

Le jardin dans la littérature fin-de-siècle, ou quand un motif narratif devient un objet esthétique

Geneviève Sicotte, Université Concordia

Lieu clos où la nature se civilise et s'humanise, le jardin est classiquement vu comme une sorte d'utopie ou, pour le dire dans les termes de Michel Foucault, comme une « hétérotopie » (Foucault, 1994, p. 756), un espace dont les règles ne sont pas celles du monde quotidien. Pour Foucault, les hétérotopies sont des « sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut retrouver 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 » (*ibid.*, p. 755). Selon Foucault, le jardin serait « depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante » (*ibid.*, p. 759). En effet, le caractère hétérotopique et euphorique du motif du jardin est manifeste dans ses représentations les plus reculées, qu'il s'agisse du jardin d'Éden, du jardin de pierreries de l'Épopée de Gilgamesh, ou de cas tirés d'œuvres canoniques de la culture occidentale, par exemple des cartes du tendre ou des jardins utopiques des littératures médiévale et renaissance¹. Dans tous ces cas, le jardin est posé comme un espace à part qui configure ou reconfigure le monde à sa façon.

La nature choisie, civilisée et idéalisée qui compose le jardin, ainsi que sa clôture qui le met à l'abri du monde, le font proposer au cours de l'histoire littéraire comme image, métaphore ou symbole de l'intimité et de la subjectivité. Le jardin se compose alors autour d'une certaine idée des rapports entre l'individu et le social, proposant une refonte idéalisée des rapports entre l'un et l'autre. À ce premier axe de sens s'en ajoute un second, tout aussi fondateur : les significations du jardin s'élaborent souvent autour d'une érotique, parfois discrète, et parfois franchement affirmée. Par-delà les siècles, les modèles du jardin d'Éden, des bucoliques et du *locus amœnus* sont repris et déplacés, comme autant de matrices qui continuent à informer le motif et à lui injecter leurs significations, mais que le jardin peut aussi à

¹ Pour une vision panoramique et transhistorique voir Peylet, 2006.

son tour montrer et déplacer². C'est que le jardin est une mise en espace qui est aussi mise en relief des idéologies. Par voie de conséquence, il peut proposer l'imposition de celles-ci, mais aussi éventuellement leur contestation ou leur refondation.

Le fait de penser le jardin comme hétérotopie permet de comprendre que, bien qu'il soit une réalité concrète, comme peuvent l'être par exemple un site naturel ou un animal, il constitue aussi un artefact, étant toujours déjà une représentation qui a le potentiel de se situer de façon dialectique ou critique par rapport au monde des choses. Cela permet aussi de comprendre que les jardins littéraires sont quant à eux inscrits dans le jeu d'un double processus : à la mise en représentation des lieux, des espaces et des plantes effectuée par le jardin concret s'ajoute dans les œuvres littéraires la mise en représentation du jardin par le langage (selon un phénomène qui existe évidemment dans toute représentation, par exemple picturale, du jardin). Dès lors le texte même devient, tout autant que la disposition propre du jardin, un élément de signification. De plus, le jardin littéraire a traditionnellement été employé dans les œuvres comme un chronotope (selon le terme de Bakhtine, 1978, p. 237), c'est-à-dire comme un motif qui s'élabore autour d'un certain rapport entre l'espace et le temps, et qui amène avec lui des récits codés, programmés par la tradition, qu'un écrivain peut reprendre, mettre à distance ou reformuler. Pour comprendre la manière dont le jardin signifie en littérature, il faut donc à la fois examiner les mises en texte, les chronotopes et les récits que le motif apporte avec lui.

Dans l'évolution du motif du jardin, je veux m'attacher à un moment qui est celui d'une transition essentielle : la fin du XIX^e siècle européen et, plus particulièrement, français. Alors que jusqu'au moment du réalisme littéraire, le jardin demeure un motif narratif qui permet de raconter une histoire, il prend avec la fin-de-siècle une tout autre fonction, devenant, grâce à l'investissement langagier qui le caractérise alors, un objet esthétique de plein droit, une sorte de motif intransitif dont la fonction n'est plus de raconter, mais de fournir un propos

² C'est la thèse de Gail Finney dans son ouvrage *The Counterfeit Idyll* (1984).

sur le statut même de l'art. C'est cette transformation moderne et les effets de sens qu'elle génère que je vais examiner ici.

