



Publif@rum 19, 2013

Ricerche Dottorali in Francesistica

Valentina VESTRONI

Du jardin de la vue au jardin de la voix. Transformations d'un topos dans le roman du XVIIIe siècle. Le jardin formel et le jardin pittoresque dans la littérature française au siècle des Lumières

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Valentina VESTRONI, *Du jardin de la vue au jardin de la voix. Transformations d'un topos dans le roman du XVIIIe siècle. Le jardin formel et le jardin pittoresque dans la littérature française au siècle des Lumières*, Ricerche Dottorali in Francesistica , Publifarum, n. 19, pubblicato il 2013, consultato il 17/07/2019, url: http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=276

Editore Publifarum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

<http://www.farum.it/publifarum/>

<http://www.farum.it>

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?art_id=276

Document généré automatiquement le 17/07/2019.

Du jardin de la vue au jardin de la voix. Transformations d'un topos dans le roman du XVIIIe siècle. Le jardin formel et le jardin pittoresque dans la littérature française au siècle des Lumières

Valentina VESTRONI

Abstract

The garden has been one of the most fascinating artistic features of the eighteenth century. In France as in England, gardening was recognized not only as a sophisticated art but also as the expression of cultural and moral values, social attitudes and political issues. Most of the French writers and philosophers – such as Rousseau and Voltaire – have discussed the importance of this art, revealing the deep connection between gardening and literature. The aim of this essay, focusing on French novels, is to follow the transformation of the garden's image during the eighteenth century. A transformation concerning not only aesthetic models but also the evolving dynamics of its representation. Far from being just a scenario, garden plays an active role in the creation of literary characters and becomes a space reflecting crucial themes of the period.

Au XVIIIe siècle, la célèbre querelle opposant le jardin "à la française" au jardin "à l'anglaise" a été à l'origine de multiples échanges entre différentes disciplines; aujourd'hui, elle se révèle utile pour éclairer de nombreux aspects de cette époque.¹ Afin de saisir toutes les facettes de ce débat, peut-être aurait-il été nécessaire de l'envisager d'un point de vue historico-architectural et d'en tracer aussi le rapport avec l'esthétique et la philosophie des Lumières. C'est ce qu'ont fait plusieurs spécialistes et notamment Michel Baridon, dont les nombreuses études constituent un point de départ indispensable.² Il y a cependant un autre sentier qui conduit au jardin: celui de la littérature, que nous proposons ici en tant que parcours spécifique, sans pour autant nier l'influence d'autres disciplines. Nous entrerons dans les jardins du XVIIIe siècle en traversant l'imaginaire romanesque et en essayant de montrer de quelle façon la querelle horticole a été absorbée dans les œuvres littéraires.

Il faut avant tout aborder la question de la description du jardin, car beaucoup d'écrivains du XVIIIe siècle dénoncent le stéréotype du «jardin des romans» et surtout ils démontrent qu'il existe un rapport déterminant entre la transformation des jardins réels et l'usage des descriptions littéraires: le débat des paysagistes est vraiment *transplanté* au milieu des œuvres romanesques. D'un côté, il y a le jardin *à la française*, dont les éléments principaux (parterres, labyrinthes, treillages, etc.), et aussi l'aspect général (toujours *charmant, magnifique, superbe*) constituent l'image par excellence du jardin romanesque; mais au cours du XVIIIe, ce modèle horticole ennuie de plus en plus, au point que même sa description risque d'endormir le lecteur ou de le «mener au supplice par le chemin le plus long»³ L'expression «jardin des romans» devient le synonyme d'un tableau déjà vu et notamment de «toutes ces descriptions usées que les poètes se donnent de main en main»⁴. En 1746, La Morlière utilise cette formule synthétique (mais à son avis très éloquente) qui lui permet de ne pas décrire les jardins dont il parle:

Ce serait ici le lieu de m'étendre *impitoyablement* sur leur description. [...] Je me contenterai de dire que c'étaient *des jardins des romans*; si cette idée ne suffit pas pour les imaginations stériles, ces sortes de gens n'ont qu'à ouvrir le premier de ces livres qui se rencontrera sous leur main, ils y trouveront de ces descriptions que je leur défie de lire sans *expirer d'angoisse* à moitié chemin.⁵

Les romanciers renoncent ainsi à décrire le jardin traditionnel, ou plutôt ils reprennent ce cliché mais en utilisant un ton railleur, ironique, faisant parfois de véritables parodies: c'est le cas de Crébillon⁶ et du père Bougeant avec sa parodie du «bois d'amour»⁷.

