Le jardin hors du cadre

La nature transformée dans quelques romans longs du XVII^e siècle espagnol

Caroline Lyvet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/1410>

DOI : 10.4000/agedor.1410

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Caroline Lyvet, « Le jardin hors du cadre », *L'Âge d'or* [En ligne], 10 | 2017, mis en ligne le 10 janvier 2019, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/1410> ; DOI : 10.4000/agedor.1410

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

Le jardin hors du cadre

La nature transformée dans quelques romans longs du XVII^e siècle espagnol

Caroline Lyvet

Introduction

- 1 Cette étude se veut modestement une toute première approche de la notion de paysage dans la prose de fiction baroque du XVII^e siècle. Si la question de l'espace dans les *comedias* et dans les formes poétiques comme les *Soledades* de Góngora a été l'objet de plusieurs études¹, un double constat s'impose, mettant en lumière une double lacune critique, dès lors que l'on se penche sur les sous-genres de fiction romanesque du Siècle d'Or.
- 2 Tout d'abord, le petit nombre de travaux concernant le traitement des problématiques d'espaces et de paysage en dehors précisément des écrits dramatiques ou poétiques et des formules narratives que sont les romans de chevalerie et les romans pastoraux du XVI^e siècle ou les romans picaresques. Ou, bien évidemment, en dehors des œuvres cervantines que nous avons choisi de ne pas traiter compte tenu de la profusion de travaux, y compris sur le thème de l'espace, qui ont fleuri ces dernières années en raison notamment des célébrations des anniversaires de publication des différentes œuvres².
- 3 Second constat, lorsque l'on sort de ce type d'œuvres pour se concentrer sur le reste de la production narrative, la prise en compte d'un *corpus* limité à la nouvelle de type post-cervantin. Concernant cette dernière formule et son modèle, les quelques ouvrages et articles parus sont centrés sur le paysage urbain, ce qui n'a rien d'étonnant puisque les nouvelles publiées sur le patron des *Novelas Ejemplares* de 1613, et à leur suite, se voient qualifiées de *cortesanías* en raison précisément d'une action se déroulant à la Cour ou dans une grande ville³.
- 4 Or, en observant la présence des lieux au fil de certaines lectures dans la prose de fiction auriséculaire, nous avons pu noter qu'il existait une place textuelle faite à un autre espace, compatible avec l'espace urbain : les jardins présents dans les romans pastoraux tardifs du XVII^e siècle et, sans doute plus remarquable de notre point de vue, dans certains

romans longs publiés en Espagne au XVII^e siècle qui constituent habituellement notre corpus d'étude. Ce sont des romans hâtivement classés dans des catégories comme romans d'aventures et d'amour, ou roman néobyzantins, voire même rapprochés des nouvelles alors même que leur longueur et leur structure les en éloignent. Nous proposons pour notre part de les qualifier de baroque, tant ils sont caractérisés par une hybridité générique fondamentale qui les laisse à part des nomenclatures habituellement connues. Il nous semblait que, dans ces cas, des jardins étaient bien présentés comme des lieux où s'exposait et s'exprimait une volonté de contrôle et de mise en forme de la Nature, un travail humain accompli sur des éléments naturels dans un but esthétique. Le jardin semblait être un espace modèle d'interaction entre l'homme et la nature et un lieu où il est possible de penser les relations entre l'art, la technique et la Nature.

- 5 La représentation de ces jardins par le texte littéraire pouvait être en outre bien plus qu'une simple description, et plutôt la présentation d'un regard porté par le narrateur ou les personnages sur une Nature déjà mise en forme. Ou du moins était-ce à examiner. En ce sens, il nous semblait qu'il était justifié d'y revenir pour ce questionnement sur le paysage. Nous étions du reste confortées d'une part par la tenue de l'exposition « Jardins » au Grand Palais au cours du printemps 2017 et d'autre part par la consultation de la très complète bibliographie sur les jardins dans la nouvelle italienne et espagnole de l'époque Moderne mise en ligne sur le portail *Semanas del jardín* de l'université Complutense⁴.
- 6 Si Alain Roger rappelle dans ses travaux que le paysage est une invention culturelle qui n'existe que par le regard humain et par le geste de l'artiste, le jardin littéraire, parce qu'il est représentation d'un espace naturel façonné par l'homme, nous semble en effet être un motif d'étude pertinent. Rappelons que pour le critique deux modalités d'opération artistique distinguent pays et paysage : l'artialisation directe *in situ*, qui met en forme le pays et l'artialisation indirecte *in visu*, la représentation, le regard porté sur⁵. Or dans le jardin littéraire, ces deux opérations ne sont-elles pas présentes ? Autrement dit « à la mise en représentation des lieux, des espaces et des plantes effectuée par le jardin concret s'ajoute dans les œuvres littéraires la mise en représentation du jardin par le langage »⁶.
- 7 Le jardin « renfermer[ait] des éléments de nature, choisis, sélectionnés et érigés en modèle de paysage »⁷. Du latin *hortus gardinus*, le jardin enclos n'est pas seulement une représentation de la nature, mais l'expression des rapports entre une civilisation et la Nature. Le jardin pourrait donc bien être une variante particulière du paysage. Comme le note Agnès Juvanon du Vachat :

[Ils] participent, en effet, tous deux de la nature. Le jardin résulte d'une transformation concrète de la nature par l'homme, grâce à l'art et à la technique. Le paysage suppose l'homme par son regard. C'est lui qui découpe dans le *continuum* de la nature des portions significatives qu'il institue ainsi en paysage⁸.
- 8 Et ce rapprochement peut être acceptable même si nous n'ignorons pas le fait que, cultivé et agencé par l'homme, le jardin ne peut offrir la même expérience de la Nature que le paysage et qu'il faut prendre en compte la distinction entre les deux notions, déjà tout entière dans l'idée que le paysage est ouvert alors que le jardin est clos⁹.
- 9 C'est donc à une exploration de ces jardins dans la prose baroque, hors du cadre du tableau, que nous voudrions nous attacher à travers quelques exemples afin d'en interroger la représentation, d'en examiner les fonctions et de voir si et comment s'inscrit dans les textes un ressenti des narrateurs et des personnages qui pourrait

dessiner un véritable paysage. Nous examinerons donc quelques cas de la représentation du jardin, du plus simple ou convenu au plus complexe, vers une complexité plus grande aussi de ses usages, afin de voir s'il y a une spécificité baroque dans l'usage et la présentation littéraire des jardins.