Parcours dans le XIX^e siècle

Je l'ai mentionné précédemment, les *topoi* qui traversent l'histoire du jardin littéraire sont marqués par les thèmes du rapport de l'individu à sa collectivité et de l'érotisme. Au cours du XIX^e siècle, l'héritage de ces *topoi* classiques demeure et continue à se développer en générant, il faut le souligner, de plus en plus de représentations problématisantes. Si l'on admet que le grand problème que se pose le XIX^e siècle est celui des rapports entre l'individu et le social, on conçoit bien que le jardin, motif par excellence de l'intimité, se charge désormais de potentialités nouvelles. Il est susceptible de dire l'épanouissement de l'individu, mais aussi de marquer sa distance, voire son isolement et ses déviances, face à la collectivité.

Pour le romantisme, le jardin devient un espace de prolifération euphorique de la nature qui reflète et nourrit l'intériorité passionnelle des protagonistes. Le jardin de la rue Plumet, dans *Les Misérables* de Victor Hugo (1995 [1862]), illustre bien cette vision. Lieu de la fusion heureuse du cosmos et de l'homme, il instaure une clôture bénéfique face à un social menaçant, permettant de ce fait l'épanouissement sensuel de Cosette. Ce jardin élabore d'ailleurs, en marge du social, une société égalitaire et républicaine, où les grands et les petits, et particulièrement les plantes du haut et celles du bas, communient à l'unisson. On ne saurait [dire de manière plus probante](#) que le jardin refait le monde, se présentant comme mise en espace et mise en texte de l'idéal politique de Hugo (voir Le Scanff, 2006).

Mais avec la fin du moment romantique, dans la [seconde](#) moitié du siècle, le motif acquiert une tournure franchement négative. Tout se passe comme si dans le cadre de la littérature moderne, les modèles canoniques ne pouvaient être pris que par leur envers, montrés sous leur jour désenchanté. Dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1990 [1857]), le jardin de la maison de campagne montre de façon radicale l'inadéquation d'Emma à son environnement paysan. À côté des

productions maraîchères du potager, la jeune femme fait installer un cadran solaire, une statue et un banc, autant de signes culturels discordants et qui font tache dans cet espace voué à l'utilité et au travail. Le jardin est un carcan et, loin de réussir à refaire le monde, il indique plutôt l'échec de l'héroïne face à son environnement aliénant. Chez Émile Zola, au moins deux enclos cultivés agissent de manière structurante sur les récits : d'abord la serre dans *La curée* (Zola, 1960-1967 [1872]), et ensuite le jardin du Paradou dans *La faute de l'abbé Mouret* (Zola, 1960-1967 [1875]). Dans les deux cas, les jardins clos, voire asphyxiants, provoquent une jouissance mortifère. La trame néfaste de la faute originelle s'inscrit dans les textes et fait du motif un prédicteur certain de la chute et de la mort des héroïnes (voir Got, 2002 ainsi que Cnockaert, 2003). Le jardin subit donc dans le roman réaliste et naturaliste des transformations liées à une modernité désenchantée. Les motifs euphoriques n'ont plus l'évidence d'antan ; bien au contraire, ils semblent ne pouvoir subsister que comme traces fantomatiques d'un âge d'or irrémédiablement perdu. Néanmoins, malgré son sens désormais caduc, le jardin continue à imprimer ses codes sur le récit : plus qu'un simple cadre à la narration, il est un véritable déclencheur de l'introspection, de la subjectivité, de l'intimité, de l'érotisme et de l'amour. En tant que motif littéraire substantiel, il joue un rôle structurant, bien que négatif, sur le déroulement du récit et les trajectoires des personnages.

Retournement de la rhétorique

Le jardin littéraire de la fin-de-siècle franchit un pas de plus dans le rejet des modèles euphoriques conventionnels, à tel point qu'on peut l'envisager comme retournement absolu du *topos* du *locus amœnus* ou du lieu bucolique. Alors que le jardin classique et romantique était un lieu de fusion heureuse entre l'homme et une certaine nature, alors que le jardin de la seconde moitié du XIX^e siècle proposait des relectures désenchantées, mais encore pleines d'un désir de sens, le jardin décadent privilégie le pôle culturel, voire artificiel, d'une façon si extrême que la nature horticole se présente sous une forme délétère et mortelle. Dans *Les Hors-Nature* de Rachilde (1999 [1897]), grâce à des manipulations scientifiques

