

## De la campagne à la nature

### L'émergence du paysage au XVIII<sup>e</sup> siècle

La notion de paysage est aujourd'hui très débattue, et fait le thème de multiples publications et de colloques depuis une quinzaine d'années. Si elle est d'abord l'affaire des architectes-paysagistes et des géographes, elle a de bonnes raisons de motiver tout autant l'histoire de l'art, l'histoire sociale ou la philosophie ; et aussi la réflexion littéraire, comme y incite le vœu de Michel Collot que nous avons porté en épigraphe. D'un simple point de vue historique, on sait que le paysage comme représentation, littéraire ou picturale, est antérieur au paysage naturel et fonde cette acception du mot, même si les dictionnaires usuels donnent désormais ce sens dérivé en première définition.

Dans son article de contribution aux *Enjeux du paysage*, Jean-Louis Haquette postule les interférences entre la peinture, la littérature et l'art paysager *in situ* tel qu'il se met en place au XVIII<sup>e</sup>, et l'auteur voit une suprématie du modèle littéraire qui aurait influé tant sur la peinture que sur l'art des jardins.

Il me semble en effet qu'on peut montrer que tant dans sa perception, par les voyageurs, que dans sa conception dans la réalité, par les jardiniers, ou dans la fiction, par les écrivains et par les peintres, le paysage est tissé de littérature<sup>1</sup>.

L'agronome et géographe Yves Luginbühl postule la même idée sur un mode plus général, dans l'introduction à son ouvrage *Paysages* :

---

<sup>1</sup> Jean-Louis Haquette, « De la mémoire à l'inspiration, le paysage au XVIII<sup>e</sup> siècle », in Michel Collot, dir., *op. cit.*, p. 157.

C'est en effet dans les traces qu'ont laissées les paysages dans la littérature, dans les récits de voyage et dans les textes qui concernent l'espace français que les réponses aux questions que l'homme se pose aujourd'hui sur la construction du sentiment paysagiste peuvent être trouvées<sup>2</sup>.

Les pages qui suivent sont axées sur une lecture thématique de deux grands romans de la littérature française, *la Princesse de Clèves* et *Julie ou la nouvelle Héloïse*, pour ce qu'ils encadrent ce moment de notre histoire où le concept de paysage se forge et où le mot entre dans le langage usuel. La première de ces deux œuvres paraît en 1684, et la seconde en 1761. Elles ont l'une et l'autre une réception exceptionnelle dès leur parution, et elles allaient s'installer dans notre culture littéraire comme les deux références premières de l'univers romanesque français tel qu'on le circonscrit aujourd'hui.

La première se passe tout à fait de ce que nous entendons par paysage ; et la seconde ne lui fait encore qu'une petite place, mais dont la marque extraordinaire dans l'imaginaire des lecteurs aura eu peut-être de quoi surprendre Rousseau lui-même. Reste que chacune de ses deux œuvres à sa façon inscrit, en son temps, une reconsidération de l'espace campagnard dans laquelle s'invente notre vision intimiste du paysage. Dès ses débuts, le XIX<sup>e</sup> siècle fera de ce que la rhétorique entendait comme l'hypotypose – « ce qui fait tableau » – et la topographie, des formes proliférantes de l'expression littéraire.

Mais pour notre XVIII<sup>e</sup> siècle français, avant Rousseau le paysage littéraire n'est en fait nulle part. Pas plus de trace dans les romans de Marivaux que dans la correspondance passionnelle que Julie de Lespinasse adresse à François de Guibert ; portée au rang d'œuvre littéraire, celle-ci n'en reste pas moins comme une des premières expressions d'un romantisme qui, lui, fera grand usage du paysage. Si, alors, Jean-Louis Haquette peut parler pour le XVIII<sup>e</sup> d'un « paysage tissé de littérature », c'est dans le sens où des références littéraires nourrissent la représentation de paysages peints, mais sans qu'elles soient elles-mêmes des descriptions paysagères.

Ce qui est remarquable, c'est qu'un parallèle sémantique se dessine entre l'avènement du paysage littéraire et celle du mot *nature* pour désigner la campagne. Dans les textes où il n'y a que de la « campagne », il n'y a pas de

---

<sup>2</sup> Yves Luginbuhl, *Paysages. Textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, La Manufacture, 1989, p. 11.

paysage ; là où commence à s'employer le mot *nature* comme synonyme de ce qu'une campagne offre à la vue – comme on dit aujourd'hui « regarder la nature », avec ce sens strict de *nature* comme *espace champêtre* –, apparaît le paysage dans son acception moderne. Pour réfléchir sur cette concomitance, nous avons interrogé, en plus des deux fictions susdites, les analyses qui étaient faites de ce à quoi référait alors le mot « paysage » dans son sens commun : le paysage peint.

Sans doute, la première occurrence attestée du mot « paysage » est déjà ancienne<sup>3</sup> au moment qui nous occupe. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle il n'échappe plus aux dictionnaires. Mais son usage est rare<sup>4</sup> et, surtout, son sens n'est pas fixé. La signification du mot « paysage », note Marie-Dominique Legrand pour la fin du XVI<sup>e</sup> siècle,

relève bien du paradigme pictural, mais dans un flottement sémantique, du fond au sujet et aux accessoires du tableau<sup>5</sup>.

Et elle illustre son propos de cet extrait d'un texte d'époque : « La seconde pièce [il s'agit de tapisseries] était un grand paysage de *diverses histoires anciennes et modernes* ». Dans une autre description de tapisserie, il est question de « *personnages raccourcis* ne servant que de paysage ». Dans ce second exemple, outre l'emploi du mot pour évoquer des personnages, la formulation restrictive « *ne servant que* de paysage » suggère qu'il ne peut être envisagé qu'en arrière-plan du thème. Employé aussi dans le sens de motif décoratif, selon un commentaire de Jean-Raymond Fanlo sur une occurrence du mot dans *les Tragiques* de Rémi Belleau, le paysage semble donc s'entendre seulement comme contexte, et comme ce qui, du tableau, ne peut pas faire sens en soi.

Un siècle plus tard, nous le verrons, Charles Perrault réprovera encore que des peintres du Nord se soient mis à faire de ces enrichissements d'une œuvre le sujet de leurs toiles. En amont de nos deux romans, nous serons donc amenés à méditer sur le travail pictural des paysagistes flamands du XVII<sup>e</sup> : il dérouté, et séduit pourtant, toute la réflexion française du siècle suivant sur les beaux-arts.

---

<sup>3</sup> Elle reste problématique, néanmoins : 1493 ou 1539. Début du XVI<sup>e</sup> siècle, donc, en tout cas.

<sup>4</sup> Une recherche systématique citée par Marie-Dominique Legrand relève 59 occurrences sur un vaste panel de textes français, entre 1400 et 1650, soit deux siècles et demi. Cf. Marie-Dominique Legrand, « De l'émergence du sujet et de l'essor du paysage dans la littérature de la Renaissance française », in Michel Collot, dir., *op.cit.*, p.116, note 11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 128.

Cette réflexion va s'articuler autour de deux grands concepts : celui de nature, d'une part, et celui du beau d'autre part. Nous les abordons dans des propos de Charles Perrault à Denis Diderot, en passant par ce qu'en écrit *l'Encyclopédie*. Pour celle-ci, nous confronterons divers articles, dont quelques-uns ont pour auteur Diderot, mais aussi, et plus souvent, Louis de Jaucourt.

Le nom de Jaucourt n'est resté attaché qu'à l'entreprise encyclopédique, pour laquelle il a fourni un travail impressionnant. Il n'a pas produit lui-même une pensée originale ; mais, pour cette raison en partie, sa démarche, qu'on pourrait dire pédagogique, permet de bien saisir ce qu'affirment les avant-gardes dans ce milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les exposés de Jaucourt sont des modèles de syncrétisme enthousiaste, où il n'analyse pas toujours plus avant ses présupposés. Ses convictions s'offrent, pour cette raison, comme une photographie idéale d'un état des lieux de la pensée des Lumières, quand elle n'est pas de la plume de ses intellectuels les plus inventifs et les plus complexes.

Cette partie de notre étude, si elle traite de théorie picturale, demeure une lecture des textes et non une réflexion sur la peinture ; en quoi notre objet est encore littéraire. Du reste, les idées de Diderot et ses jugements sur les Salons du Louvre dans les années 1760 ont fait de lui, de par sa stature intellectuelle, un critique qui a profondément orienté le travail des peintres eux-mêmes. Autre mode, pour nous, de voir comment la littérature, par l'essai aussi, nourrit l'expression artistique.

À la lecture des trois *Salons du Louvre*, on mesure combien le traitement du « paysage » reste, même en peinture, une idée très neuve au XVIII<sup>e</sup> siècle : les toiles dont Diderot fait la critique en sont rarement, et celles qu'il qualifie ainsi n'en sont plus tout à fait à nos yeux. Le paysage, littéraire ou pictural, sort de sa gangue, protéiforme, encore assez méconnaissable pour nous. C'est le débat qui le précise : dialogue à trois entre expressions picturale, littéraire et théorie artistique. Il faudrait encore compter avec un quatrième débattre, puisque le paysage se fait du même coup scientifique, géographique, « objectif ». Dans les années 1750, le directeur général des bâtiments royaux, Abel de Marigny, fait à Joseph Vernet une des premières grandes commandes publiques : représenter les grands ports de la France. L'art se met au service de la science, pour dire le vrai en même temps que le beau.

C'est Jean-Jacques Rousseau qui a l'intuition d'inscrire le paysage dans le discours romanesque comme figuration d'un sentiment pathétique qui déborde ce que l'analyse de l'âme est en mesure de formuler. Avec lui le paysage se fait conscience de soi au monde. Vision personnelle, certes ; pourtant l'engouement pour *la Nouvelle Héloïse* révèle l'attente de ce sentiment dans un vaste public. Nous nous efforçons, ici, de voir comment ce sentiment s'est élaboré, pour être si bien reconnu de toute une société au moment de la parution du roman de Rousseau. Notre intention est de dégager les valeurs qui sous-tendent le concept de paysage à l'orée de son foudroyant succès.

## La campagne au XVII<sup>e</sup> siècle : du vide au trouble

### LE PAYSAGE, DU CONTEXTE AU TEXTE

La peinture s'offre en médium privilégié pour apprécier le moment et la façon de l'apparition du paysage dans la pensée occidentale. Elle nous permet, d'abord, de distinguer le paysage *en tant qu'illustration* du paysage *en tant que sujet déclaré d'une œuvre*. Notre langue gagnerait-elle à nommer différemment ces deux idées auxquelles renvoie le seul mot de paysage<sup>1</sup> ? Précisons, alors, que nous prenons *paysage* (peint) au sens que lui a donné l'historien d'art Louis Réau, de « tableau présentant une certaine étendue de pays, où la nature tient le premier rôle et où les figures d'hommes et d'animaux ne sont que des accessoires<sup>2</sup> ». Vues ainsi, des études aussi riches que celle d'Ernst Curtius sur « le paysage idéal » dans la littérature antique et ses échos dans le Moyen Âge européen ne réfèrent pas au mot tel que nous le considérons ici.

La lecture de Curtius apprend précisément deux choses : d'abord, que ce paysage dont il traite ne fait pas sens par l'équilibre de ses parties entre elles. Il est, au contraire, une juxtaposition d'éléments dont chacun *signifie* en soi : le bosquet, la source, la grotte, etc. Ensuite, que le paysage, antique ou médiéval, est toujours proposé en tant qu'attribut d'une scène mythologique, fabuleuse ou littéraire, qui le justifie. Sa fonction rhétorique s'inscrit entre ces bornes et, partant, l'institue *idéal*<sup>3</sup>. L'appréhension de la réalité, jusqu'à la Renaissance, émane d'une lecture théologique<sup>4</sup> du monde et sa cohérence s'élabore dans une optique bien éloignée de notre conception « naturelle ». Curtius en écrit :

---

<sup>1</sup> Sans doute faudrait-il, encore, distinguer très explicitement une troisième type de paysage, où n'apparaît plus aucune figuration humaine. Mais cette catégorie-là nous projette au-delà du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>2</sup> Louis Réau, *Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie*, Larousse, 1930. Louis Réau ajoute : « Les premiers paysages, dans le sens moderne du mot, n'apparaissent guère avant l'école hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle. » Cité par Jean-Pierre Le Dantec, *Jardins et paysages*, Larousse, « Textes essentiels », 1996, p. 92.

<sup>3</sup> Dans le sens où « beauté idéale » s'opposera, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à « beauté naturelle ».

<sup>4</sup> Lecture chrétienne, armée, bien entendu, de l'héritage culturel gréco-romain. Ernst Curtius rappelle que « la description que Virgile fit des Champs Élysées fut utilisée par les poètes chrétiens pour le paradis », avec les retraits et ajouts inhérents à l'évolution culturelle des sociétés médiévales ; et Curtius porte en note : « L'Élysée de Virgile n'a pas d'arbres fruitiers, mais pour le paradis chrétien, ils étaient indispensables, à cause du fruit défendu. » Ernst Curtius, *la Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], trad. Jean Bréjoux, PUF, 1956, art. « Le paysage idéal », p. 322, texte courant et note 3.

Quel type de paysage idéal ces poètes [Homère, Théocrite et Virgile] ont-ils proposé à la fin de l'Antiquité et au Moyen âge ? Nous répondrons : la forêt aux essences mélangées et le *locus amoenus* (avec prairies et fleurs *ad libitum*)<sup>5</sup>.

Et parlant des émules de ces auteurs, jusqu'à l'aube de nos Temps modernes :

Les espèces d'arbres qu'ils énumèrent peuvent-elles se trouver réunies dans une même forêt ? Les poètes n'en ont cure, et ils n'ont même pas besoin de s'en soucier – en dépit des protestations d'un Jules-César Scaliger dans son *Hypercriticus*. L'idéal de cette poésie rhétorique, c'est la profusion, le luxe de la nomenclature<sup>6</sup>.

Les protestations de ce réformateur virulent de l'art poétique qu'est Jules-César Scaliger nous amènent, avec ce paysage idéal, jusqu'au cœur du XVI<sup>e</sup> siècle. Plus tard encore, Curtius souligne que « dans la forêt des Ardennes dont parle Shakespeare (*As you like it*), on trouve des palmiers, des oliviers et des lions<sup>7</sup> ». *Comme il vous plaira* date de 1599 : au tournant des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles, il n'est toujours question que de représentation idéale d'éléments naturels ayant en soi force de symboles. Ce qui est tout sauf une définition, acceptable pour nous, du paysage.

Cependant, avec des artistes comme Cimabue ou Lorenzetti, des arrière-plans de villes ou de campagnes illustrent fresques et tableaux depuis le XIII<sup>e</sup> siècle. Eugenio Battisti octroie à Giovanni Bellini, au XV<sup>e</sup> siècle, « le passage du symbolisme traditionnel au symbolisme moderne ». Il entend par là que les attributs mystiques des saints personnages et de la Vierge ne sont plus « représentés en motifs isolés » mais sont « désormais associés et amplifient le fond du paysage avec des panoramas lointains de rivières, de montagnes et de collines ». Il y a donc une archéologie de la façon dont, en fond du tableau, les motifs s'organisent en une idée de paysage. Prémisses qu'Eugenio Battisti commente ainsi :

La conception cosmique du paysage créé à la Renaissance (elle s'accompagne également de vues très larges, développées dans le sens horizontal, pour lesquelles Kepler inventa une chambre noire spéciale afin d'en rendre l'enregistrement plus facile et de tenter de réaliser des vues de 360 degrés) est au principe des réussites

---

<sup>5</sup> Ernst Curtius, *ibid.*, p. 313.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 316-317.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 303-304.

de l'art du XVII<sup>e</sup> siècle. [...] On possède ainsi des tentatives, très réussies, même chez des peintres qui, comme Vermeer, s'occupent rarement de paysage, d'harmoniser ces deux composantes : celle de l'enregistrement exact, capable d'évoquer la lumière d'une région ou d'une saison, et celle de l'indétermination qui suggère des promenades imaginaires dans des espaces et des régions illimités. Le célèbre paysage hollandais naît de cette conjoncture<sup>8</sup>.

*Lumière et indétermination* surgissent comme les deux mots clés de l'extrait que nous venons de citer. Ils évoquent une approche du paysage qui n'a plus rien à voir avec les valeurs qu'il portait au sens de Curtius. Eugenio Battisti en fait les attributs d'une *conception cosmique*, établie dans la tension de scruter l'horizon pour en déceler, pour y déceler l'« illimité ». Ici se redéfinit un mode de voir. Il serait passionnant de se placer à ce moment de notre histoire occidentale pour tenter d'en éclaircir le pourquoi ; ce n'est pas notre propos dans ces pages.

Le résultat, du moins, en est que les philosophes du temps se lancent sur les multiples pistes qu'ouvre le champ de l'optique. L'étude savante de la « perspective » – de *perspicere*, « regarder à travers, voir clairement » –, l'invention du télescope, celle du microscope, soulignent que toute une société envisage un nouveau rapport du visible à l'invisible. Le visible ne dit que l'apparence des choses, mais cette apparence est aussi une transparence : le sens du monde s'y love et en dégager les premières lois est le chemin de la connaissance et de la sagesse, objet de toujours de la philosophie. Dans le dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, Isaac Newton pourra parler ainsi de ce Dieu « qui existe toujours et partout » :

Nous avons des idées sur ses attributs, mais quant à la substance réelle de toute chose, nous en ignorons tout, et c'est pourquoi nous pouvons seulement *connaître Dieu d'après les apparences des choses*<sup>9</sup>.

Avec Nicolas Copernic, la science était parvenue, dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, à cet autre constat : c'est le soleil, non la terre, qui se tient au centre du monde. C'est lui le moteur du cosmos, il anime la rotation des planètes. Une lumière nouvelle est au cœur du système ; cette lumière naturelle *dénonce* doublement la lumière divine : elle la dénonce, dans un sens laudatif, parce

---

<sup>8</sup> Eugenio Battisti, in *Encyclopaedia universalis*, édition française, 1989, tome 17, art. « paysage », p. 658. Pour cette citation et les précédentes du même.

