

## Lorsque parcs et jardins se font labyrinthes

**Catherine d'Humières**

*CELIS de Clermont-Ferrand*

**Résumé:** Parcs et jardins offrent un parfait exemple de rencontre entre nature et culture. Créations humaines destinées à proposer de vivre l'extérieur – la campagne inconnue ou la forêt sauvage – à l'intérieur – dans un espace pensé par et pour l'homme –, elles jouent un rôle protecteur contre ce qui pourrait venir de ce dehors toujours un peu imprévisible, tout en utilisant des éléments que l'on trouve justement au delà de leurs limites. Héritières d'une tradition qui va de la Renaissance au XVIIIe siècle, c'est souvent un désir d'harmonie qui préside à leur organisation et, l'imagination aidant, certains parcs et jardins, réels ou fictionnels, peuvent être conçus et/ou perçus comme de vrais dédales, posant ainsi la question des limites et du désir d'enfermement ou d'évasion de ceux qui s'y promènent. Je propose de me pencher sur quelques œuvres littéraires contemporaines dans lesquelles parcs et jardins peuvent être facilement assimilés à des labyrinthes soit à cause de leur conception même, soit par la perception qu'en ont les personnages qui les parcourent, afin d'envisager comment le rapport entre le dedans et le dehors est mis en scène, et les questions auxquelles aboutit une certaine confusion de leurs limites.

**Mots-clés:** parcs, jardins, labyrinthe

**Resumo:** Parques e jardins oferecem um perfeito exemplo de encontro entre natureza e cultura. Criações humanas destinadas a propor viver o exterior – o campo desconhecido ou a floresta selvagem – no interior – num espaço pensado por e para o homem –, elas desempenham um papel protetor face ao que poderia vir desse exterior sempre um pouco imprevisível, utilizando elementos que encontramos precisamente para além dos seus limites. Herdeiras de uma tradição que vai do Renascimento ao século XVIII, é com frequência um desejo de harmonia que preside à sua organização e, com a ajuda da imaginação, certos parques e jardins, reais ou ficcionais, podem ser concebidos e/ou percebidos como

verdadeiros dédalos, colocando assim a questão dos limites e do desejo de reclusão ou de evasão para os que se passeiam. Proponho-me debruçar-me sobre algumas obras literárias contemporâneas nas quais parques e jardins podem facilmente ser assimilados a labirintos quer pela sua conceção, quer pela percepção que deles têm as personagens que os percorrem, a fim de pensar como a relação entre o dentro e o fora é posta em cena, e as questões às quais leva uma certa confusão dos seus limites.

**Palavras-chave:** parques, jardins, labirinto

Parcs et jardins offrent un parfait exemple de rencontre entre nature et culture. Créations humaines destinées à proposer de vivre l'extérieur – la campagne inconnue ou la forêt sauvage – à l'intérieur, dans un espace pensé pour et par l'homme, elles jouent un rôle protecteur contre ce qui pourrait venir de ce dehors un peu imprévisible, tout en utilisant des éléments que l'on trouve justement au delà de leurs limites. C'est souvent un désir d'harmonie qui préside à leur organisation et, l'imagination aidant, certains parcs et jardins peuvent être conçus et perçus eux-mêmes comme de vrais dédales, posant ainsi la question des limites et du désir d'enfermement ou d'évasion de celui qui s'y promène. Nous proposons ici un parcours littéraire à travers quelques œuvres où parcs et jardins se rapprochent du labyrinthe, soit à cause de leur conception même, soit par la perception qu'en ont les personnages qui les parcourent.

La figure du labyrinthe se réfère, avant toute chose, à un espace physique, élaboré avec soin, selon un plan précis. Dans la légende antique, c'est le roi de Crète, Minos, qui commande à l'architecte Dédale une prison secrète destinée à enfermer le Minotaure. Cependant, le flou qui entoure la réalité de l'édifice permettant toutes les fantaisies et toutes les variations sur ce thème, certains artistes ont choisi d'unir la main de l'homme et les éléments naturels pour concevoir le dédale artificiel où ils ont situé l'action de leur récit. D'ailleurs, qui sait si le monstre n'aurait pas été enfermé dans un labyrinthe de haies, dans la mesure où l'architecte et son fils, Icare, emprisonnés à leur tour dans le labyrinthe, s'en échappèrent en fabriquant des ailes et en s'envolant si haut dans le ciel que la cire des ailes d'Icare fondit à la chaleur du soleil? L'enfermement horizontal contraste ainsi avec la trop grande liberté verticale. D'après Janet Bord et Jean-Clarence Lambert, le labyrinthe "est un espace clos, organisé autour d'un centre

protégé par un plan complexe, comprenant des passages obscurs, des chambres secrètes et des carrefours où certitude et incertitude se croisent” (Bord/Lambert 1977: 13). Cette définition générale convient bien au labyrinthe de jardin dont les confuses limites ont été pensées par l'homme à partir de ce que la nature lui offrait pour se promener, se cacher ou se perdre. Mais là, comme ailleurs, l'enchevêtrement de l'endroit ne suffit pas, c'est l'errance du visiteur qui fonde véritablement le dédale, car celui-ci ne prend sa fonction que lorsque la confusion mentale double la complexité du lieu.