obscur, Reutler de Fertzen élabore pour son frère trop aimé un muguet rose qui consacre le triomphe éphémère de la culture sur la nature. Toujours chez la même auteure, dans *Monsieur Vénus* (1977 [1884]), les fleurs artificielles que fabrique l'ouvrier Jacques Silvert dans son appartement l'entourent comme un décor pervers et glorifient à rebours sa féminité paradoxale. Chez Jean Lorrain, des fleurs rares et vénéneuses ornent la demeure de Monsieur de Phocas – par exemple des orchidées semblables à des chauves-souris, ou des narcisses qui empoisonnent l'eau et font mourir les autres fleurs des bouquets (Lorrain, 1992 [1901]). Plus proche du motif du jardin proprement dit, le parc qui entoure la villa somptueuse de Wladimir Noronssoff, sur la Riviera, est planté de végétaux à la puissance étouffante, qui confèrent aux lieux une violente densité érotique (Lorrain, 1926 [1897]). Dans *Narkiss* (Lorrain, 1908), le jeune héros, héritier de la lignée des pharaons et condamné à périr, comme le Narcisse de la fable, pour s'être trop aimé, se ressource dans un jardin dont le terreau est enrichi par des corps humains décomposés (voir Leray, 2006). Deux textes exemplifient de façon élaborée la négativisation radicale du jardin fin-de-siècle et méritent que l'on s'y attarde pour mieux en comprendre le sens : *À rebours* de Huysmans (1884) et *Le Jardin des supplices* de Mirbeau (1899).

Dans *À rebours* (1884), Huysmans développe le motif de la végétation décadente dans toute sa spécificité. Le roman ne présente pas à proprement parler un jardin mais une serre que le protagoniste, des Esseintes, veut remplir de spécimens horticoles rares et précieux, typiques d'une beauté qui échapperait aux codes convenus. La figure du jardinier, ici, est au moins aussi importante que le motif lui-même ; c'est un jardinier affairé, créateur omnipotent, mais aussi esthète, collectionneur, arrangeur critique de l'espace et de la nature. Les plantes que des Esseintes sélectionne sont données à voir au lecteur selon une technique héritée du naturalisme et relevée d'ironie : les employés arrivent et déchargent la marchandise commandée pendant que des Esseintes la vérifie en se livrant à des observations. La serre en tant que telle n'est jamais montrée. Le jardin devient dès lors un lieu non pas référentiel, mais bien concrètement une zone de texte, un

espace rhétorique dans lequel prédominent la figure de l'énumération et le mode descriptif.

Les caractéristiques extrêmes des plantes choisies sont révélatrices de l'idéal esthétique négativisé que promeut des Esseintes. Loin de constituer des spécimens permettant d'injecter un peu de nature dans l'environnement de la serre, les plantes valorisent l'artifice, et c'est à celle qui s'éloignera le plus d'une idée convenue du végétal. Tels spécimens imitent le zinc, le calicot, le taffetas, les textures salies de l'ère industrielle, tels autres sont poilus et évoquent les chairs des animaux, tel autre ressemble paradoxalement à une fleur artificielle : « Il y en avait d'extraordinaires, des rosâtres, tels que le Virginale qui semblait découpé dans de la toile vernie, dans du taffetas gommé d'Angleterre ; de tout blancs, tels que l'Albane, qui paraissait taillé dans la plèvre transparente d'un bœuf, dans la vessie diaphane d'un porc ; quelques-uns, surtout le Madame Mame, imitaient le zinc, parodiaient des morceaux de métal estampé, teints en vert empereur, salis par des gouttes de peinture à l'huile, par des taches de minium et de céruse ; ceux-ci, comme le Bosphore, donnaient l'illusion d'un calicot empesé, caillouté de cramoisi et de vert myrte ; ceux-là, comme l'Aurore Boréale, étalaient une feuille couleur de viande crue, striée de côtes pourpre, de fibrilles violacées, une feuille tuméfiée, suant le vin bleu et le sang » (Huysmans, 2004 [1884], p. 124).

Les plantes composent donc une plate-bande livrée à la facticité, à l'illusion et à la parodie, reprenant l'idée de Baudelaire selon qui la beauté moderne consiste précisément à ne pas à imiter la nature³. Ce refus du naturel conduit aussi à un systématique brouillage des règnes : les textures végétales s'animalisent, la feuille devient membre ou organe, et dans une dérive tératologique typique de la décadence littéraire, ce sont les plantes carnivores, marquées par l'interrègne et l'entre-deux, évoquant le danger de sexes féminins dévorateurs, qui obtiennent les faveurs de l'esthète.

