

**La symbolique du jardin dans Il giardino dei
Finzi-Contini**

Sophie Nezri-Dufour

► **To cite this version:**

Sophie Nezri-Dufour. La symbolique du jardin dans Il giardino dei Finzi-Contini. Italies, Centre aixois d'études romanes, 2004, Jardins, pp.299-323. hal-01164197

HAL Id: hal-01164197

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01164197>

Submitted on 16 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sophie Nezri-Dufour

La symbolique du jardin dans *Il giardino dei Finzi-Contini*

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Sophie Nezri-Dufour, « La symbolique du jardin dans *Il giardino dei Finzi-Contini* », *Italies* [En ligne], 8 | 2004, mis en ligne le 14 mars 2009, consulté le 27 mai 2015. URL : <http://italies.revues.org/1090>

Éditeur : Université de Provence

<http://italies.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://italies.revues.org/1090>

Document généré automatiquement le 27 mai 2015. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Tous droits réservés

Sophie Nezri-Dufour

La symbolique du jardin dans *Il giardino dei Finzi-Contini*

Pagination de l'édition papier : p. 299-323

Ai miei genitori

- 1 C'est à partir d'une visite à la nécropole étrusque de Cerveteri que le souvenir du jardin des Finzi-Contini s'impose à l'esprit et au cœur du héros du roman central de Bassani. À la vue des tombes de ce peuple disparu, le narrateur se rappelle le jardin de cette famille juive ferraraise disparue durant la Shoah, qui, tel un temple de la mémoire, représente un monde où se trouve sans doute le véritable sens de ses origines, le secret de son identité juive.
- 2 C'est en effet dans ce lieu fermé, désormais détruit mais demeurant éternellement dans sa mémoire, que le narrateur va tenter de se retrouver lui-même, à travers les souvenirs du passé.
- 3 Car de même que l'art restructure et réordonne la vie, la transcende, la dépasse, en fait parfois ressortir un sens, une cohérence, le jardin des Finzi-Contini, en reproduisant un microcosme de nature réorganisée, réordonne les événements en leur conférant une signification, une force et une beauté qui s'opposent au temps et à l'oubli, au Chaos.
- 4 Bassani est en effet conscient de la dimension consolatrice de la mémoire où rien, ni les individus, ni les lieux, ne change, ne se transforme, ne disparaît. Le passé est désormais confié à un lieu de mémoire, le jardin, qui, par sa beauté apparemment immobile et immuable, tend à se soustraire à la tyrannie du temps.
- 5 Ainsi, à travers la description d'un lieu de perfection, Bassani tente de reconstruire l'instant d'une saison, d'une période unique où tout était encore possible, où un univers fragile et précieux, celui des juifs italiens, était encore épargné. Le bonheur vécu dans le jardin devient ainsi la parabole, dans l'espace et dans le temps, d'un instant privilégié, d'une enfance humaine, d'un âge d'or, avant que la tragédie ne détruise ce microcosme précieux et éphémère.

Un jardin-mémoire

- 6 Désireux de récupérer le sens et la valeur des expériences perdues, Bassani s'oppose au drame de l'oubli, à la perte du passé par la célébration d'un lieu, d'un espace sacré. En créant, par le jeu de la fiction littéraire, le jardin des Finzi-Contini, il transfigure l'expérience révolue, l'immobilise et la pétrifie, la circonscrit, lui conférant une dimension d'absolu. Par le décor mythique d'un jardin édénique, il tente symboliquement de s'opposer aux ravages de Chronos.
- 7 C'est en effet à travers l'espace, la description et l'évocation détaillée du jardin, à travers le travail de la mémoire spatiale, de la remémoration lente et assidue d'une réalité à la fois tangible et symbolique, que Bassani récupère le temps, et le passé : la minutieuse évocation du jardin devient pèlerinage spirituel, itinéraire moral, retour sur des réalités que seule l'image du jardin peut faire resurgir. Dans sa lutte contre le passage du temps, Bassani réorganise l'espace, au sein même des murs de Ferrare, dans un jardin où le réalisme rejoint la métaphore dans une volonté de mémoire et d'éternité.
- 8 C'est sans doute aussi pour cette raison que le roman lui-même, *Il giardino dei Finzi-Contini*, peut être considéré comme un des récits centraux de Bassani, une somme des thèmes de son œuvre narrative - comme l'exclusion, la solitude, la mort, la mémoire, l'identité juive. L'auteur définira lui-même son roman comme « il cuore del [suo] poema romanzesco »¹.
- 9 La similitude du destin des Finzi-Contini et de leur jardin est d'ailleurs frappante. Comme les membres de la famille Finzi-Contini, les arbres du jardin représentent une entité ancienne, digne et majestueuse, qui a tenté de perdurer pendant des siècles. Ils sont « [...] grandi, [...] quieti, [...] forti, [...] penserosi »² ; ce sont ceux que Micòl appelle ses « sette vecchioni »³, arbres gigantesques aux « barbe venerande », pour lesquels la jeune fille nourrit des « sentimenti di appassionata ammirazione »⁴, tels qu'elle les éprouve pour les siens : « Quanta eleganza, quanta "santità", in quei loro tronchi bruni, secchi, curvi, scagliosi »⁵.

