherby n'est pas une narratrice fiable, laisse le récit ouvert à une lecture non littérale du texte, qui peut n'être

¹ ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Livre de poche, 1979, Biblio/Essais, p.84.

² *THT*, p.23 ; « Le sommeil et la veille ne sont pas des états aussi distincts qu'on le croit généralement, il m'arrive souvent de les confondre. », trad., p.45

³ *THT*, p.24 ; « Tout était si étrange, que je doutais [pour une fois] de la justesse de mes observations. » trad., p.46-47

⁴ Voir II/A/2

finalement que le produit de l'affabulation d'une vieille dame atteinte de démence sénile. Cependant, Marian n'est pas la seule à douter de ce qu'elle voit à l'entrée du parc, c'est le cas de tous les personnages qui y entrent pour la première fois (Galahad, Muriel, Carmella)¹, ce qui nous fait suspecter le jardin plus que le personnage. En effet, c'est seulement à partir de l'entrée dans le parc que les lois de la vraisemblance sont chamboulées : avant d'entrer dans le jardin, Marian est certes une vieille dame excentrique mais elle vit dans un monde de référence banal, double d'une ville anonyme du Mexique des années cinquante. L'entrée dans le parc coïncide avec la distorsion des lois du monde possible. L'originalité du personnage, motif d'expulsion hors de la maison de Galahad dans le monde de référence, se fond parfaitement dans le décor de l'institution du Puits de la Lumière Fraternelle, qui défie les lois du probable tant d'un point de vue architectural, que social ou idéologique.

En laissant des indices textuels contradictoires au lecteur, l'auteur brouille les contours du monde possible, qui se dilate d'autant plus que les lois naturelles et les cadres de références auxquels s'attend le lecteur sont détournés. En effet, dans le parc du Puits de la Lumière Fraternelle, on remarque un détournement spatial, social et idéologique des attentes du lecteur et des personnages. Sur un plan spatial, l'usage qui est fait des bâtiments est différent de celui pour lequel ils étaient conçus à l'origine ou de celui auquel on les associe immédiatement. Le château-fort qui fut peut-être jadis la résidence de châtelains est maintenant celle des Gambit, le couple en charge de la maison de retraite. Il n'a plus pour finalité de défendre la communauté contre les dangers de l'extérieur, mais au contraire de défendre l'extérieur contre le danger – tout relatif – que représentent ces personnes âgées. D'un lieu de protection, il est devenu lieu de rétention, voire de détention.

Les logements des résidents représentent des formes qui semblent à première vue avoir été choisies au hasard, telles qu'un pendule à coucou, un champignon à points jaunes, un gâteau d'anniversaire ou une tente de cirque. On constate une disproportion entre les objets originels et leur représentation architecturale : Marian confond d'abord le pendule à coucou avec un chalet suisse, ce qui donne une idée du changement d'échelle. Ce dernier s'effectue autant dans une dynamique d'agrandissement (pendule, champignon, gâteau) que de rapetissement (la tente de cirque), mais n'est pas non plus inévitable, car deux des pavillons n'en semblent pas porter trace (igloo, double pavillon classique). Peut-être doit-on lire ici l'influence de l'œuvre de Lewis Carroll, qui fait grandir et rétrécir le personnage principal d'*Alice in Wonderland* et joue ainsi avec les changements d'échelle. André Pieyre de

¹ Voir I/B/2, p.8.

Mandiargues dit d'ailleurs de Marian qu'elle est « une Alice âgée de quatre-vingt-dix-neuf ans »¹.

Enfin, en lieu et place de douves se trouve un grand parc arboré que l'utilisation sociale rapproche d'un parc public, puisque les membres de la communauté font des pique-niques sur l'herbe et utilisent les bancs publics en béton. Le château médiéval semble ainsi se situer au milieu d'un parc public paradoxalement non ouvert au public, de la même manière que le logement de Marian se trouve au milieu d'un jardin potager.

Le détournement spatial se manifeste donc par des changements d'usage, des formes incongrues, des variations d'échelles et des localisations inhabituelles de bâtiments. Il s'agit de créer des décalages dans les attentes des personnages par l'assemblage d'images improbables. Mais le détournement est aussi celui des codes sociaux et du discours idéologique des Gambit, qui mélange sermon chrétien avec des concepts de *self-help* et de psychanalyse. Le détournement spatial, premier repéré par Marian, annonce ainsi les autres ; l'organisation de l'espace du jardin ne se résume donc pas à un changement de paysage, il est aussi l'indice d'un changement de paradigme du rationnel à l'imaginaire, changement qui du reste n'intervient pas de manière brusque mais de manière graduelle.

C'est parce que le surnaturel s'insinue dans le monde réel qu'il le menace. Ce phénomène correspond à la définition que donne Roger Caillois du fantastique : contrairement au féérique « qui s'oppose au monde réel sans en détruire la cohérence », « Le fantastique [...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. »²

La démarche essentielle du fantastique est l'Apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où on estimait le mystère à jamais banni. Tout semble comme aujourd'hui et comme hier : tranquille, banal, sans rien d'insolite et voici que lentement s'insinue ou que soudain se déploie l'Inadmissible.³

Le jardin représente donc une déchirure dans le tissu du réel, et menace ainsi sa rationalité et ses valeurs. On retrouve le même phénomène dans *LSJ* : le jardin onirique est certes en marge du monde réel, n'existant que dans la psyché de Masson, mais la machine de Swaine rend le rêve aussi réel que la réalité ; c'est ce caractère de réalité qui menace le monde de référence pour Théron.

André Hardellet définit ainsi le fantastique, qu'il place au cœur de sa poétique : « Le fantastique véritable (selon moi) ne rompt pas brutalement avec la vraisemblance, il la

¹ DE MANDIARGUES, André Pieyre, « Préface », *Le Cornet acoustique*, Paris, Flammarion, 1974, collection « l'Age d'or », p.9.

² CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1978.

³ *loc. cit.*

dérange un peu, puis la sabote jusqu'au vertige »¹. On retrouve cet avis dans *LSJ* chez Masson, qui figure ici comme un double de l'auteur, son porte-voix : « Je croyais au fantastique, au mystère avec un grand M comme d'autres croient au Père Noël. Je ne comprenais pas qu'il faut toujours partir du réel pour le dominer ensuite. »² Le jardin est un lieu qui permet cette lente déviation des valeurs.

Même lorsque le jardin semble être clairement modélisé comme un monde merveilleux, où se déploie le féérique, il reste ambigu et difficile à catégoriser. Dans *CC*, le monde des jardins semble à première vue pouvoir être décrit comme merveilleux, selon les catégories de Todorov. Mais en réalité, plusieurs indices montrent que cette catégorisation n'est pas la bonne. Lucotte écrit ainsi à Rose-Diane : « je crois que cette forêt m'aurait paru vide si vous ne m'aviez pas appris à reconnaître la présence de tout ce petit peuple à des signes presque cachés, comme une tâche de lumière, le bruit des feuilles mortes qui se retournent, ou le craquement d'une branche. »³ Les indices « presque cachés » qui seuls révèlent la présence du petit peuple créent un doute chez le lecteur quant à la réalité de leur existence. L'ermite a des visions surréalistes dans le jardin : il voit une bicyclette végétale avancer toute seule, puis une étrinquette (néologisme de l'auteur) « vol[er] tranquillement à un mètre au-dessus du sol. »⁴ Enfin, le surnaturel ne se développe pas qu'à l'intérieur du jardin : on le retrouve aussi dans le monde urbanisé des Marchands, bien que de manière minoritaire et affublé d'un caractère inquiétant (Cher Ami, la main, etc.).

Ainsi, le jardin est un lieu de doute sur le caractère surnaturel des phénomènes, doute qui n'est pas voué à être résolu comme dans l'approche todorovienne, mais qui au contraire doit garder son épaisseur pour permettre au lecteur de questionner les apparences du réel. *LSJ* et *THT*, influencés par l'esthétique surréaliste, utilisent le jardin comme porte d'entrée dans un monde surréel et onirique, quand ce n'est pas le rêve qui permet d'accéder au jardin. Bien que peu exploité par le mouvement surréaliste⁵, le jardin semble être un espace surréaliste par nature. Si le roman de Leonora Carrington s'appuie sur une esthétique du détournement pour déstabiliser les personnages et mieux faire exploser les représentations communes – un procédé classique de l'écriture surréaliste –, les deux autres œuvres du corpus fonctionnent dans une dynamique différente. Dans *LSJ* et *CC*, le doute est plus subtil car les événements surnaturels sont situés sur un autre plan de la réalité (*CC*) ou présentés de manière plus

¹ André Hardellet, *La Promenade imaginaire*, Paris, Gallimard, 1991, p. 141-142.

² *LSJ*, p. 60.

³ *CC*, p. 265

⁴ *CC*, p.275

⁵ À ce propos, voir : FRÉMOND, Émilie, *Le surréalisme au grand air : Écrire la nature*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

plausible (*LSJ*) et provoquent ainsi un contraste moins radical. Dans le jardin, les phénomènes surnaturels sont difficilement catégorisables, car ils sont de nature ambiguë. En effet les indices sont brouillés dans cet autre monde que représente le jardin.

B. Le jardin, un espace d'imaginaire

Le jardin est un espace d'imaginaire, à comprendre au sens fort comme « un ensemble dynamique de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés qui modifient le réel perçu ou conçu. »¹ Dans des œuvres tournées vers l'imaginaire, qui donnent à voir l'élaboration d'une réflexion théorique sur ce domaine d'étude, nous verrons qu'une place particulière est accordée au jardin. C'est un lieu qui a un pouvoir d'engendrement d'images chez les personnages lorsqu'ils le fréquentent ; c'est une image matricielle fertile, un archétype à valeur universelle ; c'est enfin un lieu-clef dans la vie de l'esprit

1. Des œuvres qui donnent à voir une réflexion sur l'imaginaire critique

Les romans du corpus sont contemporains d'une réflexion critique et théorique sur l'imaginaire. Sans chercher à savoir ici si ces théories décrivent fidèlement le réel, il est intéressant de remarquer que certains concepts critiques trouvent leur illustration pratique dans les romans du corpus, plaçant ainsi les auteurs dans le cadre d'une réflexion collective menée plus largement dans les années cinquante.

On retrouve ainsi des idées sur le fonctionnement de la psyché humaine issues de la psychologie, de la psychanalyse et de la psychologie analytique qui sont à la base de l'imaginaire, et notamment les idées de subconscient, d'inconscient ou d'inconscient collectif. S'il n'est pas nommé tel quel, l'idée d'inconscient est au cœur des intrigues du *Seuil du jardin* et du *Cornet acoustique*. En effet, les personnages savent qu'une partie de leur psyché leur est inaccessible. Swaine et Masson font de la recherche de ces images cachées la quête de toute une vie : c'est la raison de leur choix de carrière, qui constitue une part importante de leur

¹ WUNENBURGER, *L'Imaginaire*, loc. cit., p. 35.

personnalité ; c'est aussi le moteur principal de leurs actions, qui participe ainsi à l'avancement du récit. Dans *THT*, la narratrice correspond avec elle-même dans des états entre veille et sommeil qui laissent son inconscient s'exprimer. On remarque donc que les personnages sont modélisés selon une approche d'inspiration freudienne.

On remarque par ailleurs la présence d'un imaginaire scientifique. Dans *LSJ*, le professeur Swaine incarne une image topique du scientifique de la psyché : Masson remarque qu'il ressemble à Sigmund Freud, le père de la psychanalyse¹. Il accueille Glanzman, « l'une des sommités européennes de la psychiatrie »², et cite William James, la figure éminente de la psychologie aux États-Unis³. Il se rapproche ainsi d'une trinité de fondateurs, appartenant à des domaines d'études connexes et complémentaires (psychologie, psychiatrie, psychanalyse). La machine appartient à l'imaginaire de l'inventeur fou, tout comme les formules que le professeur est le seul à savoir déchiffrer.

Si le professeur Swaine est un génie incompris, à l'inverse le Docteur Gambit est un imposteur dont l'autorité est reconnue. Dans *THT*, ce personnage veut apparaître comme une figure d'autorité scientifique, bien qu'il soit assez peu crédible aux yeux de la narratrice. Il se dit « psych »⁴, prodigue des conseils sur le Soi d'inspiration vaguement freudienne, mêlés d'expressions religieuses, qui n'ont aucun fondement ni aucun sens. On retrouve dans les deux œuvres la présence du divan, objet phare et symbole de la psychanalyse, ainsi que de l'hypnose, qui lui est associé par l'école ericksonienne. Mais des valeurs différentes leur sont conférées dans les deux œuvres : une valeur référentielle dans *LSJ*, celle d'un retournement satirique dans *THT*. L'imaginaire scientifique est détourné dans un processus de sape d'autorité et de légitimité du discours scientifique sur la psyché.

On assiste à la naissance d'une conceptualisation de l'imaginaire dans *LSJ* : les deux personnages connaissent les grands auteurs qui ouvriront la porte par la suite à cette discipline. Masson connaît Sigmund Freud, Swaine a lu William James et Hervey de Saint-Denis. Les deux parlent de « subconscient »⁵ ; leurs conversations⁶ traduisent de leur intérêt pour le domaine. Cependant les questions sont posées sans donner de réponses définitives, contrairement aux structures conceptuelles que proposent les théoriciens ; c'est l'heure des hypothèses et des expériences tâtonnantes pour donner à voir un « imaginaire de

¹ *LSJ*, p.31

² *LSJ*, p.35

³ *LSJ*, p.108

⁴ *THT*, trad. p.76 ; le même mot est utilisé dans la version originale (p.43)

⁵ « Le subconscient ? Un mot, alors que je pressens une réalité objective qui double pour ainsi dire tous les êtres, alors que je crois seulement à cette réalité-là. » *LSJ*, p.26

⁶ *LSJ*, p.101-112

l'imaginaire »¹ en formation. *A contrario*, dans *THT*, le Docteur Gambit a un discours de « sachant », et non de penseur. Il ne s'intéresse pas réellement aux mécanismes de la psyché humaine, n'essaye donc pas de réfléchir à l'imaginaire. Mais il tente plutôt d'imposer son idéologie à ses pensionnaires, de plaquer des idées abstraites sur une réalité concrète – sans grand résultats pour Marian Letherby. Il abuse donc de sa position d'autorité, puisqu'il est gérant de la pension, pour s'autoproclamer guide spirituel. C'est cette forme de violence coercitive que l'auteur dénonce en dévoilant le ridicule du personnage.

Dans *LSJ*, Swaine et Masson croient à l'existence d'un fonds commun d'images², très similaire à l'idée d'inconscient collectif développé par la psychologie analytique. En effet ces deux phénomènes exploitent l'universalité des images pour les partager en réseau, actualisant ainsi la définition de l'imaginaire de Jean-Jacques Wunenburger. On retrouve cette idée dans les projets portés par les deux hommes, Masson dans ses tableaux et Swaine dans sa machine. Ce dernier rêve en effet d'« une 'cinémathèque' onirique qu'on aurait pu composer avec une sélection des plus beaux rêves, depuis le début de l'humanité »³, tandis que Masson veut retranscrire des images issues « d'une zone obscure, tissée de réminiscences »⁴ dans ses toiles. On observe donc un parallélisme entre les tableaux de Masson et la machine de Swaine, deux *media* qui permettent d'accéder à ces images primordiales que Jung appelait archétypes.

L'imaginaire est ainsi un outil de connaissance qui excède la simple connaissance de soi, puisqu'il permet de comprendre l'autre et d'accéder à des images antérieures à sa propre existence par le biais d'« une sorte de mémoire, toujours disponible »⁵. L'inconscient individuel, nourri par un imaginaire et une imagerie personnels, se superpose donc à un inconscient collectif. La pierre d'achoppement est la question du partage, du stockage et de l'accès à de ces images mentales : où se trouvent-elles ? Comment y accède-t-on ? Le professeur Swaine fait des suppositions :

Le problème se situe, d'après moi, dans la mémoire. Nous en ignorons la démarcation et je suppose qu'elle déborde notre identité selon l'état civil. Dans certains cas, nous pourrions nous souvenir de ce que d'autres ont vu, ont senti. Au niveau du subconscient, il doit se produire des échanges, comme une sorte d'osmose qui nous introduit dans un moi étranger. Nos souvenirs nous perpétuent hors de l'espace et hors

¹ Nous reprenons l'expression au titre du colloque organisé pour le cinquantenaire du CRI :

KRZYWKOWSKI, Isabelle, BOUVIER, Pascal (dir.), *Théories et imaginaires de l'imaginaire : Colloque international pour le cinquantenaire du Centre de recherche sur l'imaginaire (CRI)* [Chambéry (USMB) et Grenoble (UGA), 30 novembre-3 décembre 2016], actes à paraître.

² « ... Ce que proposent vos tableaux, ce qu'ils vous rappellent et me rappellent également comme s'ils venaient d'un... d'un fond, d'un passé commun encore accessible à certaines consciences. » *LSJ*, p.56-57

³ *LSJ*, p.103

⁴ *LSJ*, p.15

⁵ *LSJ*, p.84

de notre temps. William James le croyait et il imaginait une sorte de « réserve » sans limites où toute l'histoire des hommes se trouvait inscrite.¹

L'usage du conditionnel et des modalisateurs dans le discours scientifique souligne la part de mystère qui permet au lecteur d'imaginer élargir la sphère d'influence du mécanisme. L'inconscient collectif pourrait être à l'origine d'autres phénomènes inexplicables de partage d'informations visuelles tels que les pressentiments, la précognition (*LSJ*), les rêves à caractère prémonitoire (*CC*) ou la télépathie (*THT*), appartenant traditionnellement au domaine de la parapsychologie.

On retrouve ainsi la présence d'un imaginaire scientifique dans *LSJ* et *THT*, mais avec deux traitements différents : construction d'une réflexion sur l'imaginaire dans *LSJ*, déconstruction d'un discours d'autorité sur la psyché, à caractère normatif et prescriptif dans *THT*. Si on retrouve dans les œuvres des éléments qui font écho à la définition de l'imaginaire de Jean-Jacques Wunenburger, il s'agit moins d'une illustration textuelle que d'une réinterprétation poétique des concepts théoriques. L'inconscient acquiert ainsi une épaisseur sans pareil dans *LSJ*². Dans les deux œuvres, seule l'expérience de la confrontation du personnage avec son propre Moi pourra lui apporter une réelle connaissance, de type initiatique, par le biais de la machine de Swaine (*LSJ*) et de la descente dans la caverne (*THT*).

2. Texture verbo-iconique des œuvres

L'image a un statut particulier dans les trois œuvres. Dans *LSJ*, on observe de nombreuses références picturales et artistiques dans le roman : *Les grandes baigneuses* de Cézanne³, Seurat⁴, les Impressionnistes⁵, Matisse et Dufy⁶, Rubens⁷, Terborch⁸... Les grands noms de la peinture ne font pas seulement référence à des tableaux existants dans l'espace fictionnels, ils contribuent aussi à créer un réseau de références communes avec le lecteur *via* le concept d'encyclopédie d'Umberto Eco, et à produire ainsi un imaginaire pictural. Dans une narration à la troisième personne du singulier, c'est encore l'indice d'une focalisation interne au personnage du peintre, qui voit le monde en le confrontant à son « musée

¹ *LSJ*, p.108

² « Le subconscient ? Un mot, alors que je pressens une réalité objective qui double pour ainsi dire tous les êtres, alors que je crois seulement à cette réalité-là. » *LSJ*, p. 26

³ *LSJ*, p.13

⁴ *LSJ*, p.43

⁵ *LSJ*, p.43

⁶ *LSJ*, p.74

⁷ *LSJ*, p.80

⁸ *LSJ*, p.98

imaginaire »¹. Ainsi Masson pense-t-il Hélène Jeanteur comme un « splendide Rubens »² lorsqu'elle lui apparaît dans l'établissement clandestin d'Eliane. Le peintre voit donc le monde comme une série de portraits et de paysages, le rapporte à des images visuelles, et principalement des images en deux dimensions.

On observe le même tissage d'images verbales et iconiques, que Jean-Jacques Wunenburger appelle « texture verbo-iconique »³, dans *THT* et *CC*. Eric Bordas estime que « c'est sans doute dans l'entre-deux de leur langage respectif [celui des "images peintes" de Leonora Carrington et du discours de Marian Letherby] que doit se lire *Le Cornet acoustique*. »⁴ Le critique croit en effet reconnaître dans l'écriture surréaliste de l'artiste-peintre une multiplication des images visuelles, par « comparaisons, métaphores ou descriptions plastiques »⁵, dans « une narration qui relève plus du pictural que de l'écrit »⁶. On retrouve un usage similaire des métaphores et des comparaisons dans *CC*, dans une esthétique cependant radicalement différente : surréaliste d'un côté (*THT*), à visée poétique et lyrique de l'autre (*CC*).

Dans les trois œuvres, on retrouve des descriptions de tableaux ou *ekphrasis* : tableau de la dame des jardins chez M. Posse (*CC*), portrait de l'abbesse à l'œillade (*THT*) et paysages de jardins (*LSJ*). L'image sort même du texte pour se faire illustration dans *THT* : dans l'édition anglaise (Penguin books, 2005), on note la présence de dessins en noir et blanc représentant des scènes du récit, probablement réalisés par Emilie Seron, bien que les informations à ce sujet ne soient pas très détaillées.

Le jardin est au centre de cette production : l'image a souvent un rapport avec le jardin. Ainsi la machine de Swaine, qui fera apparaître le jardin imaginaire de Masson, est-elle décrite comme « des espèces de tableaux »⁷, du « vieux matériel d'opticien »⁸, ou « des mobiles de Calder »⁹ lorsque Masson se trouve devant elle. C'est l'aspect visuel et optique qui est le mieux mis en avant ici. C'est que l'image est un « trait d'union »¹⁰ qui possède un

¹ Nous empruntons l'expression à André Malraux : *Le Musée Imaginaire*, Genève, A. Skira, 1947.

² *LSJ*, p.80

³ WUNENBURGER, *L'Imaginaire*, loc. cit., p. 65.

⁴ BORDAS, Eric, « De l'autre côté du miroir des objets, *Le Cornet acoustique* de Leonora Carrington », *Modernités : Écritures de l'objet*. [Roger Navarri éd.] Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, n°9, p.177.

⁵ BORDAS, « De l'autre côté du miroir des objets », art. cit., p.149.

⁶ BORDAS, « De l'autre côté du miroir des objets », art. cit., p.148.

⁷ *LSJ*, p.93

⁸ *LSJ*, p.126

⁹ *LSJ*, p.150

¹⁰ *LSJ*, p.108

« pouvoir d'intercession »¹, sur lequel repose le fonctionnement de la machine. La « combinaison des formes et du mouvement »² entraîne un état de type hypnotique chez le sujet, et appelle d'autres images. Les images fixes appellent les images en mouvement : les champs lexicaux de la photographie et de la peinture ont des affinités avec ceux du cinéma et du théâtre, que l'on retrouve aussi dans *LSJ*.

3. Le jardin, un lieu de libération des images

L'espace du jardin est un élément déclencheur de l'imaginaire, à comprendre au sens fort de réseau d'images. La fréquentation physique de jardins par les personnages peut provoquer chez ces derniers un brusque flux d'images incontrôlable. Ainsi Marian Letherby, assise dans son *backyard*, se retrouve-t-elle mentalement transportée dans le jardin hollandais perdu, « *the sunken Dutch garden* »³. Stève Masson, quant à lui, se dirigeait vers le parc Monceau lorsqu'il se rappelle brusquement d'un souvenir d'enfance, une journée de chasse dans le bois des Arpents⁴. Ces phénomènes sont des événements marquants qui frappent les personnages. Les images se déversent brusquement dans la conscience, comme une vanne qu'on ouvre, surprenant ainsi les personnages qui subissent le phénomène.

Mais la fréquentation du jardin peut aussi générer de manière plus douce des images récurrentes qui prennent un caractère obsessionnel chez le personnage : une fois dans le parc de la Lumière Fraternelle, et après avoir vu son portrait, Marian Letherby ne cesse de penser à l'abbesse à l'œillade ; « *Really it was strange how often the leering abbess occupied my thoughts. I even gave her a name [...] How all these fancies occurred to me I do not know, but they kept me amused, especially during sleepless nights.* »⁵ On retrouvera l'abbesse à de nombreuses reprises au cours du roman, sous forme d'image dans les rêves de Carmella, sous forme verbale dans sa biographie retranscrite intégralement, et même sous forme de personnage, puisqu'elle s'incarne dans la déesse aux trois visages. Le phénomène n'est donc pas ici brusque et ponctuel mais graduel et dans la durée. L'image colonise petit à petit les pensées des personnages jusqu'à trouver une matérialisation physique dans l'espace du jardin.

¹ *LSJ*, p.108

² *LSJ*, p.105

³ *THT*, p.15-18 ; « le Jardin hollandais perdu », trad., p.34

⁴ *LSJ*, p.82-83

⁵ *THT*, p. 43; « Vraiment, il était étrange de devoir constater à quel point l'Abbesse à l'oeillade occupait mes pensées. [...] Comment tous ces fantasmes m'étaient venus à l'esprit, je l'ignore, mais ils me distraient, surtout durant mes nuits d'insomnie. », trad., p.75-76

La fréquentation du jardin est donc évocatrice, mais le processus cognitif qu'il met en marche se manifeste de manière différente dans les œuvres. Le mouvement de la pensée ne correspond pas toujours au mouvement des personnages. Certains personnages sont à l'arrêt, comme Marian Letherby qui se trouve assise ou allongée, dans des positions de repos, alors que Steve Masson est en marche. C'est que le peintre cherche à retrouver des souvenirs (parfois non personnels), qui proviennent de ce que JJ. Wunenburger appelle « imagination reproductrice », alors que Marian Letherby est le plus souvent dans une rêverie créatrice mobilisant l'« imagination fantasmagorique ». L'un cherche donc à stimuler son inconscient par des correspondances et des analogies visuelles qu'il trouvera dans son environnement, tandis que l'autre profite des états intermédiaires entre la veille et le sommeil, particulièrement propices à la production d'images, pour entrer de manière consciente ou inconsciente dans un processus créatif.

Ce processus cognitif peut se constituer d'une simple suite désordonnée d'images fragmentaires ou aller jusqu'à la formation d'une fiction complexe (construction dans le cadre d'une rêverie hallucinatoire ; reconstruction, dans le cadre d'un souvenir). En effet, dans la rêverie du parc de la lumière fraternelle, Marian énumère des scènes et des images sous forme de liste, dans des phrases parfois averbales¹. Leur caractère discontinu et autonome est souligné par la narratrice, qui les compare à des bulles : « *souvenirs [...] rose like bubbles in my mind*² ». Inversement, la rêverie hallucinatoire du jardin hollandais perdu a un fort effet de réel : elle stimule les cinq sens du personnage (vue, odorat, ouïe, goût, toucher), s'inscrit dans un cadre spatio-temporel clair (« *I was in England and it was a Sunday afternoon* »³) et permet même une interaction avec un personnage fictif. La conscience aigüe de l'irréalité du phénomène qui la touche n'empêche pourtant pas Marian de continuer à subir sa vision : « *I am not really here in England in this scented garden although it does not disappear as it nearly always does, I am inventing all this and it is about to disappear, but it does not.* »⁴ Le jardin permet de transporter le personnage dans un ailleurs à la fois identique (de jardin à jardin) et différent (du Mexique à l'Angleterre). Le summum de l'effet de réel sera atteint avec la machine de Swaine, qui provoque des rêves lucides aussi vrais que nature et transporte le personnage où il le souhaite.

¹ *THT*, p.59-60 ; trad., p.100-101.

² *THT*, p.59 ; « les souvenirs du lointain passé s'élevaient comme des bulles dans mon esprit », trad., p.100-101.

³ *THT*, p.15 ; « j'étais en Angleterre et on était dimanche après-midi. », trad., p.34.

⁴ *THT*, p.15 ; « je suis en train d'inventer tout cela et c'est sur le point de disparaître mais cela ne disparaît pas. », trad., p.35.

Les images s'imposent à la conscience par évocation, par association d'idées. Le personnage n'a ainsi pas forcément besoin d'être physiquement présent dans le jardin pour faire l'expérience de ce processus cognitif. Un élément qui lui fait penser même indirectement au jardin peut être suffisant pour l'enclencher. Un motif rappelant une futaie sur un mur¹, un rayon de lune² suffit pour faire ressurgir des images du passé. Les auteurs illustrent ainsi le cheminement naturel de la pensée humaine, fonctionnant au quotidien bien plus de manière disruptive, par saut analogique, que de manière linéaire. Le jardin physique appelle le jardin mental, celui que l'on porte toujours avec soi et qui revêt une importance particulière, une valeur sentimentale : le jardin de la maison d'enfance (Stève Masson), ou celui de la maison de vacances (Marian Letherby). Parfois les images suscitées dépassent le cadre du jardin pour rappeler plus largement des souvenirs de nature, comme une journée de chasse avec un oncle en forêt (Stève Masson). C'est donc un mécanisme dynamique qui fonctionne par correspondance et par foisonnement, et qui s'appuie sur la valeur affective des lieux.

Les personnages sujets au phénomène psychique de l'imaginaire en ont déjà fait l'expérience avant d'entrer au jardin. Nous avons précédemment vu que Marian confondait l'état de veille et de sommeil avant son entrée au Parc du Puits de la Lumière fraternelle³. Lorsqu'elle affirme : « *sleeping and waking are not quite as distinctive as they used to be, I often mix them up* »⁴, il semblerait qu'elle ne parle pas seulement des états de conscience entre veille et sommeil ou de la valeur de réalité à leur attribuer mais aussi des images qu'ils génèrent. Stève, quant à lui, a toujours été particulièrement réceptif aux images provenant de son inconscient : il fait de ses rêves une source d'inspiration pour en nourrir sa peinture.

Le jardin n'est donc pas à l'origine du phénomène psychique mais il semblerait qu'il l'amplifie. État hypnagogique ou hypnotique, rêves nocturnes, rêveries diurnes, rêve lucide, hallucinations ou hallucinoses visuelles, télépathie... Les moyens de production, de diffusion ou de représentation d'images en réseau sont nombreux à l'intérieur du jardin. Toutefois, le jardin est aussi une image importante qu'on retrouve dans ces manifestations, qu'elles soient intérieures ou extérieures à l'espace du jardin, témoignant ainsi du lien particulier qu'entretiennent jardin et imaginaire.