- 10 Dans les textes des XVI^e et XVII^e siècles, on notera tout d'abord que le mot jardin est souvent présent dans les titres mais n'est précisément qu'une inscription titulaire, une métaphore pour indiquer la variété de la création littéraire, les fleurs que l'on peut y trouver qui sont autant d'histoires, de nouvelles, de poèmes, de conseils moraux, d'apologues. C'est le cas notamment à la suite de la miscellanée *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada (1570), de *Nuevo jardín de flores divinas*, un recueil de poèmes et de gloses d'Alonso de Bonilla (1617), de la miscellanée *Días de jardín* de Alonso Cano y Urreta (1619), ou encore du guide spirituel *Jardín espiritual de monjas* de Juan Ponce de León (1627)¹⁰. Nous pourrions donc noter que le jardin apparaît mais dans le second sens qu'il convient de donner à ce terme à l'époque si l'on en croit le *Diccionario de Autoridades* :

jardín : huerto de recreación, compuesto de diversas flores y hierbas olorosas ordenado regularmente en varios cuadros y en ellos lazos y labores formados de las mismas hierbas. Por semejanza, se llama el paraje donde hay abundancia de sujetos hermosos, especialmente mujeres, de otras cosas de especial bondad, o agradables o y deleitosas a los sentidos.

- 11 Lorsque l'espace jardin est bien présent dans les ouvrages en prose, remarquons tout d'abord que dans la nouvelle de type cervantine, il l'est comme simple lieu du récit cadre servant à introduire et à regrouper les nouvelles. Et ce à l'exception de la nouvelle *El jardín engañoso* de María Zayas (1637), nouvelle déjà bien étudiée, où le jardin est au cœur de l'intrigue, puisqu'un personnage féminin a mis au défi l'un de ses prétendants de transformer sa rue en jardin en échange de ses faveurs, ce qui sera fait grâce à l'intervention du Diable¹¹. Dans la plupart des cas, celui-ci mis à part donc, le jardin est le lieu de réunion pour les personnages devisant qui vont tour à tour y conter leur histoire. Les textes espagnols auriséculaires reprennent là le modèle bocaccien, faisant du jardin un lieu à la description à peine ébauché, espace idéal, qui ne reflète pas de sensation, de sentiment des personnages. Il ne saurait être considéré en ce sens comme paysage. Et il a donc, à première vue, une fonction purement décorative. C'est en particulier le cas dans le recueil de *comedias* et récits courts *Fiestas del jardín* de Alonso de Castillo Solórzano (1634). Le récit cadre raconte en effet brièvement les péripéties de divers personnages jusqu'à leurs retrouvailles et à leurs mariages. Les participants à ces noces se réunissent à Valence pour les célébrer et s'ensuivent des festivités, notamment des représentations théâtrales et le récit de nouvelles, dans un jardin présenté comme suit :

y por regocijar las bodas con más espacio, los novios, y parientes se salieron al jardín del Patriarca don Juan de Ribera arzobispo de Valencia. [...]. En este jardín, pues, trataron de alegrarse los novios, ofrecieronse a entretenerles caballeros ricos, deudos suyos, con fiestas, tocándole a cada uno la suya. [...]. Aquella junta de caballeros, y damas [...] salieron al jardín; donde en lo más ameno dél, a costa de haber cubierto un hermoso cuadro, estaba formado un teatro [...] ¹².

- 12 Il s'agit donc d'une présentation minimale qui signale en un mot – “ameno” – et sans approfondissement le caractère délectable du lieu.
- 13 Fernando Copello a pu toutefois commencer à montrer dans son précieux article sur ce sujet que de tels cadres pouvaient avoir aussi une valeur symbolique et donner à lire, par le lien établi entre jardins privés et Paradis, la dimension exemplaire des personnages, leur identité noble, leur perfection¹³. À partir de cette étude, qui invite à ne pas négliger

ces jardins de papier, c'est sur certains romans longs où le jardin est l'objet de descriptions plus développées et où affleure la subjectivité que nous allons nous pencher.

La nature transformée

- 14 Nous prendrons tout d'abord le cas du roman en prose et en vers de Cristóbal Suárez de Figueroa, *La Constante Amarilis*, publié en 1609, rapproché habituellement du sous-genre pastoral, peut-être un peu trop hâtivement. Le passage qui nous intéresse et qu'il nous faut reproduire intégralement malgré sa longueur, est le suivant :

Volvió los ojos diciendo esto y a un lado de la casa descubrió un vistoso jardín y, deseando ver de cerca algunas curiosidades que desde lo alto divisaba tener, buscó la puerta y, hallándola abierta, mientras recordaban los garzones de Menandro, comenzó a mirar su maravillosa belleza. Por medio y alrededor tenía espaciosas sendas a semejanza de caminos derechos con curiosos cuadros compuestos y tejidos de variedad de olorosas yerbas; guarnecían y hermoseaban sus márgenes cipreses, mirtos y laureles, que causaban sombra deleitosa. [...]. Esparcíase por todas sus partes abundante y gratísimo olor nacido de las violetas, cuyo morado color campeaba entre el verdor de sus hojas, y de las rosas, que entre sus espinas afrentaban los alhelíes, claveles, jazmines, junquillos y mosquetas. Era gusto ver sus diferencias. [...]. Suspendía la competencia de las flores, sin reconocer cualquiera dellas superior, y, en fin, **admiraba el orden y curiosidad con que todo se hallaba dispuesto**. Tal debía ser el celebrado huerto de Alcínoo y tal el que fue breve morada de nuestros primeros padres. Movía blandamente Favonio las hojas y ramillos de las cultivadas plantas y con sus soplos revivía toda la república frondosa. En medio, como reina de cuanto encerraban los muros, tenía su trono una relevada fuente de blanquísimo mármol nacido en las entrañas de Tesalia labrada con tan raro artificio que, abriendo las alas, casi parecía se quisiese lavar en las frescas aguas. [...]. Cerca de la corona de la fuente avía un pavón, una golondrina, una tórtola y una paloma hechas por Vulcano tan ingeniosamente que no pudieran quedar más perfectas de la mano de Dédalo, por cuya causa salía el agua de sus bocas con tal sonido que, **imitando las voces de los pájaros vivos**, les convidaba a cantar en su compañía; su ruido apacible incitaba el murmurar de los airecillos y el continuo movimiento de los árboles acompañaba el ondear de los cristales transparentes. [...]. Mostrábase a una parte del jardín un cenador bien espacioso de nevadas paredes, en quien a trechos se miraban colocados lienzos de perfectas pinturas, **donde el arte parecía vencer a la naturaleza**.¹⁴

