

POLYSEMIE DU JARDIN CHEZ LES CONTEURS ITALIENS DE LA  
RENAISSANCE ET FONCTION STRUCTURANTE DU RECIT

E. Delbey

(Université de Nice)

Séminaire de Perrine Galand, EPHE, mai 2014

« Le jardin, baigné de lumière mais coupé de tout son, de tout bruissement, devenait irréel dans ce silence. Des enfants jouaient -en effet. On comptait parmi eux le petit Alain, très capitaine avec son blazer croisé bleu sombre à six boutons ; le petit Arnaud, des boutons en cuir et les poches passepoilées cuir qui personnalisait sa veste de tweed ; le petit Armand, avec cet air de vacances que lui conférait son blazer droit, par ailleurs original, notamment par ses rayures ton sur ton. Vous aviez encore le petit Antoine : veste garde-chasse très aristocratique, dotée de deux fentes latérales ; le petit Alexis, blazer droit légèrement cintré, fentes latérales ; et le petit André, qui venait de taper en grimaçant dans le ballon, vêtu en « homme de cheval », arborant un lainage vigoureux, col et boutons cuir, fente médiane.

Une grive vint se percher sur la branche d'un orme. Un geai surgit d'un buisson d'aubépine pour la tuer. De cois mulots assistèrent au massacre. »

(Y. Moix, *Naissance*, Grasset, Paris, 2013, p. 284).

« Sachant que Ximen Qing ne viendrait plus, elle envoya ses deux servantes se coucher et, sous prétexte de faire un tour dans le jardin, appela Luth, l'invita à entrer dans sa chambre, lui offrit du vin et quand le petit gars fut souû, ferma la porte, se déshabilla : les deux furent bientôt à s'activer ensemble. »

(*Fleur en Fiole d'Or*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1989, Tome 1, p. 229-230).

« Le vieux Mao les conduisit derrière le manoir et dit à ses gens d'apporter la clef pour ouvrir la porte ; mais ils eurent beau faire, ils n'y parvinrent pas.

« Il y a belle lurette, dit le vieillard, que personne n'a ouvert la porte de ce jardin !

La serrure doit être rouillée, pour qu'il n'y ait pas moyen de l'ouvrir ! Allons, un marteau, et faites-la sauter ! » »

(*Au bord de l'eau*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 2010, Tome 2, p. 49).

## INTRODUCTION

Le *corpus* est vaste. Le motif littéraire du jardin fut introduit en France, dans les études, par la thèse de P. Grimal, *Les jardins romains. Essai sur le naturalisme romain* (Paris, De Boccard, 1944)<sup>1</sup> et beaucoup de chemins ont été parcourus pour en arriver au séminaire actuel de Perrine Galand sur la description des jardins du château de Chanteloup, dans l'Essonne, où plantes taillées, automates et fontaines forment un parcours initiatique. Dans cet espace matériel du jardin, les significations circulent ; nous nous promenons au milieu des lectures et de leurs interprétations à l'image de l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499) de Francesco Colonna, mise en spectacle d'un jardin mental par lequel peut être pratiqué un art de la mémoire allégorique. Ainsi, l'on peut considérer que le jardin du vieillard de Tarente, que Virgile conçoit comme un isolat bucolique ouvert à la contemplation des lois de la Nature (*Géorgiques*, IV, 115-148), s'il n'a pas la magnificence mythique du fameux jardin d'Alcinoüs (cf. Homère, *Odyssée*, VII, 112-132), n'en possède pas moins une modeste signification philosophique : son propriétaire y jouit de l'ataraxie. En ce sens,

---

<sup>1</sup> La relativement récente republication de l'ouvrage dans la Collection « Bouquins », chez Robert Laffont, a au moins le mérite de l'intégrer à une perspective plus vaste sur la Rome antique, issue d'autres ouvrages de P. Grimal, qui permet de l'associer aux thématiques de l'amour à Rome, de la sagesse et de la religion antiques.

il figure dans la simplicité de ses quelques arpents de terrain abandonné où voisinent merveilleusement le potager des légumes et les lis blancs, les verveines et aussi le pavot comestible, où le verger des arbres fruitiers, les abeilles et le platane étalant son ombre se rencontrent, un *locus amoenus*, la réplique du Jardin où Epicure enseignait précisément l'ataraxie et l'autarcie. Petit domaine clos, à l'écart des vicissitudes du monde, il fournit la paix des sens, se suffisant à lui-même en harmonie avec la Nature ainsi que la liberté de l'âme, tout ouvert qu'il se trouve à l'universel. Il est un *exemplum* du jardin aux vertus thérapeutiques qui soulagent des passions toujours nocives et pathogènes, analogue en cela au champ que cultivait Laërte attendant Ulysse, afin de soigner la douleur que lui procure l'absence de son fils. Il y aura aussi, dans l'humanisme esthétisant des néo-latins, le célèbre jardin de Saint-Marc que fréquente Léonard de Vinci, lorsque sa famille s'installe à Florence en 1471, où il apprend l'art antique en étudiant les sculptures que Cosme de Médicis avait déjà commencé à rassembler et que Laurent avait enrichi de nouveaux modèles... Mais ce bref survol serait quand même trop rapide, si nous n'arrêtons pas notre pensée sur le jardin de Cassiciacum où, ayant écouté le récit d'une conversion fulgurante, Augustin, découragé, était parti se réfugier et où, tandis qu'il pleurait sur sa faiblesse, la grâce fit irruption dans son cœur brisé, dissipant les obscurités de son incertitude.

Pour notre part, le *corpus* des conteurs italiens de la Renaissance que nous avons lus pour cette étude sur le jardin, comprend les écrivains qui, en Toscane, au début du XV<sup>ème</sup> siècle, composent en langue vulgaire après le *Décameron* de Boccace mort en 1375. Or, comme le souligne opportunément Giancarlo Mazzacurati (Préface de *Conteurs italiens de la Renaissance*, édition établie sous la direction d'Anne Motte-Gillet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1993, p. XII-XIII) : « Les conteurs, eux, qui reprennent des thèmes narratifs propres à Boccace appartenant pour la plupart à sa veine comique, tentent de recréer, à l'exemple du *Décameron*, mais de façon rudimentaire, un cadre extérieur formel et de structurer maladroitement et superficiellement des recueils de nouvelles qui n'en demeurent pas moins des mélanges occasionnels. Il ne reste plus rien de la signification architecturale de l'œuvre de Boccace, cet ordre formel qui se voulait avant tout miroir d'un projet et d'une idéologie culturelle et qui, par les figures de style, tentait d'être le reflet exact des valeurs sociales, de leur hiérarchie à travers la peinture des modes de vie. Les procédés de construction et de composition de l'espace narratif obtenus grâce à l'observation fine des différents usages sociaux du langage ; le choix et la distribution des schémas structurels par un récit qui ménage savamment toute une gamme d'occasions ; le changement cohérent des niveaux de langue –on va du discours de la rue à du Sénèque vulgarisé, du comique au tragique ; la *mimesis* débridée des productions orales les plus bigarrées enchâssée toutefois dans des rythmes maîtrisés -c'est-à-dire classiques- d'un tissu narratif d'auteur : bref tout ce qui avait fait du *Décameron* la première grande machine, aux rouages parfaits, de l'art narratif dans les langues romanes ne semble aujourd'hui que surnager en des fragments épars, en un flot de matériaux rassemblés pêle-mêle, tel le retour d'un chaos originel, après le « classique » qui aurait pu être le nouveau législateur. A l'exemple des disciples immédiats de Pétrarque, la première génération des héritiers de Boccace ne témoigne pas encore de cette radicale mutation génétique que l'on pouvait à juste titre espérer d'un tel bouleversement. » La nouvelle est donc investie par « des intellectuels mineurs ou dont le rayonnement se limite à leur propre ville (...) Toutefois, c'est bien dans cette littérature que nous qualifierons d'alluviale que demeurent les germes qui, plus tard, donneront naissance à des formes de narration nouvelles. » (*ibid.*, p. XX)