Le jardin à la française étant devenu démodé, on commence à adopter dès la première moitié du siècle – aussi bien dans la

réalité que dans la fiction – la mode du jardin à l'anglaise, autrement dit *pittoresque*. Mais ce choix suscite également une question au niveau du texte littéraire: peut-on se servir d'un langage stéréotypé, conventionnel, quand l'image du jardin – et même du paysage – vient d'être complètement renouvelée, et que la parole se trouve en compétition avec la peinture? Bernardin de Saint-Pierre le dit clairement : «L'art de rendre la nature est si nouveau, que les termes même n'en sont pas inventés. [Les] descriptions sont arides comme des cartes de géographie»⁸ Par ailleurs, le moule de la description traditionnelle se révèle insuffisant et incapable de saisir le mouvement de l'esthétique pittoresque – qui recherche l'errance, la rupture, le déplacement du point de vue. Mais il y a aussi une question d'autonomie: si la description est une «esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée»⁹ ainsi en va-t-il du jardin, qui avait été assujéti jusqu'alors au domaine de l'architecture. Par contre, quand l'art des jardins s'émancipe en tant que discipline autonome et que le jardin cesse d'être subordonné à l'édifice, même le jardin romanesque peut finalement trouver son espace littéraire (et donc son importance) hors de la description décorative. Une nouvelle façon de sentir le jardin entraîne une nouvelle façon d'en parler. A partir de 1760, on en trouve beaucoup d'exemples: il y a évidemment *La Nouvelle Héloïse* (où l'Élysée est raconté grâce à la lettre de Saint-Preux et au dialogue de Saint-Preux lui-même avec Julie et son mari), mais aussi d'autres romans où la querelle horticole constitue l'objet de véritables discussions entre les personnages.¹⁰ D'ailleurs, notamment pendant la deuxième moitié du siècle, les héros des romans deviennent jardiniers. Cultiver c'est raconter: le jardin n'apparaît plus comme un lieu donné et immuable, mais plutôt comme un espace *in fieri* qui est conçu ou bouleversé par les personnages mêmes, au fur et à mesure qu'ils construisent leurs projets, leurs histoires. Il faut alors se demander à quoi sert le jardin romanesque et ce qui se passe de si important à l'intérieur. En véhiculant un nouveau rapport avec le temps et l'espace (qui se sont «dilatés», pour ainsi dire, grâce aux voyages pittoresques, aux progrès scientifiques, archéologiques, etc.), et même avec la psychologie (renouvelée à partir de Locke et de l'épistémologie empiriste), le jardin devient un lieu où s'expriment non seulement les changements qui viennent du monde extérieur, mais aussi les conflits qui surgissent de l'intérieur. Le jardin romanesque perd ainsi son rôle silencieux de décor – qui était aussi lié à l'iconographie théâtrale –, pour devenir un lieu *parlant*, capable de raconter et même d'être raconté, et non plus simplement décrit. Dans ce lieu, qui a maintenant acquis une durée, la promenade permet d'accéder notamment à deux expériences: la découverte du monde et la découverte de soi.