- 15 On pourra d'emblée noter comment le texte insiste sur la perception visuelle individuelle du lieu par le personnage. Le lecteur suit son regard en plongeant, un regard qu'offrent tant de gravures et de dessins de jardin au XVII^e siècle, et son approche progressive comme le suggèrent les multiples verbes d'appréhension oculaire et les indications d'organisation du regard : "desde lo alto", "volvió los ojos", "a un lado descubrió", "divisaba" puis "comenzó a mirar". Le regard se concentre sur le centre du jardin, puis sur son pourtour ainsi que l'indiquent les expressions "por medio y alrededor", "márgenes", "por todas sus partes", "en medio", "a una parte". Le récepteur découvre une observation individuelle qui se fixe sur un morceau choisi, avec une description subjective, une appropriation de la Nature au sein d'un cadre avec des limites fixes déterminées par l'œil et la perspective comme pour une œuvre picturale. Or comme le souligne Baldine Saint Girons dans *Le paysage et la question du sublime*, « faire du pays un paysage, c'est très exactement le transformer en tableau »¹⁵.
- 16 La description suit bien évidemment le paradigme du *locus amoenus*, lieu agréable, fécond, propice à la rencontre amoureuse, le *topos* descriptif hérité des littératures antiques

grecques et latines, fruit de la fréquentation des arts de la rhétorique, avec des éléments consacrés par la tradition que nous nous permettrons de rappeler ici même s'ils sont bien connus de tous : jardin ou clairière, eau (sous la forme de ruisseaux ou de sources) ici avec la référence à « una fuente » et à « los cristales transparentes », plantes ou arbres cyprès, lauriers dans ce texte, brises et vents “los ayrecillos”, fleurs “rosas, claveles, jasmínes” etc., chants des oiseaux, fruits. Les substantifs et adjectifs utilisés pour évoquer les différents éléments du jardin sont tous laudatifs, connotent ou bien l'aménité tels “deleitosa”, “maravillosa belleza”, ou bien l'abondance “variedad”, “abundante y gratísimo”. On y retrouve les sensations délectables que ne manque pas de susciter un environnement d'une beauté et d'une opulence uniques. La perfection du jardin est soulignée au moyen d'hyperboles qui mettent en relief la perfection d'une partie de la Nature, sa beauté, signe implicite de la perfection divine. La présentation se fait au moyen de la polysensorialité puisque vue, toucher (grâce au vent), odorat et ouïe collaborent activement, le jardin éveillant parfaitement les sens.

- 17 Cette répétition rhétorique d'éléments topiques dessine une image d'Arcadie, de perfection et fait du jardin un lieu idéal, un lieu d'exception. En ce sens le jardin est une véritable reconstruction du Paradis. Ce que ne manque pas d'indiquer le texte par la double comparaison “Tal debía ser el celebrado huerto de Alcínoo y tal el que fue breve morada de nuestros primeros padres”, l'une explicite assimile le jardin à celui d'Alcinoos, ce jardin si fertile présenté aux chants VI et VII de l'*Odyssée*, et l'autre implicite mais totalement transparente le transforme en jardin d'Éden. Le texte se rapproche bien sûr sur ce point du roman pastoral le plus traditionnel dans lequel les espaces, naturels dans ce cas, sont des lieux parfaits, présentés suivant la reprise d'éléments du *topos* que nous venons de rappeler. Dans l'*Arcadie* de Jacopo Sannazaro (1504), par exemple, l'introduction exalte la beauté de la nature sauvage et sa supériorité par rapport aux artifices des hommes¹⁶.
- 18 Pourtant à y regarder de plus près, et à la différence des modèles pastoraux initiaux, les textes du XVII^e siècle, et celui qui nous occupe particulièrement nous semblent, à la suite des romans de chevalerie du XVI^e siècle¹⁷, mettre en relief non pas cette Nature brute mais la transformation de la Nature par l'homme dans l'espace-jardin. La construction humaine est en effet vantée dans *La Constante Amarilis* comme en témoigne la référence aux parterres, aux “cuadros” c'est-à-dire “aquella parte de tierra labrada en cuadro y adornada con varios labores de flores y yerbas” selon le *Diccionario de Autoridades* et surtout la description de la fontaine avec les références à deux représentants mythologiques de l'ingéniosité et du savoir-faire, Dédale et Vulcain. Le texte semble insister sur le mélange d'éléments naturels et artificiels, or c'est précisément la dissolution des frontières entre l'artificiel et le naturel, l'un des principes d'élaboration du jardin Renaissance qui semble reprise ici. Dans le jardin de Menandro, le spectateur ne peut distinguer s'il est face à un artifice naturel ou à une nature artificielle. Tout y est jeu car ses composantes sont dominées par l'intention esthétique de faire passer pour, de faire paraître, de donner une perspective qui trompe l'œil. C. Suárez de Figueroa insiste aussi, outre la tromperie visuelle, sur la tromperie sensorielle puisque les oiseaux artificiels reproduisent les trilles des véritables oiseaux dans un mélange de trompe l'œil et de trompe l'oreille, annoncé par l'expression “imitando las voces de los pájaros vivos”, une illusion qui réjouit le spectateur.
- 19 Par ailleurs, le regard vers le monde végétal et l'espace du jardin, outre le fait d'établir un dialogue avec la tradition littéraire préalable, tisse des liens vers certaines des

innovations de la réalité immédiate et vers de nouvelles façons d'étudier le monde naturel. Il y a bien en effet un intérêt de l'époque pour cet espace où la nature est domptée, organisée pour être recrée et réordonnée au goût du propriétaire du jardin et les jardins littéraires sont nettement en lien avec cet engouement né dans la mentalité médiévale et approfondi à la Renaissance. Songeons que l'on a pu considérer que Philippe II avait une vraie passion pour les jardins, sans doute due à la découverte de palais et de résidences champêtres dans d'autres terres européennes au cours de ses voyages de 1548 et 1554. Durant le XVII^e siècle, en raison de l'influence du roi prudent, toujours vive, Madrid s'entoura de jardins : la casa de Campo, el Pardo, El Escorial, Aranjuez. Ce dernier jardin surtout marqua les esprits ainsi que le remarque notamment Victoria Soto Caba pour qui "Hay que destacar que los jardines de Aranjuez convertidos metafóricamente en el nuevo paraíso de Occidente fueron un tema predilecto y característico del entusiasmo naturalista de los escritores"¹⁸. On assiste alors à une multiplication des jardins savants destinés à divertir et instruire des privilégiés par le symbolisme de leurs fleurs et de leurs arbres, ainsi que par des itinéraires bien calculés, parcourant des sites qui, l'un après l'autre, émerveillent le promeneur ou enrichissent son savoir. En résonnance, et dans les Lettres de l'époque, les espaces fictionnels portent cette mode et cette marque d'une transformation de la nature par l'activité humaine, par la technique et l'artifice humain bien plus que dans la littérature antérieure. Il y a en effet une véritable insistance sur les effets architecturaux inventés y compris dans le texte qui nous occupe. La nature est travaillée et transformée par l'Homme, le jardin construit par la raison pour le plaisir de l'esprit et des sens, devenant un lieu idéal à la mesure de l'homme. Il apparaît bien comme le résultat d'une action, de rêves humains, d'une création préméditée qui utilise des éléments naturels, comme en témoigne l'expression "admiraba el orden y curiosidad con que todo se hallaba dispuesto". Car c'est par une séparation d'avec la nature que le jardin se constitue, sans pour autant que cette nature soit dépréciée. L'art des jardins est bien troisième nature, comme l'appelle l'historien J. D. Hunt¹⁹. Il reprend en ce sens l'expression *terza natura* utilisée pour la première fois par deux humanistes italiens, Jacopo Bonfadio et Bartolomeo Taegio, qui en 1541 ont forgé chacun de leur côté cette expression pour conceptualiser ce phénomène énigmatique, complexe et spécifique que l'on nomme le jardin d'agrément. Dans ce cas et comme le note Bonfadio "La naturaleza incorporada con el arte y hecha artificio es connatural con el arte y llega a ser una tercera naturaleza a la cual no sabría dar nombre"²⁰. Une position reprise par Cervantès dans son roman pastoral *La Galatea* dans lequel on peut lire "Y la industria de sus moradores ha hecho tanto que la Naturaleza, encorporada con el Arte, es hecha artífice y connatural del Arte, y de entre ambas a dos se ha hecho un tercia Naturaleza, a la cual no sabré dar nombre."²¹ Par ces propos, les auteurs désignaient une troisième espèce de paysage, à côté de la nature sauvage et de celle que cultive le laboureur dans ses champs. Le jardin baroque représenterait donc la nature sous domination de l'art et comme miniaturisée. Comme le note Alain Roger :