Or, aux XIV<sup>ème</sup> et XV<sup>ème</sup> siècles, le procédé du décor dans les techniques de la narration permet la transcription des niveaux de langue des personnages. Le choix du ou des décors, en effet, détermine les différentes possibilités d'expression sociale, codifiant la distance existant entre la langue des princes, des seigneurs, des gens cultivés et celle des bourgeois et des domestiques. Le décor constitue l'espace des discours. Il permet encore, dans la nouvelle italienne du XIV<sup>ème</sup> et du XV<sup>ème</sup> siècle, de produire un répertoire de langages familiers, d'oralités archaïques. Les grands marchands et les banquiers sont les protagonistes idéologiques du *Décameron*. Giancarlo

Mazzacurati rappelle, à propos de ce texte fondateur à long terme, ceci (Edition de la Pléiade, p. XLIII, note 1) : « Ces quarante dernières années, les commentateurs du *Décameron* ont tous vu une antithèse entre d'une part l'introduction (la peste), où est dépeinte la ruine d'une société urbaine en proie aux forces de mort anarchiques, et d'autre part le cadre et les nouvelles qui s'y inscrivent. Le cadre serait l'utopie d'une société idéale, quant aux nouvelles, elles seraient chargées d'un vitalisme sensuel, mais où tout, finalement, après la menace qu'a fait planer Thanatos, retournerait harmonieusement à l'ordre des valeurs terrestres. » Pour mieux le comprendre, il convient d'en revenir au *Filocolo*, œuvre de jeunesse de Boccace rédigée de 1336 à 1338 et considérée comme le premier long roman en prose écrit en italien. Le groupe que forment les personnages de ce texte « n'a pas d'autre fonction symbolique que de manifester, dans l'espace canonique de l'*hortus conclusus*, l'utopie intellectuelle de l'aristocratie de cour et son quotidien idyllique et raffiné. Dans cette absence de contradictions et de conflits, les personnages du cadre sont comme des alibis arcadiens se mouvant dans un univers lumineux, éloigné de tout, qui, en fait, est le reflet, la réplique du monde du pouvoir. » (cf. G. Mazzacurati, p. LIII) A nous de voir ce que devient ce jardin parfait, après Boccace ? Dans la hiérarchie des genres littéraires telle que la pensent les élites de la culture humaniste néo-latine, la nouvelle en langue vulgaire occupe une position proche du *sermo humilis* et de la forme simple, quant au style, du récit bucolique et pastoral, loin derrière l'épopée ou la tragédie. Le cadre du jardin y est donc un « topos ». De quelle(s) réécriture(s) devient-il l'objet chez les novellistes italiens de la Renaissance ? Notre édition de référence est celle de la Bibliothèque de la Pléiade (1993) précédemment citée. Les auteurs dont les narrations mentionnent un jardin sont : Gherardi da Prato, Bernardin de Sienne, Masuccio Guardati, Antonio Cornazzano, Giovanfrancesco Straparola, Matteo Bandello, Francesco Maria Molza, l'Arétin, Agnolo Firenzuola, Anton Francesco Grazzini, Anton Francesco Doni et Cristoforo Armeno.

Notre étude s'organise de la manière suivante : nous commencerons par faire la liste des occurrences allusives au jardin dans divers contes ; puis nous étudierons la polysémie évidente du motif ; enfin nous nous interrogerons sur le fait de savoir s'il ne convient pas mieux d'analyser le motif du jardin comme fonction structurante du conte plutôt que comme simple fonction signifiante.

### LE JARDIN : DES OCCURRENCES ALLUSIVES

Plusieurs passages de contes nous présentent de manière rapide, par simple mention dans le récit, le motif du jardin. Ainsi, **Bernardin de Sienne**, dans le Sermon XVII sur la façon de gouverner les Etats, met en scène « Comment les animaux tinrent conseil et furent jugés par le lion » et raconte comment la chèvre confesse au lion son péché de gourmandise : « Seigneur, répondit la chèvre, je m'accuse d'être parfois allée dans le potager de certaines femmes et de les avoir saccagés, particulièrement celui d'une veuve : elle possédait un petit jardin où il y avait beaucoup de fines herbes : du persil, de la marjolaine, du serpolet et aussi du basilic ; j'ai souvent entamé des choux et même de jeunes arbustes ; je prenais les pointes, qui sont plus tendres. Et ce que j'ai fait chez cette veuve, je l'ai fait dans beaucoup d'autres potagers ; et même parfois, j'en ai ravagé certains au point de ne rien laisser de vert. » (p. 73) Le prédicateur, conservant l'esprit franciscain, prend en compte de façon réaliste la réalité quotidienne dont le jardin potager est un élément familial. **Masuccio Guardati**, dans son *Petit recueil de nouvelles* publié en 1476, après sa mort, raconte l'histoire des deux trépas du frère Diego ; il y mentionne le jardin du couvent, séparé par une clôture, où les moines vont faire leurs besoins (p. 111). Là encore, le réalisme prévaut. L'histoire est la première du recueil, Masuccio Guardati y représente de façon agressive les vices monastiques (un moine courtise une femme mariée), la saleté des couvents, la haine entre les frères. La nouvelle XLVIII montre un jeune Pisan capturé par les Maures et devenu esclave du roi de Tunis ; le jardin, pour lui, est d'abord son lieu d'esclavage : « Chargé de chaînes, Guidotto

fut commis, ainsi que maints autres chrétiens, à la culture d'un grand et beau jardin du palais où n'allait que le roi, avec un petit nombre de ses intimes. C'est ainsi que, sous la contrainte, il se familiarisa avec l'agriculture ; accablé de douleurs, sans même pouvoir envisager un avenir meilleur, il supporta l'adversité, armé seulement de sa pioche, de son couteau et de ses larmes. » (p. 178) Nous retrouvons cette allusion chez **Matteo Bandello** (*Nouvelles*, I, 58, « L'Amour de l'art ») où le peintre florentin Frère Filippo Lippi est enlevé par les Maures, emmené en esclavage et condamné à « piocher et cultiver un jardin. » (p. 544-545)