- 10 La vénération qu'ont les Finzi-Contini pour leurs arbres renvoie également à la mémoire que ces plantes sacrées, symboles de pérennité, renferment en elles, chargées comme elles le sont, par la force des choses, de siècles d'histoire. « Ha quasi cinquecento anni, capisci », s'extasie Micòl en désignant un vieux platane. « Pensa un po' quante ne deve aver viste, di cose, da quando è venuto al mondo ! »⁶.
- 11 Le jardin devient alors une allégorie de l'humanité, dont on a une originale représentation botanique : alors que les fragiles palmiers du désert, sur lesquels Micòl discours en termes savants et élégiaques, symbolisent le peuple juif, les arbres fruitiers, que la jeune fille décrit avec tendresse en dialecte, renvoient en revanche à la réalité des solides gens du peuple :
- Per gli alberi da frutta [...] Micòl nutriva un affetto molto simile - avevo notato - a quello che mostrava nei riguardi di Perotti e di tutti i membri della sua famiglia. Me ne parlava, di quelle umili piante domestiche, con la stessa bonarietà, con la stessa pazienza, e tirando molto spesso fuori il dialetto, da lei adoperato soltanto trattando con Perotti, appunto, o con Titta e Bepi, quando ci accadeva di incontrarli e ci fermavamo a scambiare qualche frase.⁷
- 12 Comme on le voit, Bassani n'hésite pas à donner aux lieux, aux plantes et aux arbres, une fonction sentimentale qui les apparente à des personnages agissants. Chaque espèce d'arbre a son équivalent humain, à l'intérieur et à l'extérieur du jardin. Chaque espèce d'arbres offre une sous-lecture symbolique, proposant une vision de la réalité particulière, puisque le dialogue avec l'extérieur est désormais suspendu.
- 13 Suspendu, comme semble l'être le temps au sein du jardin, qui se maintient « perfetto, fermo in quella specie di magica sospensione, di immobilità dolcemente vitrea e luminosa »⁸.
- Quanti anni sono passati da quel remoto pomeriggio di giugno ? Più di trenta. Eppure, se chiudo gli occhi, Micòl Finzi-Contini sta ancora là, affacciata al muro di cinta, che mi guarda e mi parla [...]. Al di sopra della sua testa il cielo era azzurro e compatto, un caldo cielo già estivo senza la minima nube. Niente avrebbe potuto mutarlo, sembrava, e niente infatti l'ha mutato, almeno nella memoria.⁹
- 14 Le jardin s'assimile donc au passé, qu'il concrétise et éternise : « modèle idyllique, il se transforme, s'immobilise et se pétrifie pour atteindre les dimensions de l'absolu. Celles du mythe », expliquait Bernard Urbani en parlant du passé chez Bassani. Or, l'espace du jardin lui-même retient la fuite du temps, « un temps qui évoluerait sans mourir »¹⁰.
- 15 À travers l'image du jardin, Bassani va pérenniser le passé, et alimenter la mémoire. Par l'intermédiaire du jardin, fixé dans une forme bien précise, réorganisée et réorganisatrice, le temps bassanien va se restructurer dans une dimension soigneusement élaborée, souvent métaphorique : l'espace du jardin scande alors des moments-clés.
- 16 Ainsi, exactement comme la géographie du jardin, les souvenirs du protagoniste se superposent de manière circulaire : après avoir évoqué le passé, le narrateur remonte au sein même de ce passé, à des moments où le souvenir de celui-ci se cristallise déjà : on a en effet, dans le roman, cette nostalgie et cette angoisse de l'éphémère que seul le cercle de la mémoire et du jardin peut emprisonner. C'est dans le jardin que Micòl et le protagoniste, devenus "adultes", se remémorent avec nostalgie leur première rencontre. Ainsi, la topologie du jardin circulaire des Finzi-Contini concrétise l'analepse permanente, par son effet de spirale incessante du souvenir.
- 17 Le jardin a donc une fonction structurante : principe ordonnateur d'une nature au départ sauvage et chaotique, il offre à des épisodes ponctuels du passé, a priori décousus et liés au hasard, une cohérence et une unité interne qui apportent une signification nouvelle, supérieure. À travers une perception presque picturale de la réalité, à la fois naturelle et symbolique, concrète et allégorique, l'écrivain cristallise la beauté d'une période, d'une vision des choses qui fut éphémère.
- 18 Ainsi, si le jardin tel qu'il le dépeint respandit autant, c'est qu'il est décrit au moment de son apogée, durant un été symbolique où tout sembla, pendant quelques mois, ne jamais devoir finir. D'où cette nostalgie dans la célébration de la beauté d'un jardin et d'un personnage comme Micòl que Bassani éternise. Car le narrateur sait que dans ce jardin se trouve le vrai sens de son enfance, la véritable âme de son peuple. En reconstruisant son jardin, Bassani lui élève un monument mortuaire, le lieu où, dans un cadre splendide, il revit indéfiniment.

Un jardin enchanté

19 Déjà, dans ses proses de jeunesse, Bassani avait publié des nouvelles dans le « Corriere Padano » où il était question des hauts murs d'un jardin enchanté qui, en isolant ses habitants dans un lieu et une temporalité autres, offrait un microcosme à part, unique, totalement coupé d'une quotidienneté banale : « Al di qua era il mondo comune e sensibile ; al di là il mistero, la sopravvivenza, la fiaba », écrivait-il déjà en 1936, évoquant l'existence d'un jardin mystérieux¹¹.

20 Un an plus tard, dans une logique obsédante, le jeune écrivain évoquait à nouveau, dans un autre récit, un jardin magique, « lungo il viale amico dei tigli », qui faisait renaître « una catena di epoche lontane, dolci, perdute »¹².

21 Par l'image du jardin, dont le changement et l'évolution vers la mort inéluctable ne sont pas perceptibles à l'œil nu, Bassani désirait indubitablement réaliser une cristallisation spatio-temporelle de la réalité, plongeant le passé dans une fixité réconfortante, celle d'un jardin de légende.

22 La famille Finzi-Contini semble elle-même émerger d'un univers merveilleux : la beauté de la grand-mère de Micòl est censée avoir été célébrée poétiquement par Carducci, qui a d'ailleurs, avec D'Annunzio, immortalisé le « celebre » corso Ercole I d'Este qui conduit à la *magna domus*. Le lieu lui-même semble sortir d'un univers féérique :

Ampio ; diritto come una spada [...] con quel suo lontano sublime sfondo di rosso mattone, verde vegetale, e cielo, che sembra condurti davvero all'infinito.¹³

23 Quant au Barchetto del Duca¹⁴, sa luxuriante végétation en fait un univers hors du commun, le véritable écrin d'un château légendaire :

Ai miei piedi [...] le chiome dei nobili alberi gonfie di luce meridiana come quelle di una foresta tropicale, si stendeva il Barchetto del Duca : immenso, davvero sterminato, con al centro, mezzo nascosti nel verde, le torricelle e i pinnacoli della *magna domus*.¹⁵

24 Comme l'explique bien Giusi Oddo De Stefanis, le lieu comme les personnages sont ainsi enveloppés d'un halo de légende, dans l'atemporalité mythique du jardin¹⁶. Bernard Urbani assimilera justement les Finzi-Contini, tels que le narrateur les présente, à des divinités, à des êtres inaccessibles, participant d'une existence féérique, mythique, et appartenant à un monde envoûtant¹⁷.

25 À travers une mythification du personnage, la première apparition de Micòl s'inspire, par exemple, de la "Blessed Damozel" de Dante Gabriel Rossetti, qui se présente depuis le balcon du Ciel avec ses cheveux de lin et des yeux bleus comme des eaux profondes. Marie-Anne Rubat du Mérac y a également vu résonner des échos du *Cinque Maggio* de Manzoni ainsi que le souvenir d'une musique de Debussy¹⁸:

Dai capelli biondi, di quel biondo particolare striato di ciocche nordiche, da fille aux cheveux de lin, che era soltanto suo [...] si affacciava dal muro di cinta come da un davanzale, sporgendo con tutte le spalle e appoggiandovisi a braccia conserte [...]. Gli occhi [...] erano chiari, grandi.¹⁹

26 Les allusions littéraires incessantes, destinées à décrire Micòl et à la célébrer, la projettent d'ailleurs dans un univers de fable, ou de vaste allégorie habitée de symboles et de métaphores, notamment celles de l'Amour et de la Mort, d'Éros et de Thanatos.