il s'agit dans l'activité artistique, de délimiter un espace sacré, une sorte de *templum*, à l'intérieur duquel se trouve concentré et exalté tout ce qui hors de l'enceinte diffuse et se dilue, livré à l'entropie naturelle. Le jardin, à l'instar du tableau, se veut monade, partie totale, îlot de quintessence et délectation, paradis paradigme.²²

- 20 Ou pour le dire avec les mots de J. Hunt – dont la conception s'oppose à celle d'Anne Cauquelin²³ – « l'ambition d'un jardin est de représenter dans son cadre propre et par ses ressources propres la totalité des richesses naturelles et culturelles du monde »²⁴.

- 21 Mais l'art baroque ne va pas contre la nature. Il se superpose à elle, l'arrange et la perfectionne. Pour Gracián, l'art d'ailleurs "es [...] complemento de la naturaleza y otro segundo ser que por extremo la hermosea y aun pretende excederla en sus obras. [...] suple de ordinario los descuidos de la naturaleza, perfeccionándola en todo: que sin este socorro del artificio, quedara inculta y grosera"²⁵. Et c'est précisément ce que nous paraît suggérer le texte de *La Constante Amarilis* par l'expression "donde el arte parecía vencer a la naturaleza", qui, si elle s'applique aux portraits présentés dans le jardin, semble bien pouvoir valoir pour le jardin lui-même. Il apparaît en effet dans l'œuvre comme plus agréable encore que l'espace naturel et la forêt où se déroulent les actions.
- 22 Dans la description littéraire des jardins, la nature est représentée non telle qu'elle est mais selon la règle de l'embellissement : l'exactitude importe beaucoup moins que l'existence de choix esthétiques relevant d'un travail purement littéraire. Ici on voit bien comment les cinq sens et les quatre éléments sont convoqués et finalement c'est moins la présence de tous les composants du *topos* classique que le plaisir apporté au sens qui compte, avec la mise en avant de la réussite humaine.
- 23 Avec de telles descriptions, on l'aura compris, il ne s'agissait plus d'imiter ou de répéter la nature mais de refléter une nature « artificielle », transformée parfaitement par l'homme. Non plus imiter la nature mais rendre, représenter l'homme agissant sur la nature. Le romancier devait peindre les choses non pas comme elles étaient mais comme elles devaient être, selon un principe clé, celui de la vraisemblance. Le jardin est bien un espace « vraisemblable » car s'y dessine à la fois une reproduction de la nature, des actions naturelles et humaines et il est aussi outil de leur révélation. Ainsi oscille-t-il entre les pôles apparemment opposés, en réalité complémentaires : artifice total et revendiqué d'une transformation des éléments naturels, spectacle composé, mais, par là même, image de la nature idéale.
- 24 Dans le texte que nous venons de voir, le jardin renvoie ainsi à un modèle littéraire, à un imaginaire antérieur. Il produit une émotion, celle de l'aménité des lieux, toutefois assez limitée. Difficile peut-être de parler vraiment de paysage pour cet exemple puisqu'il y a peu ou pas d'expression de sentiments ou d'affectivité alors que selon la formule bien connue du romantique Frédéric Amiel « un paysage quelconque est un état de l'âme »²⁶ ou pour le dire en d'autres termes alors que le paysage pourrait être défini comme la représentation subjective que l'on se fait de la nature qui nous entoure.

Les leçons du jardin

- 25 Précisément, un autre texte a retenu notre attention parce qu'il exprime plus nettement un sentiment et, qui plus est, un sentiment quelque peu différent. Il s'agit d'un extrait de *Soledades de Aurelia*, texte de 1639, très complexe, écrit par Jerónimo Fernández de Mata sous la forme d'une autobiographie feinte, rédigée au présent²⁷. Le roman est construit en trois parties : tout d'abord une présentation de l'héroïne, Aurelia, noble et belle comme il se doit, puis un récit rétrospectif dans lequel elle explique comment elle a fui la Cour après la mort d'une amie. Dans un second temps, Aurelia découvre un manuscrit, celui de Fidenia qui raconte comment elle a choisi une vie retirée après des mésaventures amoureuses et comment elle s'est réfugiée dans le creux d'un arbre. Sa lecture achevée, Aurelia rencontre par hasard Fidenia qui loue devant elle le retrait du monde. La troisième partie du roman débute par le songe d'Aurelia, à qui la Vérité apparaît en rêve.

Elle se décide alors pour un retrait définitif, choix renforcé par une lettre de Fidenia, insérée à ce stade, et dans laquelle elle dépeint un jardin en ruines.