Cependant, dans ses *Proverbes*, **Antonio Cornazzano** présente le jardin comme cadre boccacien de paix et d'amour ; il en est ainsi dans la nouvelle intitulée « La Ducale » où le duc François, amoureux bien que marié, se voyant reprocher sa passion en raison de son âge, se justifie devant ceux qui sont venus lui faire la morale, alors qu'ils ont profité des plaisirs de la vie pendant qu'il guerroyait : « Pendant ce temps, vous et les autres dignitaires pour qui je combattais étiez en sécurité dans vos villes entourées de remparts, et passiez le temps en fêtes et en divertissements dans les jardins aux fraîches fontaines en compagnie de belles femmes, éclaboussant d'eau leurs clairs visages, tandis que mes soldats répandaient le sang. Les harpes et les luths vous appelaient au bal lorsque la trompette nous appelait aux armes. Vous ouvriez le bal au son d'un doux « trinn trinn » et nous, nous faisons des carnages au bruit du « tara tara » guerrier. Sous les frais ombrages vous coiffiez vos abondantes chevelures ; pendant ce temps nous, sous notre heaume, écrasés par le soleil brûlant, à coups de lances et d'épées, dont le cliquetis retentissait jusqu'au ciel, nous tentions de vaincre les ennemis au péril de notre vie et au prix de mille efforts. » (p. 218-219) Antonio Cornazzano met en scène François Sforza, duc de Milan, au service duquel il était entré en 1455. De même Matteo Bandello, en II, 15 (« La Justice d'Alessandro »), parle d'une belle villégiature, « riche demeure avec de jolies fontaines et de beaux jardins » (p. 590). De même encore, **Agnolo Firenzuola** (*Conversations d'amour*, « Les Aventures de Niccolo et de Béatrice ») fait l'éloge des jardins à l'entour de Florence qui sont autant de « paradis » (p. 819) et en mentionne un, celui de l'oiseleur de Prato (p. 833, *Les Discours des animaux*, « La caille et l'épervier »). Cette diversité des allusions est représentative de la variété des situations où se développe la polysémie du jardin.

#### LE JARDIN : UNE POLYSEMIE PAR LE DEVELOPPEMENT TEXTUEL OU LE CONTREPOINT ALLUSIF

La thématique de la passion amoureuse intègre en partie le « topos » du jardin et permet son extension. De fait, le jardin est souvent la métaphore du sexe féminin. **Masuccio Guardati**, dans son *Petit recueil de nouvelles*, raconte l'histoire des Deux Chevaliers français et des deux Sœurs florentines (XLI) ; tout est bien qui finit bien, puisque chacun « cueillit la fraîche fleur et le premier fruit du fertile jardin » (p. 162) de chacune. **Matteo Bandello** écrit une autre nouvelle, « La Vengeance de Domicilla » (I, 40), où l'impatience sexuelle de la jeune épouse prend la forme d'un jardin qui depuis plus d'un mois n'a pas été arrosé (p. 487). En I, 53 (« L'Amant de dame Cornelia »), le même auteur reprend cette métaphore du jardin si négligé qu'il est urgent de le faire arroser par plusieurs jardiniers (p. 535-536, 541). **Francesco Maria Molza** isole, dans ce motif du jardin érotique, l'emblème sexuel de la rose pour évoquer la beauté de la fille du roi de Bretagne dont tombe amoureux son père : « La fille d'Edouard, âgée de douze ans peut-être, était extraordinairement belle et semblait si riche de promesses qu'on ne parlait d'autre chose à travers tout le royaume. Comme une rose d'une délicatesse infinie, qui déploie hors de son bouton une partie de ses beautés et emplit tout le jardin d'un merveilleux parfum, riante et gracieuse elle laissait se répandre à travers le monde les effluves d'une réputation sans taches et ceux qui la connaissaient affirmaient qu'elle était incontestablement supérieure à sa mère. » (p. 763-764).

Surtout une sur-signification érotique du jardin se produit, dès lors qu'il est l'objet d'une amplification textuelle que crée l'intrigue. **Gherardi da Prato** nous en fournit un premier exemple. Né vraisemblablement en 1367 à Prato, il s'établit notaire à Florence ; homme de lettres érudit, il est chargé, de 1417 à 1425, de lire et commenter *La Divine Comédie* ; mais, en 1425, cette

*Lectura Dantis* est supprimée pour des raisons financières, ce qui fait tomber Gherardi dans un état de pauvreté définitif. Il meurt à Prato, sans doute en 1444. C'est à partir des années 1425-1426 qu'il écrit, sans l'achever, « Le Paradis des Alberti ». Dans le deuxième livre (le seul qui soit achevé) de l'ouvrage, Gherardi imagine que des jeunes hommes et des jeunes femmes se réunissent pour des activités récréatives et culturelles, à l'image des dix jeunes gens et jeunes femmes fuyant la peste qui ravage Florence que Boccace avait fait se réunir à Fiesole pour se raconter les cent nouvelles qui constituent *Le Décaméron*. Les jeunes gens de Gherardi se retrouvent, eux, à Florence, dans la *villa* d'Antonio degli Alberti, parent de Leon Battista Alberti, appelée Le Paradis, nom qui fournira à l'ensemble de l'ouvrage son titre posthume. Les personnages sont des intellectuels, des hommes de cour, des musiciens, des bouffons, de sages et belles dames. Extraite du livre IV, la nouvelle « Bonifazio degli Uberti » est censée être racontée par Francesco Landini, célèbre pour ses qualités d'organiste (il distrait de temps en temps la réunion en jouant de son instrument) ; le héros de la nouvelle, Bonifazio, est un descendant de Farinata degli Uberti, qui fut, avec toute sa famille gibeline, exilé de Florence en 1258 et que Dante immortalisa dans le dixième chant de *l'Enfer*. L'histoire commence au moment où Bonifazio tombe amoureux, à Palerme, d'une très belle jeune femme qu'il avait aperçue à sa fenêtre ; chaque nuit, il vient chanter son amour sous la fenêtre de sa bien-aimée qui s'enchant, en compagnie de son époux, d'une si belle mélodie. « Tandis que le temps passait ainsi, il advint que le roi Pietro, qui, pour mieux supporter la chaleur, s'était agréablement installé dans des jardins situés à proximité de l'endroit où Bonifazio chantait en s'accompagnant du luth, entendit les très suaves harmonies et qu'il y prit -étant lui-même fort bon musicien- un plaisir extrême. Il se demanda qui pouvait bien jouer ainsi et fit venir immédiatement l'un de ses courtisans, Benuccio d'Arezzo, excellent musicien et instrumentiste. Le courtisan arétin, dès qu'il entendit les sonorités si charmeuses de la voix et du luth, fut saisi d'un intense désir de répondre aussitôt à l'inconnu, de la même manière et avec la même délicatesse. Il prit son luth, en tira quelques accords et, sur une mélodie très douce et très voilée, il pria le chanteur de dire qui était ce fidèle amant. Bonifazio, tout étonné d'une demande si plaisamment ingénieuse et si prompte ne pouvait et ne savait en aucune façon imaginer de qui elle émanait : comme il lui semblait que le son venait de la maison où il avait vu la très noble dame, il se mit à réfléchir un moment, immobile et silencieux. Puis, n'entendant plus rien, il décida de répondre, avec une harmonie différente de la première et des paroles pathétiques, qui racontaient qu'il était étranger, que, pendant de nombreuses années, il avait voyagé à travers toute l'Europe, mais qu'il ne lui avait jamais été donné de voir une femme, non pas plus belle, mais seulement égale en beauté à celle qui se trouvait en une si douce patrie et à laquelle il avait fait le don absolu de lui-même. Il pria le musicien, qui devait savoir que seul un esprit très noble et enflammé d'amour pouvait avoir de ces délicatesses, de bien vouloir prier, qui pouvait l'aider, que fût pris en pitié un si fidèle serviteur. Le courtisan arétin se remit alors à jouer et à chanter sur le même ton ; les deux musiciens passèrent de longues heures de la nuit à se donner ainsi la réplique ; le roi, tous ceux qui les entendaient et, tout particulièrement, la belle jeune femme pour laquelle tout cela était fait, prirent à les écouter un plaisir si grand qu'on ne saurait l'estimer. » (p. 26-27) Les jardins royaux deviennent l'écho d'une histoire d'amour naissante par cet entrelacs de luths.