¹ *LSJ*, p.57

² *THT*, p.59 ; trad., p.100

³ Voir II/A/1

⁴ *THT*, p.23 ; « Le sommeil et la veille ne sont pas des états aussi distincts qu'on le croit généralement, il m'arrive souvent de les confondre. », trad., p.44-45.

C. Le jardin, espace entre enchantement et désenchantement

Attesté isolément dans la langue française depuis le XVI^e siècle, au sens de « action de faire cesser un charme »¹, le substantif désenchantement ne trouve un emploi courant dans la langue qu'à partir du XVIII^e siècle. Dérivé du verbe désenchanter, il désigne le fait de subir un désenchantement, de rompre le charme d'un sortilège, et par extension de subir une désillusion. Théorisé par Max Weber en 1905 dans *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme*, le désenchantement wébérien est un concept clef qui lie la morale protestante à l'essor du capitalisme : en effet, selon le sociologue, le puritain calviniste se détourne de « tous les moyens *magiques* d'atteindre au salut »² pour poursuivre une recherche des biens matériels, seuls témoins terrestres du salut divin. Le désenchantement du monde consiste donc dans un changement de regard porté sur le monde : ce dernier perd sa magie et devient purement matériel, grâce à l'explication scientifique qui rationalise l'inconnu. Dans *Le Savant et le politique*, le désenchantement se définit plus largement comme une intellectualisation et une rationalisation suprême ne laissant aucune place à la transcendance. Par extension, et en s'appuyant sur l'usage du mot dans des travaux critiques contemporains, le désenchantement du monde coïncide avec une crise de la modernité, notamment une crise du langage. Le chant qui portait le sortilège de l'enchantement se suspend, devient discordant ou décalé. En dehors du jardin, il échoue à redonner du sens et à réenchanter le monde.

1. Hors du jardin, le monde est désenchanté

Les mondes fictionnels de référence du corpus, construits sur le modèle du monde réel des années cinquante, sont le théâtre d'un quotidien désenchanté, où se côtoient médiocrité, ennui et avilissement. Ils n'offrent à leurs personnages qu'une vie médiocre et sans saveur : dans *CC*, l'individu n'a aucun contrôle sur ses choix de vie. Julien Buissonnet subit l'influence de ses parents sur ses études et son choix de métier³, la pression de la conformité sociale sur son mariage et le choix de sa partenaire⁴, le hasard des rencontres sur sa vie sociale

¹ Selon la 9^e édition du dictionnaire de l'Académie du CNRTL [notice consultée le 07/08/2017] : <http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/d%C3%A9senchantement>

² WEBER, Max, *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme* (1905), Paris, Plon, 1967, p. 117.

³ « ses parents le destinaient à une carrière libérale » *CC*, p.27.

⁴ « il aurait dû épouser quelque brave fille, n'appartenant pas au monde espagnol qu'il fréquentait, car ni sa fortune ni sa carrière ne lui permettraient d'y prétendre. » *CC*, p.27.

et le choix de ses fréquentations¹. Julien Buissonnet n'a ainsi choisi aucun des aspects de sa vie avant d'entrer dans le monde des jardins. À l'image des Indifférents qu'il exemplifie, il se retrouve donc à vivre une vie toute tracée, jalonnée par des rites de passage obligés : études, service militaire, mariage, situation. C'est une vie de petit-bourgeois provincial : diplôme de droit, mariage de raison, situation sûre et économiquement stable, embourgeoisement.

Les valeurs bourgeoises contribuent au désenchantement du quotidien : la recherche du profit, de la sécurité, du statut social se paye au prix d'un renoncement aux valeurs essentielles. Dans *CC*, « Les Indifférents sont soumis à une fatalité d'horloge. Leur vie est un monotone tic-tac. Le balancier les mène du sommeil au bureau, du bureau à leur appareil de radio, de la radio au lit »². Cette critique de la routine quotidienne préfigure de dix ans le célèbre slogan « métro-boulot-dodo » de Mai 68. Elle condamne la déshumanisation de l'individu qui fonctionne comme une machine, sans volonté propre, n'effectuant que des tâches répétitives et rationalisées. La vie est dirigée vers l'utilité et le rendement dans une organisation scientifique du travail qui déborde de la sphère professionnelle pour envahir tous les autres aspects de l'existence. La loi de l'habitude est telle qu'on risque la mort si l'on tente quelque chose de neuf, comme le comptable Pustino qui aura un accident après être descendu du bus deux arrêts avant son arrêt habituel.

L'existence est ainsi complètement réglée, de la naissance à la mort, par une dynamique sociale qui piège les personnages et les emprisonne inéluctablement dans une mécanique sociale bien huilée. Dans *CC*, les Indifférents sont des rouages, des victimes consentantes qui acceptent de vivre cette existence sclérosée, sans surprise ni saveur, parfois par manque de courage (M. Loisonne), parfois par manque d'imagination (les Indifférents). Si le désenchantement résulte d'un immobilisme et d'une passivité des personnages dans *CC*, il est le fruit de leurs mauvais choix de vies dans *THT* et *LSJ*, motivés par le besoin de sécurité financière (Hélène Jeanteur), la cupidité (les Gambit), l'envie de parvenir (Muriel) ; par une inconscience du danger à venir (Galahad) ou par le désespoir (Stève Masson). Cependant, l'impression de libre auto-détermination des personnages est une illusion. Dans *THT*, Marian attribue le maintien de la dynamique sociale à l'ignorance des hommes et à leur instinct grégaire :

It is impossible to understand how millions and millions of people all obey a sickly collection of gentlemen that call themselves 'Governments!' The word, I expect, frightens people. It is a form of planetary hypnosis, and very unhealthy. [...] It has been going on for years [...] and it only occurred to relatively few to disobey and make what they call revolutions. If they won their revolutions, which they

¹ « Pendant son service militaire, le hasard l'ayant placé dans un régiment élégant, il s'était lié de camaraderie avec des jeunes gens de la bourgeoisie d'argent. » *CC*, p.27

² *CC*, p.114

*occasionally did, they made more governments, sometimes more cruel and stupid than the last. [...] I am sure it would be very pleasant and healthy for human beings to have no authority whatever. They would have to think for themselves, instead of always being told what to do and think by advertisements, cinemas, policemen and parliaments.*¹

Dans *LSJ*, c'est une organisation occulte qui se charge en sous-main de maintenir l'ordre social et de préserver ses intérêts.

Victimes ou bourreaux, les personnages collectionnent les passions vides : divertissements petit-bourgeois pour les Indifférents et Muriel, conquête de l'argent et mondanités pour les Marchands et Hélène Jeanteur. Ces divertissements détournent ces personnages d'un ennui quasiment métaphysique et pascalien². La plupart des personnages partent à la conquête de l'argent et des biens matériels pour combler un manque, tout en regrettant – lorsqu'ils en ont conscience – l'objet réel de leur désir. Dans l'*explicit* du *Seuil du jardin*, Hélène Jeanteur, regrettant secrètement Masson, « le seul homme qu'elle ait jamais aimé », rassure son riche amant et lui dit en montrant tout ce qu'il lui a offert : « Tu le vois bien, j'ai tout ce qu'il me faut. »³. Dans *CC*, Julien Buissonnet pressent et regrette à la fois l'existence de l'inaccessible monde des jardins. Cependant l'argent n'est qu'un leurre de plus : au sommet de sa gloire à New York, Stève Masson aurait tout donné pour retrouver la machine de Swaine.

Les trois romans du corpus mettent en scène et dénoncent à la fois l'impossibilité d'avoir des rapports humains sincères dans les mondes fictionnels de référence : politesse de convenance (*Cher Ami*), distance entre des personnages qui ne se comprennent pas (Julien Buissonnet et la grignoteuse, Stève Masson et les autres pensionnaires), désintérêt pour des personnes vides et des dialogues insipides (*Cher Ami*), ou seulement trop riches et décousus (*THT*)... Dans *CC*, les Indifférents vivent dans un monde « où on se salue, où l'on fait des ronds de jambe, où l'on se quitte et s'approche sans jamais se connaître ni s'aimer »⁴. Les rapports humains sont donc purement conventionnels, sans aucune substance, presque de

¹ *THT*, p.126 ; « Il est fort extraordinaire et impossible de comprendre comment des millions de gens obéissent tous à un ramassis de malades mentaux qui s'appellent : gouvernements ! Le mot, je suppose, leur fait peur. C'est une forme d'hypnose planétaire, et particulièrement morbide. [...] Ça a été comme cela depuis des années, dis-je, et ce n'est arrivé qu'à un nombre relativement très faible de gens de désobéir et de faire ce qu'on appelle des révolutions. Si leur révolution triomphe, comme il arrive parfois, ils mettent en place des gouvernements souvent plus cruels et stupides que ceux qu'ils ont renversés. [...] Je suis sûre que ce serait très agréable et très salubre pour les humains de n'être soumis à aucune autorité. Il leur faudrait penser par eux-mêmes au lieu que ce soit la publicité, le cinéma, la police, et les parlements qui leur disent ce qu'il convient de faire et de penser. », trad., p.198-199.

² « Julien pensa à sa propre vie. Les actes qu'il avait accomplis lui apparurent comme des pièces détachées, interchangeables ou inutiles. Le bureau, les lettres à lire, les lettres à envoyer, les rapports à écrire, les courses à faire, les coups de téléphones, tout lui sembla absolument vide de sens. » *CC*, p.45

³ *LSJ*, p.157

⁴ *CC*, p.45

l'ordre du mime ou du jeu de théâtre. On observe en effet chez les Indifférents un désintéret pour ce qui n'a pas à voir avec soi (que l'on retrouvera chez les personnages de *THT*¹), un manque d'empathie, voire une absence d'émotions. La scène du noyé, où les Indifférents ne font rien à part couper la main de Cher Ami pour contrer le mauvais œil, montre la profondeur de leur indifférence : même la mort ne les touche pas. Le narrateur de la *Chronique* parle ainsi de « solitude en commun »² : leur proximité physique ne fait que souligner leur distance émotionnelle. Dans *LSJ*, Stève Masson et Hélène Jeanteur, dans une moindre mesure, montrent les mêmes symptômes : indifférence dans le cas d'Hélène, perte de la capacité à aimer (Marie-Louise la serveuse, Hélène Jeanteur) et à « lire en autrui »³ dans le cas de Stève. Le professeur Swaine fait de la désillusion, à comprendre aussi au sens amoureux du terme, le moteur du désenchantement : « il se produit en nous une sorte d'usure à force de ricocher de déception en déception »⁴ ; « l'homme meurt de ses désirs insatisfaits »⁵.

Ce désenchantement du lien social se comprend dans un contexte plus général de crise du langage. Dans *THT*, il s'agit seulement d'une crise de la communication. Dans cet ouvrage où le thème de la communication est central⁶, comme le sous-entend le titre du roman, la question est de savoir tendre l'oreille. Le cornet acoustique offert à Marian lui redonne l'audition, brisant ainsi son éloignement, mais n'est pas suffisant pour lui permettre d'avoir une conversation satisfaisante. Plus que la capacité physiologique, c'est l'attention à l'autre et l'envie de l'écouter qui manque pour la réussite de l'échange. Anna Wertz⁷ monopolise la conversation dans une logorrhée verbale qui ne laisse aucune place à l'autre pour s'exprimer. Marian et Mrs Van Tocht cherchent toutes les deux à parler uniquement de ce qui les intéresse, sans écouter l'autre, dans un dialogue de sourd à deux voix. La nature égoïste des hommes les freine dans la recherche d'un échange réciproque.

Dans *LSJ*, le professeur Swaine dévoile ainsi le hiatus qui se cache au cœur des rapports sociaux : « Personne ne se comprend très bien la plupart du temps, on fait semblant »⁸. En effet, Masson constate à de nombreuses reprises les limites du langage : lorsqu'il discute avec Leberthet, « il ne faisait, en réalité, que poursuivre avec lui-même un

¹ « *People only like whatever concern themselves* » *THT*, p.40

² *CC*, p.144

³ *LSJ*, p.84

⁴ *LSJ*, p.103

⁵ *LSJ*, p.102

⁶ À ce sujet, voir : CHÉNIEUX-GENDRON, « introduction », *loc. cit.*, p. 8

⁷ « *If only people in this world realized the importance of understanding each other.* » *THT*, p.26 ; « Si seulement les gens de ce monde-ci se rendaient compte de l'importance qu'il y a à se comprendre les uns les autres. », trad., p.50.

⁸ *LSJ*, p. 56

dialogue maintes fois interrompu »¹. Le langage échoue à désigner la réalité du sujet pensant, non à cause de l'inadéquation du signifié avec le signifiant, de cette conscience aigüe de l'arbitraire du signe, mais parce que les individus sont trop différents pour se comprendre. En parlant, les personnages sont donc condamnés à une compréhension imparfaite ou au silence, puisque le langage est un idiolecte qui échoue à partager ce qui compte vraiment.

C'est dans le monde de référence de *CC* que la crise du langage est la plus profonde. La désignation des choses les prive de tout sens, de toute substance, de toute beauté. Lors de la sortie que fait Julien Buissonnet avec Cher Ami, celui-ci en fait l'expérience : « Cher Ami [...] lui faisait remarquer le désordre, la tristesse et la vulgarité du lieu où il se promenaient. En désignant les choses il les dépouillait de leur signification. Chaque objet qu'il avait regardé devenait monstrueux, Cher Ami lui-même était l'illustration de ses paroles. »² Le langage de Cher Ami est corrosif, il désenchante le monde.

Le paroxysme de l'absence de sens est la mort, absurde en elle-même (comme l'accident du comptable Pustino) ou causé par l'absurdité de l'existence (comme la tentative de suicide de Julien Buissonnet). Seul événement de la vie des Indifférents, bien que d'une incidence minime, la mort n'est représentée qu'à l'extérieur du jardin, comme si elle ne pouvait exister que dans ce monde désenchanté. La tentation du suicide qui taraude Julien Buissonnet y est d'ailleurs omniprésente, liée au personnage de Cher Ami. Ce dernier peut être vu comme un double maléfique de Julien Buissonnet, puisqu'il le pousse au suicide, et tente de le tuer lorsque ce dernier se ravise. Peut-être est-il une représentation incarnée de l'envie de suicide du futur ermite, car son physique monstrueux, sa politesse surjouée, son manque total d'individualité en font un personnage caricatural, sans profondeur ni épaisseur, tout à fait représentatif du groupe des Indifférents, et qui pourrait presque se réduire à une fonction symbolique dans l'économie du roman. Personnage fantasmatique et inquiétant de son vivant, il passe les portes du surnaturel à sa mort, puisque sa main reprend vie après avoir été détachée du corps et réapparaît tout au long du roman à la manière d'un motif, comme un noir présage, à chaque épisode morbide.

Les trois mondes de référence du corpus sont donc des mondes désenchantés par la modernité, et qui proposent ou imposent aux personnages un mode de vie qui ne peut pas les satisfaire. Contrairement à ce que prônent les valeurs bourgeoises, à ce que promet le capitalisme, ni l'accumulation de richesses, ni la reconnaissance d'un statut social ne comble les besoins vitaux de l'homme. Condamnés à vivre ce qu'André Breton appelait « la vie des

¹ LSJ, p.24

² CC, p.46

chiens », les personnages payent le prix fort de leurs illusions : perte des vraies valeurs, incapacité à se rapprocher des autres, ennui, perte d'identité... Les personnages s'égarer, se perdent dans une errance dont le labyrinthe est l'image de laquelle seule la mort les délivre, – quand elle ne débouche pas elle-même sur un labyrinthe (*THT*). Le désenchantement intervient dans la perte de sens : la rationalisation à outrance provoque la perte de l'émerveillement.

Ainsi n'est-il pas étonnant que le mur soit le symbole de ce monde. Mur entre les individus, existence étriquée et compartimentée... Les personnages vivent dans un tunnel jusqu'à leur mort, sauf lorsqu'ils passent la frontière du jardin. Le jardin est ainsi dépeint comme la seule alternative à cette existence de mort-vivant, en tant qu'il permet un réenchantement.

2. À l'intérieur du jardin, un microcosme enchanté

Le jardin semble être épargné par le désenchantement du monde. C'est en effet un lieu qui laisse une place importante à l'irrationnel, à l'inexplicable, à l'extravagant. On y retrouve dans *THT* et *LSJ*, les deux œuvres les plus influencées par l'esthétique surréaliste, l'isotopie de la magie, de l'énigme et du secret. Le jardin recèle un secret, quelque chose qui nous est caché, ou une énigme, quelque chose qu'on ne comprend pas immédiatement et qu'il nous faudra élucider. Marian Letherby devra répondre à trois devinettes pour résoudre le mystère du parc du Puits de la Lumière Fraternelle et libérer Séphira, la créature surnaturelle cachée dans le donjon à son insu. Les personnages éprouvent l'intuition que quelque chose leur échappent. Stève Masson éprouve un « sentiment bizarre »¹ sur le seuil du jardin onirique, impression qu'il arrivera à retranscrire dans la toile : « pris à part, aucun des éléments du paysage n'était suspect, mais leur combinaison provoquait le trouble par une subtile déviation des valeurs. »². Ce sentiment sera le moteur d'une quête initiatique que l'on étudiera dans la troisième partie du mémoire.

L'inconnu résiste à toute explication rationnelle. Le professeur Swaine a fait des recherches scientifiques pour comprendre la mécanique du rêve et trouver un moyen de s'en ressaisir. Mais c'est sur l'approche expérimentale et non sur l'approche théorique qu'il prendra appui pour construire, par tâtonnement, sa machine à rêver. Les formules, les équations qui retranscrivent ses résultats sont moins une algèbre universelle qu'un code

¹ *LSJ*, p.33

² *LSJ*, p.34

indéchiffrable pour tout autre que lui. Le phénomène psychique que la machine provoque est inexplicable, « absurde au niveau de notre logique »¹. La science n'épuise donc pas le sens du phénomène à l'origine du parc d'Idalie, qui reste un mystère pour Swaine, et à plus forte raison pour Masson. La science peut donc être considérée comme tremplin pour accéder au surréel.

Le jardin est un lieu où les règles de la vraisemblance n'ont plus cours. Nous avons vu dans la dernière sous-partie que c'était un lieu où se développaient le surnaturel et la magie.

Le jardin enchante les personnages. C'est un lieu charmant qui envoûte ceux qui y sont sensibles. Julien Buissonnet, devenu ermite, admire la beauté et l'harmonie du jardin. Le rythme de la nature agit sur lui comme une incantation. Ainsi se compare-t-il à « l'amateur de musique, qui découvre dans une œuvre une ordonnance ravissante là où la première fois il n'avait perçu que le fracas et le désordre »². Cette comparaison est de l'ordre de la synesthésie, puisque l'ermite perçoit le jardin principalement par la vue, et non par l'ouïe³. Au sens étymologique du terme, le charme (*carmen*) est autant un chant qu'un sort et un poème. La parole proférée est alors investie d'un pouvoir performatif d'autant plus puissant qu'elle contient un rythme et une mélodie propre, qui la rapproche du verbe poétique. On comprend donc que le jardin soit associé à l'isotopie de la musique, du rythme et de la respiration, parce qu'il les métaphorise (*CC*) ou qu'il les suscite (*THT*).

L'incantation (*in-cantare*) produit un enchantement. Dans l'*Odyssée*, les chants des sirènes et de Circé séduisent et piègent les hommes. Dans les épopées italiennes de la Renaissance, les magiciennes Alcine et Armide créent des jardins d'illusion qui emprisonnent les chevaliers. Dans *LSJ*, la machine de Swaine donne une réalité au jardin onirique de Masson, autre jardin d'illusion qui charme le personnage et lui fait perdre la notion du temps. Le jardin est propre à Stève Masson et non à la machine, puisque Swaine est transporté en Hollande. La machine est donc l'intercesseur qui permet de « vivre dans un enchantement continu »⁴, suscitant un bonheur parfait. Dans *CC*, le charme du jardin sauve Julien Buissonnet de l'indifférence. L'ermite et Stève Masson réapprennent à s'émerveiller au contact du jardin et effectuent ainsi une véritable renaissance. Le parc de la Lumière Fraternelle semble avoir une influence plus nuancée sur Marian Letherby. Son entrée dans le parc coïncide avec une perte progressive des repères temporels conventionnels, elle bascule

¹ *LSJ*, p.106

² *CC*, p.221

³ « Je ne suis capable que de voir ce monde. Plus je pense, plus j'aime l'apparence des choses et cette apparence me comble. » *CC*, p. 221

⁴ *LSJ*, p. 107

souvent de la veille au sommeil – états qu'elle confond –, et ses pensées sont colonisées par l'image de l'abbesse à l'œillade. Ainsi semble-elle ensorcelée par le « génie du lieu »¹, l'esprit malicieux du jardin, peut-être incarné par la déesse aux trois visages.

Le jardin enchante le quotidien des personnages et retisse des liens sociaux. L'ennui semble impossible dans le domaine du Vieux Monsieur, puisqu'il suffit d'être à l'écoute du jardin, de contempler la vie toujours active de la faune et de la flore pour en être guéri (l'ermite, le Vieux Monsieur, Rose-Diane). Par le mode de vie qu'il permet et le contact avec les éléments naturels, le jardin permet de retrouver son statut d'être humain et sa dignité. Julien Buissonnet, en devenant ermite, s'humanise et retrouve sa vraie nature. Marian Letherby, qui était considérée comme du mobilier chez Galahad, retrouve une place dans la communauté du Puits de la Lumière Fraternelle. Si, à l'extérieur du jardin, les êtres humains sont animalisés (la grignoteuse) ou réifiés (la femme-torchis, Marian Letherby, l'ermite), à l'intérieur du jardin, non seulement les hommes retrouvent un visage humain, mais même les animaux sont personnifiés (Tito l'ourson).

Le jardin permet ainsi de résoudre la crise du langage. Marian Letherby fait l'expérience d'une conversation réussie avec Maude Summers dans le parc de la Lumière Fraternelle. Swaine et Masson arrivent à une compréhension pleine et entière dans un au-delà des mots par l'expérience esthétique des images de jardin, suscitées par le tableau de Masson puis par la machine de Swaine. C'est aussi le cas de Marian et de Carmella, qui partagent involontairement des images grâce à un lien télépathique. Le lien créé par la compréhension mutuelle est si fort que le *topos* du double est utilisé dans le cas des couples Swaine-Masson et Marian-Carmella. Le dépassement de la crise du langage qui rendait les hommes étrangers l'un à l'autre se fait par l'image dans une transmission par la pensée (télépathie) ou un partage *via* un fonds commun.

Le jardin enchante le monde en lui donnant un sens. Image et symbole d'un ordre transcendant dans *CC*, le jardin est l'image de la perfection de la Création. La dialectique microcosme/macrocosme que le jardin sous-tend permet en effet de conjurer le chaos de l'univers, d'intégrer l'homme dans un tout ordonné. Il est ainsi l'image et la valeur unique autour de laquelle tout s'ordonne dans le pays des jardins (aménagement du territoire, langue végétale, traditions issues du folklore paysan, culture, etc.). Le jardin est donc une valeur partageable par tous, au point de devenir un projet politique, un but assez important pour faire

¹ Nous prenons ici un peu de distance par rapport à l'acception traditionnelle de l'expression *genius loci* pour les besoins de la démonstration. Esprit protecteur du lieu chez les Latins, le « génie du lieu » est remis au goût du jour dans l'histoire de l'art des jardins par l'architecte-paysagiste Alexander Pope (1688-1744), qui y voit l'esprit particulier d'un endroit et propose d'en tenir compte dans tout travail d'aménagement paysager.

mouvoir tout un peuple, ce qui lui confère un caractère universel. C'est un symbole au sens étymologique du terme (*symbolon*), qui réconcilie les choses et leur sens, le signifié et le signifiant, le matériel et le spirituel.

À l'inverse, dans *LSJ*, le jardin n'agit pas à l'échelle de la société mais à l'échelle de l'individu. Pour Stève Masson, le jardin est la pièce manquante du puzzle de son existence. À la fois mystère et réponse à ses questions existentielles, le jardin est une « clé des champs »¹ qui fait sauter le verrou de la vraisemblance et lave le personnage du désespoir engendré par ses désirs insatisfaits. Masson a ainsi l'impression de n'avoir vécu que pour ce moment-là, passé entre veille et sommeil devant la machine de Swaine. Cette expérience d'illusion a paradoxalement plus de réalité et de concrétude que le monde réel (le monde de référence dans lequel s'inscrit la géographie fictionnelle). L'entrée dans le parc du bal d'Idalie forme l'apogée de cette expérience : le mouvement du corps franchissant la frontière du jardin acquiert un poids symbolique. Le jardin comme clef de déchiffrement du réel.

Dans *THT*, le jardin n'a pas cette valeur de clef de lecture profane (*LSJ*) ou religieuse (*CC*) qui permet d'attribuer au monde un surplus de sens. D'abord lieu de l'intrigue avant d'être symbole, le parc du Puits de la Lumière Fraternelle est un révélateur qui expose l'absence de sens du monde de référence et qui dénonce l'imposture des valeurs. On comprend ainsi que l'enchantement soit une expérience plaisante et positive dans *CC* et *LSJ*, alors qu'elle est plus ambivalente dans le roman de Leonora Carrington. Bonheur, beauté et harmonie du jardin sont pourtant remis en question par le dénouement des œuvres du corpus, qui font du jardin un lieu entre enchantement et réenchantement.

3. Ambiguïté du jardin : un lieu entre enchantement et désenchantement

Le dénouement des œuvres du corpus entérine la disparition des jardins. Dans *Le Cornet acoustique*, le jardin laisse place à une nature rude et sauvage qui déchaîne ses forces et s'acharne sur l'humanité. La nature prend sa revanche : les catastrophes naturelles s'enchaînent (renversement des pôles, tremblement de terre, changement de climat, nouvelle ère glaciaire) et la race humaine frôle l'extinction. Cependant cette disparition du jardin et du culturel au profit de la forêt et du naturel n'engendre paradoxalement pas de désenchantement. En effet, pour les survivantes, le récit finit bien, puisque sur un plan

¹ Expression emblématique de la pensée d'André Breton, qui a inspiré le titre d'un ouvrage : *La Clé des champs*, Paris, J.-J. Pauvert, 1967.

collectif les êtres humains avaient mérité leur sort : « *It is all the fault of that dreadful atom bomb they were so proud of* »¹. On retrouve d'ailleurs l'isotopie du nucléaire tout au long du roman : Carmella trouve une mine d'uranium au fond de son jardin, le traîneau de Malborough est à propulsion atomique, etc. Cristobel mentionne une guerre nucléaire qui semble coïncider avec les catastrophes naturelles. Nous pouvons ainsi lire ce dénouement comme un juste dédommagement pour les dégâts qu'ont infligés les hommes à la terre. La planète est finalement mieux sans eux.

On observe une distanciation complète du groupe de femmes avec la société pré-apocalyptique, et la volonté de prendre un nouveau départ : végétariennes et troglodytes, elles veulent développer un autre rapport à la nature et aux animaux, et s'intégrer de manière plus harmonieuse dans l'écosystème. Elles développent aussi une organisation politique qui se veut radicalement différente et adaptée à leur nombre réduit : il n'y a pas de responsable, tout le monde est consulté avant de prendre une décision qui engage le groupe, dans des principes à mi-chemin entre anarchie et démocratie directe. Enfin, sur un plan spirituel, ce sont des sorcières qui vivent pour servir la déesse aux trois visages.

Sur un plan personnel, la narratrice dépasse la contradiction entre son désir d'aller en Laponie et son incapacité physique de faire le voyage, propre à sa condition de personne âgée. Elle arrive ainsi à réaliser son rêve grâce au retournement de la terre qui induit le changement de climat. Contrairement aux autres œuvres, où la disparition du jardin est synonyme de désenchantement, dans *THT* elle correspond à l'aboutissement du sort initialement jeté dans le parc de la Lumière Fraternelle et permet magie et liberté pour les survivantes, vie et regain de fécondité pour la planète. L'enchantement qui prend sa source dans l'espace intermédiaire qu'est le jardin nécessite paradoxalement de le détruire pour s'épanouir.

Dans *LSJ*, la machine de Swaine est vendue puis détruite, le scientifique décède, et le jardin onirique de Masson devient hors de portée du personnage principal. Ce dernier ne se remettra jamais de la destruction de la machine, qui coïncide ainsi avec la fracture du personnage. Masson a en effet « l'impression d'une cassure irrémédiable »² lorsqu'il apprend que la machine a été détruite. Le peintre, brisé, devient un débris, une épave. Il sombre dans le désespoir, quitte ses habitudes à la pension Temporel ainsi que ses connaissances pour aller vivre aux États-Unis. Condamné à la fuite, qu'il atteindra dans l'alcool, l'éloignement spatial ou la distance psychologique (cynisme), Masson vivra une vie d'errance. Comme le souligne Philippe Claudel dans son article « L'énigmatique machinerie (à propos du roman *Le Seuil du*

¹ *THT*, p.126 ; « Tout cela est la faute de cette terrible bombe atomique dont ils sont si fiers. » trad., p. 198.

² *LSJ*, p.136

jardin d'André Hardellet) »¹, on retrouvera d'ailleurs ce personnage errant dans d'autres romans d'André Hardellet : il est un personnage secondaire dans *Le Parc des Archers*² et un pseudonyme de l'auteur dans *Lourdes, lentes...* La chance d'avoir vécu l'expérience d'un bonheur complet lui rend encore plus insupportable le malheur qui lui succède. Chassé de son paradis perdu, Masson revit la Chute. La réalité du jardin rêvé lui rend fade le monde de référence et exacerbe sa frustration d'être privé du premier. C'est le phénomène de l'addiction : à l'excès de plaisir succèdent l'apathie et le manque, porté ici à un niveau métaphysique.