- 26 Le fragment qui nous intéresse est le suivant :

no sin sentimiento de dejar mi casa voy imaginando que parte de esta soledad más oculta me sea conveniente. Intento este sitio, dejole por aquel que veo adelante, uno señalo y a otro, que parece me convida, llego cuando doy en una parte tan cerrada de árboles, y densa que no sé cómo penetrarla. Reconozco si alguna senda a lo interior me lleve consigo el intento, miro entre peñas llenas de pardo moho, un edificio arruinado, historia sin opiniones en que por fuerza conviven los mortales, pues las piedras también sienten la lima sorda de los años. Por una ventana sale a ver quién soy un enebro erizado, por la puerta un moral con las raíces desnudas, al umbral se pone una sabina medio seca, no hay juntura de piedra sin herbaje, la parietaria y otras de su suerte. Paso adelante, llego a un indicio de jardín que me muestra confusos sus plantales, rotas las estatuas que le servían de adorno, algunas en el suelo, otras medio trastornadas, cubiertas ya de verde vello, ciegas las fuentes, quebrados su conductos. No pude sin lágrimas mirar estas memorias diciendo: ¡O grandezas del mundo! ¿Cuáles son vuestros fines? Reparo en un arco de piedra y en la clave estas palabras: casa de placer, casa de desengaño [...] Atiendo que es boca de una cueva, alzo entonces los pies, alargo el rostro y miro que tiene luz por todas partes. No dudo entrar en ella, entro, reconozco su fábrica ya de todo punto caducando, las paredes en torno llenas de pintura, estragada de suerte que con dificultad se percibe.²⁸

- 27 Fidenia découvre donc un temple et un jardin avec leurs inscriptions, fontaines et statues, ainsi qu'une grotte qui renferme un certain nombre de fresques ou tableaux. Les tableaux représentent des thèmes politiques : cinq d'entre eux illustrent la chute de princes de l'Histoire grecque et romaine, trois la chute de favoris. Pour chaque figure, deux tableaux sont présentés : le premier tableau montre le personnage au sommet de sa gloire alors que le second représente sa chute, un sens moral explicité par les épigraphes. En dehors de la grotte, Fidenia s'adresse aux statues des déesses antiques devenues refuges pour oiseaux ou recouvertes par les plantes. Leur dégradation suggère la vanité des valeurs qu'elles représentent : Minerve ou le savoir, Vénus ou la beauté, Junon ou la majesté, qui lui valent cette exclamation : « ¡O recreación arruinada, mucho me dices que en mi alma guardo! »²⁹. Fidenia reçoit en effet dans et de ce jardin une leçon de *desengaño*. Le jardin en ruines est finalement présent pour mettre en valeur la force et la permanence de la Nature face à la vanité des biens humains. Dans cet extrait, le récepteur intradiégétique, comme le lecteur, se voient proposer la vision qu'un individu peut avoir d'un environnement particulier. Il s'agit d'un objet vu, d'une réalité matérielle perçue : l'observateur, Fidenia, y imprime sa subjectivité comme en témoignent ses larmes. Le jardin en ruine est paysage ici tant le perceptif se révèle en même temps que l'affectif, à travers le visuel, l'auditif. Et si les littératures antérieures convoquaient de façon allusive et partielle la Nature à travers quelques détails emblématiques qui prenaient sens par références aux codes culturels et collectifs davantage que par le regard ou la mémoire d'un sujet singulier, nous avons peut-être dans ce genre de texte le début d'autre chose, cette harmonisation du paysage avec les états d'âme qui pourrait annoncer la sensibilité romantique³⁰.
- 28 Dans la littérature, le motif des ruines est, nous le savons, très fréquent comme vestiges d'un édifice en partie détruit ou dégradé. Et ce, en particulier à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle où ce motif fleurit, autour de l'idée des ruines de Rome, de Troie et des ruines de la patrie espagnole elle-même. Les ruines pourraient être marquées par

l'ambigu, l'équivoque tant elles témoignent d'une intégrité disparue. Elles sont habitées par un manque qui n'est pas promesse de complétude mais au contraire signe de l'activité destructrice du temps. Le jardin et les ruines sont habituellement liés pour annoncer le malheur et le déclin spirituel, le thème des *ubi sunt*. En ce sens, les deux éléments et leur association développent ou illustrent le thème de l'irréversible fuite de ce temps et disparition de toute chose, comme dans l'exemple proposé. Mais les ruines gardent aussi de façon générale la mémoire d'un principe de construction, elles donnent à voir un agencement, ce qui est habituellement caché et du point de vue du jardin, elles mettent bien en relief ce que l'art avait fait de la Nature, même si dans ce cas, cette construction a été défaite par la Nature. Dans ce texte, le jardin n'est donc pas seulement lieu de contemplation de la beauté ; c'est surtout un lieu propice pour la contemplation spirituelle et la réflexion morale, un des aspects du jardin depuis l'Antiquité³¹.

- 29 Fidenia défendra aussi la pureté, le naturel de l'espace des *Soledades*, à l'opposé de l'artificialité du jardin ainsi qu'en témoignent ces exclamations :

grata recreación del alma, hermosura que toda se franquea ¿Cuál jardín regalado se te opone ? Nunca pudieron inclinarme fuentes encerradas, fuentes con melindres, frutas con alcalde. Señor inmenso magnífico hortelano, que estas abiertas soledades me permites, adoro tu esplendida largueza que puertas no pone a tus amenidades.³²

- 30 Elles peuvent être lues selon nous comme la preuve d'une interrogation de l'époque autour des questions de nature et d'artifice. La discussion soulevée à travers l'expression *terza natura*, celle du dosage entre l'art et la nature est toujours brûlante au XVII^e.

- 31 Pour terminer nous proposerons d'examiner un troisième extrait. Dans le roman de *Auroras de Diana* de Pedro de Castro y Anaya, texte publié en 1632, le personnage éponyme se retire en effet sur une petite île, sur le fleuve Po, dans sa maison de campagne où se trouve un jardin. Il est lieu de refuge pour Diana qui souffre de mélancolie puisqu'il se situe sur une île, lieu inabordable, espace clos, abri fiable et sans souillure. Il sert de cadre aux récits seconds introduits dans le texte et le narrateur précise :

contiene esta casa de recreación, o isleño Aranjuez de Diana un jardín, corte de las flores, y ramillete que la primavera conserva en los cristales del río: cuya amenidad y hermosura parece que estreno la naturaleza, y no deo que hacer al deseo, ni que añadir al arte: tan galán en lo florido de sus cuadros, en la copia y escultura de sus fuentes, y en la curiosidad de sus lazos, y moldura de yerbas, que pudiera preciarse por lindo de tener a Diana por reina de sus flores y ser lisonja de sus cuidados. Este fecundo desprecio de los jardines de Adonis, sirve de estrado a lo majestuoso de un salón por cuyas ventanas se introducen los jazmines, ambiciosos de gozar su hermosura y de servir de estrella de nieve, en aquel artificioso firmamento de flores.³³

- 32 On reconnaîtra dans ces quelques lignes les éléments du jardin idéal, vus pour le texte de C. Suárez de Figueroa, avec cette fois-ci une insistance sur la perfection toute naturelle au moyen notamment de la formule "cuya amenidad y hermosura parece que estreno la naturaleza, y no deo que hacer al deseo, ni que añadir al arte".

- 33 Le jardin est aussi présent dans les différentes histoires racontées par les divers personnages. Et cette focalisation sur le jardin correspond à une nécessité fonctionnelle de l'intrigue. Il est lieu de rencontre, témoin idéal de l'acte amoureux, des rendez-vous, clandestins ; lieu de confusion, d'*enredo* nés de la passion amoureuse. Comme au théâtre, le jardin est l'espace de l'équivoque, du quiproquo, du labyrinthe.