En optant pour le style anglais, les jardinistes renoncent à regarder le jardin tout entier: ils abandonnent la vue d'ensemble, la ligne droite et les ciseaux. Au contraire, ils choisissent l'exploration tortueuse, l'imprévisibilité d'un parcours fragmenté, les surprises de la promenade, c'est-à-dire *l'expérience* de l'espace au lieu de sa maîtrise, la *synesthésie* au lieu de la vision: il s'agit d'une véritable invitation au voyage. Comme l'a écrit Jean-Pierre Richard, «le *sinueux* est un balancement en marche; il combine un bercement et une avancée; il conjugue une paresse et un élan»¹¹ C'est bien le chemin de la connaissance: par exemple, dans *La Promenade du sceptique ou les allées* (1747) de Diderot, le philosophe Cléobule vit retiré dans une demeure à laquelle on accède «par une avenue de vieux arbres qui n'ont jamais éprouvé les soins ni le ciseau du jardinier»¹² Le narrateur Ariste en décrit en particulier le jardin à l'anglaise, qui est à la fois la transposition spatiale de la liberté intellectuelle de Cléobule et l'origine de sa spéculation philosophique. Ici la nature est «un livre allégorique» (PS, p. 316), animée et parlante; les correspondances entre l'espace et la pensée engendrent une sorte de «philosophie locale» (PS, p. 316) et la promenade au jardin accomplit sa fonction de *lecture du monde*. Cléobule lui-même décrit son but, c'est-à-dire celui «d'éclairer, de perfectionner la raison humaine par le récit d'une simple promenade» (PS, p. 326). Cette promenade ondoyante deviendra l'image même du XVIII^e siècle. En effet, Georges Poulet l'a remarqué,¹³ la ligne sinueuse est celle qui symbolise le mieux un siècle *relativiste*. Relativiste apparaît le jardin et relativiste devient par excellence le roman épistolaire. Le jardinier renonce à l'autorité de son regard, ainsi que le romancier, et tous deux confient – l'un au promeneur et l'autre au lecteur – une connaissance à laquelle on accède non plus grâce à la perspective mais grâce à *une* perspective, provisoire et réversible. Poursuivant le parallèle entre l'espace du jardin et les formes de la fiction, Michel Baridon a observé que, lorsque les jardins anglais éclosent, «les poètes se servent de plus en plus du mot «excursion» et les peintres du mot «tour»¹⁴ et que les romanciers recourent au genre dénommé «novel of the road» «c'est-à-dire une forme de fiction dans laquelle les personnages quêtent au hasard des chemins qui sont aussi libres que ceux de l'antique campagne anglaise»¹⁵. Si la composition du jardin invite au déplacement, son décor invite au dépaysement: deux manières de découvrir le monde. Il nous semble que le jardin du XVIII^e siècle, et notamment le jardin à *fabriques* (c'est-à-dire toutes ces constructions et ces ruines qui renvoient à d'autres pays et à d'autres époques), est l'exemple parfait de ce que Foucault appelle une *hétérotopie universalisante*.¹⁶ De cet engrais qui est l'esprit encyclopédique des Lumières, les jardins se nourrissent, en évoquant l'ailleurs et le jadis, en claquemurant le monde entier et sa mémoire. Cette condensation diachronique, et sans doute bizarre, transforme l'espace du jardin en musée, et la promenade en histoire. Dans beaucoup de romans, ce parcours coïncide avec le récit, et le chemin dans ce genre de jardin-mémorial sert souvent un projet pédagogique.¹⁷ Les personnages se promènent parmi des ruines qui sont évidemment factices (d'ailleurs, le jardin à l'anglaise n'est pas non plus *réellement* naturel!), mais l'authenticité historique n'est pas importante: ce qui importe c'est que les ruines rappellent aux hommes «les ravages du temps, l'instabilité des choses, et la vétusté du monde»¹⁸ Dans *Paul et Virginie* (1788), le jardin de Paul est en même temps sauvage et cultivé, spontané et construit; mais le narrateur décide d'y ajouter des inscriptions, ce qui est un élément qu'on trouve de plus en plus dans les romans. Ces mots gravés rendent le jardin «sous-titré», donc lisible, afin de témoigner de l'existence d'autres mondes et de mettre l'histoire du promeneur en relation avec d'autres histoires: «Il me semble alors qu'une voix humaine sorte de la pierre, se fasse entendre à travers les siècles, et s'adressant à l'homme au milieu des déserts, lui dise qu'il n'est pas seul, et que d'autres hommes, dans ces mêmes lieux, ont senti, pensé, et souffert comme lui»¹⁹

C'est exactement autour de cette *souffrance* que les échos d'autres mondes font résonner une voix intérieure. Face aux ruines Diderot écrit : «Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. [...] Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend»²⁰ Avec les ruines, la trace de l'histoire – c'est à dire du temps – s'inscrit dans la nature; or, pour reprendre les mots de Foucault, il s'agit non seulement d'une *hétérotopie* mais aussi d'une *hétérochronie*:

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel; on voit par là que le cimetière est bien un lieu hautement hétérotopique, puisque le cimetière commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour l'individu, la perte de la vie, et cette quasi-éternité où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer.²¹

Ces deux dimensions – *hétérotopie* et *hétérochronie* – qui sont représentées, selon Foucault, l'une par l'exemple du jardin et l'autre par celui du cimetière, se trouvent au XVIII^e siècle réunies. En effet, parmi les fabriques et les ruines, les architectes des jardins conçoivent aussi l'installation de tombeaux, pour lesquels ils adoptent évidemment le même principe que pour les autres bâtiments: être factices ou, du moins, pas nécessairement authentiques. Ceux qui choisissent d'en avoir dans leur jardin deviennent de plus en plus nombreux, en s'exposant par ailleurs à des commentaires ironiques: Pierre-Henri Valenciennes décrit tous les accidents pénibles qui arrivent aux promeneurs dans les jardins à l'anglaise, y compris celui de «rencontrer, au bout de ce tortillage fatigant, le tombeau d'une perruche ou d'un chien, dont l'épithaphe emphatique atteste la douleur puérile et niaise du maître, qui n'a jamais pensé à élever le moindre monument à la mémoire d'un parent respectable, ou d'un véritable ami»²². Les tombeaux commencent ainsi à émailler les jardins romanesques. On retrouve ce même genre d'ironie chez N.-T. Barthe, dans *La Jolie femme ou la femme du jour* (1769), où le personnage de Sainval devient paysagiste et construit un jardin à l'anglaise, évidemment pourvu de ruines. La dame avec laquelle il se dispute à propos du jardinage se moque de lui: «Tu aimes les idées riantes. [...] Sans doute tu sèmeras aussi, par-ci par-là, quelques tombeaux isolés, dont la rencontre subite donnera lieu à quelque réflexion morale; point essentiel et qu'il ne faut jamais omettre dans un tour de promenade»²³ Dans *Adèle de Sénange ou Lettres de Lord Sydenham* (1794), M. de Sénange et sa femme travaillent avec leur architecte-jardiniste afin de réaliser ce parc à l'anglaise qu'ils désirent depuis longtemps. La vue d'un lieu si pittoresque entraîne une rêverie funèbre :

