

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Band: - (1992)
Heft: 1

Artikel: Le concept de la nature et la nature du concept
Autor: Molino, Jean
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870428>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

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

LE CONCEPT DE NATURE ET LA NATURE DU CONCEPT

Comment apparaît la nature aux hommes d'une culture et d'une époque données? Ce début d'enquête, qui porte sur la France autour de 1700, suggère qu'il n'y a pas *un* concept de nature, mais une extrême variété d'idées, de croyances et d'expériences qui font éclater l'insuffisance du Concept en tant que mode d'appréhension du réel.

Sur cela je me figure toujours que la Nature est un grand spectacle qui ressemble à celui de l'Opéra. Du lieu où vous êtes à l'Opéra, vous ne voyez pas le Théâtre tout à fait comme il est; on a disposé les Décorations et les Machines, pour faire de loin un effet agréable, et on cache à votre vue ces roues et ces contrepoids qui font tous les mouvements. Aussi ne vous embarrassez-vous guère de deviner comment tout cela se joue. [...] Ainsi on ne croit plus qu'un corps se remue, s'il n'est tiré, ou plutôt poussé par un autre corps; on ne croit plus qu'il monte ou qu'il descende, si ce n'est par l'effet d'un contrepoids ou d'un ressort; et qui verrait la nature telle qu'elle est, ne verrait que le derrière du Théâtre de l'Opéra. A ce conte, dit la Marquise, la Philosophie est devenue bien mécanique? Si mécanique, répondis-je, que je crains qu'on en ait bientôt honte. On veut que l'Univers ne soit en grand, que ce qu'une Montre est en petit, et que tout s'y conduise par des mouvements réglés qui dépendent de l'arrangement des parties.

Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*,
«Premier soir», 1686

La nature, pour Fontenelle et pour la Marquise déjà convaincue avant d'avoir entendu les leçons de son maître d'astronomie, est un pur et simple mécanisme bien réglé: elle n'est pas Dieu ni

le langage que Dieu nous parle, elle n'est pas non plus une puissance autonome dont la force créatrice et le dynamisme mériteraient notre enthousiasme. Le spectacle qu'elle nous offre est toujours le même, mais précisément ce n'est qu'un spectacle. Les Anciens ne le savaient pas, mais aujourd'hui nous en possédons enfin la clef et nous avons découvert «que tout le jeu de la nature consiste dans les figures et dans les mouvements des corps» (Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*). Nous connaissons l'envers du décor et comment ce savoir n'aurait-il pas modifié l'effet que produit sur nous l'endroit? Nous ne pouvons plus nous étonner ou nous inquiéter de ses mystères et nous ne le regardons plus que comme le décor plaisant qui cache le fonctionnement des machines, seul objet sérieux de la technique et du savoir scientifique. En 1700, que nous avons choisi comme première coupe dans l'histoire du concept de nature¹, on entre dans le siècle des automates — Vaucanson présente les siens à Paris en 1738 —, dont Descartes, dans le *Traité de l'homme*, avait fait le modèle de l'analyse scientifique de l'organisme vivant: la nature est une illusion bien fondée que des machines produisent pour notre agrément. La poésie, pour Fontenelle, a le même double visage que la nature: elle doit nous procurer du plaisir, mais reposer sur un fond plus solide que les «agréables fantômes» d'images fabuleuses qui sont «extrêmement usées» (Fontenelle, *Sur la Poésie en général*). Il faut le reconnaître, «l'éloquence et la poésie ne demandent qu'un certain nombre de vues assez borné, et elles dépendent principalement de la vivacité de l'imagination» (*Digression*). Alors, quelle peut être la poésie des Modernes, prise entre une mythologie dépassée et le nouveau savoir de la science?