De plus, dans une inversion du *topos* de la nature saine, régénératrice, voire médicinale, qu'accueillerait le jardin classique, des Esseintes choisit des

³ « Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature? » (Baudelaire, 1976 [1863], p. 717).

plantes pathologiques ou pathogènes : pelade, éruptions cutanée, furoncles, ulcères, pilosité, tout dit ici non pas une nature fertile, mais une végétation malsaine marquée par la maladie, la blessure et la mort : « Les jardiniers apportèrent encore de nouvelles variétés ; elles affectaient, cette fois, une apparence de peau factice sillonnée de fausses veines ; et, la plupart, comme rongées par des syphilis et des lèpres, tendaient des chairs livides, marbrées de roséoles, damassées de dartres; d'autres avaient le ton rose vif des cicatrices qui se ferment ou la teinte brune des croûtes qui se forment ; d'autres étaient bouillonnées par des cautères, soulevées par des brûlures ; d'autres encore montraient des épidermes poilus, creusés par des ulcères et repoussés par des chancres ; quelques-unes, enfin, paraissaient couvertes de pansements, plaquées d'axonge noire mercurielle, d'onguents verts de belladone, piquées de grains de poussière, par les micas jaunes de la poudre d'iodoforme » (*ibid.*, chap. VIII, p. 125).

La contemplation de ces spécimens conduira ultimement des Esseintes à un cauchemar dans lequel la syphilis s'incarnera sous les traits d'une femme affreuse appelée « la Fleur ». Parodie dysphorique des schèmes arcadiens, dérive de l'érotique vers le pathologique, valorisation grinçante d'une nature devenue monstrueuse et dont la beauté ne peut être désormais qu'artificielle, on ne saurait mieux dire le retournement de tous les *topoi* euphoriques traditionnellement associés au jardin. Mais si Huysmans inaugure une nouvelle façon de traiter le motif, c'est peut-être surtout, et j'y reviendrai plus loin, grâce à l'écriture à laquelle il permet de s'épanouir, de grimper hardiment en formes inédites, de s'enrouler en volutes comme une plante devenue envahissante et presque folle.

Chez Mirbeau, dont la passion fut le jardinage (voir Margat, 2005), le texte présente aussi une inversion du *topos* et une autonomisation de l'écriture (voir quelques articles sur le sujet : Apter, 1988; Coquio, 1986; Przybos, 1992; Thomas, 1992). [*Le Jardin des supplices*](#) s'élabore autour de la promenade du narrateur et de sa maîtresse Clara dans un domaine qui semble une véritable oasis de vie, mais qui forme l'enclos central d'une prison et sert de gigantesque gibet voué à la torture et aux exécutions raffinées. Dans cet espace improbable, les végétaux

exotiques vibrent de couleurs et de formes charmantes, les spécimens horticoles les plus rares sont arrangés avec un goût, une science et un naturel exquis : « Les Chinois ont raison d'être fiers du Jardin des Supplices, le plus complètement beau, peut-être, de toute la Chine, où, pourtant, il en est de merveilleux. Là, sont réunies les essences les plus rares de leur flore, les plus délicates, comme les plus robustes, celles qui viennent des névés de la montagne, celles qui croissent dans l'ardente fournaise des plaines, celles aussi, mystérieuses et farouches, qui se dissimulent au plus impénétrable des forêts et auxquelles les superstitions populaires prêtent des âmes de génies malfaisants. Depuis le palétuvier jusqu'à l'azalée saxatile, la violette cornue et biflore jusqu'au népenthès distillatoire, l'hibiscus volubile jusqu'à l'héliante stolonifère, depuis l'androsace, invisible dans sa fissure de roc, jusqu'aux lianes les plus follement enlaçantes, chaque espèce est représentée par des spécimens nombreux qui, gorgés de nourritures organiques et traités selon les rites par de savants jardiniers, prennent des développements anormaux, des colorations dont nous avons peine, sous nos climats moroses et dans nos jardins sans génie, à imaginer la prodigieuse intensité » (Mirbeau, 2000-2001 [1899], chap. V, p. 273).

Comme chez Huysmans, la végétation apparaît marquée par des transformations bizarres, monstrueuses. Les textures mises en évidence sont celles du verre, du cuir, des minéraux, du métal, de la laque, des tissus, de la chair. Les formes les plus baroques, les couleurs les plus criardes, les règnes les plus distants, les termes les plus savants s'entremêlent, dans une liste qui semble pouvoir prendre une expansion indéfinie : « Acers roses, frottés d'argent pâle, d'or vif, de bronze ou de cuivre rouge ; mahonias dont les feuilles de cuir mordoré ont la largeur des palmes du cocotier ; éleagnus qui semblent avoir été enduits de laques polychromes ; pyrus, poudrés de mica ; lauriers sur lesquels miroitent et papillotent les mille facettes d'un cristal irisé ; caladiums dont les nervures de vieil or sertissent des soies brodées et des dentelles roses ; thuyas bleus, mauves, argentés, panachés de jaunes malades, d'orangés vénéneux ; tamarix blonds, tamarix verts, tamarix rouges, dont les branches flottent et ondulent dans l'air, pareilles à de menues algues dans la mer ; cotonniers dont les houppes s'envolent