### **Des limites protectrices**

Nous commencerons cependant par envisager le cas particulier du jardin clos au cœur du labyrinthe, option privilégiée par André Gide dans son roman *Thésée*, où le Minotaure se tient au centre de l'édifice construit pour l'enfermer, dans un jardin “fleuri de renoncules, d'adonides, de tulipes, de jonquilles et d'œillets” (Gide 1946: 74). Or le jardin clos est chargé de toute une symbolique qui en fait une représentation du paradis terrestre, synonyme de bonheur, de paix et d'abondance. Remémorant éternellement l'époque mythique de la création et du péché originel, l'être humain vit avec, au fond de lui, le regret de ce paradis perdu par sa faute. Comme le souligne Paolo Santarcangeli dans son *Livre des labyrinthes – Il libro dei labirinti –*, on le retrouve à toutes les époques et en des endroits fort différents: dans les maisons romaines, sur les tapis persans, dans les cloîtres des monastères, dans les jardins mystiques de Chine et du Japon... Dans le roman de Gide, il s'agit d'un endroit voluptueux et plein de charme qui annule par sa douceur et sa sérénité, l'image néfaste et redoutable du monstre de la légende. C'est là que Thésée le trouve endormi et le tue. Des années après, lorsqu'il raconte cet épisode, il a oublié le combat – s'il y en eut un – qui l'opposa au Minotaure, mais l'agrément du jardin est resté gravé dans son esprit. “Je me souviens aussi, comme d'un rêve, du charme de ce jardin, si capiteux que je pensais ne pouvoir m'en distraire” (*idem*: 75). Il s'agit bien là d'un lieu de délices, fait pour mener une existence oisive et douce, loin de la folie des hommes. C'est pourquoi le lacs de couloirs au cœur duquel il se trouve n'est pas la demeure d'un monstre assoiffé de sang, mais celle d'un être pacifique et sans doute inoffensif. Ce jardin central, par le contraste qu'il forme avec la complexité et l'obscurité du reste du labyrinthe, permet à la fois de mieux mettre en scène le

dénouement du drame, et de cerner la véritable personnalité de celui qui y réside. En effet, Dédale a élaboré les pièges de cette confuse prison de façon à ce que chacun se perde dans les méandres de ses propres fantasmes. Dans ce contexte, le Minotaure devient une créature dédiée au bonheur et à la vie, et c'est Thésée le monstre assoiffé de sang, venu de l'extérieur pour apporter la mort au sein du labyrinthe.

Si l'on se penche sur l'histoire du jardin, on s'aperçoit qu'elle rencontre celle du dédale jusqu'à fusionner avec elle, et cet amalgame est bien visible à travers la littérature. Si, dans certaines œuvres comme le *Thésée* de Gide, le jardin clos se trouve au centre du labyrinthe, dans d'autres, c'est un labyrinthe de buis, héritier d'une tradition qui va de la Renaissance au XVIIIe siècle, qui est généralement placé à l'intérieur d'un grand parc, et non d'une habitation. Tracé dans un but ludique, il peut être détourné de sa fonction première pour devenir le lieu du secret, le refuge du monstre. Il en est ainsi dans *Le Labyrinthe*, de Maurice Sandoz, où le parc d'un château écossais est occupé, en grande partie, par des bois sombres, très anciens, comme une forêt ensorcelée "qu'on retrouvait toujours, la forêt qui menait au labyrinthe" (Sandoz 1949: 126). L'atmosphère qui y règne est loin d'être paradisiaque. La grande demeure et toute la propriété semblent être sous le coup d'une malédiction. Les jeunes gens qui en héritent deviennent taciturnes et moroses, comme s'ils ne pouvaient plus rien attendre de la vie. Et c'est un étrange labyrinthe de verdure, soigneusement clos et caché à tous les regards, qui contient la clef du mystère. En général, la structure du labyrinthe de jardin est assez connue et n'offre guère de surprise: sa forme peut varier, bien entendu, mais il se déroule dans un espace toujours limité. Celui du roman de Sandoz y correspond bien:

une allée encadrée de haies [qui] dessinent le plus souvent un quadrilatère régulier à angles droits. Ce carré est encastré [...] dans un second quadrangle; celui-ci s'inscrit dans une troisième allée et ainsi de suite, selon la fantaisie du propriétaire. Il arrive aussi que plusieurs allées soient sans issue; ce sont des attrape-nigauds, une seule conduira le visiteur de l'entrée du labyrinthe au centre des bosquets. (*idem*: 110)