27 Telle un être à part, elle possède un langage particulier, le « finzicontinico », prépare un breuvage céleste, le « Skiwasser », possède un chien-idole, Jor, et vit dans la tour la plus haute de sa maison, semblable à un temple, auquel on accède à travers une ascension labyrinthique. En outre, l'enceinte de son jardin, qui semble inexpugnable, infranchissable, rappelle les murailles qui empêchent le héros des poèmes allégoriques d'accéder au mythique château²⁰, un château qui n'est rien d'autre que la *magna domus*, occupé par la jeune princesse qui règne dans ses hauteurs.

28 Plusieurs détails ou épisodes confortent cette impression de légende et de fable : lorsque, la nuit, le protagoniste épie la petite fenêtre de la chambre de Micòl, il y voit briller une lumière, l'unique lumière de la maison, un « tremulo baluginio » alors que Micòl elle-même est absente,

séjournant à Venise. Cette lumière est alors comme « sospes[a] nell'aria via via più scura come [...] una stella »²¹.

29 Lorsque le protagoniste peut enfin pénétrer dans le domaine enchanté du jardin des Finzi-Contini, à peine a-t-il franchi l'entrée du royaume que le portail, « solenne portone di quercia scura » et « privo affatto di maniglie »²² se referme comme par magie : « il portone subito richiuso con un gran colpo »²³. Et lorsque Micòl et le narrateur se retrouvent, au centre du jardin, dans l'énigmatique « carrozza » inutilisée, presque momifiée car elle appartient désormais au passé, « lo sportello si chiuse da solo con uno schiocco secco e preciso da tagliola »²⁴.

30 Dans ce jardin enchanté, c'est dans la même logique poétique que le narrateur associe le sifflet d'Alberto à un « olifant »²⁵, pareil à celui de la chanson de Roland, ce qui renforce la dimension merveilleuse de cet univers à part. Car tout y est comme cristallisé dans une atmosphère où semble régner un enchantement, précaire mais féérique, « l'incantesimo a cui fino allora era stata sospesa la stagione »²⁶.

Un jardin-paradis

31 Mais le voyage du protagoniste s'apparente avant tout à un parcours initiatique dans un jardin qui a de nombreuses affinités avec le Paradis, « le vert paradis des amours enfantines »²⁷, comme l'appelle Micòl elle-même.

32 Il s'agit d'un monde très circonscrit, un monde dans un monde qui représente au départ un paradis inaccessible, un Éden, qui n'est autre que le paradis de l'enfance.

33 En effet, comme l'expliquait Gilbert Bosetti, l'enfant vit dans une « pré-histoire » atemporelle, dans une innocence adamique, comme au cœur du jardin d'Éden : il ne sait pas encore très bien discerner le bien du mal, ignore l'existence du fruit défendu de l'arbre de la connaissance, et ne conçoit pas encore l'irréversibilité de la mort²⁸. C'est le cas pour le protagoniste du roman, du moins au tout début de son aventure édénique, lorsqu'il rêve de parcourir le jardin aux côtés de la belle et mystérieuse fillette, Micòl.

34 Au tout début, l'entrée au paradis et la prise de possession de ce monde jusqu'alors fermé correspondent à une phase idyllique et idéale, pure, directe. Le jardin tant convoité par le narrateur représente en effet, du moins au début, l'*hortus conclusus* de l'enfance, le paradis des âmes pures et innocentes.

35 Quant à Micòl, par son lien étroit avec le jardin, elle est, dans la perspective d'un paradis « païen », une véritable déesse, principe de vie, partie intégrante du lieu dont elle est l'un des éléments inhérents : elle devient une sorte de Mère-Terre, de Déméter dont le règne donne à la fois de nouveaux fruits et un asile aux morts, au passé. Son lien étroit avec la terre et le jardin se reflète dans son corps auquel sont associés les couleurs et les parfums de la terre, les plantes et les arbres qu'elle aime. Son lien avec le ciel se reflète dans la resplendissante lumière solaire qui, presque systématiquement, l'entoure : appuyée contre le mur d'enceinte, elle arbore, dans toute sa beauté, sa « testa bionda al sole »²⁹. On remarquera en effet que ses cheveux sont pareils aux « chiome dei nobili alberi gonfie di luce meridiana come quelle di una foresta tropicale »³⁰. Dotée d'un sourire qui donne presque l'impression de répandre une poudre d'or, elle semble faite de la substance même de l'air, évanescence et immatérielle³¹, « le iridi celesti [...] la pelle color miele »³².

36 Mais Micòl est aussi celle qui introduit le narrateur à un Paradis plus intellectualisé, plus cognitif, plus « dantesque », après lui avoir fait subir l'épreuve de l'ascension de son enceinte, à laquelle il a d'ailleurs échoué - signe prémonitoire ?

37 Avant même qu'il ne pénètre dans le royaume sacré, elle lui propose un voyage vers le savoir : « Vuoi che ti faccia venir dentro ? [...] Se vuoi ti insegno subito come devi fare »³³. On remarquera au passage que toutes les rencontres entre Micòl et le protagoniste ont exclusivement lieu dans l'enceinte sacrée du jardin, jamais à l'extérieur, car Micòl appartient au jardin, et à ses valeurs : « "Io, fuori ?! esclamava lei, sgranando gli occhi [...]. Per andare dove ?" »³⁴.