et voyagent sans cesse à travers l'atmosphère ; salix et l'essaim joyeux de leurs graines ailées ; clérodendrons étalant ainsi que des parasols leurs larges ombrelles incarnadines... » (*Ibid.*, p. 285.) La description devient bien le lieu d'une sorte de folie taxinomique et lexicale qui provoque l'émerveillement.

Mais cette reprise du *topos* du *locus amoenus* s'avère perverse et ne peut faire illusion bien longtemps, puisque le lieu doit sa beauté à un principe de violence et de sang : ce sont les restes des esclaves qui ont bâti la prison et ceux des innombrables suppliciés, auxquels on ajoute aussi les déjections des visiteurs, qui, se putréfiant continuellement, forment un humus extraordinairement riche et apportent au jardin sa fécondité. Sous les fleurs, dans les fleurs, il y a de l'oppression, des ordures et des cadavres. De plus, les appareils qui servent aux supplices sont disposés dans le jardin comme autant d'ornements sinistres, comme autant de signes révélant la nature foncièrement perverse et maléfique du lieu : « Et, de cet enchantement floral, se dressaient des échafauds, des appareils de crucifixion, des gibets aux enluminures violentes, des potences toutes noires au sommet desquelles ricanaient d'affreux masques de démons; hautes potences pour la strangulation simple, gibets plus bas et machinés pour le dépècement des chairs. Sur les fûts de ces colonnes de supplice, par un raffinement diabolique, des calystégies pubescentes, des ipomées de la Daourie, des lophospermes, des coloquintes enrôlaient leurs fleurs, parmi celles des clématites et des atragènes... Des oiseaux y vocalisaient leurs chansons d'amour... » (*ibid.*, p. 285-286).

Ce jardin devient comme chez Huysmans un lieu de cauchemar : d'abord celui du narrateur, incapable de supporter plus longtemps la vue de ce paradis sinistre, puis celui de Clara, qui tombe en proie à une crise d'hystérie érotique à la suite de la visite. Le motif horticole reste donc intimement lié à l'éros et au dévoilement de soi, mais dans une perspective négative. Il agit aussi comme une sorte de *vanitas* révélant le caractère entaché de toute chose, le fond de mort et de violence inhérent à toute vie. À cet égard, puisqu'il signifie à un niveau métaphysique, il demeure lié au modèle du jardin d'Éden, mais sur le mode de l'inversion paroxystique : la finitude de l'individu est désormais inscrite non pas hors de l'espace édénique, mais en lui.

De l'inversion à la refondation

L'inversion préside donc à la signification du jardin fin-de-siècle. Les représentations quittent le registre bucolique et idéalisant pour entrer en tension radicale, sinon en contradiction ouverte et choquante, avec les modèles euphoriques classiques⁴. Pourtant, les effets de sens qui naissent de ce rapport avec des significations préexistantes sont assez convenus; l'inversion constitue un principe poétique purement réactif qui ne peut régner que de façon transitoire, avant que soit refondée une autre esthétique. Et c'est justement dans un autre registre auquel j'ai déjà fait allusion, celui non pas de la fonction mais de la forme, celui du traitement même de la matière textuelle, que les textes semblent baliser un nouvel imaginaire.

Cette mise en évidence de la forme repose sur un principe d'écriture récurrent, la primauté du mode descriptif. Jusqu'alors considéré dans la tradition littéraire comme un cadre et même comme une matrice pour l'action, le jardin devient chez les écrivains de la fin-de-siècle un prétexte à l'expansion descriptive. Les termes techniques, les néologismes et les mots rares sont organisés par une logique où le texte s'élabore selon une énumération arborescente potentiellement infinie (voir Hamon, 1981). La description horticole se transforme en morceau de bravoure rhétorique où s'exprime une véritable frénésie lexicale et taxinomique. La prédominance du descriptif fait aussi en sorte qu'est conférée une importance accrue aux objets. Ceux-ci, qu'il s'agisse des plantes, des ornements ou des lieux, prennent le premier plan relativement aux personnages autour desquels s'organisait normalement l'espace du jardin fictionnel. Dans ce cadre, les jardins s'ordonnent selon une économie textuelle et symbolique de la liste et de la collection. Ils forment un espace codifié par la nomenclature, la mise en série, l'ordonnancement et la disposition. Le jardin fin-de-siècle apparaît donc non pas