La poésie de la première moitié du XVIII^e siècle est, dans toute l'Europe, une poésie de la nature. Fontenelle écrit des poésies pastorales ainsi qu'un *Discours sur la nature de l'églogue* qui reprend la conception traditionnelle du genre: «La poésie pastorale est la plus ancienne de toutes les poésies, parce que la condition de berger est la plus ancienne de toutes les conditions. Il est assez vraisemblable que les premiers pasteurs s'avisèrent, dans la tranquillité et l'oisiveté dont ils jouissaient, de chanter leurs plaisirs et leurs amours». C'est donc l'amour qui en cons-

1. Ce texte est le début d'une enquête plus large consacrée aux transformations du sentiment de la nature.

titue le seul thème, dans une société où ni l'ambition ni l'avidité n'occupaient les hommes et où l'amour était plus simple, plus discret, plus fidèle. Mais il ne faut pas suivre l'exemple des Anciens qui peignaient la vie des bergers en rappelant, comme Théocrite, les détails bas de leur vie quotidienne: «Je conçois donc que la poésie pastorale n'a pas de grands charmes, si elle est aussi grossière que le naturel, ou si elle ne roule précisément que sur les choses de la campagne. Entendre parler de brebis et de chèvres, cela n'a rien par soi-même qui puisse plaire: ce qui plaît, c'est l'idée de tranquillité attachée à la vie de ceux qui prennent soin des brebis et des chèvres». Voilà bien une autre nature que celle qui apparaissait dans le mécanisme cartésien; il y en a même plus exactement deux autres: une nature humaine, qui définit et contraint les facultés intellectuelles et sensibles de l'espèce, mais qui se trouve sans doute plus pure aux origines, parce que les facultés intellectuelles se développent et nous font passer du temps des fables à l'âge de la science, tandis que nos sentiments demeurent à peu près les mêmes et ne risquent guère que de se corrompre au contact du luxe et de l'industrie. A côté de cette nature humaine, une nature pastorale, à peine évoquée dans ses détails choquants, mais transposée dans le monde rêvé d'une Arcadie purifiée dont l'existence se confond avec celle de l'âge d'or, comme dans le chœur du premier acte de l'*Aminta* du Tasse («O bella età de l'oro...»). Si, dans les églogues de Fontenelle, le cadre se réduit à de sèches indications qui rappellent les éléments constitutifs du *locus amœnus* — une source ou une fontaine, les arbres, la prairie, l'ombre et le repos... —, le début des *Entretiens sur la pluralité des mondes* offre sans doute une image moins artificielle d'un paysage pastoral mieux accordé au goût du galant professeur d'astronomie:

Nous allâmes donc un soir après souper nous promener dans le Parc. Il faisait un frais délicieux, qui nous récompensait d'une journée fort chaude que nous avions essuyée. La lune était levée il y avait peut-être une heure, et ses rayons qui ne venaient à nous qu'entre les branches des Arbres, faisaient un agréable mélange d'un bleu fort vif, avec tout ce qui paraissait noir. Il n'y avait pas un nuage qui dérobât, ou qui obscurcît la moindre Etoile, elles étaient toutes d'un or pur et éclatant, et qui était encore relevé par le fond bleu où elles sont attachées. Ce spectacle me fit rêver...

«Premier soir»

Fontenelle, ce rationaliste au cœur sec en un siècle qui a la réputation de ne pas aimer la poésie, aimait-il la nature? Faut-il absolument la décrire pour l'aimer? Dans les premières éditions des *Entretiens*, l'auteur s'excuse: «Je sens, Monsieur, que je vais vous faire une Description, mais il n'y a pas moyen de vous l'épargner, la chose m'y porte nécessairement». Il se sent obligé de présenter le cadre des entretiens, ce que les traités de rhétorique appelaient les circonstances: c'est une nécessité rhétorique, née des besoins de la communication et des exigences de l'expression individuelle. Nous devons, lecteurs du XX^e siècle, nous débarrasser de l'idée que la description de la nature est le signe, la preuve des effets qu'elle produit sur nous. Cette idée repose sur une double erreur de perspective: sur l'hypothèse que nos émotions se mesurent aux paroles qu'elles font naître — les grandes émotions, comme les grandes passions, peuvent être muettes... — et que le langage est un reflet plus ou moins exact de notre intelligence et de notre sensibilité. Le langage n'est pas la peinture des états de l'âme, il en est plutôt le symbole — pour reprendre la formule qui ouvre le *De Interpretatione* d'Aristote, symbole conventionnel, arbitraire et changeant; le langage, immédiatement, ne nous *dit* rien ou, ce qui revient au même, il nous *dit* trop, parce que nous devons remplir les blancs, les sauts qui séparent un mot d'un autre, une phrase de la suivante. Il suffit que Phèdre dise «J'aime...» et ce seul mot peut évoquer plus de choses qu'une page d'analyse psychologique écrite à une autre époque. C'est pourquoi il nous faut faire effort pour retrouver les émotions d'un autre âge, qui peuvent être plus discrètes sans être nécessairement moins profondes, et en reconstituer les modalités. Le rêve bucolique triomphe en Europe durant la première moitié du XVIII^e siècle et tous les poètes apparaissent comme citoyens d'honneur de l'Arcadie, cette académie fondée à Rome le 5 octobre 1690, où chacun prend un nom de berger et se met à célébrer des bergères dans le cadre d'une variante du «lieu plaisant» de la tradition. Et l'on retrouve à Rome cette rencontre qui nous surprenait chez Fontenelle: l'Arcadie prend la suite de l'Académie fondée par l'ex-reine Christine et la poésie pastorale semble, ici encore, faire bon ménage avec la science moderne et avec le cartésianisme — on se souvient que Descartes était allé mourir à Stockholm, à la cour de la reine Christine. Dans des versions différentes, la pastorale est présente dans le *Télémaque* de Fénelon, dans les *Pastorales* de Pope et les innombrables églogues écrites en français, en anglais, en allemand, en italien.