M. de Sénange [...] a l'air heureux; mais c'est lorsqu'il paraît l'être davantage, qu'il lui échappe des mots d'une tristesse profonde. Hier nous avons été à la pointe de l'île; elle est terminée par une centaine de peupliers, très rapprochés les uns des autres, et si élevés, qu'ils semblent toucher le ciel. Le jour ne pénètre que par rayons; le gazon est d'un vert sombre; la rivière s'aperçoit à peine à travers les arbres; cet endroit sauvage paraît être le bout du monde, et inspire, malgré soi, une tristesse dont M. de Sénange ne ressentit que trop l'effet, car il dit à Adèle: *Vous devriez ériger ici un tombeau, bientôt il vous ferait ressouvenir de moi.*²⁴

«Cet endroit sauvage paraît être le bout du monde»: face à cette expression, on ne peut s'empêcher de songer au jardin de la *Nouvelle Héloïse*, ce mystérieux Elysée devant lequel Saint-Preux s'écriait : «Julie, le bout du monde est à votre porte!»²⁵. De plus, cette île et ses peupliers décrits par Madame de Souza évoquent inévitablement pour nous le souvenir d'Ermenonville et de l'île des peupliers où le Marquis de Girardin fit déposer les dépouilles mortelles de son ami Jean-Jacques: une sépulture qui deviendra exemplaire. Mais, loin d'être tout simplement une mode bizarre, la présence des monuments funéraires apparaît plutôt comme l'expression d'un véritable changement vis-à-vis de la mort et même de la douleur. Le siècle des Lumières – avec ses débris, ses tombeaux, ses ténèbres – a installé au milieu du jardin la conscience du temps qui s'écoule, donc l'évidence de la caducité de la vie. Le jardin pittoresque a ainsi commencé à parler d'une vérité que le jardin à la française avait tout simplement reniée. On peut considérer la portée de ce phénomène d'un point de vue symbolique, mais aussi pratique: en effet, c'est précisément cette nouvelle conception du jardin qui contribue à l'origine de la transformation des cimetières, ou même – pourrait-on affirmer en termes de modernité – de leur *invention*. Au début du XIX^e siècle, l'espace de la mort sera déplacé afin de lui conférer, avec son autonomie et sa fonction spécifique, une dimension de rêverie: non plus à côté des églises, ni sous l'aspect monumental de «ville des morts», mais dans le cadre pittoresque du jardin. A propos du Père-Lachaise, qui en est l'un des premiers exemples et sans doute le plus réussi,²⁶ Michel Baridon évoque son rapport avec l'imaginaire jardinier du siècle précédent:

Peut-être ne voit-on plus, quand on parcourt les allées encombrées de souvenirs historiques, que ce cimetière fut

d'abord un jardin. Se le rappeler, c'est aussi se rappeler que la douleur de l'homme sensible, souvent cachée dans le sein de la nature, a finalement inspiré le dessin d'une grande nécropole moderne en plein cœur d'une capitale.²⁷

Intégrer la mort dans un espace à *cultiver* est une façon de connaître la douleur, voire de l'apprivoiser. Au sein du *locus amoenus* par excellence, cette douleur s'adoucit et se mêle au plaisir, ce qui est aussi un miroitement de la poétique du sublime. Ce n'est pas un hasard si Bernardin de Saint-Pierre consacre un paragraphe de ses *Études de la Nature* au «plaisir des tombeaux»:

Nos voluptueux qui reviennent quelquefois aux sentiments de la nature, en font construire de factices dans leurs jardins. À la vérité ce ne sont pas ceux de leurs parents. D'où peut leur venir ce sentiment de mélancolie funèbre au milieu des plaisirs? N'est-ce pas de ce que quelque chose subsiste encore après nous? [...] La mélancolie voluptueuse qui en résulte naît, comme toutes les sensations attrayantes, de l'harmonie de deux principes opposés, du sentiment de notre existence rapide et de celui de notre immortalité, qui se réunissent à la vue de la dernière habitation des hommes. Un tombeau est un monument placé sur les limites de deux mondes.²⁸