Cet endroit est tellement secret et enchevêtré que seuls quelques initiés y ont leur entrée et leurs repères. Les intrus courent le risque de s'y perdre, comme dans n'importe quel autre labyrinthe. Cependant, son entrée est une allée très large et très

lisse, qui serait douce même aux pieds nus d'un enfant, et qui "filait en ligne droite entre deux rangées d'ifs portant tous à leur sommet la tête grimaçante d'un animal réel ou monstrueux. Il me sembla voir une rangée de monstres gardiens de je ne sais quel mystère" (*idem*: 91). À la fois attirant et repoussant, en somme, cet endroit suggère, par son étrange décoration, l'existence d'un monstre, ou tout au moins d'une énigme. En réalité, il s'agit bien d'un labyrinthe de protection contre les regards extérieurs, son centre est une pièce d'eau où une malheureuse créature hybride – une espèce d'homme-crapaud – vient chaque jour chercher un peu de bonheur et d'oubli. Comme celui de Gide, le monstre de Sandoz n'est, en effet, prisonnier que de sa propre monstruosité. Pour tous les deux, le centre du labyrinthe est un havre, un refuge, un lieu de douceur au milieu d'une vallée de larmes, le seul endroit où le véritable maître des lieux peut supporter son unicité, et ce sera sa dernière demeure. Chez Sandoz, c'est là qu'il parvient à faire fusionner son hybridité avec "cet accord harmonieux de la végétation, de l'architecture, du calme de l'air, de la musique des eaux" (Brion 1997: 192). Ce dédale aboutit à une image de perfection, et compose pour lui, comme dans le roman de Gide, un micro-paradis au milieu d'un monde de terreur et de violence, et il a la même fonction de refuge et de mise à l'écart. Dans *Thésée*, cet enfermement n'est pas volontaire, bien entendu, alors que dans *Le Labyrinthe*, il est voulu par le maître des lieux; et cependant le centre des deux labyrinthes apporte à chacune de ces créatures l'apaisement d'un lieu unique et protecteur, conçu exclusivement pour elle.

Le propre des labyrinthes – n'oublions pas qu'il y est, la plupart du temps, question d'enfermement –, c'est de proposer un parcours entortillé où il est difficile de trouver une issue. Mais, dans certains cas, il est considéré comme un monde clos, réservé à quelques élus pour des raisons parfois très diverses, et l'entrée n'en est pas plus aisée que la sortie car on ne peut y pénétrer qu'après avoir reçu une invitation formelle de son, ou de ses propriétaires. Nous nous pencherons sur *Le jardin des Finzi-Contini – Il giardino dei Finzi-Contini* –, de Giorgio Bassani où le parc constitue le centre de l'intrigue. Toute l'histoire tourne autour de lui et, pour s'y introduire, il faut avoir été invité officiellement par l'un des membres de la famille Finzi-Contini, eux-mêmes désireux de se maintenir à l'écart, de préserver un mode de vie élégant et raffiné. Malheureusement, cet univers aristocratique ne peut rester indépendant des

événements dramatiques qui se déroulent dans toute l'Europe, et tous ses habitants en subiront les conséquences. L'isolement de la famille au sein de la communauté juive de Ferrare, volontaire au début par désir de distinction sociale, cessera progressivement, de façon tragique, au fur et à mesure de l'aggravation des lois raciales édictées par le gouvernement de Mussolini. Au début, les Finzi-Contini marquent leur différence en se mettant à l'écart du groupe: ils ont une très grande maison, un parc immense, une tombe majestueuse, l'autorisation d'ouvrir une synagogue particulière pour leurs propres dévotions etc... Il s'agit pour eux de montrer leur supériorité économique et sociale, c'est une vie en marge de leur communauté, voulue et assumée avec fierté. Le roman tout entier balance entre cet orgueil de classe qui les met à part, et la tragédie mondiale qui se profile de façon de plus en plus inquiétante et les emportera finalement. Les juifs de Ferrare se trouvent peu à peu isolés par les lois raciales qui leur interdisent toute activité susceptible de les mélanger aux autres: bibliothèque, tennis, participation aux diverses associations de la ville. Les Finzi-Contini finissent par se retrouver seuls, au milieu d'une communauté isolée elle-même dans son propre pays, et à laquelle ils sont obligés de s'ouvrir. Dans ce contexte dramatique, et à cause de lui, le parc se transforme en un labyrinthe intérieur replié sur lui-même, un monde de rêves et d'illusions où la jeune Micòl entraîne le narrateur dans de longues promenades pendant lesquelles ils sillonnent chemins et sentiers en tous sens, en d'étranges pèlerinages sur les lieux, plus ou moins secrets, qui ont marqué l'enfance de Micòl. Les deux amis tracent ainsi ensemble un double labyrinthe, spatial à travers le parc, et mental à travers les souvenirs partagés, jusqu'au jour où le mauvais temps les pousse dans la remise aux voitures, centre et fin du labyrinthe. L'amour est là qui les attend, mais de façon trop diffuse, trop intuitive: ce ne sera qu'une illusion, Giorgio n'arrivera pas à en prendre conscience à temps. Il n'en ressentira sur le moment qu'une vague impression de malaise, et le magnifique parc à l'anglaise des Finzi-Contini restera à jamais le lieu des occasions manquées. Tout se passe comme si le jardin labyrinthe, conçu pour remplir la fonction de cocon protecteur, n'était en fait que le dérisoire réceptacle d'aventures individuelles face à la monstruosité de l'Histoire des hommes.

