



**HAL**  
open science

# Le Génie du paysage : l'idéologie paysagère dans la littérature française des années 1800

Luc Lefort

► **To cite this version:**

Luc Lefort. Le Génie du paysage : l'idéologie paysagère dans la littérature française des années 1800. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT : 2014PA030009 . tel-00967343

**HAL Id: tel-00967343**

**<https://theses.hal.science/tel-00967343>**

Submitted on 28 Mar 2014

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

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

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED120 LITTERATURE FRANÇAISE ET COMPAREE

ECRITURE DE LA MODERNITE

THESE DE DOCTORAT EN LITTERATURE FRANÇAISE

L u c L E F O R T

# LE GENIE DU PAYSAGE

L'IDEOLOGIE PAYSAGERE

DANS LA LITTERATURE FRANÇAISE

DES ANNEES 1800

Directeur de thèse

M. MICHEL COLLOT

**thèse soutenue le jeudi 16 janvier 2014**

Jury

M. MICHEL COLLOT, professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III

M. JACQUES LEENHARDT, directeur de recherche à l'EHESS

M. JEAN-PAUL SERMAIN, professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris III

M. PIERRE WAT, professeur à l'Université Panthéon Sorbonne-Paris I

## RESUME

### *Le Génie du paysage L'idéologie paysagère dans la littérature française des années 1800*

Le premier romantisme, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, serait l'héritier du rousseauisme. Il nous semble pourtant lire une rupture radicale entre l'idée de nature comme l'entend le XVIII<sup>e</sup> siècle et l'idée de paysage telle que l'expriment les jeunes écrivains des années 1800.

L'idée de nature reste envisagée, jusqu'à la Révolution, comme le décor idéal d'un bonheur possible, dont témoignent, jusque sur le terrain, les paysagistes de la fin de l'Ancien Régime. Du jardin régulier au jardin paysager, le paysage n'est toujours conçu que comme le fond du tableau. Au lendemain de la Révolution, le paysage prend un tout autre sens. Il n'est plus l'écrin divin où doit s'épanouir l'homme raisonnable, il est devenu la figure sublime d'une nouvelle relation qu'a l'homme à lui-même. Les représentations de la culture des Lumières reposaient sur la transcendance et la verticalité ; elles font place aux représentations de la pensée romantique, construite sur l'immanence et l'horizontalité.

Le paysage, en s'élevant ainsi au statut de concept, induit un nouveau rapport au temps et à l'espace, redéfinit le point de vue et l'horizon, fait primer le rapport sur l'essence. Cette métamorphose des représentations, qui signe l'entrée dans l'ère contemporaine, nous semble l'effet le plus profond du bouleversement qu'a produit la Révolution. Il convient, c'est notre thèse, de parler de l'émergence d'une idéologie paysagère, pour ces années 1800, si l'on veut comprendre ce qui engendre à la fois la littérature des Senancour, Germaine de Staël, Chateaubriand, la philosophie des Destutt de Tracy, Maine de Biran, et l'essor tant des sciences physiques, avec Georges Cuvier, que des sciences humaines, avec Jean-Baptiste Say, pour citer nos principaux auteurs.

MOTS CLES : *années 1800, idéologie, nature, paysage, représentations, romantisme*

## ABSTRACT

*The Genius of Landscape. The Landscape Ideology in the French Literature of the 1800s*

The first romanticism at the turn of the 19<sup>th</sup> century would be the successor to Rousseauism. However, we believe this translates into a radical break between the idea of nature as understood in the 18<sup>th</sup> century and the idea of landscape as expressed by the young writers in the 1800s.

Until the Revolution, the idea of nature is still considered as the ideal setting for potential happiness, as evidenced, even on the ground, by landscape designers at the end of the former Regime. From the regular garden to the landscaped garden, landscape was only ever designed as a background. In the wake of the Revolution, landscape takes on a whole new meaning. It is no longer the divine setting where the intelligent man flourishes, but becomes the sublime figure of a new relationship that the man has with himself. Representations of the Enlightenment culture were based on transcendence and verticality; these give way to representations of romantic thought, built on immanence and horizontality.

Thus elevated to the status of concept, the landscape gives rise to a new relationship with time and space, redefines the view point and the horizon and prioritises the relationship on the essence. We believe that this transformation of representations, which heralds the entry into the modern era, is the most profound effect of the upheaval caused by the Revolution. Our thesis claims that it is important to talk about the emergence of a landscape ideology for these 1800s if we are to understand what leads not only to the literature of Senancour, Germaine de Staël and Chateaubriand, but also the philosophy of Destutt de Tracy and Maine de Biran as well as the growth in the physical sciences, with Cuvier, and the human sciences, with Jean-Baptiste Say, to quote our principal authors.

KEYWORDS: *1800s, Ideology, Nature, Landscape, Representations, Romanticism*

Je dédie ce livre à l'improbable, c'est-à-dire à ce qui est. À un esprit de veille.  
Aux théologies négatives. À une poésie désirée, de pluies, d'attente et de vent.  
À un grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre, qui désigne l'obscur,  
qui tienne les clartés pour nuées toujours déchirables.  
Qui ait souci d'une haute et impraticable clarté.

YVES BONNEFOY

*Avec mes remerciements à Michel Collot,  
qui me permettra, j'espère, de placer mon travail  
sous ces mots précieux de Souffrir s'ouvrir.*

le sans mesure nous habite  
sang dont nous sommes  
simples dépositaires

ce qui nous manque : le donner  
afin qu'il  
nous déborde

Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes ! Ah ! pénétrantes jusqu'à la douleur ! car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité ; et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini.

Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions.

Toutefois, ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L'énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive. Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses.

Et maintenant la profondeur du ciel me consterne ; sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immuabilité du spectacle, me révoltent... Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.

CHARLES BAUDELAIRE

## SOMMAIRE

INTRODUCTION	8
chapitre I    PRELUDE AU PAYSAGE	45
chapitre II    DU TEMPS	79
chapitre III    DE L'ESPACE	118
chapitre IV    DU RAPPORT	159
chapitre V    DU POINT DE VUE	190
chapitre VI    DE L'HORIZON	227
chapitre VII    DU SUBLIME	260
chapitre VIII    AU-DELA	298
conclusion    QUELQUES LIGNES DE FUITE	348
BIBLIOGRAPHIE	369
INDEX	405



## INTRODUCTION

Dans quelle Nature l'homme d'une certaine époque ou d'une certaine civilisation a-t-il vécu ? Si l'on veut bien se déprendre du prestige verbal du mot inchangé et suivre les métamorphoses de cet habitat que successivement l'homme a pris pour le sien, on peut tenir pour absolument certain que la représentation de la Nature qui prévaut dans chaque cas donné va influencer tous les esprits – savants ou artistes<sup>1</sup>.

Le paysage, quoi que le mot recouvre, sourd d'un regard. Voir du paysage, c'est se faire une certaine conception du monde. C'est ce que le paysage soutend comme relation implicite au monde qui nous intéressera ici. L'émergence de ce concept apparaît révélatrice de ce qui fait la singularité de la pensée occidentale, depuis ce qu'il est convenu d'appeler les Temps modernes. Le paysage est une ligne de force – pour prendre un terme de composition picturale – de ce demi-millénaire qui court du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nous. Cette approche, toujours mieux admise, a pour corollaire que le paysage est, si l'on ose dire, entré dans le champ de notre perception à un moment singulier de l'histoire de la pensée. À cette conception, qui est la nôtre, il faut ajouter que le mot de paysage, comme tous les mots du lexique, et surtout les plus vivants, a fortement évolué d'un point de vue sémantique depuis son avènement dans la langue. Les mots ont leur histoire, une histoire agitée, parfois fulgurante. Certains ne font qu'un bref passage dans la langue, oubliés aussitôt nés ; d'autres s'y installent pour endosser des significations qui modèleront en

---

<sup>1</sup> Robert Lenoble, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, Albin Michel, « L'évolution de l'humanité » [1969], 1990, p.84.

profondeur la culture qui les a produits. Le paysage est à cette autre extrémité. Le mot est né modestement, il a grandi lentement, et il est aujourd'hui au cœur de nos représentations. Cette prépondérance, il l'a acquise, presque soudainement, à un moment précis de notre aventure philosophique, que nous situons, c'est notre thèse, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Notre réflexion va s'efforcer de mettre au jour ce qu'implique, chez les jeunes auteurs des années 1800, cette « pensée-paysage » dont Michel Collot propose le concept dans son livre homonyme :

Dans le syntagme qui donne son titre à cet ouvrage, *paysage* entre avec *pensée* dans un rapport d'apposition, ouvert à plusieurs interprétations : il permet de suggérer à la fois que le paysage donne à penser et que la pensée se déploie comme paysage<sup>2</sup>.

Nous avons voulu éprouver ce double mouvement, à travers les textes de la génération que nous interrogeons. Nourri de la littérature critique et analytique bien fournie, depuis une vingtaine d'années, sur la question du paysage, nous avons, dans le cadre de ce travail, consacré l'essentiel de nos lectures à des ouvrages parus autour des années 1800. Nous voulions entendre ces textes en oubliant autant que possible les échos qu'ils ont eus au fil des deux siècles suivants. Mais si notre période est circonscrite, notre choix, dans l'époque, est vaste. La façon dont « la pensée se déploie comme paysage » ne devait pas se vérifier seulement dans l'expression poétique ou artistique du temps ; il fallait encore, pour conforter notre intuition, que toute littérature témoigne de ce que nous appelons ici, indifféremment, pensée paysagère, pensée-paysage, ou

---

<sup>2</sup> Michel Collot, *la Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011, p.12. Michel Collot poursuit ainsi : « Cette hypothèse, exposée pour la première fois à Cerisy en 1999, rejoint celle d'une *pensée paysagère* développée par Augustin Berque dans un ouvrage récent. À ses yeux, il ne fait pas de doute "que le paysage appelle à penser d'une certaine manière, et même que certaines idées nous viennent justement du paysage". » (p.12) *La Pensée paysagère*, d'Augustin Berque, est parue en 2008. Voir notre bibliographie.

idéologie paysagère – *idéologie* étant entendue comme perception commune à une société, à un moment de son histoire<sup>3</sup>.

Dans l'essai qu'elle consacre à la littérature, Germaine de Staël se propose d'en traiter « dans son acception la plus étendue, c'est-à-dire renfermant en elle les écrits philosophiques et les ouvrages d'imagination, tout ce qui concerne enfin l'exercice de la pensée dans les écrits, les sciences physiques exceptées<sup>4</sup> ». Nous réclamant de cette façon d'entendre la littérature, nous élargissons encore le spectre, puisque nous solliciterons des auteurs comme l'anatomiste George Cuvier ou l'économiste Jean-Baptiste Say. L'« exercice de la pensée » ne nous semble pas moins révélateur à étudier, comme mode de représentation, dans les ouvrages scientifiques ; ceux-ci ne contiendraient-ils pas leur part de philosophie et leur part d'imagination ? C'est donc dans ce sens qu'il faut prendre le mot « littérature » tel qu'il apparaît dans le sous-titre de notre thèse. Encore le mot sera-t-il débordé par des remarques et des parallèles consacrés aux arts, à la peinture surtout. De même sera enfreinte la référence à la littérature « française », qui est au cœur de notre réflexion, mais qui nous amène, en plusieurs occasions, à des considérations sur des œuvres littéraires et artistiques de nos voisins allemands et anglais. Abel Villemain, professant son *Cours de littérature française* dans les années 1820<sup>5</sup>, consacrait de longs développements de son « Tableau de la littérature au XVIII<sup>e</sup> siècle » à Vittorio Alfieri, à Cesare Beccaria, au naturaliste suisse Charles Bonnet, à Samuel Richardson, à Edmund Burke, à Joseph II d'Autriche et bien d'autres. Lors de son premier cours, consacré à une vue générale de son programme d'enseignement, il annonçait ainsi son intention : « Surtout nous montrerons par un tableau comparé ce que l'esprit français avait reçu des littératures

---

<sup>3</sup> Certes cette acception est un néologisme, et le mot n'a pas ce sens en 1800. Il désigne surtout, alors, le mouvement philosophique que nous aurons à considérer dans ces pages.

<sup>4</sup> Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* [1800], Gérard Gengembre & Jean Goldzink éd., Paris, Flammarion, « GF », 1991.

<sup>5</sup> Abel Villemain succéda à la chaire de Paul Royer-Collard à la Sorbonne, en 1816. Il avait 26 ans. Il y enseigna dix ans, et publia, en 1828 son fameux *Cours de littérature française*, recueil de ses leçons, en 6 volumes. Il sera ministre de l'Instruction publique sous Louis-Philippe.

étrangères et ce qu'il leur rendit<sup>6</sup>. » Nous nous réclamons aussi de cette façon de lire. Sans pour autant nous targuer de quelque méthode comparatiste, nous adhérons au propos de Paul van Tieghem, dans son étude sur *le Prérromantisme*. Pour tenter de pénétrer l'esprit d'un mouvement d'idées, écrit-il,

il faut recueillir le plus grand nombre possible de textes et de faits dans le plus grand nombre possible de littératures, à la même période ou dans des périodes voisines, les emprunter aux petites nations aussi bien qu'aux grandes, [...] ne pas négliger les écrivains d'ordre secondaire, dont le témoignage est précieux pour attester un état d'esprit collectif<sup>7</sup>.

Notre démarche se situe dans cette optique, et la formulation « à la même période *ou dans des périodes voisines* » répond, dans notre travail, au souci de solliciter, dans plusieurs de nos chapitres, des périodes antérieures, pour mettre en relief comment ce qui se publie dans les années 1800 est neuf en regard de ce qui a précédé.

## 0.1 LE PAYSAGE COMME REPRESENTATION

La pensée paysagère, qui signe les années 1800, est, à notre sens, une des marques essentielles du bouleversement des mentalités qu'aura engendré la Révolution française. Les représentations, dans cette dernière décennie du siècle des Lumières, se modifient en profondeur. Les contenus symboliques qui structurent nos façons de voir et de concevoir sont investis différemment. Le paysage vient mettre un nom sur cette révolution. Il ne sort pas du néant pour

---

<sup>6</sup> Abel Villemain, *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIII<sup>e</sup> siècle*, tome 1 [1828], Paris, Didier, 1840, p.2. Il est vrai que les Lumières s'étaient voulues, et montrées, cosmopolites et que, parmi les projets révolutionnaires, l'idée d'une République fédérale européenne, encore envisageable dans la paix, avait été avancée par Jacques Brissot devant l'assemblée législative, à l'automne 1791. Certes, le sentiment européen ne pouvait plus s'éprouver avec la même candeur, vingt-cinq ans plus tard, quand Villemain enseignait ; pourtant cette part importante d'attention portée aux influences des cultures européennes (de l'Ouest, s'entend) les unes sur les autres reste parlante.

<sup>7</sup> Paul van Tieghem, *le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, Paris, Alcan 1930. Cité ici dans le compte-rendu que fait de l'ouvrage Joseph Hanse, pour la *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1932, n°11, p.197.

autant, mais il marque l'aboutissement d'une pensée qui mûrit depuis plusieurs siècles. Les concepts hérités de la théologie médiévale que sont la verticalité, la transcendance et l'immutabilité s'effritent au fil des Temps modernes, pour faire place à l'avènement d'une pensée de l'horizontalité, de l'immanence et du mouvement, dont le paysage romantique vient sceller le triomphe.

À titre d'exemple, la symbolique de l'immanence nous apparaît en partie engagée au Grand Siècle, en dépit d'une apparence hiérarchique qui semble la contredire, lorsque le prince régnant devient, avec Louis XIV, un roi « soleil ». Le désir de ce roi d'incarner l'autorité absolue se lit comme la dénégation d'une transcendance, dont rendait compte l'allégeance des monarques au pape, en tant que souverain spirituel de la communauté. En se plaçant au sommet de la pyramide, Louis XIV en arase le sommet et en dénature le sens. Son œuvre emblématique, le château de Versailles, ne figure-t-elle pas, dans son gigantisme architectural, le renoncement à la verticalité pour l'horizontalité ? Tant l'architecture des bâtiments que les parterres végétaux du parc le suggèrent. Mais, si les métaphysiques antiques et médiévales avaient établi une partition entre un monde céleste, délivré des contingences, et un monde sublunaire, notre modernité va concevoir une philosophie de l'immanence qui se veut résoudre cette opposition. C'est précisément un contemporain de Louis XIV, Baruch Spinoza<sup>8</sup>, qui élabore ce concept d'immanence, dans son exigence absolue. Avec Spinoza, en écrit Robert Misrahi,

on assiste à la critique radicale de la métaphysique de la transcendance. Puisque le monde, ou Nature, étant infini ne saurait être qu'un, il est également incréé, permanent et infini. Par-delà toute création *ex nihilo* (le créationnisme étant la marque ultime de tout transcendantalisme), la Nature est la Substance ou Dieu même. L'immanence, dès lors, est entière et parfaite<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Né en 1632, le philosophe néerlandais a six ans de plus que le souverain français, né en 1638.

<sup>9</sup> Robert Misrahi, article « Immanence et transcendance », in *Encyclopædia Universalis*, Encyclopædia Universalis France S.A., édition 1989, tome 11, p. 950.

Baruch Spinoza meurt à 45 ans, en 1677, et, si, un siècle plus tard, ses propositions inquiètent encore les penseurs des Lumières, elles les passionnent tout autant et ils s'appliquent à les faire connaître. L'article substantiel de l'*Encyclopédie* intitulé « Philosophie de Spinoza » est une méticuleuse initiation. Le ton de désapprobation qu'on y note pourrait relever de la simple prudence de l'auteur, car l'accusation d'athéisme accompagne l'*Éthique* depuis sa parution et il reste périlleux de promouvoir l'ouvrage. Mais le ton peut aussi s'expliquer par d'authentiques réticences philosophiques, car la radicalité du concept de Nature chez Spinoza déborde de beaucoup le déisme de mise à l'heure des Lumières. Pour la plupart, les philosophes font référence à quelque Grand Horloger supervisant le fonctionnement du Cosmos. Ce déisme préserve l'idée d'une position dominante de l'homme sur son environnement : l'homme évolue sous l'œil d'un Être suprême, et la nature physique est son milieu. La philosophie des Lumières conserve cette perception, qu'on peut figurer comme orientée de l'homme vers les éléments naturels ; en quoi la pensée paysagère n'est pas encore son fait. Contre les diverses expressions du transcendantalisme qu'entretient le déisme philosophique, Gilles Deleuze soulignera, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, l'originalité de la pensée spinozienne, dans des termes qui ne manquent pas de faire écho à nos présupposés paysagers :

Celui qui savait que l'immanence n'était qu'à soi-même, et ainsi qu'elle était un plan parcouru par les mouvements de l'infini, rempli par les ordonnées intensives, c'est Spinoza. Aussi est-il le prince des philosophes. [...] Ce plan [d'immanence] nous tend ses deux faces, l'étendue et la pensée, ou plus exactement ses deux puissances, puissance d'être et puissance de pensée<sup>10</sup>.

Héritière de cette approche philosophique, qui conjugue « l'étendue et la pensée », la dernière génération du XVIII<sup>e</sup> siècle, celle qui naît autour des

---

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, « Reprises », 1991/2005, p.49-50. De la philosophie au poème, on ne peut lire ces lignes sans entendre leur respiration chez Rimbaud : « Elle est retrouvée. / Quoi ? L'éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil. » Arthur Rimbaud, *Œuvres*, éd. Paterné Berrichon, Paris, Mercure de France, 1937, p.142.

années 1770, franchit le pas de concevoir la nature physique comme une entité qui engage notre être-au-monde. L'homme expérimente alors le paysage comme un phénomène qui s'oriente depuis la nature vers lui-même. Dès lors, le concept d'immanence « entière et parfaite », pour reprendre les mots de Robert Misrahi, a son allégorie. Là où Spinoza interprète l'immanence comme la façon de résoudre, en les dépassant, les apories des philosophies de la transcendance, le paysage est vécu comme la figure mentale qui y répond. La transcendance se réalise en présence immanente. La question que l'espace naturel pose à l'homme, dans l'expérience paysagère, ne concerne plus ce qu'il en comprend ou ce qu'il en tire, mais ce qu'il est.

Cette adresse au paysage, aussi naturelle puisse-t-elle sembler au voyageur du XXI<sup>e</sup> siècle, est fort neuve, et symbolique au plus haut point de notre pensée contemporaine. Quand il apparaît dans le lexique français, au XV<sup>e</sup> siècle, le mot de paysage ne parle pas même d'espace naturel, mais désigne, dans le vocabulaire des peintres, les fonds de tapisseries ou de tableaux, sur lequel s'appuie la scène que composent les personnages du premier plan. L'accolement du suffixe *-age* vient offrir au peintre toute liberté de traitement d'un *pays*, en arrière-plan de son thème. *Paysage* garde longtemps ce statut de « mise en situation », de sorte que, lorsqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, il en vient, chez certains artistes, à occuper l'essentiel de la toile, il ne fait toujours qu'illustrer le motif allégorique ou historique que traite l'artiste. Les titres des œuvres, quand ils sont des peintres eux-mêmes, en témoignent. Ce n'est qu'à la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, que le paysage peint prend son autonomie et devient le sujet explicite de l'œuvre. À l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, enfin, il acquiert la valeur d'abstraction qu'on lui connaît aujourd'hui. De la désignation d'un fond de toile peinte à la perception d'un espace physique<sup>11</sup>, et de l'appréhension de cet

---

<sup>11</sup> Pierre Richelet (1626-1698), dans son *Dictionnaire français, contenant les mots et les choses & plusieurs nouvelles remarques sur la langue française* (1680), donne : « PAYSAGE : 1. Les peintres prononcent *pésage*, mais ceux qui ne sont pas peintres prononcent *péisage*. C'est un tableau qui représente quelque campagne. *Un beau païsage. Aimer les païsages*. 2. Il signifie proprement l'aspect d'un pays ou d'un territoire aussi loin que la vue se peut étendre. *Les bois, les collines, les rivières rendent les paysages fort beaux*. C'est ce que les peintres représentent

espace à l'emploi figuré du mot, il y a le passage d'un procédé technique<sup>12</sup> à un concept. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le sens s'émancipera même de son référent, pour figurer le système social où évolue tout un chacun. Émile Littré donne, en sens figuré, cette expression – « très récente » – des années 1860 :

PAYSAGE. [...] *Fig.* Familièrement (c'est une locution très récente). Cela fait bien dans le paysage, cela produit un bon effet. *Elle a une grosse dot, cela fait bien dans le paysage. Je l'ai assuré de mon dévouement, cela fait bien dans le paysage*<sup>13</sup>.

Comme souvent, premier état familier, voire trivial, d'un emploi nouveau, avant que le mot ne s'agrège par émoussement à la langue policée. « Paysage », dans son emploi figuré d'aujourd'hui, se dit de tout ensemble compris comme un réseau de relations. Mais son acception *par défaut* est remarquable, et pas si commune dans notre lexique. Ledit ensemble désigné par ce mot de paysage ne renvoie, en effet, à aucune réalité discernable, aucun groupe constitué. Il est intuitivement perçu comme de convention, et, à pénétrer plus avant, le tissu qu'il semble constituer se déferait. Ainsi, au sens figuré comme au sens propre, le paysage ne renvoie jamais à un contexte objectif et borné. Contingent et orienté, il est organisé par son horizon. Quoique capable de jouer sur nos sens, de solliciter notre imagination, de relever, même, de notre champ visuel, le paysage se délitérait à être parcouru, car il n'a de réalité ni première, ni figurée.

---

dans leurs paysages. ». Et en suivant : « PAYSAGISTE : Prononcez *péisagiste*. Peintre qui ne travaille qu'en peysages. *C'est le plus fameux paysagiste de Paris. Les plus renommés paysagistes de Paris, ce sont le jeune Francisque, Wouwermans & Maugobert.* » Nous conservons, dans cette citation, les diverses graphies employées pour *paysage* et *paysagiste*. Richelet classe le y, avec les i ou ï ; ainsi les mots en pay- viennent-ils avant les mots en pal-, dans le dictionnaire. Les deux premiers peintres cités sont Francisque Millet (1642-1679) et Philips Wouwerman (1619-1668) ; le troisième n'est plus connu.

<sup>12</sup> Tellement « procédé », qu'il en perd sa référence au « pays » dans sa prononciation même, qui devient *paisage*, sans diphtongaison. La prononciation *pai-y-sage* est donnée par Émile Littré.

<sup>13</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1874, tome 3, article « Paysage », p.1022, col. 2.



Plus absent que la *fleur dite*, de Stéphane Mallarmé, appelant « idée même et suave, l'absente de tout bouquet<sup>14</sup> », le paysage ne répond à aucune « notion pure ». Si, à excéder toute fleur, le mot *fleur* en évoque l'essence en toute musicalité, du mot *paysage* il ne reste rien, car le paysage est un concept *en creux*. Son référent fut toujours par trop vague et changeant, insaisissable. Le paysage demeure du côté du qualitatif, de la valeur esthétique ou morale. Par excès d'abstraction, nous n'avons donc pas de représentation abstraite du paysage ; nous n'en avons que des impressions actualisées en œuvre peinte ou photographique, en description littéraire ou en sentiment géographique<sup>15</sup>. Le paysage en tant qu'objet nous fuit, à moins qu'on ne le présuppose. Un paysage n'en est un que d'être envisagé comme tel. À la différence de la fleur mallarméenne, ce qui fait paysage réclame une adhésion, un point de vue qui en convienne. Le paysage, par là, est une croyance. Il est, en tant que concept, indéfinissable et, dans ses manifestations paysagères, un acte de foi renouvelé.

Appréhender tel espace physique comme un paysage, ce n'est pas faire un constat, c'est vivre une expérience. Deux formules ont su synthétiser le rapport qu'établit la pensée contemporaine entre le paysage et l'intime. La première, « Chaque paysage est un état d'âme<sup>16</sup> », est une note du mémorialiste suisse Frédéric Amiel, en 1846. La seconde, comme en miroir de la première, semble sa mise en abyme. « Votre âme est un paysage choisi », fredonne Paul Verlaine dans « Clair de lune », des *Fêtes galantes*. Si chaque paysage est un état d'âme, tout âme peut se dire en paysage. « Votre âme est un paysage choisi / Que vont

---

<sup>14</sup> Stéphane Mallarmé, « Crise de vers » [in *la Revue Blanche*, 1886], Paris, Gallimard nrf, « Poésies », 1976, p. 251. « À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire, selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. / Je dis: une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. »

<sup>15</sup> Pour jouer du beau titre de Michel Chaillou. Cf. *le Sentiment géographique*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1976.

<sup>16</sup> Amiel donne ce propos en allemand, « *Jedes Landschaftsbild ist ein Seelenzustand* », à la date du 10 février 1846, dans son *Journal intime*, écrit en français. Ce *Journal* a été publié par Bernard Gagnebin, Lausanne, l'Âge d'homme, 12 vol., de 1976 à 1994. Le prénom usuel d'Amiel, Frédéric, avec son surnom d'enfance, Fritz, est donné par Berthe Vadier, *Henri Frédéric Amiel : étude biographique*, Paris, Fischbacher, 1886, p.9.

charmant masques et bergamasques... » Le paysage de *Clair de lune* est-il l'âme même de l'aimée ou cette nuit festive qui la charme ? Vertige verlainien, idéal d'irrésolution.

Il aura fallu le mûrissement de l'expérience paysagère, pour nous livrer ce poème, à l'automne du romantisme. Mais une fois le paysage devenu une façon de penser notre présence au monde, l'expérience, revécue par chacun, se passera des conventions qui lui sont symboliquement attachées. L'observateur peut abandonner l'éminence en surplomb depuis laquelle il contemple cette étendue de pays qu'orientent les perspectives jusqu'à l'horizon. Dans *Choses tues*, Paul Valéry la vit en plein cœur de Londres. Il y suffit l'eau de la Tamise, coulant à quelques mètres sous les pieds de la foule qui s'empresse autour de lui, dans un cadre de pierres, de briques et de pavés. En quelques lignes magistrales, Valéry trace ce qui fait la teneur de l'expérience paysagère, en marquant la violence qui nous retranche de la communauté des hommes pour nous « mettre au monde » sur un autre plan. S'abandonnant, devant le spectacle du fleuve, « à la lumière délicieusement composée dont [il] ne pouvait épuiser les richesses », le promeneur s'éprouve « essentiellement dissemblable de ces hommes pourvus d'un but », marinières, dockers, passants, personnages réduits en cet instant à « un flux de grains », que son esprit « éloigne à l'infini ». Alors il rêve, et s'interroge sur son compte :

Comment se peut-il qu'un passant, tout à coup, soit saisi d'absence et qu'il se passe en lui un changement si profond, qu'il tombe brusquement d'un monde presque entièrement fait de *signes* dans un autre monde presque entièrement formé de *significations* ? Toutes choses soudain perdent pour lui leurs effets ordinaires, et ce qui fait qu'on s'y reconnaît tend à s'évanouir. Il n'y a plus d'abréviations, ni presque de noms sur les objets ; mais, dans l'état le plus ordinaire, le monde qui nous environne pourrait être *utilement* remplacé par un monde de symboles et d'écriveaux. Voyez-vous ce monde de flèches et de lettres ? *In eo vivimus et movemur*. Or parfois, moyennant un transport indéfinissable, la puissance de nos

sens l'emporte sur ce que nous savons. Le savoir se dissipe comme un songe, et nous voici comme dans un pays tout inconnu au sein même du réel pur. Comme dans un pays tout inconnu où se parlant une langue ignorée, ce langage pour nous ne serait que sonorités, rythmes, timbres, accents, surprises de l'ouïe ; ainsi quand les objets perdent soudain toute valeur humaine usuelle, et que l'âme appartient au seul monde des yeux. Alors, pour la durée d'un temps qui a des limites et point de mesure (car ce qui fut, ce qui sera, ce qui doit être, ce ne sont que des signes vains), *je suis ce que je suis, je suis ce que je vois*, présent et absent sur le Pont de Londres<sup>17</sup>.

Paul Valéry, que personne ne taxera de romantisme, se montre l'héritier de cette émotion paysagère, mystique profane, dont il refuserait le terme, qui signe l'originalité du romantisme. On ne saurait, de fait, donner une définition plus aiguë du paysage en tant qu'expérience que Valéry ne le fait dans ses lignes. « Saisi d'absence », dans un « transport indéfinissable », nous voici « en pays inconnu au sein même du réel pur ». On y parle une langue inouïe, « de sonorités, rythmes, timbres, accents », que nous comprenons mieux que l'autre, parce que nous avons basculé du monde des signes à celui des significations, du monde des codes à celui du sens.

Se découvre un réel pur, dans certaine condition de présence au monde. Au cœur d'un instant sans mesure, être tout à ce qu'on voit, c'est être totale absence et idéale présence à soi. Cette vision du réel nous possède en nous déposédant. Expérience valéryenne où se conjuguent à se confondre sensualité et intellectualité, et qui permet d'énoncer : « Je suis ce que je suis », dessillé, délié des codes. Or cette épreuve se vit *quelque part*, en contemplation, et, encore, en écho dans la beauté du verbe : « présent, absent, sur le Pont de Londres ». Métaphysique de l'immanence, disions-nous de la philosophie de Spinoza. Ce mode d'être là, présent, absent, « l'âme appartenant au monde des

---

<sup>17</sup> Paul Valéry, *Tel Quel* [1941], « Choses tues », texte titré « London Bridge », Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1996, p. 73-74. Termes soulignés par l'auteur. Les guillemets précédents, insérés dans le corps de notre texte, sont des citations de la p.72.

yeux », c'est le sens que prend le paysage à compter des années 1800. L'expérience paysagère change en profondeur notre être au monde. Notre regard, nos impressions, notre identité s'y remodelent.

## 0.2 LA MASSE DU MONDE

Si le concept de nature, qui est l'affaire du XVIII<sup>e</sup> siècle des Lumières, ne rend pas compte, loin s'en faut, de celui de paysage, qui concerne le tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, le mot de nature lui-même se charge d'un sens nouveau, au fil du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il vient faire fonction dialectique avec celui de société. La consultation des dictionnaires montre cette évolution. À la toute fin du XVII<sup>e</sup> siècle a été publié le dictionnaire auquel Antoine Furetière a travaillé trente ans, mais dont, décédé trop tôt, il ne connaîtrait pas l'édition<sup>18</sup>. L'auteur y dénombre quatorze acceptions du mot Nature, chacune illustrée d'un ou plusieurs exemples. Tous ces sens conservent une réminiscence de l'étymologie de nature, qui dérive de *nasci*, « naître », et renvoie à l'originel, à l'essence de l'être.

Furetière donne en premier sens : « La masse du monde, l'assemblage de tous les êtres », avec, comme exemple afférent : « *L'Auteur de la nature a disposé toute chose en un ordre merveilleux. Il n'y a rien dans toute la nature qui ne soit admirable, où on ne reconnaisse le doigt de Dieu.* » En deuxième sens, Furetière donne : « Toutes les choses créées et incréées, le spirituel et le corporel », dont ces deux exemples : « *La nature divine s'est unie à la nature humaine d'une manière ineffable dans l'incarnation. Les théologiens disent la nature naturante et la nature naturée, en parlant de Dieu par opposition aux*

---

<sup>18</sup> Quand paraît en 1690 le *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, par « feu Messire Antoine Furetière », ainsi que le libelle la page de garde, son auteur est décédé depuis deux ans, à l'âge de 69 ans. Le premier *Dictionnaire de l'Académie*, qu'il s'était efforcé de devancer, va paraître en 1694. Les citations que nous faisons en suivant du Furetière se trouvent, dans l'édition originale, aux pages 1390 & 1391 et haut de la page 1392, qu'occupe le mot *Nature*. Le dictionnaire de Furetière est consultable en ligne sur le site Gallica, de la Bibliothèque nationale.

*créatures.* » En troisième sens : « Action de la Providence qui agit dans tous les corps », exemple : « *Le feu est de nature chaude et sèche.* » En quatrième sens : « Ce qui est ordinaire, qui arrive toujours », exemple : « *Les miracles surpassent les forces de la nature.* » Notons encore, pour le neuvième sens : « *Nature* se dit figurément en choses morales » ; exemples : « *L'homme dans l'état de nature est en état de péché. Il y a la loi de nature, la loi écrite et la loi de grâce*<sup>19</sup>. » En onzième sens : « *Nature* se considère aussi en tant qu'elle est opposée à l'art », exemples : « *L'art imite la nature et la perfectionne. Un poète dramatique doit bien imiter la nature, les mouvements, les passions de la nature.* » Notons enfin un emploi proverbial, au quatorzième alinéa : « *Nourriture passe nature*, pour dire que l'éducation change le naturel de l'homme. »

Sur l'ensemble des définitions du Furetière, on voit que *nature* peut s'opposer à *grâce* (divine), au *Livre* (loi de nature contre loi écrite, *i.e.* la Bible), à *miracles*, à *art*, à *éducation*. Dans tous ses sens, *nature* porte l'idée de principe des choses et des êtres. De la grâce qui transcende la nature au miracle qui la déjoue, de l'art qui la perfectionne à l'éducation qui la change, de la nature divine à la nature humaine et de la nature naturante à la nature naturée, jamais il n'est proposé d'opposition ontologique entre la nature, qui est « toutes choses créées et incréées, le spirituel et le corporel », et ce qui ne serait pas elle. Seraient donc inconcevables à un homme du XVII<sup>e</sup> siècle des expressions devenues aussi familières aujourd'hui que « se promener dans la nature », « vivre au cœur de la nature ». Aucune « nature » ne se manifeste autrement qu'à animer, en tant que principe, ce qui est.

---

<sup>19</sup> On trouve dans *le Jansénisme dévoilé ou Jansenius convaincu d'athéisme*, s. l. [Caen], 1736, p.69 : « Les théologiens instruits par l'histoire sainte distinguent trois états : le premier s'appelle *la loi de nature* ; le second *la loi écrite*, et il a commencé à Moïse qui le premier a donné aux hommes un corps de lois inspirées et dictées par Dieu même ; le troisième, dont Jésus-Christ, dieu et homme tout ensemble, est l'auteur, ne finira qu'à la consommation des siècles et il s'appelle *la loi de grâce*. » L'ouvrage, anonyme, est attribué au jésuite Daniel de Gennes. Cf. Abbé Raison, *Annales de Bretagne*, 1941, n°48, article « Le mouvement janséniste au diocèse de Rennes », p.51, note 157.

Au du Siècle classique, ce qui s'oppose à l'urbanité, c'est la rusticité<sup>20</sup>, et ce qui s'oppose à la société policée, c'est la campagne, souvent prise en mauvaise part. Elle est sauve, quand le « monde<sup>21</sup> » l'anime et lui donne sa marque : ainsi de la littérature pastorale dont l'*Astrée*, publiée dans le premier quart du siècle, est le parangon. Dans ce roman qui occupa Honoré d'Urfé vingt ans, nymphes et bergers sont des enfants de rois qui se sont détournés des trivialités du pouvoir, pour se consacrer au jeu arachnéen de l'amour et du désir, parmi les charmilles, les sources et les grottes moussues. Ébats et débats sont sertis dans ce cadre idyllique, doté de noms géographiques que l'auteur a pris plaisir à choisir dans sa région du Forez, quand l'héroïne, Astrée, porte le nom d'une fille de Zeus. Réel et mythe sont, en ce temps du baroque, les noms d'une même chose. Le comble du naturel, c'est l'art, celui d'aimer et de philosopher. Il y aurait anachronisme à lire ce roman sur le principe d'une dichotomie entre nature et société.

Spécialiste du Grand Siècle, Antoine Adam s'élève contre l'idée qu'il n'y aurait pas de sentiment de la nature à l'époque baroque. Donnant de nombreux exemples du goût des jardins et des campagnes, il cite Jean-Louis de Balzac évoquant son émotion devant les couchers de soleil sur sa maison des Charentes : « Je ne manquais jamais de me trouver au milieu de la prairie, afin de considérer à mon aise cette riche effusion de couleurs que le soleil verse en se retirant<sup>22</sup>. » Or, quelle que soit l'émotion finement dite de l'écrivain,

---

<sup>20</sup> La rusticité, c'est-à-dire l'état paysan ou l'état sauvage. Au premier sens du mot *société*, Furetière donne cet exemple a contrario : « *Les Sauvages vivent avec peu de société.* » Furetière, *op.cit.*, p.1922.

<sup>21</sup> Monde, du substantif *mundus*, *i*, « 1. le monde, l'univers ; 2. le monde, le siècle ». On sait que la forme première en est l'adjectif *mundus*, *a*, *um*, « propre, raffiné ». Cf. Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p.1002. Le *Furetière* donne seize sens à *monde*, dont 1. « Assemblage de toutes les parties qui composent l'univers. *Dieu a créé le monde en six jours.* » et 10. « Manières de vivre et de converser avec les hommes. *C'est un tel patron qui l'a mis au monde*, qui lui a fait faire fortune. *Ce provincial est un homme de l'autre monde*, qui ne sait point de nouvelles, ni l'état des affaires. » *Monde* est donné aussi comme adjectif, mais déjà désuet : « Qui est pur et net. Il est opposé à *immonde* mais il a moins d'usage. » Furetière, *op.cit.*, p.1345-1346.

<sup>22</sup> Jean-Louis de Balzac cité par Antoine Adam, dans une communication faite le 2 septembre 1953, au v<sup>e</sup> congrès de l'Association internationale des études françaises (AIEF), organisé sur le

l'anachronisme demeure. Il se niche ailleurs, et c'est dans le thème même qui fait l'objet de la communication d'Antoine Adam : *le Sentiment de la nature au XVII<sup>e</sup> siècle en France*. Expression délicate, en effet, quand, comme on l'a vu, « nature », avec tous les sens qu'a le mot au XVII<sup>e</sup> siècle, n'est jamais pris dans celui restrictif de « spectacle champêtre ». La Nature, fût-ce quand elle se manifeste, ne s'éprouve jamais que comme le système de l'univers, et, selon les mots de Furetière, « l'assemblage de tous les êtres », concept bien abstrait pour faire l'objet d'un sentiment, avec la nuance que mettra le XVIII<sup>e</sup> siècle à ce terme. Un autre participant à ce même congrès sur *le Sentiment de la nature au XVII<sup>e</sup> siècle* observe, d'une façon tout à fait éclairante : « Nos classiques n'ont eu que ce mot à la bouche : la nature. “Ne quittons pas la nature d'un pas.” Mais ils entendaient la *natura hominum*, plus que la *natura rerum*<sup>23</sup>. »

Antoine Adam traite de la réception des paysages par les écrivains du temps, mais, si lui-même emploie abondamment le mot de paysage, celui-ci ne se trouve jamais sous la plume des auteurs qu'il cite. C'est que *paysage*, ou plutôt *païsage*, comme l'écrit Furetière<sup>24</sup>, reste un mot qui ne suscite guère d'affect, même s'il engage une notion esthétique. Dans son dictionnaire, donc en 1690, Furetière en donne en premier l'acception naturelle : « Aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter. *Les bois, les collines et les rivières font les beaux païsages.* » Puis il donne en second sens : « Tableaux où sont représentées quelques vues de maisons ou de campagnes. *Les vues des maisons royales sont peintes en païsages à Fontainebleau et ailleurs.* » Cette seconde définition appelle deux remarques. D'une part, que le mot de « nature » est non venu pour parler du sujet d'un paysage peint, simplement entendu comme la représentation de « quelques vues de maisons ou de campagnes » ; d'autre part, que la formule « maison peinte en paysage »

---

thème du *Sentiment de la nature au XVII<sup>e</sup> siècle en France dans la littérature et les arts*. Cf., pour notre citation, les *Cahiers de l'AIEF*, 1954, n° 6, p.4.

<sup>23</sup> Émile Gérard-Gailly, *ibid.*, *Cahiers de l'AIEF*, 1954, n° 6, p.21.

<sup>24</sup> De sorte que « païsage » et « païsagiste » se classent dans les *pai-*, après le mot « païs » et avant le mot « païsan », tous deux écrits aussi avec des *ï*, ces quatre mots venant après « pairlé », terme d'héraldique, et avant « paisible ».

montre que « paysage » s'entend bien comme un procédé de peintre, sans induire d'autre nuance. Quant à « paysagiste », Furetière le définit ainsi : « Peintre qui s'attache particulièrement à peindre des paysages. *Les peintres d'histoires*<sup>25</sup> se mettent bien au-dessus des paysagistes. Le Lorrain, Fouquières ont été de grands paysagistes<sup>26</sup>. » On connaît la hiérarchie, codifiée en 1667 par André Félibien, des thématiques picturales. Furetière l'utilise pour tourner son exemple, et on entend bien, ici, qu'une peinture d'histoire, qui parle de drame, de superbe, de morale et de mort, émeut autrement le public qu'une scène paysagère.

Antoine Adam alerte lui-même son auditoire sur la façon dont on tirerait des conclusions hâtives, en plaquant sur les sociétés antérieures nos propres façons de percevoir :

Nous savons que c'est l'artiste qui nous apprend à voir la nature, et que, pour reprendre l'exemple de Wilde, c'est Corot qui a appris à tout le XIX<sup>e</sup> siècle à voir un paysage. Proust avait composé en 1896 un essai sur Chardin où il montrait « comment les grands peintres nous initient à la connaissance et à l'amour du monde extérieur, comment ils sont ceux par qui nos yeux sont décloés et ouverts, en effet, sur le monde »<sup>27</sup>.

À propos des ouvrages sur les bienfaits de la retraite aux champs, Adam note que le poète du début du XVII<sup>e</sup> siècle « s'attache surtout à célébrer les avantages moraux de la vie à la campagne ». En retour, la campagne des années 1630, sous la plume des poètes, est anthropomorphe, animée d'intentions qui miment les désirs humains. Antoine Adam en écrit : « La nature, telle que la voit le poète baroque, est peuplée de forces vivantes et sensibles, et l'homme se sent entouré d'êtres animés qui vivent comme lui et obéissent comme lui à une

---

<sup>25</sup> *Sic* : « histoires » avec un s. Ce n'est pas une faute, mais bien une graphie d'époque. Ce genre pictural s'entendait en effet comme racontant *des* histoires, des fables.

<sup>26</sup> Furetière, *op.cit.*, p.1496, pour les trois citations.

<sup>27</sup> Antoine Adam, *le Sentiment de la nature au XVII<sup>e</sup> siècle en France*, *op.cit.*, p.6.



volonté intelligente. » François de Malherbe, parlant du soleil par un beau jour de printemps, peut tourner ce souriant quatrain :

On dirait, à lui voir sur la tête  
 Ses rayons comme un chapeau de fête,  
 Qu'il s'en va suivre en si bonne journée  
 Encor un coup la fille de Pénéée<sup>28</sup>.

Ce jeu panthéiste avec la mythologie amène, pourtant, le moraliste Charles de Saint-Évremond à faire le point sur le changement des mentalités, et la façon renouvelée d'« envisager la nature » :

Nous envisageons la nature autrement que les Anciens ne l'ont regardée. Les Cieux, cette demeure éternelle de tant de divinités, ne sont plus qu'un espace immense et fluide. Le même soleil nous luit encore, mais nous lui donnons un autre cours : au lieu de s'aller coucher dans la mer, il va éclairer un autre monde. La Terre, immobile autrefois dans l'opinion des hommes, tourne aujourd'hui dans la nôtre, et rien n'est égal à la rapidité de son mouvement. Tout est changé, les dieux, la nature, la politique, les mœurs, le goût, les manières<sup>29</sup>.

Saint-Evremond, qui traverse les temps du baroque et du classicisme, puisque, né en 1616, il mourra dans l'autre siècle, en 1703, est de ces penseurs qui ont tellement voulu statuer sur une sagesse possible, qu'on ressent à le lire toutes les ambiguïtés de cet âge classique auquel il revient de conjuguer l'esprit scientifique face à ladite nature avec une imagination panthéiste venue faire pendant à une foi chrétienne ébranlée, tout en préservant un déisme qui se voudrait de bon aloi. Saint-Évremond réproouve ainsi l'usage que font de la mythologie antique la plupart des poètes du temps :

---

<sup>28</sup> Cité par Antoine Adam, *op.cit.*, p.9. Le poème entier (regroupé avec d'autres sous le titre de *Chansons*, dans l'édition des *Poésies de Malherbe*, Paris, Didot, 1797, p.261) est ainsi construit en quatrains de deux vers de 9 syllabes suivis de deux vers de dix syllabes, conférant une rythmique originale, et heureuse, au poème.

<sup>29</sup> Charles de Saint-Évremond, *Œuvres mêlées, publiées sur les manuscrits de l'auteur*, Londres, Jacob Tonson, 1709, tome 3, p.74.

Leur espèce de théologie fabuleuse et ridicule est également contraire à tout sentiment de religion et à toute lumière du bon sens. Il y a eu des philosophes qui ont fondé la religion sur la connaissance que les hommes pouvaient avoir de la divinité par la raison naturelle. Il y a eu des législateurs qui se sont dits les interprètes de la volonté du Ciel, pour établir un culte religieux sans aucune entremise de la raison. Mais de faire, comme les poètes, un commerce perpétuel, une société ordinaire et, si on le peut dire, un mélange des hommes et des dieux contre la religion et la raison, c'est assurément la chose la plus hardie et peut-être la plus insensée qui fut jamais<sup>30</sup>.

En quelques lignes vives, et sous prétexte de bon sens, Saint-Évremond ne fait que souligner la complexité de la question. On sent que les législateurs du culte, « qui se disent les interprètes du Ciel », vont avoir quelques difficultés dans les décennies à venir. Et l'art poétique aura lui aussi à se redéfinir. Une expression que donne le dictionnaire de Furetière, si elle a fait long feu aujourd'hui, dit quelque chose de l'esprit fin du siècle XVII<sup>e</sup>, et l'exemple que choisit Antoine Furetière pour l'illustrer est plus parlant encore : « À la moderne. *Dans la physique, on agit à la moderne, on ne raisonne plus que sur les expériences*<sup>31</sup>. »

Reste que la dichotomie se place entre raison naturelle et religion. Le débat nature vs société n'est pas encore à l'ordre du jour. Dans *la Princesse de Clèves*, roman publié en 1678, la campagne, qui n'est toujours pas la nature, est le symbole de l'ennui total quand on n'y donne ni chasses, ni bals<sup>32</sup>. Marie-Madeleine de Lafayette va en faire l'espace d'un nouveau rapport à soi ; c'est toute la force de l'œuvre. Elle situe dans les dépendances d'une maison de campagne, deux moments clés du récit, scènes intimistes d'une beauté onirique

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>31</sup> Antoine Furetière, *op.cit.*, article « Moderne », p.1337.

<sup>32</sup> On sait comment, dans la fable du *Mal marié*, de Jean de La Fontaine, ledit mari punit sa femme qu'il juge acariâtre, en l'envoyant à la campagne, et la rappelle à Paris quand il la pense enfin rompue d'ennui, et corrigée : « 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 ?" »

où s'éprouvent, en un jeu de miroirs, bonheur, inquiétude, sincérité, illusion, désir de l'autre et, plus que tout, désir de soi, dans ce roman du trouble identitaire. Le lieu choisi pour ces moments paroxystiques où s'égarer les trois héros du drame est une fabrique écartée, dans un château que les Clèves possèdent à Coulommiers :

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>33</sup>.

De ces palissades, qui séparent le jardin de fleurs<sup>34</sup> de la forêt, Marie-Madeleine de Lafayette nous précise : « Les palissades étaient fort hautes, et il y en avait encore derrière, pour empêcher qu'on ne pût entrer<sup>35</sup>. » Dans le lieu clos de la féminité que forment ensemble le pavillon et le jardin de fleurs, l'extrême civilité côtoie l'état sauvage. Le roman, tout entier tissé sur ce mode d'une symbolique hautement sensuelle, souligne la violence d'une telle promiscuité en plaçant entre ces deux univers une palissade infranchissable – que Nemours saura franchir. Quelque chose en nous, personnes de sentiments raffinés, puise à notre être énigmatique. C'est cet écart qui fait notre beauté – et celle du roman. Mais, si tant est qu'il y soit question de nature, elle est toujours entendue comme ce qui nous anime, comme le montre l'emploi qu'en fait Marie-Madeleine de Lafayette, toujours rapporté à l'aspect physique ou à la psychologie des protagonistes<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Madeleine de Lafayette, *la Princesse de Clèves* [1678], Paris, LGF, « le Livre de poche », 1972, p.159.

<sup>34</sup> « Jardins de fleurs » s'entend d'évidence, ici, comme un jardin régulier en parterres de fleurs, pour agrémenter la vue depuis le pavillon. Jardin clos qui, on le voit, n'entretient aucune relation paysagère avec la campagne environnante.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.219. Ces remarques, partant du roman de Madeleine de Lafayette, sont développées dans le DEA ès lettres *De la campagne à la nature. L'émergence du paysage au XVIII<sup>e</sup> siècle*, que nous avons soutenu en 2002, à l'Université de Paris VIII Saint-Denis, sous la direction de Jacques Neefs.

<sup>36</sup> « Nature » a cinq occurrences dans *la Princesse de Clèves*, que voici : « Il semblait que la nature eût pris plaisir à placer ce qu'elle donne de plus beau dans les plus grandes princesses (p.3) ; « Le prince de Condé, dans un petit corps peu favorisé de la nature,... » (p.5) ; « Ce prince était un chef-d'œuvre de la nature » (p.6) ; [les sentiments] « qu'il avait pour elle étaient d'une nature qui le rendrait éternellement malheureux » (p.32) ; « les sentiments que j'ai pour elle ne sont pas d'une nature à me rendre incapable de tout autre attachement. » (p.151). Les

Si l'écrivain introduit une fracture, c'est entre ce qui nous identifie comme être social et ce qui relève d'un désir intime qui fissure l'image qu'on se fait de soi. La force du roman tient dans la noble lucidité des caractères, entre franchise et pudeur, passion et raison : équilibre virtuose de chacun à se connaître comme être social et se reconnaître dans son élan amoureux. L'intelligence du récit voudra que l'amour entre Madame de Clèves et Nemours devienne moralement impossible, après la mort de M. de Clèves. L'héroïne se retire alors dans un couvent ; quant à M. de Nemours, écrit sobrement Madeleine de Lafayette, comme touchée elle-même par ce conte qui finit, « des années entières étant passées, le temps et l'absence ralentirent sa douleur et éteignirent sa passion<sup>37</sup> ».

*Nature* ayant les sens que nous avons trouvés dans le dictionnaire de Furetière, rien, au XVII<sup>e</sup> siècle, n'induit que notre *être social* n'est pas notre *être naturel*. Pourtant quelque chose est à l'œuvre dans ce roman de Marie-Madeleine de Lafayette qui va de conserve avec la reconsidération du concept de nature dans le cartésianisme. La dialectique de la nature et de la grâce s'épuise, même si un Gottfried Leibniz en fait encore, en 1714, une thématique philosophique fructueuse dans ses *Principes de la nature et de la grâce fondée en raison*, où il préserve une métaphysique distincte des lois physiques que l'on fonde sur l'étude expérimentale. D'une façon générale, dans le courant de la philosophie naturelle qui s'épanouit au fil du XVIII<sup>e</sup> siècle, le dogme chrétien est bientôt taxé de superstition, et le christianisme fait place, chez la plupart des philosophes, à un déisme commode, chargé d'expliquer l'équilibre cosmique. Or ce déisme lui-même, à ne plus être problématisé, va s'éroder à son tour.

Dieu avait été la cause première de toutes les choses créées, de la Nature. Puis, avec, au siècle classique, des penseurs tels que Hobbes, Locke, outre-Manche, Descartes, sur le continent, la nature s'autonomisait et l'homme lui cherchait

---

références de pages données entre parenthèses correspondent, ici, à l'édition Ménard & Desenne, 1818. Notons, parallèlement, dans le roman, sept occurrences du mot « campagne », et aucune du mot « paysage ».

<sup>37</sup> Madeleine de Lafayette, *op.cit.* p. 269.

des lois qui ne répondent que d'elles-mêmes. Néanmoins, la philosophie maintenait une hiérarchie qui plaçait l'homme entre Dieu et la nature. Dans ce processus, la nature se désacralisait et s'inféodait plus nettement à l'homme. Certains penseurs, au XVIII<sup>e</sup> siècle, pouvaient bien contester le propos cartésien de se rendre « comme maître et possesseur de la nature », la formule a dominé l'esprit des Lumières.

Or, en même temps qu'elle se désacralise, la nature s'émancipe. Un roman comme *la Nouvelle Héloïse*, paru en 1761 et qui connaît des dizaines de rééditions, nourrit la nouvelle génération d'un « sentiment de la nature », dans le sens, cette fois, que nous lui connaissons aujourd'hui. Non plus simple milieu où évoluent des êtres humains qui la font servir à leurs besoins, non plus mécanisme savant dont la bonne marche est due au génie d'un Grand Horloger, selon Descartes, Souverain Maître, selon Newton, la nature se ressource en elle-même. Bientôt, des auteurs s'appliquent à faire partager « la certitude où nous devons être qu'aucun dieu ne s'est mêlé de nous et que, créatures nécessitées de la nature comme les plantes et les animaux, nous sommes ici parce qu'il était impossible que nous n'y fussions pas ». Ce texte, de 1795, est de ceux qui vont au bout de leur propos :

S'il y a quelque chose d'extravagant dans le monde, c'est de voir des hommes qui ne connaissent leur dieu et ce que peut exiger ce dieu que d'après leurs idées bornées, vouloir néanmoins décider sur la nature de ce qui contente ou ce qui fâche ce ridicule fantôme de leur imagination<sup>38</sup>.

Certes, l'écrivain qui s'exprime ainsi est scandaleux, puisqu'il s'agit de Donatien de Sade, dans le fameux pamphlet qu'il insère au cœur de *la Philosophie dans le boudoir* – comme si, en un paradoxe lui-même provocant, les ébats de Mlle de Saint-Ange et de ses partenaires jetaient un voile –

---

<sup>38</sup> Donatien de Sade, *la Philosophie dans le boudoir*, Londres, Aux dépens de la Compagnie, 1795, tome 2, p.94-95. En guise d'auteur, cette édition porte en page de titre : « Ouvrage posthume de l'auteur de Justine ». Lequel auteur, bien vivant, ne mourra que dix-huit ans plus tard.

érotique – sur l’incandescence révolutionnaire du propos. Donatien de Sade est né en 1740. Il est de la génération pour laquelle réfuter « le sceptre et l’encensoir<sup>39</sup> » est le mot d’ordre du progrès. Le mot de nature est partout dans l’œuvre de Sade, et c’est toujours au nom de celle-ci qu’il avance ses arguments. Cet athéisme qu’il claironne est plus discret chez la plupart, mais il est très partagé. Si la Révolution choisit de préserver une figure transcendante dans le principe de l’Être suprême, celui-ci ne survivra pas au renversement des Robespierriens, et son avatar, la théophilantropie, sera interdit comme culte en 1803. À ce moment extraordinaire de l’histoire des idées et de l’histoire tout court qu’est le tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, la nature ne peut plus être prise en compte sur le principe du mécanisme cartésien et telle que l’envisageaient les philosophes des Lumières. Jean-Jacques Rousseau l’a vouée à elle-même, en l’inscrivant, par tous les biais possibles, comme principe de vérité au tréfonds de l’âme humaine. Ce que mettait en scène une Marie-Madeleine de Lafayette d’une révélation à soi-même dans une dichotomie nature *vs* société devient avec Jean-Jacques Rousseau l’axe d’une œuvre philosophique et littéraire : quelque chose de notre être au monde n’est pas de l’être social. Notre identité ne se constitue pas seulement sous l’égide de la communauté. Cet « être naturel » en nous ne renvoie pas pour autant à quelque façon immédiate d’être au monde ; il parle, au contraire, de ce qui déborde notre être social.

Le siècle des Lumières, à partir de l’idée de nature, élabore ainsi une philosophie qui conjugue d’une nouvelle façon les sens, la sensation, le sentiment et la pensée. L’hypothèse d’un état de nature, comme Rousseau s’en est expliqué, ne relève pas d’une croyance en un âge historique de l’humanité. Dans son *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité*, Rousseau donne les scènes de la Genèse et la remise des Tables de la loi comme marques irréfutables de notre « état civil ». Un *en deçà* au récit de la Création n’ayant

---

<sup>39</sup> Cf. dans ledit pamphlet, *Français, encore un effort si vous voulez être républicains* : « Français, je vous le répète, l’Europe attend de vous d’être à la fois délivrée du sceptre et de l’encensoir. ». *Op.cit.*, p.74.

guère de sens, l'état de nature, en conséquence, n'est qu'une supposition méthodologique.

Il est évident par la lecture des Livres sacrés que le premier homme, ayant reçu immédiatement de Dieu des lumières et des préceptes, n'était point lui-même dans cet état, et qu'en ajoutant aux écrits de Moïse la foi que leur doit tout philosophe chrétien, il faut nier que même avant le Déluge les hommes se soient jamais trouvés dans le pur état de nature [...]. Il ne faut pas prendre les recherches dans lesquelles on peut entrer sur ce sujet pour des vérités historiques mais seulement pour des raisonnements hypothétiques et conditionnels<sup>40</sup>.

Dès qu'il se connaît comme tel, l'homme est un être social, un être de culture. Mais l'homme peut adopter tant d'identités, en fonction de la société qu'il établit, qu'il est légitime, et philosophiquement nécessaire, d'envisager un seuil d'innocence de cet homme en société, un état premier de la relation sociale. C'est ce que recouvre le concept d'état de nature, qui est aussi souvent, sous la plume de Rousseau, l'« homme sauvage ».

Le rapport à Dieu avait été, dans la société chrétienne, le critère qui permettait de penser, face à l'homme naturel, un homme exaucé, rendu à son innocence, par la grâce de Dieu ; et Blaise Pascal en parlait ainsi :

Pour moi, j'avoue qu'aussitôt que la religion chrétienne découvre ce principe que la nature des hommes est corrompue et déchue de Dieu, cela ouvre les yeux à voir partout le caractère de cette vérité. Car la nature est telle qu'elle marque partout un Dieu perdu, et dans l'homme, et hors de l'homme<sup>41</sup>.

La nature était du côté de la faute, de l'insuffisance radicale. Avec le courant philosophique du XVIII<sup>e</sup> siècle, et le recul de la foi religieuse<sup>42</sup>, les termes sont

---

<sup>40</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1755, p.5&6.

<sup>41</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Renouard, 1812, II<sup>e</sup> partie, art.v, p.49.

<sup>42</sup> Cf. sur ce thème Pierre Chaunu, Madeleine Foisil & Françoise de Noirfontaine, *le Basculement religieux de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1998. Rendant compte de l'ouvrage, Agnès Walsh y relève qu'« au milieu de ce siècle, en dix années à peine, la moitié des Parisiens cessent de pratiquer régulièrement ». Note de lecture, in *Histoire, Économie et*

refondus dans un tout autre sens : face à la société, c'est l'homme naturel qui permet de penser l'être humain dans son innocence. Dans ce nouveau contexte, la Bible, espace d'une civilisation archaïque, qui n'est ni l'état de nature, ni l'état de société avancée, servait à Rousseau à poser la dialectique nature *vs* société comme une pure construction intellectuelle. Cette nature, ni plus ni moins abstraite que l'instance divine qu'elle supplantait, permettait d'envisager la nature humaine dans sa dimension idéale. Rousseau résume clairement la fonction de cet être de fiction pour penser ce qu'il déplore être « la plus utile et la moins avancée de toutes les connaissances humaines », l'homme :

Ce n'est pas une légère entreprise de démêler ce qu'il y a d'originale et d'artificiel dans la nature actuelle de l'homme, et de bien connaître un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes pour bien juger de notre état présent. [...] *Quelles expériences seraient nécessaires pour parvenir à connaître l'homme naturel ? Et quels sont les moyens de faire ces expériences au sein de la société*<sup>43</sup> ?

Paradoxe qui permet d'évaluer l'ambiguïté du concept de nature dans l'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle – et tel qu'il demeurera jusqu'à nous : cet état idéal de l'homme, puisqu'il est « de nature », peut être connu objectivement. L'italique, que nous reproduisons du texte original, appuie l'intention scientifique de la démarche de Rousseau. En symbiose avec l'approche encyclopédique, l'attitude philosophique se veut en tout expérimentale. Rousseau, en posant ces questions, souligne l'ampleur du problème, et il ne se targue aucunement de le résoudre. Il veut, plus modestement, poser les prémisses d'une réflexion qui auraient pour but « la connaissance des fondements réels de la société humaine<sup>44</sup> ».

---

*société*, n°19, Paris, Armand Colin, 2000, p.292.

<sup>43</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'inégalité*, *op.cit.*, préface, p.LVII-LVIII. La citation précédente, entre guillemets dans le texte, est tirée de la première phrase de cette même préface (p.LIV).

<sup>44</sup> *Ibid*, p.LIX.



Le présupposé de l'homme naturel induit, ce faisant, une donnée nouvelle, en regard de la pensée théologique d'une essence humaine : c'est la dimension temporelle. Elle s'entend dans cette citation de Rousseau, entreprenant de « démêler ce qu'il y a d'originaire et d'artificiel dans la *nature actuelle* de l'homme<sup>45</sup> ». Être de nature et de culture, être d'artifice et de vérité, d'expérience et de mémoire, l'homme est un devenir. S'il a une nature actuelle, c'est que sa nature est un processus historique : l'homme va au-devant de lui. La civilisation du Livre se connaissait un âge d'or originel, dont elle avait été dégradée, en un mouvement vertical : la Chute. La civilisation de la Nature, qui la supplante au fil du XVIII<sup>e</sup> siècle, pense un âge d'or à venir, symbolisé par une projection sur l'horizon.

Dans un premier temps, cette pensée de la Nature est restée une investigation du monde physique, les déistes des Lumières ayant encore recours comme cause universelle à une entité transcendante. Mais, enfin, vient une génération qui ne peut pas plus croire à un Être suprême qu'à une communauté des hommes énonçant, dans la maîtrise d'elle-même, le bien et le mal. Cette génération qui ne peut plus se satisfaire, ni de la raison divine, ni de l'humaine raison pour régir le monde, c'est celle qui vient de traverser la Révolution et ses dix années de chaos. Trouver des réponses éthiques dans les manifestations naturelles, rendre une profondeur métaphysique au monde physique, sera sa délicate entreprise.

### 0.3 UN ROMANTISME D'IDÉES

Préromantisme, premier romantisme : il nous faut considérer les termes utilisés pour parler de cette période agitée qui s'étend sur un quart de siècle, de part et d'autre de l'année 1800. Les questionnements de la génération qui y atteint l'âge adulte paraissent bien éloignés de ceux qu'à la génération suivante on nommera, eux aussi, romantiques. Sur le plan politique, les jeunes adultes de

---

<sup>45</sup> Nous soulignons.

1800 ont vécu la Révolution comme une mise à l'épreuve des Lumières, et ils entrent dans le XIX<sup>e</sup> siècle avec le fracas des guerres européennes dont aucun contemporain ne saurait affirmer si elles sont, en France, un temps de régression politique ou si elles se justifient de lutter contre la coalition des monarchies et de propager les idées neuves sur le continent. Bonaparte, à Sainte-Hélène, continuera de penser qu'il a servi l'esprit de la Révolution, en homme de raison, comme il le dit ici, c'est-à-dire en homme des Lumières.

La plupart des sentiments sont des traditions ; nous les éprouvons parce qu'ils nous ont précédés. Aussi la raison humaine, son développement, celui de nos facultés, voilà toute la clef sociale, tout le secret du législateur. [...] Mon seul Code, par sa simplicité, a fait plus de bien en France que toutes les lois qui m'ont précédé. Mes écoles, mon enseignement mutuel préparent des générations inconnues<sup>46</sup>.

L'interprétation de l'empire comme un épisode de la Révolution est une conception répandue, dans les premières décennies du siècle. Un ex-conventionnel comme Jacques Dulaure publie en 1823 six volumes de mémoires politiques, qu'il intitule *Esquisses historiques des principaux événements de la Révolution française depuis la convocation des états généraux jusqu'au rétablissement de la maison de Bourbon*. L'année suivante, 1824, le jeune historien François Mignet publie son *Histoire de la Révolution française de 1789 jusqu'en 1814*. Notre histoire contemporaine a renoncé à cette formule, mais l'ambivalence de la personnalité et de la politique de Bonaparte, sur les quinze ans qu'il passe à la tête de l'État français, symbolise la difficulté que présente la période à l'analyse. Frédéric Bluche parle des années de gouvernement de Napoléon Bonaparte comme d'« un régime en quête permanente d'une légitimité<sup>47</sup> ». Cette impression d'illégitimité pourrait bien avoir affaire avec l'identité même de ce quart de siècle qui court de 1789 à

---

<sup>46</sup> Emmanuel de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, Garnier & Cercle du bibliophile, 1961, tome 1, p.249.

<sup>47</sup> Frédéric Bluche, *le Bonapartisme. Aux origines de la droite autoritaire, 1800-1850*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1980, p.26 : « Cette délicate balance du militaire et du civil montre déjà un aspect de l'ambiguïté du régime. Un régime en quête permanente d'une légitimité. »

1815. Justification impossible, dont la décision de Bonaparte de se faire empereur est l'image parfaite : c'est en se conférant, en 1804, la légitimité d'un souverain, face à une Europe de souverains, que Bonaparte trahit ce que le peuple français lui octroyait de légitimité. Paul-Louis Courier en fera, sur le coup, cette amère boutade : « Être Bonaparte et se faire sire ! Il aspire à descendre. Il aime mieux un titre qu'un nom. Pauvre homme, ses idées sont au-dessous de sa fortune<sup>48</sup>. »

Cette illégitimité, par un paradoxe compréhensible, participe de la séduction de l'époque. Ce rapport au paysage que vont inventer les Chateaubriand, Senancour, Germaine de Staël, Benjamin Constant, va s'établir dans une attitude à la fois humble et grandiloquente, sincère et théâtrale, religieuse et mécréante, mystique et désillusionnée, opportuniste et rigoureuse. Prise aux irisations d'une quête identitaire particulièrement exigeante, cette génération va faire du spectacle de la nature, comme aucune avant elle, du paysage : non plus simple figuration d'éléments naturels, mais mode de penser notre présence au monde.