L'enchantement du jardin se révèle donc être aussi une malédiction. L'ambivalence bonheur/désespoir était connue dès le début du roman, puisque Swaine fait remarquer à Masson qu'on ne regrette que ce qu'on connaît, et que le peintre préfère « son regret à l'oubli »³ : « Renoncerez-vous à peindre contre l'assurance d'une médiocrité satisfaite ? Accepteriez-vous le marché si le diable vous le proposait ? Je suis le diable et je vous dis : choisissez. »⁴ La mention d'un pacte avec le diable réactualise le mythe de Faust, mais le professeur, en posant la question et en prenant la place du diable, déforme les enjeux : l'oubli a au moins le mérite d'être salvateur et d'apporter la paix, tandis que l'enchantement du jardin placera Masson dans une dépendance vis-à-vis de la machine et de son créateur et plongera *in fine* le personnage faustien dans le désespoir le plus profond. Cette interprétation du roman ne discrédite donc pas complètement la position de Théron au lecteur averti, bien que le narrateur adhère totalement à la position de Masson. La machine est peut-être effectivement trop dangereuse pour être laissée à la disposition de tous. L'ambivalence se situe ici dans la nature même de l'enchantement. Comme les jardins d'illusions de la Renaissance italienne, le jardin enchanté est à la fois une bénédiction et une malédiction, provoquant et bonheur et désespoir ; il annihile la volonté du sujet qui se trouve en état de dépendance, de servitude volontaire vis-à-vis d'une machine paradoxalement dépeinte comme un agent de libération.

Dans l'épilogue de *CC*, le jardin se réduit et ferme ses portes : il passe d'un macrocosme ouvert à un microcosme fermé, d'un jardin planétaire à une petite parcelle de terrain correspondant au domaine du Vieux Monsieur. Contrairement à Masson dans *LSJ*, aucun personnage du monde des jardins n'en est chassé. Cependant, les personnages n'en faisant pas partie n'y sont plus admis : « Nous ne pourrons jamais pénétrer dans leur royaume

¹ CLAUDEL, Philippe, « L'énigmatique machinerie (à propos du roman *Le Seuil* du jardin d'André Hardellet) », *Pleine Marge*, décembre 1997, n°26, p. 95-103.

² HARDELLET, André, *Le Parc des Archers*, Paris, Gallimard, 1962, p.22-24 ; p. 159-160.

³ *LSJ*, p.60

⁴ *LSJ*, p.60

car nous ne sommes pas assez purs. »¹ Cet hermétisme de la frontière, manifestée par des images de végétation dense protégeant le domaine, fait du monde des jardins un monde refermé sur lui-même et hors d'accès aux communs des mortels. Seule la littérature peut nous donner un écho de ce monde dont nous sommes irrémédiablement exclus. Dans un processus de mise en abyme, le narrateur se dévoile comme l'auteur du roman que le lecteur vient de lire. L'enchantement continue mais nous en sommes exclus.

Toutefois ce dénouement optimiste est en disruption avec la situation précédemment dépeinte dans le roman : comme le souligne Véronique Jago-Antoine², le monde des jardins est la proie d'une gangrène interne, dont l'invasion du territoire par les Marchands n'est que le symptôme le plus visible. La maladie du Vieux Monsieur, causée par le chagrin de voir la disparition progressive du monde des jardins, s'aggrave au fil du roman, et on voit mal comment il pourrait continuer à veiller sur son domaine. L'absence de vraisemblance de l'épilogue et les paroles du narrateur au présent de vérité générale semblent placer le monde des jardins dans un autre espace-temps, figé de toute éternité dans un passé réactualisé. Le monde des jardins devient ainsi un monde imaginaire : les Marchands ont gagné la lutte. L'espace géographique fictionnel leur appartient donc et le jardin se voit relégué à un monde fantasmagorique à la frontière du réel.

Le jardin est donc un espace entre enchantement et désenchantement : s'il suscite l'enchantement et permet un temps de résister aux avancées de la modernité et à la vie qu'elle nous promet, il est aussi source de désillusion et de désespoir (*CC*, *LSJ*). En effet, il n'est pas assez puissant pour lutter contre les valeurs marchandes qui le menacent et ne conjure que pour un temps le destin d'Indifférent qui nous attend (*CC*). La perte du jardin rompt l'enchantement (*LSJ*) et provoque une grande souffrance psychologique. L'homme doit alors faire avec le réel, vivre avec le monde de référence et son absence de sens. Lorsque le sort est assez puissant pour balayer la société et ses structures (*THT*), la race humaine n'y résiste pas – mais c'est paradoxalement la condition nécessaire au réenchantement du monde. Ainsi un réenchantement durable ne peut-il s'envisager que sans les êtres humains, qui ne sont pas capables de vivre en harmonie avec la nature.

Le jardin est donc un espace-frontière ambivalent : à la frontière entre rêve et réalité, entre réel et irréel, il permet l'émergence de l'imaginaire, des images et du réenchantement. Cependant enchantement et désenchantement semblent être deux faces d'une même pièce, et

¹ *CC*, p.302

² JAGO-ANTOINE, « Un romancier au jardin des légendes. Une lecture de la *Chronique du Cygne* », art. cit., p. 30-31.

si le jardin enchante, il peut aussi provoquer désespoir et désillusion. Malgré ce bilan en demi-teinte, la frontière du jardin doit être franchie pour permettre une évolution des personnages qui effectuent ainsi une véritable initiation.

III. Franchir la frontière du jardin permet de franchir ses propres frontières

Le jardin est un espace d'initiation : véritable métaphore du moi, cet espace représente l'intimité voir la psyché du personnage qui le parcourt. L'intériorité devient extérieure, ce qui était caché se dévoile, l'inconnu se révèle et les personnages accèdent alors à une connaissance d'eux-mêmes qui les dépasse. Évolutions, mutations, métamorphoses... Le jardin est l'espace de ces changements. Autant espace pratiqué, qu'espace métonymique et symbolique, le jardin permet des initiations qui transfigurent : découverte de l'essence du réel, initiation à l'amour, révélation du sacré. Nous verrons qu'à travers ces expériences le jardin revitalise, développe et renouvelle l'être au monde.

A. Le jardin comme espace de métamorphoses

Le jardin est en lui-même un espace de changements et de métamorphoses : lieu de changement d'état des personnages, c'est un espace dans lequel ils évoluent. Il y a donc concordance entre évolution géographique du personnage dans l'espace et évolution de sa personne. L'espace se fait une fois encore symbole ; l'extérieur représente l'intérieur ; Les mutations du jardin emblématisent le temps qui passe et qui métamorphose.

1. Le jardin, lieu de changement d'état des personnages

Le jardin est un espace d'initiation. C'est d'abord un espace physique où les personnes évoluent. Dans les romans du corpus, le parc du Puits de la Lumière Fraternelle et le domaine du Vieux Monsieur correspondent au lieu principal de l'intrigue et au lieu de vie des personnages. L'espace onirique et le parc d'Idalie qui apparaissent à Steve Masson par le biais de la machine possède une forte valeur de réalité et peuvent, à ce titre, être inclus dans les espaces physiques d'initiation. On trouve des correspondances entre l'évolution physique des personnages dans ces espaces et leur évolution personnelle.

Rose-Diane, qui passait beaucoup de temps dans le jardin familial au début de *CC*, va en sortir : d'abord ponctuellement et accompagnée d'un chaperon (M. Posse) ; puis seule et dans une intention définitive à la fin du roman, lorsqu'elle se rend dans le palais d'Alvarez. Elle est donc dans une dynamique de décroisement, puisqu'elle quitte l'espace clos du

jardin pour rejoindre la ville. On peut lire son détachement du domaine familial comme une prise de distance symbolique avec le giron paternel, en préparation pour une union future, d'autant plus que cette ouverture intervient après une initiation à l'amour charnel. Le personnage de Séréno suit le même type de parcours, bien que l'initiation à l'amour charnel soit remplacée par celui de l'amitié fraternelle. De manière plus générale, les personnages de la jeune génération cherchent à effectuer un passage à l'âge adulte.

A contrario Julien Buissonnet recherche le cloisonnement et l'immobilité à l'intérieur du jardin après une longue errance urbaine. Le jardin représente un refuge qui conjure l'absurdité de l'existence, le protège des pensées suicidaires et réenchante le quotidien.

Enfin Marian Letherby cumule cloisonnement et décloisonnement dans une dialectique dynamique : après avoir vécu de nombreuses années dans la maison de son fils, où elle était libre d'aller et venir, elle est placée dans un institut pour personnes âgées. Toutefois, ce cloisonnement permet tout de même une libre déambulation interne : le parcours physique coïncide avec un parcours initiatique. On voit donc se dessiner une deuxième géographie à valeur symbolique, avec ses propres centres (la mare aux abeilles, la cave de la tour). La destruction finale du jardin correspond à une ouverture et à un décloisonnement de l'espace fictionnel, qui se restructure de manière différente¹.

On observe la même dynamique avec le personnage de Stève Masson. Le monde fictionnel de référence est une prison ; seul le monde onirique, paradoxalement infiniment ouvert à la découverte et clos sur lui-même (à la manière d'un jardin), acquiert valeur de réalité. Le dénouement de l'intrigue, qui voit la destruction de la machine, renferme le personnage dans une situation finale qui se rapproche de sa situation initiale. Nous voyons ainsi se succéder les états de cloisonnement et de décloisonnement du personnage, l'espace clos du jardin étant paradoxalement un espace propice au décloisonnement comme dans *THT*.

Le jardin semble donc avoir partie liée avec la libération. Les personnages passent le seuil du jardin pour se libérer d'un quotidien désenchanté (Julien Buissonnet, Stève Masson), ou quittent l'espace clos du jardin pour partir à la recherche de leur vie d'adulte (Rose-Diane, Séréno, Lucotte), quand ils n'assistent pas à la destruction du jardin et de ses frontières artificielles, à l'explosion des barrières physiques et mentales qui retenaient le personnage et l'auteur (Marian Letherby, Leonora Carrington). C'est que le jardin est autant un lieu de libération qu'un lieu d'enfermement (parc du Puits de la Lumière Fraternelle, jardins de la psyché).

¹ Voir I/C/1

Les personnages féminins semblent plus surveillés et restreints dans leur liberté d'action que les personnages masculins. En effet les femmes sont contenues (Rose-Diane, Hélène Jeanteur) ou détenues (Marian Letherby), alors que les hommes ont la possibilité d'explorer plus librement le territoire fictionnel, même si officiellement cela ne leur est parfois interdit. (Stève Masson, Lucotte et Séréno sortent le soir pour aller voir les prostituées.) Contrairement aux personnages féminins, ils ont la possibilité de transgresser l'interdit social ou moral. La dynamique de libération spatiale acquiert ainsi une valeur particulière d'émancipation sociale chez les personnages féminins, particulièrement dans *THT*.

Cependant la libération n'est pas le seul enjeu du parcours des personnages. Avant de commencer leur initiation, les personnages souffrent de besoins fondamentaux non pourvus, qui jouent un rôle moteur dans leur quête individuelle. Au début du roman, Séréno et Rose-Diane sont considérés comme des enfants : ils ne sont pas encore reconnus par la génération précédente – celle qui possède l'autorité et le pouvoir de décision – comme des adultes capables d'assumer des choix de vie et de contribuer à la communauté des jardins. Ils sont donc en quête de reconnaissance et à la recherche de leur propre identité. Marian Letherby est considérée comme un élément du paysage dans la maison de Galahad. Réifiée, elle n'est pas considérée comme un être humain mais comme un monstre (« *the monster of Glamis* »¹). Peut-être n'est-ce donc pas une coïncidence si elle rêve de vivre en pleine nature, loin de la compagnie des hommes, en Laponie. Stève Masson et Julien Buissonnet portent un regard désenchanté sur le monde et souffrent de la médiocrité et de l'absurdité de leur quotidien. Face à une réalité illusoire, ils s'engagent dans une quête ontologique. On remarque donc que seul Lucotte semblait parfaitement satisfait : l'initiation au jardin s'est effectuée sans qu'il l'ait recherché, presque malgré lui, ce qui témoigne certainement de l'influence de son milieu social d'origine, de sa condition de fils de Marchand engoncé dans ces certitudes.

L'initiation du jardin permet de combler ces besoins fondamentaux en excédant même parfois les attentes initiales des personnages. En effet en devenant ermite Julien Buissonnet n'imaginait pas accéder à une telle plénitude. Le bonheur procuré par le jardin onirique de Masson est « sans équivalent dans la veille »². Marian finira contre toute attente par se retrouver dans un climat comparable à la Laponie. Le jardin est un remède de l'âme.

À travers des quêtes individuelles, le jardin tient le rôle d'initiateur collectif tant par la pratique du lieu que par le contact avec son image. Réalité et illusion du jardin ne semblent

¹ *THT*, p.10 ; « monstre baragouinant », trad., p. 27-28

² *LSJ*, p.33

pas avoir d'impact sur l'initiation des personnages, puisque les jardins imaginaires permettent aux personnages de réaliser leur quête tout autant, si ce n'est mieux que les jardins inscrits dans la géographie fictionnelle du monde de référence. Nous faisons donc l'hypothèse que c'est son caractère d'imaginaire, au double sens du terme, qui fait du jardin un lieu d'initiation efficient.

2. Le parcours spatial, métaphore et symbole du parcours initiatique

Le jardin est un lieu symbolique d'initiation. Bien que géographiquement excentré ou à l'écart, le jardin est, d'après Mircea Eliade¹, central sur un plan symbolique : c'est un centre symbolique du monde. Dans les œuvres du corpus, le jardin est symboliquement au centre de la géographie fictionnelle. En effet, le domaine du Vieux Monsieur est une superstructure qui fonctionne comme un symbole et une métonymie du monde des jardins. Son caractère de microcosme en fait un centre de la géographie fictionnelle.

Le parc d'Idalie est le centre symbolique de la géographie onirique qui apparaît à Stève Masson par la machine : c'est le lieu final de la déambulation du personnage, qui peut être vu *a posteriori* comme le but à atteindre. Mais le jardin onirique est aussi le centre symbolique de la psyché du personnage ; c'est l'image qui se trouve au centre de son monde onirique, de son microcosme intérieur, de sa cinémathèque personnelle.

Le parc du Puits de la Lumière Fraternelle est l'espace charnière qui permet de communiquer symboliquement avec le royaume des morts : Hécate, une déesse infernale, se manifeste dans le jardin grâce à la mare aux abeilles et Marian rencontrera l'incarnation de la déesse aux trois visages lorsqu'elle descendra dans la caverne située sous la tour du château. Dans un monde tripartite, où sous-sol, surface et ciel correspondent symboliquement aux trois royaumes (Enfer, terre, paradis), le jardin forme un centre symbolique, un point nodal qui permet à ces règnes normalement placés sur différents plans de conscience de communiquer entre eux. Si l'eau de la mare accorde une communication visuelle avec le monde d'en bas, l'escalier de la tour du château permet une véritable communication physique, reprenant à son compte l'imaginaire du pilier cosmique, issu des mythes cosmogoniques scandinaves, et celui de l'échelle (Mircea Eliade). Le jardin est donc le lieu de l'entre-deux, un trait d'union entre le sous-sol et le ciel, les enfers et le paradis ; c'est aussi un lieu qui concentre : trois lieux dans un lieu, trois personnes dans une déesse à trois visages... À la fois centre du monde et centre

¹ ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1969.

de soi, le jardin est un point nodal où se concentrent les énergies créatrices, propres à engendrer une métamorphose ou à une renaissance.

Le jardin est donc un espace à la fois physique et symbolique, où les gestes et le mouvement acquièrent un surplus de sens. Passer le seuil du jardin correspond à un rite initiatique : en entrant dans le parc onirique d'Idalie, Stève Masson devient un homme tout en conservant sa joie d'enfant¹ ; en sortant du domaine du Vieux Monsieur, Séréno et Rose-Diane prennent leur première décision d'adulte. Marian Letherby descend l'escalier pour effectuer symboliquement une catabase. Franchir une barrière physique, c'est franchir une barrière symbolique, une étape de vie et ainsi changer d'état, évoluer. L'espace et les objets qu'il contient sont porteurs d'un sens symbolique : la rampe de l'escalier (*THT*) est polie comme si de nombreuses autres mains l'avaient empoignée avant celle de Marian (« *as if many hands had rubbed it, just as my own* »²). La descente qu'effectue Marian est donc ni unique ni exceptionnelle, c'est un exemple individuel d'une initiation collective que chacune doit entreprendre. La rampe patinée est ainsi un symbole d'universalité de la quête.

Le parcours spatial est donc un symbole du parcours initiatique des personnages, dans des rapports de type métaphoriques et métonymiques. La difficulté de la quête à accomplir est inscrite dans leur parcours spatial. On peut prendre pour exemples les tâtonnements de Marian dans l'escalier de la tour ou la solitude et l'errance de Masson dans le Paris nocturne.

La route menant au centre est une « route difficile » (dûrohana), et cela se vérifie à tous les niveaux du réel [...] Le chemin est ardu, semé de périls, parce qu'il est, en fait, un rite de passage du profane au sacré ; de l'éphémère et de l'illusoire à la réalité et à l'éternité ; de la mort à la vie ; de l'homme à la divinité. L'accès au « centre » équivaut à une consécration, à une initiation ; à une existence, hier profane et illusoire, succède maintenant une nouvelle existence, réelle, durable et efficace.³

Pour aider les personnages à trouver leur chemin, on trouve des personnages adjouvants, qui jouent des rôles de passeurs, de guides ou d'initiateurs : Anna Wertz et Séréno introduisent respectivement Marian Letherby et Lucotte dans le jardin en leur présentant les codes et les usages du lieu. Ils peuvent être considérés comme des passeurs qui les accueillent (*CC*, *THT*), se portent garant d'eux, et en ont donc la responsabilité (*CC*). M. Posse conseille Rose-Diane pour l'aider à parfaire la partie féminine de son éducation et à devenir ce qui est considéré comme une femme accomplie dans la société des jardins. Il est un guide pour ce personnage privé de figure maternelle. Enfin le professeur Swaine et Christabel Burns sont des initiateurs pour Stève Masson et Marian Letherby. Ces figures de mentor sont celles qui

¹ On retrouve ici le caractère paradoxal du jardin qui permet à l'arpenteur de cumuler des éléments *a priori* contradictoires.

² *THT*, p.136

³ *Ibid.*, p.31

apportent l'aide la plus précieuse aux personnages, puisqu'ils rendent possible l'initiation, en proposant des objets directement impliqués dans la transformation du personnage (la machine à rêves lucides et le livre de la biographie de l'abbesse). Ce sont des sages qui détiennent des connaissances particulières non strictement scientifiques (*LSJ*), voire carrément mystiques (*THT*). La parole est un important vecteur de transmission : les échanges s'effectuent lors de discussions où les personnages partagent leur vision du monde (*LSJ*) ; l'initiateur se trouve alors sur un pied d'égalité avec le novice. Mais les échanges peuvent aussi se faire sous forme de questions que pose l'initiateur au novice (*THT*) ; l'usage de la maïeutique place alors l'initiateur dans une position particulière.

Cependant le jardin propose une forme de connaissance par l'expérience que tout le monde peut acquérir. L'aide n'est pas indispensable, puisque le jardin est une métaphore du moi, un outil de dialogue de l'individu avec lui-même. En effet, les jardins du corpus sont une métaphore de l'intimité. Evidente pour les jardins de la psyché, puisque ces derniers proviennent de l'imagination du personnage, la spatialisation de l'espace intime... Toutefois les jardins de la psyché arborent tout autant les caractéristiques du personnage qui le pratique que de celui qui l'imagine. Le jardin d'antan de Maud Summers correspond à l'image que Marian a du personnage, c'est-à-dire au stéréotype de la vieille dame, sauf qu'en réalité le personnage est un homme.

Cependant on retrouve aussi une image métaphorique de l'espace intime dans des jardins inscrits dans la géographie fictionnelle. Ainsi Rose-Diane dit-elle à propos du jardin du domaine familial :

Se promener au jardin c'est comme parler avec soi-même, car j'y retrouve le reflet de mes pensées. Suis-je heureuse ? je regarde les pousses nouvelles qu'avril apporte, et aussitôt ma joie est exprimée, le rire et la danse deviennent inutiles. Suis-je triste ? je vais vers l'étang et je regarde l'eau où les reflets bleus sont les reflets de mon chagrin, les larmes ne sont plus nécessaires. [...] Moi, j'ai le jardin, où je puis lire à chaque heure du jour ce que je suis et ce que je pense.¹

L'isotopie de l'eau souligne le rôle de miroir du moi attribué au jardin. Cependant ce dernier n'est pas seulement le reflet des sentiments des personnages, il fait presque figure de prolongement de l'être dans une forme restreinte de personnification. L'eau du jardin représente les larmes de Rose-Diane, dans une symbiose totale de l'être humain et de la nature : l'élément naturel équivaut et remplace l'élément humain. Le personnage projette ainsi son état d'âme sur ce qu'il voit, reprenant à son compte la célèbre phrase d'Amiel : « Chaque paysage est un état d'âme ».

¹ CC, p.229

3. Le jardin, image et emblème du temps qui passe et qui métamorphose

Le jardin est un étalon de mesure du temps météorologique et chronologique. Dans *CC*, le jardin est décrit avec détail et minutie par l'ermite et Rose-Diane, dans une attention à l'infiniment petit. Les pousses, les fleurs et les feuilles ; les insectes, les animaux et les créatures féériques ; la lumière, l'eau et ses reflets sont les principaux objets de la description. On observe des variations en fonction du temps météorologique et chronologique : l'aspect du jardin varie en fonction du mouvement saisonnier de la vie végétale et des manifestations climatiques, du rythme circadien de la vie et du retour cyclique des intempéries. Le jardin est donc le témoin du passage du temps, et ce à plusieurs niveaux. Il met en scène le cycle annuel des saisons (qui partage l'année en quatre), le cycle quotidien de la vie du jardin et le retour périodique des phénomènes atmosphériques. C'est ainsi une horloge naturelle à plusieurs cadrans, comme le découvre l'ermite à son installation dans le jardin¹.

Composé d'éléments naturels, le jardin est en constante métamorphose et n'est jamais deux fois le même. Il est ainsi une image intéressante de la métamorphose. Si certains phénomènes sont ponctuels, quotidiens ou saisonniers, on observe des invariants dans le jardin du Vieux Monsieur. En effet le merle vit dans le jardin toute l'année, bien que son chant diffère en fonction des saisons : il « pousse un cri strident et bas »² en automne, reste silencieux en hiver, siffle au printemps, annonçant ainsi son arrivée, et chante en avril. La mention récurrente de cet oiseau, notamment lors de l'épisode du duel opposant Chaikxs et Lucotte, témoigne de son importance : il agit comme un motif au sein du roman. Oiseau du printemps, le merle représente le renouveau et le passage du temps. C'est donc un symbole de métamorphose.

C'est la répétitivité des événements naturels qui fait du jardin une horloge biologique. Les variations, comme la modulation du chant de l'oiseau, est un indicateur du temps chronologique. Mais la permanence des éléments du jardin permet aussi aux personnages de peser le temps qui passe. Ainsi la présence de l'ermite, point fixe du jardin, permet-t-elle à Rose-Diane de se remémorer le temps passé : « J'ai vu l'ermite lors de la chapelle en ruine ; lui aussi est déjà habillé de souvenir, il appartient à ma vie et, quand je le regarde, je me

¹ « Il perçu les premiers signes d'harmonie lorsqu'il remarqua que les choses obéissent à une respiration quotidienne ou saisonnière » *CC*, p.64.

² *CC*, p. 92

souviens des belles soirées de l'été passé, lorsque Séréno et moi nous nous approchions de lui pour voir les lucioles étoiles. »¹ Rose-Diane remarque ainsi un changement survenu en elle lorsqu'elle revoit l'ermite après un long temps d'absence. C'est par l'immanence de l'ermite qu'elle peut mesurer le décalage entre la personne qu'elle était alors et celle qu'elle est maintenant.

Permanence et variations, temps cyclique et temps linéaire se conjuguent dans le jardin. Même lorsque les jardins sont vides, comme dans *THT* et *LSJ* où on ne trouve pas de faune² et très peu de précisions sur la flore, ils ont un rapport au temps particulier. En effet les jardins de la psyché et le parc du Puits de la Lumière Fraternelle ont un caractère d'artificialité accru, puisque des jardins vides ne sont pas réalistes. Ils ont ainsi un caractère d'utopie (*u-topos*) et d'illusion plus marqué, à mettre en relation avec leur nature d'hétérotopie et d'autre monde. Dans les jardins vides, le temps suspend son vol dans un présent continu.

Dans *THT*, Marian Letherby perd la notion du temps chronologique, artificiellement découpé pour répondre au besoin des normes sociales, pour ne s'intéresser qu'au temps naturel (alternance jour/nuit) qui finira lui aussi par se stabiliser dans un entre-deux crépusculaire, causé par le changement de climat à la fin du roman. Les propos d'Anna Wertz, une compagne qui accueille Marian lors de son entrée dans le parc, ont donc une valeur prophétique : « *Personally I think time is unimportant and when I think of the autumn leaves and the snow, the spring and the summer, the birds and the bees I realize that time is unimportant, yet people attach so much importance to the clocks* »³. Le temps calendaire se voit remplacé par le temps qu'il fait, le temps des saisons et ses manifestations sur le jardin. Le temps normé, considéré comme un moyen d'oppression, devient temps relatif, qui libère l'individu, suivant la logique d'émancipation qui sous-tend le roman. On retrouve cette libération du temps dans les jardins oniriques de *LSJ* : le temps du rêve est un temps paradoxal, libéré de toute contrainte et de toute convention, à la fois long et court, passé et présent. Dans ces romans l'expérience d'un autre rapport au temps représente ainsi une part importante de l'initiation des personnages. Masson dira ainsi que « l'essentiel de son aventure onirique »⁴ résidait dans la « réfraction [du temps] qui faisait coïncider au même point deux

¹ *CC*, p. 229

² Exception faite des abeilles dans *THT*.

³ *THT*, p.25; « Pour ma part, j'estime que le temps est sans importance et quand je pense aux feuilles d'automne et à la neige, au printemps et à l'été, aux oiseaux et aux abeilles, je me rends compte que le temps est effectivement sans importance ; et pourtant les gens attachent une telle importance aux horloges. », trad., p.49.

⁴ *LSJ*, p.114

époques distinctes, celle de l'enfant et celle de l'adulte. »¹. L'entrée dans l'autre monde que représentent le jardin et le rêve ... C'est paradoxalement en s'arrêtant (*THT*) ou en revenant en arrière (*LSJ*) tout en continuant sa course que le temps métamorphose les personnages.

Lorsque l'espace fictionnel est inscrit dans un temps calendaire, les dates se rapportant au passage d'une étape initiatique revêtent un important poids symbolique. Dans *LSJ* et *CC* le récit s'étend sur une année, effectuant ainsi un cycle annuel complet ou presque. Rose-Diane devient une femme aux yeux des hommes de la maison le 24 juin, lorsqu'elle entre dans la salle à manger parée des habits de sa mère. Séréno et Lucotte passent leur rite de passage le 21 décembre, lorsqu'ils effectuent une course en patin. Dans l'antique tradition des jardins le gagnant de la course remportait le droit de choisir la femme qu'il voulait épouser. Les dates choisies correspondent au jour de la Saint Jean, qui célèbre le solstice d'été (21 juin) et au solstice d'hiver (21 décembre). Ce sont des dates charnières, qui marquent le changement de saison.

L'initiation de Masson s'effectue dans les mêmes circonstances, car le peintre fait son rêve lucide au début du printemps. Ce n'est certes pas le printemps calendaire, correspondant au 21 mars, puisqu'il utilise la machine un 17 avril, mais c'est bien le printemps météorologique : « le printemps fleurit tardivement, tout d'un coup. Il posa sa tiédeur et son éclat sur la ville où les girouettes ne tournaient plus. On cueillit le premier muguet, les filles étrennèrent leurs robes légères. »² Contrairement à *CC*, le temps calendaire sembla avoir moins de poids symbolique que le temps météorologique. Mais dans les deux romans, l'initiation se situe à un moment de transition symbolisé par le changement de saison.

On observe donc une coïncidence du passage des saisons et du passage des âges de la vie : l'entrée dans la saison peut être lue comme l'entrée dans l'âge adulte (*CC*), ou un retour à l'enfance (*LSJ*). Mais c'est aussi le passage d'un monde à l'autre, puisque le 24 juin est aussi le jour de la mort de Diane, la mère de Rose-Diane. C'est un passage du monde de l'enfance au monde adulte, avec les changements sociaux qui s'ensuivent (mariage), pour la jeune génération de *CC*. C'est un passage dans le monde onirique et une réconciliation avec le monde de l'enfance pour Stève Masson.

Les saisons sont des métonymies des âges de la vie, différenciés selon le sexe dans *CC*. Situées à exactement six mois d'intervalle dans le calendrier grégorien, le 21 juin et le 21 décembre symbolisent l'entrée dans deux saisons opposées et complémentaires, comme peuvent l'être le féminin et le masculin. L'hiver peut ainsi être lu comme une image de la

¹ *LSJ*, p.114

² *LSJ*, p.100

masculinité (rudesse), tandis que l'été peut évoquer la féminité (chaleur, douceur). D'autre part, l'hiver est concomitant avec l'arrivée des Marchands qui s'installent autour de la propriété, ce qui provoque la tristesse et l'affaiblissement du Vieux Monsieur. Si on file la métaphore, la vieillesse est l'hiver de la vie. En effet l'hiver est un symbole évident de mort : la mort des éléments naturel du jardin du domaine fait écho aux forces qui quittent le personnage. On retrouve la même chose dans *THT*. Seul changement climatique notable, le refroidissement des températures et les chutes de neige interviennent juste avant la catabase de Marion, pendant laquelle la vieille dame va mourir et renaître. *A contrario*, le printemps est symbole de renouveau, de renaissance de la nature comme du personnage (Masson). Comme le montre Mircea Eliade dans *Le Mythe de l'éternel retour*¹, nous avons besoin de mourir pour renaître ;

Dans la « perspective lunaire », la mort de l'homme, comme la mort périodique de l'humanité, sont nécessaires, tout comme le sont les trois jours de ténèbres qui précèdent la « renaissance » de la lune. La mort de l'homme et celle de l'humanité sont indispensables à leur régénération. Une forme quelle qu'elle soit, du fait même qu'elle existe comme telle et qu'elle dure, s'affaiblit et s'use ; pour reprendre de la vigueur, il lui faut être réabsorbée dans l'amorphe, ne serait-ce qu'un seul instant ; être réintégré dans l'unité primordiale dont elle est issue ; en d'autres termes, rentrer dans le « chaos » (sur le plan cosmique), dans l' « orgie » (sur le plan social), dans les « ténèbres » (pour les semences), dans l' « eau » (baptême sur le plan humain, « Atlantide » sur le plan historique, etc.). Nous pouvons observer que ce qui domine dans ces conceptions cosmico-mythologiques lunaires est le retour cyclique de ce qui a été auparavant, l' « éternel retour » en un mot.²

Le motif de la lune est omniprésent dans *THT*. Mort et renaissance sont ainsi connexes. Le jardin, lieu de passage des saisons, peut être lui-aussi interprété sur un plan symbolique comme une métonymie des âges de la vie. On passe de l'âge tendre à l'âge adulte par le jardin de l'enfance (jardin de Masson). S'il est un lieu de mort (le cimetière, les champs Elysées, le paradis...) il est aussi un lieu de renaissance (la grotte, le ventre, la matrice...).