<sup>9</sup> Cité par Daniel Boorstin, *les Découvreurs* [1983], trad. Seghers /Laffont, « Bouquins », 1986, p. 399. Nous soulignons.



qu'elle la signifie ; elle la dénonce, dans un sens dépréciatif, parce qu'elle s'installe en ses lieu et place. Copernic, astronome et fervent théologien exerçant à Frauenburg sa fonction de chanoine, dédie son ouvrage *Des révolutions des orbés célestes* au pape Paul III<sup>10</sup> ; la Nature ne s'en fait pas moins le principe créateur *en acte*. Au siècle suivant, Galilée conciliera la Nature et la Bible, en décrétant face au pape Paul V qui le reçoit en 1611 :

Aussi bien l'Écriture sainte que la Nature procèdent de la Parole divine, la première étant le Verbe du Saint-Esprit, la seconde l'exécutrice la plus fidèle des commandements de Dieu. [Mais] la nature est inexorable et inaltérable et se moque que ses raisons cachées soient expliquées à l'homme, *aussi longtemps qu'elle n'outrepasse pas les lois qui lui sont imposées*<sup>11</sup>.

La Nature est l'actrice du monde, l'*exécutrice de Dieu*. On peut même l'envisager capable d'« outrepasser les lois qui lui sont imposées ». Dieu est Parole ; la Nature est l'actualisation de cette parole, sous le signe, néanmoins, d'une autonomie remarquable. René Descartes, à la génération suivante, travaillera dans cet esprit, tout aussi chrétien et tout aussi scientifique, avec l'intention de dévoiler de la Nature les secrets qu'elle nous autorise de percer. Il définit, ce faisant, la démarche du philosophe telle qu'on la comprendra jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. La Nature a des raisons que notre raison ne comprend pas, et, surtout, qui la soumettent au Dieu des Écritures d'assez mauvaise grâce.

#### L'INTRIGANT SILENCE DES PEINTURES FLAMANDES

Cet esprit nouveau des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles offre le contexte idéologique des tableaux hollandais qui inventent le paysage. La jeune république des Provinces-Unies, en acquérant son autonomie sur l'Espagne en 1609, s'est faite pour l'Europe entière le lieu où tout s'exprime et tout s'imprime. Parmi bien d'autres exemples, quand Galilée, sur la fin de sa vie, voit la papauté revenir de ses curiosités libérales et le mettre en 1633, au terme d'un procès, en résidence

---

<sup>10</sup> Une première version de sa théorie est publiée sous la papauté de Clément VII, en 1530. « Il semble que ce livre ne rencontra pas d'opposition dans les milieux religieux. », en écrit Giorgio Abetti (in Lafont-Bompiani, dir., *Dictionnaire des auteurs*, Laffont, « Bouquins », tome 1, article « Copernic »). Luther, en revanche, s'en offusque : « Ce fou qui prétend bouleverser toute l'astronomie ! Mais, comme le déclare l'Écriture, c'est au soleil et non à la terre que Josué a donné l'ordre de s'arrêter. » (*Ibid.*, article « Copernic »)

<sup>11</sup> Daniel Boorstin, *les Découvreurs* [1983], trad. Seghers /Laffont, « Bouquins », 1986, p. 309.

surveillée avec interdiction de publier, c'est à Leyde que le savant se fait imprimer, en fraude.

On comprend, en contrepoint, que la Hollande – la frange intellectuelle hollandaise – ne représente pas l'opinion de l'Europe, où les idées nouvelles ont quelque mal à se répandre. Liberté de pensée et rétorsions politiques mêlées, chacun quoi qu'il en soit a bien le droit, ou est-ce le devoir, de débattre avant de s'estimer convaincu : l'entreprise des paysagistes flamands suscite de la part de nombre d'artistes ou de théoriciens une forte résistance. Au milieu du siècle précédent, Michel-Ange, dans un courrier à Francisco da Hollanda, avait eu ce jugement sur les tout premiers paysages des peintres nordiques :

Ils peignent, en Flandre, dans la seule intention d'abuser l'œil extérieur des choses qui vous réjouissent [...]. Ils peignent des matériaux, des briques et du mortier, l'herbe des champs, les ombres des arbres, les ponts et les rivières, ils appellent ça « paysage » et y ajoutent quelques petits personnages par-ci par-là. Et tout cela, même si c'est agréable à certains égards, est en vérité sans raison, sans symétrie, sans proportion, sans souci de choisir ou d'écarter telle ou telle chose<sup>12</sup>.

Un siècle et demi plus tard, un Charles Perrault ou un Jean-Baptiste Dubos seront encore à peu près du même avis. Or, à bien lire Michel-Ange, s'il y a un « œil extérieur », il faut donc qu'il y ait un œil intérieur ; c'est celui qu'il ne porte pas sur la peinture flamande. Et quelle rapidité de jugement ne trouve-t-on pas – depuis notre goût moderne – dans ces lignes du peintre italien qui imagine ces artistes, puisqu'ils les réprouvent, travaillant « sans raison, sans symétrie, sans proportion et sans souci d'écarter telle ou telle chose ». Ce qui malgré tout ne manque pas, pour lui, d'être « agréable à certains égards » s'effondre devant le fait d'être « *en vérité* sans raison ». L'expression de langage est révélatrice. Les artistes qu'ils incriminent auraient eu beau jeu de lui rétorquer que rien ne pouvait être plus fondamental à leur recherche, justement, que l'idée de vérité.

On peut admettre, pourtant, la position de Michel-Ange. Quelles impressions, en effet, suscitent ces paysages flamands, quand on les place face à la peinture de l'époque où ils s'expriment ? La première est que les personnages qui y figurent s'y font minuscules, *insignifiants* en eux-mêmes ; la seconde est que ces personnages sont les éléments d'un tout, ledit « paysage », et, plus

---

<sup>12</sup> In Kenneth Clark, *L'Art du paysage*, Julliard, 1960. Citation reprise dans Jean-Pierre Le Dantec, *Jardins et paysages*, op.cit., p. 92.

précisément, qu'ils s'y soumettent. Les figures humaines sont, dans telle toile de Jan van Goyen, des matelots ramant dans une mer démontée, ou dans telle autre de Jakob van Ruysdael, un voyageur à cheval, petite tâche rouge sur un chemin fangeux, parmi une lande brun-doré écrasée de ciel (*le Coup de soleil*, musée du Louvre). Ces figurines indiscernables sont des présences « accessoires » – selon le mot de Louis Réau –, qui ne se justifient que de s'intégrer au paysage et de participer de l'expression grandiose de l'ensemble.

Ainsi, même à comparer ces peintres aux Lorrain ou Dughet qui, ailleurs, inventent aussi le paysage, on éprouve qu'avec les Hollandais, l'homme, pourrait-on dire, *se tait*. Les titres des tableaux renforcent ce sentiment. Quand, en 1660, Claude Lorrain place un petit groupe assis dans le coin d'une toile qui dépeint un immense panorama champêtre, il l'intitule encore *le Repos avant la fuite en Égypte* (Léningrad, musée de l'Ermitage) ; mais, depuis quelque temps déjà, Vlieger, Ruysdael ou Van Goyen appellent leurs toiles *Mer calme*, *Clairière dans le bois*, *Sentier avec cabanes*, *Paysage*. Ou, peut-être, plus souvent ne les appellent-ils pas<sup>13</sup>. Ces toiles, comme l'objectent ceux qui les regardent sans rien y voir, n'ont pas de sujet ; elles ne veulent rien *dire*.

L'artiste, comme les personnages dérisoires qu'il place sur sa toile, fait silence devant ce qu'il conçoit comme un tout énigmatique. Ce ne sont plus, en arrière-fond d'une scène mythologique ou d'un portrait, les symboles que figurent un arbre, un mont ou une ville, mais, prenant toute la place du sens, une affaire de ciel, d'eau et de vent, de mouvement et d'heure du jour. Entité à peine appréhendable par son évanescence : la lumière et sa violence, l'espace et sa vastitude. L'homme s'y inscrit à une échelle infinitésimale, soumis, particule parmi les particules. Dans ce projet, s'affirme bien une exigence renouvelée des artistes de se confronter à l'insaisissable, de désigner l'indicible. Une magie de la nature s'y fonde, en rupture avec ce qu'en livrait l'expression picturale traditionnelle. Mais *autonomie d'une nature cosmique, lumière et indétermination* sont des valeurs encore trop éthérées, trop abstraites. Attitudes créatrices portées

---

<sup>13</sup> On peut se choquer que rien ne précise jamais, sur le cartouche d'un tableau ou lorsqu'il est décrit dans un ouvrage d'art, si le titre est de l'artiste ou s'il a été donné ultérieurement. Christian Michel dans son article sur le paysage hollandais (voir note suivante) précise que ce sont les auteurs de catalogues qui depuis le XIX<sup>e</sup> siècle « dotent les tableaux de titres tels que *Paysage avec...*, ou *Vue de...* » Un simple code symbolique semblerait essentiel, au bénéfice de l'histoire de l'art, pour permettre de distinguer un titre originel d'un titre d'enregistrement attribué éventuellement trois cents ans plus tard.

sur la vague des idées nouvelles, sans doute s'expriment-elles sans aucune conceptualisation des artistes eux-mêmes.

Dans son article de contribution aux *Enjeux du paysage*, Christian Michel fait le point des réponses qui seront données plus tard à l'émergence du paysage en cet « âge d'or » de la peinture hollandaise. À propos d'un article d'Edy de Jongh paru en 1971, il explique comment « ce dernier a cherché à démontrer que la peinture hollandaise se référait essentiellement à une conception biblique et morale du monde<sup>14</sup> ». Si Edy de Jongh semble s'attacher plus aux signifiés des œuvres qu'à la valeur signifiante du paysage en soi, c'est au moins souligner la dimension idéologique des toiles. Michel évoque aussi les recherches de Svetlana Alpers, pour qui ces artistes flamands « chercheraient à traduire une nouvelle culture scientifique ; ils représenteraient non la nature mais le regard humain sur la nature<sup>15</sup> ». L'analyse d'Alpers n'est pas plus développée dans l'article de Michel, mais, dite ainsi, elle nous paraît la plus en symbiose avec notre conviction.

Quelques rares approches de ce type mises à part, Christian Michel note qu'après Eugène Fromentin et ses *Maîtres d'autrefois*, « la notion la plus largement utilisée pour analyser le paysage hollandais est celle de "réalisme"<sup>16</sup> ». Et il réfère, dans ce sens, à un article de Simon Schama, de 1987 :

Pour le spécialiste de la culture intellectuelle et matérielle des Pays-Bas du siècle d'Or, Simon Schama, le « réalisme » s'expliquerait par une forme de désenchantement du monde, conduisant à chercher dans la peinture de paysage, non une évasion, mais des préoccupations contemporaines<sup>17</sup>.

Pourtant ces paysages hollandais nous apparaissent présenter tout sauf une image désenchantée du monde. Si on y lit une inquiétude prégnante, elle s'y mêle au contraire à un réel enchantement. Cet art qu'on peut bien sûr taxer de réalisme, mais à la seule condition de le considérer depuis notre XXI<sup>e</sup> siècle, nous paraît à envisager d'abord comme une puissante intellection du monde.

Nous situant à l'opposé de l'idée énoncée par Simon Schama, nous verrions plutôt une quête d'« abstraction », dans la mesure où retrancher de la toile tout

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>16</sup> Christian Michel, in Michel Collot, *op. cit.*, art. « La peinture de paysage en Hollande au XVII<sup>e</sup> siècle. Un système de signes polysémiques ? », p. 210.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 213.

discours sur l'homme, toute citation de son histoire ou de son rapport explicite à une transcendance, semble bien rejeter, pour un homme du XVII<sup>e</sup> siècle avec l'idée qu'il a du monde, « toute référence immédiate au monde extérieur ». Or notre expression entre guillemets est tirée de la définition que *l'Encyclopédie de l'art*, de Lucio Felici et François Livi, donne de l'art abstrait, en tant qu'il se donne pour tâche de dire

un ordre et une rationalité qui excluent une référence immédiate au monde extérieur mais qui soient capables de saisir les forces créatives de la nature<sup>18</sup>.

Une telle intention n'aurait-elle pas pu s'appliquer exactement, dans son contexte historique, à la démarche paysagiste ?

Le paysage est à notre sens, dès ses origines, l'expression d'un sentiment « métaphysique », au sens que donne au même moment Descartes de la métaphysique : non pas une théologie, mais une réflexion sur ce qui fait la racine de tout ce qui est, selon la formule énoncée dans *les Principes philosophiques* :

Toute la philosophie est comme un arbre, dont les racines font la métaphysique, le tronc est la physique et les branches qui sortent de ce tronc sont toutes les autres sciences<sup>19</sup>.

L'être de la métaphysique, pour Descartes, c'est « l'être qui est à l'origine de tous les êtres, la source de toute science et de toute réalité<sup>20</sup> », commente Ferdinand Alquié. En écho à cette idée neuve, dans les arts, la campagne, la mer, la montagne se muent en stimulant spectacle de la Nature. Interroger la campagne avec cet état d'esprit consiste en effet à en rendre sensible la « nature », la force active, le principe. Ce qui s'offre à la vue est désormais envisagé d'un seul regard, comme une entité homogène ; que cela en induise la minutieuse analyse formelle n'en constitue que le corrélat. Les questions esthétiques et techniques, qu'on étiquettera d'« approche réaliste », ne peuvent être, comme le veulent certaines analyses, les *raisons* du paysage.

#### LA CAMPAGNE, L'IMMONDE

---

<sup>18</sup> Lucio Felici et François Livi, dir., *Encyclopédie de l'art*, Garzanti-LGF, « La pochothèque », 1991, article « art abstrait ».

<sup>19</sup> René Descartes, *les Principes de la philosophie* [1644], Librairie philosophique Vrin, 1965, p. 42.

<sup>20</sup> Ferdinand Alquié, in *Encyclopaedia universalis*, 1989, tome 15, article « Descartes ».

Ce courant artistique flamand, on l'a dit, a une avance notoire sur l'ensemble de la peinture et de la littérature en Europe. Et, pour le bourgeois du XVII<sup>e</sup> siècle, ce qu'on rencontre hors des villes est encore loin de s'être mu en spectacle. « Les champs », comme on dit en France, se contentent, dans le langage châtié, de devenir la « campagne ». Dans ce terme plus générique, on y efface ce qu'ils pourraient évoquer de travail paysan, de labeur et de labour. Dans son étude sur *le Français classique*, Gaston Cayrou note, à propos des expressions « maison des champs », « aller aux champs » :

Ces tours, selon François de Callières, (*Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer*, 1693) « ne sont pas du bon usage » et il faut dire « maison de campagne », « aller à la campagne ». Argan les emploie dans Molière, mais non Cléante, qui est homme du monde<sup>21</sup>.

La « campagne » aseptise les « champs », et en fait plus sûrement ce no-man's land au sens propre, qui n'est pas la ville, qui n'est le monde que quand le monde s'y déplace. Il est vrai que la population des campagnes n'a jamais eu, de toute son histoire, une image aussi dégradée qu'à l'époque classique ; elle est arrivée alors au nadir du « lent processus de paupérisation qui toucha progressivement, du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle aux premières décennies du XVIII<sup>e</sup>, tous les groupes sociaux de la société rurale<sup>22</sup> ».

Dans *la Princesse de Clèves*, les héros très civilisés du récit ne vont donc pas aux champs, mais à la campagne. On s'y invite, on s'y retrouve, pour « se divertir et se donner tous les plaisirs de la campagne », chez M<sup>me</sup> de Mercœur, la sœur de M. de Nemours. L'auteur ne nous dit pas plus de ces divertissements, sinon celui de « la chasse à courir le cerf », ce succédané de la guerre comme occupation honorable dans le plat pays.

L'autre intention qui peut faire souhaiter la campagne est celle dont use et abuse M<sup>me</sup> de Clèves : celle de n'y rien voir ni personne, n'y rien sentir, ne rien éprouver. La campagne, si on n'y convie pas la ville, est bien l'espace d'un néant. Dans le milieu plus banal de la fable du *Mal marié*, Jean de La Fontaine inflige à l'épouse épuisante la sanction du mari de « la renvoyer à la campagne ».

Là voilà donc compagne

---

<sup>21</sup> Gaston Cayrou, *le Français classique*, Didier, 1924, art. « champ », p. 137.

<sup>22</sup> Jean Jacquart, in Georges Duby et Armand Wallon, dir., *Histoire de la France rurale*, tome 2, Le Seuil, 1975, p. 329.

De certaines Philis qui gardent les dindons,  
Avec les gardeurs de cochons.  
Au bout de quelque temps qu'on la crût radoucie  
Le mari la reprend. « Eh bien, qu'avez-vous fait ?  
Comment passiez-vous votre vie ?  
L'innocence des champs est-elle votre fait<sup>23</sup> ? »

La campagne est « innocence des champs », limbes d'où l'on vient et où l'on retourne à son corps défendant : métaphore, à peu près, de la mort. Dans la fable, une première expérience de l'« immonde », du non-monde, entre dindes et cochons n'aura pas suffi à l'épouse, et le mari, la seconde fois, l'y congédie tout à fait : « Retournez au village, adieu. »

Campagne symbole, dans le pire des cas, d'un exil désolé, et dans le meilleur des cas, d'un répit, à l'écart du monde, des émotions trop intenses qu'il procure ; dans *la Princesse de Clèves*, les deux nuances se mêlent pour dire la campagne comme un envers du monde, l'espace où rien n'advient. Quand l'héroïne, avec l'intention secrète de mettre le boisseau sur son élan pour M. de Nemours, déclare à son mari « qu'elle voulait aller à la campagne, qu'elle se trouvait mal et qu'elle avait besoin de prendre l'air », celui-ci secoue les épaules :

M. de Clèves, à qui elle apparaissait d'une beauté qui ne lui persuadait pas que ses maux fussent considérables, se moqua d'abord de la proposition de ce voyage et lui répondit qu'elle oubliait que les noces des princesses et le tournoi s'allaient faire<sup>24</sup>.

Pourquoi une femme dans toute sa beauté irait-elle se terrer à la campagne ? Et cela au moment même de « paraître dans le monde », c'est-à-dire de vivre plus intensément, d'exister pleinement ? Étrange faiblesse. « Le repos n'est guère propre à une personne de votre âge », s'étonne-t-il avec une réelle inquiétude sur la santé de sa femme, en époux amoureux qu'il est.

