Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1992)

Heft: 1

Artikel: Les promesses du paysage : le voyage en Suisse

Autor: Reichler, Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870430

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LES PROMESSES DU PAYSAGE: LE VOYAGE EN SUISSE

On propose dans cette étude quelques réflexions sur le statut de la représentation de la nature alpestre dans la culture moderne, en analysant quelques passages de trois romans: *Madame Bovary,* la *Confession d'un enfant du siècle,* et *La Nouvelle Héloïse.* On emprunte à René Girard le concept de *médiation* pour montrer que la fonction médiatrice attribuée à la nature et au paysage n'est pas affaire que de contenu, mais qu'elle est prise dans un *usage* interpersonnel et social. A l'horizon de cette analyse, il y a la question de savoir comment la nature suisse est devenue un véritable mythe dans l'Europe moderne.

Une conversation à l'auberge

Emma Bovary aime la nature: et, bien qu'elle vive en permanence dans sa Normandie de pâtures, de haies, de lentes rivières et de bois, c'est à une tout autre nature qu'elle rêve de retourner. Elle imagine des perspectives montagneuses, des forêts de citronniers et des fleurs répandues, le murmure des fontaines; elle se voit habiter parmi les pêcheurs, au fond d'un golfe, sous l'ombre d'un palmier... Ses désirs de voyage, on ne le sait que trop, sont le cortège des clichés exotiques, où défilent, en une série confuse, les sites vantés par les magazines et les almanachs[1]. Pour elle cependant, ces paysages ne sont pas usés, mais au contraire débordants d'une promesse d'autant plus inépuisable qu'elle trouve sa réalisation non dans l'avenir, mais dans le

1. Cf. FLAUBERT, *Madame Bovary,* éd. C. Gothot-Mersch, Paris: Garnier, 1971, p. 201: «Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus...»

passé, non dans le réel, mais dans l'imaginaire. Parmi ses visions enchanteresses, voisinant avec le décor de fruits rouges, de grands arbres, de sable clair léché par les vagues, qu'a déposé en elle, durant son enfance, la lecture de *Paul et Virginie,* figure en bonne place l'image de la nature sauvage des Alpes. A son arrivée à Yonville, au cours de son premier dîner à l'auberge du *Lion d'or,* elle n'a aucune peine à jouer sa partie sur les motifs de l'évasion et du voyage, en compagnie d'un jeune homme assis à ses côtés. Dans leur conversation, mer et montagne s'allient harmonieusement pour évoquer les bonheurs de la nature[2]:

> — Je ne trouve rien d'admirable comme les soleils couchants, reprit-elle, mais au bord de la mer, surtout.
> — Oh! j'adore la mer, dit M. Léon.
> — Et puis ne vous semble-t-il pas, répliqua madame Bovary, que l'esprit vogue plus librement sur cette étendue sans limite, dont la contemplation vous élève l'âme et donne des idées d'infini, d'idéal?
> — Il en est de même des paysages de montagne, reprit Léon. J'ai un cousin qui a voyagé en Suisse l'année dernière, et qui me disait qu'on ne peut se figurer la poésie des lacs, le charme des cascades, l'effet gigantesque des glaciers. On voit des pins d'une grandeur incroyable, en travers des torrents, des cabanes suspendues sur des précipices, et, à mille pieds sous vous, des vallées entières, quand les nuages s'entrouvrent. Ces spectacles doivent enthousiasmer, disposer à la prière, à l'extase! Aussi je ne m'étonne plus de ce musicien célèbre qui, pour exciter mieux son imagination, avait coutume d'aller jouer du piano devant quelque site imposant[3].

En deux phrases se retrouvent tous les ingrédients du paysage suisse, juxtaposés et dramatisés par l'hyperbole. L'excès langagier accentue le dynamisme de l'espace déployé, la violence des tensions verticales, le contraste des esthétiques: calme et beauté des vallées, sublimité chaotique et primitive des hauteurs. La réplique de Léon pourrait être la description d'un tableau d'Alexandre Calame[4], orageux et désordonné, où bien souvent un pin solitaire, brisé ou fouetté par les vents, ajoute à la compo-

---

2. Alain CORBIN a reconstitué la genèse de cette alliance dans les premiers chapitres de son livre récent: *Les Territoires du vide: l'Occident et le désir du rivage, 1750-1840,* Paris: Aubier, 1980.