D'ailleurs, l'auteur des *Jardins* suggérait lui aussi que «ces contrastes de sensations moitié voluptueuses, moitié tristes, agitant l'âme en sens contraire, font toujours une impression profonde; et c'est ce qui m'a engagé à jeter au milieu des scènes riantes des jardins la vue mélancolique des urnes et des tombeaux consacrés à l'amitié ou à la vertu»²⁹ Les œuvres romanesques empruntent cette nouvelle source de plaisir qui vient de la mélancolie. La femme ermite du roman homonyme de Mme Lambert parle de sa promenade habituelle dans son parc et elle dit: «J'aime cette secrète horreur: ce lieu est propre à nourrir une douce mélancolie»³⁰ le personnage d'un roman de Baculard d'Arnaud écrit: «Les jardins anglais nourrissaient cette tristesse qui m'était très chère»³¹ Nous soulignons le choix de ce verbe qui revient – *nourrir* – pour remarquer l'influence du jardin et rappeler aussi que les théories de la connaissance au XVIIIe siècle ont vraiment scellé le lien entre les espaces et les impressions de l'âme. Il suffirait d'évoquer le titre de l'un des traités d'architecture les plus connus du siècle, *Le Génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780) de Nicolas Le Camus de Mézières; ou bien ce célèbre passage de *Point de lendemain* (1777), où le jeune héros, conduit par son amante à la découverte d'un château et d'un jardin qui le séduisent presque plus que la femme elle-même, en vient à avouer «nous sommes tellement *machines*»³² Mais il n'est pas nécessaire d'attendre le roman de Vivant Denon, ni *L'Homme-machine* de La Mettrie, auquel renvoie ce clin d'œil du narrateur. A commencer par *l'Essay Concerning Human Understanding* (1690) de Locke et par l'épistémologie newtonienne, ou même par les théories sur la vue – par exemple celle de George Berkeley dans son *Essay towards a New Theory of Vision* (1709), reprise par Diderot dans la *Lettre sur les aveugles* (1749) –, le rapport entre la spatialité et la psychologie est devenu de plus en plus étroit. Les inventeurs du jardin pittoresque – poètes, architectes, jardinistes – en font l'un des principes fondamentaux desquels s'inspirent.

La ligne sinueuse, le hasard du chemin, le mouvement d'une nature que Jean Deprun définit comme «agonistique dans l'espace, mutabiliste dans le temps»³³, invitent à l'égarement; et souvent il faut s'égarer pour se trouver. C'est ce qui se passe dans le cas des *Amours du chevalier de Faublas* (1787-1790): le père de Faublas, incapable de soigner l'épouvantable tristesse de son fils (qui vient de perdre la femme aimée), appelle un médecin célèbre pour les maladies de l'âme; dans un jardin à l'anglaise, qui a volontairement été choisi comme espace thérapeutique, le médecin construit un parcours avec des tombeaux et des inscriptions. La promenade du personnage dans ce jardin se répète plusieurs fois, et se traduit en parcours intérieur, parcours qui est nécessaire à l'évolution psychique du personnage et donc aussi au déroulement de l'histoire. Au début, Faublas s'égare et il s'évanouit; mais ensuite, confronté à la mort et à sa propre douleur, il finit par devenir capable de les accepter et donc de guérir.

Un exemple encore plus connu est peut-être encore plus efficace: l'Elysée de *La Nouvelle Héloïse*, un lieu où le bonheur est le résultat d'une alliance heureuse entre art et nature – c'est-à-dire, comme dans la vie, entre projet et fortune – mais aussi entre liberté et clôture. Julie a projeté ce jardin qui dépend tout à fait de ses goûts et de sa maîtrise: «j'en suis la surintendante, et mon mari m'en laisse l'entière disposition» (NH, p. 472). Aménagé à Clarens, l'Elysée est pourtant le produit d'une économie et d'un travail communs, c'est-à-dire d'un *système* affectif et social qui constitue le resserrement de Julie: c'est au sein du milieu familial que s'établit l'écart définitif par rapport à celle qu'elle a été autrefois. De retour à Clarens après un long voyage, Saint-Preux retrouve la femme aimée, mais il s'agit bien d'une femme *nouvelle*. Ce n'est qu'en se promenant à l'intérieur de l'Elysée, qui est aussi le miroir de celle qui l'a conçu, qu'il peut prendre conscience de la transformation qui a fait de Julie la plus respectable mère de famille et qui rend ainsi impossible l'assouvissement du désir. Le changement intérieur de l'héroïne devient apparent, aux yeux de Saint-Preux, grâce à l'expérience des lieux, et notamment à la suite de la comparaison maladroite qu'il fait entre deux espaces – le jardin et le bosquet:

Je n'ai qu'un seul reproche à faire à votre Élysée, ajoutai-je en regardant Julie, mais qui vous paraîtra grave; c'est d'être un amusement superflu. A quoi bon vous faire une nouvelle promenade, ayant de l'autre côté de la maison des bosquets si charmants et si négligés? [...] Si vous aviez bien songé à votre question avant que de la faire, interrompit M. de Wolmar, elle serait plus qu'indiscrète. Jamais ma femme depuis son mariage n'a mis les pieds dans les bosquets dont vous parlez. J'en sais la raison quoiqu'elle me l'ait toujours tue. Vous qui ne l'ignorez pas, apprenez à respecter les lieux où vous êtes; ils sont plantés par les mains de la vertu.³⁴