À s'y divertir ou à s'y retirer, rien n'est moins le lieu d'une vérité du sens que la campagne. Dans *la Princesse de Clèves*, on s'y rend pour dissimuler quelque chose, pour différer un aveu nécessaire, pour tenter d'oublier une vérité qui insiste, en un mot pour échapper à soi-même puisqu'on échappe aux autres.

---

<sup>23</sup> Jean de La Fontaine, *Fables* [second recueil, 1678], rééd. Gallimard et LGF, 1964, livre VII, II, p.191.

<sup>24</sup> Marie-Madeleine de Lafayette, *la Princesse de Clèves* [1678], LGF, « Le livre de poche », 1972, p. 158

Le lieu de la vérité est le « monde », c'est-à-dire la société des hommes, et c'est au milieu du monde, dans la conversation, que l'individu s'émeut, se trahit, se découvre, se centre. Lorsque M. de Clèves cherche à savoir le nom de l'homme qui a le cœur de sa femme et qu'il confie à celle-ci ses suppositions :

– Je ne vous répondrai rien, lui dit-elle en rougissant, et je ne vous donnerai aucun lieu, par mes réponses, de diminuer ou de fortifier vos soupçons ; mais si vous essayez de les éclaircir, vous me donnerez un embarras qui paraîtra aux yeux de tout le monde. Au nom de Dieu, continua-t-elle, trouvez bon que, sur le prétexte de quelque maladie, je ne voie personne.

– Non, madame, répliqua-t-il, on démêlerait bientôt que ce serait une chose supposée<sup>25</sup>.

L'argument de M<sup>me</sup> de Clèves pour éviter le pire est de supplier son mari de la laisser dissimuler : la vérité sue ou trop évidente, elle n'aurait pas la force de l'assumer « aux yeux de tout le monde ». Elle préfère échapper au regard d'autrui, et pour cela, que rien d'« honnête » ne saurait justifier, elle conçoit le prétexte de la maladie, c'est-à-dire le mensonge. Ce à quoi M. de Clèves répond, en toute conscience, que la vérité n'échappe pas au monde.

Ce qu'on pourrait avoir tendance à interpréter aujourd'hui comme de vaines préoccupations de figuration mondaine véhicule, en fait, un sens profond. La référence constante des acteurs du roman à la société tient à ce que c'est dans le miroir de la communauté humaine que chacun construit à ses propres yeux une juste image de soi. Il faut concilier à tout prix ses sentiments avec sa « présence au monde », que détermine exclusivement l'acceptation sociale de ce mot.

L'ailleurs, dans ce cadre, ne peut être qu'une figuration idéale de la relation humaine. Ce qui nous dépasse, nous fait défaut et nous ravit, toute aspiration à ce qui enthousiasme, se marque dans *la Princesse de Clèves* dans l'écart entre le monde tel qu'on y vit et une rêverie sur l'amour parfait. L'élan entre M<sup>me</sup> de Clèves et M. de Nemours est en soi vécu comme impossible, sans qu'il soit aucunement question d'y voir, comme ce sera en partie le cas dans *la Nouvelle Héloïse*, une dénonciation des conventions sociales. Ce qui trouble M<sup>me</sup> de Clèves relève, plus radicalement, d'un dilemme ontologique qu'on pourrait énoncer ainsi : « D'être au monde et de l'insuffisance d'y être ».

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 173.



Aussi le roman, par-delà la disparition de M. de Clèves, trouvera son dénouement, non dans quelque plate retrouvaille des amants, mais dans leur séparation absolue : le mari est nécessaire à une figure triangulaire du désir, plutôt qu'il n'est un empêchement à une figure binaire de l'amour. M. de Clèves mort, sa femme se retire dans un couvent ; quant à M. de Nemours, « des années entières étant passées, le temps et l'absence ralentirent sa douleur et éteignirent sa passion<sup>26</sup> ». Le désir se dissipe en même temps que s'efface, pour lui, la tension entre le monde et l'absolu. Entre-temps a problématique tout entière du roman se sera inscrite dans la sphère du relationnel : il n'y a de nature divine qu'au cœur de la nature humaine ; l'une se mire dans l'autre, et vice versa. Rien en deça, rien au-delà. L'idéologie de Marie-Madeleine de Lafayette doit tout à un monde chrétien où perdue le respect de la parole biblique d'un homme créé, et lui seul, à l'image de Dieu.

#### LE PAVILLON DE LA FORET : OU L'IDENTITE SE COMPLIQUE

M<sup>me</sup> de Clèves est d'entrée et restera pour M. de Nemours « la personne qu'il aimait d'une passion la plus violente, la plus naturelle et la mieux fondée qui ait jamais été<sup>27</sup> ». Ce qui est qualifié de *naturel* dans l'œuvre, c'est la passion parfaite, cette passion *la mieux fondée* qui porte les héros l'un vers l'autre. On ne trouve pas, sauf erreur, d'autres occurrences des mots « naturel » ou « nature » dans tout le roman. Quant au mot de paysage, même si le mot s'emploie déjà ailleurs, il n'est pas du tout du lexique de Marie-Madeleine de Lafayette.

Pour autant, la campagne est présente dans le récit, et elle y joue un rôle d'une ambiguïté fort intéressante. Toujours revendiquée, on l'a dit, comme le lieu d'un répit souhaité, elle va se révéler, à chaque fois, le lieu d'un trouble intense pour les héros. En cela elle est le contraire de ce qu'on espère d'elle, elle déjoue l'idée qu'on s'en fait. Ainsi, elle se révèle insidieusement le cadre qui convient aux surprises de l'âme. Mais c'est comme innocemment que l'amalgame semble s'imposer, sous la plume de l'écrivain, entre l'expression de la violence psychique et l'étrangeté de l'élément champêtre.

C'est un recoin du domaine que les Clèves possèdent à Coulommiers qui va être, par deux fois, le théâtre de l'acmé du drame. Il est décrit comme

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 269.

un pavillon, dont le dessous était un grand salon accompagné de deux cabinets, dont l'un était ouvert sur un jardin de fleurs, qui n'était séparé de la forêt que par des palissades, et le second donnait sur une grande allée du parc<sup>28</sup>.

Si on ne peut appeler cela un paysage, on a du moins affaire à une des rares descriptions topographiques du roman. Nous sommes dans le « paysage comme motif décoratif », avec ses éléments symboliques, tel qu'on peut le rapporter aux arrière-plans de tableaux dont nous parlions au début. Se dérouleront là, dans un jeu subtil, et à vrai dire assez obscur, sur l'agencement qu'on peut déduire du pavillon, les scènes clés du récit.

Dans la première des deux, M<sup>me</sup> de Clèves révèle à son mari ses « sentiments » pour un autre – sans toutefois nommer M. de Nemours. Le couple est « assis sous le pavillon », ce qui laisse plutôt entendre qu'ils y sont dans le salon. Elle, bouleversée par son aveu, le finit aux genoux de son mari, « le visage couvert de larmes » ; lui, est « demeuré pendant tout ce discours, la tête appuyée sur ses mains, hors de lui-même<sup>29</sup> ». Quant à M. de Nemours, qui s'était fait recevoir chez sa sœur dans une propriété voisine, il a pris un chemin de traverse pendant la chasse à courre et il assiste en cachette à la confidence ; il souffre lui aussi mille morts, à ne savoir trop de qui M<sup>me</sup> de Clèves peut bien être amoureuse.

M. de Nemours se tient « dans le cabinet qui donnait sur le jardin de fleurs, dans la pensée d'en ressortir par une porte qui était ouverte sur la forêt<sup>30</sup> ». La végétation à connotation érotique du jardin de fleurs ouvre sur l'espace sauvage, d'où il vient et où il se dissoudra, en une conjonction de lignes de fuite où s'esquissent, entre les trois personnages, des notions de danger et de salut.

Dans ce moment vertigineux, chacun des personnages doute de la réalité de ce qui arrive. Ainsi, pour M<sup>me</sup> de Clèves, la plus actrice des trois :

[lorsqu']elle demeura seule, qu'elle regarda [l'aveu] qu'elle venait de faire, elle en fut si épouvantée qu'à peine put-elle s'imaginer que ce fût la vérité<sup>31</sup>.

À cette description d'un lieu à la frontière de la civilité (la grande allée du parc) et de la sauvagerie (la forêt), répond donc le premier grand moment d'égarement qui touche les trois personnages.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>29</sup> Pour ces deux citations d'extraits de phrase, *ibid.*, p. 163.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 168.

Le second moment clé dont le pavillon est la scène propose aussi un jeu de miroir entre trois personnes, encore complexifié. C'est la nuit, cette fois. M<sup>me</sup> de Clèves, seule ou qui l'imagine – « dans ce pavillon où M. de Nemours l'avait écoutée », précise pernicieusement le narrateur – se tient à son tour dans le cabinet ouvrant sur le jardin de fleurs et y contemple une précieuse copie qu'elle a fait faire du *Siège de Metz* : y figure, parmi d'autres chefs de guerre, tous « peints fort ressemblants<sup>32</sup> » savons-nous, M. de Nemours. Mise en abyme de toute la scène, le tableau figure donc *subjectivement* le sentiment de M<sup>me</sup> de Clèves, en disant *objectivement* tout autre chose. Selon le genre « peinture d'histoire » auquel il réfère, on peut d'ailleurs supposer à ce tableau de forts airs de « paysage », et s'y représenter les personnages en avant-plan d'une plaine où s'érige au fond une ville fortifiée.

Cependant M. de Nemours, depuis le jardin, la contemple le contempler, en cachette. Il se croit « seul » lui aussi, mais un émissaire de M. de Clèves – double diaphane du mari, et son œil – est tapi en retrait, à suivre ses faits et gestes. Nemours, ivre de l'idée de se manifester à M<sup>me</sup> de Clèves, ce qu'il désire et craint à la fois, en fait assez – mais jusqu'où consciemment ? et jusqu'où vraiment ? – pour qu'un instant M<sup>me</sup> de Clèves *croie* l'apercevoir dans la vitre de la porte-fenêtre derrière laquelle il l'observe.

Suprême subtilité littéraire, le texte se garde de trancher entre l'illusion des sens de l'héroïne et l'éventualité du fait : du rêve intime que poursuit l'amante à l'« apparition » attestée de l'amant, tout demeure, en une tournure de phrase, indécidable.

Soit qu'elle eût l'esprit rempli de ce prince, ou qu'il fût dans un lieu où la lumière donnait assez pour qu'elle le pût distinguer, elle crût le reconnaître<sup>33</sup>.

À cette seconde, et par le génie de la langue de Marie-Madeleine de Lafayette, le pavillon de la forêt délivre la magie d'être le lieu géométrique d'une hallucination *et* de la réalité la plus attestable.

Moment de pur envoûtement, brûlant, insoutenable. La femme, l'instant suivant, fuit ; l'homme se fige. « Sans balancer ni se retourner du côté où il était, [M<sup>me</sup> de Clèves] entra dans le lieu où se trouvaient ses femmes<sup>34</sup> ». De l'autre côté

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>34</sup> *I.e.* ces dames de compagnie et ses servantes qui l'ont escortée jusqu'au pavillon.

de la vitre, une autre force censure implicitement toute entreprise de l'amant, c'est l'œil de l'émissaire du mari. *Dedans*, l'Amante, et son escorte de femmes qui idéalise sa féminité ; *dehors*, l'Amant, sous le contrôle de l'homme de confiance du mari, qui idéalise sa virilité. Par « qui idéalise » nous entendons : qui marque féminité et virilité comme interdites, en les sublimant.

Pour souligner l'érotisme « absolu » de la scène, ajoutons que le dehors qu'est le jardin est déjà un dedans. M. de Nemours est en fait *dans la place* : un peu plus tôt, au cœur de la nuit, il lui a fallu, pour jouir – de la vue – de M<sup>me</sup> de Clèves, entrer dans ce jardin.

Les palissades étaient fort hautes, et il y en avait encore derrière pour empêcher qu'on ne pût entrer, en sorte qu'il était assez difficile de se faire un passage. M. de Nemours en vint à bout néanmoins<sup>35</sup>.

Pour parvenir là, il lui avait fallu, d'abord, traverser la sombre forêt inconnue, où la première fois il avait commencé par se perdre. Le bien nommé « pavillon de la forêt » est cet écrin de la féminité, que pare et que prépare le jardin de fleurs où l'on pénètre en surmontant les obstacles, au bout de la sauvagerie sylvestre du désir. Le soupçon de sa présence ravit M<sup>me</sup> de Clèves à son rêve autant que son rêve la ravit à ce soupçon. L'extase de M<sup>me</sup> de Clèves fait écho à l'émoi sublime de M. de Nemours, que le texte, un peu plus haut, exprimait ainsi :

Voir au milieu de la nuit, dans le plus beau lieu du monde, une personne qu'il adorait, la voir sans qu'elle sût qu'il la voyait, et la voir tout occupée de choses qui avaient rapport à lui et à la passion qu'elle lui cachait, c'est ce que n'a jamais été goûté ni imaginé par nul autre amant<sup>36</sup>.

Les superbes jeux de miroirs biaisés que conjuguent ces deux scènes paroxystiques nous tiennent sur le fil du rêve et de la réalité, dans les reflets qu'ils mélangent. C'est le lieu qui le veut, ou qui le rend possible. Parce qu'il brouille les repères ordinaires de la civilité et de la décence, qu'il est creuset où se concocte le mixion détonante de l'intime, du sauvage, de la fascination d'autrui et de l'égarement de soi. La parole s'y oublie, dans les deux acceptions du verbe :

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 221.

elle s'oublie, la première fois, quand M<sup>me</sup> de Clèves en dit trop à son mari ; elle s'oublie encore, la seconde fois, dans le silence fasciné et fascinant qui saisit le lecteur lui-même.

Dans ces deux scènes les plus troubles du récit, l'une diurne et bavarde, l'autre nocturne et consacrée à la volupté du silence, le petit jardin clos en lisière de forêt se fait l'espace d'une mystique de l'épreuve. Figure du dehors et du dedans, lieu de la dissimulation et de la découverte, espace de l'illusion et de la vérité, on s'y pense seul mais l'autre est là qui nous entend ou nous voit. Tout ce qui serait ailleurs inconciliable se fait ici le palimpseste d'un état limite de la conscience.

Quoique épié, entendu, observé, chacun des trois personnages y apparaît exemplairement seul. De ce point de vue, l'enjeu de *la Princesse de Clèves* pourrait se voir comme le besoin de renoncer à autrui pour préserver une conscience problématique de soi. Personne ne s'y donne à personne, par une raison d'essence supérieure qui trouble « merveilleusement » les identités. M<sup>me</sup> de Clèves échappe à son mari par ses sentiments pour Nemours ; elle échappe à Nemours par respect et amitié pour son mari. Clèves et Nemours échappent, eux, à leur identité sociale, à leur place face au monde, par la fêlure qui les travaille et où ils se perdent. Séducteur qui se doit aux femmes, Nemours se mue en amoureux transi. Troublé dans sa perception de soi, il en vient à souffrir paradoxalement de l'existence d'un mari, « qui lui donnait plus de jalousie qu'aucun de ses rivaux<sup>37</sup> ». Mais Clèves, qui a ce statut de mari, se vit d'abord en amant éconduit. Ce qui l'amènera au bord de la tombe sera « la douleur que cause l'infidélité d'une maîtresse et la honte d'être trompé par une femme<sup>38</sup> ». C'est ce déchirement équivoque qui le tue, car l'un ou l'autre de ces deux sentiments n'y aurait pas suffi.

Identités compliquées des trois héros. C'est au jardin qu'elles se révèlent, que s'entendent les débats des fors intérieurs et se dévoilent les effets de miroirs entre les âmes. Le jardin est le lieu de cette découverte d'un *soi* qui s'éprouve autre que dans sa relation au « monde » au sein duquel s'appréhendent ordinairement les limites du sens. Sans doute a-t-il fallu que la ville se fasse la seule dimension reconnue de la civilité, pour que la campagne commence à se

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 231.

vivre comme l'étrangeté d'être soi. Le paradoxe réitéré, dans *la Princesse de Clèves*, entre ce désir d'aller y chercher le repos et la violence psychologique qui s'y vit nous paraît pour cela plein de sens. Se répète la surprise de l'héroïne, escomptant à chaque fois s'absenter d'elle en même temps que du monde, d'y rencontrer en fait l'au-delà de ce qui nourrit sa vision univoque d'elle. En dépit de l'attente, la campagne n'est jamais accalmie, elle est toujours surcroît d'intensité.

Dans *la Princesse de Clèves*, pas de paysages, guère de descriptions. Néanmoins la représentation traditionnelle de type symbolique tels que s'y inscrivent le «jardin» ou la «forêt» s'y complique d'une appréhension de l'entité « campagne » comme cadre qui engendre un état d'âme confus et exalté.

## **Du beau des Lumières comme vérité des lois physiques**

### DE L'IDEE DU BEAU A LA PROBLEMATIQUE DE LA NATURE

Tout à fait contemporain de Marie-Madeleine de Lafayette – il a six ans de plus qu'elle –, Charles Perrault a été choisi par la jeune génération comme chef de file des « Modernes ». Son *Parallèle entre Anciens et Modernes*, somme polémique, est rédigé dans les années 1690. Au sein du débat, il n'en continue pas moins à réfuter l'inclassable entreprise des peintres flamands. « C'est, dit-il, “un talent peu envié” que de savoir imiter, comme ils font, la “pure nature”, c'est-à-dire la réalité la plus vulgaire<sup>1</sup> ». Jean Ehrard, qui synthétise ainsi le jugement de Perrault, en donne en suivant cette citation :

Ce n'est pas assez au peintre d'imiter la plus belle nature telle que les yeux la voient, il faut qu'il aille au-delà et qu'il tâche d'attraper l'idée du beau, à laquelle non seulement la pure nature mais la belle nature même ne sont jamais arrivées ; c'est d'après cette idée qu'il faut qu'il travaille, et qu'il se serve de la nature pour y parvenir<sup>2</sup>.