B. Le jardin comme lieu de la connaissance par essence

Le jardin est un lieu initiatique car c'est par nature un lieu de la connaissance. Image de référence pour les personnages, le jardin et les espaces naturels sont des images constitutives de leur psyché, qui agit pour eux comme une clef de lecture, un opérateur de lisibilité du monde qui les entoure, dans ce qui semblerait être un équivalent d'une « pensée-paysage » ou d'une « pensée-jardin ». Mais le jardin, en tant que lieu physique, est aussi une *terra incognita* qui recèle des trésors cachés. Cette dernière appelle à être arpentée, parcourue.

¹ ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, loc. cit., p.106-107.

² *Ibid.*, p.106-107

La métaphore de l'exploration physique de l'espace désigne l'exploration de l'inconnu. C'est que le jardin est le lieu du vrai ontologique, où sourd l'essence du réel. Il permet ainsi chez les personnages un dépassement de soi par expansion.

1. Le jardin comme image de référence pour lire le réel

Les personnages font du jardin une clef de lecture pour appréhender le réel. En effet dans *CC* et *LSJ*, on observe l'utilisation récurrente de métaphores impliquant des images du jardin ou de la nature pour qualifier le monde. Témoins d'une pensée projective d'un personnage, ces métaphores soit proviennent de paroles rapportées d'un personnage-narrateur (Rose-Diane, Séréno, l'ermite), soit révèlent la focalisation interne à un personnage (Stève Masson) dans une narration omnisciente. Ces figures de style sont ainsi clairement attribuées à des personnages particuliers et témoignent de l'importance du jardin dans la formation de leur pensée.

Stève Masson compare ainsi Hélène Jeanteur à un « bouquet de pivoines »¹ ; Rose-Diane compare le torse de Lucotte à un tronc d'arbre et Tito l'ourson « à un tas de feuilles mortes ». La métaphore propose ici une analogie entre le corporel (humain et animal) et l'organique (végétal). Mais on en retrouve bien d'autres, particulièrement dans *CC* où l'usage des comparaisons et des métaphores est omniprésent et ne se limite pas à rapprocher deux objets physiques. Les éléments naturels du jardin (faune, flore, eau...) peuvent certes être utilisés pour décrire le jardin de la propriété familiale, mais ils le sont aussi pour décrire un état de conscience, une situation, un sentiment... Le jardin et ses éléments naturels semblent donc faire office de point de repère pour les personnages et particulièrement pour Rose-Diane, qui rapporte le reste du monde à lui pour le comprendre.

Certaines images sont particulièrement développées. Dans *LSJ*, Steve Masson lit dans le dessin que forme le givre sur la fenêtre « une fougère enchantée, un palais pour une fée de quinze ans avec des tapisseries d'une exquise délicatesse, des voûtes, des couloirs qui bifurquaient à l'infini. »² À partir d'un tracé sommaire en deux dimensions, le peintre recrée mentalement une image complexe en trois dimensions, montrant ainsi ses talents de créateur d'image. « Planté devant sa fenêtre, il contemplait de nouveau les cristaux. L'entrée de la forêt s'ouvrait là dans un dédale de feuilles, de parterres, d'arcades, de rideaux brodés aux

¹ *LSJ*, p.39

² *LSJ*, p. 39

emblèmes du givre. »¹ L'analogie entre la forêt et le palais, entre le naturel et l'artificiel peut évoquer de manière lointaine le jardin, bien qu'il n'en soit pas ici question. Le réel, par certains aspects, a un pouvoir de suggestion. Il n'est pas anodin que l'image discernée par le personnage soit celle d'un paysage naturel, et qu'il ait partie liée avec le jardin.

Mais le jardin n'est pas seulement une image de référence utilisée pour décrypter le réel dans son aspect visuel. On retrouve le même type d'image pour les phénomènes auditifs. En effet, dans *CC* on observe une association de la musique et de l'eau : eau calme et pure pour le chant clair de Rose-Diane², mer cadencée pour des accords évoquant les mouvements de la marée³, eau ruisselante pour la musique de la pluie⁴ et le « clapotis des conversations »⁵... L'eau a sa propre mélodie, et la musique l'évoque. Cette association trouve son apogée dans l'objet du coquillage, la tirelire à joie. Issu du monde marin, le coquillage restitue les mots qu'on lui a prononcés. Rose-Diane effectue cette expérience de restitution :

D'abord j'ai entendu le bruissement de l'eau, et l'air qui vibre dans un immense espace vide ; il m'a semblé que des oiseaux volaient dans cet espace, je percevais le bruit de leurs ailes, puis de faibles cris sont venus jusqu'à moi, mais ce n'étaient pas des cris : c'étaient les mots et les phrases que j'avais murmurés qui flottaient sur les vagues comme si la mer les apportait jusqu'à mes pieds. [...] Tout cela venait à moi comme de charmantes épaves.⁶

L'écoute du coquillage permet d'accéder à un autre espace, qui évoque l'imaginaire marin. Les cris des oiseaux dans l'« immense espace vide » peuvent être lus comme les cris des mouettes au-dessus de la mer. C'est un paysage proche de celui de la fiction, car l'espace fictionnel arbore une façade maritime, mais il est aussi familier des paysages réels connus par l'écrivain flamand. C'est encore l'espace de la page blanche, ou l'espace de la fiction non encore écrite, puisque, dans l'épilogue, le narrateur principal dit s'être inspiré des bribes de récits entendus dans le coquillage pour écrire le livre que le lecteur tient entre ses mains.

On observe ce même phénomène dans *LSJ*, puisque la musique permet à Stève Masson d'accéder à des paysages mentaux :

Un déclic indiqua que le disque se mettait en marche et le son du « piano du pauvre » éclata soudain. Son volume emplit instantanément la salle, dont il dispersa la médiocrité somnolente et recula les limites bien définies ; à travers le brouillard, la musique venait d'un paysage pavoisé aux couleurs du dimanche, sur les bords de l'eau et Masson, accoudé au comptoir, ferma les yeux pour suivre les images qu'elle

¹ *LSJ*, p. 42

² « Portée par la musique comme par la fraîcheur de l'eau, j'avais l'impression que ma voix s'étendait large et claire sur la surface d'un étang. » *CC*, p.24

³ « L'accompagnement est fait d'accords qui battent comme des vagues. [...] C'est comme le Dunien, un soir d'été qui soulève avec lassitude l'eau tiède de la marée. » *CC*, p.176

⁴ *CC*, p.82

⁵ *CC*, p.129

⁶ *CC*, p.185

suscitait. [...] L'accordéon secoua une dernière brassée de lilas sur le décor imaginaire que le peintre évoquait puis se tut.¹

Dans les deux cas, l'expérience élargit le réel en transportant le personnage dans un ailleurs. Elle se rapproche de la synesthésie, où les sons sont mentalement associés aux images, mais s'en éloigne dans la mesure où il ne semble pas y avoir de correspondance stricte entre images et sons. Les images paysagères qu'elle suscite sont au-delà de notre sujet, puisqu'il s'agit de paysages et non de jardins, mais il semble important de montrer que les personnages ont un rapport particulièrement fort aux éléments naturels qui composent à la fois paysages et jardins.

Nous pouvons donc en conclure que le jardin est une des clefs de lecture du réel pour les personnages. Ceux-ci ont développé une pensée-jardin ou une « pensée-paysage »², soit – dans une acception élargie par rapport à son sens originel – une pensée toute tournée vers le jardin ou le paysage. Au vu de l'usage omniprésent des métaphores et des comparaisons, ainsi que de l'usage du jardin qui est l'étalon de mesure esthétique et axiologique de toute la société dans *CC*, nous pouvons raisonnablement penser que le peuple des jardins a plus développé une pensée-jardin. *A contrario* Steve Masson, en tant que peintre, semble plus tourné vers la pensée-paysage, comme le laisse à penser l'étude des deux occurrences précédentes.

2. Explorer la *terra incognita* du jardin

L'espace recèle une connaissance primordiale qui échappe à l'homme. On en a l'illustration dans les romans du corpus par le biais des personnages de Steve Masson, de Marian Letherby et de l'ermite. En effet ces derniers ont conscience de l'existence d'un mystère, d'une énigme à résoudre (*LSJ*, *THT*) ou ont l'intuition de passer à côté de quelque chose sans savoir d'abord quoi (*CC*, *LSJ*). Masson confesse ainsi au professeur Swaine : « La vue d'un vieux mur me bouleversait. J'essayais de me raccrocher à quelque chose qui m'échappait toujours. »³ On retrouve une émotion similairement forte chez Julien Buissonnet lorsqu'il découvre un rosier dans un ancien jardin détruit : « Il sentait là, tout près de lui, un

¹ *LSJ*, p.17

² L'expression est de Michel Collot. Nous la reprenons librement à notre compte.

Voir : COLLOT, Michel, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, ENSP, 2011.

³ *LSJ*, p. 59

monde pur, vivifié par la pluie. [...] chaque fois il était saisi d'angoisse en voyant la fleur au milieu des décombres. »¹

L'espace recèle donc un inconnu qui se cache sous les apparences décevantes ou étrange des choses et qui se refuse d'abord aux personnages. Masson affirme : « le monde me propose une énigme ; il me montre une de ses faces : à moi de trouver l'autre, ou les autres. Je ne vois qu'une mauvaise copie, il me faut découvrir l'original. »²

Les deux personnages sont taraudés par le même besoin de savoir, et entreprennent des quêtes similaires : ils sont à la recherche de cet autre monde qui double le réel. Cependant Dans ce contexte, l'espace, qu'il soit fictionnel ou imaginé, est une invitation, une main tendue à l'exploration. L'exploration de l'espace est ainsi une métaphore pour désigner l'exploration de l'inconnu, et dans le cas des jardins oniriques, l'exploration du moi. Image de la vie après la mort (THT) ou de l'inconscient humain (LSJ), le jardin semble être ici un lieu propice à la fois à la vie onirique de l'esprit et à la vacance du corps.

Le mouvement corporel a un pouvoir intercesseur. On retrouve trois types de mouvements pratiqués dans l'espace : la danse, la marche et la course. Cette interaction avec l'espace du jardin apporte une forme de connaissance nouvelle : dans *THT*, la danse rituelle autour de la mare aux abeilles permet d'invoquer la déesse Hécate ; dans *LSJ*, Masson entre dans le jardin en courant, alors que la marche est réservée au reste de l'espace fictionnel. On peut lire ici une différence entre la marche, associée à au parcours libre (*THT*, *LSJ*) et la course, qui intervient ici pour atteindre rapidement une destination déjà connue (les baigneuses d'Idalie). Le jardin est donc l'espace du mouvement motivé par une finalité esthétique ou pratique. C'est l'espace où le mouvement fait sens, même quand il est associé au mouvement perpétuel et à l'errance (*THT*). L'errance spatiale obtient une portée symbolique (voir allégorique) dans les jardins imaginaires. Le surplus de sens attribué au mouvement dans l'espace du jardin est à la fois témoin et agent de l'initiation des personnages. Il s'explique parce que le jardin est un espace symbolique par excellence.

3. Le jardin comme lieu où sourd l'essence du réel

Le jardin est le lieu où l'on trouve le vrai ontologique. Hors du jardin, le réel n'est qu'apparence factice. À l'extérieur du jardin, le monde est à ce point insipide qu'il en devient impalpable : dans *LSJ* et *CC*, le monde sensible n'est qu'une enveloppe vide, une apparence

¹ *CC*, p. 28

² *LSJ*, p. 24

sans essence. On retrouve ainsi l'isotopie du faux pour caractériser l'espace géographique fictionnel dans *LSJ*. Pour Masson, c'est une « mauvaise copie »¹. Cela semble paradoxal, parce que le sensible nous semble exister de manière plus sûre et plus pleine que ce dont nous ne pouvons pas nous assurer de l'existence par les sens.

Les personnages sont à la recherche d'une expérience du vrai. Masson cherche le « double-fond »², « l'autre côté des choses, le but secret »³. Le processus de connaissance du monde réside dans le dévoilement des apparences du réel. On retrouve des procédés de médiation pour accéder aux expériences du vrai. Certaines expériences sont des déclics, comme la tentative de suicide de Julien Buissonnet encouragée par Cher Ami. D'autres sont des outils, comme la machine de Swaine qui fait office de révélateur au sens photographique du terme. C'est donc par la machine, l'artificiel à l'état pur, que l'on accède au réel dans *LSJ*.

Paradoxalement les épisodes oniriques (rêves, hallucinations) ont un caractère plus vrai que nature. Dans *LSJ* lorsque Masson regarde les miniatures chez Leberthet, il est frappé par le caractère de réalité des images qui lui parviennent : « Son enfance était entrée subitement dans la pièce comme une odeur de sapins, si vivante, si *actuelle* encore que le choc lui donna le vertige. »⁴ Toutefois dans la géographie fictionnelle, à l'extérieur du jardin, ces épisodes sont rares et comme volés (Masson cherchera à retrouver cette même sensation une deuxième fois chez Leberthet et n'y parviendra pas). Alors qu'à l'intérieur du jardin, le monde est plein et entier, il est essence du réel. Dans les jardins oniriques, le réel s'offre avec autant de concrétude que dans la veille. Swaine affirme ainsi à Masson : « Dans un instant vous constaterez une réalité aussi positive, aussi cohérente que la nôtre. [...] Une évidence en aura remplacé une autre »⁵, ce que pourra effectivement constater Masson dans l'expérience du rêve lucide⁶. Mais la concrétude de l'illusion n'est pas le seul élément en jeu. Le rêve surpasse le réel parce qu'il permet au personnage de retrouver son enfant intérieur, de retrouver l'émerveillement perdu. Le monde onirique représente ainsi pour Stève Masson « son pays d'élection »⁷, « le seul univers qu'il eût jamais tenu pour acceptable. »⁸.

Lorsque les personnages se retrempe dans l'essence du réel, ils éprouvent de la facilité à vivre avec eux-mêmes : après l'expérience du rêve lucide, Masson arrive à peindre plus facilement et mieux que d'habitude. Après avoir effectué la danse rituelle, qui ressemble

¹ *LSJ*, p. 24

² *LSJ*, p. 51

³ *LSJ*, p. 23

⁴ *LSJ*, p. 25

⁵ *LSJ*, p. 111

⁶ *LSJ*, p. 115

⁷ *LSJ*, p. 122

⁸ *LSJ*, p. 120

à une danse de sabbat, Marian Letherby se sent perdre quelques années. La connaissance participe ainsi à un mouvement d'expansion et d'allègement de l'être.

C. Le jardin comme initiation au sacré

Nous avons vu que le jardin permettait l'expansion de soi sur un axe horizontal, mais il permet aussi un dépassement de soi sur un axe vertical, par mouvement de transcendance. En effet le jardin est le cadre d'une initiation au sacré. D'après Mircea Eliade, toute initiation est une consécration.¹ Nous avons vu que le jardin était un centre², un point nodal entre les mondes terrestres, célestes et infernaux³. Nous verrons qu'il est le cadre de ces expériences du sacré, multiples dans leur objet (l'harmonie du jardin, l'amour de l'être aimé, la connaissance des mystères), mais uniques dans le processus d'initiation qui les rassemble. Nous nous intéresserons enfin à la mystique du jardin.

1. Le jardin comme cadre des expériences initiatiques

Le jardin est un centre. D'après Mircea Eliade, le chemin pour aller vers le centre est « un rite de passage du profane au sacré ; de l'éphémère et de l'illusoire à la réalité et à l'éternité ; de la mort à la vie ; de l'homme à la divinité. L'accès au « centre » équivaut à une consécration, à une initiation ; à une existence, hier profane et illusoire, succède maintenant une nouvelle existence, réelle, durable et efficace. »⁴ À une existence désenchantée⁵, sans accès à la transcendance, sans raison d'être, succède maintenant une existence réenchantede, qui admet l'existence du surnaturel et souhaiterait s'en rapprocher.

Le cœur du réenchantede que permet le jardin consiste dans une initiation au sacré, à entendre non dans son sens restreint, comme ce qui « appartient à un domaine séparé, inviolable, privilégié par son contact avec la divinité et inspirant crainte et respect »⁶, mais dans un sens plus large, comme rapprochement avec le divin dans toutes ses formes. En effet dans *THT* le divin n'est pas monothéiste mais polythéiste. Nous verrons que le jardin est le

¹ ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*, op. cit., p.31

² Voir III/A/2

³ Voir I/C/1

⁴ ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour : Archétypes et répétition*, op. cit., p.31

⁵ Nous élargissons ici le sens originel de l'expression de Max Weber.

⁶ CNRTL, dictionnaire TLFi, [notice du 28/08/2017] : <http://www.cnrtl.fr/definition/sacr%C3%A9>

cadre de trois initiations, celle de l'harmonie du monde, celle de l'amour et de la sensualité, et celle des mystères.

Le jardin est le cadre privilégié de l'initiation à la beauté et à l'harmonie. En effet, le jardin d'agrément est un lieu dédié au plaisir esthétique. En tant que microcosme, il a une valeur métaphorique de manifestation du divin, de résumé de la Création¹. Paradis terrestre, le jardin réactive le mythe de l'Eden, auquel s'associent d'autres contenus mythiques tels que l'Age d'Or. En cela, le jardin est une image de la perfection et de l'harmonie divine. Dans *CC*, on retrouve cette image du jardin, particulièrement dans les paroles rapportées du narrateur-personnage Julien-Buissonnet. En devenant ermite, ce personnage effectue une initiation à cette harmonie du monde qu'il ne connaissait pas chez les Indifférents. C'est au moment où il a commencé à percevoir une récurrence dans les événements qui suggéraient une organisation temporelle du jardin qu'il a commencé à percevoir une harmonie², présente dans le microcosme du jardin du Vieux Monsieur, absente ailleurs.

Dans *CC*, la beauté du jardin provient de son harmonie et de son caractère sacré. Elle se traduit par une poétisation du discours : la récurrence des métaphores et des comparaisons, une attention à l'image accrue, la présence de répétitions qui confèrent un rythme aux méditations de l'ermite³... Le lyrisme de la poésie communique le sublime de l'extase qui est quasiment de nature religieuse. On les retrouve principalement chez l'ermite et Rose-Diane. C'est une caractéristique propre à *CC*, que l'on ne retrouve pas dans les deux autres œuvres. Toutefois si dans *LSJ* et *THT* le jardin n'est pas un lieu directement caractérisé par son harmonie, il peut provoquer bonheur et paix intérieure chez des personnages comme Stève Masson⁴ et Marian Letherby⁵.

Dans *CC* et *LSJ*, le jardin est un cadre de l'initiation à l'amour sensuel. En effet, le parc du bal d'Idalie est le lieu d'un « éblouissement sensuel »⁶ pour Masson. Le parc contient un lac, et trois jeunes femmes s'apprêtent à se baigner lorsqu'il se tient sur le seuil. C'est l'une d'entre elles, nue, qui invite le peintre à entrer dans le jardin pour venir les rejoindre. Le passage du seuil du jardin est donc redevable de ce moment clef. L'amour sensuel est au cœur de l'initiation que propose le jardin dans *LSJ*, en tant qu'il permet la fusion entre l'enfant et l'adulte, l'émerveillement et le plaisir des sens.

¹ KRZYWKOWSKI, « Le jardin : genèse et évolution d'un espace-type », art. cit., p. 295-304.

² *CC*, p. 64

³ Voir exemple : *CC*, p.148

⁴ « paix surnaturelle » *LSJ*, p.33

⁵ « *I could sit amongst the bees for hours on end and feel happy, although why they pleased me so I cannot tell.* » *THT*, p.31-32 / « Je m'asseyais pendant des heures au milieu des abeilles, et je me sentais heureuse, sans être capable de dire pourquoi elles me plaisaient tant. », trad., p.60-61.

⁶ *LSJ*, p.117

Dans *CC*, le jardin du Vieux Monsieur permet à Rose-Diane un premier contact avec la sensualité. En effet, tous ses sens sont exacerbés dans le jardin. La jeune femme vit le jardin et le pratique en impliquant son corps : elle dit « [beaucoup aimer] tenir les œufs au creux de la main pour en éprouver la blancheur et le lisse »¹. Ce n'est donc pas étonnant que le jardin ait un rôle de médiateur dans le rapprochement de la demoiselle avec Lucotte. Si ce dernier voit Rose-Diane pour la première fois à table (donc à l'intérieur), et qu'il lui montre son intérêt en lui offrant son trophée gagné dans la course à patin (à l'extérieur, mais probablement hors du jardin), c'est dans le jardin qu'ils se retrouvent avant d'aller dans la chambre. Il est par ailleurs un lieu d'amour charnel², même si le lieu privilégié reste la chambre. Pour l'ermite, le jardin est aussi un lieu de tentation³ : la rose qui lui apparaît est une métaphore du plaisir de la chair⁴.

Dans *CC* et *LSJ*, le jardin n'est pas le seul lieu d'amour charnel, mais il est le lieu de l'amour pur, tandis qu'en ville, l'amour est impur et uniquement charnel, comme le suggèrent les exemples d'Hélène Jeanteur pour Stève Masson, de la grignoteuse pour Julien Buissonnet et des prostituées pour Lucotte. Lorsque ce dernier raconte à Séréno son expérience dans la maison close, le jardinier déclare en effet : « Je crois encore en l'amour, mais pas en cet amour-là. »⁵ L'amour sans sentiment est laid (*CC*) ou cynique (*LSJ*). Il écarte les personnages de l'initiation au divin en empêchant toute transcendance (*CC*) ou les éloigne de la pureté et de l'émerveillement de l'enfance (*LSJ*)⁶. Il a ainsi un pouvoir d'exclusion du monde des jardins (*CC*) et du monde de l'enfance (*LSJ*). Ainsi Lucotte déclare-t-il : « Je n'appartiendrai plus jamais à ta société parce que j'ai été chez les filles. »⁷ On retrouve cette même idée dans l'épilogue, où les Marchands que nous sommes « ne pourrons jamais pénétrer dans leur royaume car nous ne sommes pas assez purs. »⁸.

Au contraire, dans *CC* le jardin est associé à la pureté (rituels de purification entrepris par Lucotte et Séréno, apparition de la Vierge Marie à l'ermite pour conjurer la tentation, etc.). Il y a donc réactualisation du *topos* médiéval du jardin comme lieu de la *fin amor*, associé à celui de *l'hortus conclusus*, le jardin fermé auquel on associait symboliquement la pureté virginale de la Vierge Marie. Dans *LSJ*, la pureté provient du regard émerveillé de

¹ *CC*, p.13

² *CC*, p.273

³ *CC*, p.276-279

⁴ Voir description : *CC*, p.276

⁵ *CC*, p.97

⁶ « C'est cette pureté qu'il faudrait retrouver, pensa Masson, sans elle rien n'a de valeur. Cette pureté dont l'expérience du plaisir vous éloignait toujours un peu plus. » *LSJ*, p.84

⁷ *CC*, p.97

⁸ *CC*, p.302

l'enfant, que Masson retrouve en passant le seuil du parc du bal d'Idalie. On trouve ici une réactualisation du mythe de l'Âge d'Or associé à l'enfance : ce premier âge de la vie, âge de pureté, se synthétise dans le jardin qui fait figure d'un éden perdu à retrouver.

Enfin, le jardin est le cadre de l'initiation aux mystères. Dans *THT*, le jardin est le lieu où est révélé une partie des « connaissances secrètes réservés aux seuls initiés »¹. De manière assez évidente, il est le lieu où Julien Buissonnet devient ermite et où Marian Letherby devient une sorcière.

2. Le jardin, lieu de passage de la connaissance par un processus unique

Ces trois expériences se trouvent sur trois plans différents, mais sont fondamentalement similaires. Elles reposent en effet sur un processus unique dont les étapes – des passages initiatiques – sont les mêmes : l'attention donnée au monde et à l'autre, la contemplation et l'extase.

Le jardin développe une certaine forme d'attention : une fois dans le jardin, on se détache de soi pour apprendre à réellement regarder le monde qui nous entoure. En entrant dans le jardin, l'ermite décentre son regard de lui-même en abandonnant son nom (Julien Buissonnet). On observe une évolution de ce personnage à travers son discours : objet du discours dans les chapitres II et IV, il devient narrateur et donc sujet de l'énonciation de toutes les méditations suivantes. Le moment correspondant au passage du « il » au « je », intervenant après la méditation où il se rend compte que le jardin à une harmonie propre², nous pouvons penser que c'est cette prise de conscience, étape importante de l'initiation, qui permet une autonomisation du personnage. De manière paradoxale il doit renoncer à son nom pour acquérir plus d'individualité, renoncer à son moi égoïste pour d'assumer en tant que sujet, faire ses propres choix et embrasser le monde. Il va vers un accomplissement en tant qu'être humain : à la fin du roman c'est lui qui lance l'appel aux créatures du jardin pour partir sauver Séréno et Rose-Diane ; c'est lui qui fédère autour de lui les autres habitants des jardins autour de leur cause commune.

On retrouve cette même dynamique d'accomplissement pour Marian Letherby dans *THT* : considérée comme un élément du décor dans la maison de son fils, la vieille dame acquiert une place et un rôle dans la communauté dans le parc du Puits de la Lumière

¹ CNRTL, TLFi [notice du 28/08/2017] : <http://www.cnrtl.fr/definition/myst%C3%A8re>

² CC, p. 63-64

Fraternelle. Après avoir essuyé des échecs communicationnels, dans les échanges avortés avec Anna Wertz et Mrs Van Tocht, elle arrive à mettre en place une véritable conversation avec Maude Summers. Elle arrive donc à détourner son attention d'elle-même pour s'intéresser à quelqu'un d'autre (Maud Summers, l'abbesse à l'œillade). Par ailleurs le jardin est le lieu de l'initiation, de la catabase symbolique, où la vieille dame meurt, se mange et revit. Elle doit donc abandonner, elle aussi, son ancien moi (corporel et non identitaire) pour s'accomplir et se renouveler. Si elle n'abandonne ni son identité ni sa personnalité¹, elle se voit enrichie par l'abbesse et la déesse Hécate avec lesquelles elle fait corps.

Dans *LSJ*, Stève Masson a déjà porté son attention sur le monde qui l'entoure – sa qualité de peintre oblige. Nous avons vu en effet que le personnage était à la recherche d'un mystère dans l'apparence des choses qui lui résistait². Cependant dans son art, il ne s'inspire pas du réel qui l'entoure mais retranscrit plutôt les paysages oniriques qui lui parviennent du fond de sa conscience. C'est donc moins une esthétisation du réel qu'une valorisation de l'imaginaire qu'offre la peinture. La peinture est en effet un refuge au « non-sens de son existence promise au vide. »³ C'est seulement pendant l'expérience du rêve lucide que le peintre porte toute son attention à l'espace avec un regard et un moi renouvelé. C'est donc plus la machine que le jardin qui permet cette première étape initiatique.

Contrairement à l'ermite, qui renonce à sa première identité civile, et à Marian, qui subit une fusion de trois personnes dans un seul corps, Stève Masson se situe dans l'entre-deux provoqué par le dédoublement de son moi. Le personnage se situe quelque part entre l'enfant qu'il était jadis et la personne qu'il est aujourd'hui. Dans les trois œuvres, l'expérience initiatique est donc une expérience de renaissance, de renouvellement, d'expansion de soi. Située explicitement sur un plan horizontal dans *CC* et *THT* – bien qu'inversé, puisque les personnages de *CC* sont tournés vers les cieux tandis que Marian explore l'en bas –, elle ne l'est que d'une manière secondaire dans *LSJ*, par le mythe du jardin d'Eden que le jardin réactualise.

Cette première forme d'attention au monde et à l'autre est le premier pas d'une véritable contemplation du jardin. Dans la première partie de *CC*, Rose-Diane ne peut se détacher du jardin. Elle considère sa fréquentation comme une forme de prière. L'ermite dit

¹ On trouve par ailleurs une critique de cet abdication du soi qu'encourage certaines mouvances religieuses dans le discours de Docteur Gambit : « *Personality is the True Vampire of the Self* » (*THT*, p.46) ; « la Personnalité est un vampire », trad., p.79

² Voir III/B/2

³ *LSJ*, p.124

n'être plus « capable que de voir ce monde »¹. Marian Letherby dit pouvoir regarder la mare aux abeilles, et l'industriel travail de ces dernières, pendant des heures. Même plusieurs semaines après son rêve lucide, Stève Masson reste si complètement absorbé par son jardin onirique qu'il oublie d'aller voir le professeur et de retirer la machine de la vente aux enchères. Ces personnages développent ainsi une forme de symbiose avec le jardin.

La dernière étape de la connaissance du jardin est une forme de connaissance extatique. L'ermite comme Rose-Diane atteignent l'extase symbiotique, sensuelle ou mystique. Rose-Diane fait corps avec Lucotte dans le jardin : « Le renoncement à être soi-même, le renoncement à être m'est donné par lui. »² Si on considère la déesse Hécate comme le « génie du lieu », la divinité tutélaire et protectrice...

Les artistes peignent des tableaux ou écrivent des poèmes, ils sont à genoux devant les choses dont ils essayent de fixer l'apparence, d'autres comme Maître Hondius et aujourd'hui l'ermite, contemplent le monde, et y perçoivent une vibration qui les mènent au seuil de l'infini.³

La comparaison entre les artistes et les religieux permet une analogie entre l'activité artistique et l'activité religieuse qui sont finalement de même nature pour Rose-Diane puisqu'ils permettent une initiation par transcendance. On retrouve cette idée dans la mise en abyme du narrateur qui se dévoile dans l'épilogue, en tant que double de l'auteur, puisque les derniers mots du roman en sont un rappel (« Je crois donc pouvoir donner le titre de la *Chronique du Cygne* à ces pages, car c'est à genoux que j'ai regardé et écouté la beauté des jardins. »⁴).