## **Le franchissement de limites spatio-temporelles**

Tout autre est l'impression qui domine le dédale de Stra où se perdent les protagonistes du *Feu – Il fuoco –*, de Gabriele d'Annunzio. Marcel Brion l'évoque aussi dans "Réception dans un jardin", en parlant d'un "jardin vénète qui était [...] à lui seul un interminable labyrinthe, infernal et céleste en même temps, qui avait absorbé tous les labyrinthes qu'on y avait construits successivement et qui les digérait avec la placidité d'un monstre repus" (Brion 1987: 152). Le jardin-labyrinthe de sa mémoire prend ainsi, exceptionnellement, une existence propre et maléfique, et se dote d'une faculté d'absorption qui définit généralement le monstrueux habitant plutôt que le lieu enchevêtré. On est loin du jardin-dédale idyllique et protecteur: dans le roman de d'Annunzio, il va s'agir d'un engloutissement temporel plutôt que spatial. Le poète, Stelio, en se perdant dans un labyrinthe de haies, se sent envahi par "une illusion d'antique poésie"<sup>1</sup> (d'Annunzio 1995: 213). Peu à peu, il est transporté dans un âge mythique qui devient réel pour lui, le transfigure et l'éloigne de sa maîtresse, la Foscarina. Celle-ci se trouve ainsi doublement perdue dans le dédale, éloignée du monde par le lacs des chemins qu'elle parcourt en vain, et de son ami par une confusion d'époques à laquelle elle ne participe pas. Le labyrinthe remplit là une fonction de porte, car il permet de franchir la barrière qui sépare, d'habitude, les différents temps, les chemins divergents de l'existence; ce faisant, il les rapproche ou les éloigne, et crée une distorsion à l'intérieur même du temps linéaire de chaque individu en y introduisant des éléments étrangers ou étranges.

Le jeune homme se laisse gagner par un désir instinctif par lequel il se projette dans le monde du mythe, alors que la Foscarina, terrorisée par l'atmosphère inquiétante du dédale, finit par perdre le contrôle d'elle-même, comme si elle devait être la proie du Minotaure. Si le jardin-labyrinthe, laissé à l'abandon, a une allure triste et sombre, il reste encore mystérieusement attirant dans la lumière du crépuscule. Son dessin est circulaire et, au centre, se trouve une petite tour d'où l'on peut admirer le parc dans son entier. A la fin, lorsque Stelio atteint enfin ce point central et tente d'arrêter la course affolée de son amie, il voit "le labyrinthe, en dessous de lui, noirâtre de buis et taché de charmes, étroit dans ses interminables enroulements, avec l'aspect d'un édifice démantelé et envahi par les ronces, semblable à une ruine et à un maquis, sauvage et

lugubre”<sup>2</sup> (*idem*: 216). La forme des labyrinthes de jardin varie mais le principe est toujours le même: une haie taillée, des chemins qui vous égarent et un centre. Extrêmement dépendant de l’homme, peut-être même davantage que les bâtiments eux-mêmes qui peuvent presque avoir une vie propre, le labyrinthe de jardin a besoin d’être pensé, élaboré, dessiné et soigné pour vivre. Dans ce roman, la nature, en reprenant ses droits, a rendu le labyrinthe plus enchevêtré encore et, par là-même, plus secret et plus angoissant. Il ne s’agit plus d’un lieu protecteur, idéal et idéalisé, et les personnages finissent par y voir l’écho de leurs préoccupations ou de leurs pensées les plus profondes.

Si *Il giardino dei Finzi-Contini*, comme on l’a vu précédemment, propose un va-et-vient constant entre la réalité quotidienne porteuse de mort, et un lieu, volontairement isolé, où plane l’illusion et le désir, si le protagoniste de *Il Fuoco*, en se fourvoyant dans l’espace, s’égare dans le temps sans toutefois sortir vraiment de la linéarité impartie à l’existence humaine, la nouvelle, “Réception dans un jardin”, de Marcel Brion, va plus loin encore, mettant en scène une interférence temporelle qui transporte le jeune protagoniste jusqu’aux frontières de l’au-delà. Le récit suit les pas d’un jeune peintre, Lissandrino, qui se rend à une réception près d’Albaro, dans une villa qu’il ne connaît pas et s’égare dans un parc mystérieux et compliqué. L’invitation que reçoit le jeune homme, au début de la nouvelle, est bien floue: il ne connaît pas vraiment la personne qui la lui transmet, et on ne sait pas ce qui l’a amené à l’accepter. Curieusement, personne ne l’attend à l’entrée et la grille est ouverte. Il s’introduit ainsi dans un parc immense avec un “étagement de terrasses d’un aspect compliqué [...] grande abondance de pelouses, de parterres fleuris, de cascates dégringolant d’escaliers en escaliers jusqu’à un vaste bassin” (Brion 1987: 140); un peu le style des jardins à la française, tout d’abord, mais peu entretenu, comme vaguement laissé à l’abandon. Il se laisse entraîner par le charme de l’endroit et accepte “l’équivoque des chemins en croix proposés par les carrefours, indécis aux fourches insidieuses” (*idem*: 141). Se détournant momentanément du but de sa présence à l’intérieur du parc, il s’adonne au plaisir de la promenade et adopte, de cette façon le “style de la flânerie: celui du fragmentaire, de la sérialisation, qui prend modèle sur le rythme des pas et les changements de perspective”