3. Flaubert, *op. cit.,* p. 84.

4. Voir Valentina ANKER, *Calame: vie et œuvre,* Fribourg: Office du livre, 1987.

sition une sorte de clé symbolique. Mais il ne suffit pas d'en rester au contenu de la description, ni même au fait qu'il expose, à ce «deuxième degré» si caractéristique du roman, les unités d'un répertoire convenu. C'est la situation d'énonciation qui donne tout son sens à la séquence: une jeune femme et un jeune homme, liant connaissance, entament une conversation qui leur permet de prendre une première mesure de leur terrain commun, des évocations qu'ils partagent. Le paysage suisse et sa rhétorique constituent un *argument* dans la conversation, qui teste l'accord des partenaires, recueille le non-dit, dessine un horizon à leur échange. Le partage de cette idéalité, même s'il apparaît trivial dans le contexte de la table d'hôte d'une auberge provinciale au milieu du XIXe siècle, esquisse un espace de rencontre et de fuite commune.

En d'autres termes, entre les deux interlocuteurs, la nature suisse joue le rôle d'une médiation, au sens concret de ce terme d'abord, puisqu'elle constitue un lieu «intermédiaire». Mais elle est médiation aussi en un sens instrumental, dès lors qu'elle représente un désir partagé, qu'elle fait venir au langage de manière indirecte: sorte d'outil métaphorique qui permet de désigner un espace perdu ou espéré, inaccessible comme tel mais rendu visible et communicable par ce moyen. Tout autant que les contenus stéréotypés (les *idées reçues* dont on pourrait faire la liste), cette fonction médiatrice est l'objet de l'ironie flaubertienne, à la fois dans son exercice, qui relève toujours de la bêtise ou de la séduction, et dans la supposition, sur laquelle elle repose, qu'il puisse y avoir en effet de l'*ailleurs*. On sait que c'est tout le romantisme qui est ainsi mis en perspective, comme la structure de la quête propre à la chevalerie médiévale l'avait été dans le *Don Quichotte*[5].

Est-il possible de retrouver cette vision romantique, dans la spontanéité qu'on serait en droit de lui supposer, avant le décapage que lui fait subir Flaubert? Tentons-le pour un instant.

Le charme d'une image

Au loin, et très haut, éclairées par le soleil maintenant sur son déclin, il y a des montagnes enneigées. Leurs arêtes, qu'une clarté presque dorée estompe, se découpent sur l'air bleu. Leurs

---

5. Cf. Marthe ROBERT, *L'Ancien et le Nouveau,* Paris: Grasset, 1963.

masses de glace et de roc, leurs volumes qu'on devine, sont comme allégés, en cette fin d'après-midi, par l'harmonie des tons. Elles ont dans leurs lointains des allures de nuages, d'irréelles architectures; elles appartiennent au domaine des divinités aériennes, pas à la terre qui pèse et s'attache. Plus bas, ce sont les forêts de sapins, leurs taches sombres dressées parfois presque verticales, frangées par une écume grise de granit, et parfois laissant place au vert plus tendre d'une prairie. On distingue un chalet, au milieu d'un pâturage qui semble se casser au bord d'un abîme. Plus proche encore, voici le hameau: quelques huttes semées en désordre sur la colline, parmi les arbres sous lesquels paissent les bestiaux. Si l'on prête l'oreille, n'entend-on pas leurs sonnailles? Une vallée aux formes arrondies, un verger de pommiers, peut-être un clos de vigne dans un éclat de soleil. Et tout près, vers la droite, cette jeune fille assise sous un hêtre: elle porte un large chapeau de paille, sur l'herbe sa jupe à motifs festonnés s'évase en corolle, elle tient la tête levée vers un garçon de ferme, debout, qui lui parle. Il pointe vers la montagne son bâton ferré et semble indiquer le chemin d'où il vient: ce sentier tortueux qui grimpe et se perd dans les premiers contreforts. Vous regardez les jeunes montagnards, vous levez les yeux vers les hauteurs, vous les ramenez sur le chemin. Vos yeux se perdent dans la profondeur: rien n'est plus beau que cette nature paisible, plus enviable que le bonheur de ces deux êtres réunis par la fin du jour, après les travaux simples que la terre demande pour les faire vivre.