- 38 Le narrateur explique en effet que Micòl, l'Ange du jardin, « con me fuori di casa e del giardino non ci sarebbe venuta mai »³⁵.
- 39 Elle est un être de ce jardin, et elle y attend le jeune homme qu'elle va initier, comme si cela était sa fonction, « come se il nostro non fosse stato un incontro casuale, affatto fortuito »³⁶.
- 40 Les caractéristiques physiques de Micòl - ses cheveux sont d'un blond que l'on pourrait également définir stilnoviste - ainsi que l'invitation cognitive qu'elle adresse au protagoniste, la font apparaître comme une femme-ange, une nouvelle Béatrice qui accompagne le protagoniste dans son voyage vers la connaissance. « Volle essere Micòl a mostrarmi il giardino. Ci teneva »³⁷. Et leur amour pur et platonique, encadré par la beauté du décor, fait des deux personnages, dans les premiers temps, les héros angéliques d'un amour pétrarquiesque.
- 41 Telle Béatrice, sur son « piedistallo di purezza e di superiorità morale »³⁸, Micòl conduit le héros vers la révélation. L'intériorité propre au jardin offre sans doute au narrateur un chemin plus aisé vers sa propre intériorité. De même que la réflexion de Bassani, dans ses romans précédents, s'était limitée peu à peu au microcosme de Ferrare, ici, le rétrécissement de l'espace, le jardin, correspond à un approfondissement dans l'intériorité du personnage.
- 42 Dans la description que le narrateur fait du jardin, il y a en effet, très tôt, une configuration métaphorique de l'espace, qui apparaît comme un jeu de lignes droites (allées et couloirs) et surtout de cercles soulignant des concepts d'obstacles, impliquant un progrès et une avancée. Et c'est dans ce seul endroit, parabole narrative et psychologique, que le protagoniste pourra réellement se connaître. Car ce lieu est avant tout un espace de connaissance.
- 43 La découverte du jardin se réalise d'ailleurs, comme toute connaissance, par degrés : le narrateur franchit une suite d'obstacles et, en traversant une série de sphères concentriques qui graduellement voient leur diamètre diminuer, il parvient au cœur d'un monde qui semble détenir la clé de nombreux mystères. Du grand cercle des murailles de la ville, on passe au mur d'enceinte du jardin enchanté, pour se rapprocher du centre, la *magna domus*, dans laquelle on se déplace comme dans un labyrinthe : la bibliothèque du professeur Ermanno, la salle à manger, la chambre d'Alberto et enfin, celle de Micòl. Ces différents passages ne sont jamais le fruit du hasard ; ils reflètent la progressive maturation psychologique du narrateur.
- 44 Cependant, énigmatique, Micòl détient les clés d'un univers qui se révèle souvent hermétique, tel un cercle magique dans lequel il est extrêmement difficile de pénétrer, et qu'il n'est pas aisé de comprendre. Elle, elle "sait" ; elle est la projection féminine du narrateur, à ceci près qu'elle possède la connaissance, sans doute celle de la mort. Dans le bleu de ses yeux ne résident pas les incertitudes du narrateur, mais une totale prise de conscience : « Micòl [...] sa sempre quello che fa, ricordatelo »³⁹. C'est sans doute aussi pour cette raison que tout ce qui la concerne peut être ramené à une dimension métaphorique et métaphysique. Son esprit même, expliquait Giusi Oddo De Stefanis, se cache derrière des écrans métaphoriques : Micòl s'exprime à travers des expressions, des citations, des poèmes (d'Emily Dickinson, de Baudelaire, de Mallarmé...), des allusions savantes inspirées d'une sagesse cachée, comme une énigmatique sphinge, ou une pythie, détentrice d'oracles que le protagoniste doit interpréter⁴⁰.
- 45 Micòl devient ainsi, très vite, un véritable guide. Après que le protagoniste a eu l'occasion de parcourir tout le périmètre du mur dans une symbolique reconnaissance des frontières de ce monde, il suit aveuglément Micòl qui l'entraîne en exploration à travers le cœur du jardin. Et c'est bien elle qui dévoile les secrets cachés des plantes magiques à travers une série de promenades initiatiques. Elle sait décrire chaque arbre avec minutie, connaît leur nom scientifique ; mais même lorsque ces plantes sont décrites de manière détaillée, elles possèdent toujours et seulement une valeur métaphorique. Jamais utilisées dans un but simplement descriptif et esthétique, elles ont une fonction symbolique précise, qui s'insère parfaitement dans le dessein de tout le roman : il s'agit d'une nature intellectuellement construite, souvent une prolongation de la personnalité de Micòl et de ce qu'elle représente. C'est en effet à travers son vaste règne arboré que Micòl commence à initier le jeune homme sur le sentier de la connaissance : « In materia non sapevo nulla [...]. "Possibile che tu sia così ignorante ?" »⁴¹, s'exclame volontiers l'ironique Micòl. « Come facevo a non capire, mio Dio, a non sentire ? »⁴².
- 46 Le savoir qu'elle lui propose dépasse d'autant plus la simple dimension botanique que la connaissance des plantes à travers la nomination précise de celles-ci se transforme en véritable

allégorie des premiers jours de la Création où Dieu, après avoir créé le jardin d'Éden pour l'offrir à Adam, donne à celui-ci la tâche sacrée de nommer l'univers qui l'entoure. Nous demeurons donc au sein du Paradis, mais dans celui de l'*Ancien Testament*, où le principe de Connaissance est strictement lié à un discours solennel, créatif, "poétique", au sens littéral du terme, Micòl créant à son tour un paradis par le verbe.

- 47 Le jardin a en effet une dimension métaphysique très forte dans le sens où le protagoniste compense son abandon de la synagogue aux côtés de son père, pour se délecter des promenades érudites dans le jardin aux côtés de "Micòl-Ève". Dans le jardin, il se sent heureux, car il y découvre un microcosme transcédé qui lui permet de mieux se connaître et de se retrouver.
- 48 Le parcours vers la connaissance va d'abord progresser dans une dimension ascensionnelle : après avoir évolué dans le parc, le protagoniste atteint son point central, la *magna domus*, en haut de laquelle se trouve la chambre de Micòl, sorte de cime d'une moderne pyramide, au-delà de laquelle il n'y a plus rien.
- 49 Il s'agit d'une ascension symbolique, mais qui échoue. La jeune fille lui refuse son amour, un amour qu'il a manifesté de manière humaine et physique. Il va alors vivre une tragique chute, et le jardin prendra dès lors un sens tout différent.