(Montandon 1996: 105). C'est ce nouveau rythme qui le fait passer d'un labyrinthe spatial à un dédale temporel: il finit par perdre

conscience du temps qui s'écoulait, à mesure qu'il avançait plus loin sur de larges avenues, ou revenait sur lui-même perpétuellement poussé dans un jeu malicieux, une sorte de colin-maillard joué les yeux ouverts [...]. Les écheveaux du temps s'effiloçaient, s'embrouillaient et se désembrouillaient, suivant leur propre rythme, qui n'est pas le rythme des actions des hommes. (Brion 1987: 142)

Lissandrino, sans s'en rendre compte, se détache d'une réalité sereine, franchit de mystérieuses limites temporelles et s'introduit dans un monde de dissolution et de mélancolie. En effet, en acceptant de jouer à fond le jeu de l'indécision et de la confusion proposé par le parc-labyrinthe, il perd la maîtrise mentale de son itinéraire. Il n'a plus conscience du temps écoulé, et tous les repères s'estompent alors d'eux-mêmes. Il erre au hasard, s'égaré un moment dans les allées d'un bois mélancolique, et enfin se trouve devant "une allée ouverte entre des hêtres maladifs hors d'âge [...], une longue succession de degrés de pierre qui évoquait un escalier triomphal" (*idem*: 143).

Les tours et détours de son interminable itinéraire dans le parc se doublent peu à peu d'un trajet à travers le temps qui le transporte dans le même endroit mais, apparemment, à une autre époque. Il se retrouve errant à travers un lieu dont on ne peut pas dire qu'il soit abandonné car alors la nature y aurait repris ses droits, mais plutôt poussiéreux, fatigué, comme usé par un temps suspendu et interminable. Au terme de son parcours, le jeune homme arrivera bien à une réception – comme le dit le titre de la nouvelle –, mais l'atmosphère en sera insolite, énigmatique, et les personnages comme figés dans une éternité statique et sans espoir. Il se retrouve, finalement, dans une réunion mondaine avec le sentiment de ne pas en faire partie, d'être complètement ignoré des gens qu'il voit, séparé d'eux par une "mince frontière –d'espace ou de temps? –qui le tenait à distance" (*idem*: 144), comme le protagoniste de *L'invention de Morel* – *La invención de Morel* – d'Adolfo Bioy Casares. Il n'arrive pas à entrer en contact avec cette énigmatique assemblée de personnes indifférentes, muettes, exténuées par un temps qui semble ne jamais s'écouler. Il devient spectateur de moments oubliés, et ce qui l'étonne le plus, c'est que cet univers fantômatique semble usé, terni, flétri comme

s'il avait un jour été abandonné par le passage du temps et condamné à une éternité désespérée. Par l'intermédiaire du parc-labyrinthe, le jeune homme aura franchi de mystérieuses limites et trouvé involontairement l'accès à une autre époque, morte et égarée dans une angoissante immobilité. Quand il prend le chemin du retour, le parc a changé d'allure. Tout a vieilli et s'est assoupi dans la décrépitude et la dévastation: il n'y a plus d'eau dans les fontaines noirâtres, plus de feuilles sur les arbres morts, plus de fleurs dans les massifs vides. Tout est à l'image de la réception inerte qu'il a laissé sur la terrasse.

Il n'aurait pas osé, maintenant, pénétrer dans les bosquets pleins de pièges sinistres, franchir des ponts qui n'avaient plus de muscles ni d'os, jeter même un seul coup d'œil sur les fausses ruines qui étaient de vraies ruines, affligeantes avec cet air humilié et ricanant qu'ont les églises sans toit, les colonnades vacillantes, les sous-sols en communication directe avec l'enfer et au delà de l'enfer. (*idem*: 154)

Il n'y a plus trace du riant labyrinthe dans lequel il s'était engagé avec désinvolture, celui-là est en relation directe avec le monde des morts. Le parc propose, en réalité, une ouverture sur les mystères du temps et de l'au-delà. C'est ce que fuit le jeune peintre en reparcourant les allées devenues sombres et hostiles, anxieux de retrouver un présent devenu aléatoire. Le parc-labyrinthe, clos et replié sur son mystère, ne semble apporter que la mélancolie et la tristesse d'un univers qui n'en finit pas de se détruire.