Les tournants de siècles offrent des images floutées, à leurs contemporains mêmes. On n'y est ni d'un temps ni de l'autre. On a donc moins à y représenter. Ces années zéro, heure des bilans à faire et des seuils à franchir, sont trop vieilles et trop jeunes. C'est leur liberté, elles échappent. La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> sont sans doute la période de l'histoire qui a fait couler le plus d'encre. C'est celle qui reste encore la plus insaisissable. Le lieu le plus obscur est le pied de la chandelle, dit un proverbe asiatique. De 1789 à 1815, les événements sont connus jour par jour, pour ne pas dire heure par heure, tant les documents, les témoignages et les points de vue sont nombreux. Cette profusion est-elle ce qui nuit à la compréhension de l'époque ? Sur le plan littéraire, une fois nommé Chateaubriand, il est convenu de dire que la

---

<sup>48</sup> Paul-Louis Courier, *Œuvres complètes*, Maurice Allem éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1940, p.678-679. Nous donnons l'anecdote en détail dans notre chapitre V, note 396.

période ne produit pas d'écrivains. On s'étonne alors que le *Journal des débats* du 14 février 1803 traite comme un fait de société l'avalanche de romans qui se publient dans ces années-là : « Le goût qui s'est manifesté en France depuis plusieurs années pour les romans [est] un phénomène digne d'être médité par les philosophes, et de tenir une place dans l'histoire de l'esprit humain<sup>49</sup>. » Mais, décidément, l'heure est trop compliquée ; l'histoire de l'esprit humain n'en tiendra aucun compte.

En matière de beaux-arts et de littérature, les « termes d'école », selon l'expression d'Édouard Guitton, n'éclaircissent pas le tableau. Celui de *préromantisme* a été longtemps le plus employé dans les manuels et les essais littéraires. André Monglond, en 1925, intitule *Vies préromantiques* un recueil de quatre études, qui concernent respectivement Jean-Jacques Rousseau, né en 1712, Jean-Pierre Picqué, un conventionnel auteur de Mémoires, né en 1748, et deux auteurs de notre génération : Benjamin Constant, né en 1767, et Étienne de Senancour, né en 1770. Des existences qui couvrent donc l'entièreté du siècle des Lumières. D'un autre côté, rares sont ceux qui parlent de Chateaubriand comme auteur préromantique, bien que, pour être né en 1768, il soit de la génération de Constant et de Senancour – qui est aussi celle de Bonaparte, né en 1769.

Le *Robert historique de la langue française*, en 1992, souligne à la fois l'indétermination et la désuétude du mot – même si l'enseignement scolaire l'utilise encore :

*Préromantisme* est un terme d'histoire littéraire (1923) fréquemment employé par la critique entre les deux guerres. Le concept de préromantisme a pour fonction de ménager la continuité entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, et de souligner l'ancrage national du mouvement romantique en France. Certains critiques usèrent moins de la notion comme un principe de périodisation que comme une

---

<sup>49</sup> Cité par Shelly Charles, « L'empire du roman, 1795-1815 » in Jean-Claude Bonnet, dir., *L'Empire des Muses. Napoléon, les arts et les lettres*, Paris, Belin, 2004, p.247. Cf. nos développements infra, chapitre III.

tendance transhistorique de la littérature. D'autres insistent sur les influences anglaises et allemandes<sup>50</sup>.

« Ménager la continuité entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle », les créateurs du temps s'en chargent sans trop se poser la question dans ces termes. Mais l'histoire littéraire a un besoin admissible de récit et de classement. Le colloque *le Prérromantisme, hypothèque ou hypothèse ?*, en 1972, met une façon de point d'orgue à la question, en évoquant les raisons idéologiques qui voient l'émergence et l'évolution du concept, entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le premier XX<sup>e</sup> siècle, dans le débat entre classicisme et romantisme. Paul Viallaneix, le fédérateur de ces journées, évoque dans sa présentation comment « le terme de prérromantisme a été forgé en pleine confusion, dans une période agitée de l'histoire littéraire, et même de l'histoire tout court, à l'occasion de vives polémiques sur le sens du romantisme. C'est pourquoi il a revêtu tout de suite des significations très diverses<sup>51</sup> ». Classicisme et romantisme, ressuscitant une dernière fois la querelle des Anciens et des Modernes, divisaient alors le monde intellectuel comme deux façons contraires d'envisager l'existence et de se placer sur l'échiquier politique. Paul Viallaneix resitue la controverse dans ses implications, en un temps où, autre contexte culturel, un courant littéraire avait la capacité de symboliser, dans l'opinion commune, une vision du monde.

À partir de 1890, le romantisme devient une des cibles favorites de la critique nationaliste, représentée par Lemaitre, Brunetière et Faguet [...]. Le grand ennemi des « patriotes », c'est l'esprit cosmopolite, l'esprit romantique. Le romantisme n'est pas une simple école littéraire, il traduit le bouleversement fatal que l'esprit de la Révolution a provoqué dans la culture française<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1992, tome II, article « romantisme ».

<sup>51</sup> Collectif, établi et présenté par Paul Viallaneix, *le Prérromantisme, hypothèque ou hypothèse*, Le Kremlin-Bicêtre, Klincksieck, « Actes et colloques » n° 18, 1975, p.12. Le colloque s'est tenu les 29 & 30 juin 1972, à Clermont-Ferrand.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.14.

Ce qui étonne, alors, est que cette classification circonstancielle ait perduré dans l'enseignement scolaire jusqu'aujourd'hui, où l'on continue d'y faire référence. François Heurtematte juge que « l'étiquette un peu infâmante de la préposition » ne fait que « souligner la dépendance du “sous-mouvement” » au genre noble à laquelle on le rattache, et n'a d'autre fonction que « de lui attribuer quelque niche historique commode ». D'autant plus commode que l'époque est inclassable. La difficulté à nommer ces périodes troublées tient d'abord à leur polymorphisme, leur ambiguïté, leur diversité.

Il est vrai que ces périodes sont parfois anarchiques et malaisément définissables de par leur effervescence même et, dans le cas du préromantisme, de par la durée du mouvement, qui va côtoyer les Lumières comme le premier romantisme<sup>53</sup>.

Le préromantisme va être en partie supplanté par le terme plus heureux de premier romantisme, qu'on doit au rapprochement avec la *Frühromantik*, le romantisme allemand de la décennie 1795-1805. Mais la critique réserve parallèlement aux beaux-arts le terme de néoclassicisme. Trois appellations, pour une même période, toutes trois qui sous-tendent chacune une référence à une autre époque. Néoclassicisme est certainement, des trois, l'expression la plus polysémique. Dans une journée organisée sur ce thème, en 1997, par Béatrice Didier, Édouard Guitton ouvre ainsi son intervention :

Néoclassicisme, concept bâtard, équivoque, tardif, que ses inventeurs, vers les années 1880, ont intercalé vaille que vaille entre le rococo et le mouvement romantique, afin de désigner des « œuvres d'art de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup>, à une époque où elles étaient tombées en discrédit et où la notion de résurgence classique était suspecte »<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Ossian et Macpherson, *Fragments de poésie ancienne*, présentation bilingue de François Heurtematte, Paris, Corti, 1990, p.9. Ainsi que pour les guillemets précédents, dans le cours du texte. De son côté, Édouard Guitton écrit, dans l'article que nous citons : « Pour mesurer le tournant esthétique qui mène la littérature française de la chute de l'Ancien régime au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les repères font défaut. La violence des événements brouille les perspectives. » Article cité, in *le Préromantisme, hypothèque ou hypothèse*, *op.cit.*, p.149.

<sup>54</sup> Édouard Guitton, « Rhétorique et poésie à l'époque des Chénier et de Chateaubriand », communication de la journée consacrée au *Néoclassicisme*, XLIX<sup>e</sup> Congrès de l'Association internationale des études françaises. Cf. Cahiers de l'AIEF, 1998, n°50, p.139.

Les guillemets, dans cette citation, sont eux-mêmes une citation de Hugh Honour, le critique d'art anglais qui s'est consacré à redéfinir le néoclassicisme. Sa somme *Neoclassicism* date de 1968, et l'incipit de la communication d'Édouard Guitton révèle que l'image péjorative, et plus encore incertaine, de ce qu'on classe comme néoclassique perdure trente ans plus tard. Guitton, dans sa conférence, en profite pour rebattre les cartes et ranger la terminologie dans un ordre différent. Ainsi retire-t-il le nom de classicisme au XVII<sup>e</sup> siècle, et le place-t-il dans le second XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>. Rapprochant ainsi le classicisme littéraire du classicisme musical, il le voit offrant en même temps « deux pôles opposés et complémentaires, l'un de type rationnel, l'autre de type sensoriel » :

Rationalisme et sensualisme contribuent à part égale et entière à la constitution du système. [...] On assiste à une intensification permanente des deux tendances, de Voltaire à Condorcet ou Rivarol d'un côté, de Fénelon à Bernardin de Saint-Pierre de l'autre. [...] Mais, d'un côté comme de l'autre, se profile l'image idéale d'un artiste parvenu à la parfaite maîtrise de ses moyens, en conformité avec le principe de la « grandeur tranquille » chère à Winckelmann<sup>56</sup>.

L'antagonisme néoclassicisme vs préromantisme aurait-il fait long feu ? Dénominations toutes deux tardives<sup>57</sup>, elles naissent en un temps, fin XIX<sup>e</sup>-

---

<sup>55</sup> En quoi il reprend le terme allemand de *Klassizismus*, qui s'emploie pour le courant de pensée que théorise Johann Winckelmann (1717-1768), et que la critique française préfère appeler le néoclassicisme allemand. En retour, les Allemands emploient le terme de *Klassizismus* pour le néoclassicisme français ; celui de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, du moins, puisque le terme a d'abord été revendiqué, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, par Charles Maurras et l'École romane de Jean Moréas, qui se déclaraient « antiromantiques ». Notons que le *Dictionnaire électronique Robert* ne propose explicitement que ce dernier sens pour « néoclassicisme », qu'il définit ainsi : « École, mouvement littéraire et, spécialement, poétique, préconisant le retour au classicisme, sous une forme renouvelée. Le néoclassicisme dérive de l'école romane de Moréas. »

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.144-145.

<sup>57</sup> Le *Robert historique de la langue française* donne comme première occurrence au mot néoclassicisme l'année 1928, et le définit comme se référant « spécialement en histoire de l'art à un mouvement survenu en Europe entre 1750 et 1830 ». Il s'emploie, poursuit l'article, « plus généralement à propos d'un ressourcement à une inspiration antique ou se réclamant de l'esthétique du XVII<sup>e</sup> siècle ». L'occurrence pour « néoclassique » est toutefois plus ancienne : 1861. Cf. Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, Robert, 1992, tome I, p. 431, article « Classique », alinéa « classicisme ».

début XX<sup>e</sup>, où la raison et la sensibilité sont vécues comme des tendances contraires. Le néoclassicisme serait, dans cette partition, du côté de la raison et de la culture ; le préromantisme, du côté du sensualisme et de la nature. Édouard Guitton, reprenant les pré-supposés que véhiculent ces notions, montre comment Chateaubriand – en l’occurrence figure de proue du romantisme – évolue du préromantisme échevelé de sa prime jeunesse au néoclassicisme de l’âge mûr, et en conclut :

S’il y a eu un âge du préromantisme, on peut en situer les contours entre 1770 et 1790. S’il y a eu un âge du néoclassicisme *stricto sensu*, on peut le situer vers 1800-1820. Ajoutons : sous toute réserve. [...] Chateaubriand participe réellement à une entreprise de récupération du classicisme, sans doute nécessaire en son temps, tout en la débordant de part en part, au point qu’on est tenté d’inventer pour lui, comme pour Beethoven et pour des motifs analogues, le néologisme de *classicoromantique*<sup>58</sup>.

Aussi bien, ce néologisme nous semble encore emprunter à deux époques qui parlent de ce tournant de siècle, sans être lui. Pour son bonheur, peut-être, l’époque qui nous intéresse est innommable. Nous renoncerons donc à proposer le terme de haut romantisme, qui nous sourit pourtant, pour la part classique qui l’habite et cette probité intellectuelle qu’elle soutient, face au bas romantisme, plus échevelé, que pourrait représenter la fouguese génération de 1830. Deux données clés, du moins, s’imposent, pour aborder les années 1800, qui sont, d’une part, l’héritage rousseauiste, avec au cœur de cet héritage la question d’un « être de nature en nous » et, d’autre part, l’émancipation que connaît alors le paysage, conçu comme vis-à-vis nécessaire à cet être de nature.

La génération 1800 est celle qui propose le concept de « paysage historique », mixte significatif de l’espace et du temps, qui va avoir son école. Les intentions d’un Poussin ou d’un Lorrain, au XVII<sup>e</sup> siècle, et celles d’un Corot, deux siècles plus tard, n’ont guère à voir. La peinture d’histoire et la peinture de paysage

---

<sup>58</sup> Édouard Guitton, *op. cit.*, p.157.



sont des genres profondément distincts au XVII<sup>e</sup> siècle. C'est l'époque dont nous traitons qui va en faire procéder le genre nouveau du paysage historique. C'est que l'esthétique baroque sublime la campagne par la scène qu'elle y place, quand l'esthétique romantique avance l'idée originale d'un sublime exprimé par le paysage lui-même.

Aussi Nicolas Poussin, peintre d'histoire dans le genre le plus prisé, celui des allégories et des scènes religieuses, s'affligerait-il d'être considéré comme un peintre de paysage. Et quand André Félibien hiérarchise les genres picturaux, il cite Poussin<sup>59</sup> pour son génie à composer et à dramatiser par tous les moyens de l'art une œuvre d'imagination, étant entendu qu'il est valeureux d'« inventer et disposer de grands sujets d'histoires, les peindre, et les rendre accomplis dans toutes leurs parties<sup>60</sup> », là où les peintres des genres mineurs – « ceux qui ne représentent que des paysages, ou des animaux, ou des fleurs, ou des fruits, ou des choses encore moins considérables » – « n'ont qu'à bien copier la nature », et n'ont besoin, pour cela, que « de l'amour de l'art, de la patience et du jugement ». La primauté va au rendu de la gestuelle et de l'expression humaines, puisque « celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres<sup>61</sup> », et plus excellent encore celui qui ne se satisfait pas du portrait, mais « passe d'une

---

<sup>59</sup> L'admiration de Félibien va, au premier chef, à Raphaël et à Poussin, comme il le redit et le commente, au fil de son ouvrage. Il dit, d'ailleurs, de Nicolas Poussin, dans sa préface, qu'il est la raison qui lui fait entreprendre un ouvrage où il aura « l'avantage de parler avec éloge d'un peintre français, M. Poussin, qui a été l'honneur et la gloire de notre nation et qu'on peut dire avoir élevé toute la science de la peinture comme d'entre les bras de la Grèce et de l'Italie, pour l'apporter en France, où les plus hautes sciences et les plus beaux arts semblent s'être aujourd'hui retirés. Cf. préface (non paginée) du tome I des *Entretiens*. Référence à la note suivante.

<sup>60</sup> André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Londres, David Mortier, 1705, tome IV, p.314. Pour les citations suivantes, de même p.314 & 315. Le peintre est artisan pour son talent technique, et auteur pour ses capacités d'invention : « Le peintre est un artisan incomparable en ce qu'il imite les corps naturels et les actions des hommes, mais encore [...] il est un auteur ingénieux et savant en ce qu'il invente et produit des pensées qu'il n'emprunte de personne. De sorte qu'il a cet avantage de pouvoir représenter tout ce qui est dans la nature et ce qui s'est passé dans le monde, et encore d'exposer des choses toutes nouvelles dont il est comme le créateur. » in Félibien, *Conférences*, p. 17. Références à la note suivante.

<sup>61</sup> André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Amsterdam, Étienne Roger, 1706, préface, p.16. Pour les deux citations suivantes, de même p.16.

seule figure à la représentation de plusieurs ensemble », pour « traiter l’histoire et la fable ».

De la peinture d’histoire, genre sublime, au genre mineur du paysage, le tournant du XIX<sup>e</sup> siècle fait une façon de synthèse dans le paysage historique. Victor Bertin (1775-1842) en instaure l’enseignement en France<sup>62</sup>, et Pierre Devalenciennes obtient, en 1817, la création d’un prix de Rome du paysage historique. Ce prix, décerné tous les quatre ans, s’il n’acquiert pas l’aura du prix de Rome de peinture annuel, présage au moins de l’ascension asymptotique de la peinture de paysage au XIX<sup>e</sup> siècle.

Il faut garder à l’esprit que les sujets mis chaque année au concours du prix de Rome de peinture restent des épisodes de la Bible ou de la mythologie, perpétuant jusqu’au XX<sup>e</sup> siècle la suprématie de l’allégorie historique, tel que l’avait établi André Félibien trois siècles plus tôt. Pourtant la Révolution est passée par là, et la notion de genre s’y est abîmée. Aussi, la peinture d’histoire se trouve, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, relever de la plus brûlante actualité, à travers les commandes mêmes du régime consulaire, puis impérial. Dans ce contexte, où finit l’histoire et où commence le paysage ? Peut-être là où le public et l’artiste lui-même, considérant la toile, placent le sentiment du sublime : du côté de celle-là ou du côté de celui-ci. L’expression désormais revendiquée de *paysage historique* montre, dans le rapport des termes, que le paysage prend le pas sur l’histoire ; mais, en retour, l’adjectif d’*historique* confère au genre *paysage* une dignité qu’il lui reste à acquérir, employé absolument.

Pour des raisons évidentes, les peintres français, vivant dans la nation qui en ces heures-là fait l’histoire, seront moins enclins à envisager le paysage dans sa

---

<sup>62</sup> Bertin aura, à la Restauration, Camille Corot comme élève<sup>62</sup>. Denise Delouche écrit, à propos de ce dernier : « Bertin l’incite à aller travailler en forêt de Fontainebleau et à Moret-sur-Loing. » Cf. Denise Delouche : *Les Peintres de la Bretagne avant Gauguin*, Lille, thèse de doctorat, 1978, p.433. Note qui va quelque peu contre l’idée conventionnelle qui associe paysage historique et travail en atelier. Corot lui-même, délicat paysagiste entre tous, sera fidèle, sa vie durant, au paysage avec références allégoriques ou mythologiques – point qui contraria beaucoup Émile Zola, qui l’appréciait.

dimension métaphysique, comme le prônent, à Dresde, le peintre Caspar Friedrich (1774-1840), revendiquant de fonder « l'art nouveau du paysage<sup>63</sup> », et le poète et théoricien Georg von Hardenberg, dit Novalis (1772-1801), considérant qu'un troisième temps est advenu dans la pensée chrétienne : il y aura eu l'heure « des catholiques, celle des luthériens et celle des idéalistes<sup>64</sup> ». Cette dernière, qu'instaure sa génération, clôt l'âge du luthérianisme, en quittant le temple pour célébrer le paysage, « compris comme le lieu de la manifestation divine et de la révélation du monde, et présenté comme le genre accordé à l'époque moderne<sup>65</sup> ».

Des écrivains français exactement contemporains de cette génération idéaliste allemande, on rencontrera surtout, dans ces pages, Germaine de Staël, Pierre Maine de Biran, Benjamin Constant, François-René de Chateaubriand, Étienne de Senancour, Charles Fourier. Germaine de Staël et Chateaubriand commencent d'être célèbres ; ce n'est pas le cas des autres. Maine de Biran n'aura guère publié de son vivant ; Constant peu, connu surtout comme acteur politique ; Charles Fourier ne trouvera des disciples que plus tard ; Senancour attendra la soixantaine pour être lu. Personnalités bien différentes, ce qui les réunit, en matière de destin, est le fait qu'ayant tous autour de trente ans en 1800, ils sont de cette génération qui, de ce côté-ci du Rhin, investit le paysage comme un nouveau rapport au monde. Ce n'est pas dire qu'ils se montrent tous adeptes de la marche et des panoramas ; c'est dire, plus profondément, que la symbolique paysagère aura marqué leur façon de penser et de faire leur œuvre.

Nous rendrons compte de cette « entrée en paysage » des années 1800, en interrogeant d'abord, chez nos auteurs, la notion de *temps*, puis celle d'*espace*, telles que la pensée paysagère en refonde la perception. Mais, outre cette approche spatio-temporelle, le paysage induit d'autres notions essentielles.

<sup>63</sup> Cité par Christine Peltre, « Le XIX<sup>e</sup> siècle », in Alain MEROT, dir., *Histoire de l'art 1000-2000*, Malakoff, Hazan [1995], 1999, p.358.

<sup>64</sup> Rolf Toman, dir., *Néoclassicisme et romantisme*, Könemann Verlagsgesellschaft, édition française, 2000, p.436.

<sup>65</sup> Lucio Felici, dir., *Encyclopédie de l'art* [Garzanti, 1986] Paris, LGF, 1991, article « Friedrich ».

Dans son introduction aux *Enjeux du paysage*, Michel Collot parle du paysage comme d'un concept qui « comporte essentiellement l'idée d'une notion d'ensemble, obtenue à partir d'un certain point de vue<sup>66</sup> ». Notion d'ensemble : un paysage n'est pas un arbre, ni une lande, ni une route. Il ne prolonge pas ce que peut exprimer la symbolique liée à des objets définis ; il s'en délivre, ou la transcende si l'on préfère, en s'instituant le rapport de ces éléments, leur agencement choisi pour délivrer un autre sens. Nous questionnerons ce *rapport*, intrinsèque à la pensée paysagère, en nous intéressant à l'émergence concomitante des disciplines scientifiques qui se donnent la mission de dévoiler les équations abstraites et l'infinité des rapports que recèle la nature. La question du *point de vue*, que souligne ci-dessus Michel Collot, et celle de l'*horizon*, qui lui répond, seront envisagées, aussi, comme constitutives du paysage. Ce qu'engage l'expérience du paysage se place ainsi sous le signe d'une figure tracée dans l'espace, et nous aurions pu baptiser notre recherche *l'Éthique démontrée par la géométrie paysagère*. On y aurait mis un peu plus qu'une boutade. De la mesure de la terre au paysage, on accède bien de la physique, science des lois naturelles, aux principes qui structurent notre éthique contemporaine<sup>67</sup>. Ainsi, après le préluce que constitue notre premier chapitre, les sept suivants auront pour thèmes : *le temps, l'espace, le rapport, le point de vue, l'horizon, le sublime et l'au-delà*. Ces notions, constitutives du concept de paysage, seront mises à l'épreuve de l'œuvre des auteurs que nous avons cités et de quelques autres ; notre intention est d'y lire, autant que nous y parviendrons, comment se sont façonnées nos représentations, pour esquisser le paysage mental sur lequel s'ouvre notre regard contemporain. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Gilles Deleuze propose une mythologie qui puisse parler au monde d'aujourd'hui :

---

<sup>66</sup> Michel Collot, dir., *les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, p. 6-7.

<sup>67</sup> Nous employons le mot *contemporain* pour la période qui court de la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nous. Cette terminologie, qu'a adoptée l'historiographie française, recoupe notre conviction qu'un changement déterminant s'opère dans les mentalités et les modes de vie occidentaux, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. La classification, toutefois, n'est pas reconnue par l'historiographie anglo-saxonne, qui entend par histoire contemporaine l'histoire vivante dans les mémoires, soit n'excédant pas quatre-vingts années.

Le Chaos a trois filles, suivant le plan qui le recoupe : ce sont les Chaoïdes, l'Art, la Science et la Philosophie, comme formes de la pensée ou de la création<sup>68</sup>.

Ce chaos, au cœur duquel les arts et la littérature recréent sans cesse « les marécages primitifs de la vie<sup>69</sup> », n'est pas quelque part, il n'est pas originel ; il est l'espace d'un éveil. Or, ce mythe géographique qui rend compte de la pensée contemporaine, c'est à la génération que nous consultons que nous le devons. Depuis elle, nous vivons dans le sentiment d'une matière universelle sans cesse mue par son engendrement : *Chaosmos*<sup>70</sup>. Ce sont des points de repère dans cet univers à l'œuvre que nous cherchons à nous préciser.

Ajoutons, au seuil de cette réflexion, que nous aimerions que sa lecture s'éprouve elle-même comme paysagère. Les chapitres portent la marque de notre intention, consacrés à des thématiques qui, prises ensemble – telles qu'on peut les lire d'un unique coup d'œil au sommaire –, nous paraissent devoir suggérer l'idée du paysage. Mais aussi, au sein de ces chapitres, nous avons souvent laissé le cours libre à nos idées comme on le fait en marchant, suivant celle-là longtemps, bifurquant sur une autre, retrouvant la première sans l'avoir prévu. Pour surprendre le paysage comme pensée du monde, nos chemins furent quelquefois de traverse.

---

<sup>68</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op.cit.*, p.196.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.164.

<sup>70</sup> Le mot est forgé par James Joyce, dans *Finnegans Wake*. Michel Collot en joue comme titre, dans son œuvre poétique, avec le recueil *Chaosmos*, Paris, Belin, 1998.

## CHAPITRE I

## PRELUDE AU PAYSAGE

Et ouvertement je vouai mon cœur à la terre grave et souffrante, et souvent, dans la nuit sacrée, je lui promis de l'aimer fidèlement jusqu'à la mort, sans peur, avec son lourd fardeau de fatalité, et de ne mépriser aucune de ses énigmes. Ainsi, je me liai à elle d'un lien mortel<sup>71</sup>.

L'alliance avec la terre que noue l'Empédocle d'Hölderlin ouvre une ère nouvelle. Nouvelle Alliance, aussi riche que les précédentes, de haute renommée. Ce rapport nouveau de l'esprit et de la matière a ses prophètes, dont est Hölderlin, de cette génération qui a trente ans en 1800. Qu'Albert Camus reprenne ces mots comme exergue à *l'Homme révolté* dit que cette ère est la nôtre. Les mots épurés d'Yves Bonnefoy nous y placent corps et âme, comme au seuil d'entendre une nouvelle théogonie : « Ce n'est pas mon goût de rêver de couleurs et de formes inconnues, ni d'un dépassement de la beauté du monde. J'aime la terre, ce que je vois me comble<sup>72</sup>. » La promenade où il nous convie, de cette voix contenue, dans *l'Arrière-pays*, est expérience réfléchie

---

<sup>71</sup> Friedrich Hölderlin, *la Mort d'Empédocle* [texte inachevé, première version en 1798]. Cette citation fait l'exergue de *l'Homme révolté*, d'Albert Camus, dans l'édition originale, Paris, Gallimard *nrf*, 1951.

<sup>72</sup> Yves Bonnefoy, *l'Arrière-pays*, Lausanne, Skira [1972], Gallimard, « Poésie », 2003, p.10. Pour cette citation et les deux suivantes.

d'un regard qui ne saisit pas. Étonnement limpide de ce que l'horizon est notre désir :

Il m'arrive même de croire que la ligne pure des cimes, la majesté des arbres, la vivacité du mouvement de l'eau au fond d'un ravin, la grâce d'une façade d'église, puisqu'elles sont si intenses, en des régions, à des heures, ne peuvent qu'avoir été voulues, et pour notre bien.

De ce suspens émerveillé, il reste encore à éprouver, au plus obscur de soi, le miroitement, comme un éclair qui nous foudroie. Bonnefoy le dit ainsi : « Et pourtant, c'est quand je suis venu à cette sorte de foi que l'idée de l'autre pays peut s'emparer de moi le plus violemment, et me priver de tout bonheur à la terre. »

Il existe un instant fragile qui nous met au monde, et dont la connaissance est notre force, notre lucidité. Un instant, un écart, un acte. Cet événement poétique, qui comble et déconcerte, est admis, avec une certaine évidence, par les sensibilités contemporaines. Or si l'être humain a de tout temps éprouvé l'émotion d'être au monde, les formes de ses perceptions et de ses représentations n'ont cessé de changer. L'expérience que nous fait partager Yves Bonnefoy recouvre une notion qui s'est précisée lentement, en tours et détours, dans nos consciences occidentales. Un mot est venu la cerner, qui a une histoire, celui de paysage. Le mot est attesté, pour notre langue française, dans les années 1540, pour une aventure remarquable : anodin à sa naissance, il a fini par désigner une des représentations clés de notre culture contemporaine.

### 1.1 UN MOT DU LEXIQUE PICTURAL

*Paysage* apparut dans le lexique des peintres, au moment où les fonds de tableaux s'enrichissent d'intentions nouvelles, au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>73</sup>. Le pays

---

<sup>73</sup> Cf. notamment, sur le flottement sémantique du mot à ses origines, 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., *les Enjeux du paysage, op.cit.*, p.112-138.

désigne, à ce moment, quelque territoire humanisé, un synonyme de contrée, et la langue française forme encore des composés en – *age* sur des substantifs, ce qui est devenu impossible aujourd’hui, où l’ajout de ce suffixe, s’il est toujours vivant, ne se fait que sur des verbes. Pour cette raison, l’intention qu’on y met alors ne nous est pas si claire. Alexandra Bocquet, étudiant ces formations anciennes, note qu’une formation en – *age*, quand elle est dérivée d’un nom, désigne « l’ensemble des caractères relatifs à ce nom ou la collection des choses qui en font partie<sup>74</sup> ». Tentons, quant à nous, un rapprochement avec la formation de *personnage* sur *personne*. Le *Robert historique de la langue française* note, à propos de *personnage*, que « l’usage moderne du mot date du moyen français, quand il a développé le sens de “personne fictive mise en action dans un ouvrage dramatique” (1384)<sup>75</sup> ». Les termes de *fictif* et de *mise en action*, employés ici, permettraient-ils d’appréhender, dans un contexte similaire, la figuration d’un pays dans l’œuvre picturale ? Un personnage est, à la personne, ce qui vient exposer sur scène un *caractère*, envisagé par l’auteur dramatique ; ce n’est plus une personne, mais un rôle dans une action. Il est ce qui identifie une personne, sans en être une. Un paysage ne se décale-t-il pas, sur le même mode, de la perception du pays, pour en donner l’idée de caractère, de contenu symbolique et de relation à la thématique du tableau ? *Paysage* répondrait à ce qui « fait pays » en arrière-fond d’une toile ; mais il faut prendre garde de débarrasser le mot de ce que nous y mettons. Il n’est encore qu’une collection de signes qui synthétise une idée. Le suffixe – *age*, où l’on peut percevoir une valeur active, rend compte du geste du peintre, qui de l’objet retient la signification et son rôle dans une composition.

La métonymie survient vite. *Paysage*, selon le même dictionnaire, se trouve être employé dès 1573 pour parler de ce que l’œil perçoit d’un pays. La langue

---

<sup>74</sup> Alexandra Bocquet, *Étude du suffixe –age. Entre diachronie et synchronie*, thèse soutenue à l’Université de Lille III, 2001. L’auteur cite notamment les mots *plumage*, *feuillage*, *courage*, *langage*.

<sup>75</sup> *Robert historique de la langue française*, tome 2, M-Z, Dictionnaire Le Robert, 1992, article « personne ».



œuvre en toute logique. Ce qu'on apprend à voir dans une œuvre peinte s'actualise. Le regard se forme ; le paysage est transposé de la toile à ce dont l'artiste s'inspire. Néanmoins, deux siècles plus tard, l'unique définition de « paysage » prise en compte dans l'*Encyclopédie*<sup>76</sup> relève du sens originel<sup>77</sup> : « PAYSAGE : genre de peinture qui représente les campagnes et les objets qui s'y rencontrent », en écrit Louis de Jaucourt. Les dictionnaires, depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, font une place à *paysage* dans le sens d'espace naturel, mais ce sens reste second, inféodé à la représentation picturale. C'est au temps des jardins pittoresques<sup>78</sup> que le mot de *paysage* va enfin devenir d'un usage commun dans la langue pour désigner un spectacle naturel. Quand, en 1777, René de Girardin publie *De la composition des paysages*, il ne s'agit pas d'un traité de peinture, mais bien d'un ambitieux essai, empreint de philosophie, sur la réalisation d'un parc paysager. Ce qui « mérite d'être peint », est un parc de plusieurs dizaines d'hectares ; dans les années 1770, cette activité a saisi les Français nantis, et multiplié les jardiniers réputés et leurs entreprises. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, tout voyageur cherche du paysage dans son environnement

---

<sup>76</sup> « *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot, de l'Académie royale des Sciences et des Belles-Lettres de Prusse, et, quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert, de l'Académie royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, et de la Société royale de Londres. » Titre complet au frontispice du premier tome. Selon l'usage répandu, je n'emploierai le terme d'*Encyclopédie*, sans autre indication, qu'en référence à cet ouvrage. Nous l'avons essentiellement consulté ici sur cd.rom. Cf. Marsanne, Redon éditions / Dictionnaires-france.com.

<sup>77</sup> Dans les années 1860, Émile Littré lui donnera en premier sens, dans son dictionnaire : « Étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect ». De façon plus significative, le passage de Marie de Sévigné, qu'il cite en exemple, montre son usage dans ce sens à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : « Nous parcourons toute cette belle côte et nous voyons deux mille objets différents qui passent devant nos yeux comme autant de paysages nouveaux dont M. de Grignan serait charmé. » Ces deux mille objets qui passent comme autant de paysages nouveaux laissent penser que le regard de Marie de Sévigné privilégie une idée de représentation picturale, renvoyant son lecteur à une galerie de tableaux imaginaires. On savoure dans le *comme* le glissement de sens, à son moment le plus subtil, de l'œuvre peinte au motif.

<sup>78</sup> Marie-Hélène Bénétière, *Jardin. Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Monum /éditions du Patrimoine, « Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France », 2000, p.49. L'auteur relève le terme de *jardin pittoresque* dans les lettres (lettre n°47) de Jean-Baptiste Leblanc, publiées en 1745. Leblanc était un voyageur, amateur d'art, qui fut choisi par Mme de Pompadour pour former son jeune frère, Abel Poisson, au poste qu'il devait occuper de directeur des Bâtiments du roi.

visuel, et il en trouve ou non, selon son goût, ou selon les conventions qui s'installent.

Une décennie plus tôt, Louis de Jaucourt, que nous citons, parlait de « campagne », dans sa définition de paysage pour l'*Encyclopédie* ; en 1770, il aurait peut-être déjà employé en lieu et place le mot de « nature ». Dans ce dernier quart de siècle, le langage courant commence à valider le mot de *nature* pour parler de *campagne*. *Nature* se charge d'une connotation visuelle toujours plus concrète, qui s'ajoute aux sens que donnaient les dictionnaires jusque-là. La *nature des choses*, la nature comme principe, se révèle espace d'une expérience sensible, phénomène observable. Ce processus épiphanique, né des Lumières, est un événement capital dans le rapport que le monde contemporain va entretenir avec l'idée de nature. La nature perçue comme un spectacle est, on l'a oublié, une idée récente, issue du bouleversement culturel qui transforme l'Europe entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les travaux de Michel Pastoureau, dont une des thématiques d'historien est la symbolique des couleurs, montrent que le vert n'était aucunement associé à l'idée de nature, jusqu'à l'époque des Lumières. Le rapport que notre société entretient avec cette couleur, en écrit-il, « aurait été incompréhensible pour un Européen de l'Antiquité, du Moyen Âge et même de la Renaissance. Car, pour eux, le vert n'avait rien à voir avec la nature ». Fracture conceptuelle, qui bascule l'incompréhension de notre côté, lorsqu'il nous faut dissocier l'idée de nature de celle de campagne, pour concevoir la perception qu'on eut du mot *nature* jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle : « Nos esprits modernes ont du mal à le comprendre, mais, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, la nature était surtout définie par les quatre éléments: le feu, l'air, l'eau, la terre<sup>79</sup>. » Nous sommes loin, dans ce contexte-là, de toute association entre nature et paysage. C'est la conjonction des deux qui fait, aujourd'hui, une part déterminante de notre appréhension du réel.

---

<sup>79</sup> Propos de Michel Pastoureau dans un entretien avec l'hebdomadaire *l'Express* du 26 juillet 2004. Cf. *le Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2013.

L'usage des mots de « nature » et de « campagne » dans *la Nouvelle Héloïse* nous a paru, dans cette optique, mériter une étude particulière<sup>80</sup>. Nous sommes, avec la publication de ce roman, au début des années 1760. Si le mot de *campagne* connote chez Jean-Jacques Rousseau une certaine neutralité des lieux, qui joue d'opposition avec la ville, le mot de *nature* montre, de façon remarquable, une progression sémantique, au fil même de l'ouvrage. Il relève toujours plus explicitement d'un rapport d'intimité des héros avec leur environnement naturel. C'est bien sous la plume de Rousseau, dans ce roman qui va fasciner les jeunes générations, que la nature devient cet espace, ou faut-il dire ce climat, au sein duquel on déambule, pense, rêve, aime et s'émeut. Milieu d'échange et de création, où l'on s'engage et qui nous engage. La nature en dit désormais beaucoup plus que la campagne. Ce *plus* va être vécu comme le « sentiment de la nature », formule devenue aussi banale qu'elle est, à y bien regarder, étrange. « Le poids du concept de “sentiment de la nature” dans l'historiographie du paysage, en écrit l'historien d'art Hervé Brunon, mériterait une enquête détaillée<sup>81</sup>. » Ce sentiment de la nature nous est devenu si familier qu'il aveugle curieusement nos façons de penser son émergence dans notre culture. C'est ainsi qu'on nous assure, dans bien des études, des intentions *réalistes* des paysagistes hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, qui signent là la sécularisation de l'art. Or, ce mot de *réalisme*, à en dire trop ou trop peu, parle surtout de ceux qui l'emploient. Chacun ne voit-il pas la réalité à sa porte ? Reste à dire ce que celle-ci recouvre, ou plus précisément, comment la conçoit telle ou telle culture. À propos de la peinture du Nord de l'Europe, Hervé Brunon cite Paul Philippot observant comment « l'évolution de la sensibilité religieuse, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, se détourne des spéculations théoriques et

---

<sup>80</sup> Les modalités du glissement de l'emploi du mot de *campagne* à celui du mot de *nature* au fil du XVIII<sup>e</sup> siècle sont le sujet du DEA ès lettres, intitulé *De la campagne à la nature*, que j'ai soutenu en 2002, sous la direction de Jacques Neef, auprès de l'Université Paris VIII-Saint-Denis.

<sup>81</sup> Hervé Brunon, « L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes », in *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, n°4, 2006, p.261-290. Article mis en ligne en pdf sur le site du centre André-Chastel, [centrechastel.paris4.sorbonne.fr](http://centrechastel.paris4.sorbonne.fr). Notre citation est tirée de l'article en ligne, p. 17, note bdp 95.

favorise une concentration sur les images, en particulier celles de la vie du Christ et de la Vierge, dont la charge émotive constitue un appel direct à l'imagination du sujet<sup>82</sup> ». Un courant averti de l'histoire de l'art interroge, dans ce droit fil, la représentation flamande des lieux, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, sur le plan allégorique. Hervé Brunon écrit du peintre anversois du tournant du XVI<sup>e</sup> siècle Joachim Patinir :

[On l'a] longtemps considéré comme le fondateur du paysage autonome, sécularisé, dans lequel la figuration du monde prendrait le pas sur le sujet religieux, qui ne serait plus qu'un prétexte. Les recherches de Reindert Falkenburg insistent, au contraire, sur les liens de l'artiste avec la tradition médiévale de la peinture dévotionnelle et ses structures narratives. La composition en pôles antithétiques comme dans le *Paysage avec saint Jérôme* du Prado, oppose deux types géographiques : d'un côté des escarpements rocheux, où se découpe un sentier étroit en pente, de l'autre une campagne plus civilisée. Le paysage semble ainsi acquérir une forte connotation allégorique, renvoyant à la métaphore du pèlerinage de la vie<sup>83</sup>.

Dire que toute œuvre peinte a une valeur allégorique, c'est dire, tout au plus, que l'artiste a une idée, une récit à l'esprit, quand il ébauche une toile. Dans ce sens, l'allégorie la plus démonstrative en matière de paysage peint est un paysage anodin auquel nous tous, membres de la culture occidentale, ne voyons guère d'autre intention que lui-même. L'allégorie consiste, dans ce cas, à affirmer que ce qui semble superficielle apparence est l'énigme de l'être dans sa profondeur. Si on veut parler là de réalisme, il faut le faire avec à l'esprit ces « réalités dernières » dont Paul Klee écrit dans sa *Théorie de l'art moderne* :

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.21.

L'art joue sans s'en douter avec les réalités dernières, et néanmoins les atteint effectivement. De même qu'un enfant, dans son jeu, nous imite, nous imitons dans le jeu de l'art les forces qui ont créé et créent le monde<sup>84</sup>.

Inlassable collaborateur de l'*Encyclopédie*, Louis de Jaucourt, y traitant aussi l'article « Paysage », fait un état des lieux intéressant de la réception qu'on a du mot dans les années 1760. L'opinion qu'il développe dans son article est celle d'un homme informé de ce qu'on peut nommer les avant-gardes artistiques, et qui se positionne en homme de culture, dans une attitude mesurée. Le passage mérite d'être cité longuement.

On représente quelquefois dans des paysages des sites incultes et inhabités, pour avoir la liberté de peindre les bizarres effets de la nature livrée à elle-même et les productions confuses et irrégulières d'une terre inculte. [...] 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 senti cette vérité que rarement ils ont fait des paysages déserts et sans figures. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages, dont l'action fût capable de nous émouvoir et par conséquent de nous attacher. C'est ainsi qu'en ont usé le Poussin, Rubens et d'autres grands maîtres, qui ne se sont pas contentés de mettre dans leurs paysages un homme qui passe son chemin ou bien une femme qui porte des fruits au marché ; ils y placent ordinairement des figures qui pensent, afin de nous donner lieu de penser ; ils y mettent des hommes agités de passions, afin de réveiller les nôtres, et de nous attacher par cette agitation. En effet, on parle plus souvent des figures de ces tableaux que de leurs terrasses et de leurs arbres. La fameuse *Arcadie* du Poussin ne serait pas si vantée si elle était sans figures<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Paul Klee, [carnets des années 1920, publiés en 1956 sous le titre *Schriften zur Form und Gestaltungslehre*], trad. française Pierre-Henri Gonthier, *Théorie de l'art moderne*, Denoël, 1964. Ici, folio/essais n° 322, p.42. La traduction semble ici particulièrement heureuse.

<sup>85</sup> Louis de Jaucourt, art. « paysage », in Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*.

Voilà le débat sur la présence ou non de figures dans le paysage engagé. Jaucourt y prend place du côté de l'honnête homme : « les bizarres effets de la nature livrée à elle-même » n'ont guère d'intérêt pour lui, et les peintres qui se donnent pour thèmes des « sites incultes et inhabités » sont des esprits fantasques. Mais si Jaucourt n'en nomme aucun, il doit pourtant leur consacrer ces quelques lignes. Certains, apparemment, font un peu parler d'eux. Mais, au nom de l'histoire de l'art, et des maîtres comme Nicolas Poussin, il faut convenir que ce sont les figures qui animent le paysage et les sentiments qu'ils évoquent qui le théâtralisent. Le terme très polysémique de « figure » fournit dans l'*Encyclopédie* des rubriques en mathématique, physique, géographie, théologie, grammaire. Claude Watelet signe l'alinéa que l'article « figure » consacre à la peinture :

Figure, *terme de peinture*. Peindre la figure, ou faire l'image de l'homme, c'est premièrement imiter toutes les formes possibles de son corps. C'est secondement le rendre avec toutes les nuances dont il est susceptible et dans toutes les combinaisons que l'effet de la lumière peut opérer sur ces nuances. C'est enfin faire naître, à l'occasion de cette représentation corporelle, l'idée des mouvements de l'âme<sup>86</sup>.

Watelet renvoie, pour des compléments d'informations à « harmonie des coloris », « clair-obscur », ou encore à « expression » et à « passion<sup>87</sup> ». Il traite, pour sa part, de la description minutieuse du corps humain, jusqu'aux données sur l'écorché et le squelette. Cette documentation est nécessaire au travail de l'artiste, qui doit connaître, dit Watelet, « l'intérieur de la figure », pour s'en libérer et travailler en connaissance de cause la grâce et l'expression des corps. Au cœur de la toile, dans ce premier moment des Lumières, trône l'être humain, corps et âme. L'intérêt que lui porte Claude Watelet le montre d'autant mieux que ce critique d'art est un des champions du paysage. Il le

---

<sup>86</sup> Claude Watelet, art « figure », in Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*.

<sup>87</sup> Watelet précisant, à ce mot, « regardée comme terme de peinture ».

pratique comme peintre, et, surtout, il va être des bienheureux qui ont les moyens d'en composer un *in situ*, au naturel.

## 1.2 L'ART D'EMBELLIR LA NATURE

C'est finalement dans l'histoire des jardins que Claude Watelet va laisser sa marque, avec son *Essai sur les jardins*, publié en 1774. Son domaine du Moulin Joly, en bord de Seine, à Colombes, est un lieu de visite couru par la société parisienne. Watelet y a conçu, dans l'esprit de son livre, un des premiers parcs français paysagers, sans doute un peu antérieur à celui de Girardin, à Ermenonville. L'image de Claude Watelet est, à ce moment, à la hauteur de celle de Rousseau<sup>88</sup>, dans les gages qu'il donne d'une existence romantique<sup>89</sup>. Il est cité, et invoqué pour ses mœurs exemplaires, dans *les Jardins*, poème bientôt culte lui-même, que Jacques Delille publie en 1782. Traduit dans plusieurs langues, *les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages* va sacrer Delille prince des poètes de son temps, image qu'il conservera à peu près intacte jusqu'à sa mort, en 1813, à 82 ans<sup>90</sup>. Entre mille charmes paysagers, Delille évoque celui d'une berge où les arbres et l'eau, « s'alliant sous des formes sans nombre, font un échange aimable et de fraîcheur et d'ombre », et conseille à ceux qui font le projet d'un parc à la mode de bien méditer cette alliance, en contrariant le moins possible la *nature*, comme il a pu l'apprécier au Moulin Joli :

---

<sup>88</sup> Claude Watelet (1718-1786) est exactement de la génération de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

<sup>89</sup> L'adjectif « romantique » s'introduit en France dans ses mêmes années, proposé notamment par Pierre Letourneur, en 1776, dans sa préface à sa traduction du théâtre shakespearien : « Nous n'avons que deux mots [*i.e* « romanesque » et « pittoresque »], peut-être même qu'un seul, pour exprimer une vue, une scène d'objets, un paysage, qui attache les yeux et captive l'imagination. Si cette sensation éveille dans l'âme émue des affections tendres et des idées mélancoliques, alors ces deux mots, romanesque et pittoresque, ne suffisent pas pour le rendre [...] Le mot anglais [romantic] est plus heureux et plus énergique. » cité in *le Romantisme*, article du website du Musée de Rouen. Letourneur emploie déjà « romantique » dans une graphie française. Précisons que le qualificatif ne s'applique pas aux personnes, mais seulement au paysage, ses atmosphères et ses objets. Letourneur, dans une expression remarquable, parle du « paysage aérien et romantique des nuages ».

<sup>90</sup> Nous aurons à analyser les raisons de cette gloire dans notre dernier chapitre.

si, dans de beaux lieux,  
 La nature sans vous fit cet hymen heureux,  
 Respectez-la ! Malheur à qui ferait mieux qu'elle !  
 Tel est, cher Watelet, mon cœur me le rappelle,  
 Tel est le simple asile où, suspendant son cours,  
 Pure comme tes mœurs, libre comme tes jours,  
 En canaux ombragés la Seine se partage<sup>91</sup>.

La fortune de Claude Watelet, qui, mis à part son goût des arts et des jardins, est receveur général des finances de la généralité d'Orléans, lui a fourni les moyens de réaliser au Moulin Joly le jardin que décrit son ouvrage et dont parle tout Paris. Dans ce décor, la part de sa vie consacrée à la peinture et à l'écriture, et le couple qu'il forme avec la pastelliste Marguerite Lecomte, tournent au mythe. C'est au point que, cinquante ans plus tard, écrivant à son ami l'avocat François Rollinat, George Sand lui raconte sur le ton de la fable les amours « vécues » de deux émouvants artistes qui n'ont plus tout à fait les traits des originaux :

[Marguerite] quitta son mari, ses biens et son pays, pour aller vivre avec Watelet. Le monde les maudit puis, comme ils étaient pauvres et modestes, on les oublia. Quarante ans après, on découvrit dans une maisonnette appelée Moulin Joly, un vieux homme qui gravait à l'eau-forte et une vieille femme, qu'il appelait sa meunière, et qui gravait à l'eau-forte, assise à la même table. [...] Le beau monde courut en foule à Moulin Joli pour voir le phénomène [...] Heureusement, le couple mourut de vieillesse peu de jours après, car le monde eût tout gâté. Le dernier dessin qu'ils gravèrent représentait le Moulin Joli, la maison de Marguerite, avec cette devise *Cur valle permutem sabina divitias operosiores*<sup>92</sup> ?

<sup>91</sup> Jacques Delille, *les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages*, Reims, Cazin et Valade, 1782, p.70.

<sup>92</sup> George Sand, *Lettres d'un voyageur*, Bruxelles, Meline & Cans, 1838, p.207-208. Le texte latin, « Quelles préoccupantes richesses pourraient valoir mon vallon de Sabine ? », est tiré d'Horace, *Odes*, 3, 1, 47-48.



Watelet, dans les faits, avait préféré l'humour à la mort, pour se revancher des défilés d'admirateurs, flatteurs mais encombrants, qui se pressaient effectivement chez lui. Il en écrit en 1777 une comédie très bien tournée et assassine, baptisée *la Maison de campagne à la mode*, où Dumont, le gardien du domaine, confie à l'écrivain Pyrante, un ami de la maison, les niaiseries qu'il collecte dans les allées du parc :

Là, c'est une petite voix grêle qui sort d'une petite bouche, placée au-dessous d'une grande coiffure qui ne finit pas, et cette petite voix dit en soupirant, du ton de quelqu'un qui expire, « Ah, cela est charmant, charmant ! » Plus loin, c'est un gros homme tout rond, qui crève de santé et de graisse, et qui, du ton dont il gronde ses gens, dit en haletant : « C'est... c'est délicieux,... charmant, charmant... délicieux. » [...] Dans une autre allée un jeune militaire [...] se récrie de plus belle : [...] « Mesdames ! arrêtez-vous donc, mesdames, et *jouissons !* » « Oui, charmant », lui répond-on, en courant de plus belle. [...] C'est une espèce de jargon. « Quelle volupté, quel délice », disait hier un jeune abbé frisé, poudré, manteau de soie, calotte luisante, en étendant des petites mains potelées – c'était à une grosse baronne au teint brun, au sourcil noir, avec un pied de rouge – « Comme tout ici respire le sentiment, baronne, c'est un roman, c'est un roman !<sup>93</sup> »

Watelet passe en revue le lexique obligé, de « charmant » à « sentiment » et à « roman », avec une mention pour « jouissons », dont il souligne l'emphase. De cette pièce de Watelet, d'un burlesque réjouissant, personne ne réchappe, pas même les personnages à qui doit aller la sympathie : le jeune couple d'amoureux, mais aussi Pyrante, écrivain en peine d'inspiration, et Prasièle, le peintre de paysage. À dépeindre avec légèreté comment l'époque s'affronte à ses démons, Watelet aborde cette forte question : quel peut être le sujet d'une œuvre dramatique, quand la « nature » se détourne des questions humaines et des enjeux éthiques pour désigner l'espace physique. La pièce, drolatiquement

---

<sup>93</sup> Claude Watelet, *la Maison de campagne à la mode*, comédie en deux actes en prose, Paris, Prault, 1784, p.13-14.

sous-titrée « comédie d'après nature », met face à face les problèmes de Pyrante et de Praxitèle. Le premier arpente les allées du parc, désespérant de tomber sur quelque drame, forcément humain, qui ferait l'action de la pièce qu'il projette. Hélas, les événements pathétiques ne sont pain quotidien. C'est ce que lui confirme Dumont, auquel il s'est confié :

Ce dénouement, cette catastrophe, cela est-il donc nécessaire ? On voit tant d'affaires qui n'en ont point, et j'entends dire qu'il y a tant de pièces où ils sont de trop. Tenez, ce sera une nouveauté que de vous en passer ! [...] Puisque vous suivez exactement la nature, pensez donc qu'il y a des catastrophes qu'on attend dix ans, vingt ans, sans qu'elles arrivent<sup>94</sup> !

Pyrante, avec ses conceptions surannées du théâtre, ne peut l'entendre : « Et la règle des vingt-quatre heures, mon cher Dumont, la règle des vingt-quatre heures ! Et les unités de temps, de lieu ! » Quand il se trouve un peu plus tard en compagnie du peintre, ses inquiétudes n'ont fait qu'augmenter : « C'est de l'intérêt, du véritable intérêt qu'il me faut ! Et l'on n'en trouve pas quand on en a le plus besoin ! C'est un dénouement qu'il me faut, et il me semble qu'il me fuit d'autant plus que je le désire<sup>95</sup> ! » Praxitèle n'en pense trop rien. Il a rapporté de sa journée, dans son carnet de croquis, « des fonds superbes, des études d'arbres rabougris d'un pittoresque admirable, des caricatures à tourner la tête<sup>96</sup> », et cela suffit à la théâtralisation du monde. « Nous sommes donc bienheureux, nous autres peintres, rétorque-t-il à Pyrane. Une scène est pour nous la pièce entière<sup>97</sup> ! » Praxitèle, dont le nom n'est qu'un zézaiement du nom du sculpteur Praxitèle, peint des arbres « rabougris » pour le pittoresque, et fait des « caricatures » des personnes qu'ils croisent<sup>98</sup>, pour peupler ses paysages. Watelet en sourit, comme de tous ; n'empêche que l'authenticité est

---

<sup>94</sup> Claude Watelet, *op.cit.*, p. 47.

<sup>95</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>96</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>97</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>98</sup> Tout comme Dumont les décrivait à Pyrane dans leurs ridicules.

de son côté, puisqu'il sait voir du paysage. C'est dans ce cadre que l'homme se connaît, sensible et naturel.

Watelet, puisqu'on est à la comédie, offrira une chute heureuse à Pyrate aussi. L'intrigue nécessaire à l'écrivain se présente enfin, dérisoire au possible. Emportée au fil du courant par la barque où elle est montée, une jolie promeneuse voit approcher la roue à aubes du moulin ; mais, avant qu'elle y atteigne, son amoureux parvient à agripper l'embarcation depuis un muret. L'anecdote est traitée en quelques lignes à la toute fin de la pièce, laquelle ne dérogera ni au drame obligé et son heureux dénouement, ni à la règle des trois unités. Claude Watelet, surtout, aura traité de la théâtralité à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce qui dramatise une œuvre, c'est l'enjeu entre l'homme et la nature. La peinture est plus libre que la littérature, piégée à ses codes. Par un renversement de sens, c'est à propos du jardin lui-même, pour ses grâces pittoresques, qu'est lâché le mot de *roman*, dans l'adresse du petit abbé à la grosse dame fardée : « Comme tout ici respire le sentiment, baronne, c'est un roman, c'est un roman ! » Expression à peine forcée, en ces temps où ces mots clés, *sentiment*, *roman*, riment et font florès. De ces métaphores qui se placent à la pointe de la mode, et renvoient à l'imaginaire de toute une génération.

Qu'entend-on par roman, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Sous la plume, encore, de Louis de Jaucourt, le roman est donné, dans *l'Encyclopédie*, pour « un récit fictif de diverses aventures, merveilleuses ou vraisemblables, de la vie humaine ». Jaucourt définit ce que doit être le roman moderne, par-delà toutes « les fadaises ridicules » qu'ont été, au siècle précédent, les romans de Madeleine de Scudéry ou de Gautier de La Calprenède. Avec ses romans *Zaïde* et *la Princesse de Clèves*, Madeleine de La Fayette est la première, à ses yeux, à proposer « des peintures véritables et des aventures naturelles décrites avec grâce ». Dans le siècle en cours, ce sont les Anglais qui ont repris le flambeau, avec Samuel Richardson et Henry Fielding ; mais un seul a porté le genre à ce qu'il doit être, « M. J. J. Rousseau, dans sa *Nouvelle Héloïse* ». Les bons

romans sont ceux que le lecteur, en se prenant à l'histoire, aime « sans s'en douter, à cause des passions qu'ils peignent et de l'émotion qu'ils excitent », et ils doivent « tourner avec fruit cette émotion et ces passions ».

Dans *la Maison de campagne à la mode*, ce que ne comprend pas Pyrante, l'écrivain, c'est que l'aventure qu'on raconte n'est qu'un prétexte. Le fonds d'un « roman », c'est l'émotion, c'est le sentiment, et l'arrangement du jardin à lui seul en suscite bien plus que son idée d'intrigue autour d'un incident de canotage. L'héroïne de la pièce, le titre le dit, ce n'est pas Lucinde sauvée des eaux, c'est la maison de campagne et son parc. Certes Watelet s'amuse et rien n'échappe à son ironie, pas même le « charmant roman » que constitue ce parc de comédie qui ressemble fort au sien. Cependant il a investi dans son jardin de Moulin Joli argent, temps, principes et réflexions, et l'expression de « roman » s'entend aussi au premier degré, quand on sait la profusion de textes qui s'y donnent à lire, au fil des promenades. Nicolas Dézallier d'Argenville, qui publie sur les demeures et jardins remarquables, note que les inscriptions proposées à Moulin Joli offrent, de l'une à l'autre, une cohérence comme il en serait d'une méditation que l'on poursuit :

D'autres inscriptions dispersées en différents endroits de ce rustique séjour, inspirent des pensées philosophiques. Tout s'y trouve relatif à un sujet principal. Les idées n'en sont que mieux liées les unes aux autres, et l'on oublie moins vite les leçons que la poésie peut avoir données<sup>99</sup>.

Le *Voyage pittoresque des environs de Paris*, où figurent ces lignes, ne connaît du paysage, notons-le, que le jardin paysager. Dézallier se rend d'une propriété à l'autre pour en visiter les parcs. La pensée paysagère ne s'ouvre pas encore, chez lui, aux espaces anonymes, elle ne s'éveille pas au hasard d'un point de

---

<sup>99</sup> Nicolas Dézallier d'Argenville, *Voyage pittoresque des environs de Paris*, Paris, Debure l'Aîné, 1779, p.10. La phrase suivante de Dézallier retient le lecteur : « Ne serait-il pas à souhaiter que nos cheminées et nos murailles eussent encore l'éloquence qu'elles avaient, lorsque nos pères apprenaient d'elles tant de préceptes moraux, politiques et galants ? » Ainsi, les manteaux de cheminées, les arcades, les linteaux, ont-ils porté jadis des maximes et des préceptes, dont on ne voit que de maigres restes aujourd'hui.

vue. Dans le dialogue de l'homme et de la nature, l'initiative de la parole est encore clairement le fait de l'homme. Mais la *Nouvelle Héloïse* est passée par là, et les lieux, déjà, montrent des sentiments. Le décor en dit plus que l'anecdote. Le paysage bruit, l'espace se fait théâtral. De nature, la nature se fait naturante, dans un processus d'autocréation, comme les scientifiques commencent à la déchiffrer de leur côté. Des natures plus expressives que les « quinze lieux autour de Paris » de l'ouvrage de Dézallier, comme sont les Alpes, commencent d'attirer dès les années 1740 ceux qui pratiquent le Grand Tour, autrement dit le parcours des lieux qui symbolisent l'identité de l'Europe<sup>100</sup>. Claude Reichler écrit, dans *le Voyage en Suisse* : « Le roman de Rousseau *la Nouvelle Héloïse*, lu dans toute l'Europe, utilise habilement cette mode et lui donne une aura immense. Pour le dernier quart du siècle, Gavin de Beer compte chaque année au moins dix récits de voyage. Certaines fois, il y en eut plus de vingt<sup>101</sup>. » Ceci pour la Suisse. Et les publications sur le thème du paysage européen se multiplient : ouvrages d'art, ouvrages scientifiques, ouvrages techniques, fictions.

Le mot de *paysagiste* désignait jusqu'ici le peintre de paysage ; il s'agglomère bientôt les catégories de l'*architecte paysagiste* et du *jardinier paysagiste*. Les particuliers munis d'une fortune et d'un domaine adéquats mettent en scène, à la façon de Claude Watelet, leur conception du paysage. Pour ses grandes réalisations, le mot de paysage s'installe dans une indétermination avec ceux de parc ou de jardin.

Si ce mot de paysage n'a pas été conservé au-delà des dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle pour désigner ces nouveaux jardins, s'il n'est pas parvenu à s'imposer durablement, il a été employé, semble-t-il assez couramment, comme substitut du mot jardin pendant une quinzaine d'années. On en rencontre

<sup>100</sup> Un demi-siècle plus tard, on les appellera les touristes.

<sup>101</sup> Claude Reichler et Roland Ruffieux, *le Voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1998, préface, p.11. Le biologiste anglais Gavin de Beer (1899-1972), a écrit sur les Alpes et la Suisse comme lieux de voyage (*Early Travellers in the Alps*, 1930, *Travelers in Switzerland*, Londres, 1949), ainsi qu'un *Jean-Jacques Rousseau and his world* (1972).

d'assez nombreuses occurrences de 1775 à 1790, y compris dans des textes qui ne constituent pas une avant-garde théorique. [...] La limite du paysage n'est plus alors dans le jardin, mais dans le regard du spectateur. Sans doute cet art nouveau doit-il consister en une éducation du regard. Carmontelle le dit d'ailleurs très nettement : « On a des maîtres pour apprendre à parler, à danser, à chanter, etc. ; et l'on ne pense pas à apprendre à voir<sup>102</sup>. »

*Parc* et *jardin* sont l'un et l'autre insatisfaisants, pour exprimer les intentions nouvelles. *Parc*, dans son sens premier, renvoie à de vastes enclos de forêts et d'essarts entretenus comme réserves de chasse. *Jardin*, quand il n'évoque pas le jardin de légumes, connote les parterres géométriques du siècle précédent, qui évoquent une pompe rétrograde, et surtout un espace délimité, centré sur lui-même. Dans son traité *De la composition des paysages*, René de Girardin écarte le mot, d'entrée, dans son premier chapitre :

Depuis un temps, on a beaucoup parlé de jardin. Mais, dans un sens ordinaire, le mot jardin présente d'abord l'idée d'un terrain enclos, aligné, ou contourné d'une manière ou d'une autre. Or ce n'est point là du tout le mot du genre que j'entreprends de présenter<sup>103</sup>.

### 1.3 L'ETHIQUE MISE EN SCENE

Les jardiniers, à la veille de la Révolution, créent donc des paysages, plutôt que des parcs et des jardins. Mais plus intéressante encore est l'observation de Sophie Le Ménahèze sur la disparition du mot dans cet usage, dès les années

---

<sup>102</sup> Sophie Le Ménahèze, *l'Invention du jardin romantique en France (1761-1808)*, préface de Michel Baridon, Semur-en-Auxois, Spiralithe, 2001, p. 226-227. L'Ariégeois Louis Carogis, dit Carmontelle (1717-1806), portraitiste, promoteur de séances de lanterne magique, se fit bientôt apprécier comme organisateur des fêtes de la haute société. Comme paysagiste de terrain, il a dessiné à Paris, faubourg Monceau, pour le duc de Chartres, la « folie de Chartres », parc ponctué de fabriques, conçu, dans son projet, comme « pays d'illusions », « jardin extraordinaire où seraient réunis tous les temps et tous les lieux ». L'actuel parc Monceau constitue la petite partie, réaménagée, qu'il en reste, après qu'Émile Pereire a racheté et loti l'essentiel de la folie de Chartres, dans les années 1850.

<sup>103</sup> René de Girardin, *De la composition des paysages*, Paris, Delaguette, 1777, rééd. Seyssel, Champ vallon, « pays/paysages », 1992, p.17.

1790. Cet emploi n'est plus possible, en effet, car le mot a pris un autre sens. La génération des Lumières, qui se sent encore maîtresse des éléments naturels, aura alors fait place à une génération postrévolutionnaire qui se vit entre les mains de la Nature. Le paysage sera devenu ce qui parle du sublime, quand il s'agit pour l'heure de le définir comme le lieu d'un rapport d'équilibre de soi au monde. Quinze années à peine après le fulgurant phénomène des jardins paysages<sup>104</sup>, le mot de paysage aura connu une nouvelle révolution sémantique. C'est dire qu'il suit l'explosion culturelle du temps, en témoin privilégié et représentatif. Le vocabulaire révolutionnaire fera d'allusions au paysage ses symboles les plus marquants. On sait comment les clans politiques vont se départir, à l'Assemblée, entre Montagne et Plaine, cette dernière dite aussi le Marais. Puis le calendrier républicain, promulgué en 1793, présentera l'année civile en un panorama de paysages climatiques, de nivôse, le mois des neiges, à messidor, le temps des moissons, et des chaleurs de thermidor aux brouillards de frimaire.

Mais le paysage n'aura pas attendu la Révolution pour endosser des représentations morales. En préambule à son portrait de Jean-Jacques Rousseau, qu'il a connu dans ses dernières années, Bernardin de Saint-Pierre propose ce parallèle entre morale et spectacle naturel : « La beauté morale, ainsi que celle de la nature, ne naît que des contrastes, des imperfections vaincues<sup>105</sup> ». Précisant qu'il ne veut pas se livrer à un éloge bien plat du philosophe, il explique qu'il veut présenter de lui des « tableaux sans art des traits, anecdotes, maximes, réflexions, promenades, conversations, brusqueries, voyages, amitiés », sans oublier « ses défauts, les grands hommes peuvent en

---

<sup>104</sup> Sophie Le Ménahèze relève l'occurrence du mot composé « *jardins paysages* », chez René de Girardin. Concluant son traité *De la composition des paysages* (1777), celui-ci prône « le genre des jardins paysages, le goût des véritables jouissances de la nature, des plaisirs purs exempts de regrets, et le spectacle de campagnes heureuses ». In rééd. Seyssel, Champ Vallon, 1992, p.115.

<sup>105</sup> in Maurice Souriau, éd., *La Vie et les ouvrages de Jean-Jacques Rousseau par Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Édouard Cornély et C<sup>ie</sup>, 1907, p.2.

montrer<sup>106</sup> ». Cette phrase à la construction hasardeuse et sa kyrielle de thèmes jetés faussement « sans art » présente, en elle-même, un air de ces paysages peints où l'on trouve, arrangés « le plus naturellement », des champs, un attelage, une mare, des bosquets, un sentier, des maisons, des lointains, des nuages, pris dans un jeu de clair-obscur. Une figure de Rousseau est déjà là, entre les lignes, dans ce désordre calculé.

En exposant le principe qui a guidé son évocation du philosophe genevois, Bernardin semble faire écho aux revendications de René de Girardin dans sa préface à sa *Composition des paysages* :

La nature doit sourire avec toutes les grâces de son élégante simplicité, paraître toujours piquante par ses variétés infinies, et déployer partout des charmes dont tout être sensible ne se rassasiera jamais<sup>107</sup>.

Le paysage est une rencontre, entre la nature et une sensibilité. Cet échange, « oublié » nous dit Girardin, est à « l'inspiration même de la nature », laquelle « indique à l'homme le plaisir de cultiver son jardin comme le moyen le plus sûr de prévenir les maux de l'âme et du corps<sup>108</sup> ». La Nature est une actrice du drame humain ; elle est cette héroïne positive dont l'homme est l'amant maladroit. Les concepts de nature et de culture, à ce point, se confondent. Le paysage se cultive, ce qu'il faut entendre aussi de façon pronominale, car si la nature est capable « des plus beaux effets », elle s'affiche souvent insignifiante, voire rebutante. Cette nature, esthète plus ou moins accomplie, a besoin de l'homme, comme il a besoin d'elle comme décor.

Si la nature mutilée [par l'homme] et circonscrite est triste et ennuyeuse, la nature vague et confuse n'offre qu'un pays insipide, et la nature difforme n'est qu'un monstre. Ce n'est donc qu'en la disposant avec habileté, ou en la

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.2. Bernardin ramasse l'idée du passage dans cette image : « Je compare les grands hommes à ces beaux printemps du Nord, où le vert est d'autant plus frais, plus gai, que l'hiver a été plus rude. » *Ibid.* p.3.

<sup>107</sup> René de Girardin, *op.cit.*, p.13.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.11.



choisissant avec goût, qu'on peut trouver ce qu'on a voulu chercher : le véritable effet de *paysages intéressants*<sup>109</sup>.