3. Une mystique du jardin

Communier avec la nature, c'est communiquer avec le divin. Le jardin n'est pas un simple intermédiaire du divin ou d'une réalité transcendante, c'est pour le peuple des jardins l'empreinte du divin sur terre. La perfection du jardin est de nature divine. Nous avons vu que lorsque l'ermite entre en communion avec la nature, il reste à prier en silence et s'ouvre ainsi à une transcendance. Il n'y a donc pas mention directe de Dieu dans *CC* mais on retrouve le divin lorsque les personnages contemplent la perfection des petites choses et l'harmonie de l'ensemble. Lieu de réflexion et de dialogue avec soi-même, le jardin favorise l'introspection,

¹ *LSJ* : p.221

² *CC*, p.273

³ *CC*, p.229

⁴ *CC*, p.303

laquelle coïncide avec un mouvement d'élévation vers Dieu, selon Saint-Augustin. Rose-Diane se demande ainsi : « se promener au jardin [...] [n]'est-ce pas une façon de prier ? »¹

A contrario, dans *THT* le jardin ne vise pas l'harmonie mais il permet à Marian – d'après une analyse d'Eric Bordas² – de quitter un matérialisme étouffant pour vivre dans une simplicité retrouvée. En effet le critique analyse l'attachement de Marian à la maison de Galahad et à ses affaires personnelles comme « une aliénation matérialiste »³ ou encore « le primat de l'objet sur l'humain »⁴. Marian et Julien Buissonnet se séparent ainsi tous deux de leurs possessions en passant le seuil du jardin (*CC*), ou en effectuant une initiation à l'intérieur de celui-ci (*THT*).

Entrer dans le jardin, c'est se purifier selon un rite d'ascendance religieuse. En effet le jardin est un espace pur, un symbole de pureté. Dans le tableau du salon de M. Posse, Diane, la dernière Dame des jardins, est représentée selon les codes picturaux de la vierge à l'enfant. Or cette dernière est, comme on le sait, le symbole chrétien de la pureté par excellence, puisqu'elle n'a connu le péché originel ni dans la conception de l'enfant Jésus (conception virginale), ni même – pour l'Eglise catholique – au moment de sa propre conception (immaculée conception). Faire de la Dame des jardins une Vierge Marie, c'est donc lui associer les qualités de pureté de cette dernière. D'autre part les transfuges du monde des Marchands (Lucotte et Julien Buissonnet) ressentent le besoin d'effectuer une purification en entrant dans le monde des jardins et endossent symboliquement le vêtement de l'ermite, de manière temporaire (Lucotte, Séréno) ou définitive (Julien Buissonnet).

Le jardin permet de passer du chaos au cosmos, de donner une place à l'homme et du sens à l'univers. Le jardin n'écrase pas la subjectivité de l'individu par une transcendance trop lourde à porter mais permet au contraire à l'homme de trouver sa place, de se situer dans un tout. Nous pouvons ainsi prendre l'exemple de l'ermite, de Marian Letherby et des autres sorcières après l'initiation qui trouvent leur place dans l'univers. Lors du dénouement de *THT*, le retour du Graal à la déesse Hécate restaure la balance de l'univers. Eric Bordas analyse le phénomène : « “Si la planète est appelée à survivre d'une vie organique” : c'est bien le combat de la biologie, de la nature, rendue à sa véritable dimension cosmique par sa prise en charge par le Sacré, contre un monde occidental qui conduit l'univers à sa perte »⁵.

¹ *CC*, p.229

² BORDAS, Eric, « De l'autre côté du miroir des objets, *Le Cornet acoustique* de Leonora Carrington », *Modernités, Écritures de l'objet*. [Roger Navarri éd.] Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, n°9, p.148-176

³ BORDAS, Eric, « De l'autre côté du miroir des objets », art. cit., p.148-176

⁴ BORDAS, Eric, « De l'autre côté du miroir des objets », art. cit., p.148-176

⁵ BORDAS, Eric, « De l'autre côté du miroir des objets », art. cit., p.174.

Le jardin est un espace sacralisé par les personnages de la *Chronique du cygne* : le narrateur, double de l'auteur, dit en *excipit* qu'il s'est agenouillé devant la beauté des jardins. La sacralisation de cet espace s'effectue selon un modèle chrétien dans la *Chronique du cygne* (tableau de M. Posse qui imite les Vierges à l'enfant, reprise des thèmes de l'amour courtois, présence du thème de la pureté, etc.) et selon un modèle païen dans *Le Seuil du jardin* et *Le Cornet acoustique*. Cette dernière œuvre opère un amalgame de plusieurs mythes et religions : après avoir décrédibilisé le pseudo-christianisme du Docteur Gambit, Leonora Carrington n'hésite pas à s'inspirer des mythes de la légende arthurienne, des croyances de l'Égypte antique et de l'animisme, pour les assembler sur le mode du *patchwork*. Loin d'une mystique unique, le jardin est un espace de syncrétisme qui permet de s'ouvrir à de multiples mystères. C'est d'ailleurs dans le jardin que la divinité s'incarne jusque dans les personnages (*THT*).

Le jardin est ainsi l'espace du passage d'une frontière physique mais aussi spirituelle. Le passage est ainsi matérialisé physiquement dans le jardin, mais il est aussi initié par ce dernier : à son contact les personnages passent d'un état à un autre. L'intériorité des personnages et l'extériorité du jardin dialoguent et se répondent. Les multiples initiations du jardin provoquent un élargissement du moi et une transfiguration des personnages. Citons Marian qui change littéralement de visage après son passage dans la grotte. Le jardin est ainsi l'espace d'un entre-deux qui favorise les transformations des personnages.

Conclusion

Les œuvres du corpus réactivent certes des images topiques et des sens symboliques du jardin classiques, à l'origine de la constitution de son imaginaire. Espace clos protégé par des frontières, le jardin est un refuge à l'abri du monde et de son rythme effréné. Lieu particulier dans l'espace géographique, il est à la fois intégré à la géographie fictionnelle et à l'écart ; c'est un centre symbolique pourtant situé en périphérie des centres géographiques d'activités humaines. Hétérotopie et hétérochronie, le jardin est une bulle où l'espace et le temps obéissent à leurs lois propres. L'espace s'étend à l'infini, le temps suspend son vol et les horloges s'arrêtent. Lieu d'illusion et d'artificialité, le jardin est un lieu de l'ambivalence et de l'association des contraires qui permet ainsi ce qui n'est pas possible dans le monde réel.

Cependant les œuvres du corpus proposent une représentation du jardin singulière qui contribue au renouvellement de son imaginaire, grâce à leur inscription dans le contexte socio-historique des années cinquante. On observe ainsi une forte polarisation entre le jardin, valeur positive par essence (*CC*, *LSJ*), et la ville, associée à une axiologie très négative. Dans les trois œuvres, le jardin est ainsi un microcosme enchanté, un monde à part qui fonctionne selon d'autres règles que le reste du monde fictionnel, fortement urbanisé. Espace où la vraisemblance n'a plus cours, le jardin permet le développement du surnaturel, du féérique et du fantastique non todorovien. Espace d'imaginaire, il permet la libération des images, du rêve et de l'imagination. C'est ainsi que le jardin autorise ainsi à l'intérieur de ses frontières un réenchantement, qui contraste avec le reste de l'espace fictionnel.

La frontière extérieure du jardin joue donc un rôle important dans la structuration de l'espace puisqu'elle matérialise la polarisation des deux mondes dans une opposition binaire. À l'extérieur du jardin, le monde est désenchanté : mécanisation du quotidien, perte des vraies valeurs, crise du langage, incapacité relationnelle sont quelques-uns des symptômes d'un monde désenchanté par les guerres, la menace nucléaire, la consommation de masse et la rationalisation à outrance du quotidien. À l'inverse, à l'intérieur des frontières du jardin, le monde tourne de nouveau rond : l'imaginaire réenchante le quotidien. Il suffit d'être à l'écoute des merveilles naturelles ou surnaturelles du jardin pour retrouver l'énergie vitale qui manquait. Le jardin permet de retrouver les vraies valeurs (attention à l'autre et au monde, simplicité, etc.), les images offrent une alternative au langage et aident à rapprocher les personnages.

Les dynamiques entre intérieur et extérieur de la frontière ne sont pas seulement opposées. Pour reprendre la définition de l'hétérotopie foucauldienne, l'espace autre du jardin reflète et contredit le reste de l'espace (ici fictionnel) dans une perspective de lutte politique. Le jardin et « l'utopie effectivement réalisée » qu'elle représente est un manifeste qui fait la défense et l'illustration d'une autre manière de vivre, différente de celle prônée par les discours dominant. On retrouve dans cette opposition l'influence de l'héritage surréaliste, plus ou moins grande selon les œuvres, qui faisait elle-aussi de la libération des images, du rêve et de l'imagination un objet de lutte et un enjeu de liberté. Le jardin devient ainsi valeur et emblème d'une lutte idéologique et esthétique à caractère politique.

En ouvrant un espace d'imaginaire, le jardin ouvre donc un espace sans certitudes, où l'inconnu attend les personnages. Mystérieux et surprenant, le jardin est un lieu de doute perpétuellement en suspens, où les phénomènes, de nature ambivalente, sont difficilement catégorisables. C'est donc probablement son caractère d'imaginaire qui fait du jardin un lieu efficace d'initiation, puisqu'il permet ainsi une expérimentation de l'inconnu. Reflet de l'intériorité, spatialisation du moi, le jardin permet de connaître son propre inconnu intérieur en passant la frontière du jardin. L'espace extérieur est ainsi une métaphore de l'espace intérieur ; le parcours spatial est aussi un chemin intérieur. Les objets de l'initiation peuvent être multiples (connaissance, amour, mystères) mais les étapes des parcours sont sensiblement les mêmes. Les personnages parviennent à une expansion, un renouvellement et une renaissance de leur être, grâce à une expérience mystique (*CC*, *THT*).

Le contact avec le divin et le surnaturel est cependant le plus fort dans la forêt (*CC*, *THT*). Archétype du sauvage, la forêt est aussi l'endroit le plus magique de la géographie fictionnelle. Le jardin est donc privilégié en tant qu'il est espace d'entre-deux anthropique, qui réactualise et concentre un substrat mythique (Eden, Âge d'or, associé au paradis perdu de l'enfance) ; mais le jardin a aussi été choisi pour son caractère artificiel : c'est un espace illusoire, une fragile hétérotopie d'illusion qui ne fait pas le poids face à l'implacable monde moderne (*LSJ*, *CC*), et quand il s'efface pour laisser place à la forêt (*THT*), c'est toute l'humanité qui en paye le prix. Le jardin semble donc être le seul compromis viable entre le désir de nature et le besoin d'un environnement adapté à la survie. Entre le sauvage et le culturel, se situe l'imaginaire du jardin.

Annexe Les jardins du corpus

Le thème du jardin étant très présent dans les œuvres du corpus, nous avons sélectionné ici les passages particulièrement longs et descriptifs. Les occurrences sont classées par romans et par ordre d'apparition dans le roman concerné pour favoriser la compréhension de l'intrigue.

1. *Le Seuil du jardin* – André Hardellet

Les jardins n'ont d'existence physique que dans la subjectivité de Stève Masson, le personnage principal, et sur les toiles qu'il produit.

- a) Le jardin est d'abord l'un des arrière-plans de ses tableaux. Il ne semble pas avoir de fonction spécifique au début de l'intrigue du roman.

« En marchant, le peintre réfléchissait aux analogies qu'offraient ces décors avec ses rêves : ruines, sous-bois crépusculaires, plages sans limites, stades déserts, jardins à l'abandon, tous baignant dans une commune torpeur. Ces lieux ne s'ouvraient que sur d'autres lieux semblables, laissant toujours en suspens l'inquiétude ou l'émerveillement du rêveur – et c'était ce prolongement même qu'il fallait suggérer, du moins Masson le croyait. Ainsi, le père Cézanne y était-il parvenu : ses baigneuses, par exemple, évoluaient dans un espace privilégié, au cœur même d'un loisir à l'écart du temps. » p. 15

Le jardin a pourtant une place privilégiée au sein de l'imaginaire du peintre, et ce dès les premières pages du roman, puisqu'il forme le décor de la toile de maître que Masson prend pour modèle : il forme la toile de fond de deux tableaux réels de Cézanne intitulés *Les Grandes baigneuses* et *Trois Baigneuses*.

- b) Le jardin devient par la suite la matière d'un rêve insistant, qui a inspiré au peintre une toile intitulée *Le Seuil du jardin*.

« Masson approchait d'un jardin à l'abandon, désert, touché par la lumière d'été. Sa porte vermoulue était ouverte, mais il n'éprouvait pas l'envie d'y pénétrer ; il lui suffisait de savoir que ce jardin existait et de le contempler jusqu'à ses limites perdues dans les broussailles, entre des bassins et des kiosques en ruine. Un sentiment bizarre retenait Masson sur le seuil : le soupçon qu'il valait mieux remettre à plus tard l'exploration de l'enclos, le pressentiment d'une obscure défense d'entrer. Il longeait le mur, regardait par les brèches, dans l'attente d'un événement qui ne survenait pas, mais une attente sans impatience et sûre d'être satisfaite. Puis, à un moment donné, il se trouvait à l'intérieur du jardin, bien qu'il n'ait jamais eu conscience du passage. Une paix surnaturelle l'entourait, un bonheur sans équivalent dans la veille. Ce sommet dans la joie annonçait la fin du rêve ; de toutes ses forces Masson

s'accrochait à l'image du jardin désert, mais celle-ci se défaisait inexorablement, par lambeaux, devant lui en dérochant son énigme ensoleillée.

Le peintre se mit au travail avec ce besoin d'absolu, cette ardeur butée qui le caractérisaient : faute de détenir son rêve, ou d'en résoudre le sens, il lui fallait en détenir une copie. Deux fois il déchira sa toile jugée trop sommaire et, maintenant, « ça » venait bien.

Une ombre portée et une main posée contre la porte indiquaient que *quelqu'un* se tenait là, sur le seuil ; au-delà s'étendait le jardin. Le dessin atteignait à une rigueur, à un dépouillement extrêmes. Pris à part, aucun des éléments du paysage n'était suspect, mais leur combinaison provoquait le trouble par une subtile déviation des valeurs.

Masson était parvenu à rendre sensible l'insolite répit qui régnait sur ces ruines et ces bosquets confits dans la chaleur. Au fond, une porte, semblable à la première, s'ouvrait sur un second jardin, suggérant l'idée d'un labyrinthe prolongé jusqu'à l'horizon. » p. 33-34

- c) Les jardinets de la guinguette Au Clair de Lune sont les seuls jardins inscrits dans la géographie fictionnelle de l'œuvre. C'est un lieu de combat entre Géo et Léo et le groupe du peintre, pour récupérer le professeur Swaine.

« Le groupe s'engagea dans l'impasse, poursuivi par Constant, Saf et Masson. Au milieu de jardinets et d'amas de ferrailles se dressait une ancienne guinguette à l'enseigne du " Clair de Lune " » p. 94

- d) Le jardin est aussi présent dans les souvenirs d'enfance du personnage principal. Il les confie à au professeur Swaine lorsqu'ils sympathisent.

« - Nous habitons en banlieue, dit-il à Swaine, et, chez nous, il y avait de grandes baies avec des vitraux qui donnaient sur le jardin des voisins. Au début de l'été je restais là des heures sans bouger, dans la chaleur. Du dehors, la lumière arrivait de toutes les couleurs à travers les vitraux. J'avais cinq, six ans. L'été, c'est un mot somptueux, vous savez ! On entendait les oiseaux piailler à côté ; j'ouvrais les baies – et tout entraît d'un seul coup : le soleil, l'odeur de la pelouse, les cris des oiseaux, d'autres bruits indistincts au-delà des murs. [...] Je n'osais pas remuer, je me disais qu'un geste maladroit risquait de tout arrêter. Arrêter quoi ? Pour les autres il ne se passait rien ; lorsque mes parents me demandaient ce que je faisais là, je me taisais. Je ne pouvais rien leur expliquer : ils n'auraient pas compris, et, moi-même, je ne comprenais pas... » p. 58

- e) Le parc est le dernier lieu du rêve offert par la machine de Swaine, qui permet de « rêver vrai ».

« Masson longea le cours Marigny et arriva devant l'emplacement où se tenait jadis le bal d'Idalie, un établissement qui n'existait plus à sa naissance, mais dont il

avait souvent entendu parler. [...] Tantôt l'endroit lui paraissait abandonné depuis des années, tantôt il donnait l'impression que les visiteurs l'avaient quitté quelques instants plus tôt ; sur un guéridon, une femme avait oublié un gant violet et un bouquet de fleurs fraîchement cueillies. Des murs fermaient le bal en plein air mais, par une brèche, Masson découvrit tout un parc qui s'étendait jusqu'aux lointains ensoleillés de Fontenay. [...] Il s'approcha alors pour regarder plus attentivement le parc ; près d'un petit lac trois jeunes filles s'apprêtaient à se baigner. Masson les voyait de dos, comme Swaine la dame de Terborch, et, comme celle-ci, elles se retournèrent.

Dans les coulisses où nos désirs contrariés, ajournés, préparent leur revanche, se trame une tapisserie dont le dessin se révèle parfois en pleine clarté. Pour certains, l'unique joie réside en la rencontre du mythe avec son incarnation fortuite. La surprise nous ravit à une longue pénitence.

La plus grande des jeunes filles frôla sa robe de la main, une main gantée de violet, effaçant, pour ainsi dire, le tissu. Des tresses blond-fauve pendaient contre ses épaules. Elle s'épanouit nue, au soleil, d'une beauté flamande, royale.

- Venez, dit-elle à Masson. Vous avez bien tardé !

Les mots qu'il prononça montèrent d'un tréfonds où la vacance, le temps devant soi et la certitude du bonheur ne faisaient qu'un.

- Grande nonchalante, dit-il en souriant.

A New York, lorsque sa signature valait des centaines de dollars et qu'il pouvait satisfaire tous ses caprices, Masson tenta de ressaisir cet éblouissement sensuel et n'y parvint jamais.

- Venez, répéta la fille. Qu'attendez-vous encore ?

Malgré la distance, ses paroles se détachaient avec une netteté surprenante. Masson avait posé sa main contre le mur pour s'y appuyer. Sa position et la forme de son ombre l'avertirent avant qu'il eût identifié ce qui le déroutait : un détail du tableau peint par le second Masson. Tout se rassembla comme la limaille de fer sur un aimant, il reconnut son jardin, l'éden ouvert dans la profondeur immatériel de la toile. En même temps il comprit que l'obscur défense qui le retenait sur le seuil venait d'être levée et qu'il avait atteint l'âge d'homme alors qu'il se croyait toujours un enfant. Il passa la brèche et courut vers les trois jeunes filles qui l'attendaient. Fou de joie. Swaine avait arrêté le moteur depuis longtemps et regardait dormir le peintre. »
p. 116-119

- f) Comme pour le premier rêve qui aboutit au *Seuil du jardin*, Masson retranscrit son rêve en peinture en peignant *Les baigneuses d'Idalie*.

« Le peintre se remit au travail avec une ardeur, une foi qui lui manquaient depuis longtemps. Enfermé dans son atelier, il se nourrissait de sandwiches que lui préparait maman Temporel. Quand celle-ci protestait « que ce n'était pas une vie », Masson lui lançait une plaisanterie, l'embrassait sur les deux joues et elle partait en le grondant comme elle eût fait de son fils.

Sa grande toile *Les baigneuses d'Idalie* date de cette période. Son titre énigmatique (qu'à la suite d'une coquille on devait parfois orthographier *Les baigneuses « d'Italie »*) n'avait de sens que pour lui mais il ne daigna jamais le justifier, comme si la méprise y ajoutait du sel. Il savait où puiser désormais le meilleur de son œuvre et surtout comment reconquérir le seul univers qu'il eût jamais tenu pour acceptable.

Trempé dans la chaleur, le paysage respire le délassément, la clémence d'une heure privilégiée ; on dirait qu'une trêve, tombant du ciel, préserve ce coin de terre au bord de l'eau. Le mouvement des baigneuses s'enlace à des courbes inscrites dans les arceaux de verdure, les lointains, les méandres de la rivière et qui, sans qu'on les discerne précisément, forment l'architecture maîtresse du tableau. Masson peignit celui-ci dans l'exaltation de sa joie, avec moins de difficultés que d'ordinaire et le résultat le surprit lui-même. »

- g) Une fois que Masson perd la machine de Swaine, il perd aussi l'accès au jardin. Le peintre essaie de recréer seul la machine, mais le jardin n'est plus qu'une contrefaçon.

« Pas une fois il ne vit s'élever la vapeur rose et dorée qui préludait aux rêves, pas une fois il ne franchit le seuil du jardin et ne traversa les bosquets d'Idalie. [...] De temps à autres, cependant, il entrevoyait dans ses rêves une contrefaçon du monde défendu : des lambeaux errants, les débris d'une île disloquée, jadis heureuse, et qui s'effilochaient sous le jour impitoyable du réveil. » p. 150-151

- h) La dernière description d'un des tableaux de Masson se fait sous le regard d'Hélène Jeanteur, une ancienne amante du peintre. Ce tableau est très similaire au *Seuil du jardin*.

« Un soir, en feuilletant un magazine américain (Dario recevait de nombreuses publications étrangères), elle remarqua la reproduction d'un tableau, signé Masson, qui la surprit par une singularité impossible à exprimer. Il représentait la brèche d'un mur où quelqu'un posait sa main et, par l'ouverture, un jardin désert. Rien ne détonnait, mais le paysage dénonçait une intention cachée, hermétique. » p. 155

2. Chronique du cygne – Paul Willems

Les jardins ont une existence physique objective dans la fiction. Ils forment un monde où le jardin occupe une place centrale aussi bien dans la répartition physique de l'espace social que dans la représentation religieuse, symbolique et artistique de ce monde qui prend le jardin comme image et métaphore de sa culture.

A. Les jardins fictionnels inscrits dans la géographie du roman

- a) Le domaine du Vieux Monsieur, après le passage des égyptes

« Cette après-midi le parc est lamentable, comme après une grande tempête. Les arbres sont retroussés et les feuilles montrent leur revers argenté. Les chemins sont défoncés comme après un orage, des branches ont été arrachées, l'herbe du verger est jonchée de petites pommes vertes, et ils ont cassé le bel acacia penché en voulant le redresser. Ils ont mis la discorde dans la basse-cour. Jules dit que les chevaux ne sont plus à tenir, ils frappent le bois de leur box. A l'écurie on a l'impression d'être dans un tambour. » p. 17

b) Le jardin de M. Posse

« M. Posse m'entraîne vers le jardin d'hiver. Il me fait assoir sur une petite chaise basse dissimulée derrière un rhododendron et des orchidées touffues dont les fleurs sont comme des papillons blancs sur de longues et souples tiges. [...] Par la baie vitrée, je regarde le petit jardin de M. Posse que les feux de bengale éclairent. La neige est rose, il n'y a pas de vent, les flocons, roses aussi, tombent sans arrêt et se posent sur les plus fines branches des buissons. » p. 132

c) Le cimetière où est enterrée Diane, la mère de Rose-Diane.

« J'arrive au vieux cimetière où l'on enterre plus personne. J'attache mon cheval à la grille et j'entre. Autrefois c'était le lieu de repos de tous ceux qui avaient servis la cause des jardins. On y voit la tombe modeste des jardiniers qui ont découverts une nouvelle fleur. Non loin de l'entrée s'élève un petit temple à la mémoire de Lestrangle qui a inventé l'architecture des arbres [...]. Plus loin la tombe Espolimes en souvenir de celui qui inventa la greffe, et qui posa les premiers principes de la culture naturelle. Le cimetière est touffu comme une charmille. Les racines des arbres ont soulevé et brisé les pierres tombales. La mousse envahit les chemins. Au bout d'une allée latérale on aperçoit un groupe de six jeunes chênes dont les feuilles verdoient en cette saison. A leur ombre s'élève une stèle sur laquelle sont gravés les mots : Diane, Dame des Jardins. [...] Comme le lieu est calme ! La mousse ronge la pierre de la stèle. Un vase bleu et blanc au mince col exactement semblable à celui que j'ai vu sur le tableau contient deux fleurs. » p. 86-87

d) la serre Snoek

« Les serres que tu vois là-bas couvrent près de trente hectares. On se promène pendant des heures à travers d'admirables palmeraies isolées du monde par des parois de verre. Tu verras les serres d'azalées et de rhododendrons où le printemps est prisonnier. Mais tu admireras surtout leur triomphe et leur spécialité : les orchidées. » p162 / « Nous visitons d'abord le laboratoire des orchidées. Trois des sept fils de M. Snoek y étudient les plantes à l'aide de microscopes et de loupes et préparent les terreaux ou les mousses en leur inoculant de minuscules champignons parasites qui sont favorables au développement des orchidées. Ils combinent de nouveaux croisements et consignent leurs observations sur de grandes feuilles de papier. Une

orchidée met sept ans à fleurir. Pendant sept ans il faut la surveiller, la soigner, l'arroser, noter minutieusement chaque jour tout ce qui concerne la vie de la plante et maintenir la serre à la même température.» p163 / « Nous nous promenons entre des cascades de fleurs qui s'écoulent de chaque côté du chemin central de la serre. Un jardinier arrose les tuyaux de terre cuite dont une chaleur humide se dégage. Un brouillard chaud se condense en gouttelettes sur les vitres de la serre et se mélange au parfum des fleurs » p. 165

B. Les jardins passés, qui n'ont d'existence que par l'évocation des souvenirs des anciens

- a) « C'était le temps, continuait M. Posse, où ton père et moi croyions pouvoir compléter, achever le beau pays des jardins... Après trois ans d'effort il ne manquait presque plus rien, l'œuvre était déjà parfaite. [...] [C'était] un pays tout végétal. Il n'y aurait eu chez nous que des oiseaux, des fruits, des arbres, des jardiniers, et tout ce qui peuple des jardins. La pensée, l'ameublement, les mœurs, les fêtes, la musique, tout eût été jardin. Sais-tu que même notre langue s'est formée d'après les saisons, les étangs, les arbres et les météores ? [...] Nous ne sommes habitués qu'à entendre le bruit de la pluie sur les feuilles. » p. 59
- b) « Oh ! Si tu avais pu voir mon jardin ! J'avais cinq licornes pommelées dans un grand enclos entouré d'une rampe en bois peinte en blanc. L'herbe était entretenue avec soin. Les licornes accouraient de leur souple galop à mon appel. La plus grande se nommait Léandre, sa corne mesurait près d'un mètre quatre-vingts. » p. 58

C. Le jardin rêvé de Rose-Diane

- a) « J'ai eu un songe cette nuit : quelqu'un frappe à la vitre. Je rêve que je me réveille et que je cours à la fenêtre. Lucotte est là, il me dit que le soleil se lève. L'air entre, ruisselant d'allégresse. Je sors par la fenêtre qui donne de plain-pied sur une prairie entourée de bois bourgeonnants. Nous nous engageons dans un sentier tout mouillé de rosée. Tito nous précède. Des feuilles, qu'on a envie de manger, car elles ressemblent à de jeunes laitues, se déploient déjà par-ci, par-là aux branches des buissons. Lucotte me couronne d'anémone et de primevères.

- Où allons-nous ?

- Nous retournons vers la nuit, dit Lucotte. Regarde, elle est là-bas !

Je vois à la lisière du bois l'obscurité accrochée comme des lambeaux de brouillard aux branches des arbres. À mesure que nous avançons, l'obscurité se fait plus profonde. C'est une nuit bleue, une nuit chaude d'avril, où les bourgeons ouvrent les élitres brunes et déploient leurs ailes encore fripées. Un opéra se joue dans une clairière disposée comme une scène. Un opéra silencieux, et pourtant tout est musique. Les acteurs habillés en bergers et bergères, ornés de rubans et de pompons se rencontrent et se quittent. Lucotte tire un programme de sa poche ; j'y lis l'exergue bien connu de la Chronique du Cygne :

« Je m'adresse à vous, lecteurs, à travers le silence des mots. Car l'écriture possède le privilège de parler au monde, sans bruit. L'explosion de l'arbre au printemps s'accomplit aussi dans un silence vert ; et le spectateur y reconnaît les secrètes palpitations du monde. [...] La note s'est envolée, elle est partie, elle appartient au passé, mais la vibration dure encore et encore, et elle nous entraîne au seuil de l'infini. Ainsi, ô lecteurs, dans cent ans, lorsque je serai poussière, vous entendrez encore l'opéra silencieux de la Chronique du Cygne dont je vois et j'entends aujourd'hui les ballets dans le château du roi. »

Je connais ce texte par cœur et je le récite à Lucotte tandis que nous voyons les acteurs affairés entrer et sortir de la scène. Ils chantent et parlent dans le théâtre de verdure bourgeonnant sans qu'aucun son ne vienne frapper nos oreilles. Je demande à Lucotte où est le public. Il me répond :

- Ils jouent pour eux-mêmes. La pièce a commencé après le coucher du soleil et a duré toute la nuit, eux vivent encore hier, tandis que nous sommes déjà demain. »

p. 224

3. *Le Cornet acoustique* – Leonora Carrington

Certains jardins ont une existence objective – ils sont notamment les lieux principaux de la fiction – mais d'autres sont le fruit de rêveries du personnage principal.

- a) Description du premier lieu de résidence de Marian Letherby : la maison de Galahad.

« Our house is situated in a residential district and would be described in England as a semi-detached villa with a small garden. I don't know what they call it here but probably some Spanish equivalent for 'spacious residence with park'. This is untrue, the house is not spacious, it is cramped, there is nothing resembling even faintly a park. There is, however, a fine back yard which I share with my two cats, a hen, the maid and her two children, some flies and a cactus plant called maguey.[...] The maguey plant, the flies and myself are things which occupy the back yard, we are elements of the landscape and are accepted as such. » p. 2

« Notre maison est située dans un quartier résidentiel et, en Angleterre, serait qualifiée de villa semi-isolée avec petit jardin. Il y a une jolie arrière-cour que je partage que je partage avec deux chats, une poule rousse, quelques mouches, un cactus nommé Maguey, la servante indienne et ses deux enfants sous-alimentés. » p. 16 (édition Flammarion)

- b) Après avoir compris que sa famille souhaitait la mettre à l'hospice, Marian plonge dans une rêverie et se retrouve dans le jardin hollandais perdu.