La nouvelle de Brion se termine dans l'énigme du retour:

L'empressement qu'il aurait dû mettre à prendre congé du subit hiver des arbres du parc était ralenti, gêné par l'inquiétude d'ignorer comment l'accueillerait à son retour le monde qui était, jusqu'à aujourd'hui, le sien et qu'il craignait obscurément de ne pas retrouver tel qu'il l'avait quitté pour aller à la réception. Ou de ne pas du tout retrouver. (*idem*: 155-156)

Après une nouvelle errance à travers le parc enchanté, Lissandro compte bien reprendre le cours de son existence, mais sort-on vraiment indemne de ce genre d'expérience? Le récit refuse de résoudre l'énigme, et abandonne le lecteur à sa

perplexité. Brion lui-même, face au tableau d'Alessandro Magnasco<sup>3</sup> qui lui a inspiré cette nouvelle, s'interroge:

Ce "quelque chose" de superbe et de désespéré que je vois dans le tableau de Gênes inquiète et fait peur. Cette terrasse d'où l'on domine, pétrifiée elle aussi, la région d'Albaro... n'est pas d'*ici* mais d'*ailleurs*. Comment ne pas penser à une réunion d'âmes en peine dans les Enfers? (*idem*: 98)

L'auteur laisse cependant la porte ouverte à bien d'autres suppositions car tout parcours labyrinthique porte en lui plusieurs éventualités. S'il est, bien sûr, possible de retrouver son chemin et de reprendre sa vie là où on l'avait laissée, le plus souvent, néanmoins, l'expérience prend une résonance particulière qui modifie profondément le déroulement futur de l'existence du voyageur. Et il se peut aussi que celui-ci s'égaré à tout jamais, condamné à errer dans les méandres de l'espace ou du temps.

Le parcours littéraire que nous avons proposé jusque là montre qu'un parc, ou un jardin, n'est perçu comme un labyrinthe que lorsqu'il est dominé par une volonté de mise à l'écart. Dans ce cas, ses allées mènent au cœur d'un royaume secret qui se referme sur quelque mystère. En outre, on peut distinguer deux façons d'avancer à travers les pistes complexes qui s'ouvrent devant les pas du promeneur: la première consiste à tenter de maîtriser les événements et de choisir consciemment les voies où l'on désire s'engager, au risque de se perdre, la seconde, c'est de se laisser porter par les aléas de la flânerie. D'après Marcel Brion, le labyrinthe est le reflet de l'existence: l'homme, en prenant conscience de la part de hasard qui dirige ses pas, peut en percevoir la saveur et acquérir une certaine sérénité. En fait, il oscille toujours entre ces deux attitudes extrêmes, comme si les décisions humaines constituaient les fils de chaîne sur lesquels la trame du hasard tissait la destinée.

### **Des enchevêtrements spéculaires**

Il existerait ainsi une étrange correspondance entre le jardin et l'homme. Quoi d'étonnant alors si les enchevêtrements de celui-là font écho à la complexité de celui-ci? Cette correspondance se retrouve clairement dans *L'épreuve du labyrinthe – La prueba del laberinto* –, de Fernando Sánchez Dragó, mais de façon inversée. Le narrateur, Dionisio, toujours à la recherche de son moi profond, se voit donner un étrange conseil

au cours de son périple. Un cabaliste lui révèle qu'à l'intérieur de sa tête, il y a un labyrinthe et que c'est à lui de l'explorer.

Parcourez-le et rentrez ensuite dans votre pays, achetez un petit morceau de terrain près d'une rivière [...] et construisez-y, avec des massifs de fleurs, de l'herbe et des arbustes, un autre labyrinthe, cette fois visible et tangible. Faites en sorte qu'il soit une fidèle reproduction de celui que vous avez maintenant dans la tête et parcourez-le souvent, chaque fois que vous le pourrez.<sup>4</sup> (Sánchez Dragó 1992: 268-269)

Ce serait donc, ici, l'idée déjà présente dans l'esprit qui projetterait ses enchevêtrements dans le jardin. Ce dernier est intéressant à plusieurs titres : tout d'abord parce qu'il préexiste dans la tête de son futur créateur, ensuite parce qu'il sera un miroir mental destiné à acquérir puis à approfondir la connaissance de soi-même et enfin parce qu'il a pour fonction d'enseigner que le secret du bonheur ne peut se trouver que par la méditation et l'intériorité. La fonction première du labyrinthe s'inverse totalement: il n'est plus l'endroit où l'on se perd mais devient l'endroit où l'on se trouve. Son dessin est déjà tracé, il faut, pour qu'il prenne forme, y ajouter le parcours de l'esprit.