La nature est notre mère, physique et spirituelle ; néanmoins elle réclame nos soins les plus avertis. Si, ici, c'est l'homme qui la mutile, là elle n'est encore que vague et confuse, ailleurs encore, difforme. L'échange paysager est un dialogue authentique. L'homme peut aider la nature, en réponse à ce que celle-ci, ailleurs, lui offre de mieux, d'abouti, d'« intéressant ». On sait que le qualificatif « intéressant », à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, a une autre force qu'aujourd'hui, renvoyant à ce qui captive<sup>110</sup>.

Girardin nous donne en incipit de son chapitre 3, où il entre dans le vif du sujet, ce qu'il nomme « le principe fondamental de la nature » :

Le principe fondamental de la nature, ainsi que l'effet pittoresque, consiste dans *l'unité de l'ensemble et la liaison des rapports*<sup>111</sup>.

Dans cette déclaration de principe, l'incise retient, qui institue une équivalence entre le principe fondamental de la nature et l'effet pittoresque<sup>112</sup>. L'esthétique paysagère est donc un dessein, *la nature se veut paysage*. Quant à « l'unité de l'ensemble et la liaison des rapports », l'expression dit ce que tout concepteur d'une œuvre se propose, qu'il soit peintre, poète, musicien, architecte ou scientifique. Mais ici le lecteur de Girardin s'alerte. Comment manifester autant d'assurance devant une création radicalement informelle ? Car enfin, ces rapports, dans leur projet de constituer un ensemble, articulent des objets bien hétéroclites dans un espace bien mal défini. Comment tel élément s'adjoint-il la présence de tel autre ? Quel troisième exclut ? Quelle proximité, quel éloignement, quel rapport se soutiennent ? Quels objets s'apparient et au nom

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 20. Souligné par Girardin.

<sup>110</sup> « L'acception de ce terme varie beaucoup », note l'article de *l'Encyclopédie*. « Elle est tantôt relative à la valeur, tantôt aux idées de bienfaisance, à l'ordre, aux événements, aux sentiments réveillés, aux passions excitées. » Il donne comme exemple : une *physionomie intéressante*, un *poème intéressant*.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.35. Souligné par Girardin.

<sup>112</sup> On remarquera que le verbe qui suit est au singulier.

de quoi ? La réponse est neuve liberté, et neuve liberté la morale qui la structure. L'ouvrage de Girardin en est une mise en scène. L'éthique, prégnante, sévère, se love dans l'« effet pittoresque ». Pour cela, René de Girardin répartit en trois groupes ce qui participe de la composition d'un paysage : « les plantations, les eaux, les fabriques. » Concernant les plantations, il dégage cinq degrés d'intervention. L'aménagement consiste :

1° À établir des plans de perspective, ou coulisses d'avant-scène, qui lient les fonds les plus agréables du pays au point de vue de votre habitation ; 2° À former des plans d'élévation qui puissent donner du relief même à un terrain absolument plat ; 3° À cacher tous les objets désagréables ; 4° À donner plus d'étendue aux objets intéressants, en déroband leurs extrémités derrière des massifs de plantations, ce qui donne lieu à l'imagination de prolonger les objets au-delà du point où on les perd de vue ; 5° À donner des contours agréables à toutes les surfaces des eaux et du terrain<sup>113</sup>.

Les notions qui construisent notre regard de promeneur sont là. Les concepts d'espace, de point de vue, de premiers plans, de lointains, de mouvements singuliers et d'harmonie générale, circonscrivent ce qu'offre la nature à la méditation. Rêverie éthique autant qu'esthétique<sup>114</sup>, dont les lignes de fuite prolongent le tableau dans les effets de l'imagination.

Le *compositeur de paysage* doit savoir déployer des objets, les relier, en masquer, écarter. Il harmonise la nature selon sa plus haute exigence, de flore, de faune, d'eau vive ou dormante, d'allées et d'édifices. Ce ne sont pas des éléments concrets qu'il agence, mais un sentiment qu'il exprime. Humaine nature parmi la nature physique, il confond, dans ce rapport du geste et de la

---

<sup>113</sup> Girardin, *op. cit.*, p.72. Pour le premier point, Girardin commence sa phrase par « Celui d'établir », et non « À établir », comme nous l'écrivons pour plus de clarté. Le relâchement grammatical de Girardin relève ici d'une coquetterie de style, pour un texte qui se veut jeté sur le papier.

<sup>114</sup> *Agréable, désagréable, intéressant*, ces qualificatifs, qui ponctuent seuls le verdict (le vraiment dit) du passage, relèvent-ils du beau, du bien ? Girardin, assurément, se suffirait de répondre, comme son ouvrage en est tout le long l'affirmation, qu'ils sont *de l'ordre du pittoresque*.

pensée, monde extérieur et intériorité. Démarche dont on ne peut méconnaître l'originalité, quand elle s'applique non plus à un objet défini, à un être particulier, à un art donné, mais à l'environnement où nous évoluons. La nature est le nouveau Livre, où, au détour d'un sentier, les mots se gravent aussi dans la langue des hommes. Les citations de philosophes qu'égrène le parc d'Ermenonville entendent être ni plus ni moins factices que les « arrangements » – le mot est récurrent<sup>115</sup> – que Girardin introduit dans ses sites. *Factice* ne s'oppose pas, chez lui, à *naturel*, puisque la part de l'artiste est d'amener au jour le principe fondamental de la nature.

Telle est la beauté pittoresque, c'est la beauté par excellence, parce que c'est la beauté des grâces, la beauté animée, celle qui donne du mouvement, de l'expression, du caractère et de la physionomie à tous les objets ; telle est celle que l'homme de génie dessine, et que l'homme sensible adore<sup>116</sup>.

Que cette minutieuse mise en scène soit instituée à seule fin de faire vivre l'instant, Girardin ne l'oublie jamais. Le paysage consiste en relations d'objets, mais saisis dans le mouvement, dans les jeux d'eaux et de lumière. La force de la peinture, l'art maître pour Girardin, est qu'elle offre un moment que l'artiste a capté. Au fil de ses seize chapitres, Girardin établit un crescendo dans le raffinement. Le XII<sup>e</sup> chapitre traite « Du cours des vallons, du jeu du terrain et des mouvements de la lumière » ; le XIV<sup>e</sup> traite « Du choix des paysages suivant les différentes heures du jour ». Dans ce dernier, le concept de *coup de jour*, qu'il forge, assigne l'heure choisie pour laquelle est envisagé tel paysage. Les rapports naturels variés à l'infini dans le « contraste de l'ombre et de la lumière », sur toute la campagne d'Ermenonville, sont autant d'instantanés exceptionnels. « Chaque objet reçoit pour ainsi dire successivement son

---

<sup>115</sup> Le XVI<sup>e</sup> et dernier chapitre de *la Composition des paysages* traite « Des moyens de réunir l'agréable à l'utile, relativement à l'arrangement général des campagnes » (C'est nous qui soulignons). Girardin a bien un dessein politique, qui déborde amplement son domaine d'Ermenonville, vaste mais somme toute limité (environ mille hectares), et la vie de ses habitants.

<sup>116</sup> Girardin, *op.cit.*, p.97.

meilleur *coup de jour*<sup>117</sup>. » Les bois profonds sont à parcourir à l'aube, mais on goûtera dans l'aplomb du plein jour ce paysage où l'eau étincelle et où se découpent les fabriques où l'homme s'active. Le soir, on contempera le jeu des vallonnements en prairies, ponctués de bosquets, car « c'est alors que la vue aime à se promener tranquillement sur un grand pays<sup>118</sup> ».

Si les formes du terrain, les masses des plantations, les différents plans, les fuyants de la perspective et les coups de jour sont ménagés dans votre composition de manière à donner beaucoup de jeu aux différents effets de la lumière, qui est elle-même un fluide, encore plus rapide et diversement coloré que le fluide aquatique, vous serez vous-même étonné de la variété continuelle que jettera dans votre paysage le libre cours de la lumière<sup>119</sup>.

Bien belle image que de faire de la lumière une onde plus fluide que l'eau, quand elle joue dans un lacis végétal. « Le mouvement des passants et celui des animaux » mettra la dernière touche au tableau. De la lumière aux êtres vivants, tout n'est que mouvement, fugitive présence, instant. Le paysage est un rapport au temps, la question qu'il lui pose. Girardin aura su attirer Jean-Jacques Rousseau à Ermenonville, pour quelques semaines, fugitives, les derniers instants du promeneur solitaire. Girardin aura su parler de sa vision d'un jardin, et nous le lisons encore, avec plaisir. Dans ces années 1770, l'homme nouveau, l'homme naturel, s'apprête à entrer en scène. Nouvelle théâtralisation du monde, redéfinition du jeu des acteurs, autres motifs d'action. Ces années prérévolutionnaires, dans leurs folies de jardins, dressent le décor comme à la veille d'une première, attendue. Il allait bien y avoir une première, en effet, mais qui se déroulerait de façon imprévue.

Une mise en scène symptomatique de la pensée paysagère prérévolutionnaire est la création des déserts. Girardin ne manque pas d'y travailler, sur son domaine d'Ermenonville. L'image qu'on a conservée du désert d'Ermenonville

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.82. Et pour les guillemets qui suivent.

nous est donnée par un texte, illustré de gravures, publié anonymement en 1788, *Promenades des jardins d'Ermenonville*<sup>120</sup>. L'auteur, qui n'est pas René de Girardin et dont l'identité continue d'intriguer, a des visées très pragmatiques : « Mon intention, en publiant ce livre, est seulement qu'il serve de guide à ceux qui viennent voir les jardins d'Ermenonville, qu'il en donne une idée à ceux qui ne les connaissent pas et qu'il fixe le souvenir de ceux qui les ont vus<sup>121</sup>. » Jean-Jacques Rousseau, décédé dix ans plus tôt, est, encore, lors de la première publication de ce petit guide, inhumé dans le parc, dans l'île des Peupliers, et ce pour six ans encore, car le gouvernement thermidorien fera porter ses cendres au Panthéon dans une cérémonie festive, le 11 octobre 1794. Mais, déjà, en 1788, les promeneurs ne sont plus autorisés à gagner l'île, à cause des dégradations qui y sont régulièrement commises<sup>122</sup>. Quoi qu'il en soit, c'est le « désert » d'Ermenonville qui est présenté, dans ce guide, comme le moment le plus intense de la visite.

Aussi cette partie du parc est-elle unique dans le monde. Elle forme une opposition si singulière avec le pays que vous avez traversé qu'on s'y croit transporté par un art magique<sup>123</sup>.

On a été transporté aux bornes du paysage. Ce qui se découvre d'unique, l'auteur le décrit ainsi :

---

<sup>120</sup> Le texte intégral de ces *Promenades d'Ermenonville* est donné en annexe, dans l'édition de Michel Conan de *la Composition des paysages*, *op.cit.* p.119 sq. La mention « Paris, 1811 », dans la page de titre de cette annexe, pourrait malencontreusement laisser croire que c'est la date de la première édition de ces *Promenades*. Il n'en est rien, et l'édition originale, disponible sur Gallica, porte « Paris, Mérigot, 1788 ». Mérigot père est le libraire-éditeur ; Mérigot fils, illustrateur, dessine et grave, pour l'ouvrage, vingt-cinq vues du parc. L'auteur de ce guide d'Ermenonville, qui ne se nomme pas, a été supposé être Stanislas de Girardin, le fils de René. Michel Conan donne en note plusieurs raisons qui en font douter. cf. *ibid.*, p.183.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.174.

<sup>122</sup> « M. de Gérardin (*sic*) laissait autrefois à tout le monde la liberté d'aller à l'île des Peupliers. Bientôt on en abusa pour écrire des horreurs sur le tombeau. [...] Il n'y a point de semaines où l'on ne soit obligé de raccommoder des grilles forcées, et où l'on ne surprenne des gens qui s'amuse à détruire, pour le seul plaisir de faire le mal. » *Ibid.*, page 142, note a. La graphie *Gérardin* n'a pas vraiment lieu de surprendre puisque le nom du propriétaire d'Ermenonville était la francisation de l'italien Gherardini.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.158.

Que le pays qui se présente alors à vos yeux est beau, vaste et magnifique ! Un terrain inculte, couvert de productions de toute espèce, une immense quantité de genêts dont la fleur dorée produit un coup d'œil ravissant, des côtes de bruyère, des fonds de sable, des rochers couronnés de pins, une grande étendue d'eau, des genévriers aussi vieux que le monde, des forêts, des montagnes à l'horizon se perdant dans la vapeur. [...] Des sentiers semblables à ceux des chasseurs pour amener dans les points de vue les plus intéressants, voilà tout ce qu'il fallait y faire<sup>124</sup>.

Des phrases nominales syncopées brouillonnent l'esquisse où dominant les jaunes des genêts, les bruyères mauves, les reflets d'eau, les cimes sombres des pins sur le ciel. Mais, à l'heure de l'apprentissage, le didactisme ne nuit pas, pour se faire bien comprendre : le commentaire qui vient en chute, trois pages plus loin, à l'autre bout de notre traversée du désert, nous paraît aujourd'hui bien pesant, peut-être parce nous en avons tellement intégré les principes.

O, vous, âmes sensibles, que l'aspect de ce désert ne vous effarouche pas ! Venez le parcourir. Le souvenir de l'objet aimé vous accompagnera dans vos promenades solitaires. Et, vous aussi, homme juste, victime de la méchanceté de vos semblables, vous pourrez y trouver quelques adoucissements à vos peines. Mais que le méchant s'en écarte, il y serait seul avec lui-même<sup>125</sup>.

#### 1.4 ROMANESQUE OU ROMANTIQUE

Jadis on bataillait au nom de Dieu et de son roi ; on donnait sa vie, pour l'honneur, avec l'idée qu'on se faisait des vertus humaines, la foi, la fidélité, le courage. Ces conceptions ont vieilli, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle ; affronter la nature extrême devient l'épreuve de vérité. On sait comment, aujourd'hui, cette éthique a pénétré notre société. La virginité du désert – aménagée comme

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.160.

incidemment par des sentiers de randonnée<sup>126</sup> et quelques autres commodités – nous fait éprouver, comme le souligne notre guide, un décentrement salutaire qui nous renvoie à l'énigme première : « C'est en ce lieu aride, agreste, inhabité, que l'homme peut se convaincre qu'il est dans la nature des situations qu'elle n'a point créées pour lui<sup>127</sup>. » À l'instar de Dieu, la Nature existe d'abord pour elle-même. Nous lui devons d'*être*, sans réciprocité. Dans ce désert où nous sommes à peine conviés, la Nature a son tribunal : le bon, par Sa grâce, en jouit ; le méchant y souffre mille morts. Version contemporaine des Cieux bibliques, l'extrême nature récompense les premiers et punit les seconds. Le paradis et l'enfer sont ces lieux au-delà, qui sont tels parce qu'on s'y contemple soi-même. Paysage, visage. Mise en miroir, mise en abyme.

La passion des jardins qui a occupé tout un courant intellectuel à la veille de la Révolution ne doit pas s'envisager en marge des événements politiques, encore moins comme une façon de leur tourner le dos. Le jardin paysage est un projet de théâtre social, il est l'utopie la plus achevée que se sont autorisée les théoriciens du bonheur, cette fameuse idée neuve que clamera Saint-Just dans son intervention de mars 1794 à la Convention. Le jardin paysage a duré, pour cette raison sans doute, ce que durent les utopies. D'autres paysages d'utopie, comme voulut l'être Ermenonville, dévoraient encore, à la veille de 1789, des fortunes, mobilisaient des bataillons d'ouvriers, requerraient des multitudes de professions et d'énergies, suscitaient de multiples théories de bien-être social et d'harmonie philosophique. La plupart de ces lieux magnifiquement fantasmés vont s'anéantir dans la secousse sismique des événements politiques, avant qu'aucune de ces plantations n'ait atteint la trentaine d'années nécessaire à lui donner l'air qu'on lui avait prévu.

---

<sup>126</sup> Le *Robert historique de la langue française* donne de 1798 la première occurrence relevée de *randonnée* dans le sens de « longue promenade ininterrompue et en général circulaire ». Le terme vient de la vénerie, où il désigne le trajet de l'animal chassé à courre – tout parallèle mis à part. Cf. Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1992, tome II, article « randonnée ».

<sup>127</sup> *De la composition des paysages, op.cit.*, « Promenade d'Ermenonville », p.160.

Des fortunes immenses furent englouties pour donner corps à cette rêverie. L'art du paysage idyllique réalisa un enchantement du monde. La Révolution française l'a guillotiné. [...] Les paysages idylliques furent détruits ou abandonnés, oubliés<sup>128</sup>.

L'art du paysage idyllique, c'était son lot, n'eut pas le temps pour lui. La Révolution éclate, tempête d'abord excitante aux yeux de René de Girardin, et, pour finir, terrifiante. Il s'engage dans la Révolution, assistant aux réunions de clubs, prononçant des discours importants. Les premières désillusions viennent en 1791. Son projet d'« arrangement général des campagnes » fait long feu. Déçu par des décisions de l'Assemblée, il se retire à Ermenonville. Mais la fortune qui lui avait permis son rêve va être la cause de sérieux déboires. À l'été 1793, au plus gros de la tourmente, il est séquestré dans sa maison, et « le mouvement des passants » va saccager la belle ordonnance des paysages d'Ermenonville. René de Girardin tient sa fortune d'un fermier général, son grand-père maternel René Hatte. On sait combien cette profession était honnie pour ce qu'elle symbolisait. Girardin va être sérieusement bousculé.

L'espoir mis par René-Louis de Girardin dans la Révolution s'était évanoui, et la conduite des habitants d'Ermenonville à son égard l'avait si profondément déçu qu'il quitta Ermenonville pour se retirer à Vernouillet, où il devait mourir le 21 mars 1808 sans avoir quitté ce lieu de retraite<sup>129</sup>.

Les années 1790 projettent de lotir et de redistribuer les immenses propriétés comme Ermenonville. Le principe est de les vendre en parcelles et de les rendre à l'agriculture. Pour écrire leur *Histoire de la société française pendant le Directoire*, les frères Goncourt ont passé au peigne fin la presse, les mémoires et d'innombrables archives du temps. Au rythme martelé de leur contrariété, ils énumèrent les châteaux et les parcs anéantis. Concernant le parc

---

<sup>128</sup> Michel Conan, in postface à *la Composition des paysages, op.cit.*, p.203.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.210.



de Versailles, ils relèvent cet avis dans *les Petites Affiches* du 28 nivôse an III, la mi-janvier 1795 :

“L’administration du district de Versailles prévient ses concitoyens que le Petit Trianon, depuis trop longtemps arraché à l’agriculture pour servir au luxe et au plaisir des tyrans et de leurs valets, en insultant à la misère du peuple, va être rendu à la culture”. Déjà étaient faits les dix lots du Petit Trianon, déjà étaient divisés sur le papier les douze cents arpents du petit parc, et les bâtiments et les jardins du Grand Trianon “en corps de fermes, en habitations rurales”<sup>130</sup>.

Les Goncourt alarment leur lecteur pour le plaisir de l’émotion. Ce dépeçage-là n’aura pas lieu. Mais il y en eut quantité d’autres. Le parc d’Ermenonville, quant à lui, sera préservé en partie. Mais que reste-il, plus profondément, du rêve jardinier des intellectuels fortunés de la fin des Lumières ? Il ira, certainement, jouer son rôle dans la flambée des fantasmes révolutionnaires, des prises de paroles, des déclarations de principe, des libertés obtenues et des violences perpétrées. Cette utopie d’épanouissement social, de labour communautaire et d’harmonie mystique aura un lendemain dans les grandes philosophies utopistes du début du XIX<sup>e</sup> siècle, avec Henri de Saint-Simon et Charles Fourier. Michel Conan note que, plus prosaïquement, « la sensibilité bourgeoise européenne sut en faire usage : d’un art du paysage elle fit un art des jardins, à la mesure de ses moyens<sup>131</sup> ». Une autre relique du rêve se niche là. Mais, à l’autre bout de l’échelle, surtout, le paysage va s’émanciper du jardin, pour endosser une fonction symbolique autrement troublante, autrement ambitieuse. Délivré de toute mise en scène industrielle, il n’est plus un projet humain, il ne saurait tenir entre des murs. Il se fait expérience de l’inconnu et confrontation à soi-même, dans un double mouvement d’espacement. René de Girardin, un des tout premiers en France, aura eu le mérite de donner à ce sentiment naissant le qualificatif qui lui restera :

---

<sup>130</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Histoire de la société française pendant le Directoire* [1855], Paris, Gallimard / Le Promeneur, 1992, p.90.

<sup>131</sup> Michel Conan, postface à *la Composition des paysages, op.cit.*, p.203.

Si la situation *pittoresque* enchante les yeux, si la situation *poétique* intéresse l'esprit et la mémoire, retraçant les scènes arcadiennes en nous, si l'une et l'autre composition peuvent être formées par le peintre et le poète, il est une autre situation que la nature seule peut offrir : c'est la situation *romantique*. Au milieu des plus merveilleux objets de la nature, une telle situation rassemble tous les plus beaux effets de la perspective pittoresque et toutes les douceurs de la scène poétique. Sans être farouche ni sauvage, la situation romantique doit être tranquille et solitaire, afin que l'âme n'y éprouve aucune distraction et puisse s'y livrer tout entière à la douceur d'un sentiment profond<sup>132</sup>.

Et Girardin d'ajouter en note :

J'ai préféré le mot anglais *romantique* à notre mot français *romanesque* parce que celui-ci désigne plutôt la fable du roman, et l'autre désigne la situation et l'impression touchante que nous en recevons.

La « fable » du roman ; nous dirions, après Gérard Genette, la diégèse. Mais l'essence du roman n'est pas dans ce qui s'y raconte ; elle est dans la marque qu'il laisse en nous. La situation romantique est, sur le même registre, ce que la nature laisse en nous qui déborde ce que nous pouvons en reconnaître de pittoresque ou de poétique. Elle désigne une relation à la nature qui se place au-delà de toute connaissance, physique ou mentale. Ce mot de *romantique* vient sous la plume de Girardin au moment où il donne un supplément d'âme à son propos. La composition des paysages, nous a-t-il dit jusqu'ici, est une synthèse de l'art du peintre et de l'art du poète. Mais, dans l'envolée de son avant-dernier chapitre, il élève, au dessus de ces deux arts, la *situation romantique*. Le mot *romanesque* n'y suffisant pas, Girardin a recours à un néologisme qu'il ne lui revient pas d'avoir inventé. L'angliciste Pierre Letourneur l'a employé, quelques mois plus tôt, dans sa préface à sa traduction du théâtre de Shakespeare. Letourneur, lui aussi, s'y justifiait de l'emploi du

---

<sup>132</sup> René de Girardin, *ibid.*, p.99. C'est lui qui souligne. La citation suivante est la note bas de page de l'auteur.

mot *romantic* – qu’il orthographie par la suite *romantique* – contre ceux de *romanesque* ou de *pittoresque* :

Si cette sensation [éprouvée devant une « vue, une scène d’objets, un paysage, qui attache les yeux et captive l’imagination »] éveille dans l’âme émue des affections tendres et des idées mélancoliques, alors ces deux mots, *romanesque* et *pittoresque*, ne suffisent pas pour le rendre. [...] Le mot anglais est plus heureux et plus énergique<sup>133</sup>.

La nuance entre l’idée de Letourneur et celle de Girardin a son intérêt. Le premier se place du côté de l’âme, qui s’émeut de la nature ; le second est du côté de la nature quand elle saisit l’âme. Girardin fait un pas de plus vers la *situation* romantique. Mais qu’entend-il, au fait, par situation ? L’article que Jean-François Marmontel consacre à ce terme dans l’*Encyclopédie* est rangé sous la rubrique Belles-Lettres. En « poésie dramatique », annonce-t-il, autrement dit au théâtre, c’est « le plus infailible moyen de l’art ». Le mot évoque, dans une pièce, un moment d’intensité particulière, que la mise en scène et l’attitude des acteurs doivent suffire à faire éprouver.

Il faut supposer les acteurs muets, dans ce moment critique, et se demander à soi-même quel mouvement excitera dans le spectacle la seule vue de la scène. Si le spectateur, pour être ému, doit attendre qu’on ait parlé, il n’y a plus de *situation*<sup>134</sup>.

Le *Robert historique de la langue française* relève ce sens, qu’il donne ainsi : « En littérature et au théâtre, *situation* désigne (1718) un passage caractérisé par une scène importante. De là *mot de situation*, *vers de situation* (1764)<sup>135</sup>. » La situation réfère à un moment d’émotion. C’est ce moment critique où nous participons de la réalité avec le plus grand abandon. Mouvement excitant, dit

<sup>133</sup> Cité par Henri Roddier, in Jean-Jacques Rousseau, *les Réveries du promeneur solitaire*, Classiques Garnier, 1998, p.210. Letourneur commence la publication de ses traductions du théâtre de Shakespeare en 1776 ; elle s’étalera sur huit ans, jusqu’en 1783.

<sup>134</sup> Jean-François Marmontel, in l’*Encyclopédie*, article « Situation ».

<sup>135</sup> Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, tome 2, p.1954.

Marmontel, qui s'instaure entre le spectacle et le spectateur. Ce théâtre, chez Girardin, c'est le monde naturel. La *situation romantique*, par-delà le pittoresque et le poétique, est une connivence entre la nature et soi. Là on le français parle de paysage, la langue anglaise a le choix entre *landscape* ou *scenery* : le premier connote une vision harmonieuse, le second porte une idée théâtrale<sup>136</sup>. La *situation romantique*, telle que l'induit Girardin, touche à ces deux termes : elle déborde pittoresque, poétique et romanesque, pour nous faire participants. La vue, l'esprit ne sont plus seuls sollicités. Letourneur a un mot curieux, pour ce qu'il cherche à dire : il met l'accent sur l'*énergie*. Ne s'agit-il pas d'une force en acte dont on participe ?

À l'heure où il acquiert une puissance sémantique qu'il n'a jamais connue, ce qui qualifie le paysage est bien l'adjectif *romantique*. C'est le même mouvement qui soutient les deux idées. Pierre Letourneur le risque pour la première fois, dans un passage exemplaire, qui confond avec délectation paysage et âme romantique :

Celui qui voudra connaître [Shakespeare] doit errer dans la campagne, [...] gravir sur la cime des rochers et des montagnes. Que de là il porte sa vue sur la mer, qu'il la fixe sur le paysage aérien et romantique des nuages, alors il sentira quel fut le génie de Shakespeare, ce génie qui peint tout, qui anime tout<sup>137</sup>.

La figure proposée n'est pas si loin de la peinture du *Randonneur au-dessus des nuages* que Caspar Friedrich exposera en 1818. Letourneur offre, quarante ans plus tôt, une des toutes premières métaphores du paysage comme supplément d'être. Le génie se dit en termes de roches et d'eau, sous la coulée des nuages. Letourneur, précurseur modeste, trouve sous le crâne de Shakespeare un *paysage*, et qu'il baptise *romantique*. On est au milieu des

---

<sup>136</sup> Le *Robert et Collins*, à l'adjectif *scenic*, qui lui correspond, ne donne pas d'autre traduction que « pittoresque ». *Scenery*, pour sa part, y a pour premier sens « paysage » ; pour second, « décors de théâtre ».

<sup>137</sup> Cité par Henri Roddier, in Jean-Jacques Rousseau, *op.cit.*, p.210. « Gravir sur la cime », car le verbe *gravir* fut d'abord intransitif. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il peut être construit des deux façons. Letourneur adopte l'ancienne.

années 1770. Jean-Jacques Rousseau emploiera, lui, le mot de romantique dans la cinquième promenade des *Rêveries du promeneur solitaire*. La référence est, d'un rien, plus tardive que les précédentes, puisque le livre, rédigé dans les derniers mois de sa vie, paraîtra en 1782, quatre ans après sa mort. Le paysage qu'il qualifie ne déparerait pas, deux siècles et demi plus tard, un de nos charmants et désuets *Guides verts* :

Les rives du lac de Biemme sont plus *sauvages et romantiques* que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près, mais elles ne sont pas moins riantes. S'il y a moins de cultures de champs et de vignes, moins de villes et de maisons, il y a aussi plus de verdure naturelle, plus de prairies, d'asiles ombragés de bocages, de contrastes plus fréquents et des accidents plus rapprochés. Comme il n'y a pas sur ces heureux bords de grandes routes commodes pour les voitures, le pays est peu fréquenté par les voyageurs. Mais qu'il est intéressant pour des contemplatifs solitaires qui aiment à s'enivrer à loisir des charmes de la nature, et à se recueillir dans un silence que ne trouble aucun autre bruit que le cri des aigles, le ramage entrecoupé de quelques oiseaux, et le roulement des torrents qui tombent de la montagne<sup>138</sup> !

Le néologisme *romantique* prend son appui sur l'adjectif *sauvage*, qu'il enrichit. *Sauvage*, en retour, autorise le terme qui le suit, qui se justifie sans soutien d'une note. La description dévide tout ce que contient le mot *romantique*, en « contrastes et accidents », jusque dans le silence qu'amplifient un cri d'oiseau ou le bruit d'une cascade éloignée. La romance du paysage s'annonce avec la transparence d'une énigme. Les années prérévolutionnaires le pressentent, l'expérience paysagère, c'est éprouver ce qui nous dépasse et mesurer en soi un écart. Le paysage est cette question qui réclame de ne pas être résolue. Mais il faudra, pour qu'une nouvelle génération lui octroie ce statut, que les tentatives multipliées de la Révolution pour concevoir des succédanés au dieu de la Bible aient montré leur naïveté, du culte de la Raison

---

<sup>138</sup> Jean-Jacques Rousseau, *les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, LGF, 1972, p.71-72. Nous soulignons.

en 1793 à celui de l'Être suprême en 1794, et du culte de la liberté, dont Georges Danton inquiétait les prêtres réfractaires<sup>139</sup>, à la liberté du culte, qui, en 1795, rendait chacun à ses interrogations.

Quand les *Promenades des jardins d'Ermenonville* seront republiées, en 1811, les vingt-trois années écoulées depuis la première parution auront bouleversé la société européenne et l'histoire d'une bonne partie du monde. René de Girardin est mort depuis trois ans. Il a laissé dès 1793 l'entretien et la jouissance d'Ermenonville à son fils aîné, ayant décidé de ne plus retourner sur le terrain de ses chimères philosophiques. L'Empire français s'étend maintenant sur l'Europe : vaste paysage brouillé, où un dictateur<sup>140</sup> issu de la république impose par les armes le code civil à une géographie de quarante-quatre millions de personnes. Bonaparte avait dix-neuf ans en 1788 ; il n'en a que quarante-deux, mais il est déjà à l'autre bout de son histoire. Dans quatre ans, il en sera réduit à dicter ses visions contrariées à son secrétaire, sur un îlot de l'Atlantique Sud. Le mardi 9 avril 1816, le dévoué Emmanuel de Las Cases note ces propos, tenus par l'empereur, précise-t-il, « avec une chaleur qui tenait de l'inspiration » :

La Contre-Révolution, même en la laissant aller, doit inévitablement se noyer d'elle-même dans la Révolution. Il suffit à présent de l'atmosphère des jeunes idées pour étouffer les vieux féodalismes ; car rien ne saurait désormais détruire ou effacer les grands principes de notre Révolution. Ces grandes et belles vérités doivent demeurer à jamais, car nous les avons entrelacées de lustre, de

<sup>139</sup> « Apprenons aux prêtres à nous respecter. Un temps viendra où le seul culte des Français sera celui de la liberté », tonne Georges Danton, contre un évêque réfractaire, qui a fait suspendre son traitement à un prêtre constitutionnel qui s'est marié. Cité par Augustin Gazier, *Études sur l'histoire religieuse de la Révolution française, depuis la réunion des états généraux jusqu'au Directoire*, Paris, Armand Colin, 1887, p.193.

<sup>140</sup> Napoléon a la bonne grâce de le reconnaître – en s'en justifiant –, lors d'un parallèle qu'il fait de lui avec la haute figure pacifique de George Washington, élu premier président des États-Unis en avril 1789. Dans le contexte américain, dit-il, j'aurais pu « montrer avec fruit sa modération, son désintéressement, sa sagesse » ; mais dans l'état politique où se trouvait la France « sous la dissolution du dedans et sous l'invasion du dehors », « je n'y pouvais raisonnablement parvenir qu'au travers de la dictature universelle. [...] Demander de moi avant le temps ce qui n'était pas de saison était d'une bêtise vulgaire. » in Emmanuel de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*, rééd. Garnier frères, 1961, tome I, p.250-251.

monuments, de prodiges ; nous en avons noyé les premières souillures dans des flots de gloire ; elles sont désormais immortelles. Sorties de la tribune française, cimentées du sang des batailles, décorées des lauriers de la victoire, saluées des acclamations des peuples, sanctionnées par les traités, les alliances des souverains, devenues familières aux oreilles comme à la bouche des rois, elles ne sauraient plus rétrograder. Elles vivent dans la Grande-Bretagne, elles éclairent l'Amérique, elles sont nationalisées en France : voilà le trépied d'où jaillira la lumière du monde<sup>141</sup> !

C'est devant cet horizon aux lumières indistinctes que les intellectuels de la génération de Bonaparte oublient les jardins d'utopie pour penser, sur un mode plus dramatique, en paysage.

---

<sup>141</sup> Emmanuel de Las Cases, *op.cit.*, tome II, p.494-495.

## CHAPITRE II

### DU TEMPS

Une intelligence qui, pour un instant donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée, et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome. Rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir comme le passé seraient présents à ses yeux<sup>142</sup>.

Il y a diverses façons de participer d'un mouvement d'idées. L'une d'elles est de lui tourner le dos. Cet été 1789, un jeune Parisien de 18 ans ne porte aucune attention aux événements de la mi-juillet, pas plus qu'à la nuit du 4 août, où la Constituante abolit les privilèges. Un peu plus tard dans ce mois d'août, sans trop prévenir sa famille, il part à pied découvrir le pays de Jean-Jacques Rousseau. Sa soif d'idéal lui fait négliger tout ce qui bouleverse alors la capitale et la France entière ; il poursuit une idée qu'il place très au-dessus des

---

<sup>142</sup> Simon Laplace, *Essai philosophique sur les probabilités*, Paris, Courcier, 1814, p.3. Laplace déclare en préambule de l'ouvrage : « Cet essai philosophique est le développement d'une leçon sur les probabilités que je donnai en 1795 aux écoles normales. [...] J'expose ici, sans le secours de l'analyse, les principes et les résultats généraux de cette théorie, en les appliquant aux questions les plus importantes de la vie, qui ne sont en effet, pour la plupart, que des problèmes de probabilité. On y verra sans doute avec intérêt qu'en ne considérant même, dans les principes éternels de la raison, de la justice et de l'humanité, que les chances heureuses qui leur sont constamment attachées, il y a de grands avantages à les suivre et de grands inconvénients à s'en écarter. » p.2.



contingences et qui lui a fait rejeter comme mesquin tout souci d'identité sociale. Quinze ans plus tard, dans son roman *Oberman*, Étienne Pivert, dit Senancour, fera dire à son narrateur, d'un ton également candide et arrogant :

Il fallait commencer, pour la vie peut-être, ce que tant de gens qui n'ont en eux aucune autre chose appellent un état. Je n'en trouvai point qui ne fût étranger à ma nature ou contraire à ma pensée [...] Je vis qu'il n'y avait point d'accord entre moi et la société, ni entre mes besoins et les choses qu'elle a faites<sup>143</sup>.

« Tant de gens qui n'ont rien qu'un état », voilà la société, qu'elle soit occupée ou non à se révolutionner. Un état, c'est ce qui ne bouge pas. La société est un corps-mort où l'on s'arrime, pour s'immobiliser. Aller de l'avant, c'est découvrir la nature en nous. On est riche d'un soi qu'on ne découvre qu'en divorçant du monde. Pas plus qu'un métier, un engagement politique ne saurait répondre à cette exigence intime. Le 26 août de cet été-là, l'Assemblée nationale énonce « dans une déclaration solennelle, les droits naturels, inaliénables et sacrés de l'homme, afin que cette déclaration, constamment présente à tous les membres du corps social, leur rappelle sans cesse leurs droits et leurs devoirs<sup>144</sup> ». Étienne de Senancour s'en rendra compte plus tard. À cette date, sur la route d'une Suisse qu'à rêvée son adolescence, il pérégrine, solitaire. Le garçon n'en est pas moins engagé dans une quête symptomatique de sa génération. Il prépare son entrée en paysage, comme on parlerait d'entrée en religion. Il prépare aussi son entrée en littérature, et plusieurs publications, dont nous aurons à reparler, précéderont *Oberman*, qui paraît en 1804.

---

<sup>143</sup> Étienne de Senancour, *Oberman* [1804], Béatrice Didier éd., Paris, LGF, 1984, p.25-26. Le temps fictif du roman conjugue les mois de l'ancien calendrier et une façon de compter les années reprise du calendrier républicain – mais sans y toucher, à la façon de Senancour, et sans du tout s'y référer en tant que fait historique. La première lettre est datée du « 8 juillet, première année ». Année de tous les commencements. La dernière lettre du roman, dans l'édition de 1804, portera comme date « 6 décembre, IX ». Pour la réédition de 1833, Senancour ajoutera une lettre datée « 28 juin, X », puis pour celle de 1840, une ultime lettre « sans date connue ».

<sup>144</sup> Extrait des premières lignes de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*.

## 2.1 POETIQUE DE L'INSTANT

Oberman, voix diaphane plus qu'héros de ce roman musical, adresse quatre-vingt-dix lettres à un destinataire dont on ne saura jamais rien. Un soir de juillet, l'épistolier chemine, au-delà de Neuchâtel, sur la route de Saint-Blaise et atteint le bourg de Marin, d'où se découvre le lac<sup>145</sup>.

Je descendis une pente escarpée et je me plaçais sur le sable, où venaient expirer les vagues. L'air était calme, on n'apercevait aucune voile sur le lac. Tous reposaient, les uns dans l'oubli des travaux, les autres dans celui des douleurs. La lune parut. Je restais longtemps. Vers le matin, elle répandait sur la terre et sur les eaux l'ineffable mélancolie de ses dernières lueurs. La nature paraît bien grande à l'homme lorsque, dans un long recueillement, il entend le roulement des ondes sur la rive solitaire, dans le calme d'une nuit encore ardente et éclairée par la lune qui finit<sup>146</sup>.

Inspiration, expiration senancourienne. L'élément le plus tangible du tableau est donné en creux : « On n'apercevait aucune voile sur le lac. » Les habitants sont fantomatiques. Absents du lieu, ils reposent dans l'oubli de soi, abandonnés au souffle du sommeil. Quelque part devant nous, l'eau est l'haleine des vagues, « roulement des ondes sur la rive solitaire ». Le ressassement liquide scande toute la scène, ouvrant et refermant le passage. Au-dessus, un ciel probable, qu'occupe la lune. La contemplation tient dans ces deux phrases :

La lune parut. Je restais longtemps.

Six mots posés, concis. Une nuit passe. Ce temps long se dit d'une faille. Placées en miroir, deux phrases sèches, de cinq pieds. La première nous aveugle ; la seconde nous porte, nous a déjà portés à l'autre bout de la nuit. Entre elles, le point typographique est l'incommensurabilité de l'instant. Instant toujours dit à sa fin : le *long recueillement* se fait, selon le continuum

<sup>145</sup> Aujourd'hui le bourg de Marin-Épagnier. Tous ces noms relèvent de la géographie.

<sup>146</sup> Étienne de Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p.42.

de la dernière phrase, dans une « nuit encore ardente et éclairée par la lune qui finit ». Façon de futur antérieur : une fin aura été là, au présent, sur l'horizon de passé simple et d'imparfait.

La suite du passage que nous venons de citer voit se lever, inattendu, un orage digne de l'apocalypse : celui qui se joue dans l'esprit d'Oberman, quand l'épistolier déchiffre en lui le travail de cette nuit. Ce sont trois pages survoltées, rythmées d'oppositions, où toutes les impressions se bousculent, se confrontent, des réflexions les plus amères aux jugements éperdus sur son compte, « charme et tourment de nos vaines années ».

Passion universelle, indifférence, sagesse avancée, voluptueux abandon : tout ce qu'un cœur mortel peut contenir de besoins et d'ennuis profonds ; j'ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable. J'ai fait un pas sinistre vers l'âge d'affaiblissement. J'ai dévoré dix années de ma vie<sup>147</sup> !

Le paisible friselis d'un lac sous la lune a englouti, tel le *Saturno devorando a un hijo* de Goya<sup>148</sup>, dix ans de la vie du narrateur, et son innocence tout entière. Béance sur une éternité d'inachèvement, la nuit de Marin n'en finira jamais de finir. Pas de matin esquissé, mais le calme en point d'orgue d'une nuit « encore ardente qu'éclaire cette lune qui finit ». Le corps à corps que livre Oberman avec ce qui relève de son inscription dans le monde le reconduit inlassablement face à cet impossible : saisir l'instant où l'on pénètre le paysage. Deux états paroxystiques s'y confondent, du temps et de l'espace. *Oberman* est ce roman qui livre le secret de Sisyphe : l'horizon est la conscience tragique du temps. Senancour s'y abîme, dans la jouissance ironique que lui procure le combat, et ne renonçant à aucune déploration.

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>148</sup> À Madrid, musée du Prado. De la série des quatorze « peintures noires de la Quinta del sordo », réalisée par Goya dans sa maison de Manzanarès, entre 1819 et 1823. Huile sur enduit de plâtre, transposée plus tard sur toile par Salvador Martínez-Cubells, 146 x 83 cm. Francisco Goya, s'il est plus vieux d'une génération que Senancour, peint cette scène vingt ans plus tard, vers 1820, à 75 ans.

Si la vie de l'homme était éternelle, si seulement elle était plus longue, si seulement elle restait semblable jusque près de sa dernière heure, alors l'espérance pourrait me séduire et j'attendrai peut-être ce qui du moins serait possible. Mais y a-t-il quelque permanence dans la vie ? Le jour futur peut-il avoir les besoins du jour présent, et ce qu'il fallait aujourd'hui sera-t-il bon demain ? Notre cœur change plus rapidement que les saisons annuelles ; leurs vicissitudes souffrent du moins quelque permanence, parce qu'elles se répètent dans l'étendue des siècles. Mais nos jours, que rien ne renouvelle, n'ont pas deux heures qui puissent être semblables. Leurs saisons, qui ne se réparent pas, ont chacune leurs besoins. S'il en est une qui ait perdu ce qui lui était propre, elle l'a perdu sans retour<sup>149</sup>.

Développement en boucle. Le narrateur attaque sur la rémission imaginée d'une éternité offerte à l'homme, et c'est pour conclure sur l'insaisissable dans l'instant. L'interlocuteur d'Oberman, son mystérieux vis-à-vis dans cet échange de lettres<sup>150</sup>, serait en droit de lui faire observer que son hypothèse de départ sur l'homme éternel est non avenue, puisque, fût-ce dans l'éternité des temps, il resterait vrai de nos heures que « s'il en est une qui [eût] perdu ce qui lui était propre, elle l'[aurait] perdu sans retour ». Seulement Oberman le dit mieux, par son cheminement à lui. Car tout réside dans le cheminement, semblable à lui-même et toujours différent, avec le balancement de la marche et multipliant les détours. L'éternité ne s'y entend plus que comme rythme, permanence de vicissitudes<sup>151</sup>. Or, de ce mouvement qui n'est que de se répéter, germe une conception du temps qui, aussi désespérante qu'Oberman veuille la dire, est d'une subtile originalité. L'énigme, déplacée, est reportée sur la singularité de l'instant. Ce qui fait question, c'est ce que le narrateur nomme le « propre » de nos heures. L'instant se fait vérité. Le dilemme est que cette vérité lui est singulière : on ne peut soutenir le même sens, d'un instant à

<sup>149</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p.167-168.

<sup>150</sup> Interlocuteur muet. Le roman de Senancour ne nous donne à lire que les lettres d'Oberman. On ne discerne ce correspondant fantôme que dans les suggestions qu'Oberman reprend de lui, ou ce qu'il interprète, pour le réfuter le plus souvent, de ce discours imaginaire en filigrane.

<sup>151</sup> Le mot, cependant, n'a pas encore l'acception essentiellement péjorative qu'il a prise aujourd'hui. Il faut y entendre la simple idée de successions, de variations.

l'autre. Que reste-t-il, alors, de cet instant ? de cette vérité ? Il reste l'affirmation d'un horizon du sens, ce féérique tremblé du paysage qui oriente notre façon nouvelle d'être au monde.

Le génie littéraire de Senancour réside dans le ressassement d'une insatisfaction sans bornes, au moment où il touche à ce qui fait sens. C'est cette insatisfaction, éprouvée comme une désespérante jouissance, qui nous ouvre le monde sensible. L'art poétique a en charge une pensée entrevue, une idée qui ne peut se fixer. Le style senancourien s'évertue à tout dire pour signifier, rigueur oblige, qu'aucun fin mot ne sera dit. C'est ce qui le porte à ces traits : « Nos jours que rien ne renouvelle n'ont pas deux heures qui puissent être semblables. » Où *renouvelle* est tout autant la marque pathétique du temps qui fuit que celle d'une insignifiance qui dure. L'instant nous échappe infiniment. C'est lui qui recèle le mystère de ce qui nous dépossède.

Le paysage est la vision qui atteste de cette expérience intime. Il figure, de notre présence au monde, ce qu'on ne saisit pas. *Oberman*, qui est, avec un grand L, le Livre du paysage, fait du sentiment de dépossession l'identité la plus sûre du narrateur, celle qu'il renie par mégarde et qui se rappelle à lui.

Il m'est arrivé, rarement mais quelquefois, d'oublier que je suis sur la terre comme une ombre qui s'y promène, qui voit et ne peut rien saisir. C'est là ma loi ; quand j'ai voulu m'y soustraire, j'en ai été puni. Quand l'illusion commence, mes misères s'aggravent. Je me suis senti à côté du bonheur, j'en ai été épouvanté<sup>152</sup>.

Formules senancouriennes, toujours sidérantes. À échapper par inadvertance à ce sentiment de dessaisissement, on risquerait d'éprouver l'alarmante illusion qu'on peut être heureux. La loi humaine nous en garde ! Nous aurions basculé dans la vanité du jeu, dans quelque forme univoque et dérisoire. Toute jubilation s'assécherait, à se détourner de l'amère insuffisance de l'instant, de la trahison qu'il augure et à laquelle la vérité nous réclame d'être fidèle.

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.422.

L'écriture de Senancour se forge à dire et à redire ce froissement de notre être, et le choix du roman par lettres qu'est *Oberman* relève l'impression de mélodie. La lettre, qui installe un récit fluide et éthéré, témoigne en soi de l'évanescence des choses. Ce qu'il s'agit de désigner ne saurait apparaître que comme lamentation. La suspicion qui porte sur toute voix doit être là, en filigrane. L'instant, s'il est quelque chose, est un écho, une distance.

Le procédé de la lettre a une autre fonction, essentielle. Le *je* d'un roman à la première personne, qu'il feigne ou non d'être un monologue intérieur, s'adresse au lecteur. Ce dernier est engagé dans un lien au premier degré avec le narrateur. Le *je* du roman par lettre ne crée pas cette relation. Il s'adresse à autrui à l'intérieur du récit, ce qui produit l'effet de réel de la banalité épistolaire, et, pour la même raison, le lecteur, tenu à l'écart, est placé dans un statut de voyeur. Ce *je-là*, plus incarné du fait de l'effet de réel, s'en trouve en même temps plus lointain, parce que renvoyé à la fable d'une correspondance où le lecteur n'a aucune part. On comprend que ce procédé intéresse un écrivain comme Senancour. L'« ombre qui se promène, qui voit et ne peut rien saisir » ne saurait, fût-ce à la première personne, s'accoquiner ou s'épancher avec le lecteur. Elle erre à travers le monde en sachant que le réel est fiction. *Oberman* est à la fois un banal voyageur sans qualités et un discours qui s'évertue à se disculper, en s'accablant, face à une instance morale et amicale aux intentions très incertaines. Senancour inaugure, dans ce procédé, un rapport à la justification dont on sait l'importance qu'elle prendra dans la littérature contemporaine.

Senancour, au début de l'ouvrage, s'est bien gardé de présenter ces lettres comme une liasse retrouvée, selon un expédient qui était courant au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais il ne convient pas pour autant de les donner comme fictives. Pour préserver le maximum d'ambiguïté, il mène l'affaire de main de maître, dans les quatre brèves pages de ses « observations » préliminaires. « Ces lettres ne sont pas un roman », prévient-il, mais la raison qu'il en donne n'est pas

qu'elles proviendraient d'un courrier authentique. C'est, dit-il, qu'elles n'ont « point de mouvement dramatique, d'événements préparés et conduits, point de dénouement<sup>153</sup> ». Cela suffit, en effet, littérairement parlant. Après quoi le préfacier, qui se qualifie d'éditeur – sans signer d'aucun nom – analyse ces lettres tout à fait comme une œuvre de fiction, et n'hésite pas à se laisser deviner comme étant l'auteur qui s'explique de ses intentions. Senancour réalise de ces tours de force en virtuose, au point qu'un lecteur pressé pourrait le trouver confus. Il est tout le contraire, pourtant, et d'une savoureuse précision dans l'obtention de ses effets. Réel et fiction perdent toute pertinence lorsqu'ils sont démêlés l'un de l'autre et mis chacun d'un côté. Entre ces deux grossiers mirages, la vérité est illusion. Notre identité s'observe dans le reflet fragile de nos certitudes.

Ces conceptions étendues qui rendent l'homme si superbe et si avide d'empire, d'espérances et de durée, sont-elles plus vastes que les cieus réfléchis sur la surface d'un peu d'eau de pluie, qui s'évapore au premier vent<sup>154</sup> ?

La poétique de l'instant, en nous offrant tout, ne nous octroie rien. Dire le ciel entier où l'âme s'engouffre devant une flaque bientôt sèche, c'est dire exactement la beauté du monde telle que la découvre l'expérience paysagère. De l'illusion à l'inachevé, du glissement de sens au paradoxe, l'écriture de Senancour invente la forme qui nous place et nous replace sans cesse au point de flottement :

Dans ce jour, le premier où je sentis tout le néant qui m'entourne [...], avec quelle indifférence j'eusse abandonné la vaine succession de ces heures si longues et si fugitives [...]. Ce jour d'irrésolution fut du moins un jour de lumière [...]. Dans la plus grande anxiété où j'eusse jamais été, j'ai joui pour la première fois de la conscience de mon être<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.18, pour ces deux citations.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.26.

Le jeune Oberman évoque, dans cette première lettre du recueil, sa décision de fuir Lyon, son départ inopiné et sans objet, vers l'horizon des monts suisses. « J'ignore où je m'arrêterai. » La jouissance de notre être, constate-t-il, est la conscience d'un trouble extrême qui nous éblouit. Les heures – longues ? fugitives ? – y précipitent dans un émoi qui a un goût léthal et l'affolante saveur de l'inconnaissable. Oberman n'a qu'une seule et unique quête, cette jouissance, et elle n'est digne de s'énoncer que comme un moment lamentable.

Inscrire cette désolation comme jouissance, c'est en quoi Oberman est par excellence le héros de fiction écrivain. Rien n'est laissé au récit de la violence de l'aventure ; elle n'existe que d'être tissée dans les mots auxquels s'affronte, lettre à lettre, le personnage de papier. La passion de l'instant est un dire, l'expérience du paysage est un dire. Oberman, qui n'a pas de visage et si peu de vis-à-vis, est affublé d'un nom qui, dans ces montagnes suisses, a valeur d'écho. Il est la voix des paysages dont les confins sont l'Oberland<sup>156</sup>, cette longue plainte qui s'entend dans la sérénité de l'air. Un des rares lecteurs à avoir signalé *Oberman* de façon élogieuse dans un article de 1806, Charles Nodier écrira de Senancour, dans *le Temps* du 21 juin 1833 :

Le mot a, dans son langage, je ne sais quelle propriété intime qui vivifie, qui réalise la parole, qui la fait tomber sous le sens comme le chant d'un instrument, comme les couleurs d'un tableau<sup>157</sup>.

Une telle voix, qui *réalise la parole*, n'a pas de lieu. Elle est le flux du temps, un son, une intensité. Elle occupe le champ illimité de l'être. Elle module, sans rencontrer de frontière, l'adresse à autrui, la contemplation, le rêve absent. Elle dissout dans son flot ce qui oppose une résistance à la délicatesse d'une

---

<sup>156</sup> Ce nom désigne la haute région des glaciers du sud de Berne, la plus impressionnante de Suisse, aux dires de Leslie Stephen (le père de Virginia Woolf), racontant ses ascensions alpines dans *The Playground of Europe* (1871). Dans les notes fin d'ouvrage de l'édition d'*Oberman* qui nous sert de référence, Béatrice Didier précise que « Senancour rêvait de pénétrer dans le fond de la Suisse, vers l'Unterwalden et l'Hasly » (p. 500, note 1 pour la page 153). Ce qu'il ne fera pas, semble-t-il. L'Unterwalden forme les deux cantons actuels d'Obwalden et de Nidwalden, au nord-est de l'Oberland bernois.

<sup>157</sup> Béatrice Didier, *l'Imaginaire chez Senancour*, Paris, José Corti, 1966, p. 247. Béatrice Didier reprend une citation de Joachim Merlant.



impression. Parce qu'elle conjugue le mouvement et l'instant, le sens et son hésitation, elle est la voix qui rend au réel ce battement nécessaire qui nous délivre des évidences.

La vie positive est aussi comme un songe. C'est elle qui n'a point d'ensemble, point de suite, point de but. Elle a des parties certaines et fixes, elle en a d'autres qui ne sont que hasard et discordance, et qui passent comme des ombres, et dans lesquelles on ne trouve jamais ce qu'on a vu. Ainsi dans le sommeil on pense en même temps des choses vraies et suivies, et d'autres bizarres, désunies et chimériques, qui se lient je ne sais comment aux premières. Le même mélange compose, et les rêves de la nuit, et les sentiments du jour<sup>158</sup>.

Senancour, avec sa génération, a peu de goût pour la métaphore. Il ne ferait pas dire à son héros que la vie est un songe. On sentirait l'image éloquente et facile. La pensée paysagère n'est pas théâtrale ; elle aime les idées. À préférer la comparaison, moins imposante, plus allusive, Senancour manie le scalpel tout en finesse. Distinguer, chez Senancour, ce n'est jamais trancher ; c'est présenter les intrications qui constituent un ensemble, en en défaisant d'autres. Rien ne prime sur rien, rien ne s'isole ; mettre en exergue dévoie le sens. Il s'agit de ne pas s'abuser et, donc, de faire glisser les faux nœuds pour voir où la corde se noue. Étienne de Senancour porterait mieux que quiconque le titre de philosophe-artiste, bien qu'il ait été oublié de Jean-Noël Vuarnet quand ce dernier retrace, à partir du mot de Nietzsche, une généalogie des *Künstler-Philosophen*, dont il circonscrit la catégorie :

Leur visée n'étant pas l'outre-monde<sup>159</sup>, ils auraient rapport à la Nature, au Temps et à l'Espace, [...] ils pratiqueraient la philosophie non pas comme *aletheia* mais comme art de et dans l'immanence, art de la transformation et non du dévoilement : art poétique, art médical, scientifique, révolutionnaire<sup>160</sup>.

<sup>158</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p.83.

<sup>159</sup> Vuarnet stigmatise nommément Platon et Hegel.

<sup>160</sup> Jean-Noël Vuarnet, *le Philosophe-artiste*, Paris, UGE, 1977, p. 10.

Pas de vérité, pas de dévoilement, pour Senancour. Aucune solution univoque. Ainsi, la vie positive et le songe sont deux choses ; seulement on n'a pas assez vu ce qu'elles partagent. L'intelligence de l'analyse vient du point de vue qu'elle choisit. Les idées, peut-être, nous viennent moins d'un hypothétique for intérieur, qui raisonne, partage et classe, que de la surface de l'être, à fleur de peau. Alors, de la vie, admettons cette part qui nous procure le sentiment de la réalité, mais reconnaissons ces impressions, tout aussi réelles, « qui passent comme des ombres et dans lesquelles on ne trouve jamais ce qu'on a vu ». Ce qu'on ne voit guère de la vie positive, il en prend l'intuition du rêve et, du rêve, il souligne la part de logique qu'on réserve à la vie consciente. La méthode senancourienne réside dans la multiplication des rapports que suggère l'abandon à nos perceptions. Tout s'autorise de ce que nous ressentons, pour la raison qu'il n'y a pas de dévoilement univoque du sens. Le sentiment de désespérance de Senancour est ce qui lui fait découvrir l'enchantement du monde. L'insoutenable légèreté de l'être alimente, chez lui, le jeu subtil des paradoxes.

Dans ces mêmes années, les romantiques allemands voient dans les images du rêve la grande source vivifiante. Heinrich von Ofterdingen, le héros du grand roman de Novalis, serait bien aise de le faire entendre à son artisan de père, pour qui *Traüme sind Schaüme*, les songes sont écume et mensonge ; au sortir d'un rêve délicieux dont sa mère l'a tiré, le jeune homme tente de l'expliquer à ses parents :

Le rêve, fût-il le plus confus, n'est-il pas un phénomène extraordinaire qui, même si l'on n'y voit pas un message divin, n'en est pas moins une déchirure révélatrice dans le voile mystérieux qui tombe, avec ses mille plis, sur notre vie profonde<sup>161</sup> ?

---

<sup>161</sup> Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Marcel Camus trad., Paris, Aubier-Montaigne, 1942, p.75.

Et, comme dans ce rêve de la fleur bleue qui ouvre le roman, le sommeil, par la suite, sera la source des autres moments épiphoniques du récit, comme celui de la fête d'Augsbourg, chez le vieux Schwaning, où Heinrich rencontre Mathilde. La nuit venue, dans son rêve, il demande à celle-ci :

Resterons-nous ensemble ? – Éternellement, répondit-elle, en appuyant ses lèvres sur les siennes et en l'enlaçant si fermement qu'elle ne pouvait plus se séparer de lui. Elle lui prononça dans la bouche un mot magique et mystérieux, qui résonna par tout son être. Il allait le répéter quand, à l'appel de son grand-père, il se réveilla. Il eût volontiers donné sa vie pour se rappeler de ce mot<sup>162</sup>.

Le réveil prive du fin mot, mais le rêve assure de sa réalité. De même chez Senancour, la part accordée aux états du sommeil et au rêve tire tout son suc de l'absence d'*aletheïa*, tel qu'y fait référence Jean-Noël Vuarnet. Pas d'autre terre promise que la révélation de l'instant. Le secret n'est ni de l'ombre ni du plein jour. Il est dans l'irritante magie du présent, qui dépasse nos forces. Quinze ans après *Oberman*, Senancour dessinera, pour la première édition de ses *Libres méditations*, toujours reprises et toujours inachevées, les trois cercles de compréhension auxquels l'homme se confronte :

Tous les hommes écoutent les choses déterminées, c'est l'objet ordinaire de leur discours. Volontiers même, ils entendent la musique, cet autre langage qui est plus vague, plus mystérieux ; mais là, ils s'arrêtent. L'activité des êtres qui ne vivent point et le balancement de tout ce qui est dans l'espace, l'inexprimable harmonie de la nature demandent une attention si profonde que peu d'entre nous s'attachent à pénétrer le secret d'une telle éloquence<sup>163</sup>.

Peu s'attachent à pénétrer l'inexprimable harmonie, et Senancour, comme il convient, induit dans la forme même qu'il propose que ni lui ni personne n'y

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.261.

<sup>163</sup> Étienne de Senancour, *Libres méditations*, éd. Béatrice Didier, Genève & Paris, Droz-Minard, 1970, p.374. Cette édition Didier proposant le dernier état des manuscrits de Senancour à sa mort, en 1846, notre citation n'y figure plus que comme variante, tirée de la première édition, celle de 1819.

parvient, puisqu'elle est inexprimable. Qui entendrait, en effet, cette langue, qui bruit bien au-delà de l'envoûtement des sons ? Qui dira le balancement de tout ce qui est dans l'espace ? Qui dira l'activité des êtres qui ne vivent point ? Quoi qu'il en soit des fulgurances des *Libres méditations* et d'autres textes de lui, Senancour semble, du reste, avoir troqué sa fascination du balancement de l'espace pour une sagesse plus raisonneuse, et non moins inquiète, qui conservera à *Oberman* son statut d'œuvre maîtresse, en regard des ouvrages qui suivirent. Car c'est bien dans *Oberman*, dans la mise à l'épreuve d'une sensibilité à vif, qu'il nous aura fait vivre le temps comme une déchirure de l'espace.

Si, comme le note Albert Béguin, « l'expérience de Senancour est par certains aspects si proche de celle des romantiques allemands qu'on a pu supposer une influence directe de leur œuvre sur sa pensée<sup>164</sup> », il n'est pas sans intérêt de mettre en parallèle avec le rêve de la Fleur bleue ou celui du Mot de Mathilde, chez Novalis, ce rêve, dans *Oberman*, de la Chute de l'anneau de Saturne, qu'il serait malheureusement trop long de citer ici in extenso. Le paysage nocturne que l'homme qui rêve contemple d'une fenêtre s'est embrasé, parce que Saturne, devenu « plus grand que la Lune », s'est rapproché de la Terre. Des sommets enneigés ferment l'horizon de la plaine léchée par les flammes. Le rêve se poursuit :

Alors l'anneau de Saturne se détache, il glisse dans les cieux, il descend avec une rapidité sinistre, il va toucher la cime des neiges, et en même temps elles sont agitées et comme travaillées dans leurs bases, elles s'élèvent, s'ébranlent et roulent, sans changer, comme les vagues énormes d'une mer que le tremblement du globe entier soulèverait. Après quelques instants, des feux vomis du sommet de ces ondes blanches retombent des cieux où ils se sont

---

<sup>164</sup> Albert Béguin, *l'Âme romantique et le Rêve*, Paris, José Corti, 1939, réimp.1986, p.330. Le rapprochement est d'autant plus intéressant que cette influence, comme Béguin le précise, est clairement démentie pour *Oberman*. Le mouvement romantique allemand se fera essentiellement connaître en France, et à Senancour, à partir de l'ouvrage de Germaine de Staël *De l'Allemagne*, en 1809.

élancés et coulent en fleuves brûlants. Les monts étaient pâles et embrasés selon qu'ils s'élevaient ou s'abaissaient dans leur mouvement lugubre, et ce grand désastre s'accomplissait au milieu du silence, plus lugubre encore<sup>165</sup>.

Saturne la bien nommée va faire de la Terre un chaos, ne laissant des forêts, des cultures et des habitations qu'« un désert de sable aride, rouge, et comme embrasé par un feu intérieur<sup>166</sup> ». Notre planète répond par des soubresauts qui font de ses montagnes une mer volcanique, où les neiges crachent du feu. Le narrateur nous a diligemment prévenus, de son ton ingénu, au moment de nous entraîner au cœur de cette combustion fabuleuse : « Le génie de l'homme éveillé n'atteindrait pas ce que lui représentent les caprices de la nuit. » Rien ne dit mieux, en effet, que cette apocalypse que nous n'avons rien à attendre de Saturne que l'éblouissement de l'instant. Senancour, dans la chute de ce passage magnifique, nous réserve une délicieuse botte d'humour :

Vous pensez sans doute que, dans cette ruine de la terre, je m'éveillai plein d'horreur avant la catastrophe. Mais mon songe n'a pas fini selon les règles. Je ne m'éveillai point, les feux cessèrent, l'on se trouva dans un grand calme. La nuit était obscure. On ferma les fenêtres, on se mit à jaser dans le salon, nous parlâmes du feu d'artifice et mon rêve continua<sup>167</sup>.

Le rêve, pas plus que la vie positive, n'a quoi que ce soit à révéler. Ayant assisté, bouleversée, aux agissements terrifiants de Saturne, la société referme les fenêtres en jasant et parle d'un feu d'artifice. Et, puisqu'il n'y a plus de *je*, mais ce *on* savoureusement choisi par Senancour, il faut imaginer Oberman, préfigurant le personnage de Charlot, regarder autour de lui, hausser les épaules, tordre la bouche et se ranger à l'attitude de tous. Quant-à-soi mis à part. Mais l'autre, aussi étonnamment qu'il se comporte, n'a-t-il pas toujours d'énigmatiques bonnes raisons, auxquelles quelque chose nous enjoindrait de nous ranger ?

---

<sup>165</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p.401.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 400. Nous soulignons.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 400.

Senancour pouvait-il mieux faire pour finir de troubler notre lecture, que de donner en point d'orgue au passage : « nous parlâmes du feu d'artifice et mon rêve continua ». Car c'est le lecteur, alors, qui se demande où il se trouve. Bavardions-nous avec Oberman dans le rêve ? Ou le héros, nous plantant là, s'est-il échappé dans cette ultime réalité où l'on sait qu'on rêve ? Aucun hiatus, pas de réveil. Rien d'une clef des songes qu'il aurait fallu rapporter. Le monde est le même, très ambigu, des deux côtés du miroir.

## 2.2 LA MUSIQUE DES FORMES

Senancour, peintre du temps. Le paysage n'est pas un tableau, mais une musique. Symphonie des sphères dans ce rêve, souffle léger du clapot dans la nuit de Marin. Insatiablement le narrateur d'*Oberman* va poursuivre des paysages, très beaux et très décevants, et les tresser pour nous dans sa langue. Charles Sainte-Beuve, comparant les œuvres de Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et Senancour : « Oberman seul est plus en proie à la nature. Il s'y livre, il s'y plonge et cherche à n'être qu'une sorte de modification sourde du grand milieu universel<sup>168</sup>. » Jugement judicieux, pour le mot « proie », pour l'immersion sourde, pour cette image d'une chair brassée dans la matière en mouvement. Mais une réserve de notre part : sur le mot de nature, qui se donne l'air de désigner quelque chose, alors qu'il est le chiffre de l'énigme. L'exigence de Senancour est de ne pas s'y arrêter, de l'interroger avec plus de scrupule, d'en établir l'incertitude quand les trois autres auteurs que Sainte-Beuve lui compare nous laisseraient penser qu'ils savent de quoi il retourne<sup>169</sup>. Plus libre de l'idée de nature, Senancour pénètre d'autant mieux les

---

<sup>168</sup> Béatrice Didier, *l'Imaginaire chez Senancour*, *op.cit.*, p. 358.

<sup>169</sup> Ceci dit, en tenant compte d'une autre réserve sur la proposition de Sainte-Beuve. Elle tient à notre conviction que, si mettre en parallèle, pour leur démarche littéraire, Chateaubriand et Senancour est pertinent, parce qu'ils ont le même âge, ça n'a plus grand sens quand on évoque Bernardin de Saint-Pierre, qui pourrait être leur père, et encore moins Jean-Jacques Rousseau, qui pourrait être leur grand-père.

enjeux du paysage. Peintre, il préserve l'évanescence fluidité de ses images, aériennes, musicales, prises dans les rets de l'heure :

Vous que le vulgaire croit semblable à lui parce que vous vivez avec simplicité, [...] vous vous reconnaissez, vous vous entendez dans une langue que la foule ne sait point, quand le soleil d'octobre paraît dans les brouillards sur les bois jaunis, quand un filet d'eau coule et tombe dans un pré fermé d'arbres, au coucher de la lune, quand, sous le ciel d'été, dans un jour sans nuages, une voix de femme chante à quatre heures, un peu au loin, au milieu des murs et des toits d'une grande ville<sup>170</sup>.

Les *quand* scandent l'esquisse, non pas les *où*. La saison, le jour et l'heure font l'essence du paysage, quand nous étreint cette étrangeté de nous reconnaître, de nous entendre dans une langue qui n'a pas de nom. « S'entendre dans une langue », expression de haute poésie, jetée si simplement au courant de la phrase, c'est le style senancourien. Cette langue inaudible, les lettres d'Oberman s'évertuent à la transcrire. Elles en ânonnent la confusion et la livrent en éclats. Senancour, écrivain, n'est pas plus romancier que philosophe, pas plus poète que peintre ou musicien, s'il est tout cela. Pas plus que d'un état, il n'est au service d'une forme. C'est un rêveur, en toute rigueur ; un esprit saturnien. L'ouvrage qu'il publie deux ans plus tard, *De l'amour*, trouve des mots très clairs pour définir l'horizon du philosophe-artiste chargé de penser le monde contemporain : une illusion qui ne subjugué, ni ne trompe.