Un jardin infernal

- 50 Après le refus de Micòl, le jardin devient un paradis perdu et un enfer de tristesse. Les références au voyage dantesque deviennent alors évidentes, mais selon une inversion des symboles, à travers la parodie.
- 51 Déjà, c'est l'Enfer qui, chez Bassani, succède au Paradis. Après avoir connu les délices du paradis terrestre, des « luoghi paradisiaci dai quali tuttora mi si escludeva »⁴³, le héros fait la connaissance du mal et de la mort, à partir de laquelle il lui sera cependant possible de renaître à la vie, plus responsable, plus mûr, dotée d'une réelle prise de conscience de la vérité. Ainsi, à l'ascension (jusqu'à la chambre de Micòl) succédera une lente et inexorable descente, nécessaire et tout aussi cognitive : et l'on ira du Paradis au Purgatoire jusqu'à l'Enfer.
- 52 Le sens des pérégrinations du protagoniste suivra donc le parcours d'un "imbuto rovesciato", comme dans la *Divine Comédie*. Le narrateur évoquera la « lenta, progressiva discesa nell'imbuto senza fondo del Maelstrom »⁴⁴, alors que « cacciato dal paradiso, aspettav[a] in silenzio di esservi riaccolto »⁴⁵.
- 53 Déjà même avant de pénétrer dans le Paradis, le protagoniste, enfant, avait ressenti, en haut des murs de l'enceinte du jardin, l'instinctive prémonition de la « caduta », la sensation d'être sur le bord d'un « baratro », d'un « abisso »⁴⁶, ainsi qu'une étrange « ripugnanza diversa da quella puramente fisica delle vertigini »⁴⁷ : un signe prophétique de sa future exclusion.
- 54 Avant de pouvoir pénétrer dans le jardin, il avait en outre dû subir une véritable et ténébreuse *descensus Averno*, dans les entrailles du jardin. Dans un infernal « budello sotterraneo », il était passé d'un métaphorique état de cécité - « come cieco, non vedevo nulla, assolutamente »⁴⁸ - à la découverte des premières lueurs d'angoisse de l'amour : en proposant au narrateur de pénétrer dans le cœur intérieur du jardin, Micòl avait en effet commencé à l'entraîner dans un itinéraire initiatique visant à le libérer de son innocence. Or, ce court pré-séjour *ad inferos* sera le début d'une lente et terrible initiation.
- 55 Les personnages de l'Enfer, dès le commencement, sont d'ailleurs bien présents : le gardien Perotti est un véritable Charon qui accueille le jeune homme dans un royaume hors du temps. Il exhibe une « rabbiosa fedeltà da vecchio animale domestico »⁴⁹, accompagné de son Cerbère, Jor, le gros chien de la maison, imposant « come un enorme idolo granitico »⁵⁰.
- 56 Lorsque Micol-Béatrice s'en va pour Venise, car elle aussi a besoin de grandir, de vivre, c'est-à-dire de sortir des murs du jardin, c'est son père, le Professeur Ermanno, qui, sous les traits d'un nouveau Virgile, guide le protagoniste à travers le dédale de ce royaume, mi-paradis, mi-Enfer. Les deux nouveaux compagnons de voyage pénètrent dans ce lieu presque sacré, comme Dante et Virgile, « lui davanti e io dietro »⁵¹, dans « la mole gigantesca della *magna domus* [...] del tutto buia »⁵².
- 57 On remarquera d'ailleurs qu'au sein de ce vaste jardin l'espace se fait d'autant plus inquiétant et suggestif, infernal, qu'il est fermé et restreint : la *magna domus*, au centre du Jardin,

devient un labyrinthe sans fin, dans lequel il est impossible de se diriger sans aide. Centre du microcosme magique, cette demeure se transforme en royaume infernal où le protagoniste perd la naïveté qui le caractérisait à l'extérieur, dans les allées du jardin. Du reste, au moment de son entrée dans la maison, le jardin-paradis s'est comme désintégré : désormais, il focalise son désir - de connaissance ou amoureux ? - vers la maison.

58 Le héros n'est donc plus dans le jardin paradisiaque où il se contentait de se laisser guider, se limitant à subir, passivement, ingénument, comme le souligne le surnom que lui avait donné Micol, « Celestino »⁵³, allusion, outre à ses yeux bleus, au Célestin V rencontré par Dante dans l'Enfer, dans le giron des « Ignavi », ce pape qui « fece per viltade il gran rifiuto ».

59 En outre, si l'on considère à nouveau le jardin des Finzi-Contini comme le Paradis Terrestre, on comprend que le drame d'Adam chassé du Paradis est revécu par le narrateur chassé du royaume de Micòl. La similitude se renforce si l'on songe que cette chute du Paradis est liée à la transgression de l'interdit du père, un père, que ce soit Dieu ou le père du narrateur, qui est conscient du danger représenté par le serpent ou l'Ève pécheresse : Micòl. Une Ève qui invite même le protagoniste à goûter à un fruit inconnu (défendu) :

Mi indicò [...] una specie di alta scaffalatura di legno scuro, gremita di grossi frutti gialli e rotondi, più grossi delle arance e dei limoni, che prima d'allora non avevo mai veduto. [...] Non ne avevo mai gustato ? domandò poi, prendendone uno e offrendomelo da fiutare. Peccato che lei non avesse, lì, un coltello per tagliarlo in due "emisferi".

Symboliquement, le goût est ambigu :

Il sapore del succo era ibrido : assomigliava a quello dell'arancia e a quello del limone, con, in più, una punta d'amaro del tutto particolare.⁵⁴

sans doute une préfiguration de l'amertume à venir...

60 Ce n'est pas un hasard si Vittorina, qui se plaît à les surprendre dans leur connivence amoureuse, apparaît aux yeux du protagoniste, avec sa « piccola testa da rettile »⁵⁵.

61 Gilbert Bosetti expliquait qu'« en succombant à la tentation, le fautif met en marche la temporalité et révèle l'émergence de la douleur [...] et l'inéluctabilité de la mort »⁵⁶. C'est par l'intermédiaire d'une Micòl tentatrice que le narrateur pénètre très rapidement dans la réalité et dans la temporalité, en abandonnant la douce éternité illusoire de l'enfance, la pureté originelle de tout individu, la mythique innocence des enfants représentée par le jardin.

62 Ainsi, de même que Micòl l'avait initié à la découverte d'un véritable paradis, c'est elle-même qui réalise, progressivement, la démythification du paradis d'innocence sur lequel elle régnait en divinité. Micòl, qui a perdu les attributs de Béatrice, continuera néanmoins de se présenter, métaphoriquement, comme une expérience morale, une conversion.

63 Ainsi, lorsque le protagoniste, après un rejet définitif, retournera au sein même du jardin, ce dernier aura définitivement perdu sa valeur idyllique rassurante : c'est en revenant une nuit, en cachette, dans cet univers autrefois enchanteur, qu'il vivra une nouvelle expérience infernale, cruelle mais nécessaire : le jardin lui offrira, avec cruauté, une radicale démythification du Paradis, une brutale révélation de la réalité des choses et de l'Amour, puisque c'est en son centre qu'il surprendra Micòl et Malnate ensemble dans la « Hütte ». Cette révélation marquera pour le héros la rencontre traumatique avec la réalité, l'écroulement du mythe, d'un monde idéalisé, et le passage de l'enfance à l'âge adulte. L'approche de la Hütte s'apparentera, là encore, à l'itinéraire de Dante en Enfer :

Abbandonato il sentiero parallelo alla base del muro di cinta [...] varcai il ponte sul Panfilio, quindi, piegai a sinistra [...] il viso sempre rivolto a sinistra.⁵⁷

« Sempre tenendo dal lato mancino », aurait dit Dante...