Il est encore aujourd'hui de bon ton de s'en moquer ou, plus souvent, de les ignorer — le Romantisme et la Modernité sont passés par là —, mais est-il vraiment impossible de se laisser prendre au charme d'une chanson de Paolo Rolli, cette chanson que Goëthe entendait chanter par sa mère?

Solitario bosco ombroso,
 a te viene afflitto cor,
 per trovar qualche riposo
 fra i silenzi in quest'orror:
 ogni oggetto ch'altrui piace,
 per me licto più non è:
 ho perduta la mia pace,
 son io stesso in odio a me...

On se demandera encore comment se conciliaient le rationalisme mécaniste et la galanterie rococo. D'abord il n'est pas sûr qu'ils faisaient système ou qu'ils n'impliquaient pas contradiction: nos réactions, nos idées, nos goûts, ne constituent pas, ne constituent jamais un ensemble cohérent et logiquement organisé. C'est pourquoi il faut se garder de ces explications faciles, qui nous débarrassent trop aisément d'apparentes incompatibilités, lorsqu'on explique par exemple le monde pastoral comme refuge, comme compensation des difficultés de la vie sociale à la cour et à la ville. C'est que la tradition littéraire introduit ses propres médiations en proposant un éventail de formes et de thèmes susceptibles aussi bien de variations philosophiques et idéologiques que de variations formelles et des visions du monde bien différentes peuvent s'inscrire dans le même genre littéraire. Quand Fontenelle choisit pour s'exprimer l'épigramme, celle-ci est riche de significations multiples et contradictoires: à la pure galanterie s'oppose le naturalisme d'inspiration libertine de Madame Deshoulières. Chez elle, le décor pastoral est là pour nous rappeler l'opposition entre les coutumes arbitraires de la société et les «premières lois», qui sont celles de l'homme naturel et que l'on ne retrouve que dans la Nature et aux premiers temps de l'histoire humaine:

Que nous servent, hélas, de si douces leçons,
 Tous les ans la Nature en vain les renouvelle.
 Loin de la croire, à peine nous naissons,
 Qu'on nous apprend à combattre contre elle.
 Nous aimons mieux, par un bizarre choix,
 Ingrats, esclaves que nous sommes,

Suivre ce qu'inventa le caprice des hommes
Que d'obéir à nos premières lois.

«Les Oiseaux»

Les promenades dans la campagne, le séjour dans la solitude nous donnent l'image d'une Nature autonome qui fait tout pour le mieux et dont l'homme doit suivre les leçons:

N'est-ce point qu'entre vous, tranquilles animaux,
Tous les biens sont communs, tous les rangs sont égaux,
Et que vous ne suivez que la seule Nature?
Elle est sage chez vous qui n'êtes point contraints
Par une loi bizarre et dure.
Quelle erreur a pu faire appeler les humains
Le chef-d'œuvre accompli de ses savantes mains?
Que pour se détromper de ces fausses chimères,
Qui nous rendent si fiers, si vains
On vienne méditer dans ces lieux solitaires...