L'idéal, singulière réalité du plaisir, l'idéal nous est devenu naturel. Il nous faut une illusion qui ne subjugué pas, qui ne trompe jamais, qui prolonge le contentement. Gardons avec soin cette sensibilité, cette impatience de l'âme, cette jeune aptitude, principe des clartés du génie, précieuse effervescence qui promet le perfectionnement des choses et qui, au milieu de ce qui est, nous fait toujours entrevoir ce qui pourrait être. Sagement ménagées, ces facultés

---

<sup>170</sup> Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p.154.

deviennent notre soutien jusque dans l'affliction : il importe de les maintenir et il sera beau de s'en laisser importuner avec persévérance<sup>171</sup>.

On comprend ce que Senancour entend par naturel : une qualité qui s'acquiert. Cette qualité fait nôtre l'illusion qui ne trompe pas, autre définition du Temps. Cette réalité du plaisir, si elle est donnée, s'entretient pourtant, se ménage, ouvre aux clartés du génie ceux qui savent s'y livrer. Dans l'exercice d'une présence aux choses qui mobilise l'impatience de l'âme et sa persévérance, tout ramène, chez Senancour, à la genèse de l'instant. La leçon d'*Oberman* est que cette quête se dit en paysage. L'œuvre à suivre de Senancour montrera, on peut le regretter, qu'elle se gauchit à se décliner autrement.

Soixante ans plus tard, Charles Baudelaire, à propos de Constantin Guys, développe en ces termes le sens qu'il donne à l'idée de modernité :

Ainsi, il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui du flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité, car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit pour lui de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire<sup>172</sup>.

Étienne de Senancour, alors, est ce moderne, qui prend la pensée à rebours. On déduisait, d'une idée de l'éternité, le sens du temporel ; Senancour perçoit le contraire et décrit ce que le transitoire contient d'éternité. C'est faire d'un sens diminué le sens premier. C'est se contraindre à une présence immédiate au monde. Or, cette éternité-là n'est jamais absolument donnée, elle ne vire jamais

---

<sup>171</sup> Étienne de Senancour, *De l'amour* [1806], René Étiemble préf., Paris, Le Club français du livre, 1955, p.51.

<sup>172</sup> Charles Baudelaire, *le Peintre de la vie moderne*, publiées dans *le Figaro* des 26, 29 novembre et 3 décembre 1863. Ici, in *Écrits sur l'art*, Francis Moulinat éd., Paris, LGF, 1999, p. 517.



au principe ; elle est l'épreuve vive du paysage, une exigence sans cesse insatisfaite. *Oberman*, à s'y abîmer, ne saurait la traduire qu'en plainte. Les gémissements du héros en chantent la difficulté ; et, par éclairs, *Oberman* est dans son ton, lorsqu'il nous fait éprouver l'insondable profondeur de l'instant. Le paysage, c'est l'espace soluble dans le temps ; la forme littéraire senancourienne en élabore la poétique, toute musicale.

Le temps viendra où cette évanescence du réel, amenée à son évidence, se portera sur ce que Baudelaire appelle la mode. Pour saisir la modernité dans la mode, l'étincelle d'éternité dans le remuement des foules, des champs de bataille de Crimée aux bordels parisiens ou aux promenades chic de la capitale<sup>173</sup>, il aura fallu révéler dans ses irisations la trompeuse opacité du monde dit naturel. « Non, peu d'hommes sont doués de la faculté de voir », quoi qu'on en ait, nous alerte Baudelaire, qui poursuit : « Il y en a moins encore qui possèdent la puissance d'exprimer. » Mais Senancour conviendrait-il du recours à l'enfance pour dire « cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception enfantine, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité<sup>174</sup> » ?

La première des correspondances baudelairiennes propose l'expérience du regard comme la perception d'une musique :

Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la couleur. On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepoint<sup>175</sup>.

Si Baudelaire ignore Senancour, cet écrivain si peu remarqué, on sait l'intérêt qu'il portait à la génération de celui-ci, pour les fondements de la modernité

---

<sup>173</sup> Les thématiques de *Guys* dont se sert Baudelaire dans *le Peintre de la vie moderne* ; ces « paysages », en dit-il, « où la lumière jette des effets qu'un artiste vraiment romantique ne peut pas dédaigner ». In *Écrits sur l'art*, *op.cit.*, p. 551.

<sup>174</sup> Cette citation et celles qui précèdent, in *Écrits sur l'art*, *op.cit.*, p. 516-517.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p.148.

qu'il y trouve. Juste retour de la musique au paysage, il écrira : « Beethoven<sup>176</sup> a commencé à remuer les mondes de mélancolie et de désespoir incurable amassés comme des nuages dans le ciel intérieur de l'homme<sup>177</sup>. » À quoi fait écho l'admiration qu'il exprime à son propre contemporain Richard Wagner, dans une lettre de 1860 : « J'ai retrouvé partout dans vos ouvrages la solennité des grands bruits, des grands aspects de la nature, et la solennité des grandes passions de l'homme. [...] J'ai senti toute la majesté d'une vie plus large que la nôtre.<sup>178</sup> » Cet espacement du temps intérieur, qui adopte si facilement, en ces grondements climatiques, des métaphores paysagères, est ce à quoi s'est voué Étienne de Senancour. Et c'est lui-même qui boucle la boucle, en écrivant, avec la plume d'Oberman :

C'est dans les sons que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique, et c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensible, en peu de traits et de manière énergique, les lieux et les choses extraordinaires. Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses, mais vagues. Celles de la vue semblent intéresser davantage l'esprit que le cœur. On admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend. [...] Les sons que rendent les lieux sublimes feront une impression plus profonde et plus durable que leurs formes<sup>179</sup>.

La musique est l'âme des formes ; elle est en nous leur horizon inaccessible, le garant d'un illimité. Senancour revient à cette thématique de bien des manières, au fil d'*Oberman* : « C'est surtout la mélodie des sons qui, réunissant l'étendue sans limites précises à un mouvement sensible mais vague, donne à l'âme ce sentiment de l'infini, qu'elle croit posséder en durée et en étendue<sup>180</sup>. » On appréciera ce doux glissement de l'étendue sans limites précises à ce mouvement sensible qui ouvre à l'authentique infini. La musique œuvre à

<sup>176</sup> Senancour et Beethoven sont nés à un mois d'intervalle, fin 1770.

<sup>177</sup> Dans un article sur « Théodore de Banville », de *la Revue fantaisiste* du 1<sup>er</sup> août 1861. Ici, in Baudelaire, *l'Art romantique*, James Austin éd., Paris, GF, 1968, p. 339.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>179</sup> *Oberman, op.cit.*, p.156.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 283.

creuser l'espace, parce qu'elle en déploie la nature temporelle. Les formes nous abusent ; les sons, en leur parfaite abstraction, nous assurent de la ténuité de l'instant, notre quête dans l'expérience du paysage.

*Oberman* paraît au début de l'été 1804. Senancour a 33 ans. Son écriture sophistiquée ne pouvait lui faire espérer un succès de librairie. « *Oberman* ne retint guère l'attention à sa parution, en écrit Béatrice Didier. Des critiques fort peu enthousiastes, dans *le Moniteur universel* du 15 août 1804 et dans *les Débats* des 26 et 27 août. Tourlet<sup>181</sup> dans *le Moniteur* s'attaque à la philosophie d'*Oberman*, qu'il ne juge pas assez tonique. Quant aux *Archives littéraires de l'Europe*, elles se contentent d'une allusion méprisante<sup>182</sup>. » Le mot de tonique, du critique René Tourlet, résonne en harmonique avec l'atmosphère politique de l'année, qui a vu l'exécution du duc d'Enghien le 20 mars, la promulgation du Code civil le 21 mars, le sénatus-consulte du 18 mai<sup>183</sup>, le guillotinage de l'irréductible royaliste Georges Cadoudal en juin et la cérémonie du sacre impérial, le 2 décembre.

Du moins, par la suprématie qu'il octroie à l'art des sons, Senancour est-il un représentant exemplaire de ce tournant du siècle. La musique, telle qu'elle s'empare de l'idéologie postrévolutionnaire, est un paramètre remarquable de ce nouveau rapport au temps et à l'espace que nous avons baptisé le génie du paysage. Placée au cœur de la vie sociale, elle génère un tel engouement que le jeune violoniste Pierre Baillot<sup>184</sup> en plaisante dans une lettre de 1796 :

---

<sup>181</sup> René Tourlet (1757-1836), chroniqueur littéraire. *Mémoires des sociétés savantes et littéraires de la République française*, Paris, an IX ; *Anecdote littéraire du dix-huitième siècle*, Paris, Sajou, 1811. Collabora au *Tableau historique et pittoresque de Paris depuis les Gaulois jusqu'à nos jours*, Paris, Nicole, 1808.

<sup>182</sup> Béatrice Didier, *op.cit.*, p.172.

<sup>183</sup> Décret du sénat du 28 floréal an XII : « Art. 1<sup>er</sup>. Le gouvernement de la République est confié à un empereur, qui prend le titre d'empereur des Français. »

<sup>184</sup> Autre exact contemporain de Senancour, Pierre Baillot (1771-1842) est alors un des grands violonistes français, avec Rodolphe Kreutzer (1766-1831) et Pierre Rode (1774-1830). Tous trois publient en collaboration, en 1803, la *Méthode de violon du Conservatoire*.

La maladie va toujours son train. La musicoragicomanie fait des ravages. [...] Il n'est pas un cercle qui ne soit devenu un concert, toutes les tables sont des pianos, les femmes des musiciennes, les hommes des petits Garat<sup>185</sup>.

Au fil de la dernière décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'opéra-comique a haussé ses ambitions tant par son écriture musicale que par ses livrets, et il connaît, dans un genre qui reste plus facile que l'opéra, un succès énorme sous le Consulat et l'Empire, avec des compositeurs comme Adrien Boïeldieu ou Nicolas Isouard. Quant à l'opéra, avec Gaspare Spontini, Jean-François Lesueur, il devient un genre aux intentions descriptives grandioses, qui bouleverse la culture de son auditoire. Pierre-Louis Ginguené exprime son ironie, dans un article de 1811 pour le *Mercure de France* :

Je sais qu'il existe beaucoup d'oreilles que le ronflement continu de quatre-vingt instruments à cordes, à vent et de percussion, pendant trois heures, et que la lutte inégale, quoique bravement soutenue, de trois ou quatre malheureuses voix humaines contre cette masse invincible de sons, ne blessent pas<sup>186</sup>.

Ginguené est un musicologue érudit, et très ouvert à toutes les formes musicales, mais, en 1811, il a passé la soixantaine. Et si la puissance orchestrale et les effets somptueux des instruments à vent dans les années 1790 relevaient déjà, selon le mot de Michel Noiray, d'une « politique de l'extrême », un opéra comme *la Mort d'Adam*, de Lesueur, en 1809, recherche la dimension épique dans une composition d'une difficulté autrement novatrice :

Là, où Cherubini, dans *Médée*<sup>187</sup>, déchaîne les cuivres de l'orchestre à l'intérieur d'un discours cohérent et d'une thématique articulée, Lesueur

<sup>185</sup> Lettre du 6 octobre 1796, citée ici par Michel Noiray, « Le nouveau visage de la musique française », in Jean-Claude Bonnet, dir., *l'Empire des Muses. Napoléon, les arts et les lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 201. Le Garat auquel il est fait allusion n'est pas l'homme politique Dominique Garat (1749-1833), mais son neveu, célèbre en son temps, le baryton Pierre Garat (1762-1823), professeur au Conservatoire.

<sup>186</sup> Article du *Mercure de France*, du 9 mars 1811. Cité par Michel Noiray, *Ibid.*, p. 211.

<sup>187</sup> *Médée* de Luigi Cherubini a été créé au théâtre Feydeau le 13 mars 1797, selon le *Kobbé* (Gustave Kobbé, *Tout l'opéra*, adapt. française Martine Kahane, Paris, Laffont, « Bouquins »),

juxtapose ses effets de manière décousue, à coups de modulations inattendues, de couleurs orchestrales à l'état brut, d'ostinatos rythmiques sans développement thématique qui leur corresponde. Il serait cependant injuste de juger cette partition comme de la musique pure, car elle remplit clairement ici une fonction illustrative, privée de toute signification lorsqu'on la détache de la pantomime et des décors avec lesquels elle a été simultanément conçue<sup>188</sup>.

*La Mort d'Adam* n'étant pas joué de nos jours, Michel Noiray frustre un peu son lecteur quand il précise que, dans le final de cet opéra, « la lutte apocalyptique de l'Enfer et du Ciel, a inspiré à Lesueur une musique proprement inouïe ». Ce qu'on se représente plus aisément, c'est « la dérive mégalomane » des mises en scène opératiques elles-mêmes, qui fait s'interroger un critique du *Courrier de l'Europe et des spectacles* : « Cette révolution qui bouleverse les rangs et place le costumier, le peintre et le danseur au-dessus du poète et du musicien, est-elle bien à l'avantage de l'art<sup>189</sup> ? » La démesure est générale, tant pour l'oreille que pour l'œil. Étienne Méhul n'écrit-il pas, en 1801 : « Jamais le goût n'exigera que la vérité y soit sacrifiée aux grâces<sup>190</sup>. »

Ces expériences limites lassèrent bientôt la critique et le public. Mais, les histoires de la musique ne l'ont pas toujours retenu, cette fracassante musique « illustrative » fut très prisée dans toute l'Europe. « C'est l'Allemagne entière qui se passionnait pour l'opéra français, soit pour exécuter des opéras-comiques et des grands opéras, soit pour en faire le départ d'une fructueuse réflexion critique », observe Michel Noiray, qui précise quelques lignes plus

---

1982, p.254). Livret de Benoît Hoffman, d'après Euripide. Avec des parties parlées, façon opéra-comique, dans sa version française originale.

<sup>188</sup> Michel Noiray, « Le nouveau visage de la musique française », in Jean-Claude Bonnet, dir., *op.cit.*, p.212.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p.213. Extrait d'un article du 8 novembre 1807.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 216. Ce mot de Méhul se trouve dans une note liminaire de son petit opéra-comique *l'Irato*, qui n'est pourtant qu'une arlequinade, parodie d'opéra-bouffe italien, où Méhul s'applique, au second degré, à rester gracieux, sur un livret dérisoire de Benoît Marsollier, dans lequel l'intrigue amoureuse est résolue avant même de se nouer. Étienne Méhul parle sans doute pour ses autres opéras, dont l'ambition colossale ne rencontrera pas vraiment l'assentiment du public.

bas que « non seulement l'opéra français s'exportait à grande échelle, mais la musique française dans son ensemble jouissait en Europe d'une diffusion et d'un prestige sans précédent<sup>191</sup> ». La *vérité*, celle que revendique en 1801 un Méhul, est dans l'expression la plus débridée.

Ces tentatives furent réservées au genre, ambitieux, du grand opéra. Ce qui en détourna le public, au vu de la presse de l'époque, et comme notre citation de Ginguené le fait entendre, c'est que le drame chanté y devenait secondaire, et son déroulement toujours plus incompréhensible. Dans *Corinne*, publiée en 1805, Germaine de Staël incline pour une musique plus mélodique, à l'italienne. En quoi elle se montre, ne lui en déplaise, d'accord avec les goûts du spoliateur Bonaparte, fraîchement sacré empereur. Néanmoins, si Corinne et Oswald, les héros du roman, sont émus au suprême degré lors de la fête romaine du carnaval à laquelle ils se mêlent, c'est bien une musique où les paroles se perdent qui, au concert du soir, les envoûte :

Les paroles ne sont rien, dans cette émotion ; à peine quelques mots d'amour et de mort dirigent-ils de temps en temps la réflexion, mais plus souvent le vague de la musique se prête à tous les mouvements de l'âme, et chacun croit retrouver dans cette mélodie, comme dans l'astre pur et tranquille de la nuit, l'image de ce qu'il souhaite sur terre<sup>192</sup>.

Le vague de la musique, qui a dans cette scène partie liée avec la profonde nuit lunaire, propose son au-delà à la frustrante clarté du sens. Bouleversée, et sur le point de perdre conscience, la belle Corinne, dans « le moment le plus enchanteur de cette musique céleste », demande à Oswald de la soutenir, pour l'éloigner. Oswald s'empresse. Un commentaire du narrateur vient de souligner la portée métaphysique de la musique :

Il semble qu'en écoutant des sons purs et délicieux, on est prêt à saisir le secret du Créateur, à pénétrer le mystère de la vie. Aucune parole ne peut exprimer

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>192</sup> Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Des femmes, 1979, tome 1, p. 236.

cette impression ; car les paroles se traînent après les impressions primitives, comme les traducteurs en prose sur les pas des poètes<sup>193</sup>.

La voix est bien autre chose que l'organe de la parole, et « les voix, en Italie, ont cette douceur et cette mollesse qui rappelle, et le parfum des fleurs, et la pureté du ciel ». L'écriture de Germaine de Staël est loin d'atteindre à celle de Senancour, pour nous faire pénétrer l'inquiétante étrangeté de notre présence au monde ; mais, ne nous avoue-t-elle pas elle-même qu'elle fait, en littérateur consciencieux, une traduction en prose de cette *impression primitive*. S'évanouir offre, dans ce sens, la figure la plus facile, pour ne pas dire la plus parlante, de ce que les mots manquent. *L'intensité de l'instant*, que met en perspective la pureté des sons, n'en est pas moins le propos de Germaine de Staël, qu'elle expose à sa façon, allégorique :

On dit qu'un prophète, en une minute, parcourut sept régions différentes des cieux. Celui qui conçut ainsi tout ce qu'un instant peut renfermer avait sûrement entendu les accords d'une belle musique à côté de l'objet qu'il aimait<sup>194</sup>.

Les harmonies paradisiaques emplissent la minute de tous les ciels disponibles, du premier au septième. Si le paysage, chez Senancour, condensait une subtile expérience du temps, la jouissance des sons fait saisir dans l'instant, chez Germaine de Staël, le paysage absolu des cercles célestes.

### 2.3 FIGURE SOCIALE DU PAYSAGE

Un contemporain de Senancour et de Germaine de Staël s'efforce, dans une tout autre voie, de peindre ce paysage absolu, marque d'éternité au sein du réel, qui rendrait compte dans ces termes renouvelés de notre présence au monde. Ce tableau moral, celui de l'instant porté à sa plénitude, Charles Fourier va y travailler sa vie durant comme à un chef-d'œuvre. Il en pose les principes en

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 235.

1808 dans la *Théorie des quatre mouvements*. Fantasmagorie mystico-philosophique, *les Quatre Mouvements* se lisent comme une œuvre de science-fiction, et très radicale. Ne se propose-t-elle pas, en se fondant sur un discours pseudo-scientifique et bien des idées remarquables, une description romanesque d'un *meilleur des mondes*, dont l'intention est de dénoncer les incohérences de l'époque contemporaine.

Énigme primordiale, l'humour de Charles Fourier a cette effrayante saveur d'être indécidable. Fourier laisse libre l'hypothèse qu'on ne lui en attribue aucun, il rend nécessaire, plus encore, qu'on en donne une nouvelle définition. Son attitude, dans tous les cas, interdit qu'on ne lui en soupçonne pas. Simone Debout, de nos jours une des principales exégètes de Fourier philosophe, n'élude pas la question « Fourier serait-il un humoriste<sup>195</sup> ? », à laquelle il s'agit de ne pas répondre. Pascal Brückner, dans son *Charles Fourier*, fait un rapprochement bienvenu, qui contraint de ne pas trancher, quand il qualifie Fourier de « Buster Keaton de l'Utopie<sup>196</sup> ». Simone Debout cite, de fait, un des biographes de Fourier disant qu'il ne riait jamais. « Au milieu des plaisanteries de ses camarades et de leurs joyeux propos, il conservait un flegme continu et un imperturbable sang-froid<sup>197</sup>. »

Cette attitude de Fourier nous permet de le rendre à son siècle. Ses textes ont tant été repris, édulcorés, interprétés, et de telles manières, qu'on voit mal qu'il est un enfant de la Révolution, avant d'être un des pères des utopies du XIX<sup>e</sup> siècle. Né en 1772, Fourier a six ans de moins que Germaine de Staël, trois ans de moins que Bonaparte, un an de moins que Senancour. À la publication des *Quatre Mouvements*, en 1808, l'auteur a 36 ans. Fourier est entré dans l'âge adulte au fil des années 1790, il a vécu sa vingtaine dans les dix années de la Révolution. Esprit puissant, systématique et candide, il en tire le projet d'une société parfaite, qu'il va décrire par le menu dans une œuvre méticuleuse,

---

<sup>195</sup> Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967, préface de Simone Debout, « Le personnage Charles Fourier », p. 11.

<sup>196</sup> Pascal Brückner, *Fourier*, Paris, Le Seuil, « écrivains de toujours », 1975, p.14.

<sup>197</sup> Simone Debout, in Charles Fourier, *op.cit.*, p. 13.



délirante, constellée d'idées fortes. Tout projet total ne peut qu'être pris au pied de la lettre. Dans un contexte social où tout peut être envisagé, l'humour, cet écart en soi, n'est plus rien, ou bien il est la situation, l'esprit révolutionnaire en acte. Fourier revendique l'écart absolu comme l'impulsion essentielle. Sourire ne pourrait qu'en freiner l'élan.

Je pensais que, si les sociétés humaines sont atteintes, selon l'opinion de Montesquieu, « d'une maladie de langueur, d'un vice intérieur, d'un venin secret et caché », on pourrait trouver le remède en s'écartant des routes suivies par nos sciences incertaines, qui avaient manqué ce remède depuis tant de siècles. J'adoptai donc pour règle dans mes recherches, *le doute absolu et l'écart absolu*<sup>198</sup>.

Descartes et les philosophes après lui, commente Fourier, s'étaient « restreints au doute partiel ». Lui propose la vision d'un paysage sociétal grandiose, qui place non seulement notre planète, mais *les* mondes avec elle, dans l'uchronie de l'« association *naturelle* ou *attrayante* ». La nature, chez Fourier, est une mise en perspective, comme dépassement de l'état social effectif, jugé misérable, et *naturel* est un synonyme d'attrayant. La philosophie fouriériste, optimiste, détient la clef du bonheur généralisé.

La pensée de Fourier est une systématique de l'espace, où tout élément se distingue de tout autre pour s'identifier dans sa relation à l'ensemble. Attractions, répulsions, multipliées à l'extrême et combinées de toutes les façons. Il convient de concevoir, par l'infinie vertu de l'analogie, que, les relations passionnelles ne différant en rien des relations matérielles, « la théorie des attractions et répulsions passionnées est fixe et applicable en entier aux théorèmes de géométrie » :

Je reconnus bientôt que les lois de l'attraction passionnée étaient en tout point conformes à celles de l'attraction matérielle, expliquées par Newton et Leibniz, et qu'il y avait *unité du système de mouvement pour le monde matériel et*

---

<sup>198</sup> Charles Fourier, *op.cit.*, p. 74. C'est lui qui souligne.

*spirituel*. Je soupçonnai que cette analogie pouvait s'étendre des lois générales aux lois particulières, que les attractions et propriétés des animaux, végétaux et minéraux étaient peut-être coordonnées au même plan que celles des hommes et des astres ; c'est de quoi je fus convaincu après les recherches nécessaires. Ainsi fut découverte une nouvelle science fixe : l'*analogie des quatre mouvements, matériel, organique, animal et social, ou analogie des modifications de la matière avec la théorie mathématique des passions de l'homme et des animaux*<sup>199</sup>.

Au principe, l'attraction-répulsion : en toute chose, en tout être, l'incessant mouvement, et, en l'âme, le désir et le dégoût. La colossale architecture fouriériste, sa cité d'harmonie, offre ce tour de force d'être perçue comme une étourdissante vibration. Dans l'ensemble tout s'étaie, parce que dans le détail tout vibronne. La structure de Fourier présente la nouveauté de ne s'envisager qu'évoluant, comme perpétuel maelström. Le paysage du bonheur réalisé est une myriade de tourbillons creusant le courant du temps. L'équilibre, chez Fourier, n'est pas une donnée a priori de son système ; il est l'exercice de ce système. Partant, les valeurs du temps et de l'espace s'y confondent : même profondeur<sup>200</sup>. Et l'instant s'accorde sans plus d'anicroche à l'éternité ; Fourier nous le dit, modestement émerveillé de lui-même, ses calculs l'ont conduit à « la détermination du système fondamental sur lequel furent fondées les lois de tous les mouvements présents, passés et à venir. »

Si on convient que l'humour est d'abord, en deçà ou au-delà de toute intention signifiée, un style, on appréciera la chute que Fourier ménage à cette révélation qui lui est échue :

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p.79-80.

<sup>200</sup> Et mêmes doctes arithmétiques, dont les « studieux » (le mot est de Fourier) pourront prendre la mesure dans des chapitres circonstanciés, où s'informer des « quatre-vingt mille ans de végétation, dont septante mille verront le pôle boréal en pleine culture, par l'effet d'un anneau lumineux, ou couronne boréale, qui naîtra après deux siècles d'ordre combiné ». *Ibid.*, p. 89. Au moment d'attaquer ce chapitre « Couronne boréale », Fourier précise, d'ailleurs : « C'est ici un chapitre plus curieux que nécessaire ; on peut le franchir et passer aux suivants. » *Ibid.*, p. 98.

Dans un tel succès de quoi faut-il le plus s'étonner : ou du coup de fortune qui m'a dévoilé tant de nouvelles sciences, par le secours d'un petit calcul sur l'association qui en était la clé ; ou de l'étourderie de vingt-cinq siècles savants qui n'ont pas songé à s'occuper de ce calcul, quoiqu'ils eussent épuisé tant d'autres branches d'études<sup>201</sup> ?

Fourier semble, en toute honnêteté, fasciné par sa facilité à concevoir des développements à une pensée profuse qui lui présente, dans toutes ses parties, un monde aussi désirable. L'idée d'association une fois établie, les combinaisons prolifèrent dans toutes les directions, en séries combinées où s'agencent les désirs, et où s'inscrivent toutes les formes de considération d'autrui. Des diverses catégories sociales qui ont le plus de raisons de pâtir des conventions, les ouvriers, les femmes, les enfants, les vieillards, les déshérités, les marginaux à quelque titre que ce soit, Fourier n'oublie personne :

Auteurs des sciences incertaines, qui prétendez travailler au bien du genre humain, croyez-vous que six cents millions de barbares et sauvages ne fassent pas partie du genre humain ? Cependant ils souffrent, et qu'avez-vous fait pour eux ? Rien. Vos systèmes ne sont applicables qu'à la civilisation, où ils portent l'empirisme dès qu'on les met à l'épreuve<sup>202</sup>.

Aucune compassion condescendante, chez Fourier, à l'égard des catégories d'êtres humains qui ne sont pas moulés au discours des *économistes* – sa bête noire –, mais le besoin de leur donner une place légitime, qui convienne à la personnalité de chacun, dans l'organisation sociale. Vaste paysage idyllique, organisé, *naturellement*, selon les lois de l'attraction passionnée.

Le projet de Fourier se veut prendre en compte un état de fait, pour mobiliser les désirs. Son utopie se refuse à bouleverser l'ordre social. Les révolutions sont d'autrefois, elles concernent les soubresauts désordonnés du vieux monde. La dernière a accompli son œuvre. La subversion véritable est un ferment

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.224.

intime. L'évolution vers l'Harmonie au grand H repose sur les premières communautés à fonder, qui ne manqueront de faire boule de neige. « L'avalanche qui écrase des villages n'est à sa naissance qu'un léger flocon de neige<sup>203</sup>. » Et dans ces phalanstères, rien ne sera réclamé qui brusque quiconque. C'est dans le lent processus d'une libération que les membres se rendront capables de ce qu'ils ignorent encore d'eux-mêmes, de ce qui les choque, encore, ou les effraie. Les séries de Fourier sont « progressives ». Le temps, s'il compte, se mesure en milliers d'années, mais chaque instant est approfondissement.

Dans ce monde en marche vers lui-même, la musique joue le premier rôle, jusque dans le lexique qui expose le projet fouriériste. La tonale de l'œuvre est l'idée d'*harmonisme*, et les développements des séries s'expliquent, selon les cas, en *modes majeurs* ou en *modes mineurs*. La *Théorie des quatre mouvements* s'appréhende comme une pièce symphonique, où les parties d'orchestre s'isolent ou se rejoignent selon des combinaisons variées, conjuguées autrement pour de nouveaux effets. Dans des textes plus tardifs, Fourier placera, à la base de l'éducation, la participation des enfants à des opéras, qui aiguïsent leur perception – l'ouïe, la voix, le geste, la vue – et, ainsi, leur intelligence à pénétrer une œuvre de beauté, au sein de laquelle chacun crée, tout en s'accordant à autrui. « Ce n'est qu'à l'opéra que l'homme représente, en matériel seulement, un tableau exact fidèle de l'esprit de Dieu, ou harmonie septenaire mesurée<sup>204</sup>. » La scansion de ces continuelles nomenclatures qui font sourire chez Fourier, telle ici cette harmonie septenaire mesurée, produit en soi, plus qu'un effet de sens, une poétique musicale de leitmotif d'où le lecteur, une fois séduit par les innombrables intuitions du réformateur social, peut tirer une certaine jubilation.

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.59. Citation, en préface, de Simone Debout, tirée de la *Théorie de l'unité universelle*.

Mouvement, rythme, musicalité. L'expérience du paysage nous apparaît s'éprouver d'abord dans ces termes. L'idéologie paysagère situe le départ de toute réflexion dans la perception immédiate, qui en devient la problématique. S'y fonde une relation de l'espace et du temps qui offre un même point de fuite, tel que notre langue nous le fait éprouver quand il parle de présence. Ce qui est présent renvoie de façon indécidable, hors contexte, à la notion d'espace et à la notion de temps. À la lecture d'écrivains de la sensibilité d'un Senancour, le paysage se révèle comme utopie de cette présence. Pour une sensibilité d'un autre type, celle de Fourier, c'est encore une convocation du présent, mue par une monomanie visionnaire, qui dessine, au fil de la *Théorie des quatre mouvements*, un paysage social idéal, aperçu au revers du paysage social et politique qu'il considère dans les faits. L'œuvre de Fourier déploie, ce faisant, un panorama historique, dont la fantaisie est révélatrice d'un état d'esprit du temps. L'histoire, telle qu'elle s'instaure à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, est une des marques de l'intérêt de toute une génération pour la conception d'une humanité en marche vers un horizon salvateur.

#### 2.4 LE TEMPS HEGELIEN

Il ne nous semble pas indifférent que Wilhelm Hegel, un autre représentant de notre génération, place le concept de temps, redéfini, au centre de sa philosophie. Citant la *Phénoménologie de l'esprit*<sup>205</sup>, publiée en 1807, dans laquelle Hegel fait du temps « le concept lui-même existant empiriquement<sup>206</sup> », Alexandre Kojève décrit ainsi le temps hégélien, dans son *Introduction à la lecture de Hegel* :

Dans le temps tel que le considérait la philosophie préhégélienne, le mouvement allait du passé vers l'avenir, en passant par le présent. Dans le temps dont parle

---

<sup>205</sup> Professeur à Iéna, il a alors 37 ans. Né en 1770, Hegel a quatre mois de plus que Senancour.

<sup>206</sup> Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard [1947], « Tel », 1979, p.365. Le texte allemand dit : « Was die Zeit betrifft [...], so ist sie der daseiende Begriff selbst. »

Hegel, par contre, le mouvement s'engendre dans l'avenir, et va vers le présent en passant par le passé. [...] Le mouvement engendré par l'avenir, c'est le mouvement qui naît du désir. [...] Or, si le désir est la présence d'une absence, il n'est pas, pris en tant que tel, une réalité empirique. Il n'existe pas d'une manière positive dans le présent naturel, c'est-à-dire spatial. Il est au contraire comme une lacune ou un trou dans l'espace. [...] Pour se réaliser, le désir doit se rapporter à une réalité ; mais il ne peut pas s'y rapporter d'une manière positive. Il doit donc s'y rapporter négativement. Le désir est donc nécessairement le désir de nier le donné réel, ou présent. [...] Or, le réel nié, c'est le réel qui a cessé d'être : c'est le réel passé. [...] C'est la manière dont le Passé a été (négativement) formé en fonction de l'Avenir qui détermine la qualité du réel Présent<sup>207</sup>.

La saisie du réel est le résultat de ce que construit, comme passé, le désir que le sujet projette sur l'avenir. En terme d'expérience paysagère, on est tenté d'y voir la façon dont la béance de l'horizon, comme désir, est au principe de ce qui organise le sens du paysage, pour fait éprouver à l'observateur son être-là. L'épreuve du paysage, comme expérience du temps, est en cela prise de conscience du sujet comme présence au monde. La convocation, dans les termes que propose l'interprétation de Kojève, du présent en ses trois instances, passé, présent et avenir, est à l'œuvre dans le paysage, pour délivrer la valeur d'éternité de l'instant. Paul Ricœur, qui consacre un chapitre à Hegel dans *le Temps raconté*, troisième tome de *Temps et récit*, se demande à son propos : « La véritable riposte aux apories du temps n'est-elle pas à chercher dans un mode de pensée qui embrasserait le passé, le présent et l'avenir comme un tout<sup>208</sup> ? » Rejetant toute transcendance conceptuelle, Hegel s'est appliqué à penser contre le « saisir Dieu comme la substance Une » de Spinoza, mais

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p.367-368. Le texte de Kojève est constitué de notes de cours dispensés de 1933 à 1939, comme nous en avertit la notice introductive signée de Raymond Queneau. Le citer en seconde main réclame de nombreuses coupes.

<sup>208</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, « Points-essais », 1985, p.350.

aussi contre « l'universalité abstraite » de Schelling. Le « connaître de l'effectivité absolue<sup>209</sup> » suppose d'atteindre à un dénuement de la conscience, comme conscience pour elle-même, *Selbstbewusstsein*, où se dissipe le dilemme du sujet et de l'objet. Sans entrer plus avant dans l'analyse philosophique, il nous paraît intéressant d'entendre un écho de l'expérience paysagère dans de tels propos sur la saisie de l'universel, où se confondent nécessités extérieure et intérieure comme présence :

Quand à la nécessité extérieure, pour autant que, abstraction faite de la contingence de la personne et des motivations individuelles, elle se trouve saisie d'une manière universelle, elle est la même chose que l'intérieure, dans la figure selon laquelle le temps représente l'être-là de ses moments<sup>210</sup>.

La réflexion de Hegel illustre la problématique d'un absolu de la présence comme présence effective. Par-delà l'Histoire, le cercle se ferme sur l'intensité d'un être-là, « car la chose n'est pas épuisée dans sa *fin*, mais dans son *exécution*, pas plus que le *résultat* n'est le tout *effectif*, [étant] de concert avec son devenir<sup>211</sup> ». À propos de leur traduction d'*Ausführung* par « exécution » dans cette citation, Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière notent que le mot allemand entend « un mouvement qui est partie prenante de la réalité, comme on parle d'une exécution théâtrale ou musicale ». Et Hegel d'avancer, dans l'ultime chapitre de la *Phénoménologie*, « Le savoir absolu ».

Comme, auparavant, l'essence s'est énoncée comme unité du penser et de l'étendue, elle serait à saisir comme unité du penser et du temps<sup>212</sup>. »

De l'autre côté du Rhin, la langue française, à s'agencer si différemment de l'allemande, autoriserait-elle à appréhender le réel tel que s'en enthousiasme

---

<sup>209</sup> Wilhelm Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Gallimard, 1993, « folio essais », tome 1. « Saisir Dieu comme la substance Une », *ibid.*, p.33 ; « l'universalité abstraite », p.32 ; « le connaître de l'effectivité absolue », p.33.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 21-22. Soulignés dans le texte.

<sup>212</sup> *Ibid.*, tome 2, p. 927.

Hegel, estimant, de ces remuantes années 1800, qu'« il n'est pas difficile de voir que notre temps est un temps de naissance et de passage à une nouvelle période<sup>213</sup> » ? Le fait est qu'il n'est pas d'œuvre, dans la France contemporaine de Hegel, qui se dise comme le développement d'une pensée du Temps. Hegel voit, en revanche, une mise en scène de sa *Phénoménologie*, dans l'épopée européenne que conduit Bonaparte. L'historien de la philosophie François Châtelet suit ici Kojève :

Alexandre Kojève comprend la *Phénoménologie de l'Esprit* et, à partir de là, l'œuvre entière de Hegel, comme panégyrique, au sens d'Isocrate, du héros Napoléon, exécuteur des plus hautes œuvres de l'Esprit, et administrateur, jusque dans la défaite et de par l'empreinte qu'elle a portée, du devenir de l'Idée. Il a bien raison. L'État bourgeois, révolutionnaire et napoléonien, dans son essence et son évolution restera jusqu'à la fin, pour le professeur des *Leçons sur la philosophie du droit*, un modèle<sup>214</sup>.

La situation singulière où se trouve la génération de Hegel est de vivre, au fil d'un quart de siècle, les lendemains d'une révolution inachevable. L'Histoire y est, dans la conscience européenne, le phénomène même du contemporain, tout semble engagé dans un présent sans fin. Devoir, à la Restauration, abandonner ce sentiment nourrira les nostalgies. Ceux qui avaient été les plus radicaux opposants de la politique bonapartiste chercheront souvent à en sauver l'illusion qu'elle donnait de vivre l'histoire au présent. Quelles que soient les positions idéologiques des uns et des autres, les années 1815 seront vécues comme un retrait de la vague. Ce moment advenu, exilé sur son île, Bonaparte fait ses réflexions, dont Las Cases prend note. Le jeudi 18 avril 1816, celui qui a gouverné la France pendant quinze années, et qui n'a que 46 ans, suppose son avenir :

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>214</sup> François Châtelet, *Hegel*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1968, p.21. Le philosophe grec Isocrate (début IV<sup>e</sup> BC, contemporain de Platon), penseur de l'histoire politique, est resté comme le champion du panhellénisme.



Je ne vois, mon ami, que deux grandes chances bien incertaines pour sortir d'ici : le besoin que pourraient avoir de moi les rois contre les peuples débordés, ou celui que pourraient avoir les peuples soulevés, aux prises avec les rois ; car, dans cette immense lutte du présent avec le passé, je suis l'arbitre et le médiateur naturel. J'avais aspiré à en être le juge suprême. Toute mon administration au-dedans, toute ma diplomatie au-dehors roulaient vers ce grand but<sup>215</sup>.

Ni prince, ni peuple, mais l'un en l'autre. Prince dans le peuple, peuple dans le prince, médiateur naturel, plus que de l'idée de Nation, de la dialectique du Temps. Son dernier mot, que relève Las Cases ce jour-là, sur sa destitution politique relève du paysage sublime : « Ce qu'il y a de sûr, c'est que tous ces souverains se compromettent, se dégradent, *se perdent en moi...* <sup>216</sup> » L'iconographie de Napoléon sur son rocher s'évertuera à illustrer cette idée difficile.

Le 1<sup>er</sup> mai suivant, Bonaparte revient sur ce sujet :

Sur quoi pourrait-on m'attaquer, qu'un historien ne puisse me défendre ? [...] Sera-ce [sur] mon ambition ? Ah, sans doute, il m'en trouvera, et beaucoup ; mais de la plus grande et de la plus haute qui fut peut-être jamais ! celle d'établir, de consacrer enfin l'empire de la raison et le plein exercice, l'entière jouissance de toutes les facultés humaines ! Et ici l'historien peut-être se trouvera réduit à devoir regretter qu'une telle ambition n'ait pas été accomplie, satisfaite<sup>217</sup> !

Les réflexions de Bonaparte à Sainte-Hélène ont quelque chose qui déborde l'homme d'État – ce quelque chose qui culmine ici dans les *peut-être*. Et l'expression grandiloquente d'« établir, consacrer enfin l'empire de la raison » fait écho, dans les termes mêmes, à la démesure de son sacre comme empereur,

---

<sup>215</sup> Emmanuel de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*, Paris, Garnier frères, 1961, André Fugier éd., en deux tomes et quatre volumes, p. 514 du tome 1 (2<sup>e</sup> vol).

<sup>216</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p.595.

en 1804. Il en rend compte d'une autre façon encore, selon les notes de Las Cases du 30 novembre 1815 :

Notre situation peut même avoir des attraits. [...] Nous demeurons les martyrs d'une cause immortelle ! [...] Nous luttons ici contre l'oppression des dieux, et les vœux des nations sont pour nous. [...] L'adversité manquait à ma carrière. Si je fusse mort sur le trône, dans les nuages de ma toute-puissance, je serais demeuré un problème pour bien des gens<sup>218</sup>.

En termes hégéliens, on lit là le travail du négatif, exposé par l'acteur même de l'Histoire, qui se connaît devenant l'autre de soi dans le processus de dissolution de son acte. Le trait final, « je serai demeuré un problème pour bien des gens », incite à apprécier l'ambiguïté idéologique d'une époque, dont on a du mal à mesurer l'ampleur.

## 2.5 LE PAYSAGE HISTORIQUE

Mais comment l'art pictural traite-t-il la question du temps, si celle-ci, comme on a tenté de le dégager dans ce chapitre, trace les lignes de fuite du nouveau concept de paysage ? La partition entre néoclassicisme et premier romantisme, communément retenue pour analyser les années 1800, semble un outil critique peu opérant pour parler de la peinture française de l'époque. Les œuvres sont souvent analysées, pour cette raison, comme tenant des deux courants à la fois. Les placer dans cet entre-deux les prive surtout d'intention intrinsèque, et gauchit les impressions qu'elles suscitent. L'historien d'art américain Robert Rosenblum écrit, en 1975 : « Vers la fin de l'ère impériale, la peinture française devient plus complexe et plus diversifiée qu'en aucune autre période de son histoire<sup>219</sup>. » Udolpho van de Sandt, qui le cite, observe que c'est déjà

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.252.

<sup>219</sup> Robert Rosenblum, « La peinture sous le consulat et l'empire », p.163 à 177 du catalogue de l'exposition *De David à Delacroix*, Paris, 1975. Cité ici par Udolpho van de Sandt, « Le Salon », in Jean-Claude Bonnet, dir., *l'Empire des Muses*, *op.cit.*, p.73. Robert Rosenblum (1927-2006), professeur à l'Institute of Fine Arts de l'Université de New-York (1966-2006), est l'auteur de *Transformations in Late Eighteen-Century Art*.

l'avis des critiques du temps. À propos du Salon de 1804, l'un de ces critiques, Charles-Paul Landon, confie, dans *le Journal des arts*, « ses grandes espérances » devant les jeunes talents, et note « l'extrême diversité dans les genres, dans les méthodes, dans les études, dans le faire ». « Depuis quarante ans peut-être », juge Landon, cette exposition « est la première qui ait aussi visiblement secoué les préjugés d'école<sup>220</sup> ». Et Van de Sandt poursuit :

Chaussard lui fait écho, à propos du Salon suivant : « Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est l'absence de tout système. Nulle manière d'école. Chaque artiste obéit à un sentiment intérieur et cède en quelque sorte au génie particulier qui l'inspire. »

Ce qui est devenu « les préjugés d'école » pour Landon renvoie à la hiérarchie académique des genres. Le mot d'« académique » ne désigne pas si clairement, pourtant, des principes arrêtés, mais plutôt les débats qui ont nourri le XVIII<sup>e</sup> siècle et, plus largement, la réflexion sur l'art depuis la création de l'Académie royale de peinture et sculpture en 1648. André Félibien, dans des discussions virulentes avec Charles Lebrun, avait proposé dans les années 1670 cette hiérarchie des genres, où la peinture d'histoire venait devant le portrait, qui primait sur le paysage, la nature morte venant enfin, comme le genre le moins noble. L'idée qui sous-tendait ce classement était la valeur éthique du sujet traité. On partait, au bas de l'échelle, de la représentation d'une chose matérielle, pour s'élever à la figuration de la vie, et, au plus haut, à l'expression de l'âme. Aussi la peinture d'histoire avait-elle son sommet dans la composition allégorique, la plus propice, parce que la plus exigeante, à exprimer « les vertus des grands hommes et les mystères les plus relevés<sup>221</sup> ».

Dans les années 1800, ces distinctions vont être profondément subverties, dans un mouvement vers la confusion des genres. L'allégorie s'empaysage,

---

<sup>220</sup> Charles-Paul Landon, *Journal des arts*, du X vendémiaire an XIII. Cité par Udolpho van de Sandt, *ibid.*, p.74.

<sup>221</sup> André Félibien, *Conférences de l'Académie de peinture et de sculpture* [1667], Londres, Mortier, 1705.

l'histoire se met au contemporain, le portrait est placé en situation, le paysage se sentimentalise. Le schisme entre la prééminence du dessin ou celle de la couleur perd sa pertinence, les deux intentions se retrouvant sur la même toile. Les tendances qui se dégagent de ces tentatives se cherchent parfois un nom. Ainsi du *style troubadour*, qui réinterprète la vision historique sur un mode intimiste ; ainsi, du *paysage historique* qui mêle le grand genre de l'histoire et le genre mineur du paysage. Ce paysage historique est le germe de la peinture qui va s'imposer au XIX<sup>e</sup> siècle, pour triompher quand il se sera converti, selon le mot de Victor Champier à propos de Camille Corot, au « paysage abstrait<sup>222</sup> ».

En 1801, le genre plaide seulement pour une reconnaissance officielle, et Victor Bertin<sup>223</sup>, son représentant le mieux reconnu parmi notre génération de trentenaires, réclame cette année-là que le Prix de Rome de peinture puisse être attribué au paysage historique. La décision attendra tout de même la Restauration, et cette clause sera instaurée en 1816. Le tumulte politique de la période nous empêche de bien prendre la mesure de la réception de cette peinture en son temps. L'histoire de l'art s'est concentrée sur l'école de Jacques-Louis David, pour les mêmes raisons qui, dans l'histoire de la littérature, ont fait qu'un Chateaubriand a éclipsé un Senancour<sup>224</sup>. Les

---

<sup>222</sup> Directeur de la *Revue des Arts Décoratifs* de 1878 à 1902, puis directeur du musée de Roubaix, Victor Champier est l'auteur de l'article « Corot » dans la *Grande Encyclopédie* de Lamirault (31 volumes, 1886-1902). Dans ce long article élogieux, pour, dit-il, ce « peintre qui a laissé une note unique dans l'histoire de l'art », Champier écrit, à propos du *Baptême du Christ*, toile de 1842 : « Cette œuvre considérable, exceptionnelle comme composition décorative dans la vie de Corot, marque son adieu définitif au paysage historique. À partir de cette date, le peintre s'affirme de plus en plus dans la voie du paysage abstrait, sans accessoires ni fabriques. » Texte en ligne sur le site de *l'Encyclopédie de l'Agora*.

<sup>223</sup> Victor Bertin (1767-1842) a été un élève de Pierre Devalenciennes. Après la mort prématurée d'Achille Michallon, il sera le professeur de Camille Corot. Pierre Devalenciennes est souvent nommé Pierre Henri de Valenciennes, dans les ouvrages qui le citent. Il paraît plus logique de se conformer à la façon dont il signait ses carnets de croquis : « P. Devalenciennes », comme le montrent les documents affichés par l'Agence photographique de la Réunion des musées nationaux.

<sup>224</sup> Ainsi, Julien Gracq, de Chateaubriand : « Cas singulier, de plus de conséquence qu'on ne croit, d'un *cavalier seul* presque sans exemple dans la littérature moderne : voici un écrivain, un poète sans confrère. » (préface à Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, tome 1, 1961, Paris, Gallimard /Corti, Le Livre de poche, p. 5-6) Le propos ne peut se comprendre que lié à

historiens et théoriciens qui se sont penchés sur la période ont privilégié, assez naturellement, les intellectuels et les artistes qui ont joué leur partition dans le concert des événements. Les murs des foyers du XIX<sup>e</sup> siècle s'illustreront donc de gravures grand format et somptueuses, figurant par exemple l'illustrissime *Napoléon I<sup>er</sup> sur le champ de bataille d'Eylau*, d'après Antoine Gros. Ces maîtres « eurent le grand mérite, si l'on ne veut pas trop se préoccuper de leurs procédés et de leurs systèmes bizarres, de ramener le caractère français vers le goût de l'héroïsme<sup>225</sup> », leur concède Charles Baudelaire, à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, en 1855. Mais c'est au point qu'on a un peu de mal à concevoir des créateurs investis, dans cette première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, dans des préoccupations sans rapport explicite avec le politique. Pas plus qu'un Senancour, cependant, les représentants du paysage historique ne se réfèrent à l'épopée qui occupe l'Europe, et force est de dire que Victor Bertin, que nous citons, rapportait de ses promenades des toiles titrées *Promenade en barque sur l'Essonne* ou *l'Entrée du parc de Saint-Cloud*.

Chez nos représentants du paysage historique, les œuvres vont ainsi d'une scène inspirée de l'Antiquité à la figuration d'une ferme en lisière de bois, en passant par un paysage organisé autour d'une arche ruinée. La question que pose ce mot d'*historique* est, du coup, à considérer. Sans doute vient-il relever le genre auquel se consacrent ces artistes, le paysage<sup>226</sup>. Ce faisant, néanmoins, il suggère que le paysage n'est pas simple affaire d'espace, et qu'il est tracé dans une quatrième dimension, l'histoire. Or curieusement il ne s'agit jamais, pour ces artistes-là, de l'histoire de France ou d'Europe, ni contemporaine, ni classique ; leur travail ne concerne pas l'histoire vivante. La culture classique à laquelle ils se réfèrent, en s'étayant, par exemple, sur des pages des *Bucoliques*

---

la figure politique de Chateaubriand. Nous reviendrons, à ce propos, sur la profusion de romans en tout genre et la vaste diffusion de certains, dans la décennie 1800.

<sup>225</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art, op.cit.*, « Exposition universelle de 1855 », p.264.

<sup>226</sup> Ceci quels que soient les principes de *composition* qu'on y trouve, et qui les font aussi nommés *paysages composés* (parce qu'ils choisissent et assemblent des éléments visuels qu'ils peuvent avoir pris dans différents états en plein air) comme si, a contrario, les paysages « abstraits » de Corot, et de bien d'autres après lui, n'étaient guère *composés*.

de Virgile, se nourrit d'une autre intention : c'est le sentiment d'une méditation intime sur le temps et sur soi que ces thématiques vivifient. Le paysage historique lie à l'espace, chez ces artistes, un temps intérieur, qu'il convient de voir comme l'horizon qui confère à l'œuvre sa dynamique. Ce sont les mêmes qui, loin de la symbolique démonstrative des Anne-Louis Girodet, des François Gérard, des Narcisse Guérin, se mettent à travailler les impressions de l'heure sur une campagne anodine, « la lumière, l'ombre, les reflets et l'atmosphère colorante<sup>227</sup> », selon les mots de Baudelaire. Mais, puisqu'il faut que tout se retourne, s'épuise et se renouvelle, quand Baudelaire, quarante ans plus tard, revendiquera la « poésie de la nature », il le fera contre les représentants du paysage historique, devenus « sectataires du poncif<sup>228</sup> » et qu'il honnit pour ne plus y voir que « la morale appliquée à la nature ».

---

<sup>227</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art, op. cit.*, « Salon de 1846 », p.223.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p.219. Et, pour la citation suivante, p.220.

## CHAPITRE III

## DE L'ESPACE

Le clocher du hameau s'élevant au loin dans la vallée a souvent attiré mes regards ; souvent j'ai suivi des yeux les oiseaux de passage qui volaient au-dessus de ma tête. Je me figurais les bords ignorés, les climats lointains où ils se rendent. J'aurais voulu être sur leurs ailes. Un secret instinct me tourmentait, je sentais que je n'étais moi-même qu'un voyageur ; mais une voix du ciel semblait me dire : « Homme, la saison de ta migration n'est pas encore venue ; attends que le vent de la mort se lève, alors tu déploieras ton vol vers ces régions inconnues que ton cœur demande<sup>229</sup>.

Paysage, « étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect ». La formule, que nous retrouverons, est bien antérieure au paysage romantique, et elle lui survit dans certains dictionnaires. Mais, si elle répond à une appréhension du paysage convenable à l'ère classique, elle apparaît inapte à définir le terme, dans la perception qu'en a la génération qui nous occupe. Le mot même d'étendue, qui se voudrait synthétiser l'impression d'un regard, ne laisse aucune place aux ciels changeants, aux lumières, aux vents, aux étoiles, aux reflets. Le paysage,

---

<sup>229</sup> François-René de Chateaubriand, *Atala* suivi de *René*, Bruxelles, Berthot, 1816, p.209. La couverture de cette édition donne comme nom d'auteur : « Fr. Aug. de Chateaubriand ». François de Chateaubriand, jusqu'à une date avancée, accola à son prénom celui de son père, Auguste. Il n'allait choisir François-René que plus tard. Il évoque le fait dans les *Mémoires d'outre-tombe*.

dans le sens qu'il prend dans les années 1800, induit l'idée d'espace, bien plus que d'étendue, et le point de vue n'étant jamais seulement un regard, cet espace parle aussi de bruits, d'embruns, d'odeurs, du chaud ou du froid. Il nous a paru premier de rendre compte de l'expérience paysagère comme d'un rapport au temps ; nous l'abordons ici comme rapport à l'espace.

L'espace du paysage n'est pas l'espace classique, parce que le paysage n'est pas la nature. Il en est désormais une intellection qui lui octroie une dimension morale. C'est cet investissement nouveau qui donne pour mission à un poète comme Novalis de « scruter profondément l'âme du vaste monde<sup>230</sup> ». Dite autrement, c'est la quête d'un Senancour et de bien d'autres. Trente ans plus tôt, de telles intentions déclarées auraient déconcerté les acteurs mêmes de la vogue jardinière qui créaient avec les paysages de la Belle Nature. Dans les années 1770, la nature, si elle n'est plus simplement la campagne, n'est que le théâtre sur la scène duquel la société des hommes jouait son drame. Elle participe de la pièce, en arrière-plan, mais elle n'y prend pas encore la parole. Il faudra la Révolution pour qu'elle se fasse entendre, pour le meilleur et pour le pire. Le paysage ne sera plus, dès lors, une façon de la parer, mais il sera devenu le lieu imaginaire du dialogue qui se noue avec elle.

Dans l'édition de 1769 du *Dictionnaire philosophique portatif*, dont Béatrice Didier dit dans la préface qu'elle est « le dernier état de l'œuvre voulu par l'auteur<sup>231</sup> », Voltaire ne propose pas d'article « Paysage », et, de façon moins attendue, pas non plus d'article « Nature ». La nature est évoquée à l'article « Dieu<sup>232</sup> » comme ce qui permet au Scythe Dondindac d'en voir l'intuition. « Qui t'a dit qu'il y a un dieu ? » lui demande, pontifiant, le chrétien Logomachos. « La nature entière », répond sobrement le vieillard Dondindac, dans le rôle voltairien du naturel plein de bon sens. Logomachos le regarde avec commisération. « Cela ne suffit pas. Quelle idée as-tu de Dieu ? » Un

<sup>230</sup> Voir infra, dans ce chapitre.

<sup>231</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique* [édition de 1769], Béatrice Didier, préf. et éd., Paris, Imprimerie Nationale, 1994, p.12.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p.227.



dialogue réjouissant s'ensuit, où Logomachos se ridiculise par un jargon théologique qui n'émeut ni ne convainc Dondindac. L'article « Destin » livre, lui, la philosophie de Voltaire sur le sujet de la nature :

Ou le monde subsiste par sa propre nature, par ses lois physiques, ou un Être suprême l'a formé selon les lois suprêmes. Dans l'un et l'autre cas, ces lois sont immuables. Les corps graves tendent vers le centre de la terre sans pouvoir tendre à se reposer en l'air ; les poiriers ne peuvent porter d'ananas ; l'instinct d'un épagneul ne peut être l'instinct d'une autruche. Tout est arrangé, engrené et limité<sup>233</sup>.

Voltaire aura martelé ce principe. Chacun est libre de supposer cet Être suprême, mais la rhétorique voltairienne, sourire en coin, est là pour souligner l'incohérence que signifierait pour Lui de déranger l'ordre qu'il a établi :

Pourquoi Dieu ferait-il des miracles ? Pour venir à bout de certain dessein sur quelques êtres vivants ! Il dirait donc : « Je n'ai pu parvenir, par la fabrique de l'univers, par mes décrets divins, par mes lois éternelles, à remplir un certain dessin. Je vais changer mes éternelles idées, les lois immuables, pour tâcher d'exécuter ce que je n'ai pu faire par elles. » Ce serait un aveu de sa faiblesse, et non de sa puissance. Ce serait, ce semble, dans lui la plus inconcevable contradiction. Ainsi donc, oser supposer à Dieu des miracles, c'est réellement l'insulter (si des hommes peuvent insulter Dieu). C'est lui dire : « Vous êtes un être faible et inconséquent »<sup>234</sup>.

Dieu, être absolu sans doute mais en tant qu'énigme, est une entité très inutile à l'espèce humaine, quand, hasardeusement interprétée, elle n'en devient pas nuisible. Voltaire, confond l'âme et l'esprit, et il renvoie ces deux notions à l'inanité de la métaphysique :

Nous appelons âme ce qui anime. Nous n'en savons guère davantage, grâce aux bornes de notre intelligence. Les trois quarts du genre humain ne vont pas plus loin

---

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 224, article « Destin ».

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 364, article « Miracles ».

et ne s'embarrassent pas de l'être pensant ; l'autre quart cherche, personne n'a trouvé, ni ne trouvera. [...] Personne ne sait ce que c'est que l'être appelé esprit, auquel même vous donnez ce nom matériel d'esprit, qui signifie « vent ». Tous les premiers pères de l'Église ont crû l'âme corporelle. Il est impossible à nous autres, êtres bornés, de savoir si notre intelligence est substance ou faculté. Nous ne pouvons connaître à fond, ni l'être étendu, ni l'être pensant, ou le mécanisme de la pensée<sup>235</sup>.

Des éditeurs se sont plu à augmenter le *Dictionnaire philosophique*, au fil de ses diverses rééditions, en y adjoignant des articles rédigés par Voltaire dans d'autres intentions. C'est ainsi qu'on trouve un article « Nature », dans une édition de 1838 du dictionnaire. Il se présente, lui aussi, comme un dialogue, en l'occurrence entre le Philosophe et la Nature. « Qui es-tu, nature, s'enquiert le Philosophe, je vis dans toi, il y a cinquante ans que je te cherche, et je n'ai pu te trouver encore. » À quoi la Nature répond sagement, en conviant le Philosophe à l'admettre en tant qu'énigme :

Je suis eau, terre, feu, atmosphère, métal, minéral, pierre, végétal, animal. Je sens bien qu'il y a en moi une intelligence. Tu en as une, tu ne la vois pas ; je ne vois pas non plus la mienne. Je sens cette puissance invisible, je ne puis la connaître. Pourquoi voudrais-tu, toi qui n'es qu'une petite partie de moi-même, savoir ce que je ne sais pas<sup>236</sup> ?

Dans cette édition de 1838, qui reprend sans doute des éditions parues peu après la mort de Voltaire, pas plus d'article « Paysage » qu'en 1770. On pourrait objecter que « paysage » n'est pas un mot du vocabulaire philosophique, mais on doit admettre que, dès les années 1770, il n'est pas très possible d'en faire l'économie dans le débat de société. Or, les articles de Voltaire ont justement cette liberté de se présenter comme un panel hétéroclite de thématiques qui font l'actualité de ce débat. Mais Voltaire, s'il sait se

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, article « Âme », p. 69 pour la partie avant nos crochets ; p. 76, pour la seconde partie.

<sup>236</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Cosse & Gaultier-Laguionie, 1838, p.738.

prendre incidemment, et sans se départir de son ironie, à la beauté d'un « horizon de neige » – qui dérange sa vie quotidienne<sup>237</sup> – ne le conçoit pas pour autant comme quelque chose qui s'envisage.

On mesure, avec ces citations du vieil agnostique de Ferney, le fossé qui sépare l'idée de nature au sens des Lumières, et la démarche paysagère, qui, trente ans plus tard, sera vécue comme un engagement par les Senancour, les Chateaubriand, ou leurs contemporains dans les autres nations d'Europe. Le minimalisme philosophique des Lumières a, si l'on peut dire, déblayé le terrain ; Rousseau, dans ce sens, poursuit la pensée de Voltaire, en faisant de la nature cette pensée idéale que met en scène un jardin comme l'Élysée de Clarens. La France des années 1770 s'engouffrera, derrière lui, dans la folie jardinière dont on a analysé l'esprit dans notre premier chapitre. Or, c'est de cette façon bien trop réglée d'avoir cru, en se moquant des fantaisies bibliques et des superstitions communes, approcher l'authentique Paradis terrestre, que la génération suivante va suffoquer. La foi en l'homme qu'ont manifesté les mécréantes Lumières se révèle, dans sa rigueur, aussi étouffante que l'imagerie chrétienne qu'elles ont tournée en ridicule. Ce Dieu que nous prouve la Nature nous a fait, à coups de lois immuables, un monde « arrangé, engrené, limité », c'est Voltaire lui-même qui l'écrit. Ou, comme le dit encore la Nature au Philosophe : « Je suis le grand tout. Je n'en sais pas davantage. Je ne suis pas mathématicienne, et tout s'arrange chez moi selon les lois mathématiques. Devine si tu peux comment tout cela s'est fait<sup>238</sup>. » Ce paradis terrestre-là a un horizon un peu court.

La Révolution fera dans les esprits le double travail d'effondrer le rêve d'une humanité ayant entre les mains les moyens de créer son bonheur et, au cœur de ce processus traumatique, de faire éclore le sentiment de l'histoire comme une promesse, une marche vers ce bonheur. Paradoxe, certes ; mais, comme Jacques le rappelle à son maître, « un paradoxe n'est pas toujours une

---

<sup>237</sup> Comme nous aurons l'occasion d'en parler dans notre chapitre VI.

<sup>238</sup> Voltaire, *op.cit.*, p.738.

fausseté<sup>239</sup> ». L'aventure philosophique est de faire de l'espace un récit ; l'aventure romantique est, dans ce contexte nouveau, de faire de l'horizon un orient. Du génie du lieu au génie du paysage.

### 3.1 L'ESPACE DE L'ÂME

Déjà Joseph Joubert, aîné de quatorze années de Chateaubriand, et un ami intime de ce dernier, s'applique, contre Voltaire, à distinguer l'âme et l'esprit. Platon, Bossuet, Fénelon « peignent leur âme », note-t-il dans ses carnets ; Montesquieu, Voltaire, Rousseau « n' y ont mis que leur esprit<sup>240</sup> ». Joubert, quoiqu'il se tienne en retrait de la vie littéraire, va jouer un rôle dans la formation intellectuelle de Chateaubriand. Jeune homme, il a rencontré Diderot et s'est entiché, dans ses vingt ans, de rationalisme, puis il s'en est écarté. Une présence divine lui paraît nécessaire non tant à la morale des hommes qu'à la beauté du monde. Comme il l'écrit dans une lettre au jeune Mathieu Molé, dont il se fait aussi le mentor, Dieu « c'est l'éternel poète, si je puis user de ce mot, comme l'éternel géomètre<sup>241</sup> ».

Nouveau credo, tenu de réenchanter le monde. Une génération, où se retrouvent toutes les tendances politiques, revendique la nécessité d'une divinité poète. Frappe le volontarisme de leur démarche. On est loin, quoiqu'en allèguent certains, d'un retour à la foi chrétienne des Bossuet, des Fénelon. La

---

<sup>239</sup> Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Jules Assézat éd., Paris, Garnier, 1885, p.82.

<sup>240</sup> Joseph Joubert, *Pensées*, tome II, Paris, Didier, 1877, p.16. Joseph Joubert (1754-1824) n'a pas publié. Les réflexions qu'il nota dans ses carnets au long de sa vie ont été classées par son neveu Paul de Raynal et éditées en 1861, trente-sept ans après sa mort. L'édition citée ici, de 1877, est la septième. Le tome I regroupe la correspondance de Joubert ; le tome II, ses pensées. La bibliothèque Gallica, de la BNF, qui annonce proposer en mode texte *Pensées et correspondance* de Joseph Joubert, a, en fait, omis (ou différé ?) de saisir le volume de correspondance, qui n'apparaît nulle part dans le fichier.

<sup>241</sup> Joseph Joubert, *Pensées*, tome I (tome exclusivement consacré à sa correspondance, comme dit dans la note précédente), Didier, 1880 (*sic*, le tome II étant daté, comme on a vu, de 1877), p. 125, « lettre à Mathieu Molé, du 30 mars 1804 ». Mathieu Molé (1781-1855), âgé de 23 ans, envoyait alors par parties à Joseph Joubert, pour obtenir son jugement, un manuscrit qu'il écrivait.

saillie de Voltaire contre les miracles que nous citons ci-dessus répondait à Bossuet, lequel prouvait par eux le dieu chrétien :

La foi est une adhérence de cœur à la vérité éternelle, malgré toutes les raisons et les témoignages des sens et de la raison. [...] Elle est suffisamment établie par les miracles et par les martyres. [...] Voilà donc la preuve de Dieu : faire des miracles. *In eo quod manum tuam extendas ad sanitates et signa et prodigia fieri per nomen sancti filii tui Jesu* (Actes, IV, 30)<sup>242</sup>.

Peu d'intellectuels, en 1800, se risqueraient à entériner ces propos. Faudrait-il pour autant s'en tenir à la prosaïque raison des Lumières ? Joubert peut bien faire écho à Voltaire, dans une tout autre optique, sur l'insoluble question de l'indécidable. Quand Mathieu Molé<sup>243</sup> lui demande de lire, avant publication, un essai où le jeune homme, imbu de l'idée de vérité philosophique, s'applique à vilipender l'erreur, Joubert a cette réponse, qui, avec ses accents senancouriens, donne aussi le ton de toute une époque :

Il n'est pas exact [...] que tout erreur soit funeste. Que dis-je ? Il en est un grand nombre qui n'éloignent pas de la vérité, car elles en occupent. Telles sont presque partout les fables qui s'attachent aux religions. [...] Beaucoup d'erreurs sont moins des opinions que des vertus, moins des égarements de l'esprit que de beaux sentiments du cœur<sup>244</sup>.

L'intelligence humaine ne relève pas de la mathématique. La croyance aux prodiges est sans doute une naïveté ; cela n'empêche pas qu'elle désigne une autre forme de vérité. On ne peut qu'être d'accord avec Voltaire de ce que les lois de la nature sont incontournables, mais, justement, ce sont ces lois qui prouvent Dieu, si on considère leur intention profonde. L'éparpillement des

---

<sup>242</sup> Bossuet, *Œuvres complètes*, tome 2, *Sermons*, Besançon, Outhenin-Chalandre, 1836, p.38-39. La Bible de Jérusalem donne comme suit, en traduction, le verset cité ici des Actes des apôtres – étant entendu, du fait du verset précédent, *Considérant les menaces de tes ennemis* : « étends la main pour opérer des guérisons, signes et prodiges, par le nom de ton saint serviteur Jésus. » cf. *la Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p.1918.

<sup>243</sup> Mathieu Molé (1781-1855), après la publication de cet ouvrage, *Essais de morale et de politique*, en 1806, fera une carrière ministérielle sous l'Empire et la Restauration.

<sup>244</sup> Joseph Joubert, *op.cit.*, tome I, p.124.

vérités qu'induit l'esprit d'analyse dénature notre émotion devant l'intangible harmonie des choses. Notre sentiment seul nous place face à l'énigme de ce qui ne se montre pas accessible à nos raisonnements. Alors, malignement, Joubert choisit pour réhabiliter une certaine forme de miracle la métaphore mathématique :

Ce n'est, en dernière analyse, et pour l'effet nécessaire, dans aucun des chiffres partiels que se trouve la vérité ou l'erreur, mais dans la somme toute et le dernier énoncé. Ainsi, dans les faits d'un certain ordre, les faits religieux par exemple, peu importe qu'il y en ait d'erronés, si celui auquel on veut parvenir, et l'on parvient par eux, est un fait réel, comme l'existence de Dieu<sup>245</sup>.