64 Le chemin à travers le jardin se structure donc jusqu'au bout selon une géométrie précise : le parcours initiatique se termine sur le centre de l'abîme, mais aussi sur une prise de conscience qui va permettre au protagoniste d'évoluer, de se libérer de ses illusions et de ses rêves. Dix ans après la rencontre avec une petite fille du paradis, le protagoniste retourne, la nuit, vers la conclusion et la révélation de son itinéraire : il a franchi aisément le mur qui autrefois lui semblait inaccessible, et se sent prêt à affronter les « monstres » de la vérité et du mal. Il a mûri

à travers la souffrance, s'est purifié à travers la douleur. Il a surmonté ses propres tentations, a renoncé à Micòl, et désormais les « belve », comme le « terrible Jor »⁵⁸, ne lui font plus peur et ne sont plus un obstacle sur son chemin. L'escalade symbolique de l'enceinte, pour la dernière fois, se présente alors comme le franchissement d'une étape existentielle : l'élément spatial marque la frontière entre un avant, celui de l'ignorance et de la pureté, et un après, révélateur mais terrible. Là encore, l'espace symbolise le temps, et le jardin les différentes étapes d'une prise de conscience.

Un jardin protecteur, un doux ghetto

65 Paradis ou Enfer, le jardin des Finzi-Contini renferme, on l'a compris, une philosophie et une série de valeurs qui apportent au protagoniste une plus vaste connaissance de la réalité.

66 Bien qu'il soit finalement un lieu de souffrances pour celui-ci, il demeure pour ses occupants permanents, les derniers survivants d'un monde juif raffiné et fier, un ultime refuge aux horreurs qui se préparent à l'extérieur.

67 Il est d'ailleurs rigoureusement protégé par un interminable mur d'enceinte qui l'entoure et empêche tout regard indiscret d'y pénétrer. Tel un cercle magique, l'enceinte de ce jardin-ghetto a pour fonction d'écarter symboliquement les forces maléfiques. On a ainsi l'image d'un lieu protecteur et féérique à la fois, à l'intérieur duquel on se trouve coupé délicieusement du monde et de ses tragédies.

68 Avant la tempête, le jardin devient donc un lieu suspendu, non-historique, serein, où, à la vie vraie, authentique et dure, menaçante, qui a cours au-delà des murs, les Finzi-Contini opposent une vie de serre, protectrice, où ils cultivent métaphoriquement leurs passions : les arbres et le passé, ces deux univers n'en formant qu'un, au niveau des symboles.

69 Nous sommes alors dans l'œil du typhon, mais le jardin, avec ses murs et son apparente sérénité, protège encore de la tempête⁵⁹.

70 Grâce aux murs élevés de leur royaume arboré, les Finzi-Contini sont hors du temps et de l'espace, car telles sont les caractéristiques de leur univers, dont la grandeur et la solidité, la beauté et la majesté apparentes semblent sans limites. On pensera notamment à la noblesse du « gruppo solitario delle *Washingtoniae graciles* », « separate dal resto della vegetazione », aux « palme del deserto » qui apparaissent dans leur solitude comme de vénérables « eremiti » : ils sont la parabole de ces juifs isolés dans le désert, traversant dignement un univers où désormais ils se retrouvent bannis, seuls avec Dieu⁶⁰.

71 Anna Dolfi expliquait d'ailleurs que les personnages bassaniens, enfermés dans leurs murs, vivent leur condition moins comme une condamnation que comme un devoir et comme l'acceptation largement assumée de leur propre *hinc et nunc* dans l'Histoire⁶¹. La fuite serait possible, mais ce n'est qu'à l'intérieur qu'il est logique de rester, car c'est dans le ghetto, profondément aimé, qu'existent les seules réalités, les vraies valeurs⁶².

72 Symboles d'une tragique et aristocratique élection – ainsi Bassani considère-t-il la judéité – leur séjour dans le jardin, leur immobilité dans un espace lui-même immobile⁶³ deviennent alors un choix de dignité. Ils vivent une époque solitaire, mais à l'ombre des prestigieux et terribles destins bibliques.

73 Pourtant, même au sein de leur jardin, leur destin est métaphoriquement menacé : alors qu'un symbolique hiver approche, Micòl contemple nostalgiquement, depuis sa fenêtre

le sommità barbute delle sue *Washingtoniae graciles* che la pioggia e il vento stavano battendo "indegnamente" : e chissà se le cure di Titta e Bepi [...] sarebbero bastate a preserverle nei mesi prossimi dalla morte per assideramento incombente ad ogni ritorno della brutta stagione, e finora, per fortuna, sempre evitata.⁶⁴

74 On notera ici encore l'humanisation implicite des arbres du jardin : comme eux, les juifs italiens avaient réussi, « finora, per fortuna », à échapper à l'anéantissement, à la « morte », malgré la « brutta stagione ».

75 De plus, ces mêmes arbres sont, comme les Finzi-Contini, destinés à être supprimés. Au lendemain de la Shoah, la famille Finzi-Contini aura disparu, et leurs arbres connaîtront un sort identique, puisqu'ils seront brûlés...