- 34 Or ce qui nous intéresse pour ce texte c'est, davantage que cette brève présentation et que ces fonctions classiques, ce qui se joue au sens propre dans ce jardin. Il s'agit en effet

d'un espace qui est un lieu de fête, un lieu du plaisir, un lieu de représentation. Un nombre important de poèmes, de pièces de théâtre, et de spectacles étonnants y sont proposés. Le paradis de Diana abrite en effet un édifice avec son salon orné de tapisseries et de tableaux. Dans ce salon se trouve une scène, préparée pour des représentations théâtrales. De fait, les personnages assisteront à de nombreux spectacles dans le salon du jardin, qui apparaît finalement comme un ornement, certes mais aussi comme le dispositif principal du lieu récréatif. Dans ce jardin-théâtre se joue notamment une scène, celle de l'histoire d'Orphée. L'arrivée du personnage, qui donne lieu à une véritable recréation de paysage naturel, est présentée en ces termes :

Entró [Lisandro] representado a Orfeo pulsando con tanta suavidad las cuerdas de un laúd y dando la voz al aire con tan dulces sostenidos y cláusulas, que deshaciéndose los árboles, y peñascos del monte le seguían con rápido movimiento. Coronóse todo de varias formas de animales, que dóciles a la obediencia de su música bajaban a escucharle, quedándose tan inmóviles y suspensos que no daba alguna seña de vivientes. Matizóse el prado de variedad de flores, y abriéndose intempestivas por atenderle rompían como olorosas víboras la preñez de su nativa esmeralda, ya despegando púrpura, ya nieve. Por lo bajo de la selva aparecieron algunos pastores, y zagalas, que dejando a su libertad el rebaño de sus manadas pendientes de su voz le atendían. Y todo con tanta imitación de lo natural, que no parecía compuesto ni representado.³⁴

- 35 Le roman reprend alors un élément de la réalité, tant le jardin est le lieu de nombreuses fêtes depuis la Renaissance, un composant essentiel de l'ensemble des dispositifs et architectures temporaires de la fête baroque. Plus précisément, il se pourrait bien que cette scène soit une répétition du Jardin de Plaisance, char triomphal, réalisé à Bruges pour l'entrée de Charles Quint dans la ville en 1515, sur lequel était représenté précisément un petit verger, composé d'arbres et de fleurs où l'on représentait l'empereur en Orphée, entouré d'animaux, claire allusion au mythe du prince vertueux et humaniste, protecteur de ses sujets, maître de ses passions³⁵.
- 36 Mais il nous semble qu'en outre, à travers cette scène, le lecteur assiste dans la fiction à la présentation, dans un jardin, d'une mise en scène, d'un simulacre fascinant qui a pour sujet principal la figure qui incarne le pouvoir de la musique et donc de l'art pour séduire, charmer. Une forme de mise en abyme de la fiction par la présence de la scénette théâtrale se donne à lire, comme pour mieux célébrer le pouvoir de l'art et de la création. Art de l'ostentation et des apparences, jeux de simulacres, surprises et merveilles : nous sommes au cœur du baroque et ces jeux nous invitent peut-être à tracer un parallèle : si la littérature doit régaler l'esprit par des inventions subtiles, des créations ingénieuses, il en va de même dans le jardin qui comprend des architectures éphémères, des machines conçues comme de véritables spectacles, où l'artifice est fondamental mais s'efforce de se dissimuler.
- 37 Dans ce lieu, le lecteur assiste à l'épanouissement des raffinements de l'esprit comme de ceux des sens, dans des épisodes qui répondent à de nouvelles formes de savoirs et de plaisirs liées aux changements de valeur de la modernité. L'on retrouve ainsi dans le jardin de Diana des diversions courtoises qui, sous une apparence frivole, cachent une importance capitale car elles reprennent en réalité de grands questionnements sur l'amour. Le jardin est donc bien lieu de savoir³⁶. Ce jardin de papier semble également témoigner du fait qu'au cours du siècle, la présence du jardin affleure dans les espaces domestiques baroques et devient un prolongement du palais ou de la demeure noble. En effet, dans les demeures de la moyenne noblesse, il y avait presque toujours cet espace

ouvert dans l'enceinte de la maison, ce bout de nature cultivée enchâssée dans l'espace domestique. La possession d'un jardin devient alors un trait distinctif de l'aristocratie très attachée à ces lieux.

Conclusion

- 38 Dans la littérature du Siècle d'Or, le motif du jardin fut récurrent. Sa présence révèle la persistance d'une longue tradition qui remonte à l'Antiquité et qui s'est développée au Moyen Âge et à la Renaissance. Les usages et sens qu'eut le jardin sont divers : un espace pour la réflexion philosophique, un refuge face au monde, un territoire de spiritualité et de religiosité, un lieu pour l'amour et l'érotisme. Cet espace est toujours relié à un réseau de symboles et permet de multiples interprétations allégoriques comme espace de plaisir, de méditation mélancolique, de conflit ou de confusion. Le jardin du XVII^e, comme déjà celui du XVI^e siècle, libéré de sa fonction utilitaire et horticole qui pesa tant sur la conception médiévale, devient œuvre d'art, thématise de façon spécifique la relation entre Art et Nature et place l'observateur au cœur d'un jeu entre être et paraître, entre réalité et illusion. La littérature baroque a en effet conçu le jardin comme la fusion de l'artifice avec la Nature pour atteindre la Beauté. Ce jardin baroque porte les marques de l'élargissement de l'horizon des terres et des cieux, des révolutions de la géographie, de la crise des savoirs et des croyances qui pourraient expliquer ce sentiment d'emprise sur la Nature, comme de confusion face à elle. Un sentiment qui s'amplifiera face à la montagne, à la forêt, à la mer, des espaces qui deviennent peu à peu lieux d'une émotion particulière, cette fascination mêlée de peur, ce sentiment du sublime au cœur des paysages littéraires du XVIII^e siècle, ce qui est une autre histoire.

NOTES

1. Nous pensons notamment pour le genre dramatique à la thèse de M. E. Kaufmant qui se penche sur le paysage sublime dans la *comedia* : Marie-Eugénie, Kaufmant, *Poétique des espaces naturels dans la "Comedia nueva"*, Madrid, Casa de Velázquez (Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 48), 2010. Concernant Góngora, songeons aux travaux de Mercedes Blanco « Las "Soledades" de Góngora : une poétique du paysage », *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Dominique, de Courcelles (éd.), Paris, Ecole des Chartes, 2007, p. 117-140 ou au texte de Jean Canavaggio, « La construction du paysage dans la Première "Solitude" de Góngora », Michel, Collot (éd.), *Les Enjeux du Paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 139-155.