L'originalité des paysagistes flamands continue de dérouter ; cependant ce qui s'engage ici autour du concept de nature nous emmène très loin d'une Marie-Madeleine de Lafayette. Si celle-ci ne songeait guère à rapprocher le mot de celui de campagne, Perrault, lui, l'emploie quatre fois en cinq lignes, en un sens qui sous-entend ce rapprochement. Apparaissent les distinctions d'une « pure nature » que déborde une « belle nature », laquelle n'est toujours rien en soi au regard de l'art, quoique l'art doive « se servir de la nature » pour parvenir à ses fins. Toutes ces notions vont travailler inlassablement le siècle qui s'ouvre.

Une « nature » appréhendée comme *ce que les yeux voient* se lit explicitement chez Perrault, comme elle n'est pas encore envisagée par le dictionnaire de l'Académie et celui de Furetière, qui paraissent dans ces années 1690. Postulant la nature comme le référent de la réflexion artistique, Perrault la conçoit déjà d'une façon qui relativise sa réfutation des peintres flamands :

---

<sup>1</sup> Jean Ehrard, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle* [1963], Albin Michel, « L'évolution de l'humanité », 1994, p. 259.

<sup>2</sup> Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, tome 3, p. 220. Cité par Ehrard, *ibid.*

devenue l'objet de toute pensée artiste, la nature s'autonomise vis-à-vis de Dieu même, comme on l'a vu avec Galilée, et comme Descartes, depuis, l'a fondé en philosophie. La campagne comme tout observable vient figurer le concept. Les peintres hollandais, sans doute, y aident par ce qu'ils produisent, même si ou parce qu'ils vont trop loin. Ces toiles qui ne disent rien ne parlent précisément que des *effets* de la nature.

Face à cette nature, Perrault dresse le concept du beau. Le beau vient répondre dans l'art à ce vrai que le cartésianisme introduit dans les sciences, aussi lentement soit-il, encore, au tournant des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Et le beau et le vrai, dans leurs fonctions respectives, se saisissent du même objet : la nature des choses. Mais qu'est-ce donc que la nature des choses ? Rien ne semble moins défini par les penseurs du temps, et on s'étonne qu'un concept aussi triomphant soit aussi peu interrogé en tant que tel par ceux qui l'utilisent. La définition que propose de « nature » l'*Encyclopédie*, sur quoi nous revenons longuement plus loin, souligne l'ampleur de la question. La référence à la nature des choses est, en tout cas, une arme polémique formidable : c'est l'idée qui se répand qu'il est stimulant de lutter contre tout a priori et de s'aventurer hors des sentiers balisés, au nom de l'expérimentation. Descartes avait formulé plaisamment la légitimité de cette émancipation :

Il n'y a pas lieu de s'incliner devant les Anciens à cause de leur antiquité, c'est nous, plutôt qui devons être appelés les Anciens. Le monde est plus vieux maintenant qu'autrefois et nous avons une plus grande expérience des choses<sup>3</sup>.

Dans l'usage du libre-arbitre cher à Descartes, il faut toujours choisir l'observation, contre la soumission à tout discours d'autorité. Descartes, pour sa part, avait fondé cette liberté sur l'existence de Dieu, dont il déduisait le libre-arbitre de notre conscience. L'esprit nouveau, s'il est d'essence cartésienne, abandonnera au philosophe sa preuve de l'existence divine, dont il ne voit bientôt plus l'intérêt. On le pressentait dans les explications de Galilée au pape Paul V, le Dieu révélé des Évangiles ne peut lutter avec cette autre révélation : la Nature. Que l'on s'affiche chrétien, déiste ou que l'on se revendique athée, c'est elle qui monopolise tous les questionnements, scientifiques, esthétiques ou éthiques.

---

<sup>3</sup> Cité in *Dictionnaire des littératures*, op. cit., art. « Querelle des Anciens et des Modernes », p. 69.



Charles Perrault, face aux paysagistes flamands, s'arrête pourtant en chemin. La nature, sans doute, a une façon d'autonomie. Sa catégorisation entre *pure nature* et *belle nature* dit bien que, fût-elle en dessous de la quête humaine du beau, la nature connaît en soi un rapport intrinsèque à l'esthétique. Rapport créatif, aussi inabouti soit-il, puisque pure nature et belle nature semblent avoir tenté le beau, dans la mesure même où « elles n'y sont jamais arrivées ». Après s'être dotée d'une autonomie face à Dieu, la nature se dote maintenant d'intentions esthétiques. De force abstraite qu'elle était, elle se fait présente dans ses manifestations ; elle s'hypostasie. Ce qui s'offre à la vue ne figure plus seulement les effets de la nature ; c'est la nature elle-même.

Mais, même s'ils font beaucoup parler, ce qui montre au moins leur importance, quelque chose de ces tableaux hollandais reste inassimilable, pour Perrault. Pour lui comme pour la plupart, le paysage peint reste une entreprise inexplicite. Il ne prononce décidément aucune morale, aucune intention, aucun commentaire suffisamment concis sur le monde. Seule l'idée du beau, émanée de l'homme, peut fonder le sens du tableau. Perrault se tient du côté de l'être humain ; le sens se projette de celui-ci vers l'objet qu'il considère. Or, l'idéologie en germe dans la peinture hollandaise réclame une inversion de point de vue. L'homme doit se faire réceptif aux signes que la nature nous adresse. Contre Euclide qui considère que l'œil humain dirige son « feu visuel » sur les objets, Descartes, Kepler et Newton n'ont-ils pas établi que la vision est, au contraire, un phénomène passif de réception des rayons lumineux. Là encore, c'est la nature la principale actrice ; c'est depuis elle qu'il faut comprendre.

#### DE LA NATURE A L'EMOTION DU BEAU

« Ce n'est pas assez au peintre d'imiter la plus belle nature », estimait Charles Perrault ; un demi-siècle plus tard, pour Diderot, les obstacles sont tombés face à cette réserve. L'édition critique de Jacques Chouillet des *Essais sur la peinture* montre comment le philosophe monopolise sa réflexion sur le rapport de l'art à la nature. Si son premier intérêt pour les œuvres picturales ne remonte guère avant 1750, son rôle de critique d'art est déjà bien assis au fil des années 1760, quand il commente le Salon bisannuel du Louvre pour *la Correspondance littéraire* de Grimm. Dans ces comptes rendus de Salon comme dans ses *Essais*, le maître mot de Diderot en art est l'« imitation de la nature ». Les *Essais* s'ouvrent

sur cette déclaration de principe : « La nature ne fait rien d'incorrect<sup>4</sup> » et la vision d'une nature maître à penser va orienter toute sa théorie critique.

Ayant conduit son lecteur, « sur la fin d'un beau jour », dans une promenade imaginaire « aux Tuileries, au bois de Boulogne ou dans quelque endroit écarté des Champs-Élysées », l'écrivain le retient par le bras pour contempler l'effet merveilleux des rayons du soleil. Ils percent

la masse touffue des arbres, dont les branches entremêlées les arrêtent, les renvoient, les brisent, les rompent, les dispersent sur les troncs, sur la terre, entre les feuilles et produisent autour de nous une variété infinie d'ombres fortes, d'ombres moins fortes, de parties obscures, moins obscures, éclairées, plus éclairées, tout à fait éclatantes<sup>5</sup>.

Manège chatoyant du clair-obscur, impressionnisme avant la lettre. Nous sommes au cœur de l'art, quand la nature excelle. Diderot poursuit :

Nous pas se promènent sur la toile magique, et nous nous écrions : quel tableau ! Oh que cela est beau ! Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art. Et réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature. Ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'une forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre et éclaire, que Loucherbourg et Vernet sont grands.

La verve de l'écrivain nous fait entrevoir le fond de la question telle qu'elle s'énonce pour lui : si l'art peut être envisagé comme imitation de la nature, c'est qu'une rade sous le ciel ou l'expression donnée à un portrait ou encore les natures mortes de Chardin qu'il admire s'élèvent au statut de nature à proportion de ce qu'elles nous émeuvent. La nature, c'est l'émotion du beau, dans tel reflet de la mer chez Joseph Vernet ; c'est l'émotion du bien dans *la Pitié filiale* de Jean-Baptiste Greuze ; c'est l'émotion du vrai dans l'attitude abandonnée d'un bras chez Michel Vanloo peignant *l'Auteur, accompagné de sa sœur et travaillant au portrait de son père*.

Et Diderot de conclure : « Le vrai, le bon et le beau se tiennent de bien près. Ajoutez à l'une des deux premières qualités quelque circonstance rare, éclatante, et le vrai sera beau, et le bon sera beau<sup>6</sup>. » Comment circonscrire ce beau qui viendrait pointer le bien et le vrai ? Diderot le voit ainsi :

---

<sup>4</sup> Denis Diderot, *Essais sur la peinture, et Salons de 1759, 1761 et 1763*, Hermann, « Savoir Lettres », 1984, p. 11.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 76. Pour cette citation et les deux suivantes.

Si le goût est une chose de caprice, s'il n'y a aucune règle du beau, d'où viennent donc ces émotions délicieuses qui s'élèvent si subitement, si involontairement, si tumultueusement au fond de nos âmes, qui les dilatent ou qui les serrent, et qui forcent de nos yeux les pleurs de la joie, de la douleur, de l'admiration, soit à l'aspect de quelque grand phénomène physique, soit au récit de quelque grand trait moral ?

« S'il n'y a aucune règle du beau, d'où viennent donc ces émotions<sup>7</sup> ? » Question un peu embarrassée, semble-t-il. Formulation prudente, qu'on n'attribuerait pas forcément à la plume vive du philosophe. Charles Perrault supposait l'*idée* du beau, c'est-à-dire quelque chose qui relevât d'un principe énonçable, d'une pensée construite. La formule interrogative de Diderot semble dire que rien ne permet d'avancer qu'il y ait une *règle* du beau. Il y a quoi ? des émotions. Là où « quelque grand phénomène physique » – registre de la nature hors l'homme – acquiert la même valeur que « quelque grand trait moral » – registre de la nature humaine – s'appréhende la nature des choses, puisqu'on en éprouve dans les deux cas de l'émotion.

« *Apage, sophista !* Tu ne persuaderas jamais à mon cœur qu'il a tort de frémir, à mes entrailles qu'elles ont tort de s'émouvoir », s'enflamme Diderot dans le même passage. « Nature » est, chez lui, synonyme d'un état exalté de l'âme ; plus exactement : c'est cet état qui prouve qu'on a atteint la nature. Aussi le philosophe emploie indifféremment le mot de nature pour ce qui touche à la vérité absconse du monde ou à sa séduction visuelle, à ce qui touche au secret de l'art du peintre ou au charme d'un visage réel, à la beauté morale d'un acte ou à la sensualité d'un tissu. Les différentes acceptions de « nature » se fondent toutes en une seule, pour exprimer la vérité des choses quand elle parvient à nous toucher. Cette vérité peut être tout autant le fruit du talent d'un artiste que celui de la sensibilité de quiconque à toute scène de la vie, belle, juste ou édifiante.

Quand l'art suscite l'émotion, alors il touche à la nature. Ainsi Diderot écrit-il, d'un personnage de Vanloo, que « le bras pendant sur le dos du fauteuil est tout à fait hors de la toile, il n'y a qu'à l'aller prendre<sup>8</sup> ». Pour certain tableau de Chardin, « c'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper l'œil<sup>9</sup> », ou « vous prendriez les bouteilles par le goulot si vous aviez soif,

---

<sup>7</sup> Ce mot même serait intéressant à analyser, sous la plume de Diderot. Il n'a pas, au XVIII<sup>e</sup> siècle, la valeur forte qu'il recouvre aujourd'hui, mais celui de « mouvement léger ». En revanche, il conserve une idée d'expérience physique et connote un mouvement « organique » du cœur, qui le fonde dans sa dimension scientifique. L'émotion n'est pas seulement une impression vive, c'est plutôt ce qu'on appellerait aujourd'hui un symptôme. Il est probable, aussi, que Diderot participe, avec ce type de propos, de l'émphatisation affective du mot, vers son sens actuel.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 219.

les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main<sup>10</sup> ». Ou il estime qu'à contempler *le Port de La Rochelle* de Vernet dans une lunette sans y prendre le cadre du tableau, « vous vous écrieriez, comme si vous étiez placé en haut d'une montagne, spectateur de la nature même : Ô, le beau point de vue<sup>11</sup> ! » Mais Diderot prétendrait-il qu'on le prenne au mot ? L'effet de langage, plutôt, sert à désigner la limite la plus haute de l'art, celle où les mots manquent pour qualifier ce qu'on voit. La nature, c'est ce dont on jouit sans pouvoir le bien dire. Ce seul mot de nature, alors, résume l'impression de l'âme, une impression sublime.

Aussi, quand il traite de la fidélité à l'original dans l'art du portrait, Diderot donne une tournure savoureuse à sa façon de prôner l'imitation de la nature. Dans un article sur Vanloo, sa plume paraît déraiper :

Le mérite de ressembler est passager ; c'est celui du pinceau qui émerveille dans le moment, et qui éternise l'ouvrage. [...] Entre deux portraits, l'un de Henri IV mal peint mais ressemblant, et l'autre d'un faquin de concussionnaire ou d'un sot auteur peint à miracle, quel est celui que vous choisirez ? [...] Ce qu'il y a de certain, c'est que rien n'est plus rare qu'un beau pinceau, plus commun qu'un barbouilleur qui fait ressembler, et que, quand l'homme n'est plus, nous supposons la ressemblance<sup>12</sup>.

Cette chute désinvolte peut bien laisser le lecteur pantois. En matière d'imitation de la nature, Diderot y joue on ne sait plus trop sur quel degré. Que le portrait excelle, nous dit-il, et la nature triomphe. C'est le modèle, alors, qui se verra tenu d'y ressembler, pour l'éternité. Certains pourraient bien en déduire que c'est à la nature de se conformer à l'art ; ce serait oublier que, dans l'esprit de Diderot, la nature n'est rien d'autre que l'excellence de l'art, par définition.

Sur la question du paysage, Diderot tient un propos similaire, quand il met vis-à-vis Joseph Vernet et Claude Lorrain. Tout en louant son contemporain, il établit les limites d'une comparaison possible entre les deux peintres dans le fait que les toiles de celui-ci lui ont été commandées pour figurer des lieux réels, contrainte que n'avait pas le Lorrain :

Considérez que les grandes compositions de Vernet ne sont pas d'une imagination libre. C'est un travail commandé, c'est un local qu'il lui faut rendre tel qu'il est. [...] L'un est un paysagiste, l'autre est un peintre d'histoire, et de la première force, dans toutes les parties de la peinture<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 194-195.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 229.

Ils sont aussi *vrais* l'un que l'autre, en conclut-il, mais l'artiste atteint mieux à la nature quand il peut exprimer librement son inspiration. Quand l'œuvre est une pure fiction, la nature y est librement dite, ce qui fait l'artiste « paysagiste » et non seulement « peintre d'histoire ». Commentant ailleurs une autre toile de Vernet qu'il trouve mauvaise, Diderot l'en excuse parce que le thème en était par trop imposé par la commande que lui en avait faite M<sup>me</sup> Geoffrin : « C'est qu'il ne faut rien commander à un artiste, et, quand on veut avoir un beau tableau de sa façon, il faut lui dire : Faites-moi un tableau et choisissez le sujet qui vous conviendra<sup>14</sup>. »

Quand, enfin, il juge un paysage du même Vernet qui ne figure aucun lieu réel, Diderot peut alors s'exclamer :

Il a volé à la nature son secret : tout ce qu'elle produit, il peut le répéter. Et comment ses compositions n'étonneraient-elles pas ? Il embrasse un espace infini. [...] Le tableau qu'on appelle son *Clair de lune* est un effort de l'art. C'est la nuit partout, et c'est le jour partout. Ici, c'est l'astre de la nuit qui éclaire et qui colore ; là, ce sont des feux allumés ; ailleurs, c'est l'effet mélangé de ces deux lumières. Il a rendu en couleur les ténèbres visibles et palpables de Milton<sup>15</sup>.

Ce puissant effet de l'art qui atteint au mystère du beau en créant dans un même jaillissement « la nuit partout et le jour partout » et qui « rend en couleur les ténèbres palpables de Milton » sollicite, en fait de nature, une sensibilité singulièrement avertie et nourrie d'une bonne culture. Le jour et la nuit, les lumières des astres et celles des hommes, s'y mêlent savamment pour dévoiler le secret des ténèbres. La nature, si nature il y a, semble s'y dire comme l'état premier de l'univers, d'avant la Genèse, d'avant le dit de Dieu qui sépare et distingue. Confusion originelle ou état de l'âme empreinte d'émotion ; cette nature-là est l'effet de l'art tel que les mots l'enchantent.

Pour Diderot, la nature se gagne, et le devoir de l'homme, pour son progrès sensuel, moral ou culturel, est d'y accéder toujours mieux. La symbiose réussie de la nature humaine et de la Nature trouve sa preuve dans l'émotion. Les mots doivent s'évertuer à l'atteindre ; tout signe artistique, toute trace picturale doivent se donner comme objectif de la faire sentir. Mais l'artiste qui s'en montre capable ne rencontrera pas pour autant la compréhension d'autrui :

De là l'incertitude du succès de tout ouvrage de génie. Il est seul. On ne l'apprécie qu'en le rapportant immédiatement à la nature. Et qui est-ce qui sait remonter jusque-là ? Un autre homme de génie<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 228. Le mot *effort* s'entend ici dans son vieux sens d'« effet puissant ». Cf. Gaston Cayrou, *le Français classique, op. cit.*, art. « Effort » : effet puissant, violent.

<sup>16</sup> Denis Diderot, *Essais sur la peinture, et Salons de 1759, 1761 et 1763, op. cit.*, p. 79.