**Matteo Bandello**, pour sa part, dominicain aux relations mondaines, fréquente la cour de Mantoue où il se lie avec toute la famille Gonzague ; accueilli en France par François Ier, il se retire à Bassens après avoir été évêque d'Agen. Dans ses *Nouvelles* (1554 : publication des trois premières parties ; 1573 : publication posthume de la quatrième et dernière partie), il réécrit l'histoire des Amants de Vérone (II, 9) empruntée à son contemporain Luigi Da Porto. Le motif du jardin devient le lieu pathétique par excellence d'une passion qui s'y déclare et s'y achève (alors que Luigi Da Porto plaçait la scène des adieux au confessionnal, Matteo Bandello la situe au jardin). Voici le texte (p. 562 : l'union dans le jardin ; p. 565 : les adieux dans le jardin) : « La nuit venue, à l'heure fixée, Roméo se rendit avec Pietro au pied du mur entourant le jardin, puis aidé par le serviteur, il l'escalada et sauta dans le jardin où son épouse l'attendait avec la vieille femme.

Quand il vit Juliette, il marcha à sa rencontre les bras ouverts. Juliette en fit autant et, se pendant à son cou, resta un long moment en proie à une si grande émotion qu'elle ne pouvait parler. Son fougueux amant éprouvait les mêmes sentiments et ne s'était jamais senti si heureux. Puis ils commencèrent de s'embrasser avec une joie indicible ; enfin, ils se retirèrent dans un angle du jardin et là, sur un banc, consommèrent le saint mariage. Et comme Roméo était un garçon de forte constitution et très épris, il prit mainte et mainte fois du plaisir avec sa belle épouse. (...) Elle choisit l'endroit qu'elle jugea le moins dangereux, c'est-à-dire le jardin où ils avaient célébré leurs noces ; ayant fixé la nuit précise où ils devaient se retrouver, Roméo prit ses armes et sortit du couvent avec l'aide du frère Lorenzo ; puis avec son fidèle Pietro, il se rendit auprès de sa femme. En entrant dans le jardin, il fut accueilli par Juliette éplorée. Ils restèrent tous deux longtemps sans pouvoir proférer un mot, chacun buvant au milieu de ses baisers le flot de larmes versé par l'autre. A l'idée de devoir se séparer si tôt, ils se lamentaient et ne savaient rien faire d'autre que de pleurer et de se plaindre de la Fortune contraire à leurs amours. Puis s'étreignant et s'embrassant, ils jouirent plusieurs fois amoureusement l'un de l'autre. » On ne peut mieux dire l'épuisement radieusement funèbre et tragique du motif érotique et sexuel, dans le jardin même.

Il est notable, au contraire, que la sur-signification réaliste du jardin par l'amplification textuelle est inexistante ; il s'agit plutôt de références allusives qui parasitent le sens dominant de beauté érotique et sexuelle, fabriquant alors une polysémie. Il nous semble que c'est ce qui se produit chez **Giovan Francesco Straparola** qui publia, en 1553, *Les Facétieuses Nuits*. Les treize nuits du recueil se situent pendant le carnaval et le réalisme y entre en belligérance avec le rêve. Dans la nouvelle « Cassandrino et le Juge de Pérouse » (I, 2), on voit rapidement un jardin où un cadavre est enseveli (p. 325), qui contraste avec le jardin des fées, dont la description débute la nouvelle « Le Roi cochon » (II, 1), à l'herbe fleurie et tendre, bercé par le doux chant des oiseaux sur les branches verdoyantes (p. 344). Cet effet de contraste qui permet la polysémie, rend pleinement opératoire ce concept même, puisqu'il fait se distinguer, à l'intérieur d'un même recueil, des registres d'écriture : le réalisme de la nouvelle composée dans un style « populaire », comique, voire satirique (Cassandrino est un voleur très astucieux qui dérobe au Juge son lit et un cheval, puis qui lui apporte un abbé ligoté dans un sac) parasite par sa simple présence, que ne souligne aucune description, l'évocation à venir du jardin de la belle Ersilia, épouse du roi d'Angleterre dont trois puissantes fées décident de rendre la grâce invulnérable et enchantée. La *uariatio* est alors introduite. De façon analogue, le « grand jardin riant plein d'arbres qui produiraient des perles et des pierres précieuses, avec au milieu une fontaine d'eau très fraîche et une cave de bons vins » ainsi qu'un arbre dont une branche portait trois pommes d'or, qui orne le noble palais abritant les amours du pêcheur Pietro, métamorphosé en homme le plus beau et le plus sage, et de Luciana, fille du roi, et dont la nouvelle « Pietro le Fou » (III, 1) représente la merveille (p. 368-369), a pour contrepoint la bêche funèbre qu'utilise l'ermite dont Malgherita Spolatina s'était éprise pour son malheur, ses frères découvrant son secret ayant organisé sa mort (VII, 2, « Malgherita Spolatina ») : « Il creusa une fosse dans la chapelle avec la bêche qui lui avait tant de fois servi pour son petit jardin, lui ferma les yeux et la bouche en sanglotant et tressa une couronne de roses et de violettes qu'il lui posa sur la tête ; enfin il la bénit, l'embrassa, la déposa dans la tombe et la recouvrit de terre. » (p. 417) Le jardin est le lieu d'un Erôs funèbre qui rompt la belle régularité des contours du jardin merveilleux où la nouvelle s'apparente au conte proprement dit. Nous pourrions également parler de détournement de sens dans et par le texte.