2. De tout cela, nous en voulons pour preuve par exemple les interventions présentées lors d'un colloque intitulé *La Representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro*, Eberhard, Geisler (coord.), Barcelone, Anthropos, 2013 : Jörg, Dünne, « Movimientos en el frío: Geografía marítima y política de los afectos en el "Persiles" de Miguel de Cervantes », p. 124-139 ; Wolfgang, Matzat, « El cronotopo de la novela picaresca en "Guzmán de Alfarache" de Mateo Alemán », p. 165-181 ; Irene, M., Weiss, « Refracción de espacios textuales en "La pícara Justina", de López de Úbeda », p. 182-205 ; Pedro, Ruiz Pérez, « Espacio y mirada: en torno al discurso de las "Soledades" », p. 232-256.

3. Voir Agustín, González de Amezúa, *Formación y elementos de la novela cortesana: discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de Agustín González de Amezúa y Mayo el día 24 de febrero de 1929*, Madrid, Real Academia Española, 1929, p. 12. Plus récemment on se reportera à l'ouvrage d'Enrique, García Santo-Tomás, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid-Francfort, Iberoamericana-Vervuet, 2004.
4. L'exposition s'est tenue du 15 mars au 27 juillet 2017 ; destinée au grand public elle avait le mérite de réinterroger la création artistique autour des jardins et leur propre caractère artistique, ainsi que leur lien avec la notion de paysage. Quant à *Semanas del jardín. Cervantes-Boccaccio un año en la vida de dos escritores* il s'agit de l'un des portails développés par le projet de recherches « Pampinea y sus descendientes: novella italiana y española del Siglo de Oro frente a frente » : voir, pour la bibliographie qui s'avéra lacunaire pour les textes nous intéressant : [en ligne : <https://sites.google.com/site/semanadeljardin/bibliografia>], page consultée le 2 février 2017.
5. Alain, Roger, *La théorie du paysage en France, 1974-1994*, Seyssel, Champ Vallon, 1995 et surtout Court traité du paysage, Paris, Gallimard, 1997.
6. Nous reprenons ici la formulation de Geneviève Sicotte (chercheuse spécialiste de littérature française du XIX^e siècle) employée dans son article « Le jardin dans la littérature fin de siècle, ou quand un motif narratif devient un objet esthétique », *Projets de paysage : le jardin et des rapports à l'art. Encadrer, décadrer, recadrer*, n°5, décembre, 2010, [en ligne : <http://www.projetsdepaysage.fr/editpdf.php?texte=621>]. Page consultée le 30 janvier 2017.
7. Pierre, Donadieu et Michel, Perigord, *Clés pour le paysage*, Paris, Ophrys, 2005, p. 52.
8. Agnès, Juvanon du Vachat « Les relations entre jardins et paysages dans les récits des voyageurs français en Espagne », *Projets de paysage, op. cit.*, p. 2.
9. Nous pensons là aux oppositions formulées par Baldine de Saint Giron dans « Jardins et paysages : une opposition catégorielle », Jackie Pigeaud et Jean-Paul Barbe (dirs.), *Histoires de jardins. Lieux et imaginaires*, Paris, PUF, 2001. Même refus d'assimilation pour Anne Cauquelin dans *Petit traité du jardin ordinaire*, Paris, Payot, 2003.
10. Alonso, de Torquemada, *Jardín de flores curiosas* (1570), Giovanni Allegra (éd.), Madrid, Castalia, 1982 ; Alonso, de Bonilla, *Nuevo jardín de flores divinas en que se hallará variedad de pensamientos peregrinos*, Madrid, por Pedro de la Cuesta, 1617 ; Alonso, Cano y Urreta, "Días de Jardín" (1619), *Lemir*, n°14, 2014, [en ligne : http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista18/Textos/03_Dias_de_jardin_Alonso_Cano.pdf] Page consultée le 29 janvier 2017 ; Juan, Ponce de León, *Jardín espiritual de monjas en el qual se enseña cómo se criará una perfecta monja*, Burgos, por Pedro Huydobro, 1627.
11. María, de Zayas y Sotomayor, "El jardín engañoso", *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), Agustín González de Amezúa (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1948, p. 401- 423. Nous retiendrons en particulier les études de Eaven, O'Brien, "Games in 'The Garden of deceit': a seventeenth century novella by María de Zayas y Sotomayor", *Modern Language Review*, 104, 4, 2009, p. 1008-1017 et Antonia Paba "“El jardín engañoso” de María de Zayas: de la novela a la relación de sucesos", Pedro Manuel Cátedra García et María Eugenia Díaz Tena (éds.), *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, Salamanque, SEMYR, 2013, p. 299-311.
12. Alonso, de Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín*, Valencia, por Silvestre Esparsa, 1634, fol. 33-34.
13. Fernando, Copello, "Marcos narrativos ajardinados en las colecciones de novelas cortas españolas del siglo XVII", *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*, Pierre Civil y Françoise Crémoux (éds.), Madrid/Universidad de Navarra, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 109-116.
14. Cristóbal, Suárez de Figueroa, *La Constante Amarilis*, Valencia, por Juan Crisóstomo Garriz, 1609, discurso segundo, fol. 73. Nous citons à partir de l'édition de María Asunción, Satorre Grau, parue en 2002 à partir de l'édition *princeps* [en ligne : <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Amarilis/index.htm> > SL, 2002] Page consultée le 30 janvier 2017. Pour les questions de généricité

et l'analyse de ce roman, nous nous permettons de renvoyer à la thèse de doctorat de cette chercheuse, soutenue à l'université Complutense de Madrid en 1995 : *Estudio y edición de la constante Amarilis de Cristóbal Suárez de Figueroa*, [en ligne : <http://eprints.ucm.es/3379/1/T20100.pdf>], page consultée le 2 février 2017.

15. Baldine, Saint Girons « Le paysage et la question du sublime », *Le paysage et la question du sublime*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997, p. 86.

16. Jacopo, Sannazaro, *L'Arcadie* (1504), Francesco Espamer (éd.), Gérard Marino (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2004.

17. Pour l'image du jardin dans ce sous-genre narratif, on consultera notamment Victoria, Soto Caba, "Paisajes de fábula y fantasía literaria: naturaleza y jardines en la narrativa del siglo XVI", *Jardín y naturaleza en el siglo XVI: Felipe II, el rey íntimo*, Aranjuez, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 387-398. María del Rosario, Aguilar Perdomo "Espesuras y teximientos de jazmines": Los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista", *eHumanista*, n° 16, 2010, p. 195-220 ; María del Rosario, Aguilar Perdomo, "Plantamos jardines y edificamos la habitación del Monte": prácticas arquitectónicas y jardinerías de la nobleza española en la Edad Moderna. Aproximación a los vínculos entre destinatarios, sus jardines y los libros de caballerías", *Historias Fingidas*, n°2, 2014, p. 49- 86.