«La Solitude»

Ces thèmes sceptiques et épicuriens sont aussi présents dans l'œuvre de Fontenelle et l'on est bien en peine pour donner une image cohérente de sa pensée. Comment concilier le mécanisme et le panthéisme qu'il prête aux Ajaoiens dans l'*Histoire des Ajaoiens* qui doit sans doute lui être attribuée? «De là les Ajaoiens concluent que ce que nous appelons âme, n'est autre chose qu'une partie de cette matière subtile et très déliée, qui règne dans toute la Nature, et qui est répandue dans tous les corps plus ou moins, selon la nature de leur consistance». Et le «Troisième soir» des *Entretiens* évoque un univers où pullule la vie, à mi-chemin peut-être des Deux Infinis de Pascal, du vitalisme matérialiste de Cyrano de Bergerac et de la monadologie de Leibniz:

Beaucoup de Corps qui paraissent solides ne sont presque que des amas de ces Animaux imperceptibles, qui y trouvent pour leurs mouvements autant de liberté qu'il leur en faut. Une feuille d'Arbre est un petit Monde habité par des Vermisseaux invisibles, à qui elle paraît d'une étendue immense, qui y connaissent des Montagnes et des Abîmes et qui d'un côté de la feuille à l'autre, n'ont pas plus de communication avec les autres Vermisseaux qui y vivent, que nous avec nos Antipodes.

La science et la philosophie ne nous montrent qu'un visage de la nature, celui qu'elle offre en tant que totalité et qu'unité; mais, indépendamment de la réflexion théorique, elle nous apparaît dans une infinité d'expériences diverses que nous ne nous préoccupons pas de ramener à l'unité. C'est juste au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle que surgit une étrange discipline qui repose sur le passage perpétuel de l'unité à la multiplicité: il s'agit de la «physico-théologie» illustrée par John Ray (*Wisdom of God manifested in the Works of the Creation*, 1691) et William Derham (*Physico-Theology, or a Demonstration of the Being and Attributes of God from his Works of Creation*, 1713), diffusée en France par le best-seller que sera *Le Spectacle de la Nature* de l'abbé Pluche (1732-1735). Le mouvement que les mécanistes placent au fondement de la physique — «Il faut dire en gros: cela se fait par figure et mouvement. Car cela est vrai, mais de dire quelles et composer la machine, cela est ridicule. Car cela est inutile et incertain et pénible», soutenait Pascal contre Descartes — ne suffit pas pour rendre compte du monde tel qu'il existe: il y a besoin d'une intervention extérieure non seulement pour donner la chiquenaude initiale, pour conserver le mouvement présent dans l'Univers (Descartes), mais encore pour expliquer l'harmonie visible en toute chose. Pour Newton, l'«Uniformité si merveilleuse dans le Système Planétaire doit être nécessairement regardée comme l'effet du Choix. Il en est de même de l'uniformité qui paraît dans les Corps des Animaux [...] si vous joignez à ces considérations celles de l'Instinct des Brutes et des Insectes, vous conviendrez que tout cet artifice ne peut être que l'effet de la sagesse et de l'intelligence d'un Agent puissant, et toujours vivant...» (Newton, *Traité d'optique*, livre III, traduction Coste). On comprend alors l'ambiguïté de cette métaphore fondatrice qu'est la montre: si d'un côté elle nous suggère un fonctionnement purement mécanique de roues et de ressorts, de l'autre elle nous pose la question de l'origine et de la finalité — qui a construit cette montre si parfaite et dans quel but? Fontenelle lui-même, dans les *Entretiens*, n'hésite pas à faire l'éloge d'une nature économe qui «est d'une épargne extraordinaire; tout ce qu'elle pourra faire d'une manière qui lui coûtera un peu moins, quand ce moins ce serait presque rien, soyez sûre qu'elle ne le fera que de cette manière-là», mais qui n'en apparaît pas moins avec «une magnificence surprenante qui brille dans tout ce qu'elle fait. C'est la magnificence qui est dans le dessein, et l'épargne dans l'exécution». La simplicité des voies s'accorde,