“Strangely enough I was in England and it was Sunday afternoon. I was sitting with a book on a stone seat under a lilac bush. Close by a clump of rosemary saturated with

perfume. They were playing tennis nearby, the clump clump of the rackets and balls was quite audible. This was the sunken Dutch garden, why Dutch I wonder? The roses? the geometrical flower beds? Or perhaps because it is sunken?" p. 15

« La force de l'habitude, plus que mes moyens propres, me ramena à la maison et me fit m'asseoir par terre dans l'arrière-cour. Chose étrange à dire, j'étais en Angleterre et on était dimanche après-midi. J'étais assise, avec un livre, sur un siège de pierre, sous un lilas. Tout près de moi un massif de romarin saturait l'air de ses parfums. On jouait au tennis non loin de là, l'impact des balles sur les raquettes était parfaitement audible. C'était le jardin hollandais perdu ; pourquoi hollandais, je me le demande ? Les roses ? Les parterres de fleurs de formes géométriques ? Ou peut-être parce qu'il était perdu ? » p. 34 (édition Flammarion)

- c) Première description du parc de Santa Brigida, au Puits de la Lumière Fraternelle, le lieu principal de la fiction.

"First impressions are never very clear, I can only say there seemed to be several court yards, cloisters, stagnant fountains, trees, shrubs, lawns. The main building was in fact a castle, surrounded by various pavilions with incongruous shapes. Pixielike dwellings shaped like toadstools, swiss chalets, railway carriages, one or two ordinary bungalows, something shaped like a boot, another like what I took to be an outsize Egyptian mummy. It was all so very strange that I for once doubted the accuracy of my observation [...]. After walking for a long time we got to a tower which was standing alone in a vegetable garden. It was not the tower of the main building. It was a new tower and not more than three stories tall and whitewashed. It had a certain resemblance to a lighthouse, hardly what one could expect in a garden."
p. 24

« je puis seulement dire qu'il me sembla qu'il y avait là plusieurs cours, des cloîtres, des fontaines stagnantes, des arbres, des bosquets d'arbustes. Le bâtiment principal était en fait un château, entouré de divers pavillons de formes incongrues. Les fées aiment les maisons en forme de champignons vénéneux, les chalets suisses, les wagons de chemin de fer ; il y avait là en outre un ou deux pavillons, l'un en forme de botte, l'autre en forme de ce que je prenais pour une momie égyptienne démesurée. [...] Après avoir marché un assez long temps, nous parvînmes à une tour qui se dressait, solitaire, au milieu d'un potager. Ce n'était pas la tour du bâtiment principal, c'était une tour neuve et de la hauteur de trois étages seulement. Étant peinte en blanc, elle présentait une certaine ressemblance avec un phare, et ce n'est guère ce qu'on peut s'attendre à trouver dans un jardin.» p. 51

- d) Liste des bungalows du parc : Véronica Adams vit dans la chaussure, Anna Wertz dans le chalet suisse qui se trouve être en réalité une pendule à coucou, la Marquise dans un faux agaric rouge à tâches jaunes, Cristobel Burns dans un gâteau

d'anniversaire, Georgina Sykes dans une tente de cirque, Maud Sommers et Vera van Tocht dans un pavillon normal, Natacha Gonzalez dans un igloo d'esquimau.

e) Deuxième description de ce même lieu :

“During fine weather there were plenty of concrete benches to sit on in the garden. [...] The place I preferred was what we called the bee pond. It was really a stagnant fountain overgrown with waterlilies and enclosed with walls prettily covered with white geraniums, rambling roses and jasmine. This secluded spot was the haunt of thousands of honey bees that zimmered all through the warm days at their business. I could sit amongst the bees for hours on end and feel happy, although why they pleased me so I cannot tell.” p. 31-32

« Il y avait de nombreux bancs de ciment pour s'asseoir dans le jardin par beau temps. [...] L'endroit que je préférais, c'était celui que nous appelions la mare aux abeilles. C'était en réalité une fontaine stagnante couverte de nénuphars et enclose de murs joliment recouverts de géraniums blancs, de roses grimpantes et de jasmin. Cette retraite écartée était le rendez-vous de milliers d'abeilles qui s'activaient en bourdonnant par les chaudes journées. Je m'asseyais pendant des heures au milieu des abeilles, et je me sentais heureuse, sans être capable de dire pourquoi elles me plaisaient tant. » p. 60-61

f) Le jardin est objet de rêverie :

“The moon shone in through my window and I could not get off to sleep, but lay half dreaming and half awake, a state which is quite familiar to me now. Souvenirs from the far past rose like bubbles in my mind and things I thought were long forgotten came back as clear as if they had just happened.

The Luxembourg Gardens and the smell of chestnut trees, Paris. St. Germain des Près, having breakfast on the terrace of a café with Simon, whose face was as clear and solid as if full of life, but Simon must be dead for thirty years now, there is nothing left of him as far as I know. Simon talking like the Arabian Nights, Love and Magic. Then I dreamt that I was preparing lunch in a summer house in the hollow of a large garden with Simon. There was something important I had to ask him and I touched his chest. “But you are as solid as I am.” I told him, “Oh Simon why did you die before you told me what it is all about? Simon, what is it like being dead? ” That was what I had to ask him and I felt embarrassed, he looked puzzled for a moment then he said:

“You think it is going to end all the time but it never does.” [...] Simon lost in interminable twilight gardens, never getting free, and he knew so much.” p. 60

« La lune, par la fenêtre, brillait et je ne parvenais pas à trouver le sommeil, mais gisais mi-rêvant mi-éveillée, état qui m'est tout à fait familier maintenant. Les souvenirs du lointain passé s'élevaient comme des bulles dans mon esprit, et des choses que je croyais dès longtemps oubliées me revenaient aussi nettes que si elles venaient tout juste de se produire.

Le Jardin du Luxembourg et l'odeur des marronniers, à Paris. Saint-Germain-des-Prés et le petit déjeuner pris à la terrasse d'un café avec Simon, ce Simon dont le visage était aussi net et réel que s'il était toujours plein de vie, alors que Simon devait être mort depuis trente ans déjà, et qu'à ma connaissance il ne restait rien de lui. Simon parlant comme les Mille et une Nuits, d'amour et de magie.

Puis je rêvai que j'étais en train de préparer le déjeuner dans une maison de campagne située au creux d'un grand jardin. Simon était là. J'avais quelque chose d'important à lui demander et je lui touchais la poitrine. « Mais vous êtes aussi réel que je le suis, lui disais-je. O Simon, pourquoi êtes-vous mort avant d'avoir pu me dire de quoi il s'agit ? Simon, à quoi cela ressemble-t-il d'être mort ? » Voilà ce que j'avais à lui demander et je me trouvais embarrassée. Il parut un instant déconcerté, puis il me dit :

« Vous pensez que c'est la fin de tout mais il n'en est rien. » [...] Simon perdu en des jardins au crépuscule, pas plus libre aujourd'hui qu'hier, lui qui en savait tant ! » p. 100-101 (édition Flammarion)

g) Marian imagine Maude Summers dans un jardin après avoir appris sa mort :

“Poor Maude with her dainty flowered blouses and the Ame de rose face powder. Her peach crêpe-de-chine cami-knickers which we all envied and which had taken her six months to sew. Timid, sensitive Maud, the only one of our number that had in any way resembled the Dear Old Lady of Tradition, with fluffy white hair, pink xheeks and white teeth. False of course, but white.

It was easy to picture poor Maude sitting under a bower of rambling roses in some old world garden full of hollyhocks and lavender, sewing dainty cami-knickers through all eternity.” p. 102

« La pauvre Maud, avec ses jolis corsages à fleurs et l'Ame de Rose dont elle se poudrait le visage ! Ses chemises-culottes de crêpes de Chine de couleur pêche, que nous lui enviions toutes et qu'elle avait mis six mois à confectionner. La timide et hypersensible Maud, la seule d'entre nous qui, à tous égards, ressemblât à la classique vieille dame aux cheveux blancs mousseux, aux joues roses et aux dents blanches.

On imaginait aisément la pauvre Maud assise sous une charmille de rosiers grimpants dans un jardin d'antan plein d'alcées et de lavande, et cousant de délicates chemises-culottes de toute éternité. » p. 162 (édition Flammarion)

h) Le jardin de Carmella cache un trésor : une mine d'uranium est enfouie sous les toilettes des domestiques au fond du jardin de sa propriété (*backyard*).

“I dug up a mine of uranium by mistake,” said Carmella “You remermber that I told you in my letter that I had thought of making an underground passage from my house to the Institute here? Well, I had begun digging quietly, in the most secluded spot I could find, and I dug up a mine of uranium.” p.123

« J'ai découvert sans le vouloir une mine d'uranium, dit Carmella. Vous vous souvenez que je vous disais avoir songé à creuser un souterrain allant de ma maison à cette institution-ci ? J'avais commencé à creuser tranquillement dans l'endroit le plus

retiré possible, et voilà que j'ai mis au jour une mine d'uranium. » p. 194 (édition Flammarion)

- i) Avec le renversement des pôles et le changement de climat, le jardin se couvre de neige. Le jardin laisse alors sa géographie profonde et insoupçonnée.

“The only spot in the garden which showed green was a perfect circle around the sunken rocks where the warm spring leapt out from underground. The round green circle looked curiously unnatural in the expanse of snow.”

« le seul coin du jardin qui laissât paraître un peu de vert, était un cercle parfait qui s'était formé autour des rochers ensevelis sous la neige, là où la source chaude jaillissait du sol » p. 171

- j) La caverne est un nouveau lieu de vie, où l'on fait pousser des champignons dans un jardin sous-terrain.

“Majong transported earth down to the cavern, which he dug up near the warm spring, where the snow was soft and not frozen like everywhere else. We made a large garden of mushrooms, which flourished in all the warmth and dampness. This formed the main portion of our diet, and we carefully reserved a section of spore so that the crops would not decrease. Now and again we planted wheat, and were able to eat this when it germinated, but without sunshine it was impossible to propagate.” p. 142

« Majong transporta, au bas de la caverne, de la terre qu'il avait prise près de la source chaude où la neige était molle et non pas gelée comme partout ailleurs. Nous semâmes une grande plate-bande de champignons qui prospérèrent grâce à la chaleur et à l'humidité ambiante. Ces champignons constituèrent le plus clair de nos menus et nous en réservâmes soigneusement une partie pour en recueillir les spores afin que notre récolte n'allât pas en décroissant. De temps à autre nous semions du blé que nous pûmes consommer lorsqu'il germa, mais, sans soleil, il fut impossible de l'amener à se reproduire. »

Bibliographie commentée

Corpus primaire

Corpus d'étude : éditions de travail

- CARRINGTON, Leonora. *Le Cornet acoustique*. Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'Or », 1974, (245 p.) ;
CARRINGTON, Leonora. *The Hearing Trumpet*. New York, St. Martin's Press, 1976, (158 p.) ;
CARRINGTON, Leonora. *Le Cornet acoustique*. Paris, Garnier-Flammarion, 1983, (217 p.) ;

[Ce roman a d'abord été publié en France dans sa version française avant d'avoir été publié deux ans plus tard au Royaume-Uni dans sa version originale. Leonora Carrington aurait écrit ce roman au Mexique dans les années 50. La traduction d'Henri Parisot. (1974) a un peu vieilli : entre la version originale et la traduction française on perd un peu de l'humour britannique et du second degré qui caractérisait cette œuvre. C'est cependant la seule traduction française disponible.]

- HARDELLET, André. *Le Seuil du jardin*. Paris, Julliard, 1958 ;
HARDELLET, André. *Le Seuil du jardin*. Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1966, (182 p.) [édition revue et corrigée] ;
HARDELLET, André. *Œuvre*. Paris, Gallimard, 1990, (T.1, 425 p.) ;
HARDELLET, André. *Le Seuil du jardin*. Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993, (157 p.).
- WILLEMS, Paul. *Chronique du cygne*. Paris, Plon, 1949, (249 p.) ;
WILLEMS, Paul. *Chronique du cygne*. Bruxelles, Editions Labor, coll. « Espace Nord », 2001, (347 p.).

Autres textes cités

- HARDELLET, André. *Donnez-moi le temps*. Paris, Julliard, coll. « Idée fixe », 1973 ;
HARDELLET, André. *La Promenade imaginaire*. Paris, Mercure de France, coll. « Roue libre », 1974 ;
HARDELLET, André. *Donnez-moi le temps* suivi de *La Promenade imaginaire*. Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2013, (166 p.) ;

[Dans un double essai romancé, le narrateur-auteur revient sur ses méthodes d'écriture. Dans le premier essai, André Hardellet évoque la dimension temporelle

de son œuvre ; dans le deuxième, il évoque la dimension spatiale. Ces deux essais m'ont permis de mieux appréhender les thèmes généraux de l'œuvre d'André Hardellet. Ils proposent des pistes intéressantes autour de la dimension symbolique du jardin. Ils permettent de lier des éléments fictionnels avec des éléments autobiographiques et dressent un inventaire des sources d'inspiration de l'auteur.]

- HARDELLET, André. *Lourdes, lentes...* Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1969 ;
HARDELLET, André. *Lourdes, lentes...* Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1994 (128 p.).

[À la fin de ce roman qui mêle onirisme et sexualité, le narrateur-personnage revient dans le jardin de son enfance, qui ressemble par bien des aspects au jardin du *Seuil du jardin*.]

- HARDELLET, André. *Le Parc des Archers* . Paris, Julliard, 1962 ;
HARDELLET, André. *Lady Long Solo* . Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1971 ;
HARDELLET, André. *Le Parc des Archers* suivi de *Lady Long Solo* . Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1996, (266 p.).

[*Le Parc des Archers* est un roman d'anticipation dystopique qui m'a éclairé sur la fin du *Seuil du jardin* et reprend sa théorie d'un complot supra-étatique. *Lady Long Solo* est un court roman fantastique qui met en jeu toutes les caractéristiques de l'onirisme hardellien.]

- PARISOT, Henri. « Un homme, une collection. Henri Parisot : "L'Âge d'or" ». *Bibliographie de la France, journal officiel de la librairie*. « Chronique », 175^e année, 6^e série, n° 10, 10 mars 1976.

[Chronique contemporaine de la publication du *Cornet acoustique* visant à présenter le travail d'édition d'Henri Parisot et sa collection « L'Âge d'or ». Après un paragraphe d'introduction, on y retrouve une interview de l'éditeur : sont abordés entre autres ses liens avec le surréalisme, son rôle et son travail d'éditeur, sa place dans le monde de l'édition des années soixante-dix. Ce document m'est utile pour comprendre le contexte de publication du *Cornet acoustique* et connaître les raisons de l'important décalage entre l'écriture et la publication du texte. Je remercie « Monsieur N. » et son blog www.laporteouverte.me pour avoir reproduit ce document, disponible à l'adresse suivante :

Mis en ligne le 01 août 2016, [réf. du 20 juin 2017]

<https://laporteouverte.me/2016/08/01/un-homme-une-collection-lage-dor/>

- WILLEMS, Paul. *Un Arrière-pays. Rêveries sur la création littéraire* . Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de l'UCL, coll. « Chaire de Poétique », 1989, (120 p.).

[*Un Arrière-pays* rassemble quatre conférences qu'a données Paul Willems lorsqu'il occupa la Chaire de Poétique de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain en 1988. L'auteur ne s'exprime pas en théoricien mais raconte la genèse de son œuvre dans une narration à la première personne, presque un témoignage. Il s'appuie sur un récit autobiographique pour « glisser imperceptiblement de la vie à la littérature » (p. VI). Cependant Michel Otten nous invite dans sa préface à « reconnaître au passage les transmutations poétiques » (p. VI) qu'ont subi les événements de l'histoire personnelle de l'auteur et à ne pas amoindrir l'importance d'un récit qui pourrait paraître anecdotique s'il ne livrait pas des clefs de lecture de l'œuvre d'une vie.]

Œuvres convoquées de manière secondaire

[Nous avons cherché à constituer un panorama, bien entendu non exhaustif, de l'imaginaire du jardin dans l'histoire, ce qui explique la grande variété de textes mentionnés ici. On y trouvera aussi quelques œuvres surréalistes.]

- ABEILLE, Jacques. *Les Jardins statuaires*. Paris, Flammarion, 1982 ;
ABEILLE, Jacques. *Les Jardins statuaires*. Paris, Éditions Attila, 2012, (466 p.)

[Ce roman est un récit de voyage qui relate les découvertes et les aventures d'un narrateur étranger au pays des jardins statuaires, ce pays où les jardiniers cultivent les statues en pleine terre. Son statut de visiteur lui permet de prévoir l'imminence de la guerre qui va s'abattre sur le pays et de lutter contre l'immobilisme de cette société sur le déclin.]

- ARAGON, Louis. *Une Vague de rêves* (1924) dans *Œuvres poétiques complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Marie-Térèse Eychart [Olivier Barbarant éd.]. Paris : Gallimard, 2007. – T. 1 – 1639 p. – (Bibliothèque de la Pléiade)

[*Une vague de rêves* est un court texte publié au même moment que le premier *Manifeste du surréalisme* de Breton. Moins connu que son alter ego, il en a pourtant les mêmes enjeux : il s'agit de conceptualiser un processus de création textuel trouvé de manière intuitive (écritures automatiques, jeux, rêves et « sommeils ») en lui donnant une assise théorique (réaction contre le réalisme et le positivisme) et une visée programmatique (la libération de l'homme par l'exploration du potentiel infini de son imagination). Cependant les moyens utilisés varient : Aragon utilise l'écriture surréaliste pour décrire le surréalisme et en faire ainsi l'illustration directe. Il fait du rêve le berceau du surréalisme, son moyen et sa fin, et des surréalistes des rêveurs.]

- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Venise, 1516 ; Venise, 1532 ;
ARIOSTO, Ludovico. *Roland furieux*. Trad. de l'italien et éd. critique d'André Rochon. Éd. bilingue. Paris, Les Belles Lettres, 1998, (T.1, 237 p.)

[Le *Roland Furieux* est un fameux poème épique de la Renaissance italienne, dont Le Tasse s'inspirera pour écrire la *Jérusalem délivrée*. Dans l'intrigue de ces deux poèmes le chevalier tombe dans le piège d'une magicienne malintentionnée qui l'attire dans un jardin plus vrai que nature pour qu'il tombe amoureux d'elle, plonge dans la mollesse et la féminité, oubliant sa masculine combativité. Le chevalier ne se rend compte de l'illusion qu'avec l'aide d'un personnage adjuvant qui rompt le charme. Les jardins de ces poèmes m'intéressent dans la mesure où ce sont des jardins magiques illusoire et même démoniaques créés par des magiciennes. J'ai opéré une lecture partielle et sélective des passages qui m'intéressaient.]

[Le chevalier Roger est charmé par la beauté de la magicienne Alcine et de son jardin. Evocation du jardin : chant VI, strophes 59 - 60 et chant VII, strophes 31-32]

- BASSANI, Giorgio. *Il giardino dei Finzi Contini*. Turin, Einaudi, 1962, (293 p.) ;
- BASSANI, Giorgio. *Le Jardin des Finzi-Contini*. Trad. de l'italien par M. Arnaud. Paris, Gallimard, 1964, (373 p.)

[Dans le chef d'œuvre de Giorgio Bassani, le jardin de cette famille juive de Ferrare est le motif central du roman. Traité de manière réaliste, il est le symbole de la réussite financière et des velléités aristocratiques de cette famille bourgeoise dans l'entre-deux-guerres. Lieu des bonheurs enfantins pour le narrateur, le jardin offre ensuite un refuge face aux discriminations raciales et une parenthèse idyllique avant les malheurs de la déportation. Comme il est détruit pendant la Seconde Guerre mondiale, le jardin est aussi le symbole d'un monde disparu avec la Shoah.]

- BOIARDO, Matteo Maria. *Orlando innamorato*. Reggio, 1483 ; Venise, 1495
- BOIARDO, Matteo Maria. *Roland amoureux*.
- BOSCO, Henri. *L'Âne culotte*. Paris, Gallimard, 1937, (260 p.)
- BOSCO, Henri. *Hyacinthe*. Paris, Gallimard, 1940, (241 p.)
- BOSCO, Henri. *Le Jardin d'Hyacinthe*. Paris, Gallimard, 1945, (293 p.)

[*L'Âne culotte* est le premier roman de la trilogie dite de Hyacinthe ; les références des deux autres romans sont mentionnées plus bas pour information. Dans *L'Âne culotte*, le personnage principal, Constantin Gloriot, est encore un enfant qui découvre, émerveillé, le jardin de M. Constantin ; il lui confère immédiatement un caractère magique. Mais le jeune âge du narrateur et la présence du rêve dans la réalité décrite incitent le lecteur à douter de la fiabilité du narrateur. La présence

des thèmes du jardin et de l'onirisme fait de ce roman un excellent objet d'étude annexe.]

- BRETON, André. *Le Premier manifeste du surréalisme* (1924) dans *Œuvres complètes*. [Marguerite Bonnet éd.]. Paris : Gallimard, 1988. – T.1 – 1798 p. – (Bibliothèque de la Pléiade)

[André Breton, quant à lui écrit un manifeste en théoricien. Il en donne des modes d'emploi dans les « secrets de l'art magique surréaliste », et des exemples en publiant des poèmes surréalistes de ses compagnons sans en faire lui-même directement l'illustration. Le rêve tient une place moins importante que dans le texte d'Aragon : c'est la libération des puissances de l'imagination qui conditionne l'existence du surréalisme.]

- BURNETT, Frances Hodgson. *The Secret garden*. New York, Frederick A. Stokes, 1911, (375 p.) ;
BURNETT, Frances Hodgson. *The Secret garden*. Londres, Pinguin Books, 2012, (276 p.)

[Ce roman est un classique de la littérature de jeunesse anglaise. La petite Mary Lennox, orpheline renfermée et désagréable, finit par s'adoucir après avoir découvert par magie un jardin secret. J'ai seulement feuilleté le roman.]

- BUZZATI, Dino. *Il segreto del Bosco Vecchio*. Milan, Treves, 1935 ;
BUZZATI, Dino. *Le Secret du Bosco Vecchio* dans *Œuvres*. Trad. de l'italien par Michel Breitman [1959]. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, (p. 81-169)

[*Le Secret du Vieux Bois* est un roman d'initiation qui décrit de manière à la fois naïve et réaliste le passage de l'enfance à l'âge adulte. L'enfant peut voir l'aspect magique de la forêt, tandis qu'à l'âge adulte il s'en éloigne ; il ne voit plus la magie de la forêt ou s'il s'en rend compte, il n'en est plus émerveillé. Certes, ici la forêt a remplacé le jardin, mais le roman met à jour des liens importants entre enfance, magie et nature, dont je voudrai pouvoir me ressaisir.]

- CALVINO, Italo. *Marcovaldo ovvero les stagioni in città*. Torino, Einaudi, 1963 ;
CALVINO, Italo. *Marcovaldo*. Trad. de l'italien par R. Stragliati [1979]. Paris, Julliard, coll. « 10/18 », 1981, (185 p.)

[Marcovaldo, manœuvre et père d'une famille nombreuse, travaille en ville pour gagner un salaire de misère. Il regrette son enfance paysanne et rêve d'une vie plus champêtre et agréable. Sa quête d'une nature idéalisée va le confronter à ce qui reste de nature dans nos sociétés : nature polluée, nature malsaine, nature

corrosive. Les jardins du roman sont en sursis, menacés par les buildings et la spéculation immobilière.]

- ČAPEK, Karel. *Zahradníkův rok*. Prague, Ot. Storch-Marien, 1929 ;
ČAPEK, Karel. *L'Année du jardinier*. Illustration de J. Čapek. Trad. du tchécoslovaque par Joseph Gagnaire. Paris, Éditions de l'aube, 1997, (185 p.)

[Le roman de Karel Čapek est à mi-chemin entre un almanach réaliste qui dresserait la liste des tâches annuelles du jardinier mois par mois et un essai qui décrirait avec beaucoup d'humour le lien presque amoureux que le jardinier entretient avec son jardin.]

- CARROLL, Lewis. *Alice's adventures in wonderland*. Londres, Macmillan, 1865, (224 p.) ;
CARROLL, Lewis. *Alice's adventures in wonderland*. Illustrations de J. Tenniel. Londres, Penguin Books, 2012, (130 p.)

[Ce classique de la littérature anglaise a eu une influence importante sur deux œuvres du corpus : une influence directe sur *Le Cornet acoustique* et une influence indirecte sur *Le Seuil du jardin*. En effet, selon André Pieyre de Mandiargues dans la préface de 1974, Leonora Carrington s'est directement inspirée des *Aventures d'Alice au pays des Merveilles*, détournant et subvertissant le conte en créant sa propre narration. D'autre part dans *Donnez-moi le temps* et dans *La Promenade imaginaire*, André Hardellet mentionne explicitement le personnage d'Alice lorsqu'il énumère ses sources d'inspiration.]

- COLONNA Francesco. *La Hypnerotomachia di Poliphilo*, Venise, 1499 ;
COLONNA Francesco. *Le Songe de Poliphile*. Traduit de l'italien par Jean Martin [1546]. Translittération et éd. critique de Gilles Polizzi. Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1994, (507 p.)

[L'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, publié à Venise en 1499 est une œuvre néo-platonicienne qui met en scène un rêve de jardin.]

- DE LORRIS, Guillaume. DE MEUNG, Jean. *Le Roman de la Rose*. Trad. d'Armand Strubel. Paris, Librairie générale française, coll. « Lettres gothiques », 1992, (1150 p.)
- DE PRECY, Jorn. *The lost garden*. [1912]. Trad. de l'anglais (Angleterre) par Marco Martella [2011].
- MARTELLA Marco, *Le Jardin perdu*. Arles, Actes Sud, 2011, (144 p.)

[Selon toute vraisemblance, suivant un procédé littéraire courant à la Renaissance, Marco Martella qui prétendait être le traducteur d'un texte absolument rarissime d'un certain Jorn De Prècy a en réalité inventé et le texte et l'auteur. Il en résulte un texte hybride, à mi-chemin entre un traité de l'art des jardins et un essai sur la place du jardin dans la société moderne et contemporaine. Le jardin public fait notamment figure de parenthèse dans un quotidien toujours plus pressé par des exigences de productivité et de rapidité.]

- EDEN, Frederic. *A Garden in Venice*. Londres et Édimbourg, Ballantyne Press, 1903 ;
EDEN, Frederic. *Un jardin à Venise*. Trad. de l'anglais et édité par Marie-Thérèse Weal. Arles, Actes Sud, 2005, (160 p.)

[Après quelques recherches synthétisées dans une postface, Marie-Thérèse Weal nous offre une traduction française du récit autobiographique de Frederic Eden, riche aristocrate anglais : ce dernier raconte la genèse du jardin qu'il a acheté en 1884 et les spécificités que requiert la culture à Venise, démentant ainsi à force de persévérance et d'énergie l'adage « *Venezia, tomba des fiori* » (Venise, la tombe des fleurs).]

- HÉSIODE. *La Théogonie. Les travaux et les jours. Le Bouclier*. Trad. du grec ancien par Paul Mazon [1928]. Paris, Les Belles Lettres, 2002, (158 p.)

[Daté du milieu du VIII^e siècle, *Les travaux et les jours* forment la première mention du mythe des races, autrement appelé mythe des quatre âges. L'âge d'or recouvre un temps révolu où vivait la première race d'hommes créés par les Immortels, âge bienheureux où les hommes ne vieillissaient pas et mouraient paisiblement. « Tous les biens étaient à eux : le sol fécond produisait de lui-même une abondante et généreuse récolte » (v. 120). Il n'est pas fait mention de jardins (ils vivent dans leurs champs), mais le mythe de l'âge d'or sera par la suite souvent associé au jardin.]

- HOMERE. *Odyssée* suivi de *Des lieux et des hommes*. Éd. critique de François Hartog. Trad. du grec ancien par Philippe Jaccottet [1955]. Paris, La Découverte, 2004, (435 p.)

[Les jardins de Calypso (Chant V) restent toujours verts. Ils sont décrits selon le *topos* du *locus amoenus* et s'inspirent du mythe de l'âge d'or. L'île de Circé la magicienne (Chant X) inspirera les poèmes épiques de la Renaissance italienne.]

- LA FONTAINE, Jean. *Le Songe de Vaux*. Paris, 1665 ; 1671 ; 1729 ;
LA FONTAINE, Jean. *Œuvres diverses*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, (T.3, p. 78-122)

[Ce texte hétérogène et inachevé, composé de neuf fragments versifiés insérés dans un récit en prose, a été commandé à Jean de la Fontaine par Nicolas Fouquet, propriétaire du château de Vaux-le-vicomte. Écrit entre 1659 et 1661, ce texte qui a pour objet de louer la beauté du domaine devra être abandonné à l'emprisonnement du commanditaire et sera publié seulement de manière posthume. Disant s'inspirer du *Roman de la rose*, du *Songe de Poliphile* et du *Songe de Scipion*, Jean de La Fontaine reprend le mécanisme du rêve pour parvenir au jardin enchanté de Vaux. Là, les Grâces et des Amours se promènent, les nymphes chantent, les poissons du bassin conversent... Ultime preuve de l'aspect merveilleux du jardin : il est personnifié en Hortésie, fée et allégorie du jardin.]

- *La Bible de Jérusalem*. « La Genèse », « 1. La Création et la Chute », 1-3. Trad. de l'hébreu par l'Ecole biblique de Jérusalem. Paris, Les éditions du Cerf, 1973. (p. 31-34).

[Dans le Livre de la Genèse, l'Eden est le jardin de la création, créé par Dieu pour Adam et Eve. C'est un jardin d'abondance perpétuelle et de diversité, que l'homme n'a pas besoin de cultiver. Adam et Eve en seront expulsés après avoir mangé du fruit de l'arbre de la Connaissance, qui leur était interdit. La Genèse est le texte fondateur du mythe du jardin d'Eden.]

- MARINETTI, Filippo Tommaso. VIVIANI, Alberto. *Firenze biondazzurra sposerebbe futurista morigerato*. Introduction de Paolo Perrone Burali d'Arezzo. Palerme, Sellerio, 1992, (295 p.)