Mais reculez-vous de deux pas: ce n'est pas un pays que vous regardez, mais un paysage; pas la nature, mais une gravure aquarellée. Vous êtes dans l'appartement parisien qu'Octave et Brigitte ont loué, en attendant de partir ensemble. Ils souhaitent chercher commodément un lieu de villégiature où passer l'hiver et le printemps, où retrouver l'amour qu'ils ont eu l'un pour l'autre: un lieu de cure en somme, où guérir les secrètes blessures dont ils souffrent tous deux, et qui empêchent leurs sentiments de s'épanouir, leurs cœurs de s'abandonner. La Suisse! Quel pays plus propice pour soigner l'amour déçu, le spleen, le doute qui ronge? Devant l'album ouvert que vient d'apporter Octave — qui ressemble peut-être aux célèbres *Tableaux de la Suisse* de Zurlauben — ils rêvent. «Irons-nous là?» a demandé Octave après avoir arrêté son regard sur une gravure. Et, s'emparant d'un crayon, il modifie quelque peu les traits de la jeune paysanne assise sous l'arbre en sorte qu'elle ressemble à Brigitte.

Tous deux se piquent au jeu, grattent sur la lithographie les visages du garçon et de la fille et esquissent à leur place, tour à tour, le portrait l'un de l'autre. Ils se trouvent ressemblants et rient, heureux de nouveau, guéris peut-être pour avoir tracé leur désir dans l'image: ah! revenir au temps de l'innocence, de l'unité du cœur, dans cette nature qui en est le captivant miroir!

Si les jeunes paysans de l'Arcadie moderne représentée sur la gravure peuvent prendre les traits des voyageurs, c'est en effet qu'ils sont leur nostalgie rendue visible, et compensée. Mais ils ne sont pas leur futur: car Octave et Brigitte n'iront pas en Suisse ensemble, et ce désir de voyage est le dernier vœu de l'amour condamné. Devant l'album de lithographies, ils savent, sans se l'avouer, qu'ils se jouent une comédie, que leurs dessins sont des essais de masques. D'ailleurs, ils contemplent un paysage déjà trop couru, devenu presque banal, cliché d'un bonheur reproduit à des milliers d'exemplaires[6]. Entrant dans le paysage, se représentant dans le champ d'une représentation convenue, ils interprètent une image en s'efforçant d'y identifier quelque chose d'eux-mêmes qu'ils savent irréalisable, perdu à jamais. Ils en éprouvent plus intensément ce qu'ils n'ont pas, ne sont plus, et pour un moment oublient la souffrance attachée à ce manque.

Il y a là un troisième personnage encore, un jeune homme de l'âge d'Octave, à l'air pâle et triste, nommé Henri Smith. Il aime Brigitte d'un amour qu'il croit sans espoir, et qu'Octave soupçonne sans parvenir à s'en assurer. Lui aussi contemple l'image, appuyé sur la table, bien après que les deux amants s'en soient lassés, et reste absorbé dans une rêverie profonde. Il voit dans les portraits travestis des deux paysans, dans ce cadre idyllique dont la beauté le perce d'un sentiment douloureux, il voit le bonheur qui lui échappe, et que vivront bientôt, pense-t-il, les deux autres. Si le sort l'avait permis, qu'il serait, lui, mieux représenté par le garçon fermier! et qu'il saurait mieux rendre justice à l'amour et à l'innocence du cœur de Brigitte! Octave, qui observe le comportement de Smith, y trouve ses soupçons confirmés, sa jalousie alimentée.

---

6. La diffusion de la gravure de paysage suisse dans toute l'Europe est considérable à partir du milieu du XVIIIe siècle. Les ateliers des *petits maîtres* suisses sont florissants, les copies circulent. Voir Marie-Louise SCHALLER, *Annäherung an die Natur: Schweizer Kleinmeister in Bern, 1750-1800,* Berne: Stämpfli, 1990.