#### LE JARDIN, FONCTION STRUCTURANTE DU CONTE

Plus que polysémique, cependant, le motif du jardin permet la construction de situations selon la logique du récit. A ce sujet, nous nous inspirerons de V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, 1970). Non seulement le jardin peut être étudié comme cadre du récit, mais aussi et surtout

comme acteur, autrement dit comme personnage du récit et de son intrigue. De l'ordre du motif, autrement dit de la situation, et non du sujet-thème du récit dans lequel se tissent différentes situations (cf. Propp, p. 21), le jardin, en effet, fait partie des objets (chaumières, talismans...) qui, comme les qualités des héros, leur nombre, leurs actes, structurent le récit (p. 25). Quelle est donc la fonction du jardin, dans les nouvelles de la Renaissance italienne ? A-t-il plusieurs fonctions ou une fonction essentielle, à valeur constante ? Dans les contes merveilleux qu'étudie Propp, celui-ci mentionne le jardin en tant qu'élément de la situation initiale, image d'un bonheur particulier qu'il met en valeur (p. 37 : le roi possède un jardin où poussent des pommes d'or) afin de mieux marquer l'irruption du malheur dans la suite du récit. Il peut être aussi le lieu de l'interdiction transgressée (p. 38 : les princesses vont au jardin, elles sont en retard, malgré l'interdit, pour rentrer à la maison ; elles s'attardent, un dragon les enlève) et participe ainsi à la venue du malheur. *A contrario*, le jardin sera le lieu de la mise à l'épreuve du héros mandaté pour agir contre le méfait malheureux et le réparer (p. 52 : une vache adresse au héros une prière : « Ne mange pas ma viande, ramasse mes os, noue-les dans un mouchoir, sème-les dans un jardin et ne m'oublie jamais, arrose-les chaque matin. ») Le méfait initial réparé, le héros vainqueur est poursuivi ; c'est alors que le jardin peut être un objet attrayant et tentateur sur le passage du héros (p. 70 : la femme du dragon qui poursuit le héros, se transforme en jardin). Enfin, le jardin devenu obstacle doit être combattu et vaincu par le héros (p. 71 : Ivan abat le jardin en lequel la dragonne s'était métamorphosée).

A la différence de la diversité des fonctions du jardin inventoriées par Propp dans les contes merveilleux russes (le jardin se trouve partout dans l'intrigue, de la situation initiale de bonheur au dénouement heureux, même si, dans ce cas, le jardin est un ennemi que le héros doit vaincre pour être heureux), le jardin, chez les auteurs italiens de nouvelles, semble avoir eu une fonction prédominante : celle d'auxiliaire spécifique, mais non typique, du personnage principal dans l'intrigue du récit. En ce sens, le jardin constitue la sphère d'action du personnage principal, son espace de déplacement et l'endroit où il trouve de quoi être aidé pour accomplir une tâche difficile.

Un premier exemple, modeste par sa brièveté, nous est fourni par la nouvelle « Cassandrino et le Juge de Pérouse » (*Les Facétieuses Nuits*, I, 2) de **Giovan Francesco Straparola**. Celui-ci montre comment le jardin du palais du Juge donna au voleur Cassandrino le moyen de voler au Juge son cheval : « La nuit tombée, Cassandrino prit ses instruments ; il s'en fut à l'entrée du palais, vit le garde plongé dans un doux sommeil et comme il connaissait la maison jusque dans ses moindres recoins, il le laissa en paix, emprunta un autre chemin et pénétra dans la cour ; arrivé à l'écurie, il la trouva fermée et joua tant et si bien de ses outils qu'il ouvrit la porte sans bruit. Face au serviteur à cheval les rênes en main, il perdit un peu courage, mais lorsqu'il se fut tout doucement approché de lui, il s'aperçut qu'il dormait lui aussi comme une marmotte. L'astucieux voleur inventa alors la plus belle ruse qui soit : il mesura la hauteur du cheval, ajouta la marge que nécessitait son projet, s'en fut dans le jardin, y prit quatre grands pieux qui soutenaient des vignes en tonnelle, les appointa<sup>2</sup> et retourna à l'écurie ; l'homme dormait toujours. Cassandrino coupa habilement les rênes ; il enleva ensuite la poitrinière, la sangle, la croupière et tout ce qui lui semblait gênant. Puis après avoir fiché un pieu en terre, il souleva délicatement un coin de la selle et le posa sur le pieu. Il fit de même pour les trois autres coins et, toujours sans éveiller le valet, rehaussa ainsi toute la selle au dessus du dos du cheval ; enfin, il lui mit un licou et l'emmena. » (p. 326-327)

Cette fonction adjuvante, nous la retrouvons, développée cette fois, dans « Biancabella » (III, 3) du même Straparola. Le jardin y abrite une couleuvre qui sauvera Biancabella, épouse du roi de Naples, mais victime de la cruauté d'une marâtre. L'animal chthonien au pouvoir magique est l'esprit du jardin-lieu adjuvant où naît la future reine et prend naissance l'histoire en forme de conte. De ce point de vue, la nouvelle italienne renouvelle, par l'insertion de la couleuvre, le motif

---

<sup>2</sup> C'est nous qui soulignons.

du jardin utilisé comme cadre simple pour une naissance miraculeuse (cf. Propp, « Les transformations des contes merveilleux » dans *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 193-194 : « la princesse se promène dans le jardin de son père, elle voit le puits avec le gobelet et le lit (le pommier est oublié). Elle boit de l'eau et se couche sur le lit pour se reposer. Ainsi, elle conçoit et donne naissance à deux fils. »). Voici le texte : « Un jour, tandis que la marquise se promenait dans ses jardins, il advint que prise de sommeil, elle s'assoupit au pied d'un arbre ; pendant ce doux somme, une petite couleuvre s'approcha, se glissa sous ses jupes, pénétra en elle par la voie naturelle sans qu'elle sentît quoi que ce fût, et, montant tout doucement, s'établit dans son ventre. Peu de temps après, la marquise, pour la plus grande joie de toute la ville, devint grosse ; le terme venu, elle mit au monde une fille qui avait au cou une couleuvre, trois fois lovée sur elle-même. A cette vue, les femmes qui s'occupaient de l'enfant furent très effrayées mais la couleuvre se déroula sans lui faire le moindre mal et s'en fut dans le jardin.<sup>3</sup>Après que la petite fille eut été lavée à l'eau claire et habillée de linge blanc comme neige, on commença à distinguer, entre sa peau et sa chair, un beau collier d'or très finement travaillé qui transparaisait comme un précieux joyau derrière une mince paroi de cristal. Et il lui faisait autant de fois le tour du cou que la couleuvre y avait formé d'anneaux. L'enfant, qu'on appela Biancabella à cause de sa beauté, manifesta en grandissant tant de vertus et de délicatesse, qu'elle semblait une créature non humaine, mais divine. » (p. 381) Tout est déjà dit par cette entrée en matière : la couleuvre du jardin, animal adjuvant de l'héroïne, et le jardin, lieu prégnant de l'intrigue où se noue la complicité entre le serpent et la jeune enfant. Juste après la séquence que nous venons de citer, en effet, Biancabella, qui a grandi, est fascinée par le spectacle de ce si beau jardin « tout plein de roses et d'autres jolies fleurs », où ne tarde pas à réapparaître la couleuvre qui lui parle et lui dit qu'elle est sa sœur jumelle et que son nom est Samaritana. En même temps, elle lui assure la beauté la plus parfaite et le bonheur, pourvu que la jeune fille lui obéisse (p. 381-383). Sur ce pacte se construit non seulement toute l'intrigue à venir, mais encore son heureux dénouement.