Exigeante nature, au rapport immédiat de laquelle ne « remontent » que quelques génies dans le siècle. Pour ce qui est du commun des mortels, « la nature et l'art qui la copie ne disent rien à l'homme stupide et froid ; peu de choses à l'homme ignorant<sup>17</sup> ». Invitant Jean-Baptiste Pigalle à plus de simplicité dans ses allégories, Diderot lui suggère, par article interposé : « Est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'un paysan nu qui se repose ? [...] Est-ce que cela ne me touchera pas, ne m'intéressera pas plus que tes figures symboliques<sup>18</sup> ? ». Pigalle sans doute est débouté ; mais notre « vigoureux habitant des champs », comme Diderot appelle ailleurs son paysan nu, semble fort loin lui-même de ce rapport immédiat à la nature qui saurait le faire jouir de l'idéale beauté, ou faut-il dire de la belle idéalité, qu'il évoque à une sensibilité éduquée.

#### NATURE, BELLE NATURE, DANS L'ENCYCLOPÉDIE

Si Diderot critique d'art ne s'embarrasse pas, dans ses *Essais sur la peinture*, de définir la nature autrement que comme ce à quoi réfère l'émotion, Diderot encyclopédiste laisse encore le soin à Louis de Jaucourt de traiter l'article sur la question. Jaucourt, dont Daniel Mornet nous dit, dans le Bédier-Hazard, qu'« il écrit ou dicte treize à quatorze heures par jour<sup>19</sup> » pour la cause de l'*Encyclopédie*, y rédige donc, parmi une infinitude d'autres, les articles « nature », « paysage », « paysagiste », « jardin ». La précipitation qui se laisse deviner à la lecture de ces textes ne fait pas leur moindre charme. Ainsi de « nature », dont Jaucourt entame l'article comme on inspire avant l'épreuve :

NATURE, *s.f.*, (*philosophie*) est un terme dont on fait différents usages<sup>20</sup>.

Puis il observe, comme on s'excuse, qu'Aristote fait « un chapitre entier sur les différents sens que les Grecs donnaient au mot *phusis* », et que « parmi les Latins, les différents sens [de *natura*] sont en si grand nombre qu'un auteur en compte jusqu'à quatorze ou quinze ».

Ce préambule fait, les sens qu'il circonscrit en français vont de « système du monde » à « essence d'une chose », « facultés d'un corps, surtout d'un corps vivant », « action des corps les uns sur les autres, conforme aux lois du mouvement », pour finir par « action de la providence ». Pour ce dernier alinéa,

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>19</sup> Daniel Mornet, in Joseph Bédier et Paul Hazard, dir., *Littérature française*, Larousse, 1949, tome 2, p. 76.

<sup>20</sup> Louis de Jaucourt, in Diderot & d'Alembert, dir., *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [1751-1772], art. « nature ». Toutes les citations sur la nature qui suivent sont extraites de cet article. Nous leur donnons une orthographe et une ponctuation modernes.

Jaucourt ajoute : « La nature, prise dans ce sens [...], n'est autre chose que Dieu même, agissant selon certaines lois qu'il a établies. » Descartes lui-même y reconnaîtrait-il son Dieu, cavalièrement convoqué ici comme une sous-section de la rubrique Nature ?

Tous ces sens de nature nous maintiennent dans le registre du principe. Aucun ne l'appréhende comme ce qui se présenterait d'évidence à notre perception. Il est vrai que Jaucourt a précisé qu'il traitait de la portée philosophique du mot. Une seconde partie en aborde l'acception littéraire :

NATURE (*poésie*). La nature, en poésie, est :

1. tout ce qui est actuellement existant dans l'univers ;
2. tout ce qui a existé avant nous et que nous pouvons connaître par l'Histoire des temps, des lieux et des hommes. Nous comprenons, dans l'Histoire, la fable et toutes les inventions poétiques auxquelles on accorde une existence de supposition, qui vaut pour les arts autant que la réalité historique ;
3. tout ce qui peut exister mais qui peut-être n'a jamais existé ni n'existera jamais.

Jaucourt en tire que l'idée de nature en poésie recouvre ces trois approches : « le monde réel, le monde historique, qui comprend le fabuleux, et le monde possible ». À bien le lire, la seule exclusive à l'idée de nature concernerait cette donnée aléatoire : le monde *impossible*. Mais quelle place reste-t-il à celui-ci quand toute fantasmagorie est admise comme relevant de l'« existence de supposition » ? Ainsi est défini comme seul hors-champ de la nature ce qui n'est aucunement concevable, par quiconque. L'acception du mot, selon Jaucourt, peut alors se traduire ainsi : la nature, c'est la totalité de ce qui peut se concevoir, jusqu'aux limites de l'entendement humain – se concevoir étant entendu tant dans le sens de « se constater » que de « s'envisager » ou de « s'inventer ».

Autrement dit encore, la nature, « en poésie », c'est à la fois le résultat de ce qu'on perçoit par les sens, de ce qu'on apprend par l'étude et de ce qu'on conçoit par l'imagination ou par tout autre type de spéculation. Entre sa définition philosophique et sa définition poétique, la Nature, englobant Dieu au passage, laisse décidément bien peu de place à ce qui ne serait pas elle.

Une troisième et dernière partie sur l'acception du mot nous fait retrouver l'idée de *belle nature* que nous avons rencontrée chez Perrault.

NATURE (BELLE), (*beaux-arts*). La belle nature est la nature embellie, perfectionnée par les beaux-arts, pour l'usage et pour l'agrément.

Le développement qui s'ensuit va occuper en volume plus de la moitié de l'article consacré par Jaucourt à « nature ». C'est une dissertation, d'intention historique, sur la façon dont les hommes se sont rendus capables avec le temps de « faire un choix des plus belles parties de la nature, pour en former un tout exquis,

qui fût plus parfait que la nature elle-même, sans cependant cesser d'être naturel ». C'est qu'« ils n'ont point imité la nature telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être et qu'on peut la concevoir par l'esprit ». Manière de débat, en somme, entre ce qu'on appellerait aujourd'hui « nature » et « culture<sup>21</sup> ». Au terme de l'article, où les Grecs anciens servent de filtre à une imitation idéale de la belle nature, Jaucourt peut conclure :

Ce n'est que d'après la belle nature que nous voyons que nous pouvons créer, comme les Grecs, une seconde nature, plus belle sans doute, mais analogue à la première ; en un mot le beau idéal ne doit être que le beau réel perfectionné.

Ainsi l'article sur la nature traite pour moitié de la question du beau et postule sans ambages un « beau réel » à perfectionner.

La classification thématique de Jaucourt, pour tout l'article, propose en fait ceci : 1) le sens *philosophique*, qu'il développe d'abord, renvoie à la philosophie telle qu'on l'entend alors, soit aux sciences et aux « arts mécaniques » ; 2) le sens *poétique*, ensuite, renvoie à l'histoire et à l'imaginaire ; 3) le sens que le mot est aux *beaux-arts*, à l'esthétique. Le dénominateur commun que constitue la référence à la nature permet d'étayer ces trois directions de pensée que distingue la pensée des Lumières : les sciences, les lettres et les arts. La nomenclature qui se fonde là est restée la nôtre. La nature est le garant de ces trois branches de la connaissance : dans la science elle se dit comme le principe des choses ; en poétique, comme le jeu de l'imaginable ; dans les beaux-arts, comme ce qui fonde un plaisir exaltant qui s'éprouve *partout où l'on remarque du sentiment* : le beau, qui fait l'objet d'un très long article de *l'Encyclopédie*, signé cette fois de Diderot, se conclut de cette façon : « L'esprit est un faiseur de jolies choses ; mais c'est l'âme qui produit les grandes. Les traits ingénieux ne sont ordinairement que jolis ; il y a de la beauté partout où l'on remarque du sentiment. »

Les arguments de Jaucourt dans sa partie sur la « belle » nature pourraient alors être entendus comme se déduisant de la confrontation des deux premiers sens. En philosophie, la nature est appréhendée dans ses rapports justes ; en poésie, la nature est tout ce qui est. À la confluence des deux naît l'émotion esthétique, dans l'intuition que ce qui est détient le secret d'un rapport essentiel à soi-même. Dans l'article de Diderot, l'autre grand mot qui surdétermine avec celui

---

<sup>21</sup> Si le *Robert historique de la langue française* note que c'est « au XVI<sup>e</sup> siècle que *culture* a repris au latin le sens moral de “développement des facultés intellectuelles par des exercices appropriés” (1549) avec lequel il est employé absolument vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle », le mot n'apparaît pas avec ce sens figuré dans *l'Encyclopédie*, où l'article *culture* s'entend comme « culture des terres ». Le mot qui s'y oppose à *naturel* dans divers articles – dans l'article *art*, notamment – est celui d'*artificiel*.



de sentiment la définition du beau est celui de rapport. Il ponctue toutes les pages et permet à Diderot l'énoncé de ce principe :

J'appelle donc beau hors de moi tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement *l'idée de rapports* ; et beau par rapport à moi tout ce qui réveille cette idée<sup>22</sup>.

Il y a d'abord une belle nature en soi, nature idéellement belle, puis une qualité réceptive de l'homme qui le lui fait concevoir. Au début de son article, Diderot notait que chez saint Augustin le beau est « le rapport exact des parties d'un tout entre elles ». Tout son développement conforte cette idée de départ. Le beau naturel suppose un rapport entre les parties et un rapport de ces parties au tout. Ainsi, nous dit Diderot, il n'est pas naturel de juger beau « un amas de pierres informes jetées au hasard sur le bord d'une carrière ». Image de ce qui ne fait pas *rapport*, ce tas de pierres pose la limite dont on peut convenir pour certifier a contrario l'existence d'un beau objectif. Certes, poursuit tout de même Diderot, un sculpteur pourra trouver dans cet amas de pierres l'idée d'une figure qu'il va en tirer ; mais c'est alors un « rapport intellectuel et fictif » que l'homme instaure ; les pierres n'en sont pas moins informes.

La belle nature est cette nature des causes premières quand elles se voient. Dans ce qui s'offre à notre regard, il y a des mises en scène plus ou moins parlantes du sens obtus du monde. Dans la préface à *l'Encyclopédie*<sup>23</sup>, Diderot retrace « la généalogie et la filiation de nos connaissances », c'est-à-dire qu'il établit la hiérarchie des valeurs dans les sciences et les arts. Il y place d'abord les sciences physiques et mathématiques, cette « étude générale que les hommes ont faite des corps, parce que cette étude est celle par laquelle ils ont commencé ». Viennent ensuite les sciences qu'on pourrait dire de la communication au sens noble du terme, celles qui permettent aux hommes de « se communiquer réciproquement leurs propres pensées ». Il y place en tête la logique, qui y précède les sciences du langage comme la grammaire, puis les sciences humaines, avec l'histoire, la géographie, etc.

Toutes ces sciences, commente-t-il, découlent de notre « notion directe » du monde. Mais l'esprit l'appréhende aussi par « connaissance réfléchie ». Celle-ci nous motive à « imaginer et à composer des êtres semblables à ceux qui sont l'objet de nos idées directes ». « C'est ce qu'on appelle, poursuit Diderot, l'imitation de la nature. » En tête de ces arts, « doivent être placées la peinture et

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, art. « beau ». C'est nous qui soulignons.

<sup>23</sup> Préface qui est en soi une sorte de précis d'état des lieux de la pensée, correspondant à une centaine de pages d'un de nos formats 13x20. Diderot explique, dans les premières lignes, qu'un ouvrage de l'ambition de *l'Encyclopédie* « demande à être précédé de quelques réflexions philosophiques ».

la sculpture ». L'importance que Diderot leur accorde les place loin devant la poésie, la fiction littéraire ou la musique. Et, en effet, si la science physique est première dans l'ordre des *notions directes* comme « étude générale que les hommes ont faite des corps<sup>24</sup> », n'est-ce pas la peinture et la sculpture qui répondent à cette préoccupation, dans l'ordre des *connaissances réfléchies* ?

Dans tout son exposé suivant, qui introduit à la fonction des arts et des lettres, Diderot emploiera indifféremment les expressions « imitation de la nature » et « imitation de la belle nature ». Dans l'article « nature » de Jaucourt, la belle nature y était, ici, « *la belle nature telle que nous la voyons* » et, là, *la belle nature parce qu'« embellie par les beaux-arts »*. Remarquable indétermination chez les deux auteurs, dans des textes qui s'appliquent tant à définir. Concept *ni tout à fait subjectif, ni tout à fait objectif*, la « belle nature » est, en somme, ce point aveugle où se confondent l'homme dans ce qu'il ne sait dire de lui-même et la nature physique dans ce qu'elle préserve de mystère. La belle nature est cet entre-deux de la nature humaine à la Nature, *qui tient de l'une et de l'autre*, et pointe l'énigme de leur rapport. Cette énigme se dit en termes d'esthétique, dont elle définit ce faisant le principe. Le paysage, ici, a beau jeu de figurer par excellence ce rapport indiscernable qui exalte. Le mot, alors, peut bien s'entendre indifféremment comme ce qui relève de l'imitation de la nature en peinture, et comme ce qu'offre au regard l'espace naturel.

---

<sup>24</sup> « Corps », à entendre dans le sens de toute « substance étendue et impénétrable », pour prendre la définition de *l'Encyclopédie*.

## **De Jaucourt à Rousseau : le paysage comme vérité de l'être**

DU CANTON DE PAYS AU PAYSAGE NATUREL

À mi-chemin dans le temps entre Perrault et Diderot, un Jean-Baptiste Dubos, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, publiées en 1719, écrivait :

Le plus beau paysage, fût-il du Titien ou de Carrache, ne nous émeut pas plus que ne le ferait la vue d'un canton de pays affreux ou riant : il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne, pour ainsi dire ; et comme il ne nous touche guère, il ne nous attache pas beaucoup. Les peintres intelligents ont si bien connu, si bien senti cette vérité que rarement ils ont fait des paysages déserts et sans figures<sup>1</sup>.

On retrouve le passage exploité mot à mot par Jaucourt dans son article « paysage » de *l'Encyclopédie*. Quarante ans plus tard, donc ; mais il est vrai que l'ouvrage de Dubos reste une référence, qu'il a été réédité en 1740, et qu'il le sera encore après la mort de son auteur, en 1755 et 1770. Jaucourt, l'intégrant à son développement, le reprend sans même signaler l'emprunt à Dubos<sup>2</sup>. Mais s'il y introduit, sans doute par inadvertance, deux variantes insignifiantes<sup>3</sup>, il le fait, surtout, précéder de cette restriction préliminaire : un paysage qui présente « les bizarres effets de la nature livrée à elle-même » peut à la rigueur « nous émouvoir dans les moments de mélancolie, où la chose imitée par le tableau peut sympathiser avec notre passion ».

Puis, pour faire suivre le passage tiré de Dubos, l'encyclopédiste ménage sa transition ainsi : « *Dans tout autre état*, le paysage le plus beau, fût-il du Titien ou de Carrache, etc.<sup>4</sup> » Jaucourt assume donc globalement l'idée de Dubos : un paysage peint doit nous entretenir de façon suffisamment explicite du rapport profond, « émouvant », de l'homme et de la nature. Or la formule « paysages

---

<sup>1</sup> Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], rééd. ENSBA (École nationale supérieure des beaux-arts), « Beaux-arts histoire », 1993, p. 18.

<sup>2</sup> Il le fait, en revanche, dans plusieurs autres articles, notamment au mot « pittoresque », où il adhère totalement à la définition de Dubos qu'il cite. Si cela situe ce dernier comme un précurseur, on peut considérer aussi que Jaucourt, reprenant ces textes qui datent pour lui de près d'un demi-siècle, rend compte dans ses articles d'un état d'esprit déjà bien ancré dans les milieux intellectuels de sa génération.

<sup>3</sup> Dans la première ligne, Jaucourt écrit « intéresse » pour « émeut » ; dans l'avant-dernière, il omet « si bien connu ».

<sup>4</sup> Louis de Jaucourt, in Diderot & d'Alembert, dir., *l'Encyclopédie, op. cit.*, art. « paysage ». Nous soulignons, pour indiquer la différence entre le texte de Jaucourt et celui de Dubos.

*déserts et sans figures* » signifie-t-elle tout à fait la même chose pour Dubos et pour Jaucourt ? L'*Encyclopédie* donne du substantif *désert* la définition suivante : « lieu sauvage, inculte et inhabité ». Le *Dictionnaire universel* de Furetière le définissait, lui, en 1690 : « lieu abandonné, solitude, retraite solitaire ». On est passé, en un demi-siècle, d'une valeur plus subjective à une valeur plus objective du mot. Chez Furetière, c'est la *solitude humaine* qui fait le désert ; dans l'*Encyclopédie*, c'est la Nature qui endosse cette désolation, ce qui en chasse l'homme<sup>5</sup>. De sorte que l'emploi du qualificatif « désert » chez Dubos fait plutôt fonction de figure rhétorique quand il est accolé à « sans figures » ; les deux termes renvoient à l'absence de l'homme. Quand Jaucourt réutilise le passage, la façon d'entendre « désert » a évolué, et la formule, du coup, revêt l'intérêt de synthétiser la double face de ce que nous cherchons à mettre en évidence : *désert* désigne désormais ce qui ne dit rien en soi, et *sans figures* désigne ce qui ne dit rien de la nature humaine. Dans une telle peinture, rien ne peut évoquer, a fortiori, cet entre-deux objectif / subjectif qui définit le paysage comme expression de la belle nature.

Pour Dubos, le paysage *en soi*, comme message envoyé par la campagne, ne signifie encore rien. Pour Jaucourt, ce n'est plus vrai<sup>6</sup>. C'est ce qui amène la restriction d'importance qui lui fait prendre en compte « les bizarres effets de la nature livrée à elle-même ». Il y a bel et bien, pour lui, un « état » de l'âme qui fait que la (re)présentation de cette nature-là est à même de nous toucher. Conviction ou concession au goût nouveau de la part de Jaucourt, cela reste difficile à démêler dans son ton ; mais le fait est qu'il conçoit une *sympathie* – nous dirions une empathie – entre l'état de mélancolie et le spectacle de la nature. Or, la mélancolie, selon Jaucourt, qui rédige encore l'article à ce mot dans

---

<sup>5</sup> Les définitions que nous avons prises dans le Furetière et dans l'*Encyclopédie* nous amènent, du reste, à mal comprendre la note bas de page de Jean-Pierre Le Dantec, dans *Jardins et paysages*, p. 121, à propos d'un extrait de William Temple : « Rappelons que par désert (*wilderness*), on entendait à l'époque un lieu boisé parcouru de sentiers. » Cette remarque, qu'on a retrouvée chez d'autres auteurs, nous paraît restreindre abusivement le mot. En l'occurrence, la traduction de *wilderness* par « désert » est-elle bien celle qui convient le mieux ? La trilogie des qualificatifs que choisit l'*Encyclopédie* – lieu « sauvage, inculte et inhabité » – nous semble d'abord chercher à dire la négativité absolue, le « degré zéro » de la Nature : espace où la Nature n'offre encore aucun sens révélé – avec en sus la connotation de quelque chose d'*originel*, qu'il nous paraît qu'on peut lire dans le bref commentaire de l'article : « Dans l'Écriture, plusieurs endroits de la Terre sainte, ou voisins de cette Terre, sont appelés déserts. »

<sup>6</sup> Aussi, quand Dubos parle de l'inintérêt de « la vue d'un canton de pays *affreux ou riant* », Jaucourt, en réutilisant la formule telle quelle, le fait, selon nous, de façon un peu inconsidérée en regard même de son propos.