La genèse du mythique

Mais il faut prendre encore du recul. La scène, ses acteurs, son décor, la gravure, tout cela vous le lisez dans un roman publié à Paris par Alfred de Musset en 1836, vingt-et-un ans avant la parution de *Madame Bovary*: *La Confession d'un enfant du siècle*. Dans la cinquième et dernière partie de son livre, Musset enferme comme en un triangle ses trois personnages. Victimes des interprétations qu'ils développent les uns sur les autres, torturés par le doute et l'angoisse, ils vivent dans le demi-mensonge, et leur espoirs de clarification sont sans cesse déçus. Dans l'épisode de la gravure suisse, Musset met en place un dispositif où toute la situation va affleurer, devenir déchiffrable pour qui le voudra, tout en demeurant opaque à qui ne veut pas comprendre. Cet épisode propose un remarquable modèle des relations interpersonnelles: la représentation paysagiste constitue la *médiation* qui lie les sujets, d'une manière qui nous permet de comprendre mieux encore le dispositif aperçu chez Flaubert[7]. Par le moyen de l'image, contemplée, manipulée, échangée, chacun donne à voir son attente, mais de telle sorte qu'on puisse en pressentir le caractère illusoire ou incertain. Si chaque personnage tente ainsi d'entraîner l'autre dans sa rêverie, en lui faisant connaître et désirer le terrain commun d'une nostalgie de la nature idyllique, on voit bien que l'espace évoqué est devenu le symbole de ce qui n'est pas.

La leçon capitale qu'on peut tirer de cette scène concerne le rôle de la représentation, et, en l'occurrence, le rôle de la représentation de la nature suisse à l'époque romantique, ensemble déjà conventionnel de thèmes et d'objets, glaciers, cimes enneigées, riantes vallées, villages paisibles... Les bergers arcadiens et l'amour innocent font partie de cet ensemble, tout comme la

---

7. Voir René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset, 1961. Le livre de Musset, que Girard n'envisage pas dans son ouvrage, apporte à ses thèses une belle confirmation. Il donne l'occasion d'approfondir le schéma proposé, dans la mesure où l'on s'attache à comprendre le rôle de la *représentation,* qui est au cœur du dispositif du *désir mimétique* étudié par Girard. Il permet notamment de mettre en lumière des effets d'interprétation, dans une perspective fondamentalement anthropologique, mais où l'historicité reçoit une attention elle aussi soutenue.

démocratie et la liberté. Mais, comme on l'a vu chez Flaubert, la représentation n'est pas qu'un contenu; c'est aussi un moyen d'échanges, et donc le lieu et l'enjeu d'interprétations et d'interactions. La scène de Musset indique bien tout cela, et singulièrement dans son dernier moment, lorsque l'image prend toute son efficacité *pour un tiers*: elle rend alors si désirable ce qu'elle montre, parce que le tiers croit que la représentation renvoie à une plénitude dont les autres jouissent, alors qu'elle est, pour eux aussi, en défaut. En fait, le report de méconnaissance était le même auparavant déjà pour Octave et Brigitte, puisque tous deux voulaient voir, dans l'image où ils projetaient leur désir, ce que l'autre n'était pas, n'était plus, ne pouvait pas être. La représentation de la nature suisse est ici doublement irréalisante: parce qu'elle est un tissu de clichés qui ne correspondent que fort peu à la réalité du pays, et parce qu'elle induit une fausse interprétation des identifications auxquelles elle donne lieu. Or, il en va dans l'imaginaire comme en mathématiques: une double négativité se transforme en efficacité. C'est lorsque la projection imaginaire des uns est tenue pour vraie par les autres, qu'elle acquiert une sorte de réalité plus contraignante que toutes celles qu'on peut mesurer et peser. N'est-ce pas là un mécanisme proprement mythique: un fonds de matériaux imaginaires (venus d'où? la pastorale, le *locus amœnus*, l'homme de la nature...) constitué en une représentation stable; la projection, sur les éléments de cette représentation, de ce qui manque aux sujets; des effets de réalité pour un tiers. La scène de la gravure suisse, dans *La Confession,* nous montre, à l'échelle d'un drame amoureux à trois personnages, la genèse du mythe de la nature suisse.

Mais avons-nous sous les yeux la totalité du dispositif? Non, car on peut élargir encore le champ: le livre lui-même où nous avons découvert ce réseau de relations focalisées autour d'une image, a été écrit par un homme qui y a travesti sa propre réalité. L'histoire est célèbre, plus encore que le roman, et elle a fait le tour de l'Europe romantique: c'est celle des amours, impossibles et jamais rompues, de George Sand et de Musset. Bien des pages de *La Confession* contiennent des extraits, phrases ou situations, de la correspondance (réelle) entre les amants, et l'épisode romanesque du projet de voyage en Suisse porte les traces des séjours qu'ont effectués à Genève, séparément, Sand et Musset après leur rupture en 1834. Sur les rives du Léman, devant ce qu'il appelle «le spectre éternel des Alpes», pensant sans doute au livre qu'il écrira pour raconter le deuil de l'amour, Musset rêve