comme dans la métaphysique de Malebranche, avec l'infinie variété du détail, cette diversité dont le monde baroque avait fait sa devise: *Per troppo variare natura è bella*. Aussi peut-on se plonger avec délices dans la contemplation des divers spectacles que nous offre la nature, admirables en eux-mêmes mais aussi par l'incessante preuve qu'ils nous fournissent de l'existence et de la grandeur de Dieu: «Toutes ces richesses ne nous ont pas été données sans dessein: et la moindre chose que nous puissions faire en les recevant est de connaître l'intention de notre bienfauteur» (abbé Pluche, *Le Spectacle de la nature*, «Plan de la Seconde Partie», tome II, 1733). Mais l'élévation vers Dieu n'empêche pas de jouir du spectacle et de sa beauté: «Puisque vous prenez si bien ma pensée, je vous parlerai sans détour. Le spectacle de la nature m'enchanté, et j'y trouve tous les jours des plaisirs nouveaux, jusque dans les moindres objets [...]. La scène que nous voyons est magnifique [...] mais ce que notre vue ne peut saisir à la fois, nous le pouvons diviser et en jouir par parties» (abbé Pluche, *Spectacle*, tome I, «Premier Entretien», 1732). Ces dernières phrases nous permettent de comprendre pourquoi nous sommes quelque peu surpris par les paysages écrits antérieurs à la fin du XVIII^e siècle: ils ne sont pas construits comme l'équivalent linguistique d'un paysage peint, avec ses plans, son organisation, sa mise en scène; ils procèdent par addition, par juxtaposition, par synthèse idéale et non perceptive. Pour qu'apparaisse, avec Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, le paysage littéraire tel que nous l'entendons, il faut que l'on transpose dans le langage la technique, le vocabulaire, le point de vue de l'ingénieur-géographe et du peintre: le paysage écrit n'est alors que l'analogie de la description d'un tableau peint. Ce n'est pas une question de sentiment, c'est une question de technique.

Interrogeons les voyageurs et les auteurs de guides touristiques. Voici comment Maximilien Misson évoque le lac Léman dans son *Nouveau Voyage d'Italie* (1702): «Il ne se peut pas voir une plus agréable route que celle de Genève à Lausanne: c'est un coteau toujours bien cultivé et bien habité. On ne perd que très rarement la vue du Lac, et en quelques endroits de l'autre côté, ce sont des montagnes amoncelées, dont les cimes cornues sont toujours brillantes de neige» (t. III, p. 89). Misson arrive ensuite à Lausanne: «La situation de Lausanne est extrêmement rude et cet endroit a je ne sais quoy qui paraît d'abord sauvage; cependant j'ai remarqué que cette ville est aimée de tous ceux qui la

connaissent. Il y a diverses promenades fort agréables, particulièrement vers le Lac, et on se loue fort de la civilité des Habitants». Le voyageur ne cherche pas le point de vue, signalé aujourd'hui, comme les bons restaurants, par une ou plusieurs étoiles: il avance, note ce qui l'intéresse et poursuit son chemin. Et ce qui l'intéresse, si l'on nous permet le jeu de mot, c'est la nature humaine, c'est-à-dire à la fois l'homme et la nature humanisée. Le même Misson traverse la Savoie: «Je n'ai presque rien à vous dire touchant la Savoie. Le pays est généralement montagneux, et les lieux que nous y avons vus n'ont pas grand'chose de remarquable» (*Nouveau Voyage*, t. III, p. 72). Avant d'être physique, la géographie est humaine et la nature n'intéresse que par les liens qu'elle entretient avec l'homme qui l'habite: pourquoi s'intéresser à la montagne, vide d'habitants, ou au désert? L'amour moderne, romantique, de la Nature, est le fait de solitaires, à commencer par Jean-Jacques Rousseau, qui la peuple d'êtres selon son cœur, ou par Chateaubriand, qui la trouve seule à sa mesure et, comme le Monsieur Perrichon de la comédie de Labiche, qui se fait peindre en pied en face du Mont-Blanc, reprend à chaque instant le dialogue au sommet qu'il entretient avec les montagnes, le désert, la mer et tous les substituts matériels de l'infini. Et si l'amour récent de la Nature était une manifestation de la peur, quelquefois même de la haine, de l'homme et de la société? L'homme moderne s'isole dans la Nature, La Fontaine ou Fontenelle y voient avant tout le cadre d'entretiens — depuis Platon, le dialogue peut aussi bien se dérouler à la palestine ou sous un platane que dans un lieu clos — et de promenades en commun, comme le voyage de La Fontaine de Paris en Limousin (1663):

D'ailleurs Orléans, à la regarder de la Sologne, est d'un bel aspect. Comme la ville va en montant, on la découvre quasi tout entière. Le mail et les autres arbres qu'on a plantés en beaucoup d'endroits le long du rempart font qu'elle paraît à demi fermée de murailles vertes; et, à mon avis, cela lui sied bien. De la particulariser en dedans, je vous ennuierais: c'en est déjà trop pour vous de cette matière. Vous saurez pourtant que le quartier par où nous descendîmes au port est fort laid, le reste assez beau: des rues spacieuses, nettes, agréables, et qui sentent leur bonne ville. Je n'eus pas assez de temps pour voir le rempart, mais je m'en suis laissé dire beaucoup de bien, ainsi que de l'église Sainte-Croix.