*l'Encyclopédie*, se définit comme « le sentiment habituel de notre imperfection ». Ce qu'il commente ainsi :

Elle est le plus souvent l'effet de la faiblesse de l'âme et des organes ; elle l'est aussi des idées d'une certaine perfection, qu'on ne trouve ni en soi, ni dans les autres, ni dans les objets de ses plaisirs, ni dans la nature. Elle se plaît dans la méditation qui exerce assez les facultés de l'âme pour lui donner un sentiment doux de son existence, et qui en même temps la dérobe au trouble des passions, aux sensations vives qui la plongeraient dans l'épuisement. La mélancolie n'est point l'ennemie de la volupté, elle se prête aux illusions de l'amour et laisse savourer les plaisirs délicats de l'âme et des sens<sup>7</sup>.

Sentiment de notre imperfection qui se plaît dans « la méditation qui exerce assez les facultés de l'âme pour lui donner un sentiment doux de son existence », la mélancolie est liée à cette intuition qui nous certifie à la fois qu'il existe une perfection et qu'on ne peut la pressentir que confusément, dans un état mêlé de déception et de plaisir délicat. Le premier membre de phrase, dans le commentaire, est pour référer au sens médical traditionnel du mot : la mélancolie comme faiblesse de l'âme et des organes. Jaucourt y consacre un développement ultérieur, à l'alinéa « Mélancolie, (*médecine*) », dans lequel il repart de l'étymologie de « bile noire » ; mais la construction de l'article privilégie la mélancolie en tant que *sentiment*<sup>8</sup>, dans sa dimension philosophique, pour ne pas dire métaphysique. À ce sentiment d'une perfection voilée / dévoilée, Jaucourt offre le cadre idoine, à l'article « paysage », dans le spectacle des « bizarres effets de la nature livrée à elle-même ».

L'opposition est donc parlante, dans la conception de Jaucourt. D'un côté : cette clause très spécifique, exceptionnelle, de ce qu'on comprend mal de soi face à ce qu'on comprend mal de la nature ; c'est le statut du paysage *désert et sans figures* : mélancolie<sup>9</sup> face aux effets bizarres. De l'autre côté : ce qui nous « entretient » clairement, que l'on appréhende à notre mesure, en partie par

---

<sup>7</sup> Louis de Jaucourt, in Diderot & d'Alembert, dir., *l'Encyclopédie, op. cit.*, art. « mélancolie ».

<sup>8</sup> Gaston Cayrou, dans *le Français classique*, porte en un simple *nota bene*, comme ultime sens du mot « mélancolie », l'émergence toute neuve de « rêverie agréable », formule de Furetière, qui illustre ainsi cette acception : « Les poètes, les amants entretiennent leur mélancolie dans la solitude. Des vers plaintifs sont le fruit d'une douce mélancolie. » Le rapport des valeurs du mot est radicalement inversé dans l'optique de Jaucourt.

<sup>9</sup> À bien entendre dans le sens philosophique qu'on vient de dire, plus positif qu'aujourd'hui, où, dans notre société surmédicalisée, il a ostensiblement récupéré une part de sa connotation pathologique.

l'émotion mais aussi en grande partie par un jugement raisonné, dans une nature – ou une imitation de la nature, ce qui est équivalent – qui livre son sens au premier degré : le paysage *ni sauvage, ni inculte, avec figures*.

Au seuil de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la pensée intellectuelle a définitivement trouvé un autre interlocuteur que Dieu, et c'est la Nature. Nature ni plus ni moins silencieuse que Dieu, qui, parce qu'elle nous parle un langage abscons, suscite deux grandes approches. L'une, de type philosophique, s'interroge sur l'origine, les lois et les causes ; c'est la part chiffrée des sciences. L'autre, de type contemplatif, s'interroge sans médiation sur ses effets, qui d'être bizarres n'en sont pas moins fondés et témoignent, pour qui sait voir, que « la Nature ne fait rien d'incorrect ».

La question de l'esthétique semble alors récupérer quelque chose de ce qui alimentait la mystique dans l'appréhension chrétienne du monde au siècle précédent. L'expression d'*imitation de la nature* ne résonne-t-elle pas, d'ailleurs, comme un pendant profane, et sa réfutation, à *l'Imitation de Jésus-Christ*, cet ouvrage d'édification morale de Thomas à Kempis dont la traduction du latin était la plus répandue après la Bible, dans la société du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup> ? Et une filiation ne peut-elle s'envisager entre la réaction à l'intellectualisme que développent des penseurs du mysticisme comme François de Sales ou Pierre de Bérulle, et cette mystique profane de la nature, en quête de simplicité et de « bon sens », que tisse lentement et inexorablement la réflexion du XVIII<sup>e</sup> ? De l'éthique chrétienne à l'esthétique profane, la *belle Nature* n'est-elle pas quelque peu l'héritière du *bon Dieu*<sup>11</sup> ?

---

<sup>10</sup> Ce livre, traduit entre autres par Pierre Corneille ou par Isaac Lemaistre de Sacy au XVII<sup>e</sup> siècle, conserve toute sa prépondérance au XVIII<sup>e</sup> siècle, quand la pensée philosophique développe son concept à elle d'imitation. Sa notoriété perdurera au XIX<sup>e</sup> siècle, qui verra paraître sa traduction restée la plus fameuse, par Jean de Lammenais. « La spiritualité de cet ouvrage est essentiellement marquée par le souci de la vie intérieure et de l'introspection », en écrit Louis Cognet, qui signe un article au titre de l'ouvrage dans l'édition 1989 de *l'Encyclopædia universalis*.

<sup>11</sup> Sur le même mode que les Encyclopédistes conçoivent la belle Nature, ce Dieu ne peut être dit « bon », ni de l'être en soi (il transcende de trop haut cette qualité), ni de l'être du jugement de l'homme (l'homme ne saurait avoir la présomption de ce jugement) ; mais il l'est de prendre indistinctement ces deux idées ensemble.

## DU PAYSAGE QUAND IL NOUS ENTRETIENT

Jaucourt réclame des arts, en pédagogue pragmatique, que les leçons que dispense cette belle Nature soient interprétables par un esprit commun, dans l'état ordinaire de son âme. Le paysage, nous dit-il, à l'article consacré à ce mot,

est dans la peinture un sujet des plus riches, des plus agréables et des plus féconds. En effet, de toutes les productions de la nature et de l'art, il n'y en a aucune que le peintre paysagiste ne puisse faire entrer dans la composition de ses tableaux<sup>12</sup>.

Le « en effet » explicite suffisamment que l'intérêt du paysage est de pouvoir tout dire. Dire le Tout dans l'agencement bien senti de ses parties – agencement en quoi consiste *la composition du tableau*. Et dire le tout des productions *de la nature et de l'art* : les deux termes seraient absurdes l'un sans l'autre ; ils expriment ensemble la complétude exigée, où se confondent l'objectif et le subjectif. L'art désignant toute activité humaine quand elle s'élève à la digne harmonie de ce que sait produire la nature, une adéquation s'établit dans la qualité du rapport, la nécessité de ce rapport étant présumée.

C'est aussi pourquoi un paysage ne saurait être – pour l'heure – urbain<sup>13</sup>. Jaucourt, en tête de son article, l'a défini ainsi : « Genre de peinture qui représente les campagnes et les objets qui s'y rencontrent. » Il réfère à la campagne comme émanation du tout de la Nature, et aux objets qui s'y rencontrent comme ses parties. Les deux styles « principaux » de paysage que privilégie Jaucourt sont très éclairants à analyser.

Parmi les styles différents et presque infinis dont on peut traiter le paysage, il faut en distinguer deux principaux : savoir le style héroïque et le style pastoral ou champêtre. On comprend sous le style héroïque tout ce que l'art et la nature présentent aux yeux de plus grand et de plus majestueux. On y admet des points de vue merveilleux, des temples, des sépultures antiques, des maisons de plaisance d'une architecture superbe, etc. Dans le style champêtre au contraire, la nature est représentée toute simple, sans artifice, et avec cette négligence qui lui sied souvent

---

<sup>12</sup> Louis de Jaucourt, in Diderot & d'Alembert, dir., *l'Encyclopédie, op. cit.*, art. « paysage ».

<sup>13</sup> Il y aurait ici une réflexion à entreprendre sur la question des vétutistes, qui reproduisent, en de puissantes œuvres d'art, des bâtiments et des panoramas de ville, selon les règles rigoureuses de la perspective. Du moins les vétutistes ne sont pas des paysagistes en leur temps, s'ils en sont devenus pour nous.

mieux que tous les embellissements de l'art. Là on voit des bergers avec leurs troupeaux, des solitaires ensevelis dans le sein des rochers, ou enfoncés dans l'épaisseur des forêts, des lointains, des prairies, etc.

Tout l'esprit de ce qu'est un paysage au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle est résumé ici. La question des rapports est partout. À un cadre grandiose s'unit le grandiose dans l'homme ; à un cadre simple et sans artifice s'unit, oserait-on dire, le « berger en l'homme ». Mais qu'est-ce au juste qu'une nature *toute simple et sans artifice, représentée avec cette négligence qui lui sied* ? Jaucourt connaît la réponse, lui, et il tordrait le nez devant *un berger avec son troupeau* placé à l'avant-plan d'un *point de vue merveilleux*. Les deux termes sont antithétiques, ou pour mieux dire, ils n'ont pas de rapport. Cette mise en scène trahirait la nature. Car la nature du berger est de ne rien dominer, l'âme du solitaire a l'épaisseur des forêts, et son humeur l'égalité des prairies. Et vice versa : la nature simple génère le berger et l'ascète ; la nature grandiose, les dieux et les héros. Le paysage est une illustration de l'éthique, rapportée à son fondement *naturel*.

Les deux grands types de paysages sont ceux qui offrent à contempler les extrêmes de l'âme, quand celle-ci nous tient un discours raisonné : d'un côté, les sphères éthérées du sentiment héroïque, celles où s'ouvrent des *points de vue* immenses sur le monde ; l'homme y est figuré par ce qu'il bâtit, ce qu'il élève. De l'autre côté, le sentiment rustique d'être du monde : perception de notre animalité – et le berger se reflète dans son troupeau –, perception de notre « végétalité », de notre minéralité mêmes – et le solitaire est roche, arbre, herbe.

Ces deux figurations des confins du sentiment renvoient chacune à l'idée d'origine. Elles en sont les deux faces. Mais de l'une à l'autre s'inscrit l'hiatus possible entre art et nature. La belle nature, dans le premier cas, est plutôt du côté de l'art ; la belle nature, dans le second, est du côté de la nature pure. Les formules de Jaucourt le disent. Dans le style héroïque, c'est « l'art et la nature » – dans cet ordre : l'art d'abord – qui jouent ; dans le style pastoral, la nature est « sans artifice », non apprêtée par les « embellissements de l'art », nue en quelque sorte. Mais cette frontière entre art et nature ne se superpose pas, comme nous l'entendrions plutôt aujourd'hui, à celle qui sépare l'homme de la nature. Homme et nature sont conjoints du côté de l'art, où ils s'entendent pour manifester ensemble de la belle nature héroïque ; ils le sont encore du côté de la belle nature sans artifice, où le berger, le solitaire sont eux-mêmes pure nature.



Par-delà cet exposé dogmatique où il met en balance les deux styles, héroïque et champêtre, Jaucourt n'en montre pas moins un indéniable penchant pour le second, où la nature s'offre modestement, arrangée sans façons. On pense au passage des *Essais sur la peinture* où Diderot explique qu'en matière de portrait, un homme est intéressant à saisir dans son abandon intime, et non lorsqu'il se surveille et se contrôle sous le regard d'autrui.

Vous voilà étendu sur votre chaise de paille, les bras posés sur vos genoux, votre bonnet de nuit renfoncé sur vos yeux, ou vos cheveux épars et mal retroussés sous un peigne courbé ; votre robe de chambre entrouverte et retombant à longs plis de l'un et l'autre côté : vous êtes tout à fait pittoresque et beau. On vous annonce le marquis de Castries, et voilà le bonnet relevé, la robe de chambre croisée, mon homme droit, tous ses membres bien composés [...] : très maussade pour l'artiste<sup>14</sup>.

La nature aussi a sa façon de se tenir dans l'intimité, et c'est là, dans le fond, qu'elle est la plus belle, parce que la plus *vraie*. Et si on se demandait ce qu'il y a de plus vrai dans l'abandon intime que dans l'attitude policée, la description du personnage pittoresque de Diderot nous aide à répondre : cet homme qu'il dépeint *le bonnet de nuit renfoncé*, le cheveu fou, les bras sur les genoux, la *robe de chambre entrouverte*, est cet être qui expose les marques de sa vie intérieure. Le terme de « nuit », l'échevèlement, renvoient aux fantasmes nocturnes dont on sort, à une réflexion obscure occupée d'elle-même ; la robe de chambre « entrouverte » parle de nudité – et donc de vérité – entraperçue, de mystère aussi, et ses plis ondoyants, du désordre d'une pensée en gestation. Tous ces mouvements mettent en scène un rapport explicite entre l'agitation de notre âme à sa source et sa représentation.

Ici, le plus grand art rejoint la nature primordiale. Le pittoresque est la vérité la plus secrète de l'être. Face à lui, le style châtié, qu'on pourrait associer au style héroïque de Jaucourt, comme on peut associer *l'homme droit, les membres bien composés, la robe de chambre croisée*, au temple et à la maison de plaisance *d'une architecture superbe*, ce style d'apparat en dit moins. Plus conscient de lui-même, l'art est moins « pittoresque » que lorsqu'il s'oublie, que lorsqu'il se perd dans la nature. Diderot, bien sûr, va beaucoup plus loin que Jaucourt, et que la plupart des intellectuels de son temps, sur ce point ; on l'a vu plus haut, à propos de Joseph Vernet, avec la façon qu'a le philosophe de modeler le concept de

---

<sup>14</sup> Denis Diderot, *Essais sur la peinture, et Salons de 1759, 1761 et 1763*, op. cit., p. 45.

nature même sur le principe d'une vérité qui la transcende tout à fait et dont le critère, en matière de peinture, est l'émotion qu'on en éprouve. L'imitation de la nature, chez lui, c'est l'exercice de susciter l'émotion qui nous assure qu'une vérité profonde, là, est dévoilée.

Jaucourt, le postulant plus timidement, adhère simplement à ce courant d'idées qui lui fait préférer la nature *sans artifice*. « Avec cette négligence qui lui sied souvent mieux que tous les embellissements de l'art », statue-t-il, sans plus d'analyse. Ce qui nous laisse un peu sur notre faim ; d'autant que le *souvent*, posé là précautionneusement, indétermine encore son jugement. Cette indétermination nous retient, pourtant. Car de quel *art* s'agit-il ? De celui, si on veut le suivre tout à fait, dont pour partie est capable la nature elle-même, dans ses points de vue merveilleux. Comme l'homme de Diderot est plus « pittoresque » quand il néglige d'être beau, la nature est – souvent – plus charmante quand elle est saisie dans sa banalité, surprise dans son intimité. Cette idée d'intimité, si elle n'est pas dite expressément dans le passage que nous citons plus haut, est sémantiquement appuyée dans les images que choisit Jaucourt, pour qui *les grands points de vue* de la nature artiste s'oppose à *l'ensevelissement dans le sein des rochers*, et *l'enfoncement dans l'épaisseur des forêts* de la nature toute simple.

Mais est-elle si simple, cette nature où le solitaire s'enfouit dans le sein des rochers, peut-on s'étonner. C'est peut-être qu'il faut prendre à rebours la proposition de Jaucourt : la nature, ici, est sans artifice *parce qu'elle* signifie l'intimité. L'intimité, c'est ce qui annule toute distance, tout point de vue, tout art au sens de construction quelle qu'elle soit. C'est ce qui enclôt au sein du plus élémentaire : le roc, la forêt. Là, la nature humaine est en symbiose parfaite avec la mère Nature, elle s'éprouve dans le pur mystère originel de son intimité. C'est l'absence de distance qui renvoie au fait que les valeurs du subjectif et de l'objectif s'y confondent. Le petit berger et son troupeau, le solitaire sous son rocher *signifient* ce doux cocon qui les enceint – le paysage – comme leur monde, tant intérieur qu'extérieur.

#### DU SUBLIME AU SUBLIME DANS LA *NOUVELLE HELOÏSE*

Jaucourt établit deux paysages essentiels : celui que nous venons d'analyser, auquel il attribue sans doute le sens le plus fort ; mais un autre, aussi, qui parle, en terme de nature, d'une symbiose entre l'homme et le monde, dans le registre du

grand et du majestueux, du point de vue immense. Ces deux mêmes paysages sont, dans une certaine mesure, les deux types qu'emblématise au même moment *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Du moins y retrouve-t-on les parangons du paysage grandiose et du paysage intime ; Rousseau va les porter à un degré d'incandescence romanesque qui outrepassé totalement l'intérêt de l'état des lieux à tendance didactique de l'article de Jaucourt.