[*Firenze biondazzurra sposerebbe futurista morigerato* [Florence blonde aux yeux bleus ne pourrait épouser qu'un futuriste modéré] est un récit qui fait de manière rétrospective la somme des événements constitutifs du mouvement futuriste de 1905 à 1944. Co-écrit par les deux chefs de file du mouvement en 1944, il ne sera pourtant édité qu'en 1992 en Italie et ne connaît pas encore de traduction française. Ce récit hybride tient du roman par sa longueur, du théâtre par son utilisation de la parole des personnages et de la poésie futuriste par son absence de ponctuation et son réseau d'images poétiques dont le jardin fait partie.]

- MARINETTI, Filippo Tommaso. « Le notti di spazzavento », *Gli Amori futuristi*. Cremona, Casa editrice Ghelfi, 1922 ;
MARINETTI, Filippo Tommaso. « Le notti di spazzavento », *Pour un temps. Autoportrait et Les Amours futuristes* Trad. de l'italien par Gérard-Georges Lemaire. Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, (p. 138-140.)

[Marinetti propose une fin parallèle à la nouvelle « Le notti di spazzavento » [« Les nuits de frayeur »], dernière nouvelle du recueil *Les Amours futuristes*, où un couple batifole dans un jardin rempli d'explosifs à ses risques et périls.]

- MORE, Thomas. *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicæ statu, deque nova insula Utopia*. Louvain, Thierry Martens, 1516 ;
MORE, Thomas. *L'utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*

- OVIDE. *Les Métamorphoses*.
OVIDE. *Les Métamorphoses*. Éd. critique de Georges Lafaye. Trad. du grec ancien par Olivier Sers. Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2009, (782 p.)

[Datés de l'an 3 après J.-C., *Les Métamorphoses* reprennent notamment le mythe des quatre âges (I, 89-150), celui de la nymphe Pomone (XIV, 623-771) et l'histoire de Philémon et Baucis (VIII, 611-724). Les nombreuses métamorphoses en végétal ont contribué à l'enrichissement de l'imaginaire de ces plantes.]

- PLAISANT-SOLER, Estelle. *Jardins. Une anthologie*. Paris : Éditions Citadelles & Mazenod, 2017. – 288 p.

[Agrégée de littérature, Estelle Plaisant-Soler nous propose une anthologie de textes littéraires sur les jardins, dans un classement chronologique et thématique, de l'Antiquité à la modernité. Beau livre de vulgarisation qui laisse une grande part à l'iconographie du jardin dans l'histoire de l'art. L'ambition internationale du livre aide à se constituer un panorama mental des jardins littéraires mondiaux, même si la littérature française tient quand même une place privilégiée.]

- PSEUDO-APOLLODORE. *Bibliothèque*. Trad. du grec ancien par Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonie. Besançon, Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1991, (310 p.)

[Seul le Pseudo-Apollodore (I^e ou II^e siècle après J.-C.) fait un récit complet des travaux d'Héraclès : on y retrouve le mythe du jardin des Hespérides (livre II, 5, 11), verger fabuleux dans lequel poussent des pommes d'or. On fait mention des travaux d'Héraclès bien avant dans la littérature antique, dès la *Théogonie* d'Hésiode.]

- ROUSSEL, Raymond. *Locus Solus*. Paris, Alphonse Lemerre, 1914 ;
ROUSSEL, Raymond. *Locus Solus*. Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1979, (267 p.)

[Un éminent scientifique fait visiter son domaine, un grand parc où se succèdent des installations plus étranges et surréalistes les unes que les autres. Cette œuvre hors-norme, pourtant publiée dix ans avant *Le Manifeste du surréalisme* d'André

Breton, sera redécouverte par les surréalistes et formera une des sources d'inspiration littéraire de ce mouvement.]

- RUTEBEUF. « Dit des propriétés de Notre Dame » (1262-1265), *Œuvres complètes*. Trad. de Michel Zink. Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, (T. 2, p. 461-477).

[Attribué à tort à Rutebeuf, « Le Dit des propriétés de Notre Dame », autrement connu sous le nom des « Neufs joies de Notre Dame », est un poème de louange à la Vierge Marie qui lui associe l'imaginaire du Cantique des Cantiques. Pour exalter sa pureté dans le cadre du dogme de l'Immaculée conception, la Vierge Marie est qualifiée de « violette non violée, / Cortilz touz enceinz a closture. » (« violette non violée, / jardin enclos de tous côtés » p.468-469). La violette, le lis et la rose lui sont traditionnellement associées : elle est appelée Rose mystique, Rose sans épine, jardin clos.]

- TAILHADE, Laurent. *Le jardin des rêves. Poésies*. Paris, Alphonse Lemerre, 1880, (268 p.)

Date de publication web inconnue [réf. du 19 juin 2017]. Disponible sur Internet à l'adresse suivante :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k548396?rk=21459;2>

- TASSO, Torquato. *Gerusalemme liberata*, Venise, 1580 ; Parme, 1581 ;
TASSO, Torquato. *Jérusalem délivrée*. Trad. de l'italien par Gérard Genot. Éd. critique par Lanfranco Caretti. Éd. bilingue. Paris, Les Belles Lettres, 2008, (T.2, 408 p.)

[Le chevalier Renaud est charmé par la beauté de la magicienne Armide et de son jardin. L'évocation du jardin au chant XVI est plus ample et la description plus précise que chez l'Arioste.]

- VIRGILE. *Les Bucoliques*. Trad. du latin par Eugène de Saint-Denis [1992]. Paris, Les Belles Lettres, 1997, (140 p.)

[Convention littéraire depuis les *Idylles* de Théocrite, la tradition de la poésie pastorale a fait de l'Arcadie, « province grecque, au centre du Péloponnèse » une région mythique. *Les Bucoliques* de Virgile ont contribué à l'invention de ce genre nouveau, celui de la poésie pastorale, qui viendra par la suite enrichir l'imaginaire de la nature et du jardin. La quatrième bucolique, qui annonce l'arrivée d'un nouvel âge d'or grâce à la venue au monde d'un enfant, sera reçue dans l'Antiquité tardive comme une prémonition du christianisme (notamment par Lactance).]

Corpus secondaire

Études critiques par auteur

Leonora Carrington

- **Ouvrages monographiques**

- CHADWICK, Whitney. *Les Femmes dans le mouvement surréaliste* (1985). Paris : Éditions Thames & Hudson, 2002. – 256 p.

[Cet ouvrage est une étude thématique transversale accompagnée de photos et de reproductions de tableaux qui s'intéresse à l'image des femmes, à leur rôle et à leur contribution au mouvement surréaliste. Il confronte l'image masculine de la femme idéalisée au regard que les femmes ont posé sur elles-mêmes. Une part de l'ouvrage est dédiée à Leonora Carrington, surtout dans les chapitres 2 et 5.]

- ABERTH, Susan. *Leonora Carrington : Surrealism, alchemy and art* (2004). Farnham : Ashgate/Lund Humphries, 2010. – 160 p.

[Cette monographie s'appuie sur la biographie de Leonora Carrington et sur des entretiens avec l'auteur pour éclairer l'œuvre de l'artiste par certains événements de sa vie. Ce livre s'attache aussi à présenter l'œuvre plastique de Leonora Carrington, ce qui explique la place accordée aux reproductions de ses tableaux. La place accordée à la littérature est ainsi minoritaire.]

- **Articles**

- BORDAS, Eric. « De l'autre côté du miroir des objets, *Le Cornet acoustique* de Leonora Carrington », *Modernités, Écritures de l'objet*. [Roger Navarri éd.] Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, n°9, p.148-176

[Eric Bordas nous livre une lecture du roman de Leonora Carrington à travers le prisme de l'objet : ce livre serait le récit initiatique d'une libération de l'homme asservi à une multitude d'objets inutiles qui biaise son rapport au réel, pour qu'il puisse ainsi renouveler son rapport au monde dans une métaphysique transcendante. Cette étude donne des clefs de lecture de l'œuvre qui semblent pertinentes, cependant on pourrait regretter le manque de distinction entre les végétaux et les autres objets mentionnés, ainsi qu'entre l'homme (au sens générique du terme) et la femme, ce roman donnant une place toute particulière aux femmes.]

- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. « Les contes de Leonora Carrington. Le tissage d'une intersubjectivité ». *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1922-1950)*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2014, p. 541-559.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. Éd. critique. *Le Cornet acoustique*. Paris : Garnier-Flammarion, 1983, p. 7-24
- DE MANDIARGUES, André Pieyre. Préface. *Le Cornet acoustique*, Paris : Flammarion, 1974 – p. 7-12 – (collection « l'Âge d'or »)
- SMITH, Ali. Éd. critique. *The Hearing Trumpet*. Londres : Penguin Classics, 2005, – 158 p. – (coll. « Modern Classics »)

- **Thèses académiques**

[Les thèses ci-dessous sont mentionnées à titre indicatif. N'en a été lu que le résumé, l'introduction et la bibliographie lorsqu'ils étaient disponibles. L'existence de travaux académiques récents sur l'imaginaire surréaliste féminin, dont les œuvres littéraires et picturales de Leonora Carrington en forment un exemple, indiquent de la pertinence d'une étude de genre et d'une approche trans-artistique de l'œuvre de cet auteur.]

- BLANCARD, Marie. « Les spectacles intérieurs de Leonora Carrington, Frida Kahlo, Gisèle Prassinos, Dorothea Tanning et Unica Zürn : Dialogue entre écriture et arts plastiques ». Thèse de troisième cycle en littérature générale et comparée, université de Cergy Pontoise, 2006, (590 p.)
Publication autorisée par le jury et effective en 2008 [réf. du 11 juin 2015].
Disponible sur Internet à l'adresse suivante :
<http://biblioweb.u-cergy.fr/theses/06CERG0296.pdf>
- MARQUIÉ, Hélène. « Métaphores surréalistes dans des imaginaires féminins : quêtes, seuils et suspensions : souffles du surréel au travers d'espaces picturaux et chorégraphiques : parcours dans les œuvres de Leonora Carrington, Leonor Fini, Dorothea Tanning, Martha Graham, Doris Humphrey et Carolyn Carlson. » Thèse de troisième cycle en littérature générale et comparée, ANRT, 2000, (960 p.)

André Hardellet

- **Ouvrages généraux de référence**

- DAROL, Guy. *André Hardellet : une halte dans la durée*. Paris : Le Castor Astral, 1998. – 158 p. – (coll. « Tombeau »)

[Cette monographie remanie un premier ouvrage critique intitulé *André Hardellet ou le Don de double vie*. (Paris : Presses de la Renaissance, 1990). L'essai propose une bibliographie exhaustive des œuvres d'André Hardellet jusqu'en 1998, date de sa propre parution. Cette dernière m'a proposé un aperçu de la production littéraire de l'auteur et des rééditions dont elle a fait l'objet, ce qui donne un aperçu de sa réception en France.]

- DEMOUGIN, Françoise. *André Hardellet : une œuvre hors du siècle*. Paris : L'Harmattan, 2002. – 192 p. – (« Critiques littéraires »)

[Françoise Demougin caractérise l'œuvre d'André Hardellet comme une œuvre hors du siècle parce que peu connue ou reconnue par la critique. L'universitaire propose ainsi une approche diachronique de l'œuvre (étude biographique, étude de la réception de l'œuvre). Mais c'est aussi une œuvre hors du temps par les thèmes qu'elle aborde : l'étude de l'œuvre peut être aussi synchronique et thématique, selon les chapitres. Un sous-chapitre intitulé « les lieux magiques » (p. 105-114) m'a particulièrement intéressé : il introduit la ville, le jardin et l'horizon comme autant de lieux récurrents dans l'œuvre d'André Hardellet.]

- **Articles spécifiques au sujet du mémoire**

- CLAUDEL, Philippe. « André Hardellet et le surréalisme, quelques éléments d'approche ». *Mélusine. Cultures / contres cultures*, 1997, n°16, p. 338-352.

[Cet article a pour but de montrer les points de contact entre l'œuvre d'André Hardellet et le mouvement surréaliste. Il nous intéresse particulièrement puisqu'il met en valeur ce que les deux ont en partage : l'usage de la métaphore de l'espace pour dire l'approche de l'inconnu, la marche comme moyen de s'approcher de ce que le réel nous cache, la poésie comme moyen et fin d'une « quête ontologique » (p.344) reliant « l'être, le lieu, et le dire » (p.344).]

- CLAUDEL, Philippe. « L'énigmatique machinerie (à propos du roman *Le Seuil du jardin* d'André Hardellet) ». *Pleine Marge*, décembre 1997, n°26, p. 95-103.

[Philippe Claudel présente le premier roman de cet auteur méconnu qu'est André Hardellet. Il fait une étude linéaire de la structure du roman et de ses enjeux en présentant brièvement et en analysant les faits, les lieux, les personnages et leurs interactions. L'« énigmatique machinerie » renvoie à la fois à la machine de Swaine, le personnage secondaire, à la conception du monde de Masson, le personnage principal et aux procédés d'écriture d'André Hardellet, l'auteur du roman.]

- DEMOUGIN, Françoise. « Le thème du seuil et de l'attente dans le roman d'André Hardellet : *Le Seuil du jardin* ». *Recherches sur l'Imaginaire*, 1984, cahier XI, p. 69-73.

[Françoise Demougin entreprend l'étude d'un extrait significatif du roman en prenant appui sur les travaux de G. Durand ayant trait à l'imaginaire. Elle utilise aussi des concepts issus de la psychanalyse et de l'étude des mythes en s'inspirant des travaux de M. Eliade. Il s'agit ici de montrer que le thème du seuil et de l'attente prend la forme d'un rituel initiatique qui permet l'accès à un au-delà du réel, rituel effectué à la fois par Stève Masson, le personnage principal, par André Hardellet, l'écrivain, et peut-être même par le lecteur lui-même.]

- TOMI, Jean-Marc. « Escales chez Temporel, ou les utopies buissonnières d'André Hardellet ». *Yellow submarine. Envies d'utopies*, mars 2008, n°133, p. 50-65.

[Unique recueil d'articles scientifiques étudiant les œuvres de science-fiction, *Yellow submarine* les rassemble de manière thématique, ici autour du genre de l'utopie. L'article de Jean-Marc Tomi prend le concept dans son sens large, moins comme la description prescriptive ou effective d'une société idéale que comme une méthode individuelle – et pourtant partageable au plus grand nombre – de l'expérience d'un ailleurs géographique et temporel. L'auteur se propose de repérer les lieux qui permettent le passage dans l'œuvre d'André Hardellet, d'analyser les mécanismes internes au passage et les méthodes qui le permettent.]

- **Thèses académiques**

CLAUDEL, Philippe. « Géographies d'André Hardellet. » [document pdf – téléchargement en ligne]. Thèse de troisième cycle, université de Nancy II, 2001, (518 p.) Publication autorisée par le jury [réf. du 15 décembre 2014]. Disponible sur Internet à l'adresse suivante :

<http://docnum.univ-lorraine.fr/public/NANCY2/doc199/2001NAN21010.pdf>

- DEMOUGIN, Françoise. « Étude sur l'œuvre d'André Hardellet ». Thèse de troisième cycle, université d'Angers, 1987, (420 p.)
- RÉAL, Éléonore. « Le mystère éloquent : André Hardellet et l'écriture du secret ». Thèse de troisième cycle, université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2006, (598 p.)

Paul Willems

- **Ouvrages généraux de référence**

- EMOND, Paul (éd.). [et alii]. *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études* (1984). Bruxelles : Labor, 1992. – (Archives du futur)

[Un ouvrage critique qui veut faire partager le monde intérieur de Paul Willems, où « l'arrière-pays » comme ce dernier l'appelle : ni critique biographique ni critique des sources, cette compilation d'entretiens avec l'auteur, d'inédits, de documents d'archives et d'études critiques ne propose pas de rapport de cause à effet entre les éléments biographiques et l'œuvre de l'auteur mais cherche à montrer le foisonnement d'une œuvre vivante. On peut noter la présence d'une bibliographie complète en fin de volume]

- HALEN, Pierre (éd.). OTTEN, Michel. « Lectures de Paul Willems » [en ligne]. *Textyles*, novembre 1988, n°5, non paginé.
Date de publication web inconnue [réf. du 11 juin 2015]. Disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://textyles.revues.org/1698>

[Voici un numéro spécial de la revue belge *Textyles* (revue de littérature belge francophone) consacré à l'œuvre de Paul Willems. En plus de ses rubriques habituelles, il contient des articles critiques, une bibliographie de l'œuvre de Paul Willems, deux inédits de l'auteur, et un espace consacré aux Archives et au Musée de la Littérature de Bruxelles qui conserve et met en valeur des documents de l'auteur.]

- VAN DE KERCKOVE, Fabrice (éd.) [et alii]. *Paul Willems, l'enchanteur*. New York : Peter Lang, 2002 – (Belgian Francophone Library). – 330 p.

[Cet ouvrage critique de référence sur Paul Willems est un recueil d'articles qui contient : des lettres et des carnets inédits de l'auteur, des témoignages de ses proches qui brossent un portrait des différentes facettes de la personne qu'il fût (l'homme, le dramaturge, l'animateur), des articles d'écrivains qui parlent de son œuvre, des études critiques.]

- **Articles spécifiques au sujet du mémoire**

- GREAVES, Roger. « Hortus musicus ». *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*. [Paul Emond éd.]. Bruxelles : Labor, 1992, p. 19-23.

[Cet article étudie les variations du motif dynamique du jardin dans trois œuvres en prose de Paul Willems : *Tout est réel ici*, *L'Herbe qui tremble* et *Chronique du cygne*. Il nous propose une géographie des jardins de ce corpus puis montre comment le motif de la musique s'associe à celui du jardin.]

- JAGO-ANTOINE, Véronique. « Un romancier au jardin des légendes. Une lecture de la Chronique du Cygne » [document pdf – téléchargement en ligne]. *Textyles. Lectures de Paul Willems*, novembre 1988, n°5, p. 23-42. Mis en ligne le 04 octobre 2012, [réf. du 27 juin 2013]. Disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://textyles.revues.org/1704>

[C'est une étude du roman qui a fait date : Véronique Jago-Antoine montre que malgré la présence du merveilleux et d'un bestiaire féérique qui empruntent à la tradition du conte, la *Chronique du cygne* n'appartient pas à ce genre car, sous couvert d'une apparente simplicité manichéenne, la frontière entre les mondes est poreuse. Le jardin est au centre de l'étude puisque le paradis perdu se trouve être l'enjeu de la quête de l'écrivain.]

- LINKHORN, Renée. « Paul Willems, le temps-qu'il-fait et le temps-qui-passe ». *Paul Willems, l'enchanteur*. [Fabrice van de Kerckhove éd.]. New York : Peter Lang Publishing, 2002, p. 291-306.

[Cet article fait l'étude du temps chez Paul Willems en coordonnant le temps météorologique avec le temps de la durée fictionnelle. La grande majorité des exemples sont pris dans la *Chronique du cygne*.]

- OTTEN, Michel. « Reflets de paradis de *L'Herbe qui tremble* à *Il pleut dans ma maison* » [document pdf – téléchargement en ligne]. *Textyles. Lectures de Paul Willems*, novembre 1988, n°5, p. 87-103. Mis en ligne le 04 octobre 2012, [réf. du 27 juin 2013]. Disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://textyles.revues.org/1711>

[Dans un article reprenant le fil d'une réflexion déjà développée dans un précédent travail (voir référence suivante), Michel Otten montre la continuité thématique entre trois œuvres de Paul Willems : *L'Herbe qui tremble*, *Il pleut dans ma maison* et *Chroniques du cygne*. Il montre comment le mythe de l'Éden est réinvesti et réactualisé d'une manière personnelle à l'auteur.]

- OTTEN, Michel. « Débris de paradis. Lecture du fragment dans *L'Herbe qui tremble* ». *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*. [Paul Émond éd.]. Bruxelles : Labor, 1992, p. 25-31.

[Michel Otten étudie l'actualisation du mythe du jardin d'Éden dans l'œuvre de Paul Willems et en particulier dans *L'Herbe qui tremble*. Selon la mythologie personnelle de l'auteur, la chute, provoquée par l'amour d'Adam pour Eve, a fait éclater le paradis qui se trouve toujours sur terre mais sous forme de fragments. Les personnages et l'auteur recherchent ces morceaux de paradis diminués dans une quête toujours renouvelée où la contemplation des beautés du monde joue un rôle essentiel. Le critique analyse cette poétique du morcellement, présente tant

dans la construction du roman que dans l'exploitation du motif du miroitement et du reflet.]

- ROLAND, Hubert. « Influences allemandes dans l'œuvre de Paul Willems ». *Les Lettres belges au présent*. [Hans-Joachim Lope éd.]. New York : Peter Lang Publishing, 2001. – p. 51-68.

[Hubert Roland creuse ici la piste des influences allemandes mentionnée par Véronique Jago-Antoine dans l'article précédemment cité. Il fait une étude biographique et comparée des thèmes présents dans les œuvres des romantiques allemands que l'auteur a lus et ceux présents dans deux romans qu'il a écrits, *L'Herbe qui tremble* et la *Chronique du cygne*. Le rapport qu'entretient l'auteur à la nature aurait notamment subi ces influences.]

- VAES, Guy. « Une apocalypse chuchotée » *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*. [Paul Emond éd.]. Bruxelles : Labor, 1992, p. 34-38.

[A contre-courant des habitudes de son temps, Paul Willems préfère le détour de la fable pour dénoncer la gangrène du monde moderne. Guy Vaes démontre comment le genre de la fable, à première vue manichéen, permet le tableau tout en finesse d'un « antagonisme modulé » (p.36). Il s'intéresse, contrairement à Véronique Jago-Antoine, à la fois aux thèmes exploités dans l'intrigue de la *Chronique* et au style de l'auteur qui permet la nuance.]

- MICHAUX, Ginette. Éd. critique, *Chronique du cygne*, Bruxelles : Editions Labor, 2001. – p. 313-347

[Paul Willems fut membre de l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique. La reconnaissance institutionnelle de l'auteur explique que cette édition critique soit dirigée par un enseignant-chercheur. Cette édition critique est précieuse : dans les dernières pages du livre, Ginette Michaux nous propose une lecture analytique, structurelle et thématique du roman, ainsi qu'un dossier iconographique et une bibliographie scientifique que j'ai utilisée.]

- **Matériel biographique : Paul Willems et le jardin de Missembourg**

- GEVERS, Marie. *Vie et mort d'un étang* (1961). Bruxelles : Éditions Luc Pire, 2009 – (Espace nord) – 281 p.

[Cette œuvre est un roman autobiographique en trois parties indépendantes, « L'étang », « La cave » et « La chambre retrouvée », rassemblées par une unité thématique (le domaine familial) sur la suggestion d'édition de Georges Sion. Dans ces trois parties successives la mère de Paul Willems va ausculter son passé

et livrer le récit de son enfance bienheureuse auprès de l'étang, « âme de ce jardin », puis celui de l'impact de la seconde guerre mondiale sur Missembourg et sa famille, journal des pertes et du deuil d'une femme de soixante ans ; enfin, dans l'épilogue que forme la dernière partie, l'écrivain revient à Missembourg quatorze ans après la fin de la guerre pour se confronter aux lieux tragiques de la mémoire et affirmer l'importance de continuer à vivre. On peut aussi mentionner la présence d'une étude de Jacques Cels et une chronologie en fin de volume.]

- HARMEL, Pierre. « Paul Willems et le sacré ». *Paul Willems, l'enchanteur*. [Fabrice van de Kerckhove éd.]. New York : Peter Lang Publishing, 2002, p. 78-80.

[Ce texte est un témoignage de l'homme que Paul Willems fut de son vivant. Il interroge son lien avec le sacré. Il m'intéresse dans la mesure où Pierre Harmel affirme que la nature était sacrée pour l'écrivain en donnant quelques éléments biographiques. Est fait mention le jardin du domaine de Missembourg, où vécut Paul Willems.]

- WILLEMS, Paul. *Le Fonds Marie Gevers et ses prolongements* [document pdf – téléchargement en ligne]. Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1989.
Date de publication inconnue [réf. du 27 juin 2013]. Disponible sur Internet à l'adresse suivante :
www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/willems041189.pdf

[Ce texte est une communication délivrée le 4 novembre 1989 pour l'inauguration du fonds Marie Gevers à l'Académie royale de langue et de littérature de Belgique. Paul Willems parle de l'écrivain que fut sa mère, des liens qu'elle entretenait avec le jardin de Missembourg et de ce qu'elle avait entrepris de réaliser à travers son œuvre.]

- WILLEMS, Paul. « Marie Gevers et le jardin de Missembourg ». *La Nouvelle Revue des deux mondes*, 1975, n°11, p. 324-329.

[A la mort de sa mère en mars 1975, Paul Willems rédige cet article qui lui rend un dernier hommage. Figure tutélaire du jardin de Missembourg, Marie Gevers incarne un idéal de l'écrivain, qui a su voir et écrire l'importance du jardin dans son œuvre.]

Études générales sur le jardin

Histoire de l'art des jardins

- BARIDON, Michel. *Les Jardins, paysagistes – jardiniers – poètes*. Paris : Éditions Robert Laffont, 1998. – 1239 p. – (Bouquins)

[Cette monographie est l'ouvrage de référence en matière d'histoire des jardins. Il donne un aperçu global de la place et la forme des jardins que leur ont donné les principales « civilisations paysagères », pour reprendre une expression d'Augustin Berque.]

- BECK, Bernard. « Jardin monastique, jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux. » *Revue d'histoire de la pharmacie*, 88^e année, n°327, 2000, p. 377-394.

Dernière mise à jour non communiquée [réf. du 19 juin 2017]. Disponible sur Internet à l'adresse suivante :

http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_2000_num_88_327_5121

- CAUQUELIN, Anne. *Petit traité du jardin ordinaire* (2003). Paris : Éditions Payot et Rivages, 2005. – 201 p.

[Cet essai donne des éléments de définition de ce qu'Anne Cauquelin appelle « le jardin ordinaire », une idée générale et abstraite du jardin commun privé. Il fait l'inventaire du minimum requis pour appeler un coin de terre « jardin ». Cet ouvrage m'a été utile pour mettre au point mes définitions du concept de jardin privatif.]

- CLÉMENT, Gilles. *Jardins, paysage et génie naturel*. Paris : Collège de France / Fayard, 2012. – 68 p. – (« Les leçons inaugurales du Collège de France »)

[Cet ouvrage est une transcription de la leçon inaugurale que Gilles Clément a prononcée le 1^{er} décembre 2011 au Collège de France en tant que titulaire de la chaire de création artistique pour l'année 2011-2012. Cette leçon vise à inscrire les travaux de Gilles Clément dans l'histoire de l'art du jardin : son concept de jardin planétaire s'oppose au concept traditionnel et historique d'un jardin architectural. L'œuvre de Gilles Clément est incontournable pour penser le jardin contemporain.]

- HARRISON, Robert. *Jardins, réflexions* (2007). Trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Florence Naugrette. Paris : Le Pommier, 2010. – 320 p. – (Poche-Le Pommier !)

[Cet essai propose une série de réflexions autour du concept général de jardin en prenant appui sur des exemples de jardins réels, littéraires ou mythiques. Chaque chapitre aborde librement un nouvel aspect de la question. Le fil conducteur de ces réflexions est la thèse sous-jacente que veut défendre Robert Harrison : le jardin

est fondamentalement humain. En prenant soin du sol et de la vie qui s'y développe, le jardinier exerce son humanité et lutte contre la barbarie. Cet ouvrage m'a été utile pour mettre au point mes définitions du concept de jardin.]

- LAMARCHE-VADEL, Gaëtane. « jardin secret, mémoire et hermétisme ». *Le jardin, art et lieu de mémoire* [dir. par Monique Mosser et Philippe Nys]. Besançon : Éd. de l'Imprimeur, 1995 – p. 105-115
- LE DANTEC, Jean-Pierre. *Poétique des jardins. Essai*. Arles : acte sud, 2011. – 183 p.

[Jean-Pierre Le Dantec aborde de manière non exhaustive la poétique des jardins : au lieu de donner un ensemble de règles normatives et pratiques pour la composition des jardins, il propose une grammaire descriptive structurée en chapitres thématiques autour des motifs récurrents de la composition des jardins (l'eau, la clôture, etc.). Après une brève analyse de l'utilisation du motif, il se focalise sur son utilisation dans une période historique donnée, ce qui oriente cet ouvrage du côté de l'histoire de l'art des jardins.]

- MOSSER, Monique (éd.). TEYSSOT, Georges. *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours* (1991). Paris : Flammarion, 2002. – 542 p.

[Un ouvrage important qui ne propose pas un aperçu global et chronologique de l'histoire des jardins, mais qui propose une série d'articles pointus et spécialisés sur des périodes et des traitements particuliers du jardin.]

Jardins et littérature

- BERGÉ-JOONEKINDT, Aline. « Les poètes du lieu et du paysage après 1945 ». in RACINE, Michel (dir.). *Créateurs de jardins et de paysages : en France de la Renaissance au XXI^e siècle. Tome II, Du XIX^e au XXI^e siècle*. Arles : Actes Sud ; Versailles : École nationale supérieure du paysage, 2002, p. 387-389
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone. LE BORGNE, Françoise. MADELÉNAT, Daniel (éd.). *Jardins et intimité dans la littérature européenne (1750-1920)*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2008. – 546 p. – (Révolutions et Romantismes, n°12)

[Actes du colloque du centre de recherches Révolutionnaire et Romantiques de l'université Blaise Pascal, qui s'est tenu à Clermont Ferrand du 22 au 24 mars 2006. Ce recueil d'articles classés par périodes historiques cherche à explorer les liens qu'entretiennent jardin et intimité dans une série d'aperçus sur des œuvres marquantes du patrimoine littéraire européen.]