La mathématique céleste est sans vergogne, « pour l'effet nécessaire ». L'idéologie 1800 veut concevoir l'ensemble contre l'élément, et le tout comme bien autre chose que la somme des parties. Dans l'idéologie paysagère, ainsi, ce qui s'offre à notre perception n'est pas une collection dénombrable d'objets. Ce que les Lumières ont moqué pour s'exprimer trop innocemment dans les fables religieuses désigne une réalité à laquelle n'atteignent pas ces objets. Le Dieu poète affirme sa présence dans un rapport qui, justement, en vient aussi à mieux s'appréhender dans l'expérience scientifique : connaître, c'est se rendre des comptes de ce qu'on ne connaît pas. En cela, la métaphysique a emboîté le pas à la physique, et elle va d'un pas décuplé. Loin d'être, comme le suggère Voltaire, la somme, infinie, de ce qui se conçoit, Dieu est au contraire la conscience de ce qui résiste en nous à ce que la raison conçoit. Nature absconse contre nature obvie. Ce déplacement nous définit comme êtres de pur vouloir : volonté tendue vers ce qui ne saurait se comprendre. Il faut « vouloir y parvenir », comme l'écrit Joubert. Si la preuve de Dieu est discutable, la démonstration a sa pertinence : elle parle du sujet à l'œuvre.

Avec cette conception du divin, le mystère n'aura jamais été aussi idéal, dans la pensée des hommes. Intellectuelle appliquée à préserver les apports de

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p.126.

l'esprit philosophique, Germaine de Staël puise, dans l'Antiquité romaine, une citation qui a l'avantage de ne pas porter les stigmates de l'imagerie chrétienne : « Dans le sein de l'homme vertueux, disait Sénèque, je ne sais quel dieu, mais il habite un dieu<sup>246</sup>. » Foi de philosophe. La divinité, à la mesure du jeune courant romantique, existe plus ou moins selon l'élan dont on témoigne. Ce dieu-là n'est pas une entité qui explique et justifie ; il est la loi morale sans recours. Germaine de Staël met au compte de la raison cette neuve aspiration de l'esprit. C'est la pensée rationnelle qui, en affinant notre compréhension du monde, nous fait accéder à une spiritualité authentique.

Tout se lie dans la nature dès qu'on en bannit le merveilleux, et les écrits doivent imiter l'accord de l'ensemble de la nature. La philosophie, en généralisant davantage les idées, donne plus de grandeur aux images poétiques. La connaissance de la logique rend plus capable de faire parler la passion<sup>247</sup>.

Se dépouiller du merveilleux laisse le champ libre à l'intelligence de la passion. Ce sentiment intransitif touche à un absolu que les générations précédentes n'ont encore jamais envisagé. « Le sublime de l'esprit, des sentiments et des actions doit son essor au besoin d'échapper aux bornes qui circonscrivent l'imagination<sup>248</sup>. » Le sublime est tension vers ce qui est inconcevable. C'est à cet essor que s'évertuent les « âmes à la fois exaltées et mélancoliques, fatiguées de tout ce qui se mesure, de tout ce qui est passager, d'un terme enfin, à quelque distance qu'on le place<sup>249</sup> ». Les âges de raison entendraient, dans le jeu des âmes « exaltées et mélancoliques », comme une antinomie ; Germaine de Staël les place dans une relation d'évidence. L'oxymore fait sentir de quoi est fait d'être voué à un désir sans nom. La langueur romantique ne tient pas à une faiblesse de complexion, et elle est encore moins cette pause que lui reprocheront les générations à venir. Elle est

---

<sup>246</sup> Germaine de Staël, *De la littérature* [1800], *op.cit.*, p.378.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p.359.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.208.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.208.

l'épreuve réservée aux forts tempéraments. Sœur mature de l'extase chrétienne, elle est l'expérience insoutenable de l'infinitude, énigme et révélation mêlées.

Dans notre pré carré social, saturé de bien-être,

l'homme supérieur ou l'homme sensible se soumet avec effort aux lois de la vie, et l'imagination mélancolique rend heureux un moment, en faisant rêver l'infini. [...] À l'époque où nous vivons, la mélancolie est la véritable inspiration du talent. Qui ne se sent pas atteint par ce sentiment ne peut prétendre à une grande gloire comme écrivain<sup>250</sup>.

Éloge de la mélancolie comme transport. C'est la lecture de « ce célèbre métaphysicien allemand, Kant<sup>251</sup> » qui l'y a amenée. La connaissance qu'a Germaine de Staël de l'allemand, langue et culture, fait l'originalité de sa position<sup>252</sup> : elle seule concilie avec autant de conviction l'héritage philosophique et la recherche d'une expression littéraire qui en serait la quintessence. Il faut, dit-elle, se pénétrer de l'apport essentiel des littératures du Nord dans la poétique :

La poésie mélancolique est la poésie la plus d'accord avec la philosophie. La tristesse fait pénétrer bien plus avant dans le caractère et la destinée de l'homme que toute autre disposition de l'âme. Les poètes anglais qui ont succédé aux bardes

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.361.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.360. Kant, si peu *célèbre*, précisément, en France, quand elle jette ses lignes revendicatrices, en 1800. Mais le chaudron chauffé, et les propos de la fameuse intellectuelle, à côté de la présentation de Kant que publie son ami Charles de Villers – avec notamment *la Philosophie de Kant*, en 1801 – n'y sont sans doute pas pour rien. Dans une lettre à Pauline de Beaumont, du 14 août 1801, Joseph Joubert s'exprime ainsi : « J'ai été tenté dix fois depuis huit jours de vous envoyer un courrier extraordinaire pour vous faire part officiellement d'une nouvelle étrange et grande. Kant, ce terrible Kant qui doit changer le monde, ce Kant qui tourne tant de têtes, qui occupait tant la mienne et faisait rêver la vôtre, Kant enfin, le grand Kant, "*ce Kant dont les sourcils font trembler les savants dans leurs chaires assis*", Kant est traduit, et traduit presque tout entier. Mais il n'est traduit qu'en latin ! » cf. Joseph Joubert, *op.cit.*, tome I, p.61-62. Il s'agit de la traduction faite par le philosophe allemand Friedrich Born, dont la lecture, en l'occurrence, laissera Joubert très circonspect sur le compte de Kant.

<sup>252</sup> Cf. Simone Balayé, dans son introduction à *De l'Allemagne*. « Depuis 1799, Humbolt lui apprend l'allemand. "Lorsque j'ai commencé l'étude de l'allemand, dira-t-elle plus tard, il m'a semblé que j'entrais dans une sphère nouvelle où se manifestaient les lumières les plus frappantes sur tout ce que je sentais auparavant d'une manière confuse." Ce fut la révélation. » in Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, tome I, Paris, Flammarion, « GF », 1968, p.18-19.



écossais ont ajouté à leurs tableaux les réflexions et les idées que ces tableaux même devaient faire naître, mais ils ont conservé l'imagination du nord, celle qui se plaît, sur le bord de la mer, au bruit des vents dans les bruyères sauvages, celle enfin qui porte vers l'avenir, vers un autre monde, l'âme fatiguée de sa destinée<sup>253</sup>.

On atteint au cœur de la philosophie en accédant aux sommets où nous conduit la mélancolie. La pensée fréquente un paysage aride, battu des vents ; ce paysage sublime la pensée. Germaine de Staël ne conçoit pas l'expérience paysagère comme une simple figure métaphorique du travail philosophique. Elle l'écrira dans *De l'Allemagne*, « ce besoin continu que nous éprouvons d'emprunter au dehors des images pour exprimer ce qui se passe en nous-mêmes, ce n'est point un simple luxe de métaphore, une pure invention poétique, c'est un rapport poétique entre nous et l'univers<sup>254</sup>. » Ainsi comprise, la poésie se fait ontologie, science de notre être-là. La philosophie staëlienne délivre un parfum de bruyères, la musique des vents de mer, un horizon aux clartés tristes. Cet infini est le lieu d'une pensée rendue à son ambitieuse immanence. Contre la foi chrétienne, il ne renvoie à rien, il ouvre à lui-même ; il s'éprouve comme la forme de notre réflexion. Penser, c'est appréhender le monde avec le sentiment de l'illimité. *De la littérature* se tisse ainsi de redéfinir l'imaginaire comme quintessence du désir de comprendre, mais c'est un imaginaire qui reste inextricablement lié à l'idée ; il ne s'agit pas pour lui de « raconter des histoires ». L'imagination, dans cette génération de 1800, est réfutée quand elle désigne ce qui contrarie la raison ; elle est revendiquée quand elle en est perçue comme la source. Étienne de Senancour, si désireux dans sa quête philosophique d'éviter « les écarts d'une imagination ardente et

---

<sup>253</sup> Germaine de Staël, *De la littérature, op.cit.*, p.205.

<sup>254</sup> Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, cité ici par Annie Becq, in *Genèse de l'esthétique française moderne*, Paris, Albin Michel, 1994, p.855. Cette citation figure comme variante dans Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, Pauline de Pange éd., Paris, Hachette, « Grands écrivains de la France », 1958, tome v, p.161.

immodérée<sup>255</sup> » évoque, à sa façon délicate, le sens avec lequel il faut l'entendre dans son acception romantique :

Nous voyons par exemple que la plupart ne sauraient concevoir des rapports entre l'odeur qu'exhale une plante et les moyens du bonheur du monde. Doivent-ils pour cela regarder comme une erreur de l'imagination le sentiment de ces rapports ? Ces deux perceptions, si étrangères l'une à l'autre pour plusieurs esprits, le sont-elles pour le génie qui peut suivre la chaîne qui les unit<sup>256</sup> ?

L'imagination, c'est l'intelligence d'établir des rapports. C'est bien l'imagination que sauront mettre en œuvre les disciplines scientifiques qui se créent dans ces mêmes années. Mais c'est bien sûr, le contraire de la fantaisie. Germaine de Staël, de façon plus appuyée que Senancour, distingue deux modes d'imaginer, dans sa préface à *Delphine* :

Il faut distinguer l'imagination qui peut être considérée comme l'une des plus belles facultés de l'esprit, et l'imagination dont tous les êtres souffrants et bornés sont susceptibles. L'une est un talent, l'autre une maladie ; l'une devance quelquefois la raison, l'autre s'oppose toujours à ses progrès. On agit sur l'une par l'enthousiasme, sur l'autre par l'effroi<sup>257</sup>.

La partition n'est pas d'elle, sans doute, et l'édition 1798 du *Dictionnaire de l'Académie* oppose l'imagination comme « faculté d'imaginer, d'inventer » et l'imagination comme « fantaisie bizarre, idée folle et extravagante ». Mais, à l'heure où le paysage se fait concept, la question du bon usage de l'imagination prend une autre dimension. La pensée et l'image se rejoignent dans le paysage ; voilà l'imagination en mesure de traduire des idées. Le roman en fera son profit au XIX<sup>e</sup> siècle, et il y trouvera sa noblesse. Pour l'heure, la reconnaissance de l'imagination, dans cette conception nouvelle, est symbolisée par le passage du romanesque au romantique : l'affabulation perd

---

<sup>255</sup> Étienne de Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, p. 43. « Les écarts d'une imagination ardente et immodérée sont sans constance comme sans règles. »

<sup>256</sup> *Ibid.*, p.222.

<sup>257</sup> Germaine de Staël, *Delphine*, Béatrice Didier éd., Paris, Flammarion, « GF », 2000, p.56.

de son importance, en regard de l'idée exprimée en image, autrement dit la narration perd de son lustre par rapport à la description<sup>258</sup>.

### 3.2 LE REEL ABSOLU

En 1810, Germaine de Staël achève et tente de publier<sup>259</sup> *De l'Allemagne*. L'ouvrage, où l'essayiste exprime une pensée dans sa pleine maturité, est bâti sur une progression dans la force des thèmes, et la quatrième et dernière partie s'intitule « La religion et l'enthousiasme ». La religion y est entendue dans ces termes :

Depuis vingt ans, depuis que les écrits de Kant ont fortement influé sur les esprits, il s'est établi dans la manière de concevoir la religion une liberté et une grandeur qui n'exigent ni ne rejettent aucune forme de culte en particulier, mais qui font des choses célestes le principe dominant de l'existence<sup>260</sup>.

La nouvelle foi religieuse est bien fille de la philosophie naturelle. Œcuménique, elle parle de liberté et de grandeur humaines. L'enthousiasme est la qualité qui, par-delà celles de l'esprit, nous met face à nos plus nobles aspirations. « C'est une grande erreur » de beaucoup de gens, prévient l'auteur, de confondre l'enthousiasme avec le fanatisme.

Le fanatisme est une passion exclusive dont une opinion est l'objet ; l'enthousiasme se rallie à l'harmonie universelle. C'est l'amour du beau, l'élévation de l'âme, la jouissance du dévouement, réunis dans un même sentiment qui a de la grandeur et du calme. Le sens de ce mot chez les Grecs en est la plus

---

<sup>258</sup> Nous développons cette problématique dans notre chapitre VIII.

<sup>259</sup> Le 14 octobre 1810, le texte est pilonné sur épreuves, au moment de paraître. Le ministre de la Police, René Savary, lui a adressé une lettre où se lit : « Nous n'en sommes pas encore réduits à chercher des modèles dans les peuples que vous admirez. Votre dernier ouvrage n'est point français. » Simone Balayé précise que c'est Germaine de Staël « qui rendit la lettre célèbre, dans la préface à son livre pour l'édition faite à Londres en 1813 » (Simone Balayé, in *op.cit.*, p.30) C'est donc trois ans plus tard que le livre peut paraître, obtenant alors un fort succès de librairie.

<sup>260</sup> Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, 4<sup>e</sup> partie, chapitre X, *op.cit.*, tome II, p.237.

noble définition : l'« enthousiasme » signifie *Dieu en nous*<sup>261</sup>. En effet, quand l'existence de l'homme est expansive, elle a quelque chose de divin<sup>262</sup>.

Dieu est l'élan de l'harmonie universelle, et le divin en l'homme est l'adhésion à ce mouvement d'expansion. L'espace de l'expérience paysagère n'est plus un dehors, s'il n'est pas simplement un for intérieur. Il est cette pensée étendue qui est, de ce fait, tout autant poétique que géographique, éthique que physique. Il est encore surface et profondeur, révélation et énigme.

Chez une philosophe comme Germaine de Staël, ce mouvement d'expansion qu'éprouve l'homme participant du divin se traduit dans l'idée de progrès historique. Ce qu'elle appelle la perfectibilité organise l'espace staëlien dans son immanence. Ce principe de perfectibilité lui attire les sourires de Chateaubriand, qui n'en est pas quitte pour autant avec la notion d'évolution historique, puisqu'il fait du christianisme un pas décisif dans le procès de la civilisation. Mais l'écrivain breton ne se targue pas de cohérence, et il tient à l'opposition qu'il a posée entre l'allégeance à la foi chrétienne et l'idée de perfectibilité. À la parution de *De la littérature*, dans une lettre datée de décembre 1800, il écrit à Louis de Fontanes<sup>263</sup> :

J'étais curieux de savoir ce qu'une femme aussi spirituelle dirait pour la défense de la perfectibilité. [...] Vous n'ignorez pas que ma folie à moi est de voir Jésus-Christ partout, comme Mme de Staël la perfectibilité. J'ai le malheur de croire avec

---

<sup>261</sup> Étymologiquement, de *en*, « dans », et *theos*, « dieu », le mot grec *enthousiasmos* dérive du verbe *enthousiazein*, « être inspiré par la divinité ». Sur l'intéressante évolution de ce mot apparu en français au XVI<sup>e</sup> siècle, voir *Robert historique de la langue française*, *op. cit.*, art. « Enthousiasme ».

<sup>262</sup> Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, *op.cit.*, tome II, p.301.

<sup>263</sup> Louis de Fontanes venait lui-même de faire paraître sa critique de l'ouvrage, dans le *Mercure de France* du 22 décembre 1800 (1<sup>er</sup> nivôse an IX). Grand ami de Joubert, Fontanes avait été bien reçu comme poète, avant la Révolution. Sous le consulat, il va faire beaucoup, en tant que critique, pour Chateaubriand, son cadet de onze ans, avec qui il s'est lié. Sainte-Beuve écrit, dans son portrait de Fontanes : « Il va proclamer avec éclat M. de Chateaubriand, il repousse d'abord Mme de Staël. Dans le premier numéro du *Mercure* régénéré parut son premier extrait contre le livre *De la littérature*. [...] On relira toujours, en les blâmant, les deux articles de Fontanes contre Mme de Staël, comme on relit les deux petites lettres de Racine contre Port-Royal. » Cf. Charles Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p.521-522.

Pascal que la religion chrétienne a seule expliqué le problème de l'homme. Vous voyez que je commence par me mettre à l'abri sous un grand nom, afin que vous épargniez un peu mes idées étroites et ma superstition antiphilosophique<sup>264</sup>.

Mais brandir Jésus-Christ en manière d'antithèse à l'idée de perfectibilité n'est guère de bonne foi, à l'égard de Germaine de Staël. Elle-même a parlé de l'avènement du christianisme comme un moment déterminant de l'histoire des hommes. Son concept de perfectibilité, qui ouvre sur l'avenir, s'inscrit dans cette logique. En toute chose, l'horizon éthique staëlien est d'une ambition autrement exigeante que la moralité de principe d'un Chateaubriand. Germaine de Staël opte pour une entité divine créatrice, dont témoigne l'« harmonie universelle », mais, dit-elle, à considérer la question comme indécidable, l'idéal humanitaire n'en est qu'épuré, et « il faut que les hommes défient la morale elle-même, quand ils refusent de reconnaître un dieu pour son auteur<sup>265</sup> ». C'est énoncer dans les termes les mieux choisis l'élévation de la pensée paysagère. À retirer l'étai divin pour pouvoir égaler tout à fait la condition physique et la valeur morale du paysage, elle en définit le sublime.

La polémique entre Germaine de Staël et Chateaubriand est viciée, on le voit. Reste que la force de Chateaubriand, au regard de la littérature, est sans doute de ne s'être pas donné cette ouverture sur l'avenir. Ses idées étroites et sa superstition antiphilosophique, qui disent en humour son inintérêt pour le débat abstrait, ont pour consolante contrepartie son talent à exprimer mieux que quiconque sa conception du monde en impressions. Dans cette même lettre à Fontanes, il commente la position trop platement humaniste, pour lui, de Germaine de Staël<sup>266</sup>, puis il expose la fonction poétique du religieux dans son œuvre :

---

<sup>264</sup> Chateaubriand, *Correspondance générale I, 1789-1807*, Paris, Gallimard nrf, 1977, p.107.

<sup>265</sup> Germaine de Staël, *De la littérature, op.cit.*, p.380.

<sup>266</sup> Ce qui le chagrine sincèrement, car il admire l'écrivain et la femme. Par-delà les articles publiés où les deux écrivains expriment critiques énergiques et désaccords sur leurs idéologies respectives, Germaine de Staël et Chateaubriand se fréquentent, et entretiennent pendant toutes ces années une correspondance amicale, dans laquelle ce dernier, dans une attitude toujours déférente, ne cesse de souhaiter la voir venir à des sentiments religieux. Ainsi de la chute d'une

Sans religion, on peut avoir de l'esprit, mais il est presque impossible d'avoir du génie. Qu'ils me semblent petits, la plupart des hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui, au lieu de l'instrument infini dont les Racine et les Bossuet se servaient pour trouver la note fondamentale de leur éloquence, emploient l'échelle qui subdivise l'âme en degrés et en minutes, et réduit tout l'univers, Dieu compris, à une simple soustraction du néant. Tout écrivain qui refuse de croire en un Dieu auteur de l'univers, et juge des hommes dont il a fait l'âme immortelle, bannit l'infini de ses ouvrages<sup>267</sup>.

L'instrument infini est cet outil avec lequel doit se travailler toute poésie. Tout le reste est Littérature, et Dieu son majordome. La première phrase de cette citation, avec son air d'apophtegme, satisfait ostensiblement Chateaubriand : il ne se fera pas faute de la réutiliser dans *Génie du christianisme*. Mais l'écrivain pourrait bien nous prouver aussi, à son corps défendant, que l'athée, en lui, n'a pas un moindre talent. Les idées que la position de l'athée lui suggère, sont, en tout cas, de toute beauté, et on est prêt avec ce dernier à « réduire tout l'univers, Dieu compris, à une simple soustraction du néant ». Il faut donc admettre que c'est un athée très étranger à François-René, dont l'écrivain imagine ici le paysage intime :

Il [cet athée] enferme sa pensée dans un cercle de boue, dont il ne saurait plus sortir. Il ne voit plus rien de noble dans la nature. Tout s'y opère par d'impurs moyens de corruption et de régénération. Le vaste abîme n'est qu'un peu d'eau bitumineuse, les montagnes sont de petites protubérances de pierres calcaires ou vitrescibles. Ces deux admirables flambeaux des cieux, dont l'un s'éteint quand l'autre s'allume afin d'éclairer nos travaux et nos veilles, ne sont que deux masses pesantes, formées au hasard, par je ne sais quelle agrégation fortuite de matière<sup>268</sup>.

---

lettre du 12 juillet 1801 : « Nous vous attendons tous avec impatience. Vous reviendrez riche de vos rêveries dans la solitude, et (pardonnez), peut-être un peu plus *religieuse*. *La voix qu'on entend au désert* a fait plus d'un miracle dans ce genre. » Lettre signée « Francis », qui était la façon, aux couleurs de leur anglophilie commune, dont Germaine de Staël appelait Chateaubriand. Cf. Chateaubriand, *Correspondance générale, op.cit.*, tome I, p.140.

<sup>267</sup> Chateaubriand, *Correspondance générale, op.cit.*, tome I, p.121.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p.121.

Tout est littérature, disait-on, et le Diable son valet de pied. Avec l'application d'un professeur de dessin, Chateaubriand nous explique, cette fois, l'effet désastreux d'une figure qui n'est pas construite sur son point de fuite. Tous les repères s'effondrent, et le sens avec eux. Voilà qu'on tourne à l'aveugle dans un cercle de boue. L'art a oublié de préserver le mystère qui oriente le tout. Sans infini, tout se défait, se désagrège en particules. Motifs disséminés, insignifiants, monstrueux. Et Chateaubriand, portant haut le flambeau du christianisme à la face du monde, d'achever sa lettre par ce conte moral, placé comme il convient outre-mer dans l'originel Nouveau Monde :

Il y avait une femme des monts Apalaches qui disait : il n'y a point de bons génies, car je suis malheureuse. [...] La femme alla consulter le jongleur du désert de Scambre, pour savoir s'il y avait des bons génies. Le jongleur lui répondit : « Roseau du fleuve, qu'est-ce qui t'appuiera, s'il n'y a pas de bons génies ? Tu dois y croire, par cela seul que tu es malheureuse. Que feras-tu de la vie, si tu es sans bonheur, et encore sans espérance<sup>269</sup> ? »

Le paysage se construit d'abord du regard que nous lui portons. Bien peu d'écrivains, en définitive, auront dit avec autant de force que Chateaubriand que l'homme crée son monde. Ultime paradoxe de ce grand zélateur de Dieu.

*Tief ins Gemüt der weiten Welt (zu) schauen.* Formule novalisienne que nous citons en introduisant ce chapitre, et que Marcel Camus traduit : « scruter profondément l'âme du vaste monde<sup>270</sup> ». Ne pourrait-elle se lire, encore : « pénétrer pleinement l'espace du monde sensible<sup>271</sup> ». C'est là le second vers de la dédicace à la « bien-aimée », poème placé en exergue à *Heinrich von Ofterdingen*. Commencé à l'automne 1799, ce roman reste inachevé à la mort de l'écrivain, jeune homme de 28 ans, en mars 1801. Il sera publié l'année

<sup>269</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>270</sup> Marcel Camus, introduction à Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, Aubier-Montaigne, 1942, p.61.

<sup>271</sup> Le dictionnaire allemand-français de Dresch donne pour *schauen*, « contempler, envisager, voir intuitivement », et métaphoriquement « lire (dans) » ; pour *gemüth*, « âme, sensibilité, caractère » ; pour *weit*, « éloigné, étendu, spacieux ». cf. Joseph Dresch, *Nouveau dictionnaire allemand-français*, Delalain, 16<sup>e</sup> édition, 1902.

suiivante par son ami Ludwig Tieck. Que le monde ait une sensibilité à révéler, les jeunes intellectuels allemands l'ont revendiqué plus haut que partout ailleurs. Novalis est un des plus engagés, et celui qui énonce le plus clairement le cheminement qui aura été le sien. À son aîné Coelestin Just, dans une lettre de février 1800 :

La philosophie dort maintenant sur les rayons de ma bibliothèque. Je suis heureux d'avoir fini la traversée des Spitzberg de la raison pure et de pouvoir habiter de corps et d'âme le monde sensible, si coloré et si frais. Le souvenir des tourments endurés me réjouit. Cela fait partie des années d'apprentissage de la culture<sup>272</sup>.

À quoi font écho ces mots, le 23 de ce même mois de février 1800, à Ludwig Tieck :

La poésie est le Réel absolu. Tel est le noyau de ma philosophie. Plus il y a de poésie, plus il y a de vérité<sup>273</sup>.

La poésie est l'espace déchiffré, la vérité est une poétique. La philosophie des générations précédentes y trouve son dépassement. Le monde est une forme vive. Le roman de Novalis met en scène, au fil d'une pérégrination initiatique ponctuée de rencontres, l'« *unbegreifliche, überschwengliche Herrlichkeit*<sup>274</sup> », la Beauté profuse et insaisissable. Car cette beauté est une quête, et la relation intime qui lie l'homme et le monde réclame d'être comprise, jusque dans ses ambiguïtés :

Je ne sais, dit Klingsohr, pourquoi l'on cantonne communément la poésie à se figurer la Nature en poète. Cette dernière ne l'est guère tout le temps ! Une essence contraire, en elle comme chez l'homme, le dispute sans répit à la poésie : l'étouffante avidité, l'absence de sensibilité, la stupide inertie. C'est ce formidable combat-là qui ferait la belle étoffe d'un poème<sup>275</sup> !

<sup>272</sup> Cité par Marcel Camus, introduction à Novalis, *op.cit.*, p.8.

<sup>273</sup> *Ibid.*, cité par Marcel Camus, p.8.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p.268.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p.274. « *Ich weiss nicht, sagte Klingsohr, warum man es für Poesie nach gemeiner Weise hält, wenn man die Natur für einen Poeten ausgibt. Sie ist es nicht zu allen Zeiten ! Es ist in ihr, wie in dem Menschen, ein entgegengesetztes Wesen, die dumpfe Begierde und die*



L'Homme et la Nature se reflètent ; ils se découvrent l'un par l'autre identiques<sup>276</sup>. Avec l'Aufklärung, la Nature s'était révélée ; il faut à présent l'arpenter. La poésie novalisienne affiche une sensibilité scientifique et se fonde en tant qu'expérience. La poésie est l'outil dont il faut maîtriser l'usage pour progresser dans la connaissance.

La poésie, continua Klingsohr, demande avant tout à être pratiquée comme un art rigoureux. Traitée comme un simple plaisir, elle cesse d'être. Un poète ne doit pas être un désœuvré errant tout le jour en quête d'images et d'impressions. Ce serait se tromper tout à fait de chemin. Une âme pure et ouverte, de l'aisance dans la réflexion et dans l'observation, de l'habileté à développer toutes ses facultés et à les entretenir pour qu'elles se stimulent l'une l'autre, voilà les exigences de notre art<sup>277</sup>.

Cette ascèse vécue atteint à la nature idéale. Parcourir le monde et en consigner l'âme dans l'œuvre littéraire procèdent d'un même dévoilement.

Chateaubriand, aîné de Novalis de trois années, partage la même utopie. Adolescent provincial, lecteur avec tant d'autres de Jean-Jacques Rousseau, François-René, ou plutôt François<sup>278</sup>, est monté à 18 ans à Paris, où l'accueille

---

*stumpfe Gefühllosigkeit und Trägheit, die einen rastlosen Streit mit der Poesie führen. Es wäre ein schöner Stoff zu einem Gedicht, dieser gewaltige Kampf ! »*

<sup>276</sup> Novalis, de son nom Leopold von Hardenberg, joue cette idée jusque dans son pseudonyme. *Novalis* signifie « jachère », une terre mise en friche afin de lui donner la puissance revigorée de produire le meilleur. Cf. Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Hachette, 1934, article « Novalis », p.1040.

<sup>277</sup> Novalis, *op.cit.*, p.269-271. « *Die Poesie will vorzüglich, fuhr Klingsohr fort, als strenge Kunst getrieben werden. Als blosser Genuss hört sie auf Poesie zu sein. Ein Dichter muss nicht den ganzen tag müssig umherlaufen, und auf Bilder und Gefühle Jagd machen. Das ist ganz der verkehrte Weg. Ein reines offenes Gemüt, Gewandtheit im Nachdenken und Betrachten und Geschicklichkeit, alle seine Fähigkeiten in eine gegenseitig belebende Tätigkeit zu versetzen und darin zu erhalten, das sind die Erfordernisse unserer Kunst.* » Nous modifions par endroits la traduction de Marcel Camus de cette édition bilingue.

<sup>278</sup> Petite histoire d'un prénom emphatique : surnommé Fanchin par sa mère (cf. André Maurois, *Vie de Chateaubriand*, Grasset, 1938, « le Livre de poche », p.15), François s'ajoutera d'abord le prénom de son père, Auguste. En 1803, il fait graver comme épitaphe sur le tombeau de son amie Pauline de Beaumont, dans l'église Saint-Louis des Français, à Rome, « François-Auguste de Chateaubriand a élevé ce monument à sa mémoire. » Il raconte qu'il constate ensuite que ses prénoms portés sur son acte de naissance sont François, René ; il les accole alors. (cf. Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Gallimard, 1951, « le Livre de poche », 1961, tome 1, p.31)

Jean-Baptiste, son frère aîné. C'était avant que la révolution n'éclate, en 1786. Jean-Baptiste est marié avec une petite-fille du ministre Malesherbes, et François suit, un jour, une des chasses de Louis XVI, mais « sa sauvagerie naturelle ne lui [permet] pas plus de faire figure à la cour que dans le grand monde, où son frère l'[introduit] alors<sup>279</sup> ». La Révolution survient.

Après voir assisté en Bretagne aux premiers troubles qui signalèrent les édits du parlement de Rennes, il se trouvait à Paris lors de la prise de la Bastille. [...] Mais la politique le préoccupait beaucoup moins, à cette époque, que l'ambition littéraire et la curiosité des voyages. De très bonne heure, il avait conçu l'idée de découvrir le passage au nord-ouest de l'Amérique, entre le détroit de Behring et la baie d'Hudson, et il s'en était ouvert à Malesherbes, beau-père de son frère aîné, qui l'y avait vivement encouragé. Au printemps 1791, il s'embarqua à Saint-Malo, porteur d'une lettre de recommandation pour Washington, que lui avait remise un gentilhomme français [...]. Débarqué à Baltimore, Chateaubriand se rendit aussitôt à Philadelphie, fut poliment accueilli par le libérateur du Nouveau Monde, qui s'étonna un peu de la hardiesse de l'entreprise et peut-être aussi de la légèreté avec laquelle elle était conçue<sup>280</sup>.

Enfin il n'y aura pas de tentative de découverte de passage du Nord-Ouest, pour le voyageur de 22 ans. L'idée s'est perdue en cours de route. Mais c'est neuf mois de déambulations où « il chassa le buffle et le carcajou avec les Iroquois et les sauvages du Niagara, parcourut les lacs du Canada, l'intérieur des Florides, et fraya tour à tour avec les Natchez, les Muscogulges et les Hurons<sup>281</sup> ». Périple initiatique, bouclé en décembre 1791. Chateaubriand repose le pied sur le sol français le 2 janvier 1792 ; les années les plus violentes de la Révolution s'annoncent. À l'été, il gagne Bruxelles, puis Londres. Il y vit sans ressources, dans un petit appartement qu'il partage. Il travaille. Il lit, noircit des pages et publie en 1797, chez un libraire londonien, un *Essai sur les*

<sup>279</sup> Maurice Tourneux, in la *Grande Encyclopédie* (1885-1902), tome 10<sup>e</sup>, article « Chateaubriand », p.892.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p.892.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p.892. On lui conteste aujourd'hui la descente du Mississippi vers « les Florides ».

*révolutions anciennes et modernes*. Son autre manuscrit accumule des feuillets qui romancent son séjour américain. Le jeune homme rentre en France, et le gros roman épique, laissé à l'état de brouillon dans une malle chez sa logeuse londonienne, ne sera récupéré que bien plus tard, retravaillé et publié en 1827 sous le titre *les Natchez*. Il en a seulement rapporté deux fragments achevés, les nouvelles *Atala* et *René*. Il s'est attaqué aussitôt à un essai dont le titre est déjà décidé, *Génie du christianisme*, et il pense d'abord utiliser ses deux nouvelles comme chapitres dans son essai. Mais, finalement, il fait paraître *Atala* à part, début 1801.

L'effet produit fut immédiat, immense et durable. Du jour au lendemain, l'émigré, dont une police bienveillante respectait l'incognito factice<sup>282</sup>, fut célèbre. Réimprimée coup sur coup, corrigée d'ailleurs par l'auteur dès la cinquième édition, traduite en plusieurs langues, accaparée par des faiseurs dramatiques subalternes, criblée d'épigrammes par des gens d'esprit tels que Morellet et Marie-Joseph Chénier, qui à vrai dire n'y comprirent rien, *Atala* plaça d'emblée Chateaubriand entre Rousseau et l'auteur de *Paul et Virginie*, dont l'humeur naturellement chagrine s'accommodait assez mal de cette rivalité inattendue<sup>283</sup>. Malgré les critiques qu'on pouvait adresser et qu'on n'a pas épargnées à l'auteur, aussi bien à propos de la hardiesse de ses images qu'en raison de ses erreurs géographiques ou physiques, *Atala* est du petit nombre de livres qui font véritablement époque dans le siècle et qui ont ouvert à notre littérature des horizons nouveaux<sup>284</sup>.

### 3.3 L'ESPACE DE L'EPOPEE

Le titre complet, *Atala ou les amours de deux sauvages dans le désert*, parlait de vastitude et d'horizon. Le bien nommé Nouveau Monde avait acquis son

---

<sup>282</sup> Il était rentré en France en mai 1800, sous le nom de Lassagne.

<sup>283</sup> Bernardin de Saint-Pierre a 65 ans, en 1801. Écrivain honoré, il va être élu à l'Académie française en 1803.

<sup>284</sup> Maurice Tourneux, *op.cit.*, p.893.

indépendance depuis un très petit quart de siècle<sup>285</sup>, et l'aura de cette liberté se confondait avec l'imagerie des forêts profondes des sociétés primitives. En matière d'imaginaire capable de susciter l'émotion, le voyageur en quête de destin ne s'était pas trompé de destination. L'écrivain ne se trompe pas non plus, en choisissant comme intrigue des *Natchez* le combat de la résistance indienne contre la colonisation européenne. Il ne s'agit pas pour autant de se soucier de vérité historique ; pour la beauté des scènes et l'irisation des fantasmes, Chateaubriand mêle les mythologies amérindienne et chrétienne, qu'il mâtime de mythologie grecque. À l'occasion de la fête muscogulge du Festin des âmes, le Natchez Chactas, dans *Atala*, rapporte les invocations du sorcier, dénommé ici le jongleur :

Le jongleur invoque Michabou, génie des eaux. Il raconte les guerres du Grand Lièvre contre Machimanitou, dieu du Mal. Il dit le premier homme, et Athaënsic, la première femme, précipités du ciel pour avoir perdu l'innocence, la terre rougie du sang fraternel, Jouskeka l'impie immolant le juste Tahouistsaron, le déluge descendant à la voix du Grand Esprit, Massou sauvé seul dans son canot d'écorce et le corbeau envoyé à la découverte de la terre<sup>286</sup>.

Le récit de la Genèse s'enchant de consonances indiennes, s'actualise dans le Nouveau Monde, de l'autre côté de l'Océan. Naissance. La Création réinvente son surgissement ; c'est un jeune poète breton qui la chante, retrouvant la scansion des premiers âges. Les sauvages dont il a partagé la vie nous réapprennent la Bible. Dans un passage des *Natchez* qui n'appartient pas à la nouvelle *Atala*, le Grand Manitou est l'autre nom du Dieu chrétien, et, contre lui, pour que se livre le combat sublime du Bien et du Mal, Satan prend la tête

---

<sup>285</sup> Les États-Unis d'Amérique se déclarent indépendants le 4 juillet 1776. La guerre qui s'ensuit avec les loyalistes et la Couronne d'Angleterre, se conclura par le traité de Versailles, en 1783. Dans ce conflit aux couleurs idéologiques, s'engage au côté des indépendantistes toute une jeunesse aventurière française, avec des idées de revanche sur l'Angleterre, éternelle rivale. En prélude à la Révolution française, les échos de ces événements résonnent sur toute l'enfance de la génération qui nous intéresse, celle de Chateaubriand.

<sup>286</sup> Chateaubriand, *les Natchez* [1827], Lille, Grands classiques français et étrangers, 1946, p.435.

des esprits maléfiques qui persécutent les Natchez. Dans un projet grandiose, le maître de l'Enfer réclame que les démons indiens mettent à feu et à sang le continent américain. Alors,

le Tartare pousse un rugissement de joie, qui fut entendu dans les forêts du Nouveau Monde. Areskoui, démon de la guerre, Athaënsic, qui excite la vengeance, le génie des fatales amours, mille autres puissances infernales se lèvent à la fois pour seconder les desseins du prince des Ténèbres<sup>287</sup>.

Les anges et tous les saints du Paradis s'en alarment, mais, pour éprouver le genre humain, Dieu le Père réserve de ne confier qu'« à son Fils bien-aimé ses desseins sur l'Amérique<sup>288</sup> ». Heureusement, le lecteur, qui partage pour l'occasion l'omniscience du narrateur, entre dans la pensée du Créateur et entend son dessein :

[Dieu] préparait au genre humain, dans cette partie du monde, une rénovation de l'existence. L'homme s'éclairant par des lumières toujours croissantes et jamais perdues, devait retrouver cette sublimité première d'où le péché originel l'avait fait descendre, sublimité dont l'esprit humain était redevenu capable en vertu de la rédemption du Christ. Cependant le Souverain du Ciel permet à Satan un moment de triomphe, pour l'expiation de quelques fautes particulières<sup>289</sup>.

Ce moment expiatoire, où le Mal donne l'impression de triompher, constitue toute la trame des *Natchez*. L'esprit mauvais va diviser tant le camp des Indiens que celui des Français. La ligne de partage entre les bons et les méchants est tout autre ; elle se fait au nom d'un dieu qui n'accorde aucune considération particulière aux confessions religieuses.

---

<sup>287</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 73

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 73. Mais le lecteur constatera que cet engagement divin de « rénovation de l'existence » est à imaginer dans un au-delà hypothétique du roman. Celui-ci ne propose, en effet, qu'une longue chute dans l'horreur, avec, pour finir, l'hécatombe des Natchez et des colons français, les souffrances toujours plus vives des héros des deux camps, hommes, femmes et enfants, et la mort au bout pour chacun d'eux.

Dans une avalanche de situations à suspens et de retournements, le drame moral qui embrase les êtres humains se double de son reflet au ciel : les dieux, comme chez Homère, participent aux intrigues des mortels, dirigent, tentent, moralisent, prennent partie. Ce procédé épique se soutient jusqu'au milieu de l'ouvrage, puis Chateaubriand l'abandonne et s'en tient à la forme romanesque. La raison en est que le jeune romancier a hésité. Ce genre épique, qu'il affectionne, il sait que le public le recevra mal. Quand, rentrant en France, il laisse son manuscrit des *Natchez* à Londres, le texte est inachevé, traité pour moitié en épopée, pour l'autre en roman<sup>290</sup>. Mais Chateaubriand est tellement désireux d'imposer une façon de nouvelle *Iliade* romantique que, quelques années plus tard, fort du succès du *Génie du christianisme*, qui l'a rendu célèbre, il va rejouer le mode de l'épopée avec *les Martyrs*. Paru en 1809, l'ouvrage est un tel échec que l'écrivain, à 41 ans, renoncera définitivement non seulement au genre, mais à toute forme de fiction<sup>291</sup>. A-t-il lu ce propos de l'auteur du *Nouvel Art poétique*, Emmanuel Violllet-le-Duc, qui paraît cette même année 1809 : « J'ai négligé de donner les règles de l'épopée, que je regarde comme morte pour nous<sup>292</sup>. »

Chateaubriand, en écrivain visionnaire dont la préciosité consiste à ne pas démêler les horizons passés et à venir, ne juge pas l'épopée un genre désuet : il l'envisage, au contraire, comme la forme possible de cet art total que prône outre-Rhin, à la même heure, les jeunes poètes allemands. Revisitée par une écriture contemporaine, l'épopée doit offrir toute latitude de jouer conjointement de la vision poétique, de la tragédie, de la comédie, de l'imaginaire, du symbolique, du sentiment et de la réflexion, pour exprimer le drame existentiel. Elle se présente comme le paysage le plus vaste que peut offrir la fiction. L'épopée est cette chance, pour la littérature qui s'annonce, de

---

<sup>290</sup> Il sera publié tel quel en 1827.

<sup>291</sup> La nouvelle *les Aventures du dernier Abencérage* est publiée en 1826, mais elle semble aussi avoir été écrite avant l'année 1810.

<sup>292</sup> Cité par Jean-Marie Roulin, in Jean-Claude Bonnet, dir., *l'Empire des muses, op.cit.*, article « Les formes du rêve épique », p.230. Emmanuel Violllet-le-Duc (1781-1857) est le père d'Eugène, l'architecte.

tout dire, en jouant de surcroît du sentiment trouble que les dieux du ciel sont une fiction sans en être une : n'est-ce pas préserver l'œuvre littéraire de l'imagerie trop futile que véhicule le roman ? L'épopée est ce genre qui peut élever le romanesque au romantique. L'écrivain tente d'en dire la puissance expressive, références classiques à l'appui, dans *Génie du christianisme*. Mais qui, au détour de la lecture d'une telle somme, se sera donné la peine d'épiloguer sur une remarque si lourdement référencée :

L'épopée est la première des compositions poétiques. Aristote, il est vrai, a prétendu que le poème épique est tout entier dans la tragédie ; mais ne pourrait-on pas croire, au contraire, que c'est le drame qui est tout entier dans l'épopée ? [...] D'ailleurs la tragédie même n'est-elle pas née de l'*Illiade*, comme la comédie est sortie du *Margitès* ? Mais si Calliope emprunte les ornements de Melpomène, la première a des charmes que la seconde ne peut imiter : le *merveilleux*, les *descriptions*, les *épisodes* ne sont point du ressort dramatique. Toute espèce de ton, même de ton comique, toute harmonie poétique, depuis la lyre jusqu'à la trompette, peuvent se faire entendre dans l'épopée<sup>293</sup>.

En cette décennie 1800, la poétique paysagère qui se cherche ne peut se suffire d'une toile de fond pour dire la tragédie humaine. Notre pensée est le tissu de l'espace et du temps. Le merveilleux, les descriptions, les épisodes – c'est Chateaubriand qui souligne, dans notre citation – sont l'expression de nos idées. Chateaubriand rêve le lieu imaginaire de la modernité : l'espace inspiré du Nouveau Monde, les rives sauvages du Meschacebé<sup>294</sup>, baigné dans l'éclairage d'un christianisme antique réinventé. Le ton comique y trouve sa place, en effet, quand Satan, pour venir porter la discorde dans le peuple natchez, survole comme un bolide l'océan Atlantique. L'Ange du Mal a surgi

---

<sup>293</sup> Chateaubriand, *Génie du christianisme* [1802], Tours, Alfred Mame et fils, 1874, p.99. Souligné par Chateaubriand. Calliope est la muse de la poésie épique ; Melpomène celle de la tragédie. Le *Margitès*, qu'on a longtemps cru d'Homère, comme semble le penser Chateaubriand, était une ancienne satire comique, qu'évoque Aristote, et dont le texte est perdu.

<sup>294</sup> « Vrai nom du Mississipi », commente Chateaubriand, avec une feinte innocence linguistique, dans une note d'*Atala*. (p.417, dans l'édition des *Natchez* que nous utilisons.)

du Tartare, au nadir du monde, d'entre les glaces ; c'est que l'Enfer moderne se situe

sous le pôle dont l'intrépide Cook mesura la circonférence à travers les vents et les tempêtes. Là au milieu des terres australes, qu'une barrière de glaces dérobe à la curiosité des hommes, s'élève une montagne qui surpasse en hauteur les sommets les plus élevés des Andes, ou du Tibet dans l'antique Asie<sup>295</sup>.

L'épopée castelbriandienne va trop loin, il est vrai, pour rester du registre du romanesque. Par-dessus les enfers caverneux des Grecs, où règne, dans les flammes, l'archange démoniaque de l'imagerie chrétienne, la silhouette du marin James Cook est ballottée, pour sa gloire et celle de la science, dans des déferlantes glacées. En ce point Omega, se dresse une éminence blanche, fabuleuse, mais qui s'inscrit dans la géographie aux côtés des Andes et du Tibet. L'Olympe, la demeure des dieux grecs, n'en est-il pas moins une très réelle montagne de la Thessalie ? La science et le mythe, à l'aune de notre âme, sont une même vision. Monté dans son char, dont les rênes tenues par la Renommée « s'embarrassent entre les ailes de deux coursiers », Satan survole un paysage que le narrateur des *Natchez* est, à n'en pas douter, le premier à chanter :

Le couple pervers franchit ces mers inexplorées qui s'étendent entre la coupole de glace et ces terres que n'avaient point encore nommées les Cook et les La Pérouse. La Renommée, dirigeant ses coursiers sur la Croix du Sud, tourne le dos à ces constellations australes qu'un œil humain ne vit jamais, puis, par le conseil de Satan, de peur d'être aperçue de l'ange qui garde l'Asie, au lieu de remonter l'océan Pacifique, elle descend vers l'Orient, pour voler sur la plaine humide qui sépare l'Afrique du Nouveau Continent. Elle ne voit point Otaïti, avec ses palmiers, ses chants, ses chœurs, ses danses, et ses peuples qui recommençaient la Grèce. [...] Satan et la Renommée laissent loin derrière eux les flammes qui

---

<sup>295</sup> Chateaubriand, *les Natchez*, *op.cit.*, p. 40.



s'élèvent des terres magellaniques, phare lugubre qu'aucune main n'allume et qui brûle sans gardien, au bord d'une mer sans navigateur<sup>296</sup>.

Le ton extraordinaire, et quelque peu hasardeux, des *Natchez* sait être de cette eau. Les espaces, les temps, les sentiments, les allégories, les sociétés, les matériaux s'y entrecroisent. Possesseur de tous les discours, l'écrivain est maître d'un chaos dont la règle est le Verbe, qui le fait cosmos. Mais Chateaubriand, prudemment, tentera la notoriété avec l'épisode d'*Atala*, dont est banni tout le surnaturel flamboyant des *Natchez*. *Atala* est le récit d'un amour de jeunesse que fait le vieux Natchez Chactas à René, jeune Européen venu vivre dans son village. Qu'on n'attende pas, pourtant, le choc de deux cultures qui se découvrent et s'étonnent. Les deux personnages se savent différents, mais se reconnaissent d'emblée pétris dans la même argile. Le principe, repris partout dans l'œuvre de Chateaubriand, est de dire, de tout être, l'étrange et le familier, de faire sentir dans le portrait l'altérité, l'intime et l'éternel. Chactas commence sa confidence à René par ses mots :

Je vois en toi l'homme civilisé qui s'est fait sauvage ; tu vois en moi l'homme sauvage que le Grand Esprit, j'ignore pour quel dessein, a voulu civiliser. Entrés l'un et l'autre dans la carrière de la vie par les deux bouts opposés, tu es venu te reposer à ma place, et j'ai été m'asseoir à la tienne. Ainsi nous avons dû avoir des objets une vue totalement différente. Qui, de toi ou de moi, a le plus gagné ou le plus perdu à ce changement de position<sup>297</sup> ?

Plus tôt, dans *les Natchez*, Chactas a confié à René que, jeune homme dans les années 1670, il a été fait prisonnier, au cours un combat contre des colons. Conduit en France comme captif, puis libéré, il a vécu à Paris, parcouru la

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 42. Interprétation proprement fantastique, par Chateaubriand, de ce qui a donné son appellation à la Terre de feu. Elle est « vraie », au moins, de prendre la réalité à revers. Ce bout du monde désertique et glacial, soumis aux vents les plus violents du globe, doit son nom aux feux que les marins européens voyaient s'allumer sur les côtes au fil de leur passage, et qui étaient les signaux que les rares autochtones s'envoyaient de village à village, pour se prévenir de la présence d'un navire. Dans la mythologie castelbriandienne, « aucune main ne les allume, au bord d'une mer sans navigateur ».

<sup>297</sup> *Ibid.*, p.421.

province, fait des rencontres, et réfléchi sur cette société qui l'a choqué et séduit. Depuis son retour au Grand Village des Natchez, seize années se sont écoulées. Chateaubriand procède à un bref rappel de cet épisode, dans le prologue d'*Atala*.

Ces regards croisés sur le monde que Chateaubriand multiplie délivrent de toute vérité définitive. « Qui de toi ou de moi a le plus gagné ou le plus perdu à ce changement de position ? » L'interrogation restera en suspens. De la même façon, Chactas se garde de faire le bilan de son expérience européenne, et, en sage, il laisse à René le soin de tirer ses propres conclusions : « Les choses de la société et de la nature, présentées dans leur extrême opposition, te fourniront le moyen de peser avec le moins d'erreur possible le bien et le mal des deux états<sup>298</sup>. » Là encore, ni René ni lui n'ajoutent le moindre commentaire.

Le doute avait été une attitude des Lumières qui se voulait débrouiller les faits pour atteindre à la vérité. L'épreuve du doute se dépasse, dans l'esprit paysager, en se renversant. Là où l'esprit philosophique restait sur une réserve ironique, quand le oui et le non paraissaient tous deux imprononçables, la pensée paysagère soutient et le oui et le non. Contre le souci d'élaguer et de retrancher, pour y voir clair, elle pense l'interstice, le rapport. Le paysage n'est pas l'expérience d'une vérité, et c'est son extraordinaire nouveauté. Il est la multiplication des relations, l'affirmation d'un équilibre et la promesse d'un approfondissement. Contre la logique qui distingue et écarte, l'idéologie paysagère choisit le paradoxe, compris comme ce qui est toujours à la fois vrai et faux, objectif et subjectif, comme, on le sait bien, les parallèles se joignent au point d'horizon.

C'est bien autour d'un paradoxe que Chateaubriand tisse la trame dramatique d'*Atala*. Personnage à l'identité biaisée elle aussi, Atala est fille d'une Indienne et d'un Espagnol. Convertie au christianisme, sa mère a voué la fillette à la

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 107. Entendons, bien sûr, par « société » la vie en Europe, et par « nature », la vie parmi les Natchez.

virginité, lors d'une prière où elle intercédait pour que l'enfant guérisse de la maladie qui allait la conduire au tombeau. Atala survit, mais devenue jeune fille, et amoureuse de Chactas, elle ne sait comment soutenir ce vœu. Refusant de trahir la promesse de sa mère, et au comble du désarroi, elle s'empoisonne. Le prêtre qui accompagne navré son agonie, le père Aubry, trouve, par-delà l'acte désespéré de l'adolescente, les accents du sublime chrétien, qui conçoit tout :

Mon cher enfant, votre imagination impétueuse vous a trop alarmée sur vos vœux !  
 [...] Si vous aviez succombée [à votre amour pour Chactas], eh bien ! pauvre brebis égarée, le Bon Pasteur vous aurait cherchée pour vous ramener au troupeau !  
 Les trésors du repentir vous étaient ouverts. Il faut des torrents de sang pour effacer nos fautes aux yeux des hommes ; une seule larme suffit à Dieu<sup>299</sup>.

Au paroxysme de la tragédie, tous les points de vue sont justes, quoiqu'inconciliables. C'est la pureté absolue d'Atala qui lui fait commettre un suicide qui blesse Dieu lui-même, pour le manque de foi que ce suicide signifie dans Sa capacité à pardonner. Veillant la jeune fille qui meurt, le prêtre, pour prouver l'infinie bonté de Dieu, lui fait entendre un discours sublime, et insupportable, qui souligne la sainte candeur de l'adolescente en commentant sa mort comme le résultat de sa faute. Cette faute est le fait d'avoir trop souffert de ne pas s'être livré au péché – trahir la parole de sa mère – en escomptant la clémence divine.

L'ironie des Lumières ne saurait se soutenir devant cet imbroglio sublime. Une larme suffit à Dieu, pour nous racheter d'un parjure, car les trésors du repentir sont infinis. La noble conscience d'Atala était d'un bois trop vert pour le concevoir, mais le père Aubry se doit de prononcer ce pardon aussi doux qu'odieux, à l'instant inéluctable. Atala glissant vierge dans la mort fait l'héroïsme du tableau, mais, pour que rien ne soit univoque, le lecteur est

---

<sup>299</sup> *Ibid.*, p.461.

convié à concevoir la vie et l'amour possibles, pour Atala, à la face de Dieu. Enfin, du jeu des paradoxes aux abysses du sublime, il reste à dire que, pendant que Chactas et le père Aubry s'anéantissent dans une tristesse trop humaine, c'est Atala, morte, qui vit vraiment, en touchant désormais à la terre et au ciel.

Atala était couchée sur un gazon de sensitives des montagnes, ses pieds, sa tête, ses épaules et une partie de son sein étaient découverts. [...] Elle paraissait enchantée par l'ange de la mélancolie, et par le double sommeil de l'innocence et de la mort. Je n'ai rien vu de plus céleste. Quiconque eût ignoré que cette jeune fille avait joui de la lumière aurait pu la prendre pour la statue de la Virginité endormie<sup>300</sup>. »

Indienne et chrétienne, Atala en vierge endormie est l'enfance voluptueuse du christianisme dans une âme sauvage. Le Nouveau Monde est le lieu du pacte renouvelé, parce qu'on y trouve des forêts vierges que hantent des êtres simples. Le rite de la messe, quand le père Aubry le célèbre dans sa mission, y prend cette candeur flamboyante :

Le prêtre divin revêt une tunique blanche d'écorce de mûrier. Les vases sacrés sont tirés d'un tabernacle au pied de la croix. L'autel se prépare sur un quartier de roche, l'eau se puise dans le torrent voisin, et une grappe de raisin sauvage fournit le vin du sacrifice. Nous nous mettons tous à genoux dans les hautes herbes ; le mystère commence. L'aurore paraissant derrière les montagnes enflammait l'orient. Tout était d'or ou de rose dans la solitude. L'astre annoncé par tant de splendeur sortit enfin d'un abîme de lumière, et son premier rayon rencontra l'hostie consacrée que le prêtre en ce moment même élevait dans les airs. Ô charme de la religion ! Ô magnificence du culte chrétien ! Pour sacrificateur un vieil ermite, pour autel un rocher, pour église le désert, pour assistance d'innocents sauvages<sup>301</sup> !

C'est Chactas qui parle, un Indien. Les innocents sauvages sont ses compatriotes natchez. Le ton peut surprendre. Chateaubriand aura à réfuter les

---

<sup>300</sup> *Ibid.*, p.470 et 473.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p.454.

reproches d'in vraisemblance qui ne manqueront pas de lui être adressés. Il les a, bien sûr, prévenus dès la préface à la première édition : Chactas est « plus qu'à moitié civilisé, puisque non seulement il sait les langues vivantes, mais encore les langues mortes de l'Europe. Il doit donc s'exprimer dans un style mêlé, convenable à la ligne sur laquelle il marche, entre la société et la nature<sup>302</sup> ». Le vieil Indien européenisé avait ces accents, quand René le rencontrait pour la première fois, au début des *Natchez* :

J'ai habité jadis parmi tes pères. Je n'étais pas courbé vers la terre comme aujourd'hui, et mon nom retentissait dans les forêts. J'ai contracté une grande dette envers la France. Si l'on me trouve quelque sagesse, c'est à un Français que je la dois ; ce sont ses leçons qui ont germé dans mon cœur. Les paroles de l'homme, selon les voies du Grand Esprit, sont des graines fines que les brises de la fécondité dispersent dans mille climats, où elles se développent en pur maïs ou en fruits délicieux<sup>303</sup>.

Ces flottements de la langue renvoient à l'irisation des identités. C'est ainsi que le paysage traite tout objet qui le compose. Le procès d'in vraisemblance est non avenu. Tout ce qui floute le ton du récit travaille à faire des héros des figures changeantes de l'âme des lieux. On l'apprendra, le sage français qu'a rencontré Chactas en Europe est François Fénelon<sup>304</sup>. Dans un passage, Chactas rapporte les entretiens qu'il a eus avec lui à Paris. Grandi à cette école, Chactas est l'être idéal : il concilie la sagesse du naturel à la philosophie chrétienne de la culture classique. Cet espace intime, immense, lui permet d'éprouver dans toute sa signification l'élévation de l'hostie fondue dans la forme du soleil levant, rasant de ses rayons les herbes hautes et les cailloux. Ce matin du monde est l'heure venue de la Rédemption. Si le christianisme ouvre à plus d'espace que la religion indienne, c'est parce qu'il conçoit l'infini dans

---

<sup>302</sup> Chateaubriand, *Atala* en édition séparée, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1971, p.261-262.

<sup>303</sup> Chateaubriand, *les Natchez*, *op.cit.*, p.21.

<sup>304</sup> Champion des Modernes en son temps, Fénelon reste en 1800 la référence de ceux qui se connaissent héritiers des Lumières, en cherchant à y rattacher le char du dieu du Livre.

la substance physique. Désir de l'âme, chair du dieu fait homme et cosmogonie se superposent, dans l'éblouissement solaire du sacrifice rituel. Certes, la signification de l'hostie rehaussée par l'éclat du soleil pourrait avoir quelque relent de paganisme, aux yeux de théologiens scrupuleux. Mais il y a surtout, en 1800, des théologiens éperdus. La mystique chrétienne est à réenchanter. Cela se fera dans la lumière diffuse où l'âme se révèle paysage. L'idéologie paysagère est ce dépassement : la nature ne se suffit plus d'être simple objet d'étude, tel que l'entendaient les philosophes du siècle révolu ; le désir, qu'un Chateaubriand voudra interpréter comme la renaissance d'une mystique chrétienne, s'investit dans l'idée de nature, faisant du paysage une pensée du monde qui génère deux énigmes : le point de vue et l'horizon.

#### 3.4 L'ESPACE DU ROMAN

Le roman, quoi qu'ait voulu faire Chateaubriand de l'épopée, est la forme littéraire qui va répondre le mieux à ce mode de penser. Évoluant profondément, développant la description et faisant une place moindre à la narration, il traduit l'idéologie nouvelle en termes de drame intime, d'analyse des sentiments, de quête d'idéal. Il veut rendre compte désormais de l'« histoire du cœur humain <sup>305</sup> ». De façon éloquente, Shelly Charles comptabilise « cent vingt-trois romans originaux en 1799 », outre, s'entend, les rééditions. Dans sa troisième parution de l'année 1800, *le Magasin encyclopédique*, parle de « la furie romancière » comme de la « manie du jour <sup>306</sup> ».

*Atala* et *René* s'inscrivent dans cette vogue et, prenant le pas sur elle, donnent son essor au genre spécifique du roman à thématique religieuse. Shelly Charles écrit à leur sujet : « C'est au moment où ces deux textes acquièrent leur

---

<sup>305</sup> *La Décade* du 30 messidor an III (18 juillet 1795). Cité ici par Shelly Charles, « L'empire du roman », in Jean-Claude Bonnet, dir., *op.cit.*, p.250.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 248. Pour les citations suivantes, tirées d'une note de Shelly Charles, se reporter p.424.

autonomie par une publication séparée, en 1805<sup>307</sup>, que la mode en est véritablement lancée<sup>308</sup>. »

Si *Atala* et *René* sont bien des romans religieux, ils y mêlent deux autres thématiques, classées par la critique des années 1800 en « romans historiques<sup>309</sup> » et « romans géographiques<sup>310</sup> ». En tant qu'extraits des *Natchez*, ils se réfèrent à un événement daté de l'histoire américaine : la révolte de ce peuple indien, en 1727, contre les colons français, et leur anéantissement à peu près complet. Ces deux courts romans sont aussi géographiques, en ce qu'ils décrivent, avec une profusion de noms d'arbres et de plantes indigènes, les paysages de l'Est américain, où évoluent des sauvages dépeints dans leurs mœurs, leurs rites et leurs fêtes. Shelly Charles observe qu'à fin de la décennie 1800, « le roman historique classique est en train de se transformer en roman ethnographique ». Chateaubriand, assurément, est précurseur en la matière. Mais, en faisant d'*Atala* une Indienne de foi chrétienne, de *René* un Européen vivant comme un Natchez, et bientôt fils adoptif de Chactas, Chateaubriand élève la valeur ethnographique de l'œuvre à une philosophie d'intention proprement utopique. En porte-à-faux avec toute société établie, ses héros sont confrontés à la singularité absolue de leur destin. Leur personnalité transcende leur être social et les place en solitaires face à la Création. Primitif ou civilisé, tout héros chateaubriandien est un être des commencements, un Adam, une Ève qui ne démêle jamais ce qui est innocence ou culpabilité, et dont le destin

<sup>307</sup> *René* paraît en effet à part en 1805 ; mais *Atala*, on l'a vu, a été édité pour la première fois en 1801, avant le *Génie du christianisme*, paru en 1802.

<sup>308</sup> Shelly Charles, « L'empire du roman », in Jean-Claude Bonnet, dir., *op.cit.*, p.251.

<sup>309</sup> Le roman historique de type traditionnel, où sont mis en scène des personnages des cours princières, reste très représenté, notamment par Félicité de Genlis, auteur plutôt malmené par la critique et néanmoins très lu.

<sup>310</sup> Dans la catégorie du « roman géographique », Shelly Charles relève la critique, dans une parution du *Magasin littéraire* de 1810, de *Histoire d'une famille druze*, offrant des « notes étendues sur l'origine, l'histoire et la religion de ce peuple, sur les contrées qu'il habite, et sur les mœurs et usages de plusieurs autres peuples orientaux ». cf. *l'Empire des Muses*, *op.cit.*, p.272. Comme le signale le *Robert historique de la langue française*, le mot d'ethnographie entrera dans le *Dictionnaire universel* de Boiste en 1819. Pruvost et Jacquet-Pfau indiquent, dans leur *Musée virtuel des dictionnaires* (métadif-CNRS, université de Cergy-Pontoise, website u-cergy.fr/dictionnaires), que Pierre Boiste (1765-1824) a publié la première édition de son *Dictionnaire universel* en 1800. Le « Boiste » en comptera treize autres, la dernière en 1857.

forcément tragique est forcément sublime. La vie que choisit René parmi les Natchez et la noble sagesse de son père adoptif ne lui apportent aucune réponse. L'énigme que porte en lui et que représente le héros s'accroît, au contraire, au fil du récit. « Il devenait de plus en plus farouche et sauvage. [...] On le fatiguait en l'aimant. [...] Cachait-il des vices ou des vertus ? C'est ce qu'on ne pouvait dire. Il était possible de tout croire de lui, hors la vérité<sup>311</sup>. »

Quoique l'écrivain se réfère volontiers au Grand Siècle, Chateaubriand ne porte pas d'intérêt à la problématique, classique par excellence, de la nature et de la grâce. Sur le mode romantique, au contraire, il envisage la nature comme la grâce dans son immanence, et il en dévoile indéfiniment l'infini. Héros grandioses et dérisoires, ses personnages n'ont aucune psychologie. Leur désir est sans cause, sans objet. Rien n'est tangible : c'est ce dont l'écrivain doit rendre compte. L'écriture seule se fait preuve, mais preuve d'elle-même. Elle est paysage, et la présence humaine est son point de fuite.

Le soleil, dans ce moment, vint toucher de ses derniers rayons les gazons de la forêt. Les roseaux, les buissons, les chênes s'animèrent, chaque fontaine soupirait ce que l'amitié a de plus doux, chaque arbre en parlait le langage, chaque oiseau en chantait les délices. Mais René était le génie du malheur égaré dans ces retraites enchantées<sup>312</sup>.

Les *Natchez* modulent d'infinies variations du chant de l'exil, et cette lamentation est une poésie. La beauté du monde s'exprime comme séparation. Ce dilemme fait la profondeur du mystère auquel il nous est donné de participer. La religion ne sauve pas, elle nous offre de comprendre le drame dans son ampleur. René jamais ne trouve d'apaisement dans sa foi ; le chant s'y briserait. Toute conscience induit un douloureux écart, mais c'est la

---

<sup>311</sup> *les Natchez, op.cit.*, p.222. Au terme d'une ultime et longue errance dans la forêt, René reviendra tout de même à sa cabane natchez. Ce sera pour s'y faire surprendre et trancher le crâne d'un coup de hache par son ennemi juré, le Natchez Ondouré. « René tombe dans sa cabane. René n'est plus ! » (p.380).

<sup>312</sup> *Ibid.*, p.53.



condition de l'envoûtement. Les prêtres, chez Chateaubriand, sont artistes. L'artiste, en retour, n'a pas besoin d'être prêtre pour faire résonner la parole :

Je recherchai surtout dans mes voyages les artistes [...]. Ces chantres sont de race divine, ils possèdent le seul talent incontestable dont le ciel ait fait présent à la terre. Leur vie est à la fois naïve et sublime. [...] Sur les monts de la Calédonie, le dernier barde qu'on ait ouï dans ces déserts me chanta les poèmes dont un héros consolait jadis sa vieillesse. Nous étions assis sur quatre pierres rongées de mousse, un torrent coulait à nos pieds, le chevreuil paissait à quelque distance parmi les débris d'une tour, et le vent des mers sifflait sur la bruyère de Cona. Maintenant la religion chrétienne, fille aussi des hautes montagnes, a placé des croix sur les monuments des héros de Morven et touché la harpe de David au bord du même torrent où Ossian fit gémir la sienne<sup>313</sup>.

Alliance paysagère du paganisme et du christianisme. Ce n'est pas la religion, animiste, chrétienne, ou autre, qui transcende le paysage, mais l'inverse. Dans ce passage, René raconte à Chactas<sup>314</sup> ses pérégrinations en Écosse, au fil de cette errance qui lui fera bientôt traverser l'océan. Le pèlerinage aux paysages d'Ossian est la première étape obligée du jeune homme. « Cependant qu'avais-je appris, jusqu'alors, avec tant de fatigue ? Rien de certain parmi les anciens, rien de beau parmi les modernes<sup>315</sup>. » Le chant, éternelle déploration, psalmodie que la vérité n'est pas du registre du romantisme. René n'apprendra jamais rien de certain parmi les anciens, ni de beau parmi les modernes. Mais fuyant toute société pour s'accabler de lui-même, René poursuivra inlassablement l'harassante beauté de l'incertain.

L'état sauvage à la rencontre duquel René est venu est un bonheur innocent, dont le spectacle le touche aux larmes :

---

<sup>313</sup> *Ibid.*, épisode du récit de René, p.492-493.

<sup>314</sup> Chactas lui-même, comme initiateur, est un chantre, et plus qu'un chantre, une voix. Il s'est présenté ainsi à René : « On m'appelle Chactas parce qu'on prétend que ma voix à quelque douceur. » *Ibid.*, p.21.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p.493.

René avait les yeux attachés sur un groupe d'Indiens qui passaient gaiement dans la plaine. Tout à coup sa physionomie s'attendrit [...]. « Heureux Sauvages ! [...] Tandis qu'avec si peu de fruit je parcourais tant de contrées, vous, assis tranquillement sous vos chênes, vous laissiez couler les jours sans les compter. Votre raison n'était que vos besoins, et vous arriviez mieux que moi au résultat de la sagesse, comme l'enfant, entre les jeux et le sommeil<sup>316</sup>. »

Le bonheur édénique que notre vagabond accorde à ces sauvages a pourtant à voir avec ce qui le pousse lui-même à errer. L'Indien, tel l'oiseau sur sa branche, a la légèreté de celui qui ne compte pas : qui ne calcule rien des biens du monde et qui ne pèse rien à la terre. La bienfaisante religion chrétienne, aussi, n'a de cesse de le changer. C'est l'œuvre admirable à laquelle se consacre le père Aubry. Il convient que ces sauvages renoncent à la vie nomade, pour l'agriculture et un artisanat besogneux. Dans sa mission, que le prêtre qualifie de « Nouvelle Béthanie », de « royaume de Jésus-Christ »,

partout on voyait les forêts livrées aux flammes pousser de grosses fumées dans les airs, et la charrue se promener lentement entre les débris de leurs racines. Des arpenteurs avec de longues chaînes allaient mesurer le terrain, des arbitres établissaient les premières propriétés. L'oiseau cédait son nid, le repaire de la bête féroce se changeait en une cabane. On entendait gronder des forges, et les coups de la cognée faisaient pour la dernière fois mugir des échos expirant eux-mêmes avec les arbres qui leur servaient d'asile<sup>317</sup>.