Le roman de Jean-Jacques Rousseau, longue analyse psychologique et amoureuse, se passe, nous l'avons dit, à peu près de descriptions, et de descriptions topographiques en particulier. Ce n'est pas en soi pour nous étonner, l'arrêt descriptif dans le récit n'étant guère de mise avant lui. Ce qui est plus étonnant, c'est que Rousseau en crée le genre, à partir, en tout et pour tout, de deux passages clés, qui occupent une place dérisoire en volume sur l'ensemble du texte : ils concernent la lettre XXIII du livre I, du jeune homme à Julie, et la lettre XI du livre IV, du même à Édouard Bomston. L'un peint le Haut Valais, l'autre le jardin de Clarens.

Il n'est pas besoin de dire combien leur fortune a été immense, sur la littérature, sur notre culture en général – et sur la vogue du voyage en Suisse en particulier, dès les années qui ont suivi la parution du livre. Pour tout lecteur contemporain encore, le souvenir que l'on conserve de la lecture de *la Nouvelle Héloïse* ne se conçoit pas sans une idée de paysages, aussi absents y soient-ils de fait. Nous nous contenterons de montrer que les deux véritables paysages que proposent ce texte interviennent l'un et l'autre dans des contextes hyperboliques, comme des « au-delà » d'une parole possible : là plus qu'ailleurs, le paysage est ce qu'il reste quand les mots manquent à l'âme pour s'analyser ou se confier.

#### LE HAUT VALAIS COMME FIGURATION PATERNANTE DE L'ÂME

Concernant le premier des deux passages, ce qui motive le voyage du héros dans le Haut Valais, c'est l'arrivée du père de Julie à Clarens. Par-delà l'intérêt symbolique de ce prétexte, sa situation dans le récit en rehausse la portée de façon exponentielle. Les « événements » se sont précipités, en effet, sur un mode qui met les deux amants hors d'eux-mêmes – et le jeune homme plus encore que la jeune fille : celle-ci vient juste de l'inviter au « baiser mortel » dans le bosquet de Clarens, et sa lettre suivante commence ainsi : « Il est important, mon ami, que

nous nous séparions pour quelque temps<sup>15</sup>. » Moment de pâmoison et d'effroi mêlé, celui du bosquet, que double pour elle, l'annonce – qu'elle tait à Saint-Preux – de l'arrivée du père, et, pour lui, l'injonction obscure qu'il reçoit d'elle de s'éloigner.

Situation paroxystique<sup>16</sup> ; c'est là que Saint-Preux, réduit au silence, va s'exiler sur les sommets alpins. « Je me tais donc. [...] Je m'aperçois que ce pays ignoré mérite les regards des hommes et qu'il ne lui manque, pour être admiré, que des spectateurs qui le sachent voir<sup>17</sup>. » La transition est directe, pour ne pas dire brutale, dans cette lettre XXI, du trouble intense au paysage sauvage, des confins de l'âme aux confins du monde. Tous deux vastes terres *ignorées*, les voilà en même temps devenus l'objet d'investigation d'une race neuve de colons : les gens sensibles, ceux qui savent voir<sup>18</sup>. Ce savoir-voir pose en fait bien des questions. Que faut-il savoir voir dans le paysage ? Le passage concerné de Rousseau y répond d'une façon aussi singulière que révélatrice :

Tantôt d'immenses roches pendaient en ruines au-dessus de ma tête, tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard, tantôt un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur. Quelquefois je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu<sup>19</sup>.

En guise de description, tout ce passage véhicule surtout l'idée *qu'il n'est pas possible de voir vraiment* : roches rasant la tête, *épais brouillard* des cascades, abîme que *les yeux n'osent sonder*, *obscurité profonde* des forêts. L'impression générale est d'un chaos qui nous saisit, nous enveloppe ; néanmoins c'est aussi celle d'un spectacle qui se dégage de ces lignes. Spectacle d'un mouvement énorme que disent les verbes, *pendaient*, *inondaient*, *ouvrait*, comme si on

---

<sup>15</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761], Garnier-Flammarion, 1967, p. 35.

<sup>16</sup> Les extrêmes du sentiment sont manifestes en ce que, au milieu des déclarations passionnelles où Saint-Preux consent à tout ce que veut Julie, une brouille s'engage pourtant (à propos d'argent que veut lui donner Julie pour ce voyage), et des adieux définitifs sont envisagés. À propos des raisons qui font refuser à Saint-Preux cet argent, Julie en vient à ce point d'humeur : « [Si] votre justification est mauvaise, il faudra ne plus nous voir ; adieu, pensez-y. » (p. 37)

<sup>17</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>18</sup> On voit là, soit dit en passant, comment le tourisme naissant s'inscrit dans une optique éminemment morale, avec entre autres sa valeur d'ascèse. Cette thématique passionnante en soi, avec les paradigmes ambigus « du bon et du mauvais touriste » qui depuis deux cents ans, de Stendhal à nos « écrivains voyageurs », témoignent d'une questionnement fondamental de la modernité, n'apparaît pas si souvent réfléchi comme telle, à notre connaissance.

<sup>19</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 44. Pour cette citation et les trois suivantes.

assistait, de son sein, à la Création même : nous y sommes mêlés, nous naissons avec elle.

C'est pour parvenir bientôt dans cet endroit idyllique :

Au levant les fleurs du printemps, au midi les fruits de l'automne, au nord les glaces de l'hiver : elle [la nature] réunissait toutes les saisons dans le même instant, tous les climats dans le même lieu, des terrains contraires sur le même sol, et formait l'accord, inconnu partout ailleurs, des productions des plaines et de celles des Alpes.

C'est l'harmonie de tous les contraires, simultanément. Le paysage est ce qui ne prend de sens que comme totalité. La somme de ses détails ne peut être qu'égale à tout, ou à rien. Il désigne ensemble le néant et l'infini. Il est l'aspiration absolue de l'âme dans son étonnement originel, de l'âme dessaisie d'elle-même : tout le passage, avant la première de ces deux citations, s'ouvrait sur ses mots : « Je voulais rêver et j'en étais toujours détourné par quelque spectacle inattendu. » Le paysage est l'en deça du rêve, il lui est premier pour ce que celui-ci nous confine à nous-même, alors que celui-là est un état de relation primordiale, de nature à Nature ; en quoi il domine le rêve et s'impose à lui. D'une certaine façon, il hébète, et c'est même son exigence – ou alors c'est qu'on ne se livre pas à lui. Le paysage est l'absolu de tous sentiments, en tant qu'il est leur mesure étale, leur somme, et, ce faisant, il les transcende aussi, en nous déplaçant. On n'éprouve pas ce sentiment hyperlatif comme un état seulement subjectif : il reporte sur cet entre-deux de l'objectif / subjectif que nous disions.

Il ne laisse plus, du coup, que l'arme de la description : formulation d'une « idéalité<sup>20</sup> » qui ne cherche plus que les mots justes d'une vision, qui ne veut rien dire d'autre que ce qu'elle dit, qui *éprouve ce qu'elle voit* : caillou, prairie, espace, lumière. Fascination qui s'affirme en deça de toute intention :

Scènes continuelles qui ne cessèrent d'attirer mon admiration, et qui semblaient m'être offertes en un vrai théâtre. [...] J'admirais l'empire qu'ont sur nos passions les plus vives les êtres les plus insensibles, et je méprisais la philosophie de ne pouvoir pas même autant sur l'âme qu'une suite d'objets inanimés.

---

<sup>20</sup> Ce qu'il est convenu d'appeler, dans notre « sentiment » contemporain, la représentation de la réalité.

Effet de l'objet inanimé sur l'âme, sans médiation : par contact. Des *passions les plus vives aux êtres les plus insensibles* : suprême aspiration des contraires, puisque le paysage comme sentiment doit les contenir tous. Sur la nécessité du paysage de *tout dire*, mettons en parallèle ce commentaire – plus naïf – de Jaucourt, à l'article « description » de *l'Encyclopédie*, où l'on voit d'ailleurs que description, employée absolument, s'entend ici comme description topographique, c'est-à-dire comme paysage :

Il est digne d'un grand maître de rassembler dans ses descriptions toutes les beautés possibles. Il n'en coûte pas davantage de former une perspective très vaste qu'une perspective qui serait fort bornée, de peindre tout ce qui peut faire un beau paysage champêtre, la solitude des rochers, la fraîcheur des forêts, la limpidité des eaux, leur doux murmure, la verdure et la fermeté du gazon, les sites de l'Arcadie, que de dépeindre seulement quelques-uns de ces objets<sup>21</sup>.

L'idée de Jaucourt ne s'élève pas à celle de Rousseau, elle fait simplement écho à cette obligation du tout qu'il faut dire. Rousseau y appose, lui, la formulation idéale : l'ordonnance naturelle des objets inanimés est ce qui a le plus de pouvoir sur l'âme. Il ne s'agit plus même de représentation, d'imitation, mais bien de contemplation immédiate de la nature brute, considérée, comme nous explique Jaucourt, non dans *quelques-uns de ces objets* mais dans l'harmonie des rapports multipliés qu'exprime le paysage.

Une disposition de l'âme peut nous la faire connaître, bien au-delà de mots et des philosophies de tous les temps, témoigne Rousseau, à travers Saint-Preux. Cette disposition qui nous met en contact avec le paysage, c'est le trouble intense de soi, c'est le désir d'amour inabouti, frustré, à son paroxysme. Saint-Preux

---

<sup>21</sup> Louis de Jaucourt, in Diderot & d'Alembert, dir., *l'Encyclopédie, op. cit.*, art. « description ». On y appréciera, en passant, le *il n'en coûte pas davantage*, de valeur très « pédagogique ». Notons surtout qu'en matière de référence à l'idéal du paysage, c'est l'Arcadie que Jaucourt choisit. Le mythe de la République antique des bergers est omniprésent depuis au moins le tout début du XVII<sup>e</sup> siècle, et il présente bien des avantages sur celui du Paradis terrestre. Entre autres, évinçant ce que connote de drame latent l'évocation de ce dernier, il peut faire de la mort un thème de méditation à la fois vertigineuse et sereine. Cf. *les Bergers d'Arcadie*, de Nicolas Poussin – tableau de 1655 –, qui tire sans doute sa magie de la beauté du paysage en arrière-plan associée à cette interrogation des personnages sur l'éternité heureuse, à travers même le filtre opaque de la mort (*Et in Arcadia ego*, dit l'inscription du tombeau. Ce que nous nous étonnons de voir généralement traduit : « Et moi aussi, j'étais en Arcadie », plutôt que « Moi aussi je suis en Arcadie ».) Tableau construit en un jeu de miroir parfait, où la mort dit le paysage arcadien (que contemplant de fait les personnages, le nez sur une pierre lisse qui leur parle d'Arcadie) et le paysage arcadien dit la mort, comme le fait l'ensemble du tableau.

écrivait dans sa lettre précédente : « Je n'ai traîné dans mon exil que la moindre partie de moi-même : tout ce qu'il y a de vivant en moi demeure auprès de vous sans cesse. Il erre sur vos yeux, sur vos lèvres, sur votre sein, sur tous vos charmes<sup>22</sup>. » Ce corps spirituel – absent –, que goûte, en extase, la part vivante de l'âme de Saint-Preux, va s'exprimer en paysage. Saint-Preux en introduit la description ainsi :

Je ne vous ferai point un détail de mon voyage. [...] Je me contenterai de vous parler de la situation de mon âme ; il est juste de vous rendre compte de l'usage qu'on fait de votre bien. / J'étais parti, triste de mes peines et consolé de votre joie, ce qui me tenait dans un certain état de langueur qui n'est pas sans charme pour un cœur sensible. Je gravissais lentement à pied des sentiers assez rudes<sup>23</sup>...

La joie de Julie à quoi fait allusion Saint-Preux est celle qu'elle éprouve de revoir son père, absent de chez lui depuis de longs mois. L'âme du jeune homme se partage ainsi entre cette « joie » – à laquelle elle ne saurait que communier<sup>24</sup> –, le sentiment d'abandon de Julie à son égard et une impression de solitude amoureuse qui est tenue de ne pas s'adresser expressément à l'objet aimé. Élan passionnel brouillé d'envie – « jalousie » de l'amour filial de l'aimée – et privé d'objet, le sentiment est ainsi compliqué à sa source et compliqué dans son adresse : identité biseauté, qui se traduit en une *langueur qui n'est pas sans charme*. Les lignes qui suivent immédiatement cette mise en condition de l'âme du jeune homme – le bien de Julie – rendent compte, non du *détail d'un voyage*, mais de *l'usage* qu'il fait de cette âme : l'ascension vers le paysage. Cette ascension va le conduire tout là-haut, jusqu'en « ce séjour serein d'où l'on voit dans la saison le tonnerre et l'orage se former au-dessous de soi<sup>25</sup> ».

#### LE JARDIN DE CLARENS COMME FIGURATION MATERNANTE DE L'ÂME

Si ce premier paysage du roman est celui du plus haut point de vue de l'âme, celui du jardin de Clarens lui répond comme en creux, au plus intime de l'être. Réponse « féminine », introvertie, à ce que le grand paysage alpin a de

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 43/44.

<sup>24</sup> Notamment – une fois qu'il a appris la raison de son éloignement – dans la nostalgie d'une pensée pour son propre père, décédé : « La voix de la nature me rappelant au mien, je donne de nouveaux pleurs à sa mémoire honorée. » (p. 41)

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 45.

« viril » et de projection sur le monde. Celui-ci donnait lieu en suivant à un tableau du bonheur social : « J’aurais passé tout le temps du voyage dans le seul enchantement du paysage, si je n’en eus éprouvé un plus doux encore dans le commerce des habitants. Vous trouverez dans ma description un léger crayon de leurs mœurs<sup>26</sup>. » Saint-Preux y allait au-devant de la société idéale des grandes altitudes. À Clarens, il pénètre au cœur de l’amour. Maintenant Julie est mariée à M. de Wolmar – Saint-Preux de son côté a fait le tour du monde. Invité à Clarens, auprès de ce couple idéal, le jeune homme, au bout de ces retrouvailles, va être admis dans le saint des saints.

Il y avait plusieurs jours que j’entendais parler de cet Élysée dont on me faisait une espèce de mystère. Enfin hier, après dîner, M. de Wolmar proposa à sa femme [...] de venir avec nous respirer dans le verger. Elle y consentit et nous nous y rendîmes ensemble<sup>27</sup>.

La situation est parallèle à la première, en ce que Julie et Saint-Preux sont toujours éperdument amoureux l’un de l’autre, sous le signe de l’écart irrémédiable dont fait ici fonction M. de Wolmar, en écho à la figure du père. Rousseau s’applique à nous le faire comprendre : le *nous* fusionnel qui va respirer dans le verger secret désigne Julie et Saint-Preux ; M. de Wolmar ne fait que *venir respirer avec nous*. Faisant le lien entre Julie et Saint-Preux, il rend la chose possible, et il en souligne en même temps la portée transgressive. Même bonheur absolu, même peine illimitée, même doute radical sur ce que signifie d’être aimé : même nécessité transcendante de l’état d’âme désobjectivé, dont le comble va se dire dans la peinture du jardin. Ce jardin est l’âme même de Julie, et il est son œuvre.

Vous savez que l’herbe y était assez aride, les arbres assez claisemés, donnant assez peu d’ombre, et qu’il n’y avait point d’eau. Le voilà maintenant frais, vert, habillé, paré, fleuri, arrosé. Que pensez-vous qu’il m’en a coûté pour le mettre dans l’état où il est ? Car il est bon de vous dire que j’en suis la surintendante et que mon mari m’en laisse l’entière disposition.

*Il est bon*, en effet, de dire à l’aimé que son âme est libre et à *la plus entière disposition de ses propres sentiments*. Dans une lecture attentive du jardin de Clarens, on verrait mieux comment chaque mot compte, dans cette peinture, et

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 353. Pour cette citation et la suivante.



comment Rousseau excelle à y ouvrir toutes les pistes d'une éthique de la « sensibilité ». Commentons seulement la chute de cette longue lettre XI à Édouard Bomston, quand, au lendemain matin de cette visite à trois, Saint-Preux retourne seul au jardin :

Ce matin je me suis levé de bonne heure et avec l'empressement d'un enfant je suis allé m'enfermer dans l'île déserte. Que d'agréables pensées j'espérais porter dans ce lieu solitaire. [...] Je respirerai avec la rosée un air qu'elle [Julie] a respiré, son goût dans ses amusements me rendra présents tous ses charmes, et je la trouverai partout comme elle est au fond de mon cœur<sup>28</sup>.

La citation précédente le disait déjà, le jardin est dans son essence un contact de souffle à souffle. Où le souffle est cette preuve de la vie dans sa transparence, avec les deux sens du mot : à la fois preuve la plus invisible, la plus éthérée, et la plus évidente, la plus réelle. Les âmes se mêlent matériellement, à échanger le même air. Et le jardin, comme cristallisation, est l'émanation *concrète* du cœur de Julie et du cœur de l'amant, où chacun n'est que d'être conscience de la présence / absence de l'autre. L'expérience vécue au jardin déborde ce que pouvait en espérer le héros en y entrant :

Je m'étais promis une rêverie agréable ; j'ai rêvé plus agréablement que je ne m'y étais attendu. J'ai passé dans l'Élysée deux heures auxquelles je ne préfère aucun temps de ma vie. En voyant avec quel charme et quelle rapidité elles s'étaient écoulées, j'ai trouvé qu'il y a dans la méditation des pensées honnêtes une sorte de bien-être que les méchants n'ont jamais connu ; c'est celui de se plaire avec soi-même<sup>29</sup>.

Cette rêverie, en quoi a-t-elle consisté ? Le paragraphe précédent, sur sa présence au jardin, évoque sa félicité à évoquer la belle âme de Julie et le sentiment coupable qu'il y *aurait eu* à penser alors à elle avec un désir trivial : « Avec quelle indignation j'eusse étouffé les vils transports d'une passion criminelle et mal éteinte, et que je me serais mépris de souiller d'un seul soupir un aussi ravissant tableau d'innocence et d'honnêteté<sup>30</sup>. » Vilain sentiment, que Saint-Preux rapporte au conditionnel passé : entendons qu'il ne l'a pas éprouvé *au*

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 364 / 365.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 365 / 366.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 366.

*jardin*, mais qu'il lui en vient seulement l'éventualité de l'avoir fait, au moment où il rédige sa lettre. Au paradis, on ne peut avoir de mauvaises pensées.