- CHENET, Françoise. « L'invention littéraire de jardins et de paysages » in RACINE, Michel (dir.). *Créateurs de jardins et de paysages : en France de la Renaissance au XXI^e siècle. Tome II, Du XIX^e au XXI^e siècle*. Arles : Actes Sud ; Versailles : École nationale supérieure du paysage, 2002, p. 390-397.
- CHENET, Françoise. BERGÉ-JOONEKINDT, Aline. « La prose du paysage au XX^e siècle », in RACINE, Michel (dir.). *Créateurs de jardins et de paysages : en France de la Renaissance au XXI^e siècle. Tome II, Du XIX^e au XXI^e siècle*. Arles : Actes Sud ; Versailles : École nationale supérieure du paysage, 2002, p. 384-386.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle. « Le jardin : genèse et évolution d'un espace-type ». *Les Systèmes mythologiques*. [Jacques Boulogne éd.]. Lille : Presses universitaires du Septentrion, 1997. – p. 295-304

[Dans cette analyse systémique et structuraliste, Isabelle Krzywkowski démontre que le jardin, pensé ici non comme un espace réel mais comme un concept, forme un système avec un certain nombre d'autres termes structurants, et ce à différents niveaux : au niveau spatial, le jardin est un système en soi, dont les caractéristiques intrinsèques en forment les invariants. Au niveau mythologique, le jardin s'insère dans une structure qui reprend les propriétés spatiales du jardin pour leur donner une forte valeur symbolique et métaphorique. Au niveau topique, le jardin s'insère dans une structure qui utilise les procédés analogiques et syncrétiques pour faire référence à l'ensemble des systèmes déjà évoqués.]

- KRZYWKOWSKI, Isabelle. « Le jardin, espace du merveilleux. Le jardin dans les épopées italiennes de la Renaissance : *Orlando innamoroso* de Matheo Maria Boïardo, *Orlando furioso* de l'Arioste et *Gerusalemme liberata* du Tasse. » - article non publié, directement communiqué par son auteur.

[Isabelle Krzywkowski analyse ici les liens qu'entretiennent l'espace du jardin et le genre du merveilleux en s'appuyant sur l'exemple des poèmes épiques de la Renaissance italienne. Selon elle, « il existe, entre le jardin et le merveilleux, une adéquation de critères qui en font un espace privilégié de la littérature merveilleuse : lieu en marge et espace de l'interdit, [...] le jardin répond à une topographie qui réunit tous les aspects constitutifs du lieu merveilleux et le rend apte à recevoir des éléments surnaturels. » (p. 1)]

- KRZYWKOWSKI, Isabelle. « Contes du jardin bosquien ». *Cahiers Robinson. Henri Bosco, Rêver l'enfance*, [Christian Morzewski éd.], 1998, n°4, p. 221-235.

[Cet article a pour but d'analyser le traitement que fait Henri Bosco du jardin dans son œuvre, et particulièrement dans la trilogie d'Hyacinthe (cf. I/1/c pour les

références bibliographiques exactes). Après avoir analysé la géographie des jardins du corpus, géographie que l'on retrouve d'ailleurs en annexe, Isabelle Krzywkowski se propose de montrer comment Henri Bosco reprend et s'approprie le substrat mythique et le *topos* littéraire du jardin, lieu d'initiation de l'enfant.]

Le jardin dans l'espace : études de l'espace réel et fictionnel

- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace* (1957). Paris : PUF, 2014. – 214 p. – (Quadrige)

[Bachelard reprend une métaphore du psychanalyste C.G. Jung (la maison est une figuration de l'âme humaine), mais va au-delà de la simple métaphore explicative pour montrer les rapports complexes qu'entretiennent réciproquement l'image de la maison et l'image de l'être : elles se décrivent l'une l'autre et coexistent grâce à l'autre. Ce que le philosophe dit du rapport de l'être à la maison me semble en partie applicable à la relation entre l'être et le jardin.]

- COLLOT, Michel. « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n°8, « Le partage des disciplines », mai 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>, page consultée le 14 juin 2017.
- COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*. Paris : Corti, 2014 – 270 p. – (Les Essais)
- DEBRAY, Régis. *Éloge des frontières*. Paris : Gallimard, 2010. – 90 p. – (Folio, n°5598)
- FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres » [conférence au Cercle d'études architecturales donnée le 14 mars 1967. Première parution de la retranscription de la conférence dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984], *Dits et écrits, 1954-1988*. Éd. critique de Daniel Defert et François Ewawld. Paris : nrf Gallimard, 1994. – T. IV. – p. 752-762 – (Bibliothèque des Sciences Humaines)

[Le philosophe soutient qu'il existe des espaces autres, qui s'incarnent dans un lieu réel (à la différence des utopies) mais qui ont une valeur et une symbolique opposées aux autres espaces. Le jardin est une des hétérotopies énumérées par Michel Foucault dans son article. Cela pourra me servir pour expliquer l'intrusion de l'irréel, de la magie ou de l'imagination dans le jardin.]

- LAIMÉ, Arnaud (co-organisateur). COSTANTINI, Michel (co-organisateur). « Seuils, bornes et frontières : sémiotique des passages ». [Colloque international (Laboratoire Labex Arts-H2H) du 20 au 22 mai 2015 à l'université Paris 8 et à

[l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière.] Compte-rendu personnel du colloque non publié.

[J'ai eu l'opportunité de me rendre à Paris pour assister à ce colloque. Il m'a donné des approches théoriques de l'espace que j'ai transposé au jardin dans le mémoire de master 1.]

- PAQUOT, Thierry (éd.). [et alii] *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*. Paris : Éditions La Découverte, 2007. – 380 p. – (Armillaire)

[Ouvrage feuilleté uniquement, qui n'a pas pour sujet le jardin directement. Mais la philosophie de l'habitat peut m'être utile pour envisager la relation que l'homme entretient avec le jardin, un espace qu'il habite, au même titre que la maison et peut-être de manière différente.]

Etudes sur l'enchantement du monde

Les littératures de l'enchantement

[Les notices bibliographiques ci-dessous ne représentent qu'un échantillon des réutilisations multiples de l'expression « désenchantement du monde » dans des champs disciplinaires très variés. Je ne souhaitais donc pas atteindre l'exhaustivité mais permettre l'illustration par des exemples représentatifs de cette diversité.]

- BENICHO, Paul. *L'école du désenchantement. Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*. Paris : Gallimard nrf, 1992. – 615 p. – (Bibliothèque des idées).

[Paul Bénichou dit reprendre l'expression de désenchantement à Balzac, qui s'en servait « pour définir quelques-uns de ses contemporains, principalement Nodier » (p.8). Le critique élargit l'usage balzacien du terme à la deuxième génération de poètes romantiques dans une série de portrait d'auteurs désabusés notamment par la Monarchie de Juillet. « Dénonciation conjointe de la réalité vulgaire et de l'Idéal meurtrier, solitude misanthropique, rejet de l'optimisme humanitaire, difficulté d'espérer en Dieu comme en l'homme » (4^e de couverture) forment les constantes de cette génération qui préfigurera le second romantisme bien avant le milieu du XIX^e siècle.]

- DUHEM Ludovic. VERDURE Eric. *Faillite du capitalisme et réenchantement du monde*. Paris : l'Harmattan, 2006. (« Questions contemporaines ») – 289 p.

[Cet ouvrage de sciences économiques et sociales dénonce l'absence de distance critique vis-à-vis du modèle capitaliste contemporain et des pratiques qu'il met en jeu. Médiocrité du quotidien, perte de sens du travail, incapacité à rêver... Les échanges économiques actuels provoquent le sentiment personnel et pourtant

partagé d'une « misère stratégique ». L'ouvrage actualise ainsi le concept de désenchantement du monde de Weber sur un plan à la fois philosophique et économique et propose des solutions pour un réenchantement, en s'appuyant discrètement sur les idées des surréalistes, par « l'ouverture constante et critique au merveilleux de l'existence » (p. 23), non médiatisée par le calcul du gain.]

- GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard, 1985. – 306 p. – (Bibliothèque des sciences humaines)
- MAGRIS, Claudio. « Utopie et désenchantement ». *Utopie et désenchantement [Utopia e disincanto (1999)]*. Trad. de l'italien par Jean et Marie-Noël Pastureau. Paris : Gallimard, 2001. – (L'Arpenteur) – p. 9-22

[Cet article est le premier d'un recueil éponyme d'essais écrits par Claudio Magris dans les années 90. À partir d'un texte de Leopardi, le *Dialogue du passant et du marchand d'almanach*, l'écrivain triestin montre les liens qui unissent le désenchantement à l'utopie. Il dénonce l'opposition absolue qui devrait les opposer selon l'opinion courante et affirme au contraire que l'un ne peut exister sans l'autre : il faut avoir connu le désenchantement pour savoir à quel point il est difficile de réaliser l'utopie, sans toutefois cesser d'y croire et de la faire advenir. C'est à ce prix seulement que l'on affirme sa véritable foi en l'homme.]

- NEE, Patrick. *L'Ailleurs en question. Essais sur la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*. Paris : Hermann, Éditeur des sciences et des arts, 2009. – 303 p. – (Savoir Lettres)

[Spécialiste d'Yves Bonnefoy, c'est à partir de l'*Arrière-Pays* que Patrick Née a envisagé la thématique de l'Ailleurs qui traverse selon lui toute la littérature romantique française et dont, d'après une idée Paul Bénichou, nous sommes encore redevable aujourd'hui à maints égards. S'appuyant sur un désenchantement de l'Ici pour voiler l'Ailleurs « d'un réenchantement fictionnel second » (p. 35), les romantiques propose quatre types de contrats fictionnels spécifiques : « la poétique du réenchantement systématique », « l'utilisation du réenchantement par la mauvaise foi exotique », « le triomphe de l'ultra-mimésis » et « l'ironisation ».]

- STIEGLER Bernard, ARS INDUSTRIALIS. *Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*. Paris : Flammarion, 2006. – 173 p.

[Écrit à chaud, ce livre répond à l'intitulé de l'université d'été du Medef de 2005, « réenchanter le monde ». Il offre une critique du capitalisme actuel considéré comme un « populisme industriel » qui organise la baisse de « la valeur esprit », qui n'est pas tout à fait une reprise de « l'esprit du capitalisme » de Weber, puisque le terme a subi une relexicalisation à partir d'une citation de Paul Valéry.

Cet ouvrage, inscrit dans l'actualité politique de son temps, est à prendre avec précaution : il s'agit plus d'un manifeste politique que d'un ouvrage critique.]

- TALEB, Mohammed (éd.). *Sciences et Archétypes. Fragments philosophiques pour un réenchantement du monde. Hommage au professeur Gilbert Durand.* Paris : éditions Dervy, 2002. – 426 p.

[Cet ouvrage de philosophie des sciences prend appui sur l'ouvrage de référence d'Ilya Prigogine et d'Isabelle Stengers qui fait la critique d'une science classique uniciste et positiviste et promeut une science plurielle, constructiviste. L'ouvrage étudie les rapports entre les sciences dites dures et l'imaginaire, et plus particulièrement entre sciences et mythe, en s'appuyant sur les travaux théoriques de Gilbert Durand dans une succession d'articles. Il redonne ainsi une légitimité scientifique à ce qui a été écarté, jugé irrationnel. Le réenchantement du monde est défini comme « la résistance du réel, dans sa qualité, au règne du quantitatif. » (p. 8)]

- VADÉ, Yves. *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud.* Paris : Gallimard, 1990. – 489 p. – (Bibliothèque des idées)

[Analyse thématique à visée comparatiste, ce travail critique balaye la littérature française du XIX^e siècle pour montrer comment « les données permanentes de l'imaginaire magique sont réactivées à l'époque romantique par le désenchantement général de la société » (p.464). C'est par la magie de l'écriture que l'écrivain, convoquant tantôt l'image de l'enchanteur, du mage, du sorcier ou du voyant, propose un réenchantement.]

- WEBER, Max. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1905). Paris : Plon, 1967. – 286 p.

[Expression attribuée à Schiller, le « désenchantement du monde » est théorisé pour la première fois par Max Weber dans cet ouvrage de sociologie des religions qui interroge les rapports de cause à effet entre essor du capitalisme et morale protestante. Le puritain calviniste s'inscrit dans un processus de lutte à plus grande échelle contre l'irrationnel magique propre à l'histoire des religions monothéistes. C'est ce processus de rejet de « tous les moyens *magiques* d'atteindre au salut » (p. 117) que Max Weber appelle désenchantement du monde.]

- WEBER, Max. *Le Savant et le Politique* (1918) [document pdf – téléchargement en ligne]. Paris : Union Générale d'Éditions, 1963. – 186 p. – (Le Monde en 10-18). Document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie à l'université de Québec. – (Les Classiques des sciences sociales). Dernière mise à jour le 4 octobre 2014, [réf. du 4 mai 2015]. Disponible sur Internet à l'adresse suivante :

[Le concept de désenchantement du monde s'élargit : Max Weber reprend les analyses de l'avant-propos de *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* sur le processus de rationalisation systématique propre à l'Occident et les actualise en analysant les conséquences de ce processus sur le monde contemporain. Le désenchantement du monde se caractérise par une intellectualisation et une rationalisation suprême ne laissant aucune place à la transcendance.]

Les procédés de l'enchantement

- BACHELARD, Gaston. « L'Espace onirique ». *Le Droit de rêver*. Paris : PUF, 1970. – 250 p. – (À la pensée)

[*Le Droit de rêver* est un recueil de petits essais publié de manière posthume. « L'Espace onirique » est un court essai qui caractérise l'espace du rêve, ses dynamiques et son inscription dans le corps dans un double mouvement nocturne : d'abord l'espace se concentre et le corps se détend, puis l'espace se dilate et le corps se dynamise.]

- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1941). Paris : José Corti, 1942. – p. 265
- BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti, 1943. – p. 306
- BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris : José Corti, 1947. – p. 407
- BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti, 1948. – p. 376

[Entre 1938 et 1948, à partir de *La Psychanalyse du feu*, Gaston Bachelard entreprend une analyse systématique de l'imaginaire des quatre éléments. Loin de penser de manière abstraite, l'homme incarne son imagination dans des images élémentaires et matérielles qui avaient jadis été faites premières par la philosophie antique et l'alchimie. Il s'agira pour lui d'explorer les images littéraires des quatre éléments pour explorer leur ramifications sous-jacentes et leurs implications dans une rêverie poético-philosophique.]

- CHAUVIN, Daniel. SIGANOS, André. WALTER, Philippe (éd.). *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Paris : Editions Imago, 2005. – 372 p.
- CHELEBOURG, Christian. *Le surnaturel : poétique et écriture*. Paris : A. Colin, 2006. – 267 p. – (U. Lettres)

[La monographie se propose de faire une synthèse des manifestations du surnaturel – au sens premier du terme de « ce qui n’obéit pas aux lois de la nature » - afin de cerner leur motivations et de présenter la poétique particulière que le surnaturel insuffle aux textes. Selon Christian Chelebourg, « il s’agit donc de mettre à profit l’anthropologie et la sociologie du surnaturel pour mieux repérer les dynamiques de l’imaginaire qui régissent ses manifestations artistiques. » (p. 5)]

- CHELEBOURG, Christian. *L’imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*. Paris : éditions Nathan/HER, 2000. – 192 p. – (Fac. Littérature)

[Un ouvrage de vulgarisation scientifique à l’usage des étudiants de littérature pour expliquer comment analyser l’imaginaire littéraire présent dans tout texte.]

- DÉCHANET-PLATZ Fanny. *L’écrivain, le sommeil et les rêves. 1800-1945*. Paris : nrf Gallimard, 2008. – 384 p. – (Bibliothèque des idées)

[Issu d’une thèse de doctorat dirigée par Jean-Yves Tadié, ce travail critique de Fanny Déchanet-Platz est le premier à analyser l’essor du sommeil dans l’histoire de la littérature en le confrontant au phénomène clinique réel. Les rêves ne sont certes pas absents de la littérature mondiale avant 1800, mais il aura fallu attendre la fin du XVIII^e siècle et le romantisme allemand pour que le rêve ne soit plus vu comme le porteur d’un message mais considéré pour ce qu’il est. « Entre les deux dates qui ponctuent cette étude, une forme de cycle se déploie, depuis l’essor et l’avènement du rêve puis du sommeil en littérature jusqu’au sombre constat de leur bouleversement ou de leur détournement » (p.11) suite aux conséquences de la Seconde Guerre mondiale.]

- ELIADE, Mircea. *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*. Paris : Gallimard, 1952, renouvelé en 1980 – 235 p. – (collection TEL)
- ELIADE, Mircea. *Le mythe de l’éternel retour. Archétypes et répétition* (1949). Paris : Gallimard, 1969 (2^e édition augmentée). – 182 p. – (collection Folio/essais)
- MONNEYRON, Frédéric. THOMAS, Joël. *Mythes et littérature* (2002). Paris : Presses Universitaires de France, 2012. (2^eed.) – 128 p. – (« Que sais-je ? ») Dernière mise à jour en 2014 [réf. du 10 mai 2015]. Disponible sur Internet à l’adresse suivante: <http://www.cairn.info/sid2nomade.upmf-grenoble.fr/mythes-et-litterature--9782130595069.htm>

[Cette synthèse se donne pour but d’apporter des éclaircissements aux relations complexes qu’entretiennent mythe et littérature, de retracer brièvement leur histoire dans la littérature et la critique littéraire, puis de proposer des cadres théoriques et des approches herméneutiques des textes.]

- STEINMETZ, Jean-Luc. *La littérature fantastique* (1990). [en ligne] Paris : Presses Universitaires de France, 2008 (5^e éd.). – (« Que sais-je ? ») – 128 p. Dernière mise à jour en 2014, [réf. du 10 mai 2015]. Disponible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.cairn.info/sid2nomade.upmf-grenoble.fr/la-litterature-fantastique--9782130570547.htm>

[Le premier chapitre s'attache au sens du mot fantastique et en donne une première définition. Leonora Carrington est citée comme exemple d'auteur de littérature fantastique dans deux chapitres, au chapitre 2 et au chapitre 7.]

- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique* (1970). Paris : Seuil, 1992. – 188 p. – (Points Essais)

[Dans cet ouvrage de référence, le genre fantastique est défini comme « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (p 29). Il est délimité par l'étrange, lorsque l'hésitation est résolue en faveur d'une explication rationnelle des lois naturelles, et par le merveilleux, lorsque l'hésitation résolue en faveur du surnaturel qui modifie les lois de la nature. Le genre fantastique est aussi caractérisé par des règles du discours qui lui sont propre.]

- WOLKENSTEIN, Julie. *Les Récits de rêve dans la fiction*. Paris : Klincksieck, 2006. – 171 p. – (50 questions)

[En répondant à cinquante questions, Julie Wolkenstein fait le tour du sujet. L'auteur, maître de conférences en littérature générale et comparée, approche plusieurs genres fictionnels (théâtre, roman, cinéma), prend des exemples dans la littérature classique, française et anglaise, et fait des excursions dans le domaine de la psychanalyse.]

- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *La vie des images*. Grenoble : PUG, 2002. (2^e édition augmentée) – 275 p. – (La Bibliothèque de l'Imaginaire)
- WUNENBURGER Jean-Jacques. *L'Imaginaire* (2003). [en ligne] Paris : Presses Universitaires de France, 2016. – (« Que sais-je ? ») – 128 p. Dernière mise à jour en 2014 [réf. du 11 juin 2015]. Disponible sur Internet à l'adresse suivante : www.cairn.info/l-imaginaire--9782130608585-page-5.htm.

[Ce “Que sais-je?” disponible en ligne m'a permis de comprendre ce qu'est l'imaginaire grâce au premier chapitre qui définit le terme.]

Le surréalisme

- BAGROS, Cyril. *L'Espace surréaliste : promenade en zone interdite*. Villiers sur Marne : Phénix, 2003. – 275 p. – (Les Pas perdus)
- BAGROS, Cyril. *La représentation de l'espace dans la prose narrative surréaliste*. Thèse de Doctorat, sous la direction de Philippe Hamon, Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, 2000. – 468 p.
- BRETON, André. *L'art magique*. (1957) Paris : éditions Phébus, 1991. – 358 p.

[Grand ouvrage récapitulatif, œuvre de la maturité (Breton meurt en 1966), ce livre se situe entre une histoire de l'art et un manifeste surréaliste. On peut citer l'importance de l'iconographie qui est le fruit d'un travail de recherche particulier de Breton. Publié pour un groupe restreint en 1957, car destiné aux Amis du Club français du Livre, il a fallu attendre cette réédition de 1991 pour que l'ouvrage atteigne le grand public. La dernière partie est une enquête qu'André Breton a effectuée auprès des intellectuels et artistes de son temps. Leonora Carrington y a contribué (p. 280-281).]

- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman (1922-1950)* (1983). Paris : Honoré Champion Éditeur, 2014. – 770 p. – (Champion classiques. Série « Essais »)

[Réédition remaniée et enrichie d'un travail critique de 1983 élevé au rang de classique des études sur le surréalisme, cet ouvrage analyse les rapports complexes qu'entretiennent les surréalistes avec le roman, genre dit peut-être un peu trop rapidement méprisé, voire traqué par Breton et ses pairs. À une première étude macroscopique succède des analyses par auteur, dont celle de Leonora Carrington.]

- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *Surréalismes : l'esprit et l'histoire*. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2014. – 374 p. – (Champion classiques. Série « Essais »)

[Conçu et publié en même temps que la réédition du *Surréalisme et le roman* qu'il complète et poursuit, cet ouvrage critique se donne la mission d'écrire une somme totalisante de l'histoire du mouvement, de la pensée et de l'esthétique surréaliste. L'originalité de ce travail réside dans l'ancrage idéologique adopté : il s'agit de redonner leur importance aux marginaux du mouvement et de « fixer les projets les uns par rapport aux autres sans établir automatiquement des hiérarchies et [...] des lignes de partage internes et externes au groupe historique, [pour] mesurer des différences sans pour autant y projeter des schémas préconçus. » (p.20)]

- COLLANI, Tania. *Le Merveilleux dans la prose surréaliste européenne*. Paris : Hermann éditeurs, 2010. – 512 p. – (Savoir. Lettres)

[Cet ouvrage est la publication d'une thèse soutenue en 2005. L'idée que soutient Tania Collani est la suivante : il existerait un merveilleux spécifique à la prose surréaliste de l'on retrouverait à l'échelle européenne. Comme deux de mes œuvres sont proches du courant surréaliste, il m'a paru important de regarder de près son travail.]

- FLAHUTEZ, Fabrice. *Nouveau monde, nouveau mythes. Mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'« Écart absolu » (1941-1965)*. Dijon : Les Presses du réel, 2007. – 525 p. – (Œuvres en société)
- FRÉMOND, Émilie. *Le surréalisme au grand air. Écrire la nature*. Paris : Classiques Garnier, 2016. – T.1 – 576 p.

[Issu d'un travail de thèse achevé en 2012, « Le surréalisme au grand air. Inventaire et aventures d'une pensée de la nature », cet ouvrage critique propose une étude détaillée du rapport complexe qu'entretiennent les surréalistes avec la nature. Notion polémique, qu'André Breton souhaitait décrier en 1924 (« Nature, la poésie nie tes règnes »), la Nature n'en est pas moins présente dans la production surréaliste, ne serait-ce que « pour donner à voir les nouveaux territoires conquis sur l'inconscient par la poésie » (p. 57) par le biais du paysage, « double expérience de la nature, phénoménologique et poétique » (p. 58).]

- GILLES, Vincent (éd). *Trajectoires du rêve : du romantisme au surréalisme* [catalogue d'exposition, Paris, Pavillon des Arts, 7 mars-7 juin 2003]. Paris : Paris musées, 2003. – 239 p.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie. LETELLIER, Claude. (éd.) « Merveilleux et surréalisme ». *Mélusine*, n°20. Lausanne : éditions L'Âge d'Homme, 2000. – 351 p.

[Ce recueil d'articles est un numéro spécial de la revue Mélusine faisant suite au colloque de Cerisy-la-Salle du 2 au 12 août 1999, organisé par le C.E.R.M.E.I.L., avec le concours de l'université Paris III. Un numéro spécial sur le merveilleux surréaliste qui a fait date, proposant notamment des éléments de théorisation, des études de cas et des analyses.]

- MABILLE, Pierre. *Le Miroir du merveilleux*. (1940) Paris : Les Editions de minuit, 1965. – 327 p.

Études comparatistes

- BOSETTI, Gilbert. *L'Enfant-dieu et le poète. Culte de l'enfance dans le roman italien du XXe siècle*. Grenoble : ELLUG, 1997) – 423 p. – (Ateliers de l'Imaginaire

[Gilbert Bosetti se propose de montrer l'importance de la place de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle. J'ai utilisé la bibliographie de cet ouvrage pour chercher une quatrième œuvre, italienne, à ajouter à mon corpus d'étude dans le cadre de mon projet ERASMUS 2015-2016. J'ai sélectionné les titres où le mot jardin ou paradis apparaissait. Je me suis aussi intéressé au chapitre suivant : « La Genèse et le mythe de l'enfance paradis terrestre », qui pourra m'être utile pour étudier *Le Seuil du jardin*.]

- SOUILLER, Didier (éd.). TROUBETZKOY, Wladimir. *Littérature comparée*. Paris : PUF, 1997. – 787 p. – (Collection Premier Cycle)

[Dans les premiers temps de ma recherche, j'ai ressenti le besoin de mettre au point mes définitions de littérature générale et comparée ; j'ai donc lu l'introduction et le premier chapitre d'un manuel de littérature comparée, intitulé « Mythes, motif et thèmes ».]

Table des matières

INTRODUCTION.....	6
I. LE JARDIN, LIEU DES FRONTIERES QUI INVITENT AU PASSAGE	16
A. LE JARDIN, UN ESPACE DEFINI PAR SES FRONTIERES	16
1. <i>Les frontières intérieures au jardin : l'architecture interne</i>	<i>17</i>
2. <i>La frontière extérieure au jardin : la clôture externe</i>	<i>20</i>
3. <i>Inscription du jardin dans un territoire : géographies fictionnelles</i>	<i>22</i>
B. LE JARDIN, UN LIEU ANTAGONISTE ET DISCONTINU DANS LA LINEARITE DE L'ESPACE.....	26
1. <i>Le jardin, lieu d'opposition avec l'extérieur</i>	<i>26</i>
2. <i>Le jardin, l'hétérotopie par essence</i>	<i>29</i>
3. <i>Une visée politique de l'hétérotopie</i>	<i>33</i>
C. MOBILITES, FLUCTUATIONS, ECHANGES.....	36
1. <i>Mobilité de la frontière : une géographie dynamique</i>	<i>37</i>
2. <i>Porosité de la frontière</i>	<i>41</i>
3. <i>De l'inutilité de la clôture ? Symboliques du changement d'espace.....</i>	<i>46</i>
II. LE JARDIN, L'ESPACE DES ENTRE-DEUX ET DES AMBIVALENCES	49
A. LE JARDIN, UN MONDE A LA FRONTIERE DU REEL.....	49
1. <i>Le jardin, un autre monde.....</i>	<i>49</i>
2. <i>Le jardin, un espace où surgit le surnaturel.....</i>	<i>53</i>
3. <i>Le jardin, un espace de doute perpétuellement en suspens.....</i>	<i>55</i>
B. LE JARDIN, UN ESPACE D'IMAGINAIRE	60
1. <i>Des œuvres qui donnent à voir une réflexion sur l'imaginaire critique.....</i>	<i>60</i>
2. <i>Texture verbo-iconique des œuvres.....</i>	<i>63</i>
3. <i>Le jardin, un lieu de libération des images.....</i>	<i>65</i>
C. LE JARDIN, ESPACE ENTRE ENCHANTEMENT ET DESENCHANTEMENT	68
1. <i>Hors du jardin, le monde est désenchanté</i>	<i>68</i>
2. <i>À l'intérieur du jardin, un microcosme enchanté</i>	<i>73</i>
3. <i>Ambiguïté du jardin : un lieu entre enchantement et désenchantement</i>	<i>76</i>
III. FRANCHIR LA FRONTIERE DU JARDIN PERMET DE FRANCHIR SES PROPRES FRONTIERES	81
A. LE JARDIN COMME ESPACE DE METAMORPHOSES	81
1. <i>Le jardin, lieu de changement d'état des personnages.....</i>	<i>81</i>
2. <i>Le parcours spatial, métaphore et symbole du parcours initiatique</i>	<i>84</i>
3. <i>Le jardin, image et emblème du temps qui passe et qui métamorphose</i>	<i>87</i>
B. LE JARDIN COMME LIEU DE LA CONNAISSANCE PAR ESSENCE.....	90
1. <i>Le jardin comme image de référence pour lire le réel.....</i>	<i>91</i>
2. <i>Explorer la terra incognita du jardin.....</i>	<i>93</i>
3. <i>Le jardin comme lieu où sourd l'essence du réel</i>	<i>94</i>
C. LE JARDIN COMME INITIATION AU SACRE.....	96
1. <i>Le jardin comme cadre des expériences initiatiques</i>	<i>96</i>
2. <i>Le jardin, lieu de passage de la connaissance par un processus unique</i>	<i>99</i>
3. <i>Une mystique du jardin</i>	<i>101</i>
CONCLUSION	104
ANNEXE LES JARDINS DU CORPUS.....	106
BIBLIOGRAPHIE COMMENTEE	117

MOTS-CLÉS : jardin, imaginaire, frontière, enchantement, désenchantement

RÉSUMÉ

Dans le contexte socio-historique particulier aux années cinquante, où aux blessures et cicatrices des guerres passées s'ajoutent les menaces d'une guerre nucléaire à venir, on trouve paradoxalement quelques jardins romanesques enchantés épargnés par le désenchantement général. Source de magie, de féerie ou de merveilleux surréaliste, le jardin se trouve être pris dans une opposition structurelle avec le reste de l'espace fictionnel, majoritairement urbain. Si la ville étouffe toute propension au rêve, le jardin se présente comme un espace privilégié de l'imaginaire, enjeu d'une véritable libération. Cette étude se propose de défricher l'imaginaire du jardin propre à cette période à travers l'exemple de trois romans méconnus : *Chronique du cygne* de Paul Willems, *Le Seuil du jardin* d'André Hardellet et *Le Cornet acoustique* de Leonora Carrington.

KEYWORDS : garden, imaginary, border, enchantment, disenchantment

ABSTRACT

Within the social and historical context of the Fifties, when the past wars' wounds and scars matched the threats of another nuclear war, it is quite surprising to notice the uncanny existence of a few fictional enchanted gardens, spared by the general disenchantment. Source of magic, fairytale fantasy or surrealist wonder, the garden is entangled in a structural opposition against the remaining part of the fictional space, mainly urban. When the city refrains every aspiration to dream, the garden presents itself as the imaginary's privileged space, where freedom can be found. This study analyses the garden's representations of the time, using the conceptual framework of *imaginaire*, and building on three unsung novels: *Chronique du cygne* by Paul Willems, *Le Seuil du jardin* by André Hardellet and *The Ear trumpet* by Leonora Carrington.