Jorge Luis Borges a fort souvent développé le thème de la correspondance entre l'esprit humain et le dédale, notamment dans "Le jardin aux sentiers qui bifurquent" – "El jardín de los senderos que se bifurcan" – dont le narrateur, espion chinois au service de l'Allemagne, fuyant devant la police britannique, s'introduit dans le jardin d'un savant sinologue anglais où il trouvera la révélation d'une énigme familiale jamais élucidée. En effet, ce savant, Stephen Albert, a percé le mystère du livre et du labyrinthe que Ts'ui Pên, arrière grand-père du narrateur lui-même, a laissés à ses héritiers. Le protagoniste ne se perd pas dans son parcours, mais étrangement, il a l'impression d'être passé dans une autre dimension sensorielle.

Sous les arbres anglais je méditai sur ce labyrinthe perdu: je l'imaginai inviolé et parfait sur la cime secrète d'une montagne, je l'imaginai effacé par des rizières ou sous l'eau, je l'imaginai infini, non plus fait de kiosques octogonaux et de sentiers qui reviennent, mais de fleuves et de provinces et de royaumes.<sup>5</sup> (Borges 1997: 475)

Le jardin dont il parcourt les voies s'annule dans une vision élargie d'un labyrinthe qui engloberait toute la terre. Il rejoint ainsi, par la pensée, le dessein projeté par son ancêtre de faire un livre total qui engloberait toutes les possibilités de l'imagination. Le narrateur se détache des contingences de sa situation et se laisse prendre par le cours de ses pensées. C'est là qu'il parvient au véritable labyrinthe. "Absorbé par ces images illusoire, j'oubliai mon destin d'homme poursuivi. Je me sentis, pendant un temps indéterminé, envahi par une perception abstraite du monde"<sup>6</sup> (*ibidem*). L'idée du labyrinthe, plutôt que le jardin-dédale lui-même, lui permet d'élever son esprit et d'atteindre une vision globale du monde. Le labyrinthe, dans ce contexte, n'est là ni pour protéger, ni pour montrer la complexité de l'existence humaine; il s'agit plutôt de proposer une certaine façon d'envisager l'univers et de permettre de concevoir pleinement la notion d'infini qui s'applique à lui. Les bifurcations de l'espace et du temps sont à l'image de celles du destin. L'existence humaine se retrouve prisonnière dans un dédale où l'être n'a d'autre solution que de tourner en rond, à l'intérieur d'une vie dont le déroulement se fait au hasard des choix individuels et de circonstances extérieures impossibles à appréhender clairement.

Cette constante recherche, à travers les méandres de ce que les écrits proposent, s'apparente donc en tout point à un parcours labyrinthique, et il est essentiel d'en accepter les risques inhérents, c'est-à-dire la présence toujours possible de fausses pistes ou d'impasses, et l'indispensable éventualité de retours en arrière. Signalons, dans le cas précis du "Jardin aux sentiers qui bifurquent", que la surprise du lecteur est totale à la fin du récit. En effet, pour comprendre le parcours du fuyard, il lui aurait fallu rester dans le jardin et se détourner de la voie suggérée par l'auteur, pour en prendre une autre, tellement différente! Il n'aurait pas dû laisser le livre échapper de la bibliothèque et ainsi, il aurait pu éviter les emboîtements sans se laisser prendre à leur piège car, finalement, il n'est qu'un chemin, une piste, minuscule, ténue, qui se réduit à... un seul mot! Le nom du sinologue –Albert– que l'espion désire indiquer aux Allemands, ses maîtres, pour leur dévoiler celui de la ville à bombarder d'urgence. Comme le dit Bernard Chouvier, "le récit borgésien est labyrinthique, ce qui veut dire qu'il est truffé de pistes qui ne mènent nulle part, de passages en trompe-l'œil ou d'inextricables impasses" (Chouvier 1994: 137).

## Conclusion

Le labyrinthe de jardin semble ainsi être un des lieux où l'homme se sent intimement mis en cause, où il voit de façon évidente tout un jeu de correspondances entre lui-même et ce qui l'entoure, que ce soit sa vie, son monde ou le cosmos illimité. Dans *Un Enfant de la terre et du ciel*, de Brion, on peut dégager un passage fort intéressant parce que le jardin-labyrinthe y devient vraiment une allégorie de la vie humaine:

Il se rappelait aussi ce dédale vénète d'un tracé si facile que rien ne semblait plus aisé que d'atteindre l'issue. Mais, après quelques secondes de marche, entre ces murs de branches noires et odorantes, l'entrelacs des allées se referma soudain sur lui, avec la précision monstrueuse des miniatures irlandaises qui nous lancent leurs arabesques comme un filet. [...] Ce jour-là il avait eu peur. Non pas tant de ce danger ridicule qu'il y avait à rester enfermé dans cette prison de buis jusqu'au moment où un gardien viendrait le délivrer, que de ce plaisir aigu et sournois où le jetait ce sentiment d'irresponsabilité, cette abdication de la raison, de la mémoire, même de l'instinct. Cet abandon au pur hasard l'avait rempli tout à coup d'une exaltation panique. Il s'aperçut qu'il ne désirait plus sortir du labyrinthe. Il aimait cette marche brisée, ces recommencements *da capo* quand une impasse lui barrait la route et lorsque deux chemins exactement semblables se proposaient à lui, la sensation qu'il n'y avait aucun motif pour qu'il choisit l'un plutôt que l'autre. (Brion 1943: 142-143)