Loin d'être des références uniquement topographiques, «l'autre côté de la maison» et le bosquet, qui avait été le théâtre du premier baiser entre Julie et Saint-Preux, sont aussi les coordonnées d'un passé – et d'une passion – impossibles à récupérer. D'ailleurs, la porte de l'Elysée, si soigneusement fermée à clé, protège un nouvel équilibre familial et un bonheur construit, ainsi que le jardin, avec soin et patience. Saint-Preux ne peut pas s'empêcher d'accorder une valeur symbolique au rôle des clés quand, en recevant celle de Julie avec laquelle il pourra accéder tout seul au jardin, il avoue: «Je ne sais pourquoi je la reçus avec une sorte de peine: il me sembla que j'aurais mieux aimé celle de M. de Wolmar» (NH, p. 486). Bien sûr – pourrait-on imaginer – ce passage masculin de clé, secrètement souhaité par Saint-Preux, aurait représenté une sorte de légitimation et peut-être même une remise de pouvoir. Mais ce geste prend une tout autre signification: en offrant elle-même sa propre clé, Julie se révèle transparente et donne ainsi à Saint-Preux la possibilité de lire dans son cœur. Car encore une fois, se promener c'est connaître: à propos de sa promenade solitaire dans l'Elysée, Saint-Preux écrit que «pour la première fois depuis mon retour j'ai vu Julie en son absence» (NH, p. 478). Cela veut dire que, à travers la découverte graduelle de ce jardin qui devient pour lui une espèce de substitut de la femme aimée, Saint-Preux arrive à reconstruire finalement l'image de Julie en l'adaptant à sa nouvelle réalité, et en passant donc lui aussi d'un passé de plaisir à un présent de vertu et de paix. Par ailleurs, dans l'extrême cohérence textuelle de ce roman, le nom du jardin est un miroir de l'âme de Julie aussi bien que le jardin lui-même. Et la rêverie autour de ce nom engendre l'une des pensées sans doute les plus remarquables que Saint-Preux exprime sur la femme qu'il aime.³⁵

Or, au tournant des Lumières, le jardin à l'anglaise concilie la menace de l'anéantissement avec l'espoir du bonheur, il représente la possibilité d'un recueillement qui parvient même à adoucir le sentiment de la mort, il suggère un parcours qui conduit à la découverte de soi et parfois de l'autre. Et que reste-t-il du jardin à la française? C'est *Le Libertin de qualité* (1783) de Mirabeau qui nous donne la réponse. Le héros, déjà gagné par l'ennui, essaie de s'en libérer et se retrouve dans un jardin qu'il décrit ainsi:

Hélas! un art cruel nous y poursuit encore; il y étouffe la nature en croyant l'embellir. L'ennuyeuse symétrie a dessiné ces parterres émaillés de sables stériles, et ces tristes gazons dépouillés de leur verdure... Des murailles de charmille ne permettent point aux zéphirs de caresser le sein de Flore, la rose se flétrit sans honneur dans ces vases qui la gênent, pour la rassembler en bouquets. De longues allées ne semblent m'offrir un point de vue délicieux que pour l'isoler et le rendre monotone... J'entre dans un bosquet; des arbustes fatigués y prêtent à regret leur ombrage; des entraves de fer asservissent leurs branches courbées; le chèvrefeuille n'y rampe point parmi le feuillage; la tulipe y est sans couleur, la violette sans parfum... Je me sauve dans un bois... Eh quoi!... Toujours de l'industrie, jamais de surprises... La main de l'architecte a décoré ces salles tristement superbes; la règle impérieuse a tracé leurs contours; la serpe, la faux ont mutilé les dryades gémissantes pour arrondir ces colonnes ou former des amphithéâtres. J'entends le bruissement des eaux... Hélas! la naïade en pleurs n'y roule point ses flots argentés; mille canaux emprisonnent son onde; des formes bizarres, des bouches d'airain l'élancent dans les airs; elle retombe brisée dans ces bassins où elle se perd sans pouvoir arroser le bocage qui la désire... Ô hommes! votre despotisme réduira donc tout à l'esclavage!...

De toute évidence, le jardin à la française n'est plus *charmant, superbe, majestueux* comme il l'était au début du siècle: il est devenu le symbole d'un univers carcéral d'où s'évader, un lieu hanté par l'ennui. D'ailleurs, traçant une «métaphysique des jardins» qui se révèle utile à son enquête sur l'inquiétude, Jean Deprun souligne que seule la diversité du spectacle offert justifie la poursuite du chemin et que, par contre, «la symétrie évince, rabote, annule le divers, vidant ainsi l'avenir de toute substance»³⁶. Toute géométrie est désormais rejetée, ainsi que toute clôture: s'il est vrai qu'«on n'est bien qu'ailleurs»³⁷ même au jardin le promeneur revendique son droit de rêver face à un espace sans bornes. On retrouve chez les théoriciens du jardinage ce principe que Montesquieu expliquait dans *l'Essai sur le goût*:

Notre âme est faite pour penser, c'est-à-dire pour apercevoir; or un tel être doit avoir de la curiosité; car, comme toutes les choses sont dans une chaîne où chaque idée en précède une et en suit une autre, on ne peut aimer à voir une

chose sans désirer d'en voir une autre. [...] Comme nous aimons à voir un grand nombre d'objets, nous voudrions étendre notre vue, être en plusieurs lieux, parcourir plus d'espace; enfin, notre âme fuit les bornes, et elle voudrait, pour ainsi dire, étendre la sphère de sa présence: ainsi c'est un grand plaisir pour elle de porter sa vue au loin.³⁸

Incapable de toucher tous les sens, et de s'adresser ainsi à l'âme, le jardin à la française est donc devenu aride et sclérosé: il peut seulement convenir à «un vieillard qui regrette d'anciennes habitudes»³⁹ et qui refuse de changer quoi que ce soit. Par contre, les héros romanesques qui ont *imaginé* et *cultivé* leur propre jardin, ce lieu qui leur permet de se promener dans les détours tortueux de leur cœur, ont sans doute laissé un important héritage: celui d'avoir semé le grain d'un nouveau rapport avec le jardin, de l'avoir arraché au stéréotype, d'en avoir exalté la profondeur, les méandres, les ambivalences, et de l'avoir finalement rapproché de l'âme, c'est-à-dire de «ce jardin intérieur où nous sommes forcés de rester toujours»⁴⁰

Notes

[? 1](#) On pourrait considérer l'opposition entre le jardin à la française et le jardin à l'anglaise comme un aspect spécifique de l'opposition bien plus enracinée qui caractérisait certaines valeurs de ces deux cultures: les importants échanges intellectuels entre les Français et les Anglais étaient marqués par une différence profonde d'idées et d'esprit. Il suffit de songer au théâtre de Shakespeare, à l'hostilité avec laquelle la France avait accueilli cette nouvelle esthétique et au rôle central qu'il aurait au moment de la querelle romantique. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si, même dans le débat horticole du dix-huitième siècle, souvent on voit une anticipation de la querelle des classiques et des romantiques. Dans la poésie ainsi que dans le jardinage, l'ordre des Français est opposé à la liberté des Anglais, le rationalisme des uns est opposé à l'imagination des autres. Voltaire a rapproché ces deux domaines en écrivant que «le génie poétique des Anglais ressemble, jusqu'à présent, à un arbre touffu planté par la nature, jetant au hasard mille rameaux et croissant inégalement avec force. Il meurt si vous voulez forcer sa nature et le tailler en arbre des jardins de Marly» (Voltaire, *Lettres philosophiques*, Amsterdam, E. Lucas, 1734, p. 96).

[? 2](#) Voir en particulier *Les jardins: paysagistes, jardiniers, poètes*, R. Laffont, Paris, 1998 et *Le jardin paysager anglais au dix-huitième siècle*, Editions universitaires de Dijon, Dijon, 2000.

[? 3](#) La Morlière, *Angola, histoire indienne* (1746), dans R. Trousson (éd.), *Romans libertins du XVIIIe siècle*, R. Laffont, Paris, 1993, p. 396.

[? 4](#) Godard d'Aucour, *Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse* (1745), dans *Romans libertins*, cit., p. 332.

[? 5](#) La Morlière, op.cit., p. 396.

[? 6](#) Voir l'article de Véronique Costa, «Bois et bosquets d'amour dans l'œuvre de Crébillon fils: un abrégé de la romancie libertine», dans N. Ferrand (éd.), *Locus in fabula: la topique de l'espace dans les fictions françaises d'Ancien Régime*, Editions Peeters, Louvain-Paris, 2004, p. 453-472.

[? 7](#) G.-H. Bougeant, *Voyage merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie, contenant plusieurs observations historiques, géographiques, physiques, critiques, et morales* (1735), éd. J. Sgard et G. Sheridan, Société française d'étude du XVIIIe siècle, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1992, chap. VIII «Des bois d'Amour», p.77-79.

[? 8](#) Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'île de France* (1773), Hiard, Paris, 1835, vol. II, lettre XXVIII, p. 77.

[? 9](#) G. Genette, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, p. 57.

[? 10](#) Cf. De Carné, *Histoire de Madame la Comtesse de Montglas ou Consolation pour les Religieuses qui le sont malgré elles*, Amsterdam 1755; N.-T. Barthe, *La Jolie femme ou la femme du jour*, Lejay, Paris, 1769 (chap. «Le jardin du philosophe tardif»); Hélaïne, *Les Amants vertueux, ou Les Lettres d'une jeune dame écrites de la campagne, à son amie à Londres*, J. P. Costard, Paris, 1774; A. F. Souza, *Adèle de Sénange ou Lettres de Lord Sydenham* (1794), Paschoud, Genève, 1798.

[? 11](#) J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris, 1976, p. 145.

[? 12](#) D. Diderot, *La Promenade du sceptique ou les allées* (1747), dans *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Le Club Français du Livre, 1969, tome I, p. 314.