Enfin notre compagnie qui s'était dispersée de tous les côtés, revint satisfaite. L'un parla d'une chose, l'autre d'une autre.

L'heure du souper venue, chevaliers et dames se furent seoir à leurs tables assez mal servies, puis se mirent au lit incontinent, comme on peut penser. Et sur ce, le chroniqueur fait fin au présent chapitre.

Les descriptions, morcelées et synthétiques, tournées vers l'usage humain de la nature, s'inscrivent dans le genre de la lettre badine: le souci de sociabilité apparaît dans le texte même par le lien qui unit l'écrivain à son destinataire, Madame de La Fontaine, c'est-à-dire sa femme, Marie Héricart; nous sommes loin, bien sûr, des descriptions de Balzac ou de celles du Nouveau Roman...

Mais il faut respecter plus encore la diversité des expériences dans lesquelles se manifeste une hypothétique Nature une et indivisible. Les contemporains de Fontenelle, comme nous le faisons tous, connaissaient l'espace qui les entourait à partir de «cartes mentales» qui en organisaient les distances, y distinguaient et spécifiaient des lieux². Il ne s'agissait pas seulement de la grande opposition espace civilisé/espace sauvage, dont on sait le rôle qu'elle a joué dans les cultures «primitives», mais d'une topographie complexe et qui variait sans doute selon l'origine géographique et le milieu social des individus. Essayons de retrouver quelques-uns de ces lieux, à l'image desquels s'associaient des schèmes descriptifs mais aussi des attitudes, des états d'âme particuliers. Il y a le jardin, où Boileau situe son Epître XI, «A mon Jardinier» (1693):

Laborieux Valet du plus commode Maître
 Qui pour te rendre heureux ici-bas pouvait naître,
 Antoine, gouverneur de mon Jardin d'Auteuil,
 Qui dirige chez moi l'if, et le chèvrefeuil,
 Et sur mes espaliers, industrieux génie,
 Sais si bien exercer l'art de La Quintinie,
 Oh! que de mon esprit triste et mal ordonné,
 Ainsi que de ce champ par toi si bien orné,
 Ne puis-je faire ôter les ronces, les épines,
 Et des défauts sans nombre arracher les racines?

2. Cf. pour cette notion, utilisée par les géographes, Kevin LYNCH, *The Image of the City*, M.I.T. Press, 1960, ainsi que Peter GOULD et Rodney WHITE, *Mental Maps*, New York / Baltimore: Penguin, 1974.

Il y a donc, dans le jardin d'Auteuil, des plantes d'ornement — ifs et chèvrefeuilles —, mais le travail essentiel est de faire «d'un sable aride une terre fertile» en enlevant les mauvaises herbes et en soumettant les plantes aux lois de l'agriculture: La Quintinie avait été intendant des jardins fruitiers et potagers du roi. C'est donc à la fois un jardin d'agrément et un jardin potager, comme le résume parfaitement la fin de l'Épître:

Aussi bien j'aperçois ces Melons qui t'attendent,
Et ces Fleurs qui là-bas entre elles se demandent
S'il est fête au village et pour quel Saint nouveau
On les laisse aujourd'hui si longtemps manquer d'eau.

Ce qui est encore aujourd'hui le rêve de la majeure partie de nos contemporains n'a plus droit de cité dans la littérature, où l'on préfère, comme disait Molière, se guinder sur de grands sentiments... Mais pourquoi ne pas faire cet effort de distance anthropologique qui nous permettrait de comprendre et de goûter d'autres modalités de l'amour de la nature? Ne peut-on à la fois aimer les fleurs et les melons? La littérature, en tout cas, nous empêche aujourd'hui de le dire. Et dans le jardin, que fait-on sinon se promener, rêver, lire plutôt que de rester planté en faisant semblant de contempler pour décrire? Au cours de son Voyage en Limousin, La Fontaine se trompe d'hôtellerie: « et, m'étant allé promener dans le jardin, je m'attachai tellement à la lecture de Tite-Live qu'il se passa plus d'une bonne heure sans que je fisse réflexion sur mon appétit [...]».