- 76 Ainsi, dans ce jardin enchanté où l'on semble encore jouir d'une douce solitude et d'un mode de vie privilégié, semblable à celui de leurs augustes prédécesseurs, les Este, les Finzi-Contini sont conscients de vivre les derniers jours de leur histoire et de leur splendeur, de leur raffinement spirituel et intellectuel, représenté emblématiquement par la beauté aristocratique de leur jardin.
- 77 Leur jardin est évidemment un microcosme symbolisant le macrocosme de la communauté judéo-italienne qui vit ses dernières heures, un dernier été qu'elle souhaite ne jamais voir finir. Les crépuscules et les nuits qui modifient le paysage sont d'ailleurs le reflet de la vie intime des personnages, la projection de leur expérience intérieure, de leur propre crépuscule : le narrateur se rappellera éternellement, telle une dernière et déchirante apparition solennelle et prémonitoire, crépusculaire puisqu'il s'agira de la fin d'une magnifique journée, « laggiù, ai margini della radura, le nere, dolenti figurine appaiate del professor Ermanno e della Signora Olga, reduci dalla pomeridiana passeggiata nel parco »⁶⁵.
- 78 Marie-Anne Rubat du Mérac remarquera judicieusement l'importance d'une réminiscence dantesque destinée à évoquer ce moment crucial de l'arrivée du crépuscule, où naît la nostalgie des voyageurs pour ceux qu'ils aiment, qu'ils ont laissés ou qu'ils vont laisser : ce vers « Era già l'ora che volge il disio... »⁶⁶ - début du chant VIII du *Purgatoire* - prend alors tout son sens dans la bouche du père de Micòl, parfaitement conscient d'être arrivé, avec les siens, au crépuscule de sa vie⁶⁷.
- 79 Dans la même logique poétique, le narrateur décrit, au terme d'une promenade, la mère de Micòl. Elle appartient déjà au passé et à la mort, et semble guider une procession funéraire : « tutta in nero », elle berce littéralement un bouquet de chrysanthèmes, « in atto teneramente possessivo, quasi materno »⁶⁸, comme si elle tenait dans ses bras son premier enfant mort en bas-âge, et dont elle porte encore le deuil. Peu de temps après, on saura qu'Alberto est lui aussi condamné, comme si le jardin cachait en lui le germe de la maladie et de la mort⁶⁹, comme si la famille était d'ores et déjà vouée à l'extinction par la mort de ses mâles.
- 80 Micòl et ses parents, parfaitement lucides sur leur avenir, s'enferment ainsi dans leur magnifique ghetto volontaire. Comme Emily Dickinson, la poétesse qu'elle étudie avec passion, la jeune fille a décidé de se retirer du monde, de ne plus vivre socialement, pour mieux rêver. Elle a choisi de ne pas vivre, de ne pas accepter l'amour de Giorgio, pour préserver son univers précaire : en s'isolant dans sa propre jeunesse, dans son jardin, paradis enchanté aux confins duquel rôdent la destruction et la mort, elle veut conserver intacte l'image incorruptiblement pure d'une période, merveilleuse mais éphémère. Elle vit ainsi dans un jardin qui est déjà un « mito-logema carcerario »⁷⁰, un tombeau, une nécropole juive. Le culte des cimetières est d'ailleurs très fort dans la famille Finzi-Contini et semble même être un des éléments de leur philosophie.
- 81 Les Finzi-Contini sont en effet des Étrusques modernes, isolés parmi leurs contemporains ; ce sont des gens doux et délicats, liés au culte des ancêtres, aux souvenirs de la *gens*. Il suffit de rappeler la passion du professeur Ermanno pour le cimetière juif de Venise, au sein duquel il s'est même fiancé avec la « signora Olga »⁷¹, parallèlement à l'amour qu'il porte aux arbres dont il souhaiterait d'ailleurs offrir une partie au cimetière juif de Ferrare⁷². Car le cimetière a la même fonction que le jardin. Ils sont tous deux lieux et réceptacles de valeurs, et de l'éternelle mémoire juive.
- 82 On remarquera d'ailleurs que lorsque Bassani décrit la tombe étrusque de Cerveteri qui va lui rappeler l'univers des Finzi-Contini, il emploie des mots qui pourraient parfaitement convenir à la symbolique du jardin de Micòl et des siens :
- L'eternità non doveva più sembrare un'illusione, una favola, una promessa da sacerdoti. Il futuro avrebbe stravolto il mondo a suo piacere. Lì, tuttavia, nel breve recinto sacro ai morti famigliari [...] in quell'angolo di mondo difeso, riparato, privilegiato [...] almeno lì nulla sarebbe mai potuto cambiare.⁷³
- 83 Il faut en effet savoir que chez les Finzi-Contini, la mort, inéluctable, n'est pas une présence redoutable, mais un aspect naturel de la vie. Les discriminations raciales ne les étonnent guère,

habités comme ils sont, en héritiers paradigmatiques des juifs d'Europe, à l'arbitraire des non-juifs.

84 Leur jardin, lieu symbolique de toute une série de valeurs philosophiques, reflète emblématiquement cette sérénité spirituelle, cette majesté au sein même de l'adversité. Micòl est consciente que ce lieu sacré protège « il caro, il dolce, il pio passato »⁷⁴.

Per me non meno che per lei, più del presente contava il passato, più del possesso il ricordarsene. Di fronte alla memoria, ogni possesso non può apparire che delusivo, banale, insufficiente [...]. Era il "nostro" vizio questo : d'andare avanti con le teste sempre voltate all'indietro.⁷⁵

85 Si Micòl se refuse au protagoniste, c'est parce qu'elle appartient à un monde qu'elle sait déjà englouti mais dans lequel le protagoniste n'a pas intérêt à pénétrer. Le refus de son amour précède ainsi, dans la logique bassanienne, la disparition de la famille et la destruction du jardin.

86 Un doux passé de mort donc, dont le narrateur devra se libérer : à la fin du roman, le renoncement du protagoniste à Micòl et à son jardin correspond à son entrée dans la vraie vie, avec tout son poids de douleur et de responsabilité, avec la prise de conscience que le monde protégé et enchanté du jardin des Finzi-Contini ne tient que sur des valeurs appartenant au passé, que les discours de Micòl sont « le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire »⁷⁶.

87 À la fin, « l'età fiorità » et le temps de la remémoration laissent place à l'agression de l'intime et à un brusque retour dans l'Histoire mortifère. On retourne cruellement dans la réalité de la guerre : le jardin a été détruit, et ses habitants avec, définitivement : « sono stati abbattuti per ricavarne legna da ardere »⁷⁷, « sacrificati per farne legna da stufe »⁷⁸.

88 Il ne reste plus à Bassani qu'à offrir aux Finzi-Contini, emblème d'une communauté disparue, aux valeurs pures et idéales, un nouveau tombeau, monumental : le jardin de la mémoire, un musée naturel, une île du passé qui, par son caractère concret et esthétique, s'oppose à l'oubli et à la disparition définitive. Grâce au jardin, le temps et plus précisément le passé, sont fixés en une forme plastique presque architectonique - l'enceinte du jardin-ghetto - qui les sauve de l'oubli. Comme ils n'ont sans doute pas eu de sépulture, ayant été déportés - « Chissà se hanno trovato una sepoltura qualsiasi »⁷⁹ - Bassani leur en offre une : l'éternité du jardin, image d'immutabilité.

89 Dans le cadre idyllique de ce lieu protecteur, ils apparaissent alors, éternellement, tels d'élégantes statues peuplant un jardin enchanté. Lui, survivant, leur doit bien cet acte d'amour, comme il le doit à lui-même et à sa jeunesse, à qui il veut donner une dernière dimension d'éternité.

Notes

1 Stelio Cro, *Intervista con Giorgio Bassani* in « Canadian Journal of Italian Studies », vol. 1, number 1, Fall. 1977, p. 44.

2 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Milano, Classici Moderni Oscar Mondadori, 1991 (1^a edizione Torino, Einaudi, 1962), p. 85.

3 *Ibidem*, p. 86.

4 *Ibidem*, p. 85.