Les *Nouvelles* de **Matteo Bandello** nous procurent une autre représentation de cette fonction structurante du motif du jardin. Ce lieu permet l'accès à la chambre de la femme aimée et désirée. Dans « Un amant astucieux » (II, 28), il s'agit de raconter une histoire d'amours enfantines contrariées où une jeune femme, Béatrice, mal mariée à un mari borné et jaloux a un jeune amant beau et intelligent, juge de Lucques. Le récit nous conduit à sa fin heureuse (le séduisant juge parviendra à coucher avec la femme aimée, dont il fera mettre le mari en prison) par une suite rapide de péripéties. Le motif du jardin-lieu auxiliaire facilite la vitesse du récit, parce qu'il permet aux amants de trouver le moyen de se retrouver. Mais la mise en œuvre est subtile, puisque le jardin est un leurre, un faux lieu devant permettre la rencontre amoureuse ; il s'agit de faire croire au mari trompé que le juge escaladera le mur du jardin en montant sur un tas de bois et que, de là, il pénétrera dans la chambre conjugale ; toutes les nuits, le mari surveille le jardin, alors que l'heureux amant entre ... par la porte de la maison. Le narrateur met vite en place le rusé stratagème qui sera l'occasion de faire prisonnier le mari par les sergents aux ordres du juge et de l'empêcher définitivement d'être un obstacle au désir partagé des amants (p. 603-605, 607, 609-612). Sans ce jardin qui prend l'aspect d'une illusion pour mieux rendre effective sa fonction structurante et adjuvante, l'histoire n'aurait pas eu de lieu d'énonciation. C'est dans « La Châtelaine du Verger » (IV, 5) que le jardin redevient le lieu-auxiliaire effectif grâce auquel deux amants, unis en secret par les liens du mariage, se rejoignent dans leur chambre d'amour ; un animal, qui n'est plus la couleuvre, mais un petit chien de compagnie, incarne l'esprit du lieu (p. 712-713 : « « Lorsqu'à l'insu de tout le monde, ma dame et moi avons décidé de nous unir par les liens du mariage, elle m'a ordonné d'entrer la nuit suivante à une heure donnée dans son magnifique jardin qui se trouve près d'ici, comme vous le savez, en passant par une certaine porte. Sa chambre donne par une petite porte sur ce jardin. Après le départ de ses suivantes, elle ouvre tout doucement la porte et fait sortir son petit chien qui se met à aboyer dès qu'il arrive

---

<sup>3</sup> C'est nous qui soulignons.



dans le jardin. Je me tapis derrière un bosquet, et dès que j'entends les aboiements, je pénètre dans la chambre où, le premier soir, selon son désir, je l'ai épousée et lui ai juré par ce serment de ne pas dévoiler notre mariage sans son accord. Ce soir-là, nous nous sommes couchés et avons consommé le mariage pour notre plus grand plaisir, puis nous avons décidé de ce que je devais faire à l'avenir. Et je n'ai jamais manqué à mes devoirs envers elle sauf en de rares occasions, lorsque j'étais obligé de rester pour votre service <Carlo s'adresse au duc de Bourgogne>. En outre je la quitte toujours une heure avant l'aurore. » »)

Enfin, la nouvelle de **Cristoforo Armeno** « Voyages de trois jeunes fils du roi de Serendib », éditée à Venise en 1557, fait du jardin du palais le lieu adjuvant par excellence puisque c'est là que se démasque la tromperie amoureuse et se révèle au héros le véritable amour. Une statue animée, qui rit lorsque les amoureuses hypocrites sont déjouées et ne rit plus lorsque l'amoureuse sincère apparaît, est alors l'esprit de ce lieu auxiliaire (p. 1174-1175, 1177-1178, 1179).

Nous ne pouvons affirmer que la fonction adjuvante et structurante de ce motif du jardin caractérise plus la nouvelle réaliste que la nouvelle noble. Au contraire, ce sont les récits mettant en scène des personnages de haut rang (la reine de Naples Biancabella, Carlo favori du duc de Bourgogne, ou un prince musulman se défiant de la perfidie féminine) qui développent cet emploi du motif. Seule la nouvelle de l'amant astucieux (le Juge de Lucques) utilise dans un récit « populaire », et de manière elle-même fort astucieuse, le « topos ». L'on serait tenté de penser qu'il y a là une réécriture amusée du procédé caractéristique du récit noble : se servir à contre-emploi de la fonction structurante du motif, en le rendant opératoire par ce qu'il n'est plus (ce lieu auxiliaire des héros dans la tradition du récit qualifié aussi de « royal »).

## CONCLUSION

Résumons-nous maintenant et, pour ce faire, Anton Francesco Grazzini nous paraît utile, parce que son œuvre offre une bonne vue d'ensemble de points que nous avons abordés. Publication posthume, *Les Soupers* explicitent la façon dont les conteurs italiens de la Renaissance se déclarent héritiers de Boccace tout en écrivant autrement : un groupe de parents et d'amis se trouvent réunis et décident de passer le temps en se racontant des histoires, mais la scène est située en plein hiver, alors qu'il neige et pleut, et à l'intérieur d'un palais, et non plus à la belle saison dans un jardin (p. 859-862, 898-899). Le motif du « jardin magnifique », du « très beau jardin » (p. 893, 930) peut y être interprété, comme dans de nombreux autres recueils, lorsqu'il se trouve intégré aux récits, en tant que survivance boccacienne, signe souvent heureux dans l'intrigue, au sein de la tradition post-boccacienne. L'érotisation du motif (II, 8, « Le Curé de campagne et la Jeune Fille noble », p. 940 : « Après avoir fort bien souper, quand le moment lui sembla venu, il sortit donc de chez lui, déguisé, par la porte du jardin, descendit à travers une vigne, arriva à un petit fossé et par là se rendit chez la jeune fille. ») est également emblématique. Il n'y a que la fonction structurante-adjuvante du motif du jardin que nous n'avons pas trouvée à l'œuvre chez Grazzini. Elle peut toutefois prendre une place importante chez certains auteurs italiens (Straparola, Bandello, Armeno) ainsi que nous avons essayé de le démontrer. De fait, étudier la polysémie du « topos » est nécessaire, mais finalement insuffisant ; nous pensons que la fonction auxiliaire du jardin dans les récits peut être considérée comme un marqueur de la nouvelle dite royale ou noble et, à ce titre, figurer dans la poétique de ce registre de style ; ayant une fonction actantielle, le jardin est à la fois un « cadre » et un agent essentiel du récit fictionnel pour la construction de situations.

ANNEXE : LE JARDIN, ORIENT ET OCCIDENT

A titre comparatif, il serait intéressant de faire l'analyse du motif du jardin dans d'autres littératures à commencer peut-être par les romans de la littérature chinoise, par exemple *Fleur en Fiole d'Or*. A première vue, le jardin y figure en lieu figé des rendez-vous érotiques, sans être une part dynamique, parfois incertaine, contribuant à l'évolution, à la vitesse du récit par la structuration d'obstacles à vaincre par le héros : il est l'aboutissement, le point fixe de l'intrigue, même s'il peut en devenir le moment critique ; le personnage principal du récit demeure toujours le maître du jardin dont il dispose au gré de ses désirs et malgré des incidents passagers. Symboliquement, il s'agit dans la narration, souvent fort longue, du même jardin, beau lieu immuable de focalisation des prouesses érotiques de son propriétaire. Au contraire, dans les contes italiens, le jardin reste un lieu à conquérir par le héros. Hors du temps ordinaire des jours, en Italie et en Chine, l'espace du jardin cependant n'est alors pas le même : objet de désirs à satisfaire selon un parcours périlleux pour le héros du conte, il est le lieu par excellence des désirs facilement satisfaits dans la demeure-palais chinoise ; produit par le texte du manque amoureux, d'un côté, il apparaît, de l'autre, comme espace du désir riche de tous ses accomplissements. Ainsi, par cette étude comparée entre deux littératures, nous pourrions mieux mettre en perspective la « morphologie » mobile des jardins dans les textes, ces jardins qui ne sont pas uniquement agencements ornementaux d'arbres, d'arbustes et de fleurs, parfois décorés de grottes moussues, peuplées d'immobiles statues.