sur le mode nostalgique le bonheur comblé, le partage total, et le paysage suisse figure le lieu de l'idylle qui n'a pas eu lieu. Est-ce enfin là le réel? L'*ultima ratio,* cette transposition par un amant malheureux, d'une nature perçue comme sublime, d'un paysage porteur de promesses, dans un roman à clé? Pourtant, lorsque Musset soigne son *mal du siècle* devant l'azur du lac, c'est en pensant à un personnage de fiction, décrit comme également aimant, et malheureux, sur ces mêmes bords: Saint-Preux, héros de *La Nouvelle Héloïse*, le roman qui a représenté, depuis sa parution en 1761, le cadre et le ton de l'amour idéal. Ainsi, le paysage réel de la Suisse joue pour Musset le rôle de la gravure aquarellée sur laquelle Octave et Brigitte dessinent leur portrait: il propose cette médiation où le jeune écrivain, pour identifier ce qui lui manque, s'inscrit imaginairement, effaçant le visage de Saint-Preux et y traçant le sien propre. Musset, en rédigeant sa *Confession*, est pris lui-même dans le dispositif d'ordre mythique mis en place à travers Rousseau: il est ce *tiers* pour lequel l'histoire des «deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes[8]» est devenue un moyen de reconnaissance, et de méconnaissance, infiniment efficace.

Le pays des chimères

De l'exhibition flaubertienne des clichés, dénonciation de leur usage *bas,* en passant par la conscience douloureuse des mécanismes propres au désir mimétique — pour reprendre le terme consacré par René Girard — chez Musset, nous sommes remontés à Rousseau, qui apparaît comme le point de départ de cette chaîne de réinterprétations, le moment historique où a lieu la transformation de la nature suisse en représentation mythique, c'est-à-dire en médiation d'un désir impossible à satisfaire. Chez Rousseau, les pièces du dossier sont bien connues, au moins depuis les travaux de Daniel Mornet pour ce qui concerne la recherche minutieuse des documents, et depuis les interprétations si éclairantes de Jean Starobinski[9]. *La Nouvelle Héloïse* tout entière doit être prise en compte, et particulièrement, bien sûr, la

8. Sous-titre de *Julie ou la Nouvelle Héloïse.*

9. Voir l'édition critique de *La Nouvelle Héloïse* qu'a donnée D. Mornet en 1924, dans la collection des Grands Ecrivains de la France. De Jean

propriété de Clarens dans son cadre lémanique, communauté patriarcale et domaine agricole autarcique. La description de l'*Elysée* (4ème partie, lettre XI), ce jardin clos conçu par Julie, où tout l'art consiste à faire croire au naturel absolu, et les longues discussions sur les jardins qui l'accompagnent, en font partie. Les divers modèles d'arrangement paysagiste y sont passés en revue, et rejetés: le jardin à la française de la manière la plus radicale, les parcs anglais et les jardins chinois avec plus de ménagements (s'ils ne satisfont pas Saint-Preux, qui cite le parc de Richard Temple à Staw, c'est qu'ils «en font trop», en réunissant artificieusement toutes les possibilités dans un même espace). Mais Clarens, on le sait, a quelque chose d'une utopie démonstrative, et la lettre sur les jardins prend parfois l'aspect d'une dissertation. Le véritable *moment mythologique,* qui rayonne sur toutes les descriptions de nature dans le roman, et a contribué à répandre en Europe l'attrait du voyage en Suisse, c'est la lettre XXIII de la 1ère partie, dans laquelle Saint-Preux raconte son excursion dans les montagnes du Valais, lettre souvent discutée par la critique, et parfois de manière peu convaincante[10].

A *La Nouvelle Héloïse,* on peut joindre encore divers textes, passages des *Rêveries,* lettres, pages des *Confessions,* développements du *Deuxième Discours* où est décrite «la société commencée» et son lien spontané et heureux avec la nature[11]. Mais, une fois ces pages rassemblées, on ne peut que répéter qu'il est

---

STAROBINSKI, on lira particulièrement le chap. V de *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle,* Paris: Gallimard, 1971; cf. aussi *L'Invention de la liberté, 1700-1789,* Genève: Skira, 1964, «L'idylle impossible», p. 159 sq.