18. Victoria, Soto Caba, "Describir jardines: tópicos, imágenes e imaginación para el estudio de la jardinería filipina", *Reales Sitios : Revista del Patrimonio Nacional*, n° 134, 1997, p. 20-29, p. 21. Et nous l'illustrerons par ce passage du *Persiles* cervantin où abondent les remarques chromatiques et architecturales : "nuestros peregrinos pasaron por Aranjuez cuya vista por ser en tiempo de primavera en un mismo punto les puso la admiración y la alegría: vieron iguales y extendidas calles, a quien servían de espaldas y arrimos los verdes e infinitos árboles, tan verdes que les hacían de infinitas esmeraldas, vieron la junta, los besos y abrazos que se daban los famosos ríos Henares y Tajo. Contemplaron sus sierras de agua; admiraron el concierto de sus jardines y de la diversidad de sus flores; vieron sus estanques, con más peces que arenas y exquisitos frutales, que por aliviar el peso a los árboles tendían las ramas por el suelo; finalmente Periandro tuvo por verdadera la fama deste sitio que por todo el mundo se esparcía.", Miguel, de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), Carlos Romero Muñoz (éd.), Madrid, Cátedra, 2003, p. 511-512.

19. Voir la thèse exposée dans John Dixon Hunt, *L'art du jardin et son histoire*, Paris, édition Odile Jacob, 1996.

20. "che la natura incorporata con l'arte é fatta artífice, e connaturale de l'arte, e d'amendue è fatta una terza natura, a cui non sarei dar nome", Jacopo, Bonfadio, *Le Lettere e una scrittura burlesca*, Aulo Greco (éd.), Rome, Bonacci, 1978, p. 96. C'est nous qui traduisons.

21. Miguel, de Cervantes, *La Galatea*, Francisco López Estrada et María Teresa López García-Berdoy (éds), Madrid, Cátedra, 1999, p. 542.

22. Alain, Roger, *Court traité du paysage*, op. cit., p. 32.

23. « Le jardin n'est donc pas la petite forme du paysage [...] il n'est pas la réduction à l'échelle dite humaine de la généreuse nature », Anne, Cauquelin, *L'invention du paysage* (1989), Paris, PUF, 2000, p. 55.

24. John, Dixon Hunt, *L'art du jardin et son histoire*, op. cit., p. 49.

25. Baltasar, Gracián, *El Criticón* (1651), Santos Alonso (éd.), Madrid, Cátedra, 2004, crisis 8, p. 171.

26. Henri Frédéric, Amiel, *Fragments d'un journal intime* (1884), Paris, Stock, 1931, p. 51.

27. Jerónimo, Fernández de Mata, *Soledades de Aurelia. A una ilustre señora, gloria inmortal de su patria*, Madrid, por Catalina de Barrio y Angulo, 1639. À notre connaissance, cette œuvre n'a fait l'objet que de deux travaux de recherche : Nider, Valentina, "Las soledades de Aurelia' de Fernández de Mata. ¿Una novela hagiográfica?", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, p. 1108-1118. Tapsir, Ba "Soledades

de Aurelia' (1737) de Jerónimo Fernández de Mata. Forma y sentido". *Compostela aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008)*, Universidad de Santiago de Compostela. 2011, t. II, p. 63-71.

28. Jerónimo, Fernández de Mata, *Soledades de Aurelia. A una ilustre señora, gloria inmortal de su patria*, op. cit., fol. 42 v.

29. *Ibid.*, fol. 48 v.

30. Rien d'étonnant dès lors à ce que, comme le soulignent les deux contributions citées sur le texte, sa diffusion ait été très large au XVIII^e siècle.

31. Voir Bruce, Wardropper, "The Poetry of Ruins in the Golden Age", *Revista Hispánica Moderna*, 35, n° 4, 1969, p. 295-305 ; Stanko B., Vranik, "La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura española de los siglos XVI y XVII", Alan M., Gordon y Evelyn, Rugg (éds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, University of Toronto Press, 1980, p. 765-767.

32. Jerónimo, Fernández de Mata, *Soledades de Aurelia. A una ilustre señora, gloria inmortal de su patria*, op. cit., fol. 55 r.

33. Pedro, de Castro y Anaya, *Auroras de Diana*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, Imprenta del Reino, 1632, fol 8r-v.

34. *Ibid.*, fol. 164v. - 165 r.

35. On pourra se reporter à Consuelo, Gómez López, "El gran teatro de la Corte: Naturaleza y artificio en las fiestas de los siglos XVI y XVII", *Espacio, Tiempo y Forma*, n° 12, 1999, p. 199-220 et à Francesc, Massip Bonet, *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al Príncipe Carlos de Gante*, Madrid, Consejería de las Artes, 2003.

36. Le jardin présent dans la fiction de Pedro de Castro y Anaya semble avoir un lien avec les *Academias* qui furent célébrées dans les jardins des marquis d'Espinardo, près de Murcie. Sur ce point que nous ne pouvons développer ici, voir l'éclairage de David López García dans "Jardines literarios del siglo XVII en Murcia", *Murgetana*, n° 88, 1994, p. 53-63. Il y insiste sur les liens entre l'auteur des *Soledades de Aurelia* et Jacinto Polo de Medina, auteur des *Academias del jardín* (Madrid, 1630), qui recréent les discussions et festivités tenues dans les propriétés du marquis d'Espinardo.

RÉSUMÉS

Le jardin est un espace qui sert habituellement de cadre aux nouvelles rassemblées en recueil au XVII^e siècle. Dans certains romans, il est véritablement lieu de l'action, décrit en détail. Dans ce cadre, il n'est pas toujours le *locus amoenus* topique de la tradition mais un espace qui porte concrètement les marques de la création humaine, de l'artifice, et qui peut symboliquement être bien plus que lieu de l'amour idéal ou de l'harmonie. Nous suggérerons aussi qu'il apparaît comme le lieu privilégié des échanges festifs et érudits et que les jeux de focalisation en font un véritable paysage, une construction qui témoignent peut-être d'un changement de relation à la Nature dès l'époque baroque.

El jardín es un espacio que suele ser una mera localización del marco narrativo para las novelas reunidas en volumen durante el siglo XVII. En algunas novelas largas sin embargo es realmente un espacio marcado por la creación humana, por el artificio, y simboliza esta potencia creativa más allá de ser lugar de amor ideal y armonioso o paraíso. Nos proponemos también empezar a

ver cómo se construye como lugar de fiesta y de transmisión del saber, así como paisaje, construcción a partir de la mirada, posible anuncio de un cambio prematuro de relación a la Naturaleza en el Barroco.

INDEX

Palabras claves : novelística española, siglo XVII, jardín, paisaje, artificio, terza natura

Mots-clés : prose narrative espagnole, XVIIe siècle, jardin, paysage, artifice, « terza natura »

AUTEUR

CAROLINE LYVET

Université d'Artois (Textes et Cultures EA4028)