Façon aussi de poser sous la forme de la mise en abyme le constat de la différence, de l'opposition même des mentalités entre l'Occident et l'Orient où le roman chinois occupe une place non négligeable quand il s'agit de remarquer l'immobilité du jardin, devenu objet de réflexion et de contemplation ; étudier ce lieu signifie alors pénétrer dans un espace lettré pour y trouver une fixité, emprise du signifié sur le désir d'éternité, que ne connaît pas le jardin profane des littératures occidentales et leurs commentaires : « Après s'être assis pendant un moment, les deux frères Leou changèrent de vêtements et entrèrent saluer leur belle-sœur (la mère du jeune K'iu), puis le jeune K'iu les conduisit dans la bibliothèque, devant laquelle il y avait un petit jardin, avec une lyre, des gobelets, un fourneau, et quelques sièges ; là il les invita à s'asseoir pour jouir de la solitude et de la beauté tranquille des bambous et des rochers, des oiseaux et de la mare à poissons. » (Wou King-tseu, *Chronique indiscrète des mandarins*, tome I, Paris, Gallimard, 1996, 2003, p. 124-125) Dans le même ouvrage (tome 2, 1986, 2001, p. 482-483), il est intéressant de constater comment l'érotisme d'une relation conjugale se dilue dans le non-dit, alors que le romancier décrit avec abondance le jardin qui donne lieu à la promenade des deux époux ; comme si la sérénité du jardin absorbait ou marginalisait la joie de Tou Chao-k'ing et de son épouse, produisant dans le récit un effet d'ellipse ; significativement, la sortie du jardin pour la promenade amoureuse montre la préservation du *locus amoenus* qu'aucune passion, aussi conjugale soit-elle, ne doit venir déranger : « Plusieurs jours s'écoulèrent, comme c'était la première fois que Madame Tou était à Nankin, elle exprima le désir d'aller visiter un peu quelque sites. « D'accord », dit Tou Chao-k'ing. Il commanda donc plusieurs chaises à porteurs et invita Madame Yao à venir avec eux, deux ou trois servantes les escortaient en chaises également. Le cuisinier leur apportait sur un fléau la nourriture et le vin au jardin Yao sur le mont Ts'ing-leang (la fraîcheur) qu'ils avaient loué pour l'occasion. Le jardin Yao était un parc extrêmement vaste, à l'entrée il y avait une porte dans la haie, le sentier à l'intérieur était pavé de galets en forme d'œuf d'oie et bordé de balustrades rouges et de saules verts. Ayant passé un bâtiment à trois travées, ils arrivèrent à un endroit où on vendait d'habitude du vin, mais ce jour-là toutes les tables avaient été enlevées. Au-delà un autre sentier menait à une colline, au sommet de laquelle dans un kiosque octogonal le repas était servi. Madame Tou et Madame Yao montèrent dans le kiosque d'où elles contemplèrent le paysage. Sur un côté se trouvait le mont Ts'ing-leang avec des bocages de bambous de toutes tailles et de l'autre côté le temple Ling-yin (ermitage des divinités) dont les murs rouges apparaissaient parmi l'épais taillis vert, cette vue était des plus charmantes. Peu de

temps après, Tou Chao-k'ing arriva lui aussi en chaise à porteurs. Il apportait son gobelet d'or qu'il plaça sur la table, et le remplit de vin. Puis, tout en jouissant de la douceur printanière et de la légère brise il commença à boire avidement en s'appuyant à la balustrade. Ce jour-là Tou Chao-k'ing finit par être tout à fait ivre, il prit la main de sa femme, et franchit avec elle la porte du jardin, tenant à la main le gobelet et riant aux éclats ; ils marchèrent ainsi plus d'un li sur les collines ; derrière eux, trois ou quatre suivantes n'étaient pas moins gaies ; tous ceux qui les croisaient étaient frappés d'étonnement et troublés, n'osaient pas lever la tête pour les regarder. Tou Chao-k'ing et sa femme partirent dans leurs chaises à porteurs, Madame Yao et les servantes cueillirent beaucoup de fleurs de pêchers, et les ayant piquées sur leurs palanquins se firent transporter pour les rejoindre. Lorsque Tou Chao-k'ing atteignit la maison au bord de la rivière, il était très tard. » Même si plus loin dans la narration (p. 499) Tou Chao-k'ing nie l'amalgame de l'image d'un couple marié en promenade avec la luxure, ses amis sont mis en gaieté à la seule idée que les seuls ébats qu'il prit avec sa femme en passant par le jardin Yao consistèrent à jouer de la lyre, boire du vin, cueillir des orchidées et à s'offrir mutuellement des pivoines ; si cela était vrai, il conviendrait que le jeune lettré prenne en plus de son épouse de plus de trente ans « une jeune et jolie concubine qui possède aussi des dons et du sentiment » pour s'amuser à temps voulu...

Il est possible que le hiératisme du jardin, dans la littérature chinoise, s'explique par la référence au parc intérieur, impérial de la Cité-Interdite à la beauté inaltérable, évoquée, par exemple, ainsi avant la venue de l'empereur : « Petit à petit, la nuit tomba, tandis que la lune, voilée de brume, brillait d'un éclat diffus ; les fleurs exhalaient leurs parfums pénétrants, prenantes senteurs d'orchidée et de musc. Et voici que l'empereur et Maître de la Voie, simplement suivi d'un jeune eunuque du Palais et déguisé en lettré à la robe blanche, s'en vint, par le souterrain, directement à la porte intérieure de la demeure de Li-Shi-shi < favorite de l'empereur >. » (*Au bord de l'eau*, Tome 2, p. 802) Au-delà se profile l'espace du jardin divin. Ainsi, dans la *Chronique indiscrette des mandarins* (tome II, p. 517-518), le lettré Tchouang Tcheng-k'iu a reçu de l'empereur en cadeau le lac Yuan-wou, à proximité de Nankin, et souhaite le plus vite possible y élire domicile pour trouver la paix : « Sur le lac il y avait cinq grandes îles : quatre d'entre elles regorgeaient en cabinets de lecture aux nombreux recueils ; la cinquième, l'île centrale, était couverte d'un immense jardin et de la maison contenant plusieurs dizaines de chambres allouée à Tchouang Tcheng-k'iu. Le jardin possédait des arbres antiques dont les troncs atteignaient des diamètres exorbitants, des fleurs de pruniers, de pêchers, de poiriers, des palmiers, des canneliers, des chrysanthèmes, bref il y avait des fleurs en toute saison. Il y avait aussi un bocage de plusieurs dizaines de milliers de bambous. Au milieu du jardin, la maison de Tchouang avait des fenêtres larges des quatre côtés, il pouvait regarder les scintillements sur le lac, les teintes sur les collines et se croire au pays des Immortels. »