⁴ Ce fait a été lié au développement des jardins publics et au cadre civique et idéologique que ceux-ci imposent (voir à ce sujet Santos, 2003). Selon Maryline Cettou, les représentations fin-de-siècle du jardin mettent en évidence les caractéristiques cachées des jardins réels de l'époque : tandis que les discours et les pratiques mettent en exergue le progrès et le positivisme, les jardins littéraires corrompent le modèle édénique qui sous-tendrait tout jardin, mettant ainsi en évidence le caractère factice ou contraignant de ces croyances (voir Cettou, 2005, p. 159).

tant comme un lieu de croisement entre la nature et la culture, que comme un monde d'objets choisis, et spécialement comme un monde d'objets linguistiques, une sorte de dictionnaire horticole. Mais paradoxalement, cette foison de détails botaniques n'est pas au service du rendu du réel : à mesure que la description s'élabore, sa composante référentielle se dilue et, davantage que la relation au monde, c'est un certain traitement de la langue qui apparaît comme la chose essentielle. Ce déplacement est rendu particulièrement sensible par l'emploi systématique d'une langue recherchée à l'excès, où les termes techniques, et particulièrement les noms propres, signifient par leur présence sonore et quelque peu obscure plus que par leur capacité à référer. Le mot agit ici comme signe qui pointe non pas vers le monde, mais vers l'univers linguistique et fictionnel lui-même. Pour employer les termes de Jakobson, la fonction référentielle est délaissée et c'est la fonction esthétique qui prédomine (voir Cettou, 2005, p. 106, et Coquio, 1986, p. 86).

De plus, à la valorisation du descriptif correspond une dévaluation de la composante narrative du texte. Je l'ai indiqué, le jardin a [jusqu'à ce moment](#) été, dans la tradition, un chronotope, c'est-à-dire un motif comportant de manière inhérente un certain rapport entre l'espace et le temps romanesques, et qui engage des micro-récits codifiés. Mais il cesse d'agir ainsi. La mise en œuvre du motif peut jouer un certain rôle dans l'évolution des protagonistes, mais il s'y passe en fait très peu de choses au point de vue de la transformation des contenus narratifs. Au mieux, c'est le rêve, sous la forme du cauchemar, qui apparaît comme résultat concret du jardinage ou de la promenade horticole dans l'évolution des protagonistes. C'est dire que le décor devient plus important que l'histoire⁵.

La prédominance du descriptif et l'autonomisation linguistique génèrent donc un texte d'objets, voire un texte-objet, qui vaut moins par ce qu'il décrit et par les péripéties qu'il déclenche que par la langue dont il est composé. Signe détaché de son référent, signe qui ne laisse pas oublier son caractère de signe, le jardin devient dans ce contexte un motif que l'on pourrait qualifier de décoratif, détaché

⁵ Ce refus de la narrativité ne concerne pas que le motif du jardin et [s'observe](#) de façon générale dans les romans de la fin-de-siècle; voir à ce sujet Bertrand *et al.*, 1996.

des fonctions directes que sont la représentation et la narration. Pourtant, ce décoratif ne saurait être compris comme un simple ornement superflu destiné à l'agrément du lecteur puisqu'il est fondé sur l'inversion dysphorique de *topoi* traditionnels. Il présente plutôt le paradoxe rusé d'un décoratif négatif, fait pour déplaire plutôt que pour chanter les joies d'une matérialité convenue et euphorique. Je voudrais montrer pour finir que cette refondation du motif l'inscrit directement dans la crise de la référence qui marque la fin du XIX^e siècle.

La crise de la référence

Edmond de Goncourt estimait que le *Jardin des supplices* de Mirbeau était inspiré, dans sa topographie, par le jardin de Monet à Giverny (Pilon, 1903, p. 8). Il est vrai que Mirbeau et Monet étaient de très proches amis, liés par l'amour de la peinture. Mirbeau, collectionneur assidu et parallèlement passionné d'horticulture, était d'ailleurs un habitué de Giverny, ayant même aidé Monet à établir son jardin en lui recommandant le nom de son jardinier (Joyes, 1985, p. 100). Le lien entre les deux créateurs pourrait n'être qu'anecdotique, mais il pointe vers une possible convergence de vues qui peut nous renseigner sur le statut de la représentation du jardin.