Le matin du monde est là, écho de la Genèse. Caïn le cultivateur, assassin de son frère nomade, Caïn coupable et protégé de Dieu<sup>318</sup>, Caïn élève la ville d'Hénok sur le désert originel. Chateaubriand se délecte de fournaise et de cendres, entrailles du sol vomies, faune en fuite, mugissement de la futaie qui

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, p.494.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p.455.

<sup>318</sup> « Yahvé mit un signe sur Caïn, afin que le premier venu ne le frappât point » Genèse, 4,15 *La Bible de Jérusalem*, Paris, Le Cerf, 1998, p.24.

s'effondre, découpes conduite pas les géomètres. Et le Natchez Chactas, qui raconte, enchaîne ingénument :

J'errais avec ravissement au milieu de ces tableaux [...]. J'admirais le triomphe du christianisme sur la vie sauvage ; je voyais l'Indien se civilisant à la voix de la religion. J'assistais aux noces primitives de l'homme et de la terre<sup>319</sup>.

L'âme sauvage allée avec le christianisme. Voilà prononcé le paradoxe idéal ; mais il est prononcé et c'est ce qui le sauve. Dans la violence d'une érotique cosmique, la terre s'éventre, violée pour être humanisée. Les noces primitives de l'homme et de son sol sont une scène cruelle. C'est qu'il s'agit de chanter le sublime à l'œuvre. Saint Paul n'a-t-il pas parlé, dans son *épître aux Corinthiens*, d'« une foi à transporter des montagnes<sup>320</sup> » ? La part divine en l'homme le hausse à la hauteur du paysage. Les bourgeois d'avant la Révolution dessinaient des jardins en forme de bonheur. Ici, l'homme met le feu à des paysages et y aliène son être, en témoignage de l'énigmatique désir qui lui brûle les entrailles.

Chactas erre parmi ces tableaux. Spectateur, il assiste au labeur effréné d'une collectivité qui s'acharne, dans l'enthousiasme, à restaurer une authentique présence au monde. Convié là par le père Aubry, il y entraperçoit la vérité désirable. Mais il ne peut rester à la mission, les événements l'en chassent. Le paradis terrestre n'est pas un lieu où l'on demeure. « Ah, René, je ne murmure point contre la Providence, mais j'avoue que je ne me rappelle jamais cette société évangélique sans éprouver l'amertume des regrets<sup>321</sup>. » La description de la communauté idéale, dont Chateaubriand place les deux pages au cœur du récit d'*Atala*, se résume à un paysage bouleversé, proposé comme l'œuvre vive de la foi.

---

<sup>319</sup> *les Natchez, op.cit.*, p.455.

<sup>320</sup> Paul de Tarse (saint Paul), *Première épître aux Corinthiens*, 1 Co, 13, 2. *Bible de Jérusalem, op.cit.* p.2012.

<sup>321</sup> *les Natchez, op.cit.*, p.456.

*Atala* présente le christianisme comme un primitivisme sublimé ; Dans *René*, le héros manifeste une foi chrétienne qui n'est d'aucun soutien contre son angoisse. Dans une génération préoccupée, après le cataclysme révolutionnaire, de refonder une morale à la mesure des vies ordinaires, Chateaubriand, sous les traits du moraliste, porte un message beaucoup plus équivoque qu'aucun autre écrivain. Derrière l'idée qu'il prétend soutenir, derrière la conviction qu'il veut faire partager, derrière les envolées chrétiennes, bien des paradoxes d'intention ou de raisonnement sont lisibles. C'est, en réalité, comme première grande figure d'amoraliste, que Chateaubriand doit prendre place dans l'histoire littéraire. Et c'est en cela qu'il est le parangon de l'écrivain tel que va l'entendre le monde contemporain<sup>322</sup>. Créant des personnages en rupture avec la société et en désaccord avec eux-mêmes, se refusant à déterminer s'ils ont ou non une part de responsabilité, les dotant d'intentions mal définies ou contradictoires, Chateaubriand aux deux extrêmes que dessine le paysage du roman, place l'énigme de leur façon de voir et l'énigme de leur destin. Ainsi René constate-t-il, dans une lettre à Celuta, sa compagne indienne : « Je suis vertueux sans plaisir ; si j'étais criminel, je le serais sans remords<sup>323</sup>. »

Le dogme chrétien a une grande vertu, et si Chateaubriand peut s'éprouver chrétien, c'est par celle-ci au moins. L'Être suprême y mêle, en une symbolique trinitaire, la figure d'un Créateur, celle d'un Esprit qui sublime le monde et celle d'un Fils de l'Homme engagé dans un tragique destin terrestre. Le sacrement de l'Eucharistie, que répète chaque célébration du culte, veut que ce soit dans une consommation charnelle de son dieu que l'esprit du fidèle s'ouvre à la spiritualité. Cette fusion du spirituel et du charnel comme plus haut degré de la conscience d'être ouvre à une singulière appréhension du monde physique, à quoi l'expérience paysagère doit sans doute beaucoup. Le paysage des années 1800 s'invente, sur ces principes, matériel, spirituel et intime. Dans

---

<sup>322</sup> Entendons par contemporain les deux siècles qui suivent, et pas au-delà. Il se pourrait que la littérature du tournant du XXI<sup>e</sup> siècle touche désormais à d'autres confins, où cette figure de l'écrivain s'estompe.

<sup>323</sup> *les Natchez, op.cit.*, p. 327.

*Atala*, la société primitive de la Nouvelle Béthanie, qui se civilise sous le regard de Dieu, est un paysage, pour Chactas et pour le lecteur, en tant que ruche humaine, révélation spirituelle et promesse, une promesse qui confond, elle-même, un avenir terrestre et une édification morale. Le paysage est toujours, dans ce sens, une promesse. Tout lendemain, pour cette raison même, et à la gloire du paradoxe, gâterait la scène. On ne peut désirer voir, dans un avenir qui nous serait ouvert, la forêt dévastée, et ce coin du monde rendu méconnaissable par l'entreprise de civilisation. Néanmoins la frénésie de défrichage et d'aménagement, si elle inquiète, émerveille. L'expérience du paysage, en tant qu'elle est un désir, est participation sensible à une action, dans l'infinitude de l'instant qu'elle laisse béant.

Les personnages de Chateaubriand adhèrent à la matière brute des choses, dans ce que l'écrivain nous propose comme « la célébration des noces primitives de l'homme et de la terre ». Le christianisme y étend sa lumière diffuse, qui n'est pas la clarté de la raison, et non plus celle de la morale. L'espace du récit est sa propre fin. Pas de point de vue, pas de thèse, pas de résolution, mais une fresque qui déroule la violence de l'expérience paysagère.

Dans le tableau que Caspar Friedrich expose à Dresde en 1810, *Der Mönch am Meer*<sup>324</sup>, le spectateur de la toile s'applique à voir un moine, puisque le titre le dit, dans le petit personnage qui encoche verticalement l'obscur figuration d'un espace de sable et d'eau. Ce religieux ne semble pas se recueillir, et sa position cambrée pourrait évoquer une surprise, ou un appel. Du titre musical, *Der Mönch am Meer*, on hésite à déduire si la profonde spiritualité que dégage l'œuvre est induite par la référence à Dieu dont est chargée cette insignifiante présence humaine ou par la puissance d'expression des jeux de lumière dans ce paysage lui-même dénoncé comme insignifiant. On sait seulement que, dans le réseau de signes et de non-dits qu'ourdit le peintre, la quintessence du paysage s'exprime.

---

<sup>324</sup> Caspar Friedrich, *Der Mönch am Meer*, le Moine à la mer, 1810, huile sur toile 110 x 171 cm, Berlin, château de Charlottenburg.

Le germaniste Jean-Claude Gardes, qui consacre une analyse à Friedrich sur le website de l'Université de Brest<sup>325</sup>, présente l'œuvre comme une « étendue illimitée qui nous est présentée dans un cadrage horizontal ». Il en précise ainsi la composition, qui superpose :

la plage de sable sur laquelle se tient le moine (qui médite ?), la mer sombre, qui forme une bande étroite, et le ciel bleu sombre, qui occupe plus des deux tiers de la surface picturale et semble étouffer la petite silhouette du moine. [...] Aucune diagonale ne vient troubler cette composition, si bien qu'il est impossible d'appréhender l'arrière-plan, toutes les lignes fuyant hors du tableau, l'infini en devient le véritable contenu.

Friedrich, nous apprend Jean-Claude Gardes, « n'a eu de cesse de l'épurer, de supprimer tout détail qui individualise ou personnalise la scène. Ainsi deux voiliers, peints de chaque côté du personnage, ont-ils été recouverts de peinture, de même la lune et l'étoile du berger. » Il en demeure une impression de teintes amalgamées, où l'on distingue sept traces horizontales, jouant sur une gamme éteinte allant du jaune au vert<sup>326</sup>. Le personnage y marque la présence humaine sur le mode le plus évasif, virgule noire surmontée d'un rond clair. Jean-Claude Gardes conclut son article sur l'évolution vers l'abstraction :

L'influence d'un tableau comme *Moine au bord de la mer*, qui réduit grandement l'espace à des bandes superposées de couleur, a été plus décisive [que celle d'un Georg Schrimpf, 1889-1938]. Les réalisations et créations de peintres comme Mondrian, Rothko ou plus près de nous Gerhard Richter doivent incontestablement

---

<sup>325</sup> Jean-Claude Gardes, *Cadrage et infini dans l'œuvre de Caspar David Friedrich*, univ-brest.fr/ceima, s.d.

<sup>326</sup> Goethe publie, cette année 1810, son *Traité des couleurs*. Michel Pastoureau note, à propos du bleu et du vert, que Goethe « ne manquait jamais de rappeler que, dans la nature, ces deux couleurs sont fréquemment associées, et que l'homme doit s'efforcer d'imiter les couleurs de la nature. » Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, « Histoire », 2006, p.121. Le traitement que Friedrich fait des nuances fondues de jaune et de bleu (dont le vert, on le sait, est l'alliance), pour créer l'impression glauque et translucide que laisse sa toile en est une interprétation inspirée. Michel Pastoureau observe, au fil du XVIII<sup>e</sup> siècle, un recul de plus en plus accentué du rouge, et la valorisation du jaune et du bleu, « les couleurs romantiques ».

beaucoup au maître de Dresde, dans lequel il faut bien reconnaître l'un des précurseurs de la peinture non figurative du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>327</sup>.

Nous continuons à nous demander, pour notre part, quand le paysage a-t-il pu être compris comme figuratif, et pour figurer quoi.

---

<sup>327</sup> Jean-Claude Gardes, *art. cit.*

## CHAPITRE IV

## DU RAPPORT

Le beau est ce qui excite en nous l'idée de rapports disposés vers une même fin, selon des convenances analogues à notre nature. Cette définition renferme les notions d'ordre, de proportions, d'unité, et même d'utilité<sup>328</sup>.

Investiguer les perceptions du temps et de l'espace au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle nous a précisé la façon dont une société, derrière ses penseurs et ses artistes, commence à envisager le paysage comme une épreuve existentielle. Saisie de l'univers dans une expérience intime où se joue le rapport d'une évidence et d'un mystère, le paysage figure le nouveau sentiment d'être, au même titre que le Ciel dans sa connotation religieuse, avec sa majuscule et ses représentations, avait pu alimenter l'image qu'un chrétien du XVII<sup>e</sup> siècle se faisait de sa présence au monde. Par-delà le temps des mises en cause qui ont conduit le XVIII<sup>e</sup> siècle à la Révolution, l'homme nouveau réserve sa contemplation pour tel espace naturel qu'il a privilégié. Une présence au monde réinventée produit l'amateur de paysage.

D'entre les intellectuels qui ouvrent la route, les scientifiques ne sont pas les moins efficaces. Ce qui fonde la pensée paysagère est, de fait, en étroite

---

<sup>328</sup> Étienne de Senancour, *Oberman*, *op.cit.*, lettre XXI, p.97-98.



corrélation, d'un point de vue philosophique, avec l'attitude scientifique. Tout comme la science choisit de ne plus avoir à se prononcer sur les finalités essentielles, pour s'appliquer à établir, entre les objets de notre perception, des relations formelles ou quantifiables, la modernité du paysage tient, au premier chef, dans l'idée qu'il n'identifie rien. Dans l'ordre sémantique, le *paysage* ne peut pas être entendu comme une classe d'objets concrets, comme l'est le mot *table*, dans la mesure où ses qualités relatives débordent toute réalité objective. Le paysage n'est pas un objet, il est une qualification, autrement dit une certaine combinaison de propriétés convenues qui caractérisent un objet perçu. Le paysage ne s'occupe pas de l'essence de cet objet perçu, mais de sa valeur. Il ne relève pas, de la sorte, du champ ontologique, comme l'est ce pays dont il est fait. À partir d'une série de déterminations particulières, on convient de parler de paysage quand les rapports inhérents à l'intention qu'on y met font consensus. C'est dire que ces rapports sont les seuls éléments tangibles capables de préciser de quelle intention ils relèvent. Ainsi, l'idée de paysage réside tout entière dans l'idée de rapport. C'est un certain rapport, convenable à l'esprit, qui fait d'un pays un paysage.

On sait comment, dans ses *Mémoires d'un touriste*, Stendhal, en route pour son tour de France, ne verra pas de paysage à proprement parler entre Paris et Fontainebleau. Ce qu'il voit est, selon son jugement, insignifiant. Il voit du pays, certainement, mais le sentiment qu'il en éprouve suffit à le cantonner dans le pur statut d'objet, ce qui lui refuse celui de paysage. Le promeneur dénonce tout rapport entre lui et cette réalité extérieure, non pertinente comme paysage.

Le pays que je parcours est horriblement laid. On ne voit à l'horizon que de grandes lignes grises et plates. Sur le premier plan, absence de toute fertilité, arbres rabougris et taillés jusqu'au vif pour avoir les fagots. Paysans pauvrement vêtus de toile bleue, et il fait froid<sup>329</sup>.

---

<sup>329</sup> Stendhal, *Mémoires d'un touriste* [1838], Paris, François Maspero, 1981, p. 42.

Où l'on doit convenir que ce qui est plat et infertile est laid. Stendhal aussi n'emploie-t-il pas ici le mot de paysage. Néanmoins, le vocabulaire qu'il emploie, de *lignes à horizon et premier plan*, est bien celui qu'on emploie à l'analyse d'une œuvre peinte ; le choix du mot *pays* se révèle d'autant plus éloquente. *Paysage* apparaît quelques pages plus loin. Ici, c'est le paysage qui mérite qu'on le regarde, et non le pays. L'impression esthétique déborde l'objet.

Avant d'arriver à Fontainebleau, il est un endroit, un seul, où le paysage mérite qu'on le regarde. C'est au moment où l'on aperçoit tout à coup la Seine qui coule à deux cents pieds au-dessous de la route. La vallée est à gauche et formée par un coteau boisé, au sommet duquel se trouve le voyageur. Mais hélas, il n'y a point de ces vieux ormeaux de deux siècles, si respectables, comme en Angleterre. Ce malheur, qui ôte de la profondeur à la sensation donnée par les paysages, est général en France.<sup>330</sup>

Le mot qui répond à paysage est *profondeur*. Cette profondeur crée les valeurs qui organisent l'ensemble : sommet *versus* contrebas, l'eau fluide *versus* le boisement dévalant du coteau. Pour achever le tableau, manquent, d'une part, la verticalité de l'arbre au premier plan *versus* l'horizontalité du cours d'eau, et, d'autre part, l'ombre où se tient – où se tiendrait – le voyageur *versus* la luminosité diffuse de la plaine. Stendhal rajoute donc l'indispensable vieil orme, qui fait défaut. C'est l'occasion pour lui de dénoncer la mesquinerie de l'agriculteur français, en regard du *farmer* anglais, à l'âme esthète. En France, « dès que le paysan voit un grand arbre, il songe à le vendre six louis<sup>331</sup> ».

Stendhal suggère tout de même le terme de paysage pour ce qui ne mériterait pas d'être regardé, puisque a contrario il évoque *un paysage qui mérite de l'être*. Reste que c'est seulement dans ce second cas qu'il le dénomme tel. Bel exemple de ce qui établit l'ambiguïté du mot. Entre réalité conçue et réalité

---

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 45.

perçue, le paysage, manière de caractériser une région, un lieu, un espace considéré, porte toujours un sens moral, soit-il négatif. *Paysage*, qui, dans son sens premier, connote une impression agréable, peut, au revers de cette acception, induire une idée de déplaisir. Il ne peut jamais avoir la neutralité de *pays*.

C'est pourquoi ce qui n'est pas paysage pour un public peut le devenir pour un autre. La culture, le savoir y jouent leur rôle. Stendhal nous fait saisir ce dernier point, lorsqu'il écrit avec humour d'une ruine médiévale qu'il est allé visiter :

J'ai vu des piliers avec des colonnes engagées. Les angles des chapiteaux sont terminés par des têtes d'hommes ou d'animaux. Tout cela est horriblement laid. Je ne me sens pas encore assez savant pour aimer le laid, et ne voir dans une colonne que l'esprit dont je puis faire preuve en en parlant<sup>332</sup>.

Le ton dandy masque mal, intentionnellement, cette pensée fine : *voir* réclame beaucoup de science. Seulement, Stendhal se plaît à l'exprimer avec un haussement d'épaules, pour ce que l'érudition peut avoir d'appuyé.

#### 4.1 LE PRINCIPE DE LA SCIENCE

Cette remarque de l'écrivain esthète, et très érudit consul, sur les apprentissages de l'œil nous autorise, alors, à lui retourner l'argument : avec plus de science, n'aurait-il pas été en situation d'aimer cette chose « horriblement laide », le paysage d'Île-de-France entre Paris et Fontainebleau ? De fait, là où il ne distingue que *des grandes lignes grises et plates, une absence de fertilité, des arbres rabougris*, des savants avaient commencé de voir, quarante ans avant lui, un paysage exaltant. Ceux-là ont su déchiffrer, sur cette étendue de pays sans charme, des signes et des rapports d'un certain ordre : un récit géologique à proprement parler fabuleux. De ces

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

hommes avertis, Georges Cuvier est un des plus doués. Il commence à enseigner, âgé de 25 ans, quand, en 1795, se réorganise l'enseignement public. Sept ans plus tard, en 1802, il est professeur titulaire des deux prestigieuses écoles que sont le Collège de France et le Muséum d'histoire naturelle. Georges Cuvier, pour exposer son travail scientifique, a le talent de faire usage d'une langue superbe. Son ouvrage le plus fameux, *Discours sur les révolutions à la surface du globe*, est en soi une peinture de paysage en mouvement, d'une vigoureuse expression.

Corollaire de l'idéologie paysagère, le raisonnement scientifique est la démarche où tout se déduit de la pertinence des rapports et où la synthèse des connaissances à laquelle on procède a tout à voir avec une vision globale. Si incongru que paraisse un rapprochement entre les nouvelles sciences qui s'instituent et s'organisent au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle et la suprématie, au même moment, du concept du paysage, ce chapitre veut montrer que tout découle d'une commune attitude d'esprit. Ce rapprochement est parlant à propos des sciences qui se donnent pour objet l'étude des phénomènes naturels. Il se trouve, et cela va dans notre sens, que ces sciences se multiplient, précisent leurs buts et leurs outils, et se spécialisent, dans les années qui nous occupent.

Georges Cuvier, qui dans sa jeunesse a lu Buffon passionnément, conçoit très tôt la nécessité de reclasser le règne animal. Son œuvre, dans l'histoire des sciences, va être d'établir les bases de la paléontologie<sup>333</sup>. Partant de ce qui apparaît à quiconque parfaitement anodin, Cuvier fait émerger d'une collection de petits éclats fossiles un monde occulte, où le moindre signe parle pour l'ensemble, en une surprenante saturation du sens. On a peine à admettre le crédit que son auditoire acceptait d'accorder à des assertions aussi prodigieuses, concernant les temps reculés de la vie sur terre. C'est bien que l'esprit philosophique de l'heure s'y prête. Georges Cuvier martèle, face à son

---

<sup>333</sup> Le mot ne sera forgé qu'en 1822 par Henri Ducrotay de Blinville. Ducrotay (1777-1850) avait été remarqué dès les années 1800 par Cuvier, qui l'avait choisi à plusieurs reprises comme suppléant, pour ses cours au Collège de France. Le mot de paléontologie vient nommer la science que Cuvier avait fondée.

public, que l'accumulation d'objets n'a pas de signification en soi, mais que le sens germe d'*entre* ces objets, quand on établit des rapports, à partir d'une vision synthétique. C'est ce que n'ont pas compris les amateurs de fossiles qui l'ont précédé :

D'autres savants étudiaient, à la vérité, les débris fossiles des corps organisés. Ils en recueillaient et en faisaient représenter par milliers. Leurs ouvrages seront des collections précieuses de matériaux ; mais plus occupés des animaux ou des plantes considérés comme tels que de la théorie de la terre, ou regardant ces pétrifications comme des curiosités plutôt que comme des documents historiques, ou bien enfin se contentant d'explications partielles sur le gisement de chaque morceau, ils ont presque toujours négligé de rechercher les lois générales de position ou de rapports des fossiles avec les couches<sup>334</sup>.

En quelques lignes s'entend ce qui fait la bascule intellectuelle dans la modernité. On passe des charmes du cabinet de curiosités aux enjeux bien compris de la recherche scientifique. La démarche tient à cette neuve conviction : derrière toute série d'objets se cachent des « lois générales ». Sur ce mot de loi, notons le commentaire du *Dictionnaire historique de la langue française*. Désignant dans son principe « les règles émanant d'une autorité souveraine », le mot *loi*, à l'époque moderne, prend, entre autres,

le sens de « formule générale énonçant une corrélation entre des phénomènes physiques », acception qui se réalise au XVII<sup>e</sup> siècle dans les sciences (1677), mais qui ne se dégagera vraiment de l'idée d'une volonté transcendante ou de la nature

---

<sup>334</sup> Georges Cuvier, *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal*, Firmin Didot, 1825. Pour notre citation, p.37 d'une réédition chez le même éditeur, s.d. (c.1840), précédée de l'*Éloge historique de Georges Cuvier* par Pierre Flourens. La date de 1825 pour l'édition du *Discours* amène à préciser qu'avant d'être publié à part, le texte avait paru en 1812, comme propos préliminaire aux *Recherches sur les ossements fossiles*. Les idées de Cuvier dans ce discours récapitulatif, qu'il publie à 56 ans, sont celles qu'il avançait déjà, quand il prenait en 1795 son premier poste d'enseignement d'histoire naturelle à l'École centrale du Panthéon.

des choses qu'avec la conception moderne de science, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>335</sup>.

C'est bien à la période qui nous concerne que *loi*, dans cet usage, s'émancipe de toute référent objectif, pour signifier la vérité d'un rapport. Dans l'élaboration du sens, la relation des données entre elles prend le pas sur la nature de ces données.

À la finalité abstraite de démêler les lois générales répondent des processus expérimentaux concrets, dans la mesure où le milieu ambiant détermine la façon dont tout objet doit être considéré. De la prise en compte du contexte à l'intention d'établir des lois, il s'agit, d'un bout de la chaîne à l'autre, d'une même position intellectuelle : fonder toute réflexion sur la primauté du rapport. Ce principe autorise Cuvier, à partir des collectes de fossiles effectuées tant par les naturalistes qui l'ont précédé que par lui-même, à envisager une « théorie de la terre ». Cette formule imposante développe ce qui est en jeu dans le concept de paysage. Au cœur de l'expérience paysagère, sur le même principe, un sens global nous est délivré par la mise en relation, de prime abord aléatoire, des éléments hétéroclites qui le composent. La détermination du rôle de l'observateur dans le processus va être bientôt interrogée ; or le point de vue est encore une des problématiques que l'on doit à l'idéologie paysagère.

Le mot de théorie, qu'emploie Cuvier dans son projet de bâtir une théorie de la terre, connote à la fois le sens d'observation physique et celui de spéculation intellectuelle. Venu de *thea-* (spectacle<sup>336</sup>) *-oros* (qui observe), il a, en grec déjà, les deux valeurs de contemplation et de considération, et il décline sa signification dans les deux sens d'attitude contemplative et de pensée organisatrice.

Toute théorie scientifique aurait-elle à voir avec une approche paysagère de son domaine d'étude ? On peut l'assurer, dans son principe et dans sa forme,

---

<sup>335</sup> Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, tome 1, article « Loi », p.1143.

<sup>336</sup> De *théa*, « action de regarder, spectacle », dérive aussi *théâtron*, « théâtre ».

pour l'ouvrage de Cuvier que nous considérons. Avançant des hypothèses sur les cycles de cataclysmes qui ont modelé notre planète, le *Discours sur les révolutions de la surface du globe* est, tout du long, la description d'un paysage puissant, animé par les mouvements de l'histoire géologique. Les calamités de la Genèse font pâle figure à côté des aventures de la géographie que la science nous dévoile :

La vie a donc souvent été troublée sur cette terre par des événements effroyables. Des êtres vivants sans nombre ont été victimes de ces catastrophes. Les uns, habitants de la terre sèche, se sont vus engloutis par des déluges ; les autres, qui peuplaient le sein des eaux, ont été mis à sec avec le fond des mers subitement relevés ; leurs races mêmes ont fini pour jamais et ne laissent dans le monde que quelques débris à peine reconnaissables pour le naturaliste<sup>337</sup>.

Le monde est triplement fascinant : parce qu'il s'esquisse comme titanesque et peuplé de monstres tels que l'imagination n'en a jamais conçu<sup>338</sup> ; parce qu'il se déclare fantastiquement réel, sans l'once d'une transcendance ; parce cette fresque grandiose se déduit de l'observation de quelques cailloux. Pour servir cette théorie, le petit nombre de chercheurs enthousiastes qui travaillent autour de Cuvier ne semblent éprouver aucune gêne à piétiner les certitudes les plus pérennes, à ébranler les bases d'un monde étayé sur la création divine comme l'ont fixée la Bible et son exégèse. Une vision classique s'est décrochée du ciel ; dans cet effondrement se compose le paysage, nouveau mode de voir le monde.

Le jeu des rapports et la construction d'un ensemble sont les deux traits constitutifs du paysage, à partir d'un horizon du sens, inaccessible sans doute,

---

<sup>337</sup> Georges Cuvier, *op.cit.*, p.11.

<sup>338</sup> Sur ce thème de la monstration, les premières éditions du *Discours*, illustrées de croquis et dessins, présentent notamment, en quatre belles planches dépliantes, des reconstitutions de squelettes de « mégathérium », « cerf à bois gigantesque », « ptérodactyle à museau allongé », « ichtyosaurus », « plesiosaurus » : tous animaux énormes, d'autant plus impressionnants pour le lecteur de l'ouvrage que leurs squelettes sont figurés, comme des êtres en vie, dans de suggestives attitudes de marche ou d'affût. La science, hier comme aujourd'hui, entretient ce talent de la fausse candeur, pour marquer les esprits.

mais qui oriente le tableau. En 1812, Georges Cuvier énonce la loi de « corrélation des formes », qui régit l'étude des fossiles. Par elle, le savant soutient que les parties d'un organisme animal sont si fortement déterminées par leurs fonctions relatives qu'un simple fragment de squelette fossilisé permet de reconstituer avec précision l'aspect complet de l'animal dont il provient. La science des rapports détient ce pouvoir de faire accéder à des réalités qui ne seront jamais observables, puisqu'il n'y en a plus trace sur terre. Réalités pourtant, inscrites dans un temps qui n'est pas à notre portée et dont il faut convenir. Les animaux que nous décrit Cuvier n'arpentent plus de longtemps notre planète ; il nous les montre. On en grave les dessins. Le rapport est l'âme de la nature, il la fait exister. La paléontologie peut établir le partage, parmi les formes de vie auxquelles on a cru jusqu'ici, de ce qui est, de ce qui a été et de ce qui n'a pas pu être. Cuvier commente comme évidemment erronée la figure que le géographe grec Agatharchide dit avoir notée sur un monument égyptien, d'un « taureau carnivore, dont la gueule fendue jusqu'aux oreilles n'épargnait aucun autre animal ». Cet individu est d'une race, en écrit Cuvier,

qu'assurément les naturalistes n'avoueront jamais, car la nature ne combine ni des pieds fourchus ni des cornes avec des dents tranchantes<sup>339</sup>.

Le propos est définitif, et Cuvier y met une autorité tranquille. Cette configuration physique est impossible à rencontrer, de par l'inéluctable loi de la corrélation des formes. La nature, si fantasque qu'elle paraisse quand elle permet à Cuvier de nous dresser le portrait d'animaux préhistoriques terrifiants, œuvre pourtant en toute logique. La mathématique est sa langue. Bien des formes de vie qu'on ne conçoit pas ont été conçues ; bien d'autres, que nos fantasmes ont créés, ne peuvent être.

Quand la connaissance des rapports justes prend le pas sur nos projections mentales, la relation de l'homme au monde touche à une réalité supérieure. La

---

<sup>339</sup> Georges Cuvier, *op.cit.*, p.53.



science est cette lumière de la modernité qui dévoile un nouveau paysage, rejetant les conceptions passées dans leurs ténèbres. Cuvier note, à propos de ces figures d'animaux indécidables qui nous viennent de l'Égypte ancienne : « Comment, après cela, s'en rapporter à des figures grossières tracées par des sauvages sur des rochers<sup>340</sup> ? » Et à propos d'une description par l'historien grec Ctésias d'un animal dénommé dans quelques textes anciens l'âne des Indes :

Nous avons vu plus haut qu'elle [la description de Ctésias] a été faite d'après les bas-reliefs de Persépolis ; elle ne doit donc entrer pour rien dans l'histoire positive de l'animal<sup>341</sup>.

Ce mot de positif employé désormais, avec assurance, dans le sens de « ce qui se fonde sur l'observation des faits », s'opposait naguère encore à naturel, avec le sens de « ce qui résulte, non de la nature des choses, mais d'un acte volontaire<sup>342</sup> ». « Âge positif », « philosophie positive » sont des concepts que développe, dans ces années 1810, le philosophe Henri de Saint-Simon avant l'usage que va en faire Auguste Comte, dans une démarche philosophique qu'il baptisera le positivisme. Le paysage, aussi romantique qu'il soit convenu de juger le contexte où il prend valeur de concept, a tout à voir avec cette pensée positive. La pensée paysagère revendique un regard débarrassé de toute fantasmagorie ; elle se targue de voir ce qui est. C'est sous cette approche que le paysage sera revendiqué par la discipline géographique comme une donnée objective.

L'essor que vit la réflexion scientifique à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle peut sembler aller à contre-courant de l'expression romantique qui a lieu au même moment. L'histoire littéraire évoque rarement l'envolée, dans ces années, des sciences pures, des sciences physiques et des sciences appliquées. D'une façon générale, l'histoire des sciences souffre de ne pas être prise en compte comme partie

---

<sup>340</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>342</sup> *Robert historique de la langue française, op.cit.*, tome 2, article « positif ».

prenante de l'histoire, et de ne pas être comprise comme un pan de l'histoire des idées, qu'elle est pourtant. L'angle que nous adoptons de lire cette période à la lumière de la pensée paysagère permet, pour sa part, de comprendre comment c'est la même société qui produit l'émancipation des sciences et la pensée romantique. L'idéologie paysagère nous apparaît ici le dénominateur commun, sur le plan culturel.

L'effervescence scientifique des années 1800 fait proliférer la recherche dans de multiples directions. Nombre de sciences, en peu de temps, définissent leur objet et se donnent un nom. Pour toutes ces jeunes disciplines, brille au firmament de la science la figure vénérée d'un savant anglais, disparu depuis bientôt un siècle : Isaac Newton, décédé octogénaire en 1727.

On serait surpris, notent Nicole et Jean Dhombres, par le nombre de vers courant de 1775 à 1825 sur le thème de la glorification de Newton, malgré l'aversion fin de siècle du culte des génies<sup>343</sup>.

La remarque des Dhombres sur l'aversion du culte des génies est un trait de la nouvelle société qui sera gommé, dans l'histoire littéraire, pour une imagerie à peu près contraire qui s'est attachée au romantisme. En terme de symbolique paysagère, il présente un intérêt notoire, puisqu'il nous semble répondre de la valeur d'horizontalité qui lui est inhérente. Le culte des génies, comme le culte des héros, a fait long feu. Cause et effet de la Révolution, qui aura fini d'éteindre la controverse entre Anciens et Modernes, ce respect des figures mythiques avait déjà été fort malmené dans les écrits d'un Étienne de Condillac, qui prônait tout refus d'allégeance aux penseurs du passé, au nom du sens de l'histoire et de la modernité<sup>344</sup>. Si Isaac Newton paraît faire

<sup>343</sup> Nicole et Jean Dhombres, *Naissance d'un nouveau pouvoir. Sciences et savants en France, 1793-1824*, Paris, Payot, 1989, p.440.

<sup>344</sup> Dans cette optique, la question identitaire se pose à la jeunesse tout autrement que pour les générations précédentes. Chacun, désormais, doit s'inventer en tant que « sujet ». On conçoit, alors, que cette construction d'un soi idéalement autonome s'expérimente dans une certaine dramatisation. La violence faite par l'idéologie nouvelle à des consciences qui, pour se connaître libres, se vivent quelque peu orphelines porte sa part de pathétique. On doit sans doute beaucoup à Chateaubriand d'avoir fait de cette identité problématique la marque même du romantisme, car il est celui qui l'érige, à force de style, en une pensée esthétique qui

exception, c'est, commentent les Dhombres, que Newton est moins considéré pour sa personne que « pris comme prototype du génie scientifique<sup>345</sup> ». Il symbolise en fait la sainte trilogie nouvelle : la science pure, le génie et l'âge moderne. La vision du monde qu'il a proposée continue de tenir les esprits sous l'emprise d'un vertige. Sa loi de l'attraction universelle<sup>346</sup> apparaît comme la formulation chiffrée de l'univers. La poésie révolutionnaire se met au diapason pour célébrer ces dévoilements. C'est à la figure de Newton qu'André Chénier a recours quand il réclame de s'ébrouer de notre déférence à l'égard de l'Antiquité, pour célébrer la modernité dans sa magie propre, autrement dit la nature dans ses merveilles :

Que la nature seule, en ses vastes miracles,  
Soit leur fable et leurs dieux, et ses lois leurs oracles !  
Que leurs vers, de Téthys respectant le sommeil,  
N'aillent plus dans ses flots rallumer le soleil !  
De la cour d'Apollon que l'erreur soit bannie  
Et qu'enfin Calliope, élève d'Uranie,  
Montant sa lyre d'or sur un plus noble ton,  
En langage des dieux fasse parler Newton<sup>347</sup> !

Calliope, muse de l'Épopée, celle à qui l'Antiquité donnait la première place, doit se mettre à l'école d'Uranie, dont les attributs sont le globe céleste<sup>348</sup> et les

---

refonde radicalement l'acte littéraire – là où des Senancour, voire des Constant, n'iront jamais jusqu'à légitimer, et d'autant moins à sublimer, le mal-être qui fait la matière de leur œuvre. Faut-il encore ajouter que, par un retournement digne de la psychologie castelbriandienne, François-René réhabilite le génie, selon ses propres modalités. Ce mode hyperbolique ne va renvoyer, chez lui, qu'à des personnages mythiques, et, partant, l'image du génie se reflète en la personne de qui en écrit, en l'occurrence François-René soi-même.

<sup>345</sup> Nicole et Jean Dhombres, *op. cit.*, p.440.

<sup>346</sup> Newton y mathématise le principe suivant : deux corps s'attirent avec une force proportionnelle au produit de leur masse et inversement proportionnelle au carré de leur distance.

<sup>347</sup> André Chénier, *Poésies*, rééd. Paris, Gallimard *nrf*, « Poésie », 1994, p.350. Le poème *l'Invention*, dont est extrait ce passage, est écrit en 1787 ; il sera édité pour la première fois en 1819.

<sup>348</sup> L'astronomie du monde gréco-romain concevait l'univers dans son entier comme une sphère. C'est cette sphère qui est symbolisée comme attribut d'Uranie. L'idée de la terre comme sphère, envisagée notamment par Aristote dans son traité *Du ciel*, est plus tardive que celle de la rotondité céleste. La sphère terrestre demeure, ainsi, un symbole moins fort que la

instruments de mesure ; Newton l'Astronome<sup>349</sup> en sera le prêtre. Les vieilles fables ont fait long feu, Téthys est dispensée. La beauté du monde se géométrise et s'épure ; elle réclame du poète un plus noble ton.

André Chénier aura le destin qu'on sait ; il est guillotiné en février 1794, à 31 ans. Étant né trois ans avant Germaine de Staël, il n'en est pas moins un membre aîné de la génération qui nous occupe. Quant à Georges Cuvier, qui, lui, a trois ans de moins que la romancière<sup>350</sup>, c'est avec les mots du scientifique qu'il célèbre Newton :

Nous admirons la force par laquelle l'esprit humain a mesuré les mouvements de globes que la nature semblait avoir soustraits pour jamais à notre vue. Le génie et la science ont franchi les limites de l'espace. Quelques observations développées par le raisonnement ont dévoilé le mécanisme du monde. N'y aurait-il pas aussi quelque gloire pour l'homme à savoir franchir les limites du temps et à retrouver, au moyen de quelques observations, l'histoire de ce monde et une succession d'événements qui ont précédé la naissance du genre humain ? [...] Après les Anaxagoras, il est venu des Copernic et des Kepler qui ont frayé la route à Newton ; et pourquoi l'histoire naturelle n'aurait-elle pas aussi un jour son Newton<sup>351</sup> ?

---

sphère céleste ; elle n'en est que partie intégrante. Cf. par exemple, Pascal Arnaud, « L'image du globe dans le monde romain », *Mélanges de l'école française de Rome. Antiquité*, 1984, vol.96, n°1, p.59. Consultable sur la bibliothèque en ligne Persée.

<sup>349</sup> Dans l'*Encyclopédie*, d'Alembert témoigne ainsi, en 1754, de l'image de Newton, à l'occasion de la distinction sémantique qu'il établit, dans les sciences, entre « découvrir » et « trouver » : « On dit *trouver* la pierre philosophale, les longitudes, le mouvement perpétuel, etc., et non pas les *découvrir* ; on peut dire en ce sens que Newton a *trouvé* le système du monde, et qu'il a *découvert* la gravitation universelle, parce que le système du monde a été cherché par tous les philosophes, et que la gravitation est le moyen particulier dont Newton s'est servi pour y parvenir. » (*l'Encyclopédie*, article « découvrir, trouver », édition électronique, *op.cit.*, à cette entrée). C'est dire que Newton, plus haut d'un cran dans le génie, s'est montré capable de découvrir la mécanique pure de la Nature, comme on « dévoile » la Vérité, quand la science s'applique plus généralement à trouver des théories qui s'appliquent à en rendre compte. Et cette découverte de Newton lui permet la juste explication du « système du monde », que l'homme recherchait de toujours.

<sup>350</sup> Georges Cuvier est né en août 1769, comme Napoléon Bonaparte.

<sup>351</sup> Georges Cuvier, *op.cit.*, p.2-3.

Remarquable passage, et très habile. La puissance de la science est de révéler l'invisible, or l'abscisse et l'ordonnée de la nature sont l'espace et le temps. Avec Newton, le génie et la science ont franchi les limites de l'espace, quand ce grand esprit a mis au jour le mécanisme du monde. Reste à consigner les lois de notre aventure temporelle. L'allusion de Cuvier à ceux qui, aux prémices d'une science, annoncent les grands esprits laisse entendre qu'il ne réclame pas d'autre statut, dans son domaine, que celui d'un Copernic ou d'un Kepler en astronomie ; mais on comprend bien que Cuvier ne dédaignerait pas d'être reconnu comme celui qui aura su « franchir les limites », dans l'ordre du temps. En abscisse, le mécanisme du monde ; en ordonnée, la théorie de la terre.

Georges Cuvier a pu penser tenir cette place, car c'est bien celle que lui ont octroyée ses contemporains. Par la suite, le débat qu'il a soulevé contre Jean-Baptiste de Lamarck et Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, s'est retourné contre lui, et sa postérité en a souffert. Cuvier restera comme celui qui n'aurait pas envisagé le transformisme et l'évolution des espèces. Tout article de vulgarisation sur Georges Cuvier, aujourd'hui, se fait le devoir de condamner ses conceptions fixistes, à peu près assimilées au sombre créationnisme, symbole de l'antiscience. À lire le *Discours sur les révolutions à la surface du globe*, on est conduit à nuancer ce jugement. Les avertissements d'un Stephen Jay Gould sur l'évolution des sciences doivent nous être présents à l'esprit, quand on se trouve à suivre Cuvier pas à pas, dans son cheminement intellectuel :

[La science] progresse par pressentiment, vision et intuition. Une grande part de sa transformation dans le temps ne doit pas être considérée comme une approche plus fine de la vérité absolue, mais comme la modification des contextes culturels qui l'influencent si fortement<sup>352</sup>.

---

<sup>352</sup> Stephen Jay Gould, [*The Mismeasure of Man*, 1981], *la Malmesure de l'homme. L'intelligence sous la toise des savants*, Jacques Chabert trad., Paris, Ramsay, 1983. Ici, Paris, LGF, « Le livre de poche », p.15.

Cuvier apparaît, dans ses ouvrages, comme un penseur rigoureux et prudent. Il estime hasardeuses les filiations directes qu'un Lamarck envisage, dans son enseignement des années 1799-1800, entre d'anciennes espèces animales fossilisées et celles vivant de nos jours. À son sens, une évolution continue ne peut être affirmée, au vu des spécimens trop rares dont on dispose ou qu'on a pu reconstituer. Ce qui le conduit à écrire, après avoir évoqué les mouvements géologiques qui ont bouleversé la surface terrestre et remodelé bien des fois les fonds marins et les masses d'eau du globe :

On comprend qu'au milieu de telles variations dans la nature du liquide, les animaux qu'il nourrissait ne pouvaient demeurer les mêmes. Leurs espèces, leurs genres mêmes, changeaient avec les couches. [...] Il y a donc eu dans la nature animale une succession de variations qui ont été occasionnées par celle du liquide dans lequel les animaux vivaient ou qui du moins leur ont correspondu ; et ces variations ont conduit par degré les classes des animaux aquatiques à leur état actuel<sup>353</sup>.

Le paléontologue Jean Piveteau, en 1950, fera une première fois justice de ce qui a été vulgarisé, dans l'histoire des sciences, comme le débat entre le fixisme d'un Cuvier et l'évolutionnisme d'un Geoffroy-Saint-Hilaire :

Lorsque Cuvier prétend qu'il y a quatre plans [morphologiques, parmi les espèces vivantes], on ne peut dire qu'il prend une position fixiste. Il repousse simplement cette analogie universelle qui lui semble n'avoir aucun fondement dans les faits. Et quand Geoffroy croit pouvoir ramener tous les êtres à un plan un, il ne prend pas davantage une position évolutionniste ; il ressuscite le vieux concept de l'échelle des êtres dont, sous des formes diverses, avait tant abusé les naturalistes du XVIII<sup>e</sup> siècle. [...] Le contraste entre l'attitude téléologique de Cuvier et l'attitude morphologiste, abstraite, qui était celle de Geoffroy Saint-Hilaire est bien mis en lumière par la comparaison des principes qu'ils considéraient comme directeurs : les corrélations pour Cuvier, les connexions pour Geoffroy. La corrélation est un

---

<sup>353</sup> Georges Cuvier, *op.cit.*, p.9.

rapport d'action, de coopération, qui exprime un fonctionnement. La connexion est un rapport purement physique, mécanique, de position, d'engrenage<sup>354</sup>.

On traduira, pour notre propos, que Cuvier et Geoffroy, à considérer le même domaine, ne voient pas le même paysage, car ils ne choisissent pas les mêmes rapports. Cuvier observe sous l'éclairage de la fonctionnalité de l'acte ; Geoffroy observe sous l'éclairage de la relation anatomique. Leurs déductions ne peuvent être les mêmes, sur les objets considérés. Néanmoins l'idée de rapport prévaut dans les deux cas. Comme on vient de le lire, Jean Piveteau nous fait comprendre la divergence d'analyse des deux chercheurs à partir de leur conception du rapport.

Ainsi, le paysage, ici purement envisagé en tant que mode de pensée, n'est pas non plus, dans ce domaine, le pays. Stephen Jay Gould nous le dit, la science avance moins vers une vérité absolue qu'elle n'évolue de par la réinterprétation du contexte. Si le mot de paysage est communément employé, comme métaphore, pour évoquer tout ce qui constitue le fond de telle discipline scientifique, il y aurait peut-être avantage à voir dans ce paysage la forme même de la démarche intellectuelle, pour concevoir comment celle-ci s'organise non pas en fonction d'une signification univoque, mais comme un espace de sens sur lequel telle lumière portée révèle de nouveaux réseaux de pertinence.

Assimiler son domaine d'études à un paysage, qui l'aura fait mieux que Cuvier. Sa théorie de la terre lui offre l'occasion d'une fresque grandiose, dont son élève Pierre Flourens écrira, en préface à la réédition de 1825 du *Discours sur les révolutions de la surface du globe* :

On devrait avoir fini par reconnaître que ce qu'on imagine est toujours bien au-dessous de ce qui existe, et qu'en un mot, et à ne considérer même que le progrès

---

<sup>354</sup> Jean Piveteau, « Les discussions entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire sur l'unité de composition du règne animal », *Revue d'histoire des sciences*, 1950, vol. 3, n°3-4, p.361-362. Cet article est consultable dans la bibliothèque en ligne Persée, du ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

brillant de nos théories, le merveilleux de l'imagination est toujours bien loin d'approcher du merveilleux de la nature<sup>355</sup>.

Ce que réserve Cuvier à ses lecteurs est de fait en mesure de satisfaire tous les fantasmes. La paléontologie présente de monstrueuses merveilles, concernant des temps fabuleux qui ont précédé le nôtre, et elle soutient en apporter les preuves. Il s'agit de se pencher, de gratter la terre et de comparer des éclats d'os. L'austérité des enquêtes de terrain n'a d'égal que l'extravagance des déductions. Georges Cuvier, avec un bon sens dramatique, ménage ces effets au moment d'introduire son sujet :

Lorsque le voyageur parcourt ces plaines fécondes où des eaux tranquilles entretiennent par leurs cours régulier une végétation abondante et dont le sol foulé par un peuple nombreux, orné de villages florissants, de riches cités, de monuments superbes, n'est jamais troublé que par les ravages de la guerre ou par l'oppression des hommes en pouvoir, il n'est pas tenté de croire que la nature ait eu aussi ses guerres intestines et que la surface du globe ait été bouleversée par des révolutions et des catastrophes. Mais ses idées changent dès qu'il cherche à creuser ce sol aujourd'hui si paisible, ou qu'il s'élève aux collines qui bordent la plaine<sup>356</sup>.

Nous sommes en 1812, et le lecteur peut interpréter dans le sens politique qu'il préfère les ravages de la guerre et les méfaits des oppresseurs. Mais ce sont dérangements modestes ; l'aventure est ailleurs. Elle est sous nos pieds où le paysage le plus serein cache, lui, des combats titanesques. La musicalité du phrasé, toute balzacienne avant la lettre<sup>357</sup>, conduit le lecteur en haut d'une

---

<sup>355</sup> Pierre Flourens, *ibid.*, p.XXXV. À propos de paléontologie, Flourens écrit un peu plus haut – p.XX –, dans ce même texte : « Le XVIII<sup>e</sup> siècle, qui a marché si vite en tant de choses, n'a rien vu peut-être de plus rapide que la science qui nous occupe. »

<sup>356</sup> Georges Cuvier, *op.cit.*, p.5

<sup>357</sup> Balzac, du moins, passionné de sciences, a lu Cuvier de près. Il écrit de lui : « Quand M. Cuvier aperçoit l'os frontal, maxillaire ou crural de quelque bête, n'en induit-il pas toute une créature, fût-elle antédiluvienne, et n'en reconstruit-il pas aussitôt un individu classé, soit parmi les sauriens ou les marsupiaux, soit parmi les carnivores ou les herbivores ? Jamais cet homme ne s'est trompé. Son génie lui a révélé les lois unitaires de la vie animale. » In « Traité de la vie élégante », long article paru en 1830, dans un numéro de *la Mode*. Texte publié à part, ici, par Fayard/Mille et une nuits, 2002.



éminence d'où va se déployer la perspective que la paléontologie réserve au voyageur tranquille. Le paysage que celui-ci va découvrir est le moins probable qui soit, par la magie de la science qui lui ouvre le sol et lui en montre les entrailles. Sans les connaissances nécessaires, le pays est insignifiant ; pour l'esprit averti, la vision s'anime, le pays se mue en paysage. Ces crêtes et ces combes, sur lesquelles notre regard glisse, racontent à l'initié une histoire de bruit et de fureur, de masses aveugles qui se dressent et chavirent. « Ces grands et terribles événements sont clairement empreints partout, pour l'œil qui sait en lire l'histoire dans leurs monuments<sup>358</sup>. » L'œil qui lit, c'est celui du scientifique qui, pour concevoir tous les rapports imaginables, distingue les strates de terrain, leurs inclinaisons, leurs chevauchements, leurs compositions et les restes animaux qui s'y sont incrustés.

#### 4.2 UNE SCIENCE PAYSAGERE

Cette suprématie du rapport, qui fait la trame de l'idéologie paysagère, montre ses effets dans la naissance d'une pensée économique héritée des physiocrates, mais qui se distingue de la philosophie de ces derniers. Jean-Baptiste Say est, en France, le théoricien de la science économique, pour la période qui nous occupe. Né la même année que Benjamin Constant, en 1767, il a un an de moins que Germaine de Staël et Maine de Biran, un an de plus que Chateaubriand. Il publie son *Traité d'économie politique* en 1803, à 36 ans. La réflexion de Jean-Baptiste Say, comme celle des autres penseurs de l'économie politique naissante, est posée par son auteur comme une philosophie à part entière, tenue de révéler les lois, jusqu'ici impensées, des relations entre les êtres humains. Ainsi, notre lecture d'aujourd'hui doit prendre le champ nécessaire qui lui évitera le contresens d'appréhender la science économique des années 1800 comme un schéma univoque de l'organisation des sociétés. Jean-Baptiste Say a vécu en fils de la Révolution française l'éveil de son intérêt

---

<sup>358</sup> *Ibid.*, p.12.

pour cette discipline toute neuve. À 18 ans, Jean-Baptiste est placé, pour deux années, auprès d'un négociant londonien. L'expansion industrielle et commerciale de la Grande-Bretagne, en 1785 et 1786, fait de ce séjour une expérience forte pour le théoricien en herbe. La Révolution éclate peu après son retour à Paris. Say travaille alors pour l'homme d'affaires Étienne Clavière. Or, Clavière s'engage activement dans les événements, et ses qualités politiques le conduiront en 1792, sous la Convention girondine, au poste de ministre des Finances<sup>359</sup>. Chez Clavière, Jean-Baptiste Say lit, dans le texte original, *Nature and Causes of the Wealth of Nations*, d'Adam Smith<sup>360</sup>. « Lisez Adam Smith comme il le mérite, en écrira-t-il, et vous vous apercevrez qu'avant lui l'économie politique n'existait pas<sup>361</sup>. »

L'économie politique, c'est dégager la série des rapports qui constituent la trame des comportements des hommes entre eux. Une idée originale. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les mercantilistes concevaient la richesse comme l'accumulation de biens, et notamment de métaux précieux. Les physiocrates, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la voyaient dans l'exploitation de la terre, qui, à leur sens, est seule, dans le système de production, à rendre plus qu'on ne lui apporte. La physiocratie, mouvement de pensée dont Pierre Dupont de Nemours a forgé le nom en 1768, c'est le gouvernement de la nature<sup>362</sup>, et, en terme d'école, la nécessité d'en venir à une juste appréciation des lois naturelles, qui nous gouvernent à notre insu. Or les lois naturelles, pour François Quesnay, dans son *Tableau économique*, paru en 1758, sont tout entières dans la production des sols. Le groupe productif, dans une société, va de l'agriculteur au

---

<sup>359</sup> Étienne Clavière (1735-1793). Son rôle dans le parti girondin lui vaudra bientôt d'être arrêté, sous le gouvernement montagnard. Clavière, sur le point d'être jugé, et persuadé de sa condamnation à mort, se suicide en prison, le 8 décembre 1793.

<sup>360</sup> Adam Smith (1723-1790). L'essai célèbre *Nature et causes de la richesse des nations* a été publié en 1776. L'ouvrage, qui a un grand succès, est réédité en 1778, 1784, 1786, 1789. Les premières éditions en traduction française sont de 1779, 1781, 1802. L'influence d'Adam Smith va s'étendre très vite dans la sphère politique, et nombre de décisions vont être conçues à partir de ses théories.

<sup>361</sup> Cité par Jacques Wolff, article « Smith (Adam), *Encyclopædia Universalis*, op.cit., tome 21, p. 114.

<sup>362</sup> Physiocratie, de *phusis*, nature, et *kratein*, gouverner.

propriétaire foncier. Les autres, industriels, commerçants, professions libérales, transforment la production, sans l'accroître.

La notion de lois naturelles commence à basculer, avec Adam Smith. Car c'est toujours au nom des lois naturelles que ce dernier élabore sa théorie sur la richesse des nations, mais il le fait cette fois, en termes de mouvements, de productions, d'échanges multipliés. Ainsi s'estompe l'idée de ce qui relève d'une cause première, la Terre et les bienfaits qu'elle dispense à l'homme<sup>363</sup>. Dans la pensée smithienne, interfèrent maintenant le travail, le capital et la rente foncière.

Le processus général de croissance provient alors de l'accumulation du capital qui permet un accroissement de la division du travail et de sa productivité, tandis que la hausse de la demande de travail en résultant entraîne celle du salaire<sup>364</sup>.

Le bien-être social ne doit rien, spécifiquement, aux productions de la terre. Il doit tout à l'intensité des échanges que génère l'action corrélée du capital et du travail. Le pas que franchit Adam Smith, en délivrant la théorie économique d'une cause première, et en mettant l'accent sur l'échange et le libre-échange<sup>365</sup>, lui confère au regard de l'histoire le titre, partout réemployé, de père de l'économie politique<sup>366</sup>.

---

<sup>363</sup> Nombre de physiocrates supposent une cause divine qui soutient les lois naturelles. « La vision du monde qu'ont les physiocrates procède de cette prise de position première : l'ordre physiocratique est providentiel parce qu'établi par Dieu ; il est un ordre physique, extérieur à l'homme et immuable, et les lois que les hommes ont pu transgresser n'en existent pas moins. » Abel Poitrineau, article « Physiocrates », *Encyclopædia Universalis*, tome 18, p.232.

<sup>364</sup> Jacques Wolff, *op.cit.*, P.113.

<sup>365</sup> Avant la lettre, si l'on suit Alain Rey, dans le *Dictionnaire historique de la langue française*. Le paragraphe « libre-échange » dit que le mot *free-trade* n'est usité, dans son sens économique, qu'après Adam Smith, qui emploie, dans ses textes, *freedom of trade*, liberté de commerce. Le mot *libre-échange*, en français, apparaît vers 1840, en concurrence, un temps, avec *free-trade*, qui s'emploie, à cette époque, en français comme en anglais. cf. Alain Rey, *op.cit.*, article « échange », tome 1, p.647.

<sup>366</sup> « Adam Smith, “le père de l'économie politique”, qualification bien connue et qui, sous une forme concise, a le mérite de bien exprimer ce que cette discipline lui a dû à ses véritables débuts, c'est-à-dire dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais qualification insuffisamment précise, car il ne paraît pas exagérer d'avancer que ses idées et ses propositions ont bouleversé le monde. » Jacques Wolff, *op.cit.*, p.113.

Le spécialiste d'Adam Smith qu'est Michaël Biziou souligne les anachronismes qui font oublier que le penseur écossais est d'abord un philosophe, c'est-à-dire, dans l'optique des Lumières, un moraliste.

C'est d'ailleurs lui-même [Smith] qui désigne sa démarche théorique sous l'appellation de philosophie. Cette dernière se définit pour lui comme une pensée systématique qui tente de relier les divers domaines du savoir à partir des lois générales. [...] Son économie entretient un rapport indissociable avec la philosophie morale et politique exposée par la *Théorie des sentiments moraux*. Ce dernier ouvrage a pour but de montrer que l'ordre social est d'autant plus stable et harmonieux que les hommes font preuve des trois vertus fondamentales que sont la prudence, la justice et la bienveillance. Or l'activité économique n'est pas isolée de l'ordre social ; elle s'y inscrit pleinement et s'appuie donc nécessairement sur les vertus qui le rendent possible<sup>367</sup>.

En diffusant les idées d'Adam Smith en France, Jean-Baptiste Say envisage tout autant son travail en moraliste. Si Smith, à 30 ans, plaçait au départ de sa réflexion sa *Théorie des sentiments moraux* comme la base de son édifice intellectuel, Say, au même âge, optera pour une utopie sociale, dans l'esprit des années révolutionnaires. En 1800, il publie *Olbie ou les moyens de réformer les mœurs d'une nation*<sup>368</sup>, titre sans doute présomptueux pour un bref essai qui ne se propose que de dresser le tableau d'une société idéale, sans dire comment y atteindre. Mais, à la lumière de ce que développera Jean-Baptiste Say par la suite, on comprend l'intention qu'il a mise dans ces pages. Say répondait, avec cet ouvrage, à une proposition de dissertation de l'Institut, mise au concours en 1798, sur le thème : « Quels sont les moyens de fonder la morale chez un peuple ? » Le livre de Say ne sera pas primé. Selon le jury de l'Institut, écrit-il,

<sup>367</sup> Michel Biziou, entretien paru dans *Sciences humaines*, février 2007. Cet entretien mené par Jérôme Segal est disponible sur le website [jerome-segal.de/sciences-humaines.html](http://jerome-segal.de/sciences-humaines.html).

<sup>368</sup> Jean-Baptiste Say, *Olbie. Essai sur les moyens de réformer les mœurs d'une nation*, Paris, Deterville, 1800. L'ouvrage, disponible en version pdf sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale, est aussi accessible sur le site Wikisource, en format djvu. « Olbie », que Say a pris du grec, signifie « Cité prospère », selon Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, 1968.

citant l'avis négatif de la commission, « ma méthode présente au lieu de raisonnements des tableaux ». C'est exactement l'impression qu'en laisse la lecture, qui n'offre qu'un vaste paysage moral d'une cité où les rapports entre les citoyens sont idylliques. Le récit est écrit au passé, comme livré du fond de l'Âge d'or.

La science économique pourrait bien figurer la science paysagère par excellence. À son principe, n'existe que le rapport. Rapport entre les personnes, échange ; ce que comporte ce rapport, cet échange, vient en second. Jean-Baptiste Say pénètre la discipline qui va être la sienne par le biais d'une récit qui définit ce que peuvent être ces rapports, dans le meilleur des cas possibles. Des rapports idylliques, selon le jeune Say, sont des rapports où on ne contrarie pas les désirs personnels, mais où les excellents principes établis, c'est-à-dire la juste connaissance des lois naturelles, font servir ces désirs au bien commun. Comme on sait, explique l'auteur, la misère contraint à violer la loi et « les grandes richesses ne sont pas moins funestes aux bonnes mœurs : la facilité d'acheter, chez les hommes, produit autant de maux que la tentation de se vendre ». Ces extrêmes seront bannis d'Olbie, mais sans contraindre les individus.

Ce ne sont point des règlements et des lois somptuaires qui préservent une nation des excès de l'opulence et de la misère ; c'est le système complet de sa législation et de son administration. Aussi le premier livre moral fut-il, pour les Olbiens, un bon traité d'économie politique. Ils instituèrent une espèce d'académie qu'ils chargèrent du dépôt de ce livre<sup>369</sup>.

Un traité idéal d'économie politique sera la Bible des Temps modernes, en tant que « système complet de législation et d'administration ». Les lois naturelles trament la réalité ; un ouvrage moral parfait est celui qui les consignera, dans leur intégralité. Dès lors, la vie en société sera harmonieusement régulée.

---

<sup>369</sup> Jean-Baptiste Say, *op.cit.*, p.25.

Jean-Baptiste Say ne répond pas aux exigences du concours proposé par l'Institut national, parce que sa façon de penser est à l'opposé de toute attitude réformatrice. Il n'élabore pas un projet social, il n'envisage pas les moyens de fonder une morale politique ; il livre une pensée globale de la société idéale. Sa cité d'Olbie est le lieu utopique de la liberté, de l'égalité, et du mérite reconnu, qui fait choisir par la communauté les sages qui président aux institutions et aux tribunaux. Le sentiment n'est pas en reste : pour se délasser, les Olbiens privilégient le théâtre, parce que « la représentation théâtrale donne, en nous, une plus grande vivacité à ce sentiment qui nous fait compatir aux affections des autres<sup>370</sup> ». D'entre les vertus prônées et partagées entre Olbiens, l'amitié est la première.

Tout, en Olbie, est circulation, équilibre, complétude. En un mot, tout est paysage. Trois ans plus tard, Say publiera son *Traité d'économie politique*. Le premier chapitre commence par cette phrase :

Les hommes jouissent de certains biens que la nature leur accorde gratuitement, tels que l'air, l'eau, la lumière du soleil ; mais ce ne sont pas ces biens auxquels, dans l'acception commune, ils donnent le nom de *richesses*. Ils le réservent pour ceux qui ont une valeur qui leur est propre, et qui sont devenus la propriété exclusive de leurs possesseurs, tels que des terres, des métaux, des monnaies, des grains, des étoffes, des marchandises de toutes les sortes. Si l'on donne aussi le nom de richesses à des contrats de rentes, à des effets de commerce, il est évident que c'est parce qu'ils renferment un engagement pris de livrer des choses qui ont une valeur par elles-mêmes<sup>371</sup>.

La richesse est la valeur qui s'applique aux choses dans leur rapport avec l'ensemble des autres, dans un espace fini. On aura noté que, de ces biens qui, à l'époque de Say, n'entre pas dans ce rapport, certains ont basculé, en deux cents ans, de notre côté de l'horizon. Les voilà devenus des valeurs

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>371</sup> Jean-Baptiste Say, *Traité d'économie politique*, 6<sup>e</sup> édition, Paris, Zeller, 1841, p.55.

quantifiables, voilà l'air, l'eau, la lumière devenus richesses. Notre sentiment d'infini y a perdu. Reste que la richesse, ce rapport des valeurs, est l'opérateur fonctionnel qui permet de lire le tableau économique, au sens le plus pictural du terme, de Jean-Baptiste Say.

L'émergence de l'économie politique à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle est un exemple démonstratif de cette pensée-paysage qui sous-tend notre thèse. La visée de Jean-Baptiste Say est explicitement morale<sup>372</sup>, et, dans ce sens, illustre mieux que toute autre démarche scientifique la portée éthique que revêt la symbolique paysagère. Placer le rapport au principe de ce qui fait sens, pour construire le regard qu'on porte sur le monde, nous dévoile du paysage. Cette attitude définit tout autant une morale, qui, à évacuer toute transcendance, refonde le réel sur les valeurs de relation que détaille Jean-Baptiste Say dans *Olbie*. Ses mots clés que sont la circulation, l'équilibre, la complétude pourraient bien se dire, dans les termes propres à la morale, liberté, égalité, fraternité. Cette dernière valeur, comme structure globalisante, redéfinit, en place de la transcendance qui construisait l'unicité du sens, l'idée du Tout, organisé.

Jean-Baptiste Say, on l'a dit, exprime dans *Olbie* que le bréviaire de la société à venir est un *Traité d'économie politique*. Ce bréviaire, il l'écrira lui-même, et il travaillera toute sa vie à ses rééditions. Il s'occupera, pour le reste, de

---

<sup>372</sup> La dimension morale restera une préoccupation dominante de la réflexion de Jean-Baptiste Say, jusqu'à la fin de sa vie. Dans son texte de présentation du manuscrit de *la Politique pratique*, de Jean-Baptiste Say, André Tiran, reprenant la question mise au concours par l'Institut national, *Quelles sont les institutions les plus propres à fonder la morale d'un peuple ?*, en écrit : « Cette question restera l'axe de ses réflexions tout au long de sa vie, comme le souligne le projet qu'il livre dans une *Note pour le classement de mes brouilles* ». André Tiran donne en suivant un extrait de cette *Note* : « Mon projet, si par impossible ma vie et mes occupations m'en laissent le temps, serait de faire un "Traité" ou tout du moins des "Essais de Politique pratique" où je montrerais qu'en politique toutes les conséquences, bonnes et mauvaises, tiennent à leurs antécédents, et nullement à la providence ou au hasard [...] Je voudrais faire ensuite des "Essais de morale pratique", fondés sur les mêmes bases. Puis un "Traité de l'Utilité morale des religions". Après avoir donné dans l'ouvrage précédent un fondement solide à la morale puisqu'elle serait fondée sur les faits, je montrerais dans celui-ci que les religions sont beaucoup plus nuisibles qu'utiles. » Le texte d'André Tiran est disponible en HAL-SHS (HyperArticle en Ligne des Sciences de l'Homme et de la Société, Institut des sciences de l'homme, Lyon) sur le site [halshs.archives-ouvertes.fr](http://halshs.archives-ouvertes.fr). Cf. aussi Jean-Baptiste Say, *Œuvres morales et politiques*, vol. V des *Œuvres complètes*, Paris, Economica, 2003.

promouvoir la nouvelle discipline en l'enseignant<sup>373</sup>. Et puisque le bréviaire, en terme de religion, s'adresse aux célébrants, il faut, en matière d'éducation, rédiger des ouvrages plus abordables. L'adressant aux « commençants », Say publiera donc en 1821 un *Catéchisme d'économie politique*. Le détournement de mots d'usage religieux, pour l'appliquer à la philosophie ou aux sciences, est bien dans le ton de la révolution paysagère. Le catéchisme de Say suit, en l'occurrence, le modèle des manuels d'instruction religieuse, procédant par question-réponse, sur un ton didactique :

*Qu'entendez-vous par ce mot, « les richesses » ? On peut étendre les significations de ce mot à tous les biens dont l'homme peut jouir ; et sous ce rapport la santé, la gaieté sont des richesses. Mais les seules richesses dont il est question en économie politique se composent des choses que l'on possède et qui ont une valeur reconnue<sup>374</sup>.*

Comme l'air, l'eau et la lumière situaient le propos de Say dans l'univers scientifique, l'allusion à la santé et à la gaieté le situe ici dans la sphère philosophique. Ce n'est pas de ces richesses-là dont s'occupe l'économie politique, mais c'est bien comme participant d'une conception globale de l'humanité que cette science se donne pour objet d'étudier ce qu'engage, dans la société, le jeu des richesses de valeur estimable. Quand, dans le chapitre introductif de son *Catéchisme d'économie politique*, Jean-Baptiste Say définit ce qu'il entend par société<sup>375</sup>, il trouve cette belle image géographique, digne de ce XIX<sup>e</sup> siècle commençant, pour réunir les multiples cultures dans la grande société des hommes :

---

<sup>373</sup> Après des séries de conférences, et l'enseignement de l'économie industrielle au Conservatoire national des arts et métiers, Say est nommé, en 1830, titulaire de la première chaire d'économie politique du Collège de France.

<sup>374</sup> Jean-Baptiste Say, *Cours d'économie politique et autres essais*, Paris, Flammarion, « Classiques de l'économie politique », 1996, p.313.