[? 13](#) Poulet décrit le XVIIIe siècle comme «une genèse incessante de formes; au lieu d'un cercle, une génération continue de

courbes» (G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Flammarion, Paris, 1979, p. 118).

? 14 M. Baridon, *Le jardin paysager anglais au dix-huitième siècle*, Editions universitaires de Dijon, Dijon, 2000, p. 34.

? 15 Ibidem.

? 16 Voir. M. Foucault, «Des espaces autres» (1984), dans *Dits et écrits 1954-1988*, éd. D. Defert et F. Ewald, Gallimard, Paris, 1994, tome IV, p. 758-759.

? 17 Voir, par exemple, S.-F. Genlis, *Adèle et Théodore ou lettres sur l'éducation*, Paris, 1782, p. 97-101.

? 18 D. Diderot, *Salon de 1767*, éd. E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Hermann, Paris, 1990, p. 252.

? 19 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (1788), éd. J.-M. Racault, Le Livre de poche, Paris, 1999, p. 153.

? 20 D. Diderot, op. cit., p. 338.

? 21 M. Foucault, «Des espaces autres», cit., p.759.

? 22 P.-H. Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes* (1800), Aimé Payen, Paris, 1820, p. 285.

? 23 N.-T. Barthe, *La Jolie femme ou la femme du jour*, Lejay, Paris, 1769, deuxième partie, p. 6.

? 24 A. F. Souza, *Adèle de Sénange ou Lettres de Lord Sydenham* (1794), Paschoud, Genève, 1798, vol. I, lettre XV, p. 149.

? 25 J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* (1761), dans *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1964, tome II, quatrième partie, lettre XI, p. 471.

? 26 Le cimetière du Père-Lachaise fut bâti à la suite de l'édit de Saint-Cloud (1804), sous l'administration de Napoléon, qui rendit obligatoires les sépultures extra-urbaines pour des raisons hygiéniques. Mais ce nouvel espace architecturé, ainsi que la continuité évidente du jardin paysager au cimetière paysager, correspond aussi à la volonté de renouveler le cérémonial de la mort et notamment de lui redonner son importance après l'indifférence vis-à-vis des sépultures qui avait caractérisé l'époque révolutionnaire.

? 27 M. Baridon, « La quête du bonheur et la douleur dans le jardin de l'homme sensible », dans *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises. Mélanges offerts à Corrado Rosso*, Droz, Genève, 1995, p. 290.

? 28 Bernardin de Saint-Pierre, *Etudes de la Nature*, (1784), Firmin-Didot Frères, Paris, 1859, p. 415.

? 29 J. Delille, *Les Jardins, ou l'art d'embellir le paysage. Poème en quatre chants* (1782), Frères Levrault, Paris, 1801, p. 164.

? 30 Mme Lambert, *La Femme ermite* (1751), dans *Œuvres morales*, C. Gosselin, Paris, 1843, p. 235.

? 31 Baculard d'Arnaud, *Liebman, anecdote allemande* (1770), dans *Œuvres de d'Arnaud*, Laporte, Paris, 1815, tome II, p. 389.

? 32 Vivant Denon, *Point de lendemain* (1777), éd. M. Delon, Gallimard, Paris, 1995, p. 90.

? 33 J. Deprun, *La philosophie de l'inquiétude au siècle des Lumières*, Vrin, Paris, 1979, p. 57.

? 34 J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, cit., p. 485.

? 35 «Il n'y avait pas jusqu'à ce nom d'Élisée qui ne rectifiât en moi les écarts de l'imagination, et ne portât dans mon âme un calme préférable au trouble des passions les plus séduisantes. Il me peignait en quelque sorte l'intérieur de celle qui l'avait trouvé; je pensais qu'avec une conscience agitée on n'aurait jamais choisi ce nom-là. Je me disais: La paix règne au fond de son cœur comme dans l'asile qu'elle a nommé» (NH, p. 487).

? 36 J. Deprun, *La philosophie de l'inquiétude*, cit., p. 49.

? 37 M. Yourcenar, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Le Centurion, Paris, 1980, p. 84.

[? 38](#) Montesquieu, *Essai sur le goût*(1758), A. Colin, Paris, 1993, p. 36-37.

[? 39](#) A. F. Souza, *Adèle de Sénange ou Lettres de Lord Sydenham* (1794), Paschoud, Genève, 1798, vol. I, lettre IX, p. 89.

[? 40](#) M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, dans *A la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1987-1989, tome III, p. 334.

Pour citer cet article :

Valentina VESTRONI, *Du jardin de la vue au jardin de la voix. Transformations d'un topos dans le roman du XVIIIe siècle. Le jardin formel et le jardin pittoresque dans la littérature française au siècle des Lumières*, Ricerche Dottorali in Francesistica , Publifarum, n. 19, pubblicato il 2013, consultato il 17/07/2019, url: http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=276