La vie de l'homme étant faite de choix dont on ne sait pas si l'un vaut mieux que l'autre, d'hésitations et de retours en arrière, elle serait comparable à un chemin sur lequel on avance sans repères sérieux, sans savoir vraiment où il mènera. Et surtout, et peut-être est-ce l'aspect le plus intéressant de cette page, l'homme éprouverait une intense jubilation à errer à l'aveuglette dans son propre labyrinthe, à vivre, en un mot. Le labyrinthe s'élargit là de façon infinie jusqu'aux limites de l'univers sensible. Il englobe le ciel, l'air et la terre dans la même ronde, la même danse labyrinthe qui représente bien l'homme.

Ainsi le labyrinthe, alors même qu'il est perçu comme œuvre humaine, échappe aux contingences de la matière pour servir de tremplin au mouvement illimité des interrogations de l'existence de l'homme. La complexité qui domine sa conception en fait une figure variable et mouvante, susceptible d'enrichissements illimités. "Le labyrinthe

est figure à plusieurs dimensions et, comme telle, c'est seulement dans la multiplication des points de vue posés sur lui qu'il offre son image intégrale" (Forest 1995: 10). Il symbolise la projection de ce que l'homme porte en lui de confus et d'imprécis et son désir de le mettre en forme. C'est pour cela que le parc ou le jardin, création humaine au même titre que l'édifice et que le livre, peuvent se compliquer au point de devenir reflet de l'inextricable lacs de voies qu'on n'en finit jamais de parcourir.

## Bibliographie

D'Annunzio, Gabriele (1995), (1<sup>e</sup> éd. 1900). *Il fuoco*, Milano (It.), Mondadori.

Bassani, Giorgio (1989), *Il giardino dei Finzi Contini*, Milano (It.), Mondadori.

Bord, Janet et Lambert, Jean-Christophe (1977), *Labyrinthes et Dédales du Monde*, Paris, Les Presses de la Connaissance.

Borges, Jorge Luis (1997), *Ficciones* (1<sup>e</sup> éd. 1941) in *Obras completas I*, Barcelona (Esp.), Emecé.

Brion, Marcel (1943), *Un Enfant de la terre et du ciel*, Paris, Albin Michel.

Brion, Marcel (1987), *Les Ailleurs du temps*, Paris, Albin Michel.

Brion, Marcel (1997), *Mémoires d'une vie incertaine*, Paris, Klincksieck.

Chouvier, Bernard (1994), *Jorge Luis Borges, l'homme et le labyrinthe*, Presses Univ. de Lyon.

Forest, Philippe (1995), *Textes et labyrinthes*, Mont de Marsan, Éd. InterUniversitaires.

Gide, André (1946), *Thésée*, Paris, Gallimard.

Montandon, Alain (1996), "Pour une socio-poétique de la flânerie", in Montandon, A. (Coord.), *Promenades et écriture*, Clermont-Ferrand, Presses Univ. Blaise Pascal, "CRLMC".

Sánchez Dragó, Fernando (1992), *La Prueba del laberinto*, Barcelona (Esp.), Planeta.  
Sandoz, Maurice (1949), *Le Labyrinthe*, illustré par Salvador Dalí, Lausanne (CH), Mermod.  
Santarcangeli, Paolo (1984), *Il Libro dei labirinti*, Milano (It.), Frassinelli.

**Catherine d’Humières** est Associée au CELIS de Clermont-Ferrand. Maître de conférences à la retraite - Université de Cergy-Pontoise. Axes de recherches: Permanence des mythes dans la Littérature de langue romane (XXe- XXIe siècles). Étude des productions pour la jeunesse.

## Notes

---

<sup>1</sup> “Una illusione d’antica poesia.” Toutes les traductions ont été faites par nos soins.

<sup>2</sup> “Il labirinto sotto di sé nerastro di bussi e maculato di càrpini, angusto nei suoi interminabili avvolgimenti, con l’aspetto di un edificio smantellato e invaso dagli serpi, simile a una ruina e a una macchia, selvaggio e lugubre.”

<sup>3</sup> Alessandro Magnasco, dit *il Lissandrino*, (1667-1749) est un peintre génois, spécialiste du style rococo. Le tableau auquel il est fait allusion ici, *Trattenimento in un giardino di Albaro* (1735) se trouve dans les *Gallerie du Palazzo Bianco* de Gênes (Italie).

<sup>4</sup> “Aquí dentro hay un laberinto [...] Recórralo y vuelva luego a su país, compre un trocito de tierra junto a un río [...] y construya en él, con macizos de flores, pasto y arbustos, otro laberinto, esta vez visible y tangible. Procure que sea una fiel reproducción del que ahora tiene en la cabeza y recórralo a menudo, siempre que pueda.”

<sup>5</sup> “Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven sino de ríos y provincias y reinos.”

<sup>6</sup> “Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo.”