J'ai voulu démontrer que, dans la littérature fin-de-siècle, le jardin cesse d'être un motif narratif asservi au déroulement d'un récit et à la construction de personnages, et que sa composante proprement langagière passe au premier plan. Il ne sert plus seulement à raconter une histoire, mais se voit doté d'une autonomie esthétique inédite. Les enjeux soulevés par ce nouveau traitement du jardin littéraire le situent pleinement dans les débats esthétiques les plus avant-gardistes de l'époque sur le sens et la référence dans l'art. En effet, du côté de la peinture, un phénomène semblable survient. Monet crée son jardin pour en jouir sans doute, mais surtout pour le peindre ; l'aboutissement de Giverny, ce sont les *Nymphéas*, que Monet peint à partir de 1914 (voir à ce sujet Ferretti Bocquillon, 2009). Or les *Nymphéas* obéissent aux mêmes principes représentationnels que le jardin littéraire fin-de-siècle. Évidemment il convient de reconnaître des différences, en particulier en ce qui concerne les oscillations entre surcharge et

dépouillement, entre multiplication et simplification des objets. Mais du côté de la peinture comme de l'écriture, le travail du détail, le soin apporté à rendre le scintillement des couleurs et de la lumière, la décomposition de l'objet selon la perception sont bel et bien présents, et mènent peut-être à plus de réalisme, mais au prix d'une sorte d'éclatement de la représentation. La technique n'est pas simplement au service de la référence, mais au service d'une certaine idée du rendu pictural. De la même façon que pour les écrivains, le jardin littéraire s'envisage hors de la nécessité de raconter une histoire, comme prétexte à une expansion descriptive destinée à venir orner, sur un mode décoratif renouvelé, des pages qui dans leur concrétude sont désormais le seul lieu, le seul véritable jardin de la littérature, Monet prend prétexte de la représentation du jardin pour mettre en évidence la surface de la toile, les textures et les empâtements, bref la matérialité même de la peinture. La fonction esthétique, qui avait toujours coexisté avec la fonction référentielle, entre en concurrence avec celle-ci et menace de la supplanter. Ainsi mise en évidence, la surface peinte annonce, du moins dans son principe, la révolution encore à venir de l'art non figuratif.

Ce tournant marque un moment essentiel dans l'imaginaire esthétique associé au jardin. Le jardin fictif est désormais pensé comme dispositif sémiotique détaché de la référence. Sa signification naît sans doute du rapport à des modèles topiques, mais aussi et surtout elle se construit par les manipulations du médium représentationnel lui-même, qu'il s'agisse de la peinture ou du langage. Je voudrais convoquer Mallarmé, l'un des premiers sans doute à penser cette autonomisation du signe qui est une crise du sens et de la représentation, mais qui devient aussi, une fois surmontée, une libération ouvrant toutes les voies possibles à l'art. Il écrit : « Je dis : une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet » (Mallarmé, 1886, p. 6). Le signe, pour voir se déployer toutes ses potentialités, doit être considéré au-delà de la stricte référentialité ; sa valeur, dans le domaine esthétique du moins, réside dans le fait qu'il excède le monde et qu'il existe purement comme signe. Or tout comme chez Mallarmé la fleur la plus valable est celle qui existe dans l'idéalité, le

jardin chez certains écrivains de la fin-de-siècle est devenu un signe abstrait, et partant, un objet que peut faire sienne une entreprise de récréation esthétique du monde.