<sup>375</sup> Terme qu'il a employé pour définir l'objet de son livre : « Elle [l'économie politique] nous enseigne comment les richesses sont produites, distribuées et consommées dans la société. »



La grande société humaine se divise en plusieurs sociétés séparées par divers accidents, tels que des chaînes de montagnes, des mers, des gouvernements différents. On nomme ces sociétés particulières des nations<sup>376</sup>.

C'est faire surgir un paysage dont rien ne démêlera s'il relève d'une vision naturelle ou culturelle, puisqu'il est les deux. Jean-Baptiste Say le fait au nom des lois naturelles qui régissent les relations sociales entre les hommes.

#### 4.3 DU RAPPORT AU TOUT

La complexité des rapports à concevoir pour avancer dans notre perception du monde n'est pas le seul fait de la science. L'historien d'art allemand Werner Hofmann, qui a consacré l'essentiel de son travail aux années 1800, analyse la façon singulière que les peintres allemands qui se font connaître comme les Nazaréens ont de traiter le rapport et la perspective. Ces jeunes artistes érigent leur mouvement en confrérie de Saint-Luc, Lukasbund, à la date précise du 10 juillet 1809. Leur mode de vie en communauté, voulu monastique dans le couvent désaffecté de San Isidoro, à Rome, qu'ils avaient obtenu d'occuper, leur attirera par dérision ce nom de Nazaréens. En 1812, le mouvement perd de sa virulence, après la mort à 24 ans d'un des deux initiateurs, Franz Pforr.

Le tableau *Sulamite et Marie*<sup>377</sup>, que Franz Pforr signe en 1811, se présente comme un diptyque, dont une bande verticale, qui simule le montant central d'une fenêtre à meneaux, délimite deux panneaux où sont représentés, comme vus à travers cette fenêtre, les personnages féminins, à gauche Sulamite, l'aimée du *Cantique des cantiques*, à droite Marie, la mère de Jésus. Mais c'est Sulamite qui, dans la lumière d'un paysage long, un agneau contre sa jambe,

<sup>376</sup> Jean-Baptiste Say, *Cours d'économie politique et autres essais*, *op.cit.*, p.313.

<sup>377</sup> Franz Pforr (1788-1812) peint *Sulamith & Maria*, son œuvre la plus fameuse, en 1810. L'analyse de Werner Hofmann (°1928) renvoie à son important ouvrage *Das entzweite Jahrhundert, 1750-1830*, Munich, 1995, dans sa traduction française par Miguel Couffon, sous le titre *Une époque en rupture, 1750-1830*, Paris, Gallimard, « l'Univers des formes », 1995. La traduction du titre, qui nous semble vouloir dire en allemand « le Siècle désuni », où s'entend l'idée d'une hétérogénéité, ne se retrouve pas dans « Une époque en rupture ».

porte un enfant dans ses bras, quand Marie, en adolescente, rêve, assise, dans une chambre médiévale, un livre posé devant elle et un chat à ses pieds. Les deux Testaments, l'ancien et le nouveau, se répondent dans la relation de ses deux jeunes femmes posées dans une attitude semblable, et révélant la même douceur mystique. Mais cet entrelacement sémantique n'est que l'aspect le plus évident de ce que l'œuvre propose de jeux de miroirs, d'allusions et d'interférences. Werner Hofmann considère les multiples façons, sémantiques et techniques, dont la scène, sans se poursuivre de part et d'autre du montant central, se répond à elle-même, procurant une prégnante impression de logique, entre l'extérieur, à gauche, et l'intérieur, à droite. S'appuyant sur cette œuvre, Hofmann met en avant la vision poly focale qui marque le groupe des Nazaréens, et souligne, dans la réception qu'on a de leurs œuvres, une série complexe de rapports symboliques. Les cadres des toiles, souvent très historiés, en volutes, angelots, médaillons, inscriptions et citations diverses, participent du propos de ces œuvres. Les rapports sont ainsi multipliés par le jeu des niveaux de lecture.

Dans l'intensité de ces rapports, le paysage nazaréen convoque un Tout, qui depuis le traitement du point de vue au traitement de l'horizon, mêle les connotations entrecroisées d'en deçà et d'au-delà. Jamais, précédemment, l'art ne s'est occupé de jouer une telle saturation dans l'espace du tableau. Une œuvre pouvait bien mettre Dieu en scène, comme le firent Michel-Ange ou Véronèse, l'idée de totalité, dans l'infinitude de ses rapports, ne s'énonçait pas dans l'œuvre elle-même en tant que composition. Convoquer le Tout dans l'œuvre est bien la préoccupation affichée de la jeune génération 1800. L'appréhension paysagère du monde traduit une perception du réel qui ne renvoie plus à une vérité explicite mais à la complexité envoûtante d'une présence.

Resté plus célèbre que le Lukasbund, le cercle d'Iéna réunit des jeunes écrivains et artistes allemands autour de la revue *Athenaeum*, parue dans cette

ville de Thuringe entre 1798 et 1800. Le titre *l'Absolu littéraire*<sup>378</sup> qu'ont donné Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy à leur anthologie commentée de ce mouvement, résume les ambitions du romantisme allemand qu'il symbolise. Les deux auteurs voient, dans ce moment de l'histoire littéraire, la naissance même de la littérature, au sens où elle entreprend de se définir, dans ses méthodes, ses engagements et ses finalités, et au sens où elle ne se suffit plus d'être un métalangage sur le monde, mais veut le transformer, le modeler, pour ne pas dire le faire advenir. « Avant de représenter une sensibilité ou un style (dont on annonce régulièrement le retour), le romantisme est d'abord une théorie. Et l'invention de la littérature », posent Lacoue-Labarthe et Nancy.

La définition, par ces deux auteurs, de l'exigence romantique comme « poétique où le sujet se confond avec sa propre production et littérature, close sur la loi de son propre engendrement » renvoie bien, dans les termes que nous proposons, au paysage, en ce qu'il est tout autant le point de vue qui génère ce paysage, que le paysage lui-même en tant que sujet de l'observation, l'un et l'autre sujets se confondant dans un élan créatif comme surgissement. Le paysage est ce lieu qui présentifie l'infini et cet instant qui présentifie l'éternité. Il est, en effet, ce qui se clôt sur la loi de son propre engendrement. Il ne renvoie à rien qu'à lui, étant en soi la totalité du sens dans son avènement.

Analysant, dans *la Forme poétique du monde*, l'évolution de la pensée de Friedrich Schelling<sup>379</sup>, Laurent Margantin note comment, à la lecture de Platon, le jeune philosophe allemand construit son concept d'âme du monde :

---

<sup>378</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Anne-Marie Lang, *l'Absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1978.

<sup>379</sup> Le philosophe Friedrich Schelling (1775-1854) est de la génération des membres du Cercle d'Iéna – et, ainsi, de celle qui nous étudions, en France. Schelling a trois ans de moins que Novalis et Friedrich Schlegel (1772-1829), deux ans de moins que Ludwig Tieck (1773-1853). Commençant à publier très tôt (*Du moi comme principe de la philosophie*, 1795) et développant une pensée en quête de système, ses idées marquent fortement le Cercle d'Iéna, Novalis notamment.

L'âme du monde, selon Schelling, englobera, elle, la force naturelle et la « force pensante de l'homme », les rendant indissociables, et scellera cette *ré-union* en écartant d'entrée de jeu tout recours à une intervention créatrice extérieure qui serait celle d'un Dieu. Ainsi la liberté humaine sera celle d'un esprit qui aura su renouer avec une origine obscure et enfouie, celle de cet « organe caché à travers lequel la nature parle à notre esprit, et notre esprit à la nature »<sup>380</sup>.

Comme le commente Laurent Margantin, le postulat d'une Création ne présente pour Schelling aucune pertinence. Ce n'est pas l'affirmation d'une causalité *a priori* qui livrera le sens du monde. Schelling balaie l'hypothèse de Dieu, pour la raison qu'elle ne sert rien : « Acceptons l'idée que le système entier de la nature et avec lui la diversité de toutes les choses hors de nous et ayant une finalité soit le résultat d'une création divine. Avons-nous réellement avancé d'un seul pas ?<sup>381</sup> »

La question exige, pour Schelling, plus de subtilité. Causalité et finalité du monde n'auraient guère de sens si elles n'étaient pas l'expérience intime d'un sujet qui les conçoit. « Si vous pré supposez des choses hors de vous et indépendantes de vous qui ont en elles-mêmes une finalité, vous devez, malgré tout, expliquer encore comment vos représentations s'accordent avec ces choses extérieures<sup>382</sup>. » Le monde n'a de finalité qu'en relation avec l'esprit humain qui en conçoit l'idée, ce qui ne veut pas dire que cet esprit conçoive une finalité qui ne se trouve pas dans le monde extérieur. Une intuition nous fait éprouver cette fin comme nécessaire. « Cette finalité absolue de la totalité de la nature est une idée que nous ne pensons pas de manière arbitraire, mais selon une nécessité.<sup>383</sup> » Poussant à bout son argument, Schelling, établit que, pour comprendre ce qu'est la nature vivante, il faut être soi-même « identique à

---

<sup>380</sup> Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *la Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, José Corti, 2003, p.309. Le texte de Schelling dont nous tirons cette citation et les suivantes est un extrait d'*Idées pour une philosophie de la Nature (Ideen zu einer Philosophie der Natur, 1797)*, dans la traduction de Laurent Margantin.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 313.

la nature<sup>384</sup> ». « Dès que je me sépare de la nature, il ne me reste rien d'autre qu'un objet mort, et je cesse de comprendre comment une vie hors de moi est possible<sup>385</sup>. »

Dès ces pages, datées de 1797, le rapport romantique au paysage vient faire écho à ces considérations. L'expérience paysagère met en jeu cette nouvelle pensée de soi au monde, révolutionnaire. Pénétrer les causes premières réclame d'établir le rapport entre notre être-là et le monde. Schelling en tire la définition de ce qu'il entend par nature : « Nous ne voulons pas<sup>386</sup> que la nature coïncide par hasard avec les lois de notre esprit (disons à travers l'intermédiaire d'un tiers<sup>387</sup>) ; nous voulons qu'elle-même, non seulement exprime, mais aussi réalise en soi, nécessairement et originellement, les lois de notre esprit, et qu'elle soit et s'appelle seulement nature en tant qu'elle accomplit cela<sup>388</sup>. » Le monde physique peut prendre le nom de nature, quand enfin l'osmose est accomplie entre l'univers et l'homme, dans leur manifestation. L'idée d'un Dieu médiateur est un contresens, parce qu'elle dévoierait ce rapport d'identité. Il n'y a pas de cause première. Ce qui est premier, c'est l'effet : cette expérience paysagère qui nous place dans la problématique de notre être-là.

Cette irradiation d'un espace dans une pensée, et d'une pensée dans un espace met en évidence le rapport premier que prône la réflexion intellectuelle des années 1800, celui de la matière et de l'esprit, de la forme et de la vie, du visible et de l'invisible. La nature est la concrétude de notre conscience d'être. Friedrich Schelling résume la teneur de ses *Idées pour une philosophie de la nature* en une formule restée fameuse :

---

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>386</sup> Ce *nous voulons* relève de l'effet rhétorique, dans le registre du dialogue philosophique. Il s'oppose à des formules du type « vous affirmez », que Schelling emploie pour développer le point de vue, adverse, de la pensée conventionnelle. Il faut donc lire ce *nous ne voulons pas* comme un *nous ne disons pas*.

<sup>387</sup> Schelling fait bien sûr allusion à la médiation inconcevable de ce Dieu qu'il révoque.

<sup>388</sup> Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, *op.cit.*, p.314.

La nature doit être l'esprit visible, l'esprit la nature invisible. Le problème de savoir comment la nature est possible hors de nous doit trouver sa solution à ce point, dans l'identité absolue de l'esprit en nous et de la nature hors de nous<sup>389</sup>.

Le travail philosophique consiste à mettre au jour et à énoncer une distinction là où une réflexion conventionnelle ne voit qu'unité et similitude ; il est aussi, pour ce qu'on peut qualifier de dimension négative de sa démarche, de réfuter une distinction admise. Reconsidérant ce que Descartes avait déclaré séparé en *res cogitans* et *res extensa*, la pensée paysagère en affirme, au contraire, l'identité, et se donne le projet de réanimer la nature. Il y a, sous le scalpel cartésien, une façon de dévitaliser l'organisme que l'on étudie, de travailler sur la matière inerte. Le monde, affirme Schelling, n'est pas « une succession de causes et d'effets », car les causes et les effets sont à comprendre dans leur simultanéité, comme « liaison réciproque de moyen et de fin ». Schelling en déduit, en chute à son développement, que « le particulier ne peut devenir réel sans le tout, et le tout ne peut devenir réel sans le particulier<sup>390</sup> ». Cette figure métonymique par excellence, à désigner la relation intrinsèque de chaque Être au Tout et de l'Être humain à la Nature, est ce que fait éprouver l'expérience vécue d'un paysage en ce qu'il a de singulier, dans le temps et l'espace, et ce qu'il convoque de l'univers, dans ce même temps et ce même espace.

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, p.314-315. Pour l'effet rhétorique de la formule « la nature *doit être* », voir la note 35, ci-dessus.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p.313, pour cette citation, et les deux formules entre guillemets qui la précèdent.

## CHAPITRE V

## DU POINT DE VUE

Kant critique donc Descartes d'avoir dit *Je suis une substance pensante*, puisque rien ne fonde une telle prétention du Je. [...] Il fait du temps une composante d'un nouveau cogito, mais à condition de fournir à son tour un nouveau concept du temps : le temps devient *forme d'intériorité* avec trois composantes, succession, mais aussi simultanété et permanence. Ce qui implique encore un nouveau concept d'espace, qui ne peut plus être défini par la simple simultanété, et devient *forme d'extériorité*. C'est une révolution considérable. Espace, temps, Je pense, trois concepts originaux reliés par des ponts qui sont autant de carrefours<sup>391</sup>.

Le *Dictionnaire historique de la langue française* relève la première occurrence de l'expression de point de vue en 1651. Appartenant à la peinture, il est né du développement de la perspective, et il désigne « l'endroit d'où l'on voit le mieux » l'œuvre peinte. Son emploi figuré est noté peu après, pour « manière de voir les choses » (1672), « opinion personnelle » (1673). Un siècle plus tard (1763), il désigne aussi un « ensemble étendu qui sollicite le regard<sup>392</sup> ». C'est dire qu'il s'emploie comme métonymie pour paysage, et sans

---

<sup>391</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op.cit.*, p.35.

<sup>392</sup> Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, vol.2, p.1562, article « Point ».

doute plus fréquemment que ce dernier, qui signifie plutôt la composition, peinte ou bientôt réalisée dans un espace naturel.

Le point de vue est, du paysage, ce qui marie les idées d'objectivité et de subjectivité. Le point de vue est à la fois un fait et un choix. Il est la place où nous convie tel espace naturel et ce qui, de notre jugement, nous fait privilégier cette position. Le point de vue désigne ainsi un équilibre entre réceptivité et intentionnalité, entre passion et action. Dans l'expression, *vue*, qui conjugue un sens actif, comme *action de voir*, et un sens passif, comme *ce qui est vu*, redouble l'ambivalence.

Que nous proposent les dictionnaires de l'époque qui nous occupe ? La cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* paraît en 1798, la sixième en 1835. De l'une à l'autre, au mot « Vue », rien n'est repris de la définition, ni des exemples cités. *Vue* est d'abord donné dans son sens actif : « la faculté par laquelle on voit et l'organe même de la vue, puis dans son sens passif : la manière dont l'objet se présente ; toute l'étendue de ce qu'on peut voir du lieu où l'on est ; un tableau, une estampe qui représente un lieu, un palais, une ville, etc. regardés de loin. » Ces définitions seront reprises, presque mot à mot, dans le dictionnaire de Pierre Larousse : « 1. faculté de voir, sens par lequel on perçoit directement la lumière et les couleurs ; 4. étendue de pays qu'on peut voir d'un lieu déterminé ; 5. tableau, dessin, estampe qui représente un lieu ou un édifice existant, pris sur nature<sup>393</sup>. » Émile Littré inverse l'ordre : « 1. étendue de ce qu'on peut voir, du lieu où l'on est ; 3. Tableau, dessin, estampe qui représente un lieu ; 5. faculté de voir, celui des cinq sens dont l'œil est l'organe<sup>394</sup>. » La première acception, chez Littré, se dit à peu près dans les

<sup>393</sup> *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, tome 15, p. 1228, article « Vue ». La publication de ce *Grand Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle*, en quinze tomes, s'est étendue sur dix années, de 1866 à 1876, avec deux volumes de suppléments, en 1877 et 1878. Pierre Larousse était décédé, en 1875, à 57 ans, avant la fin de publication. Nous ne donnons pas, comme on le voit par la numérotation, toute la progression des définitions successives.

<sup>394</sup> *Dictionnaire Littré en ligne*, article « Vue ». Le *Littré en ligne*, initiative de M. François Gannaz, a reçu l'aval de l'ARTFL Project, American and French Research on the Treasury of the French Language, programme de l'ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française), émanation conjointe du CNRS (Centre national de la recherche scientifique, France)



termes qui définissent le paysage, et elle équilibre ce qui s'entend comme donnée factuelle, l'« étendue », et ce qui s'entend comme donnée subjective, « qu'on peut voir »<sup>395</sup>.

Un alinéa de l'article « Vue » relève, dans tous ces dictionnaires, l'expression « point de vue » Le premier sens donné désigne jusqu'où la vue porte. « On appelle point de vue l'objet sur lequel la vue se dirige et s'arrête dans un certain éloignement. *Ce clocher sort du point de vue.* », dit l'édition 1798 du *Dictionnaire de l'Académie française*. L'édition 1835 modifie la formule, pour : « L'étendue d'un lieu qui borne la vue et où la vue peut se porter. *Cette maison a de beaux points de vue.* ». Littré donne : « Le point sur lequel la vue se dirige ou s'arrête », et Larousse ajoute une pointe de subjectivité, par la seconde phrase : « Objet sur lequel la vue se dirige et s'arrête dans l'éloignement. Assemblage d'objets qui frappent, qui invitent le regard. »

Avec le second sens, nous retrouvons mieux notre façon actuelle d'entendre le mot, et les trois dictionnaires se répètent. Le *Dictionnaire de l'Académie*, en 1798 et en 1835 : « On appelle aussi point de vue, l'endroit précis d'où il faut voir les objets pour les bien voir. *Ce tableau n'est pas dans son point de vue.* » Le *Larousse* : « Endroit précis où il faut se placer pour bien voir un objet. *Vous ne pouvez juger ce portrait, vous n'êtes pas dans le point de vue.* » Enfin, le *Littré* : « Endroit précis où il se faut placer pour bien voir un objet ; celui où l'objet doit être placé pour être bien vu. »

Sur l'ensemble de ces définitions, le point de vue est d'abord la chose visée, le point qu'atteint le regard, avant d'être le point originel de la vision. Ce premier sens est proche de notre point de fuite, qui reste du registre de la technique et

---

et de l'ETS (Electronic Text Services) du Département des langues et littératures romanes de l'Université de Chicago (USA). La première édition du *Littré*, qui s'échelonne de 1863 à 1872, est exactement contemporaine de l'édition originale du *Larousse* ; Littré reprend et augmente la seconde édition, qui suivra immédiatement la première, de 1873 à 1877.

<sup>395</sup> Ce choix de Littré interroge. Quoique nous n'ayons guère d'éléments plus avancés pour le commenter, nous nous autoriserons à y voir la modernité d'Émile Littré, authentique philosophe, compagnon d'Auguste Comte, sur Larousse, le pédagogue – tous deux, pour le reste, férus de sciences et athées militants.

est peu et tardivement usité. De point de fuite, le *Dictionnaire historique de la langue française* ne trouve une première occurrence qu'en 1802. Du premier sens de point de vue, en revanche, dérive un sens figuré usuel, qui désigne aussi l'objectif qu'on vise. Ainsi de l'exemple du *Litttré*, dans les années 1870, à l'image de tous les autres dictionnaires : « *C'est là son point de vue, c'est à cela qu'il aspire.* » La langue des siècles derniers connotait donc d'abord, dans le point de vue, la tension et l'intention, une subjectivité projetée, ce que le sujet peut ou veut atteindre.

C'est dire, de prime abord, que la pensée paysage, à s'inventer dans ces années-là, a l'élan d'une idée neuve ; elle est mouvement, projection. Le paysage, comme expérience, est sans aucun doute perçu de façon plus dynamique moralement, plus émouvante affectivement, qu'on ne le vit aujourd'hui. Corollaire de l'idéologie paysagère, l'émancipation des sciences est à comprendre, disions-nous, comme une prise en compte et une multiplication des rapports dans les domaines et entre les domaines qu'elles abordent. Le point de vue vient parler, dans ce cas, de la position de l'homme de science, observateur et créateur du processus. Si le point de vue a une valeur active, en tant qu'il est l'instance créatrice du paysage, cette valeur est particulièrement mise en avant par les deux sens de l'expression au XIX<sup>e</sup> siècle, quand la notion s'étend du sujet qui voit à la limite extrême de ce qu'il considère.

L'expérience paysagère des années 1800 se conçoit donc dans une dynamique qu'il faut garder à l'esprit dans les remarques que le point de vue engage sur la question du sujet comme conscience d'être au monde. La science, et la littérature sont-elles, en 1800, dans un rapport aussi antagonique qu'on a l'habitude de le soutenir ? Les modes d'intimidation et les mesures d'exil décrétés contre les auteurs d'ouvrages polémiques font penser que la marche des sciences et la réflexion philosophique divorcent, sous le gouvernement de

Bonaparte<sup>396</sup>, pour aller chacune son chemin. À l'encontre de cette idée, la philosophe Rose Goetz, dans son essai sur Destutt de Tracy, souligne la résistance tenace que montre l'histoire de la philosophie à prendre en compte le courant des Idéologues. Et l'auteure de citer le philosophe François Picavet qui s'en insurgait déjà à la fin du XIX<sup>e</sup>, en notant qu'Alfred Fouillée<sup>397</sup> laissait ses lecteurs « ignorer qu'il y a eu, de 1789 à 1820, un mouvement philosophique d'une importance telle que, même après avoir été arrêté par la réaction politique et religieuse, il a contribué à former Auguste Comte et Saint-Simon, Fourier, Leroux, Reynaud, etc<sup>398</sup> . » Pourquoi, alors, la recherche philosophique, en 1800, offre-elle une visibilité bien moindre que l'effervescence scientifique ? C'est évidemment que les sciences ont été mieux servies par le régime que les lettres, mais la première raison pourrait bien être l'écart extraordinaire qui se creuse entre une décennie politique toute de bruit et de fureur, où les nuances n'ont plus cours, et une expression philosophique

---

<sup>396</sup> Nous entendons par « gouvernement de Bonaparte » la période du consulat et de l'empire, soit les quinze années qui courent du 18 brumaire an VIII (9 novembre 1799) au 4 avril 1814. Nous faisons ce choix par simplification, pour regrouper d'un mot l'intégralité du temps où Bonaparte gouverne. Parler, pour ces quinze ans, de période « napoléonienne » nous attirerait les foudres posthumes de Paul-Louis Courier. Dans une lettre à un ami, Courier, qui, en 1804, est en garnison à Plaisance, en Émilie, avec le grade de commandant, rapporte avec humour comment un de ses lieutenants lui confie sa déception d'apprendre que Bonaparte veut s'autoproclamer empereur : « Je le croyais fait pour quelque chose de mieux ! » Et Courier de poursuivre, à l'adresse de son correspondant : « En effet, que signifie, dis-moi, un homme comme lui, Bonaparte, soldat, chef d'armée, le premier capitaine du monde, vouloir qu'on l'appelle Majesté ! *Être Bonaparte et se faire sire ! Il aspire à descendre !* Il aime mieux un titre qu'un nom. Pauvre homme, ses idées sont au-dessous de sa fortune. » Courier venait de raconter, dans sa lettre, la réunion où les avait conviés le colonel du régiment : « Ce matin, D'Anthouard [le colonel] nous assemble et nous dit de quoi il s'agissait, mais bonnement, sans préambule, ni péroraison. Un empereur ou la république, lequel est le plus de votre goût ? Comme on dit : rôti ou bouilli, potage ou soupe, que voulez-vous ? » La décision de Bonaparte avait, en effet, prétexté de s'appuyer sur un plébiscite, pour faire promulguer le sénatus-consulte de mai 1804 sur le passage à l'empire. Selon Courier, la troupe rassemblée, d'abord consternée, finit par ironiser, sachant ce que son vote pèserait dans la balance. Cf. Paul-Louis Courier, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.678-679.

<sup>397</sup> Alfred Fouillée (1838-1912), est, entre autres, l'auteur d'une *Histoire de la philosophie*, 1875.

<sup>398</sup> Rose Goetz, *Destutt de Tracy, philosophie du langage et science de l'homme*, Genève, Droz, 1993, p.1. Henri de Saint-Simon (1760-1825) et Charles Fourier (1772-1837) commencent à publier sous Bonaparte. Jean Reynaud (1806-1863) fut un proche du socialiste Pierre Leroux (1797-1871), avec qui il rédigea l'*Encyclopédie nouvelle. Dictionnaire philosophique, scientifique, littéraire et industriel, offrant le tableau des connaissances humaines au XIX<sup>e</sup> siècle*, publiée en 3 volumes, entre 1839 et 1840.

dont la subtilité fascine. La période offre, ainsi, des excès et des contrastes tels qu'il est certain qu'elle conserve bien des choses à livrer, et réclame encore de nouveaux angles d'attaque. Les enjeux intellectuels y sont considérables et leur étude montre encore bien des difficultés à en démêler les significations.

### 5.1 LA FACULTE DE PENSER

Un courant philosophique aux prétentions visionnaires pense l'avenir qui s'ouvre à la société, comme lendemains de la Révolution. Il développe dans ces années 1800 des utopies qui prennent comme socle la théorie économique. Comme nous l'abordions au chapitre précédent avec Jean-Baptiste Say, la science économique s'est engendrée elle-même du désir de réaliser la société idéale telle qu'ont pu la rêver diverses pensées révolutionnaires. Les deux intellectuels français qui, dans les premières décennies du siècle, ont forgé les utopies sociales les plus marquantes, sont, comme y fait allusion ci-dessus François Picavet, Henri de Saint-Simon, un aîné de dix ans pour la génération que nous privilégions, puisqu'il est né en 1760, et Charles Fourier, dont nous avons parlé dans notre chapitre deux, sur le temps. Saint-Simon et Fourier, dont les écrits sont ceux de sociologues et d'économistes, s'inscrivent dans le mouvement tempétueux de ce début de siècle, et s'ils affûtent et raffinent leur pensée, c'est dans le débordement. Le temps qu'ils illustrent dans l'idéologie paysagère est le temps comme horizon, le temps historique.

Tout à fait à l'autre extrême du spectre philosophique, un certain nombre de penseurs posent la question du sujet et de l'état de conscience. Le *cogito ergo sum* demande à être reconsidéré en terme de point de vue. L'idéologie paysagère a moins d'assurance dans l'autonomie du sujet. Notre sentiment d'être est-il si libre de notre perception ? de l'expérience que nous faisons du monde ? de la relation à autrui ? D'où vient ce *cogito*, ce point de vue qui nous met au monde en tant que conscience ? La réponse ne sera pas dans un concept d'essence, mais dans une idée de rapport. Pour nommer cette nouvelle science,

le mot de psychologie, qu'utilisait sous sa forme latine de *psychologia*, le philosophe allemand Christian Wolff dans les années 1730, est rejeté par Antoine Destutt de Tracy, qui craint la connotation religieuse de *psyche*, l'âme. Cela laisserait entendre qu'on croit à une « vague recherche des causes premières », comme il s'en explique, en 1796, dans son *Mémoire sur la faculté de penser*. Le *vous* à qui s'adressent les propos de cette citation sont ses collègues de l'Académie des sciences morales et politiques, à l'Institut :

La science de la pensée n'a point encore de nom. On pourrait lui donner celui de *psychologie*. Condillac y paraissait disposé. Mais ce mot, qui veut dire science de l'âme, paraît supposer une connaissance de cet être que sûrement vous ne vous flattez pas de posséder, et il aurait encore l'inconvénient de faire croire que vous vous occupez de la recherche vague des causes premières, tandis que le but de tous vos travaux est la connaissance des effets et de leurs conséquences pratiques. Je préférerais donc de beaucoup que l'on adoptât le nom d'idéologie, ou science des idées<sup>399</sup>.

Un intellectuel de l'an IV ne se flatte pas d'avoir une âme. Cette instance spirituelle, qu'elle connote ou non la religion, est un présupposé informel. L'idéologie se veut, comme toutes les sciences, expérimentale. Destutt rejette tout autant le terme de métaphysique, ce qu'il commente, cette fois, dans son ouvrage didactique de 1801, *Projet d'éléments d'idéologie* :

Locke est, je crois, le premier des hommes qui ait tenté d'observer et de décrire l'intelligence humaine comme l'on observe et l'on décrit une propriété d'un minéral ou d'un végétal, ou une circonstance remarquable de la vie d'un animal : aussi a-t-il fait de cette étude une partie de la physique. Ce n'est pas qu'avant lui on n'eût fait beaucoup d'hypothèses sur ce sujet, qu'on n'eût même dogmatisé avec

---

<sup>399</sup> *Mémoires de l'Institut national des sciences et arts pour l'an IV de la République, section des sciences morales et politiques*, Paris, Baudouin, thermidor an VI, p. 324. La publication du *Mémoire sur la faculté de penser* y occupe les pages 283 à 450. L'auteur signe « Destutt (Tracy) » – les parenthèses évitant l'impression d'aristocratie, en ces temps incertains. Antoine Destutt de Tracy est un peu plus âgé que la génération qui nous concerne, puisqu'il est né en 1754. Son travail nous retient comme celui du chef de file du courant philosophique qui, forgé dans la décennie révolutionnaire, publie dans les premières années du XIX<sup>e</sup>.

une grande hardiesse sur la nature de notre âme, mais c'était toujours en vue, non de découvrir la source de nos connaissances, leur certitude et leurs limites, mais de déterminer le principe et la fin de toutes choses, de deviner l'origine et la destination du monde. C'est là l'objet de la métaphysique. Nous la rangerons au nombre des arts d'imagination destinés à nous satisfaire, et non à nous instruire<sup>400</sup>.

C'est là le ton strict du professeur, pour un auditoire de jeunes gens. *Projet d'éléments d'idéologie* a vocation d'être un manuel pour les écoles secondaires. L'idéologie, cette voie nouvelle, interroge le processus de la pensée humaine en le délivrant de la métaphysique, cet art d'imagination, pour le placer dans le champ de la physique, tout comme il en va de la zoologie ou de la botanique. Le jeune lecteur de 1801 doit comprendre de quel côté se place l'aventure intellectuelle, quand on met en balance la métaphysique, jeu qui satisfait l'esprit, et l'idéologie qui nous fait miroiter de vastes horizons. La pensée paysagère a inversé l'ordre du monde : la métaphysique est du côté de ce qui rassure l'homme à peu de frais ; le monde physique est ce qui l'interroge et lui désigne son nouvel infini.

Antoine Destutt s'est donné deux maîtres, John Locke et, plus près de lui, Étienne de Condillac, à l'égard de qui il dit sa dette en ces termes : « Quelques bons esprits ont suivi et continué Locke. Condillac a plus qu'aucun autre accru le nombre de leurs observations, et il a réellement créé l'idéologie<sup>401</sup>. » Avant la lettre, s'entend. Le premier, John Locke, avait à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle critiqué

---

<sup>400</sup> Antoine Destutt de Tracy, *Projet d'éléments d'idéologie à l'usage des écoles centrales de la république française*, Paris, Pierre Didot l'Aîné, an IX [1801], p.2-3. Les « écoles centrales » sont le nom qu'on donna aux écoles d'enseignement secondaire, créées par une loi du 7 ventôse an III, dans le cadre de la refonte de l'enseignement, sous la Convention. Un texte de Joseph Lakanal expose les programmes des écoles centrales tels qu'ils furent établis : « Succédant à l'école primaire, l'école [centrale] divisait en trois parties l'enseignement et les élèves. Dans la première section (élèves de plus de 12 ans), on enseignait le dessin, l'histoire naturelle, les langues anciennes et les langues vivantes. La deuxième section (élèves de plus de 14 ans) fut consacrée à l'enseignement de mathématiques, de physique et de chimie. Enfin, dans la troisième section, on enseignait la grammaire générale, les belles-lettres, l'histoire et la législation. Le programme initial, qui a été réduit en brumaire an IV, prévoyait en outre l'enseignement d'arts et métiers, de logique et d'analyse des sensations et des idées, et de l'hygiène. » in l'anthologie de Bronislaw Baczko, *Une éducation pour la démocratie. Textes et projets de l'époque révolutionnaire*, Paris, Garnier, 1982, p.487-488.

<sup>401</sup> Antoine Destutt de Tracy, *Projet d'éléments d'idéologie, op.cit.*, p.3.

le cogito cartésien comme instance abstraite, indéfinie, pour se demander « Qu'est-ce qui pense *je pense* ? » Contestant la partition que faisait Descartes entre chose pensante et chose étendue, Locke refusait le dualisme d'un corps-machine obéissant à un esprit qui l'actionne : « Rien ne pourra jamais nous assurer, considère-t-il, que la matière est incapable de penser, ni que la pensée n'est pas d'origine matérielle<sup>402</sup>. »

Étienne de Condillac, après lui, va rapporter la formation des idées à un système de combinaison des sensations reçues, qui génère une activité réflexive. Dans un ouvrage de 1804, *De la génération des connaissances humaines*, Joseph Degérando qualifiera la philosophie de Condillac de sensualisme, nom qui lui restera attaché. Chez Condillac, écrit Pierre Trotignon, « le moi, n'est pas une substance pensante, consciente de soi, mais un effet de la combinaison des sensations et de l'expression de leurs transformations dans le langage<sup>403</sup> ».

Antoine Destutt, tout en assumant ce propos, trouve une insuffisance au système de Condillac. Comment, demande-t-il, avons-nous conscience de l'existence physique des choses, si nous ne sommes que sensations passives ? Reconsidérant comment s'éprouve l'expérience concrète de notre présence au monde, il porte tant son attention sur le processus de la perception comme sensation reçue, que comme sensation provoquée par un mouvement, et dans les deux cas, il aboutit à une aporie : la perception sensible ne suffit pas à comprendre ce qui se passe. Éprouver peut bien demeurer du registre de l'inconscient. Sentir n'est pas concevoir.

Mon bras rencontre un corps qui l'arrête, ma sensation de mouvement cesse, je n'éprouve plus cette manière d'être. J'en suis averti, il est vrai, mais ne sachant pas qu'il y a des corps, je ne sais encore rien de la cause de cet effet. Ainsi me voilà,

---

<sup>402</sup> Cité par Geneviève Brikman, in *Encyclopædia universalis, op.cit.*, tome 13, article « Locke, John (1632-1704) », p.943, 2<sup>e</sup> col.

<sup>403</sup> Pierre Trotignon, in *Encyclopædia universalis, op.cit.*, tome 6, article « Condillac, Étienne Bonnot de (1714-1780) », p.330, 1<sup>re</sup> col.

avec la faculté de me mouvoir et la sensation que me cause le mouvement, tout aussi ignorant qu'avec les sensations tactiles passives et toutes les autres, que nous avons déclarées insuffisantes pour nous apprendre l'existence des corps<sup>404</sup>.

Destutt en déduit qu'il faut, pour que surgisse la conscience qu'un corps étranger bloque mon bras, qu'intervienne quelque chose de plus que ma simple sensation, laquelle n'enseigne rien par elle-même. Ce quelque chose ne peut venir que de moi. Il est donc nécessaire de concevoir qu'une certaine volonté prolonge mon mouvement quand, hors de moi, une chose résiste à cette volonté.

Être *voulant* et être *résistant*, c'est être *réellement*, c'est être<sup>405</sup>.

Et Destutt précise, quelques pages plus bas :

Car il est bien constant que ma volonté, c'est moi, et que ce qui résiste à ma volonté est autre chose que moi<sup>406</sup>.

L'antagonisme entre le désir d'un sujet et la résistance que lui oppose le monde extérieur révèle l'être comme conscience, étant entendu que nos sensations seules ne peuvent décider de l'existence des corps et que « si l'existence des corps est une illusion, nous vivons entourés de fantômes, et toutes nos connaissances ne sont que des chimères<sup>407</sup> ».

Cette définition de l'être fonde une conception du sujet sur la notion de volonté. Cette définition du sujet comme intention va constituer le plus petit dénominateur commun de ce que développeront les diverses théories du sujet qui s'élaborent dans les années 1800. Dans ce double mouvement entre le monde et soi, le sentiment d'une résistance extérieure n'est aussi, elle-même, que la réponse à l'intention première. Cet élan originel n'en reste pas moins, selon les principes de Destutt, du domaine du physiologique. Il relève de la

---

<sup>404</sup> Antoine Destutt de Tracy, *Éléments d'idéologie*, 3<sup>e</sup> édition, Paris, Courcier, 1817, p.125.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p.130. Souligné par l'auteur.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p.139.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p.109.



propension qu'a « la matière à s'organiser et à s'animer d'une façon étonnement complexe<sup>408</sup> ».

Ce sentiment d'être débarrassé de toute métaphysique, pour se tenir au seuil d'un monde nouveau, qu'il reste à défricher, à déchiffrer, « avec science et réserve », Antoine Destutt l'exprime en 1803, dans les termes les plus enthousiastes :

Pour faire faire de grands progrès à la philosophie rationnelle, et pour porter à sa perfection la connaissance de l'homme, il fallait donc à l'indépendance des anciens, joindre plus de science et plus de réserve, et, en observant comme les modernes, pouvoir tout examiner et tout dire. Or, c'est ce qui n'est point encore arrivé. Le moment où les hommes réunissent enfin un grand fonds de connaissances acquises, une excellente méthode et une liberté entière est donc le commencement d'une ère absolument nouvelle dans leur histoire. Cette ère est vraiment l'ère française, et elle doit nous faire prévoir un développement de raison et un accroissement de bonheur dont on chercherait en vain à juger par l'exemple des siècles passés, car aucun ne ressemble à celui qui commence<sup>409</sup>.

Ce bel optimisme de Destutt ne saurait être entamé par les contingences politiques de l'heure, au moment où la situation se fait plus délicate pour l'opposition. Le Premier consul commence à manifester un certain énervement devant les philosophes qui ont l'outrecuidance de continuer de s'occuper de politique par-delà l'aventure révolutionnaire, et qui dérange le consensus et le besoin d'ordre dont le pays a désormais besoin. Se voyant contesté au tribunal par le parti des idéologues, Bonaparte y réduit leur influence à rien. C'est oublier ou, plus exactement, vouloir faire oublier que ce sont eux qui ont mis en place les institutions nouvelles, dans les dernières années de la décennie

---

<sup>408</sup> Rose Goetz, qui traduit ainsi la pensée physiologique de Destutt, montre qu'il « reprend à son compte les thèses du dixième mémoire des *Rapports [du physique et du moral de l'homme]* concernant la force vitale inhérente au corps vivant ». Les *Rapports du physique et du moral de l'homme* sont l'ouvrage, capital, de Georges Cabanis, paru en 1802. Rose Goetz, *Destutt de Tracy, op.cit.*, p.91.

<sup>409</sup> Destutt de Tracy, *Éléments d'idéologie*, 2<sup>nd</sup>e partie, *Grammaire, op.cit.*, p.10.

1790, notamment en matière d'éducation. Comme le rapporte Pierre Daled, « après le 9 thermidor (27 juillet 1794), beaucoup d'idéologues participèrent à l'instauration des différentes instances de l'instruction publique : Institut de France, Muséum, hôpitaux, École normale et écoles centrales qui eurent comme promoteurs Cabanis et Destutt de Tracy<sup>410</sup> ».

Dans le droit fil de leurs convictions, les tribuns idéologues animaient au tribunal des débats toujours plus houleux, stigmatisant le virage du Premier consul sur les questions religieuses et sociales. Bonaparte, contrarié de ne plus avoir l'appui de ce parti où il comptait jusqu'ici des alliés, et qui lui fournissait, selon l'interprétation de Georges Gusdorf, une caution révolutionnaire à laquelle il tenait, commença par manifester une colère étudiée, qu'il rendit publique dans la presse, dès février 1801 :

Dans *le Journal de Paris* du 15 pluviôse, et *le Mercure de France* du 16 pluviôse an IX, Bonaparte laissa éclater sa fureur, en des termes demeurés célèbres : « Ils sont là douze ou quinze et se croient un parti. Déraisonneurs intarissables, ils se disent orateurs. Ils débitent depuis cinq ou six jours de grands discours qu'ils croient perfides et qui ne sont que ridicules<sup>411</sup>. »

Les humeurs du Premier consul sont-elles aussi la raison du discrédit que va subir le courant idéologue au regard de l'histoire de la philosophie ?

## 5.2 DOCTRINE DE LA CONSCIENCE

Dans *le Matérialisme occulté et la Genèse du sensualisme*, Pierre Daled montre comment le courant rationaliste de l'idéologie, qui s'était forgé au feu des idéaux déistes et athées prérévolutionnaires, se mâtine désormais, chez beaucoup, d'un spiritualisme, qui s'énonce parfois comme un retour déclaré à la foi chrétienne. Cette évolution ne surprend pas, sous l'éclairage de la pensée

---

<sup>410</sup> Pierre Daled, *le Matérialisme occulté et la Genèse du sensualisme*, Paris, Vrin, « Pour demain », 2005, p.23.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p.24.

paysagère, qui montre partout un réinvestissement dans une certaine appréhension mystique de notre être au monde. On comprend mieux le sens qu'il faut lui donner, à analyser le glissement du sensualisme d'un Condillac à ce que nous appellerons l'intentionnalisme d'un Destutt<sup>412</sup>. L'*homo naturalis* de la pensée des Lumières se soutient animé par une force qui se satisfait, voire se revendique comme on l'a vu avec Voltaire, de rester inconnue ; l'*homo volens* de la pensée-paysage découvre en lui une intention qui s'accorde au mouvement de l'univers. Le paysage est l'expérience d'un désir. Cette impulsion intransitive fait du sujet du paysage la conscience du monde.

François Picavet distinguait, dans son étude de 1891, l'idéologie spiritualiste, celle qui anime Joseph Degérando dans son *Histoire comparée des systèmes de philosophie*, publiée en 1804, et l'idéologie rationaliste, qui est au départ du développement de la physiologie et de la psychologie ; de ce second courant, l'œuvre de Cabanis représente l'approche physiologique, et celle de Destutt, l'approche psychologique. Pierre Daled estime que Joseph Degérando a porté tort à ce second courant, en ne lui donnant qu'un part congrue sur les mille cinq cents pages de son histoire des idées, dans une intention de « pacification philosophique et politique », et pour la raison que « certains tenaient, à tort ou à raison, [ce courant matérialiste] comme responsable de la Révolution française<sup>413</sup> ». La notoriété de Joseph Degérando n'ayant pas eu elle-même de véritable lendemain, l'idéologie ne devait se survivre que par les courants qui y puiseraient une certaine inspiration, comme le comtisme et le proudhonisme. Les anthropologues Jean Copans et Jean Jamin, dans une anthologie de 1978 sur *les Origines de l'anthropologie française*, soulignent pourtant le travail précurseur de Joseph Degérando dans ses *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages*, publié en 1799. Ils

---

<sup>412</sup> À rapprocher de ces mots d'Emmanuel Mounier sur la phénoménologie, dans *Traité du caractère* : « La phénoménologie a introduit, sur le plan scientifique, l'idée que toute conscience est intentionnelle, prospective, projetée hors de soi dans la conquête du monde. » *Traité du caractère*, Paris, Le Seuil, 1946, p. 342.

<sup>413</sup> Pierre Daled, *op.cit.*, p.14.

déplorent que l'ouvrage ait eu « peu de suites dans la littérature ethnologique<sup>414</sup> », quand il réclamerait d'être toujours lu pour « la saveur de la langue, la pertinence des remarques et l'originalité de la démarche<sup>415</sup> ».

Si Joseph Degérando est classé comme idéologue, pour les principes qu'il adopte dans sa démarche scientifique, d'autres lui refusent ce titre pour ses convictions religieuses. Sous l'angle de notre problématique paysagère, les différents positionnements des idéologues, entre un strict rationalisme et un spiritualisme pouvant retrouver la doctrine chrétienne, ne paraissent que des degrés dans la catégorisation du point de vue. À la fois récepteur et organisateur de ce qu'il envisage, le sujet du paysage en demeure dans tous les cas la conscience. Jusqu'où fournit-il au monde sa signification est une question relative. La problématique contemporaine du paysage comme conscience est néanmoins posée. L'être placé face au réel s'en saisit pour le faire être. Relation intrinsèque de l'homme à ce qui l'environne, l'être contemporain se définit comme un être-là.

Cette nouvelle appréhension de notre présence au monde s'érige en système du monde, dans la philosophie de Johann Fichte. La pensée de ce philosophe allemand, exposées dans les diverses versions de *Doctrine de la science*<sup>416</sup>, est complexe, et en faire des citations éclairantes présente des difficultés car les développements y sont trop longuement articulés. La synthèse qu'en propose Alexis Philonenko dans l'*Encyclopædia universalis* s'ouvre sur cette interrogation : « S'agit-il d'une doctrine de la science, ou d'une doctrine de la

---

<sup>414</sup> Pour expliquer le silence qui a recouvert la réflexion intellectuelle des années 1800 dans l'histoire des idées, faut-il incriminer le régime de censure en France et l'incessante agitation politique et militaire à l'échelle de l'Europe ou, plutôt, la complexité de cette pensée nourrie de paradoxes et compliquée encore du sentiment d'échec des idéaux révolutionnaires ? La problématique demeure à éclaircir.

<sup>415</sup> Jean Copans et Jean Jamin, *Aux origines de l'anthropologie française. Les mémoires de la Société des observateurs de l'homme*, en l'an VIII. Textes choisis et présentés, avec une préface de Jean-Paul Faivre, Paris, Le Sycomore, 1978, nouvelle édition revue, 1993.

<sup>416</sup> Cf. Johann Fichte, *Doctrine de la science, nova methodo* [*Die Wissenschaftslehre*, version non publiée, rédigée en 1798], Isabelle Thomas-Fogiel prés. & trad., Paris, LGF, « Classique de poche », 2000.

conscience<sup>417</sup> ? » Le jeu de mots souligne la relation qu'entretiennent, chez Fichte, conscience de soi et expérience du réel. La notion fichtéenne de sujet nous semble clairement synthétisée dans cette analyse de Philonenko.

Reliant idéalisme et réalisme, [la dialectique fichtéenne] définit le véritable moi comme unité de la conscience et du réel ou, si l'on préfère, de la conscience de soi et de la conscience d'univers. Comme unité des opposés, la conscience ne peut être que temporelle ; c'est seulement sous la forme du temps que le *je pense* se découvre comme saisie de soi et de l'autre. Ainsi la vérité du moi comme forme absolue de l'intentionnalité est la temporalité. Et ce mouvement par lequel le moi opère un échange réciproque avec lui-même, liant thétiquement, antithétiquement, synthétiquement la conscience de soi et la conscience d'objet, déploie l'horizon du temps. Tandis qu'apparaît la première authentique figure du moi, le monde de la métaphysique classique s'effondre.

Concernant la position de Fichte entre réalisme et idéalisme, Philonenko précise, s'appuyant sur deux citations du philosophe :

La *Doctrine de la science* est donc à la fois un réalisme et un idéalisme. Un réalisme : « Le fondement ultime de toute réalité pour le moi est une relation originaire d'action réciproque entre le moi et quelque chose d'extérieur à celui-ci. »

Un idéalisme : « Rien n'est réel pour le moi sans être également idéal. »<sup>418</sup>

Fichte eut une réception difficile en France, comme représentant de l'idéalisme allemand<sup>419</sup>, et Destutt de Tracy interprétait sa ligne de pensée comme « l'hypothèse singulière que le moi crée la nature<sup>420</sup> ». Considéré avec deux siècles de recul, cet antagonisme paraît moins signifiant en soi que ce que les deux courants de pensée travaillent en commun, c'est-à-dire le rapport du sujet

---

<sup>417</sup> Alexis Philonenko, art. « Fichte (Johann Gottlieb), 1762-1814 », in *Encyclopædia Universalis*, 1989, tome 9, p.442.

<sup>418</sup> Alexis Philonenko, art. cit., *op.cit.*, p.443 pour ces deux citations.

<sup>419</sup> Ce que remet en cause Alexis Philonenko, historien de la philosophie allemande, et particulièrement d'Emmanuel Kant et de Johann Fichte.

<sup>420</sup> Cité par Ives Radrizzani, « Maine de Biran, un Fichte français ? », in Ives Radrizzani, dir., *Fichte et la France*, vol. 1, Paris, Beauchesne, 1997, p.117.

au monde, du réel à la conscience, du matériel au spirituel. Quelle que soit l'identité problématique du point de vue depuis lequel le monde prend sens, ce monde advient tant d'un réfléchissement que d'une *réflexion*, par là réel et idéal, mise en scène constatée et pensée<sup>421</sup>. Un être bifront dit cela : le paysage. S'y origine un sujet redéfini comme conscience de l'espace et du temps. L'être du *cogito ergo sum* est dénoncé par Johann Fichte, comme une déduction infondée, ainsi que le commente le philosophe Henry Duméry, glosant Fichte :

Cette réalité de la pensée [le *cogito* cartésien] ne doit pas pousser à des glissements de sens indéfinis, à des quiproquos sur la notion d'être. [...] L'existence de la pensée comme pensée est d'ailleurs synonyme de la pensée elle-même ; son affirmation est une tautologie. Dire que la pensée existe comme pensée, c'est répéter que la pensée est la pensée, ou qu'on est ce qu'on est. *Je suis donc je suis*, plaisante Fichte, brocardant Descartes [...], Descartes apercevant clarté et distinction dans l'idée d'un moi sans corps et sans monde, dans une pensée qui n'est que pensée, dans une conscience de soi qui a lâché l'être et la réalité des choses<sup>422</sup>.

Le moi sans corps et sans monde de Descartes n'a, au sens propre, pas lieu d'être, ni temps.

En ce début de XIX<sup>e</sup> siècle de tous les commencements, le précis que Fichte publie comme manuel d'initiation aux grands principes de la philosophie nouvelle s'intitule crânement *Rapport clair comme le jour, à l'adresse du grand public, sur la nature de la philosophie moderne*<sup>423</sup>. Cette philosophie, Fichte la travaille et retravaille dans les versions successives de son maître ouvrage, *Wissenschaftslehre, Doctrine de la science*, où il faut entendre que le

<sup>421</sup> L'anglais dit *scenery*, pour exprimer d'un paysage un sentiment moins impressionnant que *landscape*. Si *scenery* a désigné d'abord le décor d'une scène théâtrale (toile de fond, structures et mobiliers), cette signification est désormais donnée comme deuxième sens.

<sup>422</sup> Henry Duméry, in *Encyclopædia universalis, op.cit.*, tome 15, article « Moi. 1° Le moi et l'histoire de la philosophie », p.590, 3<sup>e</sup> col.

<sup>423</sup> *Sonnenklarer Bericht an das grössere Publicum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie* [1801], dernière traduction en français : *Rapport clair comme le jour sur le caractère propre de la philosophie nouvelle*, Valensin et Druet éd. & trad., Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1986.

sujet est la philosophie, cette science de la science<sup>424</sup>. Fichte y sonde le principe de la connaissance, qu'il situe en ce point où la connaissance comme processus d'appréhension du réel rejoint la connaissance comme « état de celui qui a le sentiment de son existence<sup>425</sup> ». C'est ainsi qu'Alexis Philonenko peut demander, de l'œuvre majeure de Fichte : « S'agit-il d'une doctrine de la science, ou d'une doctrine de la conscience ? Le problème reste posé<sup>426</sup>. » Quoique veuille en dire Antoine Destutt, le moi ne génère pas le monde, chez Fichte ; mais le philosophe de Rammenau interroge l'expérience qui veut que la représentation que le sujet se fait du monde le lui fasse concevoir comme objectif.

« La seule chose que nous puissions dire, c'est que l'on est conscient des représentations des choses hors de nous. [...] Nous affirmons [pourtant] qu'en dehors de la représentation il se trouve encore quelque chose d'*effectif*. [...] Il nous faut donc soulever cette question : comment en arrivons-nous à admettre qu'en dehors de nos représentations, il existe encore des choses effectives ? [...] Répondre à cette question est la fin de la philosophie<sup>427</sup>.

De la représentation des choses à leur réalité, de la réalité affirmée à l'appréhension de soi comme sujet et comme objet, Fichte réclame de la philosophie qu'elle dépasse tant Kant que Descartes, qui, à ses yeux, s'en sont tenus l'un et l'autre à des intuitions. Il s'agit de considérer la question scientifiquement : « La doctrine de la science invite chacun de nous à réfléchir à ce qu'il fait, lorsqu'il dit "moi". » Et Fichte formule la question ainsi :

En deux mots, voici ce que dit [la doctrine de la science] : l'essence de la raison consiste en ce que je me pose moi-même, mais je ne puis le faire sans m'opposer

<sup>424</sup> « Ce qui se serait appelé jusqu'à présent la philosophie devrait par conséquent s'appeler la science des sciences », écrit Fichte, à l'aube de son œuvre, dans *Sur le principe de la doctrine de la science* (1794). Cité par Isabelle Thomas-Fogiel, dans sa préface à *Doctrine de la science, nova metodo*, Paris, LGF, « Classiques de la philosophie », 2000, p.8.

<sup>425</sup> Une des définitions données dans l'article « Connaissance » du *Robert historique de la langue française, op.cit.*, tome 1, p.475. C'est ainsi qu'on l'entend encore dans « perdre connaissance ».

<sup>426</sup> Alexis Philonenko, art. cit., *op.cit.*, p.442, 1<sup>re</sup> col.

<sup>427</sup> Johann Fichte, *Doctrine de la science, nova methodo, op.cit.*, p.62.

un monde, et à proprement parler, un monde déterminé, situé dans l'espace et dont les phénomènes se succèdent dans le temps. Or, ceci se produit d'un seul coup : au moment où l'un se produit, se produit en même temps tout le reste. La philosophie, et plus particulièrement la doctrine de la science, veut apprendre à connaître cet acte indivis<sup>428</sup>.

Cet acte indivis, cet être-au-monde, Fichte va le définir en plaçant la conscience d'un soi du côté d'une volonté, mais conscience intrinsèquement liée à celle du monde comme donnée. Le premier sentiment est un moi, le second est un non-moi, mais ce sont les deux ensemble qui sont notre être-au-monde singulier :

Le moi, qui est de l'ordre de ce qui est visé, et le non-moi, qui est de l'ordre du donné, sont uns et mêmes. Ce sont deux aspects indissociables, car le moi doit être sujet = objet. Tout découle de cette proposition. À partir de l'intuition originaire naissent deux séries, la série subjective, ou *ce qui est visé*, et la série objective, *ce qui est trouvé*. Les deux sont indissociables ; sans l'une, l'autre n'est pas. Les deux aspects, le subjectif et l'objectif, vont ensemble. [...] Le non-moi n'est rien d'autre qu'un aspect du moi<sup>429</sup>.

En réduisant l'être fichtéen à ce point de vue qui s'octroie d'objectiver le monde, Antoine Destutt de Tracy réduit la pensée de Fichte à un idéalisme, et, en Allemagne même, en écrit Alexis Philonenko, la philosophie de Fichte sera « défigurée par des commentateurs prestigieux : Jacobi, Hegel, et surtout Schelling<sup>430</sup> ». Son œuvre sera longtemps délaissée, et, poursuit Philonenko, « ce n'est qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle qu'on s'attache à sa pensée ». Le renouveau fichtéen sera le fait de Fritz Medicus, Xavier Léon, Martial Guérout ou Emil Lask.

Les attaques qui affectent Fichte de son vivant viennent des institutions elles-mêmes, et compliquent sa carrière. En 1799, il doit renoncer à son poste à

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, p.67-68.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>430</sup> Alexis Philonenko, article « Fichte, Johann Gottlieb (1762-1814) », *op.cit.*, p.441, 1<sup>re</sup> col.



l'université d'Iéna, où il enseigne depuis 1793. Accusé d'athéisme, il va adopter une défense qui intéresse notre propos. La spiritualité qu'il met dans sa conception du sujet va lui faire renvoyer le reproche d'athéisme à ses accusateurs. Sa pensée, soutient-il n'est athée que si on ne comprend pas la dimension spirituelle de sa philosophie. Ni mystique innocente de la nature, ni mystique égotiste du sujet roi, sa philosophie est bien plus exigeante, dans sa tension à énoncer l'aperception originelle. Comment entendre comme athée une œuvre qui s'efforce de dire la conscience énigmatique de notre présence au monde ? Et comment croire que Dieu puisse être une donnée exogène au monde, quand il en concerne le principe ?

Si Fichte fut accusé d'athéisme, c'est pour avoir nié l'existence d'un Dieu extérieur à la conscience, comparable à une véritable chose en soi. Le dieu de Kant conservait aux yeux de Fichte des traces de chosisme<sup>431</sup>.

Et Alexandre Philonenko, qui écrit ces lignes, cite Fichte, outré, retournant l'argument d'athéisme contre ses accusateurs :

Leur dieu, c'est le dispensateur de tout le bonheur et tout le malheur éprouvés par les créatures, voilà son caractère essentiel. [...] Un dieu qui doit être le serviteur des désirs est un être méprisable. [...] Ses adorateurs sont, eux, les véritables athées. Ils n'ont absolument pas de dieu, et ils se sont forgé une idole impie<sup>432</sup>.

Contre ce Dieu que Johann Fichte taxe de superstition, le XIX<sup>e</sup> siècle naissant propose un tout autre vertige d'infinitude. La quête qu'engage la pensée paysage place en miroir l'univers physique et la conscience qui l'envisage, mais encore, dans une mise en abyme, la conscience du sujet et l'univers comme projet.

Ce jeu d'énigmes sur l'infinitude du monde et la question de l'identité, un concitoyen de Fichte, son cadet de douze ans, Caspar Friedrich, le travaille dans son œuvre picturale. Dans le tableau *le Randonneur devant la mer de*

---

<sup>431</sup> *Ibid.*, p.444, 1<sup>re</sup> col.

<sup>432</sup> *Ibid.*, p.444, 2<sup>e</sup> col.

*brume*<sup>433</sup>, le randonneur est la présence qui instaure le monde physique en tant que pensée. Or ce monde, pour être envisagé par le personnage, réclame que celui-ci soit sans visage. Il nous tourne le dos. Le tableau nous enjoint de concevoir cette absence comme une présence capitale pour comprendre la toile, mais sans y être représentée. Placé au centre, et semblant dominer le monde, le personnage sans visage qui dévoile l'œuvre en tant qu'abstraction est dans le même temps ressenti comme un être physique vulnérable, face à l'immensité géologique qu'il affronte. D'un point de vue moral, il n'est pas moins fragile : à se trouver dans une prétendue position de surplomb, il ne perçoit du monde qu'un chaos de rochers et de pics affleurant d'un effilochement de nuages.

*Der Wanderer über dem Nebelmeer*. La traduction du titre n'est pas simple. La proposition habituelle de *Voyageur contemplant une mer de nuages* affadit le texte allemand par l'idée de contemplation. L'absence de visage interdit l'hypothèse. Quelque chose de plus grave se joue. Nous sommes au-delà de toute intention scénique. *Randonneur sur la mer de brouillard*. Randonne-t-on sur une mer, ou au-dessus ? D'ailleurs, ce n'est pas un randonneur vraisemblable qui se tient-là, mais un homme du siècle, en costume de ville. Ne serait-il pas devant un mur peint ? Localisation improbable, encore, du plan de roche où ce bourgeois se tient. Supercherie, peut-être inquiétante. Christ marchant sur les eaux, mais aussi simple naturalisme, qui réclame un socle de pierres, même surgi de nulle part, pour supporter un personnage. Le merveilleux naît de ces inconséquences, des paradoxes multipliés qui se donnent le luxe de n'en pas paraître. Ainsi du vert, banal sur cette veste, mais attendu là moins qu'ailleurs. N'est-ce pas le paysage qui devrait en montrer ? Non. Pantalon et redingote, aux reflets verts, en contre-jour, sont, avec la chevelure, les couleurs franches du tableau. Le personnage a des airs de paysage, le paysage, diaphane, semble répéter l'absence de visage. Inversion : ici « le non-moi, qui est de l'ordre du donné », dont parlait Fichte, c'est l'habit vert couronné d'une tignasse blonde qu'animent des mèches, comme un soleil

---

<sup>433</sup> *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, aujourd'hui à la Hamburger Kunsthalle.

sur un pré. Quant à ce « moi, qui est de l'ordre de ce qui est visé », Friedrich le rend en noir et blanc, et lignes de fuite : bourrasques levant l'écume, gouffres pressentis, naufrages rocheux. Moi, non-moi, conclut Fichte, « les deux aspects sont indissociables, car le moi doit être sujet /objet ».

Toujours imaginé, toujours désiré, et s'offrant toujours comme énigme, le visage, celui du personnage et le nôtre, est le tableau tout entier. Pour traduire notre présence au monde, Friedrich joue à l'extrême la mise en abyme de Fichte, en figurant la présence humaine, mais de dos, comme ordre du donné et le paysage, mais onirique, comme l'ordre du visé. L'œuvre théâtralise cette vérité qui veut qu'on ne voit pas son visage, et qu'à interroger notre identité nous nous perdons dans ce qui nous fait face. Ce qui nous « fait face », à entendre au premier degré, c'est un paysage. Ainsi le veut notre pensée contemporaine.

Paysage, visage : l'art et la littérature jouent aujourd'hui de cent façons de la relation de ces deux termes. Au-delà d'un jeu d'idées, il faut y voir une dimension de notre pensée paysagère. Le mot de visage vient du latin *visus*, « ce qu'on voit », le champ visuel. Qu'il ait bientôt désigné la figure humaine se doit sans doute au fait que ce qu'il y avait à voir, dans la culture ancienne, était l'homme. N'est-ce pas ce que disait la Genèse, lorsqu'elle assurait que « Dieu avait créé l'homme à son image ». Notre champ visuel s'élargit, désormais. Le visage se trouble dans le reflet le monde.

### 5.3 L'APERCEPTION IMMEDIATE

Le sujet moderne se fait donc conscience sensible prise aux mailles du temps et de l'espace, tout en affirmant, en tant que conscience, le temps et l'espace. Cette pensée du sujet au plus ténu de l'être, comme acte d'exister, c'est sans doute Pierre Maine de Biran qui l'aura affrontée avec le plus d'exigence, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Chez le philosophe périgourdin, « peut-être faudrait-il

moins parler de sujet que de motilité de conscience ou d'individualité motrice<sup>434</sup> », en écrit Anne Devarieux. Maine de Biran lui-même concevait sa recherche comme l'élaboration d'une « science du sens intime<sup>435</sup> », et un de ces ouvrages se donne pour objet l'*Aperception immédiate*.

D'où affirme-t-on un *je* ? Comment se méfier suffisamment des spécieuses évidences que nous propose notre raison ? Comment ne pas prendre l'effet pour la cause, quand nous statuons sur notre sentiment d'être ? Comment déjouer les idées générales, pour atteindre à quelque vérité énonçable sur ces « faits primitifs qui manifestent immédiatement au sens intime la réalité et l'existence permanente du même *moi*, sa substantialité, sa force constitutive, sa puissance ou sa causalité dans les modes et actes qu'il s'attribue<sup>436</sup> » ? Maine de Biran répond d'abord, comme Destutt de Tracy, que la sensation, tel que l'entendent les sensualistes, après Étienne de Condillac, ne peut suffire à nous instituer êtres pensants. Nos sens nous livrent au monde passivement. Or, il faut qu'il y ait un acte qui nous fonde comme sujet, ce que Maine de Biran appelle un « fait de conscience ». Maurice Merleau-Ponty, dans un cours qu'il donna dans l'année 1947-1948 à l'École normale supérieure, précise ce concept fondateur de la pensée biranienne :

Biran ne part pas d'un être qui s'épuise dans la conscience qu'il a de lui-même, mais d'un être qui est en train de prendre conscience qu'il existe, qu'il lutte pour cela contre une opacité préalable, d'un être qui cherche à devenir moi. Dans l'expression fait de conscience, le mot *fait* ne s'entend plus au sens des psychologues, qui désignent par là un événement du monde ; il désigne une facticité essentielle à la conscience, une synthèse d'intériorité et d'extériorité<sup>437</sup>.

---

<sup>434</sup> Anne Devarieux, *Maine de Biran, l'individualité persévérante*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, p.400.

<sup>435</sup> Pierre Maine de Biran, *De l'aperception immédiate* [1807], Paris, LGF, « Le Livre de poche », 2005, p 92.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>437</sup> *l'Union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*, notes prises au cours de Maurice Merleau-Ponty à l'École normale supérieure (1947-1948) par Jean Deprun, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2002, p.57.

Facticité, le mot est fort : conscience en gestation, contingente, fluctuante, toujours à faire. Ce moment incertain du sujet dans son surgissement est sans doute le plus bel apport de la pensée paysagère. « Anticipant sur la phénoménologie, Biran semble s'orienter vers une philosophie indifférente à la distinction de l'intérieur et de l'extérieur<sup>438</sup> », envisage Merleau-Ponty, qui saisit la singularité de la pensée biranienne comme glissement d'une philosophie de l'essence à une philosophie de l'existence : « Il a entrevu par exemple la priorité de l'actuel sur le possible, de l'existence sur l'essence. [...] Il a entrevu une spatialité du corps antérieure à la spatialité objective, une présence de l'extérieur au sein même de la conscience de soi<sup>439</sup>. »

Cette présence de l'extérieur dans le phénomène de la conscience, Biran l'analyse en structurant les états de l'âme selon ce qu'il appelle des systèmes. Trois systèmes, qu'il baptise respectivement « sensitif, perceptif ou intuitif, et aperceptif<sup>440</sup> », en une conception de notre présence au monde qui semble offrir comme un ralenti de l'acte qui constitue le sujet :

1° *système sensitif (passif)*, qui comprend toutes les affections internes ou externes de la sensibilité, sans le concours de la volonté ou participation active du moi ; 2° *système perceptif ou intuitif (mixte)*, qui embrasse toutes les modifications relatives, d'une part, à l'action initiale d'une cause quelconque, externe ou interne, étrangère à la volonté, et d'autre part, à une réaction consécutive, déterminée par cette volonté même ; 3° *système aperceptif (actif)* où je comprends tous les modes ou actes proprement dits qui sont les produits immédiats et exclusifs (ou même médiats et partiels seulement) de la même force vivante qui crée l'effort, en prenant et conservant, dans ce cas, l'initiative d'une action qui ne reçoit plus la loi des objets externes<sup>441</sup>.

---

<sup>438</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p.67-68.

<sup>440</sup> Pierre Maine de Biran, *De l'aperception immédiate* [1807], *op.cit.*, p.193.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p.196. C'est Biran qui souligne.

Ces trois paliers de la conscience qui constituent l'épreuve du monde sont concomitants, tout en se distinguant par un degré croissant d'autonomie. De la réceptivité sensorielle au fait de conscience, Biran nous montre dans un verre grossissant l'instant de l'expérience paysagère. La force de sa pensée est de se placer à égale distance d'une conception cartésienne, aux connotations religieuses, où l'âme serait cause première, et d'une conception condillacienne où notre conscience serait le simple effet des impressions sensibles. Pour définir sa recherche, Biran parle de « physique expérimentale de l'âme<sup>442</sup> », et ailleurs de « métaphysique positive ». D'immanence en transcendance, on ne saurait mieux se tenir à la frange de l'indécidable. Mais, pour Biran, y a-t-il à trancher ? Nous sommes à ce point où s'entre-tissent la matière et l'esprit, qui l'un et l'autre se débordent.