10. Je pense notamment à l'interprétation très superficielle qu'en donne Claire-Eliane ENGEL dans son ouvrage, *La Littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIIIe et XIXe siècles (1685-1868),* Chambéry: Dardel, 1930.

11. Voir le début de la seconde partie du *Discours sur l'origine de l'inégalité.* On sait que cette période de l'histoire humaine, que Rousseau pense avoir été «la plus heureuse et la plus durable», la «véritable jeunesse du monde», ne doit pas être confondue avec *l'état de nature,* qui est, lui, purement postulé. Si l'on peut encore se faire une idée de cet état social disparu, pense Rousseau, c'est en observant certaines nations sauvages de l'Amérique qu'il connaît par les relations des voyageurs, amplement citées dans ses notes. Il me paraît erroné de voir dans la «société commencée» une image des communautés montagnardes, sinon par un commun rapport à la recherche des origines, constamment présente chez Rousseau.

faux de voir chez Rousseau l'affirmation d'une immédiateté entre l'homme et la nature, d'un rapport «plein» et originaire, — dont les écrivains ultérieurs, présentés ici, auraient effectué, dans la souffrance ou l'amertume, une sorte d'interprétation critique, qu'ils auraient en somme purgé de son ontologie. Rousseau présente la nature comme une origine perdue, sur laquelle l'homme doit se guider, mais qu'il ne peut espérer rejoindre, sinon par la grâce momentané d'une *figuration* à la fois prometteuse et trompeuse, dont le sens peut lui être retiré aussitôt qu'offert.

Tel apparaît bien le Valais, dans la célèbre lettre de *La Nouvelle Héloïse*. On ne sait si les bonheurs et les bienfaits qu'y ressent Saint-Preux sont l'effet de l'altitude et du paysage, ou «l'emblème» d'une disposition intérieure[12]. Saint-Preux rêve d'y vivre avec Julie, loin des conventions sociales aliénantes, un amour innocent et durable, au sein d'une communauté montagnarde et d'une nature préservée; mais la fin de sa lettre est écrite sur le mode du souhait irréalisable, non pas tant à cause des contraintes du monde social, que parce qu'il a glissé hors du réel, vers les images de l'âge d'or: «Hélas! j'étais heureux dans mes chimères: mon bonheur fuit avec elles; que vais-je être en réalité?» Cette opposition entre «chimères» (ou rêves) et «réalité» caractérise le paysage suisse dans le texte de Rousseau: il ne faut pour le faire voir que donner l'exemple des pages des *Confessions* qui parlent de la nature lémanique, au livre IV, lors du récit d'un bref séjour à Vevey, où Rousseau dit l'admiration qu'il a pour ces «admirables côtes» et l'émotion qu'il éprouve lorsqu'il s'y promène:

> Quand l'ardent désir de cette vie heureuse et douce qui me fuit et pour laquelle j'étais né vient enflammer mon imagination, c'est toujours au Pays de Vaud, près du lac, dans des campagnes charmantes qu'elle se fixe. Il me faut absolument un verger au bord de ce lac et non pas d'un autre; il me faut un ami sûr, une femme aimable, une vache, et un petit bateau. Je ne jouirai d'un bonheur parfait sur la terre que quand j'aurai

12. «Après m'être promené dans les nuages, j'atteignais un séjour plus serein d'où l'on voit, dans la saison, le tonnerre et l'orage se former au-dessous de soi; image trop vaine de l'âme du sage, dont l'exemple n'exista jamais, ou n'existe qu'aux lieux mêmes d'où l'on en a tiré l'emblème» (in *Œuvres complètes,* Paris: Gallimard (Pléiade), 1961, vol. II, p. 78; je modernise l'orthographe.)

> tout cela. Je ris de la simplicité avec laquelle je suis allé plusieurs fois dans ce pays-là uniquement pour y chercher ce bonheur imaginaire[13].

Le bonheur a besoin pour se rêver d'un cadre naturel. Mais cette nature ne possède pas la virginité que Saint-Preux lui déclare emphatiquement. Elle est déjà marquée par le réemploi d'éléments traditionnels divers: ceux de l'âge d'or, avec sa «vie simple», sa vertu, sa structure patriarcale et stable, mais aussi ceux de la pastorale et de l'idylle. Rousseau d'ailleurs n'est pas le premier à composer un patchwork de références antiques pour décrire la nature suisse: la mode des voyages en Suisse, qui s'établit en Angleterre avant de toucher la France et l'Allemagne, joue déjà sur ces registres, de même que les œuvres, que le public liait parfois à la Suisse, quoiqu'elles ne le fussent pas de manière directe, de Thomson et de Gessner, et de même que le célèbre poème de Haller, *Les Alpes*[14]. Il y a là un ensemble de motifs mi-traditionnels, mi-novateurs, que Rousseau saisit et redéploie en les inscrivant dans le contexte de son roman, les plaçant ainsi dans une situation d'énonciation extraordinairement efficace.