Cette mauvaise pensée, en l'occurrence, *aurait pu* créer une rupture de l'état de fusion avec l'âme de Julie, pour le renvoyer à la perception distanciée, prosaïque, de son désir d'elle et de sa frustration. Mais le paysage du jardin, par l'osmose qu'il opère avec l'âme du jeune homme, est le meilleur garant contre cette prise de distance. Contemplation hallucinée *de l'innocence et de l'honnêteté*, il aveugle à tout autre sentiment : à toute récupération simplement subjective de soi. Dépossession du moi que Rousseau baptise *le bien-être de se plaire avec soi-même*. Le paysage du jardin est une rémission. Il réconcilie avec soi, par-delà toutes fautes, parce qu'il est la présentification physique de l'Amour.

Cette expérience idyllique se vit seul. En l'absence de toute humanité, ce qui veut dire en l'absence de soi-même. Le jeune homme a-t-il marché ? était-il immobile ? Qu'a-t-il senti du jardin ? qu'a-t-il vu ? Il n'en sait rien, le temps lui même s'est absenté : deux heures ont passé sous le charme et en un éclair. Il ne mesure cela qu'après, et, « comme il se faisait tard sans [qu'il] y songeât », c'est M. de Wolmar qui vient le tirer de là, pour le ramener dans le monde.

Voilà posées les bases d'une mystique profane de la Nature. Il faut croire, au succès foudroyant de *la Nouvelle Héloïse*, qu'elle était attendue dans ces termes, d'une façon que n'avait pas satisfaite d'autres approches de cette révélation de la Nature, notre nature profonde, par le paysage.

Chantal Larioutzos, écrivant sur la Renaissance, observait, dans un article intitulé « L'appréhension du paysage dans *la Guide des chemins de France* » :

À partir du moment où le motif religieux n'est plus premier, voire disparaît tout à fait, à partir de là peut naître le paysage moderne. Une autorité problématique se substitue à l'autorité divine<sup>31</sup>.

Marie-Dominique Legrand, qui la cite, ajoute : « L'idée du paysage lyrique favorable *naturellement* à la récréation, à la réfection de l'être ou à son élévation

---

<sup>31</sup> Chantal Larioutzos, « L'appréhension du paysage dans *la Guide des chemins de France* », in *le Paysage à la Renaissance*, ouvrage collectif, Presses de l'université de Saint-Étienne, 1988, p. 27 / 28.

est cependant prématurée à la Renaissance et au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>. » Il a suffi néanmoins de quelques siècles pour que s'accomplisse cette gestation profonde, dans nos mentalités occidentales. Dieu a transmis à la Nature le flambeau du divin jugement ; c'est à elle désormais que nous demandons de nous absoudre, c'est d'elle que nous attendons les colères qui nous puniront de nos fautes, c'est elle que nous interrogeons pour connaître notre devoir.

Ce faisant, désarroi banal, nous nous en vivons « séparés », comme en d'autres temps notre aspiration vers Dieu nous le rendait inaccessible et nous faisait mesurer notre condition d'orphelin. Dans la contemplation de ce qui fait sens, c'est-à-dire de ce qui esquisse une image idéalisée de nous-mêmes, on se tient devant le miroir sans pouvoir le traverser. Désir irrité, qui jouit et se désespère de ce qui ne sera jamais qu'une vision. La Nature a quelque chose à nous dire qu'il nous faudra une éternité pour entendre ; si elle nous en laisse le temps, menacent certains, et cela dépendra de l'humeur où nous la mettons.

Sur le « pourquoi » de cette gestation, il faudrait interroger les bouleversements de la Renaissance que nous évoquions ; la période de la fin du siècle classique à celui des Lumières nous aide, elle, à répondre sur le « comment ». Dans *la Princesse de Clèves*, faisant se mêler désir incandescent et aspiration impossible en un savant jeu de miroirs entre les âmes, jusqu'à confondre – chez son héroïne et chez le lecteur – vision réelle et / ou rêvée, Marie-Madeleine de La Fayette situait ces scènes où le moi déborde, dans ce petit retrait bâti entre jardin de fleurs et forêt. La campagne, à ce stade, n'est encore que l'intuition d'une frontière où le sens bascule. Elle est le cadre de l'intime mais elle n'a rien à nous en dire. Les lumières qu'elle dispense s'appellent le jour et la nuit.

Trois quarts de siècles plus tard, la campagne s'est faite Nature révélée et elle scintille de clairs-obscur : se jouant de nous, elle nous livre autant de sens qu'elle nous en cache. Ce jeu du clair-obscur fascine Diderot et on le retrouve chez Rousseau dans la balade montagnarde de Saint-Preux en point d'orgue à la description, comme s'il exprimait l'assourdissant murmure de chaque atome de la Nature :

---

<sup>32</sup> Marie-Dominique Legrand, *art. cit.*, in Michel Collot, dir., *op. cit.*, p. 118, note 13. C'est elle qui souligne.

Ajoutez à tout cela les illusions de l'optique, les pointes des monts différemment éclairés, le clair-obscur du soleil et des ombres, et tous les accidents de lumière qui en résultaient le matin et le soir.

Si l'idyllique jardin de Clarens ne nous est pas présenté lui-même dans un clair-obscur, c'est que tout y est expliqué, tout y a un sens établi. La Nature y parle par la bouche du couple Wolmar, qui commente pour Saint-Preux tout ce qu'elle a à nous dire, dans la lumière étale des significations. Ce jardin, à être sauvage et où l'on préfère les boutons d'or aux tulipes des « prétendus gens de goût », ce jardin est en même temps domestique, comme le serait un chat, et de sa sauvagerie, le couple qui en est le gardien peut rendre compte en toute clarté. Ici le murmure sensuel, tout aussi fracassant, de Dame Nature est le pépiement des oiseaux.

Dans ce lieu que Julie a baptisé l'Élysée, la Nature et l'homme conversent au plus intime, au-delà des mots, au delà de la pensée. Vision offerte dans son immédiateté.

J'étais plus empressé de voir les objets que d'examiner leurs impressions, et j'aimais à me livrer à cette charmante contemplation, sans prendre la peine de penser.

## QU'EST-CE QU'UN PAYSAGE ?

Le concept de paysage, qui germe dans ce courant du XVIII<sup>e</sup> siècle comme valeur esthétique et morale, est promis à un destin exceptionnel, et il s'épanouira dès l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle en littérature, en peinture et tout autant dans l'aménagement des espaces publics. Réalisations concrètes et fictions artistiques marcheront, en cela, de conserve. On sait, parmi tant d'autres exemples, l'énergie d'un Claude-François Denecourt pour faire de la forêt de Fontainebleau une vaste aventure de l'âme mise à la portée de tout un chacun, promeneur du dimanche. Denecourt y consacra sa vie, sur un mode passionnel et avec beaucoup d'imagination lyrique, à compter de 1837, jusqu'à sa mort en 1875.

Mais où commence le « paysage » ? Quelles sont les qualités qui lui sont intrinsèques ? Comment se définit-il ? Si ce travail est une approche pour en circonscrire l'apparition dans notre littérature et nos arts, il reste qu'un concept, quand il connaît un tel succès, ne peut qu'être beaucoup plus sensible encore que tout autre à des évolutions, des révolutions sémantiques. « Le mot "paysage" finit par ne rien signifier », note le géographe Roger Brunet dans un article intitulé « Analyse des paysages et sémiologie<sup>1</sup> ». Si tant est, peut-on ajouter, qu'il ait à un moment donné de son histoire signifié quelque chose de clairement appréhendable.

Dans son introduction aux *Enjeux du paysage*, Michel Collot en parle comme d'un concept qui « comporte essentiellement l'idée d'une notion d'ensemble, obtenue à partir d'un certain point de vue<sup>2</sup> ». Notion d'ensemble, en effet. Un paysage *n'est pas* un arbre, ou un champ, ou les murailles d'une ville ; il ne prolonge pas ce qu'exprimait avant lui la symbolique attribuée à ces éléments distincts du monde visible ; il s'en délivre, au contraire, ou la transcende si l'on préfère, en s'instituant le *rapport* de ces éléments entre eux, leur agencement choisi pour délivrer un sens nouveau, original. Cette question du rapport, nous avons cherché à nous l'éclaircir, à partir des articles de *l'Encyclopédie* et des

---

<sup>1</sup> Roger Brunet, « Analyse des paysages et sémiologie », in Alain Roger, dir., *op. cit.*, p. 7.

<sup>2</sup> Michel Collot, dir., *les Enjeux du paysage, op.cit.*, p. 6-7.

textes de Diderot sur la peinture. Elle apparaît liée à l'émergence concomitante d'une attitude scientifique qui s'institue comme la mission de dévoiler les équations abstraites et les rapports que recèlent la nature à son principe.

Il apparaît que cette affaire de rapport est très liée à celle de la lumière. Là aussi la question du paysage rejoint les linéaments de la science. La première grande interrogation de René Descartes et sa première découverte scientifique qu'est la loi de la réfraction ne concernaient-elles pas la dioptrique, cette « partie de la physique qui s'occupe de l'action des milieux sur la lumière qui les traverse<sup>3</sup> ». L'incidence de la lumière est la trace première d'un rapport des éléments entre eux. Ce qui distingue un objet de ce qui l'environne est la quantité de lumière qu'il reçoit et la façon dont elle le touche.

Le *Robert historique de la langue française* rappelle que le terme de philosophie des Lumières « s'est imposé par référence aux programmes laïques des philosophes et hommes de science qui travaillaient, selon l'expression employée par Descartes, à la “seule lumière naturelle” (non plus théologique et surnaturelle<sup>4</sup> ». Rapprochons de cela la définition de « lumière » que propose *l'Encyclopédie*, sous la plume de Diderot : « Sensation que la vue des corps lumineux apporte ou fait éprouver à l'âme, ou bien la propriété des corps qui les rend propres à exciter en nous cette sensation<sup>5</sup>. » On mesurera comment la lumière « naturelle » est ce qui permet au monde physique de se manifester à l'âme. Il est intéressant d'y associer cette formule de Paul Landois qui, pour définir le « clair-obscur » dans *l'Encyclopédie*, le propose comme « l'intelligence des lumières en général, que l'on appelle ordinairement le clair-obscur<sup>6</sup> ».

Le paysage, comme le formule ci-dessus Michel Collot, engage, enfin, la question du point de vue. Liée en peinture à celle de l'apparition de la « perspective », elle marquerait avec elle ce que certains analysent comme l'« émergence du sujet », prise de conscience d'un *moi* face à un environnement objectivé, que le paysage figurerait : une façon de *video ergo sum*. Concernant ce point, le paysage littéraire ne présente pas avec autant d'évidence que le paysage pictural le rapport qu'il entretiendrait avec la perspective et le point de vue.

---

<sup>3</sup> Définition du *Dictionnaire Larousse en cinq volumes, op. cit.*, tome 2, art. « dioptrique ».

<sup>4</sup> *Robert historique de la langue française, op. cit.*, tome 1, art. « lumière ».

<sup>5</sup> Denis Diderot, in Diderot & d'Alembert, dir., *l'Encyclopédie, op. cit.*, art. « lumière ».

<sup>6</sup> Paul Landois, in Diderot & d'Alembert, dir., *l'Encyclopédie, op. cit.*, art. « clair », alinéa « clair-obscur (peinture) ». C'est nous qui soulignons.

Dans le cas de *la Nouvelle Héloïse*, c'est d'une autre façon qu'on doit faire jouer ces notions de « point de vue » et de « perspective ». Pour les deux scènes prises en compte, si on peut admettre qu'un *sujet* fait face à l'*objet* autonome qu'est le paysage, il fait rien moins que le tenir à distance. Son intention est à l'inverse : il le pénètre peu à peu, pour accéder, dans les deux cas, au plus intime de *lui-même* : lui-même, le paysage ; lui-même, le personnage. Il y a, si l'on veut, un point de vue et une perspective dans le processus de la quête, dans le déroulé de la description. Mais le terme de cette quête semble résoudre tant l'un que l'autre : au bout, le paysage *est* le personnage, et vice versa ; l'interpénétration annule toute distance. Plus de point de vue, plus de perspective, dans la mystique contemplative. Le paysage n'y est que l'affirmation d'un état d'âme idéal, hors lieu, hors temps. Cela est vrai des sommets du Haut Valais comme du clos élyséen du jardin de Clarens. Processus d'englobement, le moi s'y perd. Il se fait émanation de la Nature, parce qu'il a su renoncer à son cogito. Voir, à ce point de « vision », ne nous fait pas sujet, mais nous absorbe ; ce n'est plus un acte, c'est un état, qui renie la médiation.

Le paysage rousseauiste, alors, suscite une autre interprétation que le paysage pictural entendu comme un « ensemble, obtenu à *partir* d'un certain point de vue ». S'il y a point de vue, sur ces hauteurs où Rousseau place le paysage littéraire, le « regard porté » ne peut être que partie constitutive de l'ensemble. Il vaudrait mieux dire, alors, non que le paysage suppose un point de vue (situé hors du « spectacle »), mais qu'il manifeste un point de vue. Or il semble être passé quelque chose de cette idée jusque dans nos appréhensions actuelles du paysage physique. Le *Petit Dictionnaire Robert* l'exprime assez bien, quand il définit au premier sens le paysage<sup>7</sup> comme « partie d'un pays que la nature présente à un observateur ». L'observateur est objectivé ; la nature choisit et montre. Le mouvement n'est pas de divergence de celui-là vers celle-ci, mais de convergence de la nature vers l'homme – jusqu'à le saisir<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Les dictionnaires contemporains que nous avons consultés sur ce mot, soit le *Petit Dictionnaire Robert* et le *Dictionnaire Larousse en cinq volumes*, édition de 1991, choisissent tous les deux le concept de paysage « naturel » comme premier sens, avant donc son acception picturale – laquelle, on l'a vu, est donnée communément comme antérieure historiquement.

<sup>8</sup> Dans une émission récente de France-Culture, le philosophe Gilbert Romeyer-Dherbey, contestant le propos d'Henri-Frédéric Amiel selon lequel « tout paysage est un état d'âme », et pour affirmer au contraire l'« objectivité » du paysage, a eu cette formule : « L'artiste a découvert cette poésie profonde [du paysage] parce qu'il a su s'ouvrir. Quelque chose est venu à lui de la part de ce qu'il a regardé. Car, sinon, pourquoi aurait-il un *œil*, cet artiste ? » L'œil est une porte d'entrée, que l'artiste sait ouvrir. Ainsi, fût-ce à un tenant de son objectivation, le paysage *parle*,

On pense aux toiles du romantique allemand Caspar-David Friedrich, qui peint dans les années 1800-1830, des personnages représentés de dos, au premier plan de paysages fantastiques. Tentative picturale de dissoudre, en l'intégrant, la distance entre paysage et observateur, le procédé – qu'on a envie de dire « très littéraire » – est remarquablement troublant. Nous sommes, avec ce personnage, en état de contemplation *dans* la toile. Nous pensons alors le paysage en tant qu'il est une pensée – émanée tant de la toile que de nous-même. Le mouvement, Friedrich l'explique ainsi magistralement, ne va donc pas du point de vue au paysage, mais du paysage au point focal du tableau. Le « point de vue » – selon les lois de la perspective, que Friedrich respecte – est clairement désigné comme la question, signifié par l'absence de visage, énigme de l'énigme. Tout converge vers cet invisible qui creuse l'infini au cœur de l'œuvre – et non par-delà les bordures de la toile, dans un mouvement d'expansion qui n'aurait pas de sens. Chaque point du paysage interroge en perspective ce visage absent.

Le paysage est la question que la Nature *nous* pose. Tout comme Dieu nous demandait des comptes, la Nature s'est faite notre instance morale. Nous sommes tenus de considérer *son* point de vue – « le point de vue qu'elle nous présente », comme nous le dit le *Petit Robert*, et comme l'affirment, avec lui tous les guides de voyage, en nous enjoignant de ne manquer à aucune de ses invites. Et voilà que le touriste distrait rate – à son grand remords, quand il l'apprend plus tard – tel superbe *point de vue naturel*. Rien n'est plus pendable que de faire la sourde oreille à l'appel de la Nature. La ronde mondiale à quoi s'astreignent les touristes est l'inscription la plus parlante de cette ascèse. Or, la Nature, comme Dieu, est partout, et nulle part. Partout où l'homme est en question ; nulle part où l'homme n'est pas en question.

---

encore ; le sens du mouvement reste de la Nature à nous. In *les Vendredis de la philosophie*,  
émission de Blandine Kriegel, France-Culture, 17 mai 2002, « Le paysage ».



## TABLE DES CHAPITRES

### **LA CAMPAGNE AU XVII<sup>e</sup> SIECLE : DU VIDE AU TROUBLE**

LE PAYSAGE, DU CONTEXTE AU TEXTE	p. 6
L'INTRIGANT SILENCE DES PEINTURES FLAMANDES	p. 9
LA CAMPAGNE, L'IMMONDE	p. 13
LE PAVILLON DE LA FORET : OU L'IDENTITE SE COMPLIQUE	p. 17

### **DU BEAU DES LUMIERES COMME VERITE DES LOIS PHYSIQUES**

DE L'IDEE DU BEAU A LA PROBLEMATIQUE DE LA NATURE	p. 23
DE LA NATURE A L'EMOTION DU BEAU	p. 26
NATURE, BELLE NATURE, DANS <i>L'ENCYCLOPEDIE</i>	p. 30

### **DE JAUCOURT A ROUSSEAU : LE PAYSAGE COMME VERITE DE L'ETRE**

DU CANTON DE PAYS AU PAYSAGE NATUREL	p. 36
DU PAYSAGE, QUAND IL NOUS ENTRETIENT	p. 40
DU SUBLIME AU SUBLIME, DANS <i>LA NOUVELLE HELOÏSE</i>	p. 43
LE HAUT VALAIS COMME FIGURATION PATERNANTE DE L'AME	p. 44
LE JARDIN DE CLARENS COMME FIGURATION MATERNANTE DE L'AME	p. 48

<b>QU'EST-CE QU'UN PAYSAGE ?</b>	p. 54
----------------------------------	-------