A côté du jardin, il y a le parc, ou plutôt ce que l'on commence à appeler le parc — le mot, dans cette acception, apparaît à la fin du XVII^e siècle — et que l'on nomme plus couramment le jardin ou les jardins: du jardin de Boileau à Auteuil aux jardins de Versailles, la continuité l'emporte sur les différences, qui ne sont qu'une question de taille. Notre effort doit être ici de se débarrasser de l'image figée, caricaturale, du jardin à la française opposé au jardin «naturel», au jardin à l'anglaise. Il faut d'abord souligner l'hypocrisie, le mensonge du jardin à l'anglaise: il sera le résultat du travail humain mais tentera de recréer un coin de terre plus naturel que la nature n'apparaît en général, en concentrant, en variant les effets pour produire, *in nuce*, la quintessence d'un désordre subtilement ordonné. Le jardin français du XVII^e siècle ne s'embarrasse pas de ces artifices: il veut répondre à l'essence même du jardin, qui est terre humanisée, franchement organisée par et pour des hommes en société. En accord avec les

principes de l'esthétique baroque, le jardin doit être indéfiniment varié et se présente, à chaque pas, sous un jour nouveau, dans une perspective qui surprenne et attache. On est obnubilé par les plans et les gravures qui nous montrent les allées dessinées au cordeau, le carrelage régulier des planches et les arbres géométriquement taillés que persiflera Musset («Sur trois marches de marbre rose»):

... Vieux petits ifs en rangs d'oignons,
O bassins, quinconces, charmilles!

En fait, il faut parler non du jardin, mais des jardins de Vaux ou de Versailles, où l'utile — vergers — se mêle à l'agréable, où le connu se mêle à l'exotique — l'orangerie est un élément presque obligatoire —, où les oiseaux de la ménagerie voisinent avec les poissons des bassins pour présenter un abrégé de la Création. Les jardins conservent toujours le souvenir assourdi de leur modèle, le Jardin d'Eden où la Nature est entièrement rassemblée sous le regard de ceux qui en sont les maîtres parce qu'ils en ont reçu la charge, les humains. L'amour de la régularité n'est qu'un aspect des plaisirs que l'on goûte et si, dans *Les Amours de Psyché*, La Fontaine témoigne de l'admiration qu'il éprouve pour le parc de Versailles, il en souligne à chaque instant la diversité: lorsque les quatre amis se trouvent face au parc, sur l'esplanade qui domine l'Allée royale, «ils s'arrêtèrent longtemps à l'endroit qu'on appelle le fer à cheval, ne se pouvant lasser d'admirer cette longue suite de beautés toutes différentes qu'on découvre du haut des rampes». Si, par opposition à la Nature sauvage, nous ressentons d'abord la régularité monotone de l'«ennuyeux parc de Versailles» (Musset), les spectateurs du XVII^e siècle étaient surtout sensibles à son infinie variété. Et celle-ci laissait une place pour des spectacles, pour des sentiments où la Nature était vue en liberté, dans sa spontanéité créatrice toujours renouvelée: «Souvenez-vous aussi — écrit La Fontaine dans le *Voyage en Limousin* — de ce bois qui paraît en l'enfoncement, avec la noirceur d'une forêt âgée de dix siècles: les arbres n'en sont pas si vieux, à la vérité; mais toujours peuvent-ils passer pour les plus anciens du village, et je ne crois pas qu'il y en ait de plus vénérables sur la terre».

Ce que les hommes du XVII^e siècle cherchent à la campagne, c'est une variante du *locus amœnus* de la tradition, rêve sans doute de toutes les cultures méditerranéennes: Acaste, dans *Les Amours de Psyché*, «aimait extrêmement les jardins, les fleurs,

les ombrages» et les quatre amis vont se réfugier, «jusqu'à ce que la chaleur se fût adoucie», dans la grotte de Thétis, espèce voisine ou variante du «lieu plaisant». Ce lieu champêtre isolé, frais et favorable à la conversation choisie comme au retour sur soi, c'est ce que l'on appelle au XVII^e siècle une «solitude», qui a donné son nom à un genre poétique qui chante les plaisirs d'un coin de terre à l'écart des tumultes, des soucis de la Cour et de la Ville, mais toujours terre humanisée. Ce qui fera peut-être le mieux sentir la différence entre le sentiment de la nature autour de 1700 et autour de 1800, c'est que la solitude du XVII^e siècle est un lieu où l'on n'est pas seul, mais où l'on échappe aux affaires — au *negotium* — pour retrouver la sagesse du loisir, de l'*otium* et la nature humaine dans sa pureté:

Désert, aimable solitude,
Séjour du calme et de la paix,
Asile où n'entrèrent jamais
Le tumulte et l'inquiétude.