Pour finir, je voudrais avancer une dernière hypothèse, qui nous fait passer de l'archéologie littéraire au temps contemporain. À partir du moment où le jardin fictif est donné comme signe abstrait, le jardin réel deviendra éventuellement lui aussi susceptible de recevoir de telles lectures, sera conçu justement comme dispositif sémiotique ouvert aux jeux de la mise en représentation. La possibilité d'investir les jardins concrets comme lieux d'une intervention esthétique qui ne soit pas au service du jardin, mais plutôt dotée de son autonomie et de sa finalité propres, émerge à ce moment, comme en témoignent les pratiques d'artistes contemporains qui ont fait du jardin non seulement le site, mais le médium même de leurs interventions (voir divers exemples dans Johnstone, 2007). On peut ainsi penser qu'un tournant qui permet la pensée même de l'art actuel des jardins s'élabore à ce moment-charnière, au tournant entre le XIX^e et le XX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- Apter E., « The Garden of Scopic Perversion from Monet to Mirbeau », *October*, n° 47, 1988, p. 91-115.
- Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.
- Baudelaire C., *Le peintre de la vie moderne* [1863], dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p 683-724.
- Bertrand J.-P., M. Biron, J. Dubois et J. Paque, *Le roman célibataire d'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.
- Cettou M., *Jardins d'hiver et jardins de papier. Regards croisés sur le jardin d'hiver dans le Paris et la littérature fin-de-siècle : un espace entre science et imaginaire*, Lausanne, Archipel, coll. « Essais », 2005.
- Cnockaert V., « Un jardin de références, le Paradou », dans R. Bouvet et B. El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, p. 37-51.
- Coquio C., « La figure du thyrses dans l'esthétique décadente », *Romantisme*, n° 52, 1986, p. 77-94.
- Ferretti Bocquillon M. (dir.), *Le jardin de Monet à Giverny : l'invention d'un paysage*, Giverny/Milan, Musée des impressionnismes Giverny / 5 Continents Éditions, 2009.
- Finney G., *The Counterfeit Idyll*, Tübingen, Niemeyer, 1984.
- Flaubert G., *Madame Bovary. Mœurs de province*, édition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990 [1857].
- Foucault M., « Des espaces autres », conférence au Cercle d'étude architectural (1967), *Dits et Ecrits*, t. IV, Paris, Gallimard, 1994.
- Got O., *Les jardins de Zola : psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Hamon P., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Classiques Hachette, coll. « Langue Linguistique Communication », 1981.

- Hugo V., *Les Misérables*, édition présentée, établie et annotée par Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995 [1862].
- Huysmans J.-K., *À rebours*, édition de Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 2004 [1884].
- Johnstone L. (dir.), *Formes hybrides. Redessiner le jardin contemporain à Métis*, Vancouver, BlueImprint, 2007.
- Joyes C., *Claude Monet et Giverny*, Paris, Chêne, 1985.
- Leray M., « Des jardins originels aux parcs fin-de-siècle : exemple de mythographie décadentiste », dans G. Peylet, (dir.), *Les mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIX^e siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, *Eidolon*, novembre 2006, n° 74, p. 255-266.
- Le Scanff Y., « Hugo et le jardin romantique : de la représentation mythologique à l'écriture symbolique », dans G. Peylet (dir.), *Les mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIX^e siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, *Eidolon*, n° 74, novembre 2006, p. 219-227.
- Lorrain J., *Monsieur de Phocas*, introduction de Thibaut d'Anthonay, Paris, La Table ronde, coll. « La petite vermillon », 1992 [1901].
- Lorrain J., *Coins de Byzance. Les Noronsoff* [1897], dans *Le Vice errant*, Paris, Albin Michel, 1926.
- Lorrain J., *Narkiss*, Paris, Édition du Monument, 1908.
- Mallarmé S., « Avant-dire », dans R. Ghil, *Traité du verbe*, Paris, Chez Giraud, 1895, p. 5-7.
- Margat C., *Ensauvager nos jardins*, septembre 2005. Consulté en ligne le 15 septembre 2010. URL : <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Essay.php?ID=37>.
- Mirbeau O., *Le jardin des supplices* [1899], dans *Œuvre romanesque*, préfaces de F. Nourissier et R. Dorgelès, édition critique établie, présentée et annotée par Pierre Michel, Paris, Buchet/Chastel, 2000-2001, vol. 1, p. 131-336.
- Peylet G. (dir.), *Les mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIX^e siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, *Eidolon*, novembre 2006, n° 74.
- Pilon E., *Octave Mirbeau*, Paris, Bibliothèque internationale d'édition, 1903.

- Przybos J., « Délices et supplices : Octave Mirbeau et Jérôme Bosch », dans *Octave Mirbeau, Actes du colloque d'Angers*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 207-216.
- Rachilde, *Les Hors-Nature* [1897], dans *Romans fin-de-siècle 1890-1900*, textes établis, présentés et annotés par G. Ducrey, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 617-844.
- Rachilde, *Monsieur Vénus*, préface de M. Barrès, Paris, Flammarion, 1977 [1884].
- Santos J., « Réalité et imaginaire des parcs et des jardins dans la deuxième moitié du XIX^e siècle », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 31, n^{os} 3-4, printemps-été 2003, p. 278-296.
- Thomas Y., « *Le jardin des supplices* et l'Orient fin-de-siècle », dans *Octave Mirbeau, Actes du colloque d'Angers*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 1992, p. 217-224.
- Zola É., *La curée* [1872] et *La faute de l'abbé Mouret* [1875], dans *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, texte établi, annoté et présenté par A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, vol. 1, p. 316-599; 1213-1527.