5 *Ibidem*, p. 86.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*, p. 67.

9 *Ibidem*, p. 40.

10 Bernard Urbani, « *Il giardino dei Finzi-Contini* ». *Un roman proustien de la mémoire*, in « Novecento », Cahier n° 22, 1999, p. 200.

11 Giorgio Bassani, *I mendicanti*, « Il Corriere Padano », 22 marzo 1936.

12 Id., *Caduta dell'amicizia*, « Il Corriere Padano », 13 maggio 1937.

13 Id., *Il giardino...*, cit., p. 11.

- 14 Soulignons que le terme *barco*, dans cette région, signifie « parc » (*parco*).
- 15 *Ibidem*, p. 36.
- 16 Giusi Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Longo Editore, 1981, p. 97.
- 17 Bernard Urbani, *op. cit.*, pp. 193-194.
- 18 Marie-Anne Rubat du Mérac, *Les citations dans un roman italien contemporain : Il giardino dei Finzi-Contini de Giorgio Bassani*, in « Cahiers d'études romanes », Université de Provence, n° 5, 2001, p. 8.
- 19 Giorgio Bassani, *Il giardino...*, cit., p. 36.
- 20 Giusi Oddo De Stefanis, *op. cit.*, p. 124.
- 21 Giorgio Bassani, *Il giardino...*, cit., p. 113.
- 22 *Ibidem*, p. 14.
- 23 *Ibidem*, p. 66.
- 24 *Ibidem*, p. 93.
- 25 *Ibidem*, p. 84.
- 26 *Ibidem*, p. 92.
- 27 *Ibidem*, pp. 88 et 235.
- 28 Gilbert Bosetti, *L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle*, Grenoble, Ellug, 1997, p. 56.
- 29 Giorgio Bassani, *Il giardino...*, cit., p. 38.
- 30 *Ibidem*, p. 36.
- 31 Marilyn Schneider, *Mythical Dimensions of Micòl Finzi-Contini*, in « Italica », vol. 51, n° 1, spring 1974.
- 32 Giorgio Bassani, *Il giardino...*, cit., p. 107.
- 33 *Ibidem*, p. 39.
- 34 *Ibidem*, p. 109.
- 35 *Ibidem*, p. 110.
- 36 *Ibidem*, p. 38.
- 37 *Ibidem*, p. 83.
- 38 *Ibidem*, p. 199.
- 39 *Ibidem*, p. 105.
- 40 Giusi Oddo De Stefanis, *op. cit.*, p. 140.
- 41 Giorgio Bassani, *Il giardino...*, cit., p. 85.
- 42 *Ibidem*, p. 85.
- 43 *Ibidem*, p. 198.
- 44 *Ibidem*, p. 192.
- 45 *Ibidem*, p. 199.
- 46 *Ibidem*, p. 41.
- 47 *Ibidem*, p. 42.
- 48 *Ibidem*, p. 45.
- 49 Giorgio Bassani, *Il giardino...*, cit., p. 170.
- 50 *Ibidem*, p. 108.
- 51 *Ibidem*, p. 119.
- 52 *Ibidem*, p. 116.
- 53 *Ibidem*, p. 90.
- 54 *Ibidem*, p. 92.
- 55 *Ibidem*, p. 108.
- 56 Gilbert Bosetti, *op. cit.*, p. 56.
- 57 Giorgio Bassani, *Il giardino...*, cit., pp. 236-237.
- 58 *Ibidem*, p. 237.
- 59 Gian Carlo Ferretti, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in « Il Contemporaneo », marzo-aprile 1962.
- 60 Giorgio Bassani, *Il giardino...*, cit., pp. 85-86.

- 61 Anna Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 14.
- 62 *Ibidem*, p. 26.
- 63 Cette notion d'immobilité a été développée par Claudio Varese dans son article *Giorgio Bassani : spazio e tempo dal 'Giardino dei Finzi-Contini' a 'L'Airone'* in AA.VV, *Bassani e Ferrara, le intermittenze del cuore*, a cura di Alessandra Chiappini e Gianni Venturi, Ferrara, Corbo Editore, 1995, pp. 17-28.
- 64 Giorgio Bassani, *Il giardino...*, cit., p. 100.
- 65 *Ibidem*, p. 191.
- 66 *Ibidem*, p. 77.
- 67 Marie-Anne Rubat du Mérac, *op. cit.*, p. 9.
- 68 Giorgio Bassani, *Il giardino...*, cit., p. 74.
- 69 Giusi Oddo De Stefanis, *op. cit.*, pp. 132-133.
- 70 On lira à ce propos : Gianni Venturi, *Bassani e il mito letterario di Ferrara* in *Bassani e Ferrara*, cit., pp. 29-39.
- 71 Giorgio Bassani, *Il giardino...*, cit., p. 79.
- 72 *Ibidem*, p. 78.
- 73 *Ibidem*, p. 7.
- 74 *Ibidem*, p. 241.
- 75 *Ibidem*, pp. 181-182.
- 76 *Ibidem*, p. 241.
- 77 *Ibidem*, p. 12.
- 78 *Ibidem*, p. 35.
- 79 *Ibidem*, p. 8.

Pour citer cet article

Référence électronique

Sophie Nezri-Dufour, « La symbolique du jardin dans *Il giardino dei Finzi-Contini* », *Italies* [En ligne], 8 | 2004, mis en ligne le 14 mars 2009, consulté le 27 mai 2015. URL : <http://italies.revues.org/1090>

Référence papier

Sophie Nezri-Dufour, « La symbolique du jardin dans *Il giardino dei Finzi-Contini* », *Italies*, 8 | 2004, 299-323.

À propos de l'auteur

Sophie Nezri-Dufour
Université de Provence

Droits d'auteur

Tous droits réservés

Résumé

Dans *Il giardino dei Finzi-Contini*, le jardin ne représente pas qu'un décor. Il réordonne les événements, leur donne un sens, en restructurant le temps et en cristallisant le passé. Il recrée un univers que Bassani tente d'éterniser : une enfance humaine, un âge d'or que la Shoah a anéanti. Paradigme d'une communauté isolée, aristocratique et fragile, le jardin des Finzi-Contini, et surtout de Micòl, offre une sous-lecture symbolique d'une réalité sociale

et existentielle à la fois tragique et magique, presque légendaire. Symbole de paradis, de connaissance et de révélation, mais aussi d'enfer, de douleur et d'initiation, ce jardin revêt aussi les dimensions d'un ghetto sacré, d'une nécropole moderne dans laquelle Bassani rend un dernier hommage à la communauté juive italienne.

Entrées d'index

Mots-clés : Bassani (Giorgio), jardin

Chronologie : XXe