.....
C'est toi qui me rends à moi-même;
Tu calmes mon cœur agité;
Et de ma seule oisiveté
Tu me fais un bonheur extrême.

.....
Ah! quelle riante peinture
Chaque jour se montre à mes yeux
Des trésors dont la main des dieux
Se plaît d'enrichir la nature!

Chaulieu, *Sur Fontenay*

La solitude ainsi conçue s'oppose souvent au désert, lorsque le terme est pris dans son sens fort. C'est alors le lieu sauvage où, selon la tradition chrétienne de la vie érémitique, le spectacle de la nature doit se refuser aux plaisirs de l'œil et obliger le solitaire à rentrer en soi pour ne penser qu'à son salut. L'évêque de Comminges dit à Rancé qui cherche un lieu où se retirer: «Je sais des endroits si affreux et si éloignés de tout commerce que, quelque difficile que vous puissiez être, vous aurez lieu d'en être content» (Chateaubriand, *Vie de Rancé*). L'adjectif «affreux», ou quelque autre variante, comme «horrible», est la marque de ce *locus terribilis*, qui fait peur précisément parce qu'y triomphe le désordre d'une nature qui n'a pas été soumise à l'homme; lorsque Psyché se rend à la demeure du monstre auquel elle doit être livrée, elle arrive dans un lieu qui «se pourrait bien dire une

solitude, et la plus effroyable que l'on pût trouver. Pas un seul arbre, pas un brin d'herbe, point d'autre couvert que ces rocs, dont quelques-uns avaient des pointes qui avançaient en forme de voûte, et qui ne tenant presque à rien, faisaient appréhender à nos voyageurs qu'elles ne tombassent sur eux [...]» (*Les Amours de Psyché*). La montagne, la mer n'apparaissent que comme des versions particulières de ces lieux d'horreur.

Cette géographie des lieux tels que les voyaient les hommes du XVII^e siècle pourrait, devrait être plus complexe et plus fine; elle suffit à montrer comment nous nous satisfaisons trop souvent de généralisations abusives au lieu de respecter l'irréductible diversité du réel. Les textes littéraires sont parmi les documents les plus accessibles à partir desquels nous pouvons tenter de reconstituer les formes mentales du passé mais ils sont difficiles à interpréter, à cause du filtrage qu'imposent les genres et les traditions, et ils ne nous informent que des réactions d'une couche limitée de la population. Et pourtant, comment ramener à l'unité, à la simplicité d'un concept clair et bien défini, ces idées philosophiques, elles-mêmes divergentes, ces spectacles et ces êtres qui nous font admirer l'intelligence du Grand Architecte, ces divers lieux caractéristiques qui constituent la carte mentale des contemporains de Louis XIV? Et nous n'avons pas parlé de la peinture, car ce n'est pas la même chose d'écrire et de peindre et la peinture du XVII^e siècle a beaucoup aimé le paysage; et nous ne sommes pas sortis de France, alors que le grand siècle du paysage hollandais fait sentir son influence sur les peintres français de la fin du siècle. Plus loin, beaucoup plus loin encore, Tchou-Ta (1625-1705) et Shi Tao (1641-1720) composent d'admirables paysages dans la Chine des Ts'ing, tandis qu'au Japon Bashô (1644-1694) écrit *La Sente étroite à travers les Provinces* (*Oku no Hosomichi*), extraordinaire récit d'un voyage en même temps réel et symbolique où le moine zen concentre dans les dix-sept syllabes d'un *haiku* le génie des lieux qu'il traverse. Est-il possible de faire entrer dans les limites d'un concept, tel au moins qu'il a été défini jusqu'à aujourd'hui, l'infinie variété des expériences et des conceptions humaines de la Nature?

Jean MOLINO