Si, d'autre part, l'on voulait situer le motif du jardin dans la littérature occidentale où l'accès à l'intimité bien que surveillé et, le cas échéant, puni, devient tout de même possible, il conviendrait de souligner que celui-ci existe contre le jardin d'agrément médiéval à la porte fermée, rigoureusement close, interdit aux intrus. A ce propos, nous nous référons à Alain Baraton, *Dictionnaire amoureux des jardins*, Plon, Paris, 2012, p. 403 : « Au Moyen Age, le jardin d'agrément est un refuge où il fait bon se détendre et, pour marquer davantage l'isolement indispensable à la quiétude, il est clos de mur. Pour y pénétrer, l'enceinte est percée d'une porte qui ne laisse rien paraître de l'extérieur. Celle-ci nous sépare de l'inconnu et marque le contraste entre une nature sauvage et libre et un espace entretenu et maîtrisé par l'homme. Le jardin est aussi religieux et symbolise le paradis terrestre. Si les clés du ciel sont détenues par saint Pierre, l'accès au jardin est laissé à la discrétion du maître des lieux qui n'y fera entrer que ceux qui le méritent et ne peuvent, par un comportement inapproprié, souiller sa pureté. » Le motif du jardin, tel que nous l'avons étudié, appartient à une époque où le plaisir tend à l'emporter sur la crainte religieuse, où la symbolique chrétienne se perd dans l'occasion du plaisir amoureux et de la transgression sexuelle. A l'intérieur du jardin se forme un espace de plaisir, dont le *Roman de la Rose*, écrit vers 1275, se

fait la représentation, racontant « l'histoire d'un jeune homme qui n'a de cesse de vouloir pénétrer le jardin où s'est réfugiée son aimée. Une fois parvenu à ses fins, il rencontre la Rose, objet de tous ses fantasmes, de tous ses désirs. Le *Roman de la Rose* est une errance sentimentale dans un jardin source de plaisir. Il est le symbole même du jardin secret. » (Alain Baraton, p. 466-467) L'aboutissement pourrait être, en 1957, le « Jardin extraordinaire » de Trenet :

« Maman, dans ce jardin extraordinaire,  
Je vis soudain passer la plus belle des filles  
Elle vint près de moi, et là me dit sans manières :  
« Vous me plaisez beaucoup, j'aime les hommes  
dont les yeux brillent ! » »

Le chant de la chanson rend sensible l'évolution qui finit par placer à l'écart des églises chrétiennes et des bibliothèques de mandarins lettrés aux « phrases symétriques » le jardin moderne pour une beauté autre.

Enfin, la *Chronique indiscreète des mandarins* (tome II, Paris, Gallimard, 1986, 2001, p. 791-792) nous offre la vue originale d'un jardin potager où prend place une existence qui échappe aux troubles du monde, dans une montagne boisée qui surplombe la ville de Nankin, où « l'on est comme un immortel des temps présents. » Ce lieu qui ne se trouve pas dans notre ensemble de textes des conteurs italiens en langue vulgaire de la Renaissance, n'est pas la transposition orientale du jardin virgilien que cultive le vieillard de Tarente, dès lors qu'il accueille le raffinement de la lyre qui parfait l'apaisement du cœur et de l'âme. « Le vieux Yu surveillait et dirigeait les travaux de ses cinq fils dans leur jardin potager. Ce jardin avait une superficie de vingt à trente arpents, dans les endroits vides au milieu, ils avaient planté beaucoup de fleurs et d'arbres et entassé des tertres artificiels. Le vieil homme y avait construit une chaumière, et les platanes qu'il avait plantés de ses propres mains atteignaient déjà trente à quarante *wei* de circonférence. Après avoir surveillé l'arrosage des légumes, le vieil homme avait allumé le feu pour infuser le thé dans la chaumière, puis en buvant il contemplait la fraîche verdure du jardin. Ce jour-là, King Yuan arriva à pied, le vieux Yu alla à sa rencontre (...) Le jour suivant, King Yuan apporta lui-même sa lyre et arriva au jardin, le vieux Yu l'y attendait, après avoir pris soin de faire brûler un encens des plus fins, et après s'être salués et avoir échangé quelques paroles, le vieux Yu déposa la lyre de King Yuan sur un banc de pierre. King Yuan s'assit par terre et le vieux Yu s'assit à côté de lui. King Yuan accorda doucement ses cordes, puis commença à jouer. Les sonorités harmonieuses et argentines faisaient vibrer les branches des arbres, tandis que moineaux et loriots, attentifs, se figeaient silencieux dans les feuillages. Quand il eut exécuté cet impromptu gracieux, il en modifia *ex abrupto* l'accent et tira de sa lyre des chants émouvants de tristesse et de solitude qui faisaient couler à son insu des larmes d'attendrissement au vieux Yu. A partir de ce jour, ces deux hommes se fréquentèrent constamment. »

C'est dans la forme élégiaque du *Dit de Heichû* (Editions Verdier poche, 2013) que nous pouvons trouver une instabilité du motif du jardin qui devient un paysage intérieur, rendu fragile par les vicissitudes passionnelles de la relation amoureuse. L'œuvre fut composée par Taira no Sadafumi, surnommé Heichû, en une suite de petites nouvelles écrites aux environs de 950 et fait partie de la littérature japonaise. A la frontière entre la poésie et le récit romanesque, elle est inspirée peut-être des notices d'un « recueil domestique », sinon d'un journal poétique. Nous y avons relevé ce texte, lettre d'amour transmise par Heichû à la fille d'un dignitaire, qui en retour ne lui répond pas (XVIII, p. 55) :

« Dans votre jardin  
débris jetés balayés  
doivent s'entasser  
feuilles mortes mes paroles  
que personne ne veut lire. »

Ce motif se développe, lorsqu'il est pris pour sujet commun d'inspiration par le poète et la femme à séduire. Ainsi, en XXXVI (p. 96-97) ; Heichû voit en passant une maison dont le jardin

est complètement laissé à l'abandon, mais qui laisse deviner derrière les stores les silhouettes de plusieurs femmes ; il ne peut s'empêcher de leur envoyer un billet auquel répond l'une des femmes par ce poème :

« Au jardin ravagé  
de ce logis délaissé  
sans la moindre route  
l'armoise drue de l'automne  
ne la voyez-vous donc point

Voilà ce qu'elle écrivit et lui fit porter, mais comme il n'avait pas sur lui de quoi écrire, l'homme se contenta de lui faire transmettre de vive voix ce poème :

Qui donc à l'automne  
aura bien pu se lasser  
de cette demeure  
au jardin ce n'est point moi  
qui laisserais pousser l'herbe

Il dit, et comme il eût été de mauvais goût de rester là plus longtemps planté à dos de cheval, il s'en fut, mais de ce jour il se mit à envoyer des lettres. »

Le jardin est aussi le lieu où le poète joue, malgré lui, un rôle ridicule. Risibles amours en XIX, XXII, par exemple, où nous ne sommes pas loin du registre d'écriture de certains contes italiens de la Renaissance.