La lettre du Valais en effet est adressée à Julie. En racontant sa découverte, et en décrivant le rêve de vie commune qu'elle a suscité, Saint-Preux non seulement inclut Julie dans le cadre de la nature alpestre métamorphosée par l'imaginaire, il fait de cette nature elle-même et du bonheur qu'elle promet, un argument de son dialogue épistolaire. Comme le feront Octave ou Léon dans les romans analysés ci-dessus, il rappelle l'espace des lieux-communs culturels, qu'il applique à un référent géographique alors peu connu. Dans ce texte, que certains tiennent pour l'origine d'un «sentiment de la nature» nouveau en Europe, on voit à l'œuvre un *usage* de la nature qui en fait, déjà, une média-

---

13. *Les Confessions,* in *Œuvres complètes*, vol. I, p.152. Ou encore: «Il me fallait cependant un lac, et je finis par choisir celui autour duquel mon cœur n'a jamais cessé d'errer. Je me fixai sur la partie des bords de ce lac à laquelle depuis longtemps mes vœux ont placé ma résidence dans le bonheur imaginaire auquel le sort m'a borné.» (p. 431) Contrairement à ce qui se passe pour la lettre du Valais, tout ce qu'il accorde à la nature et au paysage, dans le Pays de Vaud, Rousseau l'enlève aux habitants. Autre procédé, même effet: il s'agit toujours de marquer l'opposition entre les espaces de figuration du rêve, et les contraintes du réel.

14. Albrecht VON HALLER, *Die Alpen,* composé en 1729. La traduction française, due au Bernois V. B. Tscharner, est parue en 1750.

tion: Musset ni Flaubert n'auront modifié la problématique de Rousseau; ils l'auront réinterprétée et insérée dans des contextes socio-culturels et esthétiques nouveaux. A travers *La Nouvelle Héloïse* plus efficacement encore que par les œuvres «alpestres» qui l'ont précédée, la fonction de médiation conférée à la nature suisse excède le cadre immanent de la littérature et du savoir livresque pour jouer son rôle dans les échanges sociaux réels, — et plus tard, on le sait, dans les échanges économiques.

Robert Darnton, étudiant les lettres reçues par Rousseau après la parution de son roman, a montré que la correspondance échangée entre l'auteur et les lecteurs prolonge le roman en donnant vie aux personnages dans les identifications qu'ils suscitent, et en créant une situation, nouvelle dans la France d'Ancien Régime, de communication intense et intime entre l'écrivain et ses correspondants[15]. Si l'on reporte cette analyse sur la question de la nature et du paysage, que Darnton ne prend pas en considération, parce qu'en effet les lecteurs contemporains de Rousseau semblent obnubilés par la seule relation sentimentale (mais la génération suivante *verra* d'abord le cadre naturel), on conçoit le rôle qui leur est dévolu dans l'échange social global dont le roman est un des moments. Transformée, par son passage dans l'imaginaire, en une médiation qui propose à chacun l'accès à un espace heureux, la nature suisse est devenue la représentation, visible et irradiante, d'un mythe moderne. Toute la culture européenne va bientôt se trouver dans la position du *tiers* girardien devant cette représentation, orientant le désir des hommes vers ce lieu irréalisable où un acteur culturel, dont l'identité n'a plus d'importance, leur indique le lieu de la beauté, de l'amour heureux, de la liberté et de l'harmonie.

C'est ce mouvement que met en scène Flaubert, cent ans plus tard, dans la salle à manger du *Lion d'or,* non pour suggérer à ses lecteurs d'y résister, mais pour les rendre témoins du pouvoir d'assujettissement que le mythes peuvent avoir sur les humains.

Claude REICHLER

---

15. Robert DARNTON, «Le courrier des lecteurs de Rousseau», in *Le Grand Massacre des chats: attitudes et croyances dans l'ancienne France,* tr. M.-A. Rovellat, Paris: Laffont, 1985.