Le philosophe de Bergerac ne s'écartera jamais, de sa vie, du ressassement à interroger ce qui se passe d'indicible dans l'émergence de notre conscience d'être. Cela marque son écriture d'un tremblement, qui concilie chez lui le dire et le dit, dans une authentique œuvre littéraire. Anne Devarieux relève cet accent proustien avant la lettre,

Neuf mois avant sa mort, il note dans son *Journal* : « Dès l'enfance, je me souviens très bien que je m'étonnais de me sentir exister et que j'étais porté, comme par instinct, à me regarder en dedans pour savoir comment je pourrais vivre et être moi. »<sup>443</sup>

On comprend, à lire seulement ces lignes, que ce sentiment ne peut quitter l'homme qui l'a éprouvé enfant. Cet étonnement à être est, au premier chef, la marque de la modernité du philosophe périgourdin. Si, dans la pensée chrétienne, la non-existence du Dieu chrétien avait témoigné de son omniprésence et assurait par là ses créatures dans leur essence, l'évanescence

---

<sup>442</sup> Cité ici par Henri Gouhier, *Maine de Biran par lui-même*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1970, p.36. Le mot est tiré du *Journal* de Biran. Pour l'expression suivante, *ibid.*, p.32 ; tirée, celle-ci, de l'*Essai sur les fondements de la psychologie*.

<sup>443</sup> Anne Devarieux, *op.cit.*, p.5, nbp. La citation de Biran est extraite de son *Journal*, octobre 1823, dans l'édition d'Henri Gouhier, Neufchâtel, La Baconnière, 1955, tome 2, p.399.

du paysage, elle, place la conscience sous le signe d'un constant effacement. L'être contemporain se connaît dans la la lutte réitérée qu'il mène pour affirmer et confirmer incessamment son existence.

Pour Biran, commente Henri Gouhier, « la vie du moi se joue sur un fond immuable d'impressions changeantes, liées aux dispositions organiques [du corps]. Les influences qui s'exercent du dehors n'ont donc pas toujours le même effet<sup>444</sup> ». Quel fait indubitable, alors, pourrait attester d'un moi ? Gouhier traduit ainsi la réponse de Biran :

Le fait primitif qui est par lui-même position du sujet comme sujet est l'*effort moteur volontaire* : je veux fermer le poing, mon poing se ferme, voilà l'expérience qui manifeste un *je*. [...] Cet acte dont l'initiative vient de moi, je sais en l'accomplissant que j'en suis l'auteur, je suis conscient d'en prendre l'initiative. De là, sous la plume de Biran, un sens très précis du mot *conscience*. [...] Pas de conscience sans la présence du moi, et pas de moi sans conscience de sa présence<sup>445</sup>.

Ce qui fait écrire à Anne Devarieux que, chez Biran, « le *cogito* est un *volo*, qui met aux prises une force hyperorganique et la résistance intérieure du corps propre, termes distincts sans être séparés<sup>446</sup> ». *Hyperorganique* est un autre mot de Biran pour dire que cette intention qui nous anime, si elle est une réponse de notre organisme à une sollicitation extérieure, est, dans le même temps, un acte choisi.

Par-delà cette détermination à circonscrire la spécificité ténue de notre présence au monde, Biran insiste sur le fait que cette présence doit être toujours envisagée en tant que surgissement. Ce *volo* est un geste qui nous prive de l'assurance d'un *cogito* abstrait, en nous plaçant dans le mouvement de l'espace et du temps, où nous existons corps et âme, dans un vouloir être.

---

<sup>444</sup> Henri Gouhier, *Maine de Biran par lui-même*, *op.cit.*, p.96.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>446</sup> Anne Devarieux, dans l'introduction à Maine de Biran, *De l'aperception immédiate*, *op.cit.*, p.24.

Anne Devarieux propose en termes choisis l'émergence du sujet comme le legs capital de la pensée biranienne :

La découverte majeure de Biran est bien celle de l'autoconstitution de la subjectivité par mouvement volontaire ou mouvement intérieurement senti. Le moi ne s'imagine pas, il ne s'objective ni ne se représente, mais il s'aperçoit dans un acte primitif, qui est rapport ou dualité interne. Ce rapport doit être pensé dans son immédiateté, bien distincte de l'immédiateté de la *vie* qui ne prend pas conscience d'elle-même<sup>447</sup>.

Cette subjectivité est celle d'une conscience qui se connaît dans l'acte de s'affronter à un univers physique qu'elle révèle et nomme. Et Biran de préciser que, dans l'effort que notre volonté oppose à la matière, la résistance du monde physique s'avère suffisante pour que nous puissions distinguer en conscience ce qui est de l'ordre du monde externe et ce qui est de l'ordre de notre organisme. Pour le démontrer, il développe un argument a contrario :

S'il n'y avait point pour nous de résistance invincible, ou si les termes étrangers de l'application de l'effort lui opposaient simplement ce degré d'inertie nécessaire pour effectuer son déploiement complet et le rendre aperceptible, alors les deux limites qui séparent l'aperception immédiate interne de ce qui est à nous ou en nous d'avec l'aperception externe de ce qui n'en est pas, ces limites, dis-je, tendraient à se rapprocher ou à se confondre ; notre volonté semblerait être l'âme d'une nature extérieure, comme elle l'est réellement de cette portion de matière qui lui est soumise<sup>448</sup>.

On sent, dans cette formulation, qui rend avec un talent saisissant l'évanescence d'une intuition, la tension de Biran pour inscrire sa philosophie dans une histoire des hommes s'éveillant à la conscience. Son hypothèse l'amène ainsi, à pousser son argument, jusqu'à envisager un état de conscience

---

<sup>447</sup> Anne Devarieux, *Maine de Biran. L'individualité persévérante*, op.cit., p.407.

<sup>448</sup> Pierre Maine de Biran, *De l'aperception immédiate*, op.cit., p.219.



qui, dans cette indistinction, ne connaîtrait pas la frontière entre notre moi et le reste de l'univers :

C'est peut-être une supposition semblable qui, dans cette origine de la philosophie identifiée avec une sorte de poésie, rattacha autant d'*âmes* et de principes individuels de mouvements et de volonté à ces corps lumineux qui se meuvent sur nos têtes. C'est encore à la même hypothèse, réalisée hors du sens intime où elle prend sa source, que se rapporte l'idée plus philosophique d'une *âme du monde* à laquelle obéiraient toutes les parties de ce grand *tout* appelé univers, ainsi que notre corps obéit à cette volonté qui est comme une parcelle et une émanation de la force active suprême<sup>449</sup>.

Si Biran rattache la première supposition à une pensée qu'il taxe d'originelle, il parle d'une âme du monde avec une façon de prévenance qui laisse lire en filigrane que cette conception est celle de nombre de ses contemporains. Lui-même semble, à ce moment de sa vie, se préserver de toute religiosité, comme on l'entend dans l'emploi du conditionnel et la réserve faite sur une idée « réalisée hors du sens intime où elle prend sa source ». Le philosophe évoluera néanmoins, au fil des années 1810<sup>450</sup>, vers l'affirmation d'une foi religieuse. Il faut envisager cette évolution, comme nous l'avons fait pour d'autres auteurs, dans le contexte de la pensée paysagère que nous nous appliquons à circonscrire. Il serait erroné d'y voir un retour à un dogme chrétien du divin. « Maine de Biran ne met sous le mot de religion ni un système de vérités formulables, ni une histoire de leur origine et de leur transmission, mais certains états de l'âme qui, dans le contexte de l'existence quotidienne, semblent être l'effet d'une influence transformante<sup>451</sup> », écrit Henri Gouhier. Au cœur de ce sentiment intime, qu'il aura interrogé toute sa vie, Biran en vient à supposer que le moi s'ouvre à autre chose. Une intensité particulière de notre être-là dans l'expérience religieuse l'interroge.

---

<sup>449</sup> *Ibid.*, p.219-220.

<sup>450</sup> Pierre Maine de Biran meurt le 20 juillet 1824, âgé de 57 ans.

<sup>451</sup> Henri Gouhier, *Maine de Biran par lui-même*, *op.cit.*, p.162.

Nous l'avons vu, ce souci de dire un dépassement inconciliable avec ce que la raison parvient à formuler est une composante de la pensée paysagère. Ce sentiment, s'il est souvent traduit comme une foi, ne récusé pas, pour autant, la symbolique paysagère. Il reste compris comme un état de conscience devant la saisie du monde, et nous le retrouverons dans ce que recouvre le concept d'horizon.

#### 5.4 LE BESOIN NATUREL DE CROIRE

Quand un écrivain comme Benjamin Constant témoigne de la traduction de ce désir en termes religieux, il le fait avec cette nonchalante franchise qui fait la saveur de son style, et qui, plus largement, se retrouve, sous des modes d'expression divers, dans la génération qui nous occupe. Cette écriture soigneusement lâche dans ses errances, ses attermolements et ses aveux contournés, mais traversée de fulgurances poétiques, philosophiques ou psychologiques, qui trouve des échos dans la prose de Biran, de Senancour ou de Chateaubriand, mériterait sans doute une étude qui accorde au dandysme sa pleine signification littéraire<sup>452</sup>. Ici, le héros de la nouvelle de Constant intitulée *Cécile* rend compte de son attirance pour la foi religieuse :

J'avais été très irréligieux dans ma jeunesse, par imitation des principes philosophiques plus encore que par inclination personnelle. Mais depuis quelque temps, j'avais au fond du cœur un besoin de croire, soit que ce besoin soit naturel à tous les hommes, soit que ma situation, d'autant plus douloureuse que je ne pouvais m'en prendre qu'à moi de ce qu'elle avait de désagréable et de bizarre, me

---

<sup>452</sup> Le dandysme, une fois pensé comme tel, ne pourra plus tout à fait en être un. On le trouve à notre période dans sa première expression, avec, de l'autre côté de la Manche, George Brummell et le cercle Wattier dont est John Byron. Byron publie *Hours of idleness*, « Heures de paresse », en 1807, *Childe Harold*, en 1812. Brummell est au zénith de son mode de vie « dandy », dans les années 1810. Le mot de dandy, d'origine mal comprise, devient d'usage dans cette décennie.

disposât graduellement à chercher dans la religion des ressources contre mes agitations intérieures<sup>453</sup>.

Lesdites agitations du narrateur relèvent, à ce moment du récit, de sa vie compliquée entre ses deux maîtresses, Cécile de Walterbourg et Mme de Malbée. C'est ce qui l'incite à revenir vers Dieu. Le charme de la lecture de Constant tient à ces mises en concurrence. Son besoin naturel de foi s'avoue comme très intriqué dans les tracas que lui cause de préserver une double relation amoureuse. Le lecteur comprend que rien de nos vies n'est jamais circonstanciel et que tout nous engage. Mais il doit aussi comprendre qu'il faut suivre notre étoile. Si la foi tente le narrateur tout à coup, c'est qu'un ami vient lui parler de Dieu comme d'une thérapie. Il suffit de ne rien forcer et de s'en remettre à notre émotion : « J'écartai toute recherche sur la nature de la puissance inconnue que je sentais au-dessus de moi<sup>454</sup>. » Plutôt que de chercher à ce qu'arrive ce qu'on a voulu, il faut vouloir ce qui arrive. « Ce qui avait fait mon tourment depuis maintes années, c'était l'effort que j'avais fait pour me diriger moi-même<sup>455</sup> », conclut le héros.

*Cécile* est une nouvelle écrite en 1811, qui ne sera jamais publiée du vivant de l'auteur. Quand, au milieu des années 1820, Benjamin Constant, qui atteint la cinquantaine, reprend sa réflexion sur la question religieuse, il en fait une somme érudite. *De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, pas plus que le long poème qu'avait été vingt ans plus tôt *Génie du christianisme*, ne s'occupe de théologie et de dogme. Constant se place en historien et en sociologue, pour faire une synthèse de tous les cultes observés dans le monde, tant en regard de l'histoire que de la géographie. On est entré dans l'ère paysagère, où le temps et l'espace sont les coordonnées de l'être. La pierre angulaire sur laquelle Constant construit son étude est la

---

<sup>453</sup> Benjamin Constant, in *Cécile* [1811] dans la publication *Adolphe, le Cahier rouge, Cécile*, préface de Marcel Arland, Paris, Gallimard [1958], « Folio classique », 2003, p.228-229.

<sup>454</sup> Benjamin Constant, *Cécile* [1811], *op.cit.*, p.230.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p.231.

différence entre le sentiment religieux et les expressions religieuses<sup>456</sup>. Le sentiment religieux est ce qui intéresse Constant et ce par quoi la diversité de ses expressions s'explique. Ainsi la cause première des religions est autre chose que ce qu'elles disent : elle réside en un sentiment profond, un énigmatique désir qui ne se connaît pas de culte. La dogmatique s'est convertie en son contraire : le nouveau dogme est de n'en pas avoir. Le mot de Dieu, au fil de l'ouvrage, est employé le plus souvent comme nom commun, désignant, ici, le dieu des sauvages, là, le dieu d'Aristote ; ce qui a valeur d'absolu, en revanche, c'est le « sentiment religieux ». Ce concept-là est opérant en tous temps, en tous lieux, pour tous les peuples de la terre. Il est au principe de notre identité d'homme.

La diversité des cultes ne témoigne pas, comme au XVIII<sup>e</sup> siècle, des lubies de l'esprit humain dans son incapacité à s'assumer comme être naturel ; elle témoigne de l'évidence du sentiment religieux. La multiplicité des religions ne parle pas d'éparpillement mais d'unité. L'autre composante capitale de l'idéologie paysagère en arrange l'unité dans l'ordre du temps : le progrès.

Nous le demandons à tout lecteur qui cherche avec bonne foi la vérité, si l'on n'admet pas la différence entre le sentiment et la forme, comment expliquer l'immense avantage des formes nouvelles dans leur lutte contre les formes usées par le temps ?<sup>457</sup>

Tout culte, jusqu'au plus dérangeant au nom de l'humanisme, révèle autant de sentiment religieux que tout autre. Les plus barbares sont les balbutiements de l'homme pour l'exprimer. Le sentiment religieux, étant à leur source, est aussi la puissance qui les anime pour les faire évoluer.

---

<sup>456</sup> En quoi il a la conviction de faire œuvre originale et décisive. « L'on n'a jusqu'ici envisagé que l'extérieur de la religion. L'histoire du sentiment intérieur reste en entier à concevoir et à faire. » in *De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, Paris, Leroux & Chantpie, 1826, tome I, 2<sup>e</sup> édition, p.12. Et, un peu plus loin, « La distinction [entre formes religieuses et sentiment religieux] que nous avons tâché d'établir dans le chapitre qu'on vient de lire a été méconnue jusqu'à présent. Elle est néanmoins la clef d'une foule de problèmes, dont aucun effort n'a pu encore nous donner la solution. » *Ibid.*, p.34.

<sup>457</sup> Benjamin Constant, *De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, *op.cit.*, p.66.

À analyser ce sentiment religieux, Constant le situe au plus intime de notre conscience :

Où donc est la cause extérieure qui nous rend la religion nécessaire ? Elle l'est pourtant, nous le sentons, les uns toujours, les autres par intervalles. C'est que cette cause n'est pas hors de nous : elle est en nous, elle fait partie de nous-mêmes<sup>458</sup>.

Et il en décrit l'expérience ainsi :

Il faut bien que cette disposition [le sentiment religieux] soit inhérente à l'homme, puisqu'il n'est personne qui n'ait, avec plus ou moins de force, été saisi par elle, dans le silence de la nuit, sur les bords de la mer, dans la solitude des campagnes. Il n'est personne qui ne se soit, pour un instant, oublié lui-même, senti comme entraîné dans les flots d'une contemplation vague et plongé dans un océan de pensées nouvelles, désintéressées, sans rapport avec les combinaisons étroites de cette vie. L'homme le plus dominé par des passions actives et personnelles a pourtant, malgré lui, subitement, de ces mouvements qui l'enlèvent à toutes les idées particulières et individuelles. Ils naissent en lui lorsqu'il s'y attend le moins. Tout ce qui au physique tient à la nature, à l'univers, à l'immensité ; tout ce qui au moral excite l'attendrissement et l'enthousiasme ; le spectacle d'une action vertueuse, d'un généreux sacrifice, d'un danger bravé courageusement, de la douleur d'autrui secourue ou soulagée, le mépris du vice, le dévouement au malheur, la résistance à la tyrannie, réveillent et nourrissent dans l'âme de l'homme cette disposition mystérieuse<sup>459</sup>.

Rien de moins lié à un rituel, rien de moins vécu dans un partage avec les membres de la communauté. Le sentiment religieux, sans que son auteur en rende compte, contrarie toutes les dispositions que l'homme, jusqu'à notre époque contemporaine, a mises en place pour célébrer et rendre grâce à ses dieux. Le sentiment religieux, lui, s'éprouve dans un recueillement solitaire, et c'est le paysage qui y sensibilise nos consciences. Non pas que la personne qui

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p.25-26.

en fait l'expérience se soit mise dans des dispositions adéquates ; c'est plutôt le paysage qui vient à lui sans qu'il y ait pensé, puisque ces émotions « naissent en lui lorsqu'il s'y attend le moins ». Dans la liste des moments où surgit l'intuition religieuse, on chercherait en vain une église ou un lieu saint, quelque contexte culturel. L'expérience paysagère est bien l'espace du sentiment religieux, avec ce glissement qui la moralise lorsque l'auteur y assimile les actes délicats, héroïques ou généreux dont sont capables les hommes. Benjamin Constant, dans ce beau texte, ne saurait douter de faire partager à son lecteur son approche du sentiment religieux. Et si, deux siècles plus tard, son développement nous reste si familier, n'est-ce pas que nous sommes encore ce lecteur ?

Le sentiment religieux, dans les années 1810, est partout, et s'exprime sur des modes personnels chez la plupart des auteurs. Moment singulier, au bout du compte, où chacun invente sa religion, en y plaçant un dieu plus ou moins nécessaire. Ce qui reste nécessaire à tous, en revanche, est l'affirmation d'une morale sociale et politique, dont une classe de l'Institut avait noblement arboré le nom, en 1795, avant d'être supprimée en 1803 par Bonaparte – pour renaître comme on sait, sous Louis-Philippe, en 1832, comme Académie des sciences morales et politiques.

Pour comprendre certaines motivations de ce sentiment religieux réinventé, il est nécessaire de noter encore que, depuis le début des années 1790, où les épisodes révolutionnaires n'ont cessé d'ébranler la société de fond en comble, l'histoire sociale et politique a été vécue comme imputable seulement aux volontés humaines, qu'elles soient communautaires ou individuelles. On peut concevoir le sentiment de responsabilité qu'a pu éprouver une société chargée d'assumer des événements aussi lourds. Population, assemblées, intellectuels, gouvernants, personne n'était tout à fait en droit de se dégrever de la violence des événements, des revirements politiques, des lassitudes, des échecs, des compromis, des trahisons. Or le dieu du ciel avait été détrôné, et le roi

décapité. Meurtre du père en cascade, si l'on ose dire, difficile à assumer sans trop de culpabilité, quand la communauté doit, en sus, admettre qu'elle a quelque mal à s'organiser de son propre chef. L'aspiration à retrouver une figure, aussi abstraite soit-elle, qui puisse en quelque sorte accorder, sinon un pardon, du moins une bénédiction qui puisse innocenter une société aussi éprouvée, explique, à notre sens, un certain ton du retour du religieux. L'inconscient qui nous fait agir malgré nous, et avec lequel notre indigente conscience ne saurait lutter à armes égales, n'a tout simplement pas encore été inventé. Dieu en profite pour resurgir au fond des âmes sensibles.

Une des formes les plus insidieuses de cette culpabilité est celle que ressassent un Biran, un Senancour : celle de ne pas avoir participé du monde, d'être resté silencieux face au vacarme. Le Journal de Biran en est un tel florilège qu'il faut se souvenir que, outre son œuvre philosophique<sup>460</sup>, il a été un acteur politique affairé comme député, administrateur du département de la Dordogne et fondateur de la Société médicale de Bergerac<sup>461</sup>. Son sentiment d'impuissance et de vanité n'en est pas moins obsédant. Il en constelle ses notes quotidiennes : « J'ai continué à vivre provisoirement, attendant toujours le moment de commencer quelque chose », « Je suis disposé à voir tout comme perdu, parce que je suis perdu à mes propres yeux », « Il est triste de penser qu'on était né pour faire quelque chose et qu'on n'a rien fait<sup>462</sup> ».

Impuissance éprouvée face à ces lendemains de la Révolution qui sont encore la révolution, comme le vit la population française, de par l'engagement de la nation dans les guerres contre l'Europe. Car le sentiment général n'est pas d'être passé à autre chose avec le Consulat et l'Empire, mais bien de vivre une révolution interminable. Dans l'esprit du temps, c'est la Restauration qui va

---

<sup>460</sup> Qui n'a guère d'écho de son vivant, il est vrai, et dont l'essentiel sera publié après sa mort.

<sup>461</sup> Comme sous-préfet de l'arrondissement de Bergerac, « il fait construire et réparer des ponts, il prescrit le dessèchement des marais, il intervient pour s'opposer au déboisement des forêts, il prend des mesures pour assurer la protection des monuments historiques », note Henri Gouhier, qui rend compte longuement de l'action de Biran dans la politique locale. In *Maine de Biran par lui-même*, *op.cit.*, p.45.

<sup>462</sup> Cité par Henri Gouhier, *Maine de Biran par lui-même*, *op.cit.*, p. 100 et p.102.

signer la fin de la révolution. Biran l'écrit expressément dans son Journal, le 24 avril 1814 : « Enfin, la Révolution paraît finie<sup>463</sup>. » On note un soulagement dans la formule, et on pourrait croire que Biran, peu adepte des bouleversements sociaux, fait un effet de style en concluant la révolution à cette date. Mais, à lire ses contemporains, on voit que l'opinion générale l'exprime de la même façon. Et quand l'ancien conventionnel girondin, resté partisan de ses idéaux de jeunesse, Jacques Dulaure, s'attèle en 1820 à d'imposants mémoires politiques en plusieurs tomes, il les titre *Esquisses historiques des principaux événements de la Révolution française, depuis la convocation des états généraux jusqu'au rétablissement de la maison de Bourbon*<sup>464</sup>.

L'esprit divin, à connaître en son for intérieur, et que réclame notre génération fatiguée de cette révolution interminable sera, en fin de compte, plus consolant que celui dont parlait Voltaire disant, sans se départir de son ironie, « Prier Dieu, c'est se flatter qu'avec des paroles on changera la nature<sup>465</sup> ». Chateaubriand aura compris ce besoin de consolation avant tout le monde, et c'est l'autre raison du génie de son *Génie du christianisme*, invraisemblable somme d'érudition et d'opinions flamboyantes, qu'il est, on s'en étonne, en

---

<sup>463</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>464</sup> Ouvrage publié à Paris, chez Baudouin, en six volumes parus entre 1823 et 1825. Né en 1755 à Clermont-Ferrand, Jacques Dulaure décédera à Paris en 1835. Âgé de 34 ans lorsqu'éclatent les événements de 1789, il délaisse son premier métier d'architecte, pour fonder des journaux politiques et se lancer dans la bataille ; il se fera historien, après avoir brûlé sa carrière politique en traitant Bonaparte de dictateur, lors du coup d'État du 18 brumaire. Personnage séduisant par ses engagements et ses sujets d'investigation, il fait de ses *Esquisses historiques* une authentique peinture sociale de son temps, en toile de fond des péripéties politiques. N'est-ce pas une autre acception de « paysage » que cette peinture des mœurs telle qu'elle nourrit le récit historique, en s'y inscrivant comme thème principal ? Dulaure en propose l'idée, en introduction d'un autre de ses ouvrages, lorsqu'il écrit : « L'histoire des mœurs, des institutions, des usages, lorsqu'elle est détachée des événements politiques, présente l'espèce humaine sous un jour nouveau, ouvre un vaste champ aux réflexions, agrandit la carrière des conjectures et prépare des découvertes dans l'océan du passé. Elle ne se rapporte plus à un seul peuple, à un seul pays, elle ne se borne pas à des traits particuliers ; elle s'étend sur la généralité des nations de la terre, elle embrasse tous les rapports qui les unissent, qui les divisent. » in *Des divinités génératrices ou Du culte du phallus chez les Anciens et les Modernes*, Paris, Dentu, 1805, introduction p. II à V.

<sup>465</sup> Citation tirée du carnet de Voltaire qui sera publié de façon posthume, sous le nom de *Sottisier*. Paris, Librairie des bibliophiles, 1880.



mesure de publier dès 1802, à 33 ans, dans des conditions de vie quelque peu délitées. Morale consolatrice et splendeur paysagère, les deux valeurs qui fondent l'approche toute profane du nouvel esprit religieux, font les deux piliers de l'œuvre. Chateaubriand ne fait pas mystère de ses intentions, et c'est l'objet même de son introduction. Pour convaincre de la vérité du christianisme, explique-t-il, « il ne s'agissait plus de discuter tel ou tel dogme, puisqu'on rejetait absolument les bases<sup>466</sup> » ; et il poursuit :

Il fallait prendre la route contraire : passer de l'effet à la cause, ne pas prouver que le christianisme est excellent parce qu'il vient de Dieu, mais qu'il vient de Dieu parce qu'il est excellent. [...] On devait donc chercher à prouver, au contraire, que de toutes les religions qui ont jamais existé, la religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres. [...] Enfin, il fallait appeler tous les enchantements de l'imagination et tous les intérêts du cœur au secours de cette même religion contre laquelle on les avait armés<sup>467</sup>.

La rhétorique employée peut surprendre, quand « passer de l'effet à la cause » signifie que la cause serait les beautés du dogme, et que son effet en serait l'existence de Dieu. Mais Chateaubriand se défend d'être rhétoricien, et, dans tous les cas, une religion « favorable à la liberté, aux arts et aux lettres » suffit à se prouver elle-même. Si le livre V de *Génie du christianisme* est titré « Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature », le Dieu chrétien, en retour, a pour fonction, tout au long de l'œuvre, d'animer d'une profondeur infinie le spectacle des beautés universelles. Et le style de l'écrivain fait le reste, c'est-à-dire l'essentiel. La vérité ne relève pas d'un dogme, mais bien de l'expérience intime du sujet face au monde. Alors,

---

<sup>466</sup> François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme* [1802], Paris, Alfred Mame, 1874, p.11. La chute de cette phrase est en soi une merveille d'ambiguïté : qui est ce *on* qui rejette les bases du dogme ? Et Chateaubriand ne cautionne-t-il pas, ici, que ce dogme est en effet discutable, puisqu'il ne cherchera pas, dans l'ouvrage qui s'ouvre, à le justifier en tant que tel ?

<sup>467</sup> *Ibid.*, p.11-12. Le dernier *les* renvoie à tous les incroyants, athées et sophistes des Lumières, c'est-à-dire les deux générations qui précèdent.

Partout où se trouve beaucoup de mystère, de solitude, de contemplation, de silence, beaucoup de pensées de Dieu, beaucoup de choses vénérables dans les costumes, les usages et les mœurs, là se doit trouver une abondance de toutes les sortes de beauté<sup>468</sup>.

Le lecteur n'est pas bien sûr, là non plus, de comprendre l'ordonnance logique d'une phrase qui relève plus de la tautologie que d'une intuition de Dieu. Mais il en sent le souffle. Ces lignes introduisent le chapitre 5, « Tableau des mœurs et de la vie religieuse », du livre III, « Vue générale du clergé », de la 4<sup>e</sup> partie, « Le culte ». On prend la mesure du renversement que Chateaubriand fait subir aux valeurs chrétiennes qu'égrènent ces titres, quand on voit comment elles sont mises au service de l'enchantement de l'univers, et non l'inverse. Le christianisme de Chateaubriand offre à ce bas-monde les valeurs de solitude, de contemplation, de silence dont le discours des Lumières avait cru pouvoir faire l'économie, dans sa foi déraisonnable en la raison. Mais, ce faisant, Chateaubriand fait de l'effet la cause, d'une façon qui rendrait suspicieux les penseurs du Grand Siècle dont il se revendique. Pour ceux-là, le mystère, la solitude, la contemplation étaient les voies qui donnaient accès à Dieu, en plaçant l'être de sainteté dans l'état de traiter de théologie, de mystique et de morale. Pour le poète breton, Dieu est le nom qui fend le roc de ce bas monde, pour nous ouvrir à ses arcanes. Dans *Génie du christianisme*, ce n'est pas exactement la beauté du monde qui prouve Dieu ; c'est autre chose, qu'illustre son verbe cajoleur : l'hypothèse de Dieu y induit le mystère qui manquait au monde physique des Lumières. Chateaubriand, champion de sa génération, sous ses airs dandys d'homme du passé, en inventant la profondeur du paysage, en sert mieux que quiconque l'idéologie.

Dieu, si c'est lui, a bien changé. Il habite désormais l'incomplétude du moi, l'intime infinitude, vis-à-vis l'horizon de l'espace et du temps. Ce dieu-là, dépassement et projet, n'en a pas moins la stature de notre liberté. Robert

---

<sup>468</sup> *Ibid.*, p.287.

Misrahi ne trouve-t-il pas, chez des penseurs du XX<sup>e</sup> siècle comme Martin Heidegger ou Jean-Paul Sartre, une « nouvelle forme de la transcendance, tout à la fois intérieure à ce monde-ci et distincte cependant d'une pure immanence, qui serait opacité<sup>469</sup> » ?

---

<sup>469</sup> Robert Misrahi, « Immanence et transcendance », *Encyclopædia Universalis*, *op.cit.*, tome 11, p.951, col.2.

## CHAPITRE VI

## DE L'HORIZON

Penser n'est ni un fil tendu entre un sujet et un objet, ni une révolution de l'un autour de l'autre. Penser se fait plutôt dans le rapport du territoire et de la terre. [...] Ce sont deux composantes, le territoire et la terre, avec deux zones d'indiscernabilité, la déterritorialisation (du territoire à la terre), et la reterritorialisation (de la terre au territoire). On ne peut pas dire lequel est premier<sup>470</sup>.

Du verbe grec *horizein*, limiter, formé sur *horos*, limite, Le mot *horizon* n'avait pas d'autres sens, en astronomie classique, que « ce qui borne la vue ». L'*Encyclopédie*, qui l'écrit alors « horison », en traite par le détail la définition scientifique, en tant que « grand cercle dont le plan passe par le centre de la terre », notant, à la fin de cet article de géométrie, qu'« on entend quelquefois par *horison sensible* un cercle qui détermine la portion de la surface de la terre que nous pouvons découvrir de nos yeux ». La métonymie s'exerce, peut-on dire, vers l'intérieur. L'idée d'horizon s'entend toujours pour désigner l'espace situé en deçà de la ligne d'horizon. La seconde définition de l'*Encyclopédie*, relevant de l'art pictural, donne l'horizon comme « la ligne qui termine sur le ciel, tous les lointains aquatiques ou terrestres, de façon qu'elle les distingue du ciel, où ils semblent néanmoins toucher ».

---

<sup>470</sup> Deleuze & Guattari, *op.cit.*, p.82.

Dans le sens d'« horizon sensible », tel que l'entend l'*Encyclopédie*, on le trouve employé chez Voltaire, qui écrit de Ferney à son ami Augustin d'Argental, pendant le rigoureux hiver 1768 : « Ma réponse arrivera gelée, notre thermomètre est à douze degrés au-dessous du terme de la glace. Une belle plaine de neige d'environ quatre-vingts lieues de tour forme notre horizon<sup>471</sup>. » Horizon s'entend ici comme l'espace alentour. L'image est d'autant plus expressive, dans cet exemple, que l'atmosphère uniforme de neige suscite une impression d'homogénéité. Ce sens d'horizon comme désignant le paysage lui-même s'entend encore aujourd'hui, quoiqu'il ait vieilli, précisément parce que le mot de paysage l'y a supplanté. Mais on peut encore parler, à ce qu'il nous semble, d'un horizon de champs de lin et de colza, évoquant un quadrillage en jaune et bleu. C'est l'horizon comme étendue qui borne et nous enferme, autrement dit le paysage en tant qu'objet, avec la valeur géographique du terme.

Le *Dictionnaire critique de la langue française*, de Jean-François Féraud, dont les trois volumes paraissent en 1787 et 1788, reprend la définition scientifique de l'*Encyclopédie*, mais y ajoute que *horizon* « se dit, dans le discours ordinaire, de l'endroit où se termine notre vue, et où le ciel et la terre semblent se joindre<sup>472</sup> ». La cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, parue en 1798, s'en tient à ces mêmes nuances. Mais quand en 1832 ce même *Dictionnaire de l'Académie* fait paraître sa sixième édition, on trouve en fin

---

<sup>471</sup> Voltaire, *Œuvres complètes*, avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire, tome 12<sup>e</sup> (tome 2<sup>e</sup> de la correspondance), Paris, Furne, 1837, p.853. Lettre du 4 janvier 1768.

<sup>472</sup> Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, 1788, article « horizon, ou horison ». La singularité du *Dictionnaire* de Féraud (1725-1807) a été d'intégrer une réforme de l'orthographe, en supprimant, entre autres, les redoublements de consonnes. Littérature s'y écrit « litérâtûre », dictionnaire, « dictionaire », ou encore recueillir, « recueuillir ». Féraud justifie ce souci pédagogique par son intention de voir son dictionnaire utile « aux étrangers, aux jeunes gens et aux habitants des différentes provinces de France, pour leur faciliter la connaissance des délicatesses et des bizarreries d'une langue qui est aujourd'hui la langue de toute l'Europe ». Cité par Philippe Caron, dans sa préface à la réédition du « *Dictionnaire critique* », GEHLF (Groupe d'étude en histoire de la langue française, CNRS), 1994. D'après les auteurs de cette récente réédition, c'est cette option de Féraud pour une orthographe simplifiée qui « a contribué dans une certaine mesure à l'obscurité dans laquelle l'œuvre de Féraud a été tenue ». Le dictionnaire de Féraud n'aura pas de réédition de son temps.

d'article une notule, qui, malgré sa modestie, nous révèle qu'au fil des trente années écoulées, le mot *horizon* s'est chargé d'une nouvelle intention :

« Horizon » se dit quelquefois au figuré. *L'horizon politique se rembrunit, se couvre de nuages. L'horizon commence à s'éclaircir. L'horizon des connaissances humaines s'étend, s'agrandit de jour en jour*<sup>473</sup>.

L'horizon en trente ans s'est agrandi, en effet, et, d'abord, pour avoir admis un sens figuré. Le *Robert historique de la langue française* corrobore ce que nous déduisons de la consultation des dictionnaires de l'époque, puisqu'on y lit : « L'emploi abstrait, figuré, se développe au début du XIX<sup>e</sup> siècle. *Horizon* signifie alors "domaine qui s'ouvre à la pensée ou à l'activité" (vers 1820)<sup>474</sup> ». Cette valeur métaphorique dit que le mot a atteint un autre niveau d'intégration dans le matériau sémantique de notre langue.

Le sens figuré est communément entendu comme *second* par rapport au sens propre. Il nous semble, au contraire, qu'un mot se charge d'un sens qu'on peut considérer comme *premier* lorsque l'histoire de la langue, en le libérant de tout référent, lui octroie une signification en soi. Ce qui fait passer un terme de son sens propre à une acception figurée est un des thèmes de réflexion privilégiés du rhétoricien Gérard Genette, analyste pointilleux du style discursif. Son article *Figures*, où il traite de la figure – de la *forme* figure, comme on le dirait en musique – en tant qu'essence du poétique, conforte notre point de vue.

L'expression simple et commune<sup>475</sup> n'a pas de forme ; la figure en a une. Nous voici amenés à la définition de la figure comme écart entre le signe et le sens,

---

<sup>473</sup> Notons que l'édition, un siècle plus tard (8<sup>e</sup> édition, 1932), du *Dictionnaire de l'Académie* reprend la définition de 1832, avec les mêmes exemples, mais après le dernier (cf. ci-dessus, « *L'horizon des connaissances humaines s'étend, s'agrandit de jour en jour* »), en ajoute encore un, pour faire bonne mesure sur l'ouverture du sens à son au-delà : « *Cette découverte ouvre de nouveaux horizons à l'esprit humain.* » Ajout remarquable, de nouveau, par sa légèreté apparente et le poids sémantique qu'il porte : l'horizon, c'est désormais ce qui ouvre (dans l'ordre idéal) quand, un siècle et demi plus tôt, il signifiait ce qui ferme (dans l'ordre physique).

<sup>474</sup> Alain Rey dir., *Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, tome 1, p.973, article « Horizon ».

<sup>475</sup> Gérard Genette entend par là le registre du sens propre.

comme espace intérieur du langage. En effet, toute phrase, même la plus simple et la plus commune, tout mot même le plus ordinaire, possèdent une forme ; les sons se succèdent d'une certaine manière, dans un certain ordre, pour former ce mot, les mots pour former cette phrase. Mais cette forme est purement grammaticale ; elle intéresse la morphologie, la syntaxe, non la rhétorique<sup>476</sup>.

La forme rhétorique est cette accession à l'« espace intérieur du langage ». L'art du discours est la façon de faire sens entre les membres d'une communauté. Les figures de style constituent ce qui structure le langage, en permettant qu'il fonctionne en soi comme producteur de sens. Un terme qui n'a pas de connotation figurée reste du registre de la désignation. Sa fonction dans la langue garde quelque chose d'exogène. Mais, de ce qui est le référent pour le sens premier d'un mot, son sens figuré fait une image, une idée<sup>477</sup>. Ce mot qui a réussi dans la langue, en s'émancipant de son référent, véhicule les représentations profondes que se fait du monde telle société.

Cette considération linguistique nous est apparue nécessaire, pour préciser l'importance que nous lisons dans l'émergence d'un sens figuré au mot *horizon*. L'horizon, comme ligne géométrique sur laquelle les définitions du XVIII<sup>e</sup> siècle convoquaient le discours mathématique, s'estompe. Une sorte de fondu-enchaîné où se conjuguent sens premier et sens figuré révèle une acceptation du mot qui n'est pas loin d'être contraire à ce qu'il a signifié jusque-là. Il désignait une frontière qui marquait une coupure entre le visible et l'invisible, et, dans un mouvement à rebours vers l'observateur, il pouvait

---

<sup>476</sup> Gérard Genette, article « Figures », in *Figures*, Paris, Le Seuil, [1966], *Figures I*, « Points-Seuil », 1976, p.209.

<sup>477</sup> Idée, « du grec [ἰδέω](#), forme visible, aspect », nous rappelle le *Robert historique de la langue française*, *op.cit.*, tome 1, p.991. Pierre Fontanier, qui rappelle aussi cette étymologie dans le chapitre 1<sup>er</sup>, « Des idées et des mots », de son *Manuel classique pour l'étude des tropes* [1821] (réédité en 1977 par Flammarion, sous le titre *les Figures du discours*, avec une introduction de Gérard Genette), montre bien, dans les considérations générales dont traitent ses premiers chapitres, le lien qu'il juge probant entre les figures de style, leur connaissance et leur maîtrise, et la profondeur de la pensée ; et il conclut : « Ne pas chercher à les connaître [ces figures], ce serait donc renoncer en quelque sorte à connaître l'art de penser et d'écrire dans ce qu'il a de plus fin et de plus délicat. » (in *les Figures du discours*, réédition susdite, Flammarion, « Champ linguistique », p.67).

désigner la part visible de l'univers. Dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, ce sens concède de la place à un horizon autrement perçu. De statique, déterminé et fermé qu'il était, le mot prend une valeur active, ouverte, mouvante. L'induisent les nouveaux exemples que choisit l'édition 1830 du *Dictionnaire de l'Académie* : « L'horizon politique se rembrunit, se couvre de nuages. L'horizon commence à s'éclaircir. L'horizon des connaissances humaines s'étend, s'agrandit de jour en jour. » Cessant d'être le pourtour d'une enceinte, horizon connote le seuil, le passage. Alors qu'il partageait le visible et l'invisible, il les concilie.

Dans un même mouvement, s'établit une relation essentielle entre lui et la conscience qui l'envisage. L'horizon figure désormais le lieu d'événements qui impliquent le sujet. Métaphore radicalement neuve, c'est sur l'horizon que celui-ci lit son destin. À la lisière indistincte de sa perception il déchiffre ce qui obscurcit, éclaircit, élargit son avenir. Les citations que cette nouvelle édition donne à lire montrent ce glissement dans l'image que l'homme se forge de lui. L'aventure humaine ne se lit plus dans l'œil de Dieu. L'horizon, dans les nouvelles coordonnées que l'homme s'est données, n'est pas purement géographique, ou, s'il l'est, c'est à tenir compte de ce qui s'est investi dans l'idée de géographie : la pensée paysagère conçoit un temps à envisager comme la quatrième dimension de l'étendue.

L'article que Jean d'Alembert consacre au mot « dimension », dans l'*Encyclopédie*, faisait allusion, il est vrai, à cette hypothèse. L'appréhension vient à l'esprit des scientifiques du siècle des Lumières. Après avoir défini la dimension, en science physique, comme « l'étendue d'un corps considéré en tant qu'il est mesurable ou susceptible de mesure », D'Alembert commente, dans un premier temps, les trois dimensions qui définissent la réalité physique d'un objet, et de toute chose du registre de l'étendue : « Comme nous concevons que les corps sont étendus en longueur, largeur et profondeur (ou épaisseur), nous concevons aussi ces trois dimensions dans la matière ». Et,



après des développements de type géométrique et algébrique, D'Alembert observe :

J'ai dit plus haut qu'il n'était pas possible de concevoir plus de trois dimensions. Un homme d'esprit de ma connaissance croit qu'on pourrait cependant regarder la durée comme une quatrième dimension, et que le produit du temps par la solidité serait en quelque manière un produit de quatre dimensions. Cette idée peut être contestée, mais elle a, ce me semble, quelque mérite, quand ce ne serait que celui de la nouveauté<sup>478</sup>.

Pour énigmatique qu'il soit, le passage retient par sa formulation. D'Alembert applique l'idée de durée à la matière qui lui a servi à faire percevoir à son lecteur le principe des trois dimensions, celui d'un objet dans son état solide. Cela lui fait poser, au nom du mystérieux homme d'esprit de sa connaissance, l'opération du « produit du temps par la solidité », c'est-à-dire le produit du temps par les trois dimensions spatiales, pour atteindre à la réalité entière de ce qui est. Même si la formule signe une époque par son vocabulaire, l'idéologie paysagère est évidemment en germe dans cette intuition. Celle-ci conduira, à travers les aléas de la réflexion scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle, à intriquer le temps et l'espace de façon que la définition des ces deux concepts se fera interdépendante, comme l'établira Hermann Minkowski en 1907. L'espace-temps conçu par l'astrophysique pose que la présence d'une masse donnée ralentit l'écoulement du temps, ou qu'une dilatation du temps entraîne une contraction de l'espace. La valeur  $ct$ , qui exprime le produit du temps par la vitesse de la lumière, s'y entend indifféremment comme mesure spatiale ou mesure temporelle. Un phénomène quelconque ne peut plus être compris comme survenu dans l'espace absolu de Newton, immuable en ses trois dimensions, mais il doit être envisagé comme un événement. Il n'a de pertinence que considéré dans un lieu donné et à un moment précis, ces valeurs

---

<sup>478</sup> *Encyclopédie d'Alembert*, article « dimension », consultée ici dans la version en ligne du projet ARTFL (American Research on the Treasury of the French Language), Robert Morrissey ed., Université de Chicago.

relatives à la situation de l'observateur. Cette conception de l'espace-temps détermine notre appréhension du cosmos, et par là notre être au monde. Aussi complexe qu'elle soit devenue dans sa formulation scientifique, elle s'est érigée sur les concepts de position de l'observateur et d'horizon que circonscrit l'expérience paysagère. En terme d'astrophysique, on parle des limites perceptibles de notre espace-temps comme de « l'horizon des événements », et cet horizon est toujours défini par rapport à l'instance qui l'observe. La cosmologie définit sa recherche comme les questions qu'elle adresse à l'au-delà de l'horizon, dans l'intention d'y trouver une mise en cause<sup>479</sup> du sens qu'elle décèle en-deçà. L'horizon endosse le rôle structurel de ce qui peut nous enseigner des vérités complexes, pas encore prises en compte dans notre appréhension du réel.

### 6.1 L'HORIZON DEPLOYE

Prenant à revers l'acception de l'âge classique, l'horizon renvoie à ce qu'on ne voit pas. Lieu d'utopie de la pensée paysagère, il va symboliser ce qui désenclave le monde physique en l'orientant. Là où il refermait l'espace sur lui-même, il va être associé à l'idée de perspective. Le *Dictionnaire historique de la langue française*, nous le notions, avance les années 1820 pour les premières occurrences figurées. Dès 1791, Nicolas de Condorcet, dans ses textes, en montre déjà deux usages de ce type, avec des nuances intéressantes. Dans son deuxième mémoire sur l'instruction publique, il parle de la nécessité d'un enseignement pour tous les hommes « qui ont peu de connaissances, dont les besoins sont bornés, dont l'horizon étroit n'offre qu'un cercle uniforme<sup>480</sup> », et on entend que cet horizon de vie désigne l'espace confiné qui

---

<sup>479</sup> L'au-delà de l'horizon n'est pas seulement une symbolique de l'ailleurs ; il est souvent une pensée de l'envers ou de l'antithèse de la réalité, connue ou admise : possibilité contemporaine de penser la négativité.

<sup>480</sup> Nicolas de Condorcet, *Œuvres complètes*, O'Connor & Arago éd., Paris, Firmin Didot, 1847, tome 7, « Deuxième mémoire sur l'instruction publique. De l'instruction commune pour les enfants » [1791], p.259.

les entoure. Mais, dans le cinquième mémoire, publié la même année, l'horizon s'ouvre, cette fois, à des lendemains radieux. Les esprits révolutionnaires ont-ils aussi une propension aux néologismes et à un emploi précurseur du vocabulaire ?

L'art dont il est question dans ces lignes est, en l'occurrence, la médecine.

Combinons donc l'instruction de manière à rendre les secours de cet art aussi utiles qu'ils peuvent l'être dans son état actuel, et en même temps à nous rapprocher de l'époque d'un changement, moins éloigné que ne le croient les hommes qui ne suivent pas dans leurs détails les progrès des sciences physiques et ceux de l'art d'observer. Nous touchons à une grande révolution, dans l'application de sciences physiques et chimiques, aux besoins et au bonheur des hommes ; encore quelques rochers à franchir et un horizon immense va se développer à nos regards. Tout annonce une de ces époques heureuses où l'esprit humain, passant tout à coup de l'obscurité des pénibles recherches au jour brillant et pur que lui offrent leurs grands résultats, jouit en un jour des travaux de plusieurs générations<sup>481</sup>.

« Encore quelques rochers à franchir et un horizon immense va se développer à nos regards. » L'image sera bientôt un lieu commun. Le paysage devient figure d'une relation au temps<sup>482</sup>, où l'horizon est une qualité liée à cette quatrième dimension que suggérait D'Alembert.

Révolution des mentalités au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, le paysage vient brouiller les catégories qu'avait établies l'âge classique. Dans ce sens, ne nous semble pas bien significative la scission que propose souvent l'histoire de l'art entre ce que l'on conçoit, en France, comme un néoclassicisme de seconde génération, celui, après David, des Anne-Louis Girodet, Antoine Gros, François Gérard, et le mouvement romantique des artistes du nord de l'Europe, qu'il faudrait voir à l'avant-garde. Leur quête a surtout, semble-t-il, beaucoup de points communs. Werner Hofmann note, en préface à cette somme à laquelle nous faisons

---

<sup>481</sup> Nicolas de Condorcet, *Œuvres complètes, op.cit.*, « Cinquième mémoire sur l'instruction publique. De l'instruction relative aux sciences » [1791], p.400.

<sup>482</sup> Voir supra notre chapitre II.

référence dans notre chapitre IV, et qu'il a consacrée à l'expression artistique en Europe dans les années 1750 à 1830 :

La période que nous souhaitons présenter dans cet ouvrage pose de nombreux problèmes à l'historien d'art. En effet, les concepts stylistiques traditionnels, trop généralisateurs, révèlent ici leur défaillance, lorsqu'ils ne mènent pas tout simplement à des malentendus. Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer la résonance particulière que prend la notion de romantisme en France, en Allemagne et en Angleterre<sup>483</sup>.

L'idée de l'historien d'art autrichien est que la monofocalité qu'affichent les œuvres picturales depuis la Renaissance italienne, avec la découverte de la perspective centrale, est désintégrée, selon son mot, par le courant romantique. L'art, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, invente une polyfocalité<sup>484</sup>, qu'Hofmann montre dans les productions artistiques de tous les pays européens, de l'Allemagne à l'Espagne. Cette polyfocalité concerne, dans son optique, toutes les intentions techniques, narratives ou symboliques que l'artiste peut mettre dans sa toile. Dans tous les cas, elle vient insister sur la nécessité de décrypter la réalité sous divers angles en même temps. Il y voit, bien entendu, les prémices du cubisme, en particulier, et de l'art contemporain en général.

La recherche d'Hofmann propose une théorie dans laquelle le schéma structurel point de vue / horizon se complique du fait même de l'investissement des artistes dans la pensée paysagère. Tant que le paysage n'est qu'une idée seconde dans le sujet de la toile, les peintres en proposent une vision monofocale, qui concilie la perspective depuis un point de vue fixe et l'univocité d'une conception religieuse, monothéiste, du monde. Le romantisme, s'émancipant de ce regard, construit une vision qu'Hofmann dit bifocale, en ce qu'elle concilie deux principes opposés : Werner Hofmann met vis-à-vis le concept de révolution, comportant l'idée de cycle, et le concept de

---

<sup>483</sup> Werner Hofmann, *op.cit.*, p.7.

<sup>484</sup> Polyfocalité nouvelle, dans la mesure où l'art médiéval a usé de perspectives polyfocales.

conquête, qu'il rapporte à une progression linéaire du temps. Il illustre cette progression linéaire par l'expansion des guerres de l'Empire, succédant à la Révolution française. L'idée de cycle renvoie au renouvellement que la nature met en scène ; l'idée de conquête, à la visée historique qui va de conserve avec le progrès. L'artiste romantique intègre ses deux hypostases du temps, cyclique et linéaire, comme nous l'explique Werner Hofmann :

L'espoir d'une régénération est inhérent à la révolution, de même que la régénération est inhérente, de façon vérifiable, aux cycles naturels. C'est à cette idée de rajeunissement et de renouvellement que correspondent la religion de la Nature et le culte de l'Être suprême, cette entité féminine conçue par le déiste Robespierre, et en l'honneur de qui fut érigé en 1794, sur le Champ de Mars, une sorte d'autel-cumulus symbolique. Hegel avait d'ailleurs pressenti ces dimensions pseudo-sacrées lorsqu'il avait cru déceler dans la révolution de 1789 une réconciliation du ciel et de la terre [...]. Contrairement à la révolution, la guerre ne vise pas un renouvellement d'ensemble mais l'extension et la stabilisation d'une puissance ; le mouvement de cette dynamique n'est pas circulaire mais linéaire. À cette opposition correspondent deux visions du monde : l'une considère la Nature en tant que modèle de l'évolution organique ; l'autre l'Histoire saisissant la progression vers un but défini. Ces deux pôles déterminent les contenus artistiques de ces années-là, et leur donnent des accents qui sont complémentaires dans leur opposition<sup>485</sup>.

La nature et l'histoire deviennent ici deux façons, qui se contredisent et se complètent, de dire l'horizontalité de la pensée paysagère. Deux concepts, qui n'en sont qu'un, étayant, du côté de la raison, un mythe de la Nature, du côté de l'avènement de l'humanité réalisée, le sens de l'Histoire. Nature et Histoire satisfont au même désir de rationalité, dessinant deux figures du Temps qui se répondent, plus qu'elles ne s'opposent, entre cyclicité et linéarité. Roue du

---

<sup>485</sup> Werner Hofmann, *op.cit.*, p.495-496.

temps et flèche du temps, ces deux figures métaphoriques se conçoivent côte à côte et sans heurts, dans notre façon de pensée.

Ce principe admis, la force du propos de Werner Hofmann tient dans la mise en relief d'une polyfocalité comprise dans un sens plus général, et qui paraît bien propre à notre génération d'étude. Le moi, qui dans l'œil de la divinité se jugeait une entité homogène, se révèle, dans le miroir de la nature, multiple, incertain, autre. L'ordre du temps est changement, instabilité, dépossession. L'horizon y est la ligne imaginaire sur laquelle se projettent promesse et illusion. Il se retire devant le marcheur à la vitesse où celui-ci progresse, il se multiplie au rythme des points de vue que celui-ci adopte. Que l'univers prenne, pour les jeunes artistes et intellectuels de 1800, des irisations singulières est un sentiment que les représentants de cette génération disent et redisent, dans les diverses langues européennes.

Faut-il voir, alors, des idéologies tellement différentes, dans les mouvements de pensée qui portent la révolution française et ceux qui animent les jeunes revues allemandes comme *Athenäum* ? Dans le cadre d'un colloque de 1996 sur *Hölderlin et la France*, dont les actes sont publiés sous ce titre en 1999, la philosophe Françoise Dastur commençait son intervention en jugeant qu'on avait une tendance trop marquée à dissocier les mouvements d'idées mis en scène dans les années 1790 de part et d'autre du Rhin. Notant que les écrivains et intellectuels allemands s'étaient enthousiasmés pour les événements survenus en France, elle fait observer que la dimension plus politique dans l'hexagone, plus philosophique en Allemagne, tenait pour l'essentiel aux contextes nationaux :

Cette différence d'attitude trouve évidemment son explication dans l'histoire et la structure politique des deux pays, l'un fortement centralisé et bureaucraté depuis au moins le règne de Louis XIV, l'autre morcelé en une multiplicité d'États et de seigneuries, et dépourvu de toute unité politique. C'est d'ailleurs dans le contexte de cette absence d'État qu'il faut replacer, pour les comprendre, les appels réitérés

à la constitution d'une patrie, d'un *Vaterland*, des grands penseurs et poètes allemands de cette époque, de Novalis à Fichte<sup>486</sup>.

Si on préfère employer le terme de romantisme pour évoquer le paradigme commun aux nations de l'Europe, dans les années 1800, on notera la remarque de Max Milner, dans le tome d'*Histoire de la littérature française* qu'il a dirigé, sous l'égide de Claude Pichois :

Une fausse conception du romantisme français, en le réduisant à la littérature, l'a amputé de plusieurs dimensions. D'abord de sa composante de vie et d'énergie. La Révolution et l'Empire ont été, non par la littérature mais par l'action, profondément romantiques. Sinon comment qualifier le drame qui se déroule à la Convention, l'épopée dont l'Europe est l'enjeu ? Ce que Henri Heine a très bien vu et très bien dit dans son propre *De l'Allemagne* (1835), quand il reproche à A. W. Schlegel, d'avoir eu pour refrain « que les Français sont le peuple le plus prosaïque du monde, et qu'il n'y a pas du tout de poésie en France ». Heine poursuit : « Ces choses-là, l'homme [Schlegel] les disait dans un temps où devant ses yeux s'offraient encore journallement maint et maint coryphée de la Convention, où il voyait passer devant lui, en chair et en os, les derniers acteurs de cette tragédie de géants, dans un temps où Napoléon improvisait chaque jour une sublime épopée, lorsque Paris fourmillait de dieux, de héros et de rois<sup>487</sup>. »

Hölderlin est de ceux qui ont fondé le plus d'espoirs sur la Révolution française. En janvier 1797, le jeune poète souabe, âgé de 26 ans, répond à son ami Johann Gottfried Ebel<sup>488</sup>, qui s'inquiète de l'évolution des événements en

---

<sup>486</sup> Françoise Dastur, « Hölderlin, histoire et révolution » in Nicole Parfait, dir., *Hölderlin et la France*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 125-126. Actes du colloque de l'Institut d'études françaises de Sarrebruck des 13 & 14 mai 1996.

<sup>487</sup> Max Milner, *Littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire (1820-1869)*, tome 7<sup>e</sup> de Claude Pichois (dir.), *Histoire de la littérature française*, Paris, Arthaud, 1985. Cité ici par Jacques Bony, *Lire le romantisme*, sans référence de page.

<sup>488</sup> Le Dr Johann Gottfried Ebel, qui a six ans de plus qu'Hölderlin, vient de publier en 1795 *Instructions pour un voyageur qui se propose de parcourir la Suisse de la manière la plus utile et la plus propre à lui procurer toutes les jouissances dont cette contrée abonde*. Dès sa réédition, le titre deviendra *Manuel du voyageur en Suisse*, et connaîtra un vaste succès. Claude Reichler et Roland Ruffieux notent, dans leur anthologie : « On ne saurait exagérer l'importance de l'œuvre d'Ebel pour l'histoire du voyage en Suisse, ni d'ailleurs pour l'histoire

France : « L'anéantissement n'existe pas, la jeunesse du monde doit donc procéder de notre décomposition. On peut sans doute affirmer que jamais encore le monde n'a présenté de visage si varié. C'est une gigantesque diversité de contradictions et de contrastes. » Et Werner Hofmann, qui cite cette lettre, poursuit :

Hölderlin illustre son opinion à l'aide de seize couplages antinomiques : « (...) l'ancien contre le nouveau (...), la civilisation contre la brutalité (...), l'histoire, l'expérience, la tradition sans la philosophie, la philosophie sans l'expérience » et il conclut : « On pourrait poursuivre la litanie de l'aube au couchant sans avoir nommé un millième du chaos humain. Mais il doit en être ainsi. [...] Je crois en une révolution future des idées et des conceptions qui fera rougir de honte tout ce qui a existé jusque-là<sup>489</sup>. »

Friedrich Hölderlin, dont Philippe Lacoue-Labarthe écrit qu'il est « sans doute le premier à s'affronter avec une telle lucidité à la disparition de toute règle et de tout modèle, de toute codification en matière d'art<sup>490</sup> », illustre idéalement la pensée postrévolutionnaire. À ce moment de tous les commencements, le paysage qui s'ouvre admet tous les points de vue, se promet tous les horizons.

---

du voyage en général et pour l'analyse de la culture. Le seul succès de ses ouvrages, qui furent la bible des voyageurs pendant un demi-siècle, et dont bien des écrivains tirèrent parti, attesterait de cette importance. Ebel est un transmetteur capital et un inventeur : on lui doit la première mise au point moderne de ce médium culturel promis à un brillant avenir : le guide touristique. » Reichler & Ruffieux, *op.cit.*, p.637. Cet ami d'Hölderlin, mais qui a placé sa vie sous le signe des sciences – médecin et géologue, de formation –, se révèle un personnage emblématique : conviction révolutionnaire et arpentage inlassable des routes et des sentiers, où tout ce que nous enseigne la terre, le ciel et les paysages a son importance, de la minéralogie, à la botanique et à la connaissance des hommes, autrement dit de soi-même. Aussi, entre toutes les judicieuses recommandations qu'Ebel fait pour apprendre à son lecteur à voyager, celle, capitale, de voyager à pied. Toutes les raisons sont bonnes pour cela, depuis la santé physique : « Je ne saurais donc trop recommander ces voyages à pied dans les divers pays de la Suisse, et cela non seulement comme un préservatif propre à conserver la santé, mais aussi comme un remède diététique qui peut la rendre » (*Manuel du voyageur en Suisse*, 3<sup>e</sup> édition, Zurich, Orell, 1818, vol.1, p.11), jusqu'aux bénéfices des rencontres avec les habitants : « Mais il est certain qu'il n'y a que ceux qui voyagent à pied qui puissent parvenir à bien connaître ce peuple-là. » (*Ibid.*, p.56) Du reste, « celui qui voyage à pied ne dépend que de sa volonté et de son bon plaisir : cette indépendance est infiniment précieuse. & » (*ibid.*, p.33).

<sup>489</sup> Werner Hofmann, *op.cit.*, p.668-669. Pour cette citation et pour la précédente placée dans le cours du texte.

<sup>490</sup> Friedrich Hölderlin, *Hymnes, Élégies et autres poèmes*, traduction d'Armel Guerne, introduction de Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Flammarion, « GF », 1983, p.8.



La relation nature / histoire, dans ce contexte, peut bien offrir l'intéressant paradoxe que propose d'y voir Werner Hofmann, mais, dans tous les cas, les deux concepts traitent du temps, et, en cela, n'instaurent pas une antinomie à proprement parler. Comme le montre l'affectation du mot horizon à une métaphore temporelle, la dialectique se résout dans la perception d'un paysage mouvant, émouvant.

C'est l'accord en devenir de l'homme et de la nature qui génère l'histoire, entendue dans le sens qu'elle prend chez Wilhelm<sup>491</sup> Hegel. La philosophie hégélienne est une téléologie, qui fait du Savoir absolu, l'horizon de l'histoire. « *Das absolute Wissen*, commente Alexandre Kojève, c'est l'Homme-possédant-le-savoir-absolu<sup>492</sup>. » Cette entité est l'Être vers quoi tend l'humanité. Le savoir absolu, dit encore Kojève, « c'est l'Être lui-même qui se révèle dans et par ce Savoir, et en tant que ce Savoir<sup>493</sup> ». Quelle que soit la force et l'originalité de la pensée de Hegel, il faut voir dans la visée téléologique de sa philosophie un concept qui se dégage d'une perception historique de notre présence au monde que vit toute une génération, la sienne.

Louis de Jaucourt signe, dans l'*Encyclopédie*, un article « Téléologie », qui montre la suspicion que l'auteur tient à faire partager pour ce mot. Il évoque alors tout ce que les Lumières combattent comme discours théologiques sur le destin de l'humanité. L'idée que le mot véhicule y est dénoncée comme ce qui contrarie une saine prise en compte de la réalité. La physique, écrit sèchement Jaucourt, « s'appauvrira chaque fois qu'elle voudra étudier les faits dans les motifs et qu'au lieu de s'informer comment la nature opère, elle demandera

---

<sup>491</sup> La biographie de l'universitaire américain Terry Pinkard indique que Wilhelm était le prénom usuel de Hegel, cf. Terry Pinkard, *Hegel, a Biography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p.2 : *He was « addressed as Wilhelm by his parents »*. C'était le second de ses trois noms de baptême : Georg, Wilhelm, Friedrich. Aussi, certaines références le donnent comme Georg Hegel, et d'autres comme Friedrich Hegel – dans ce second cas, parce que le prénom inscrit en dernier était le plus souvent, dans les années 1800, le prénom usuel.

<sup>492</sup> Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard [« Classiques de la philosophie », 1947] Gallimard, « Bibliothèques des Idées », 1968. Ici, « Tel », 1979, p.321.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p.321.

pourquoi<sup>494</sup>. » Quand la pensée romantique se réapproprie le mot, ce n'est plus dans une optique religieuse, mais pour construire la figure du progrès. Dans ce nouveau contexte idéologique, la pensée paysagère, pas plus qu'une autre, ne pourrait s'organiser sans un horizon comme éthique.

Le Savoir absolu, tel que Hegel le place en horizon, concilie dans son principe le monde sensible et le monde spirituel. Le philosophe Miklos Vetö écrit, de la profondeur de l'intention intellectuelle chez Hegel :

Adam disait à Ève : « Tu es chair de ma chair, os de mes os », et l'esprit philosophique dira au monde : « Tu es raison de ma raison ». Cette parfaite correspondance ou, si l'on veut, cette coessentialité de l'être et de la raison conduit au célèbre énoncé : le réel est le rationnel, avec comme contrepartie, le rationnel est le réel. Il s'agit d'affirmer l'intelligibilité intégrale du monde et, comme son corollaire, la promesse de la réalisation de toutes les possibilités rationnelles. Autant dire qu'on doit éprouver une joie paisible devant l'intelligibilité du donné présent et un optimisme radical pour l'avenir<sup>495</sup>.

Dans cette optique hégélienne, il est possible de penser, pour reprendre le mot de Miklos Vetö, la *coessentialité* des horizons physique et temporel. Kojève commente ainsi le « *Geist ist Zeit* » de Hegel :

Dans les Conférences d'Iéna, il dit : *Geist ist Zeit*, « l'Esprit est Temps ». Or Esprit signifie chez Hegel, et surtout dans ce contexte, Esprit humain ou Homme, plus particulièrement l'Homme collectif, c'est-à-dire le Peuple ou l'État, et en fin de compte l'homme intégral ou l'humanité dans la totalité de son existence spatio-temporelle, c'est-à-dire la totalité de l'Histoire universelle<sup>496</sup>.

---

<sup>494</sup> Louis de Jaucourt, in *Encyclopédie, op.cit.*, tome XVI, article « Téléologie ».

<sup>495</sup> Miklos Vetö, *De Kant à Schelling. Les deux voies de l'idéalisme allemand*, Grenoble, Jérôme Millon, 2000, vol.2, p.19. Miklos Vetö, professeur honoraire de l'Université de Poitiers, est chercheur au CRHIA, Centre de recherche sur Hegel et sur l'idéalisme allemand.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p.370. « Conférences » ou « leçons » d'Iéna. Hegel commence à enseigner à l'université d'Iéna en 1801. Il a 31 ans. Il sera titularisé en 1805.

## 6.2 L'HUMANITE COMME HORIZON

Quand Germaine de Staël publie, dans l'année symbolique de 1800, sa théorie de la littérature, tout entière construite sur l'horizon du progrès, elle vante les littératures du Nord de l'Europe contre celles du Midi, qu'elle juge prises au piège de la culture gréco-latine. La complexité socioculturelle de ces dernières est le reflet d'une civilisation révolue. Ciel de traîne de la querelle des Anciens et des Modernes, les accents de Germaine de Staël n'en sont pas moins neufs. Il ne s'agit plus, chez elle, d'un débat entre l'apport de la tradition et l'esprit d'expérience, mais d'un changement complet d'optique. L'horizon d'une humanité idéale oriente désormais la réflexion. Idée forte tirée de la Révolution, c'est depuis cet horizon que le paysage philosophique se réorganise. Dans une attitude qui se situe à mi-chemin entre l'hommage à la vision chrétienne et la provocation, Germaine de Staël baigne son paysage dans une lumière religieuse, sans se priver du mot.

Que deviendrait l'être estimable que tant d'ennemis persécutent si l'on voulait encore lui ôter l'espérance la plus religieuse qui soit sur terre, les progrès futurs de l'espèce humaine ? J'adopte de toutes mes facultés cette croyance philosophique. Un de ses principaux avantages, c'est d'inspirer un grand sentiment d'élévation<sup>497</sup>.

L'homme trouvait dans le christianisme un réconfort à ses malheurs dans les extases contemplatives que lui offrait le paradis. En un rigoureux parallèle, la religion staélienne du progrès annonce l'avènement d'une humanité épanouie. Comme espérance la plus religieuse qui soit sur terre, elle doit être comprise comme un aboutissement de la morale chrétienne. Germaine de Staël établit des paliers dans la foi, au sommet desquels elle place l'idéal humanitaire<sup>498</sup>. En veine de formules, elle reprend la figure christique de la créature souffrante, pour parler de l'Homme, cet « être estimable que tant d'ennemis persécutent ».

---

<sup>497</sup> Germaine de Staël, *De la littérature, op.cit.*, p.88-89.

<sup>498</sup> « Ce que la morale de l'évangile et la philosophie prêchent également, c'est l'humanité », écrit-elle plus loin, au chapitre « De l'esprit général de la littérature chez les modernes ». *De la littérature, op.cit.*, p.185.

Germaine de Staël annonce ce Nouveau Pacte dans l'esprit chrétien comme une conversion que la morale réclame : « J'adopte cette croyance. » Pari pascalien, avec d'autres engagements, plus politiques. L'horizon n'est pas un fait, il n'est pas même un objectif ; il est une foi, une espérance. Il donne sens au paysage, en l'orientant et en l'ouvrant, en en spécifiant le mouvement. Projet au sens propre, cet horizon procure, du point de vue de notre écrivaine, un grand sentiment d'élévation qui se communique au paysage qu'il structure. Il n'y a que la croyance pour créer un horizon authentique. C'est qu'il y faut cette part de doute qui fait la liberté de nos visions.

Ces lointains mettent le monde en marche. *De la littérature* est une apologie de l'élan.

Qu'est-ce que l'homme, s'il se soumet à suivre les passions des hommes, s'il ne recherche pas la vérité pour elle-même, s'il ne marche pas toujours vers les hauteurs des pensées et des sentiments ? Il faut à toutes les carrières un avenir lumineux vers lequel l'âme s'élance<sup>499</sup>.

« La plus imposante des réunions : les lumières et la morale<sup>500</sup> », voilà ce qui anime le monde, tel que veut le croire Germaine de Staël. Il s'agit d'« engager les bons esprits à diriger cette force irrésistible, dont la cause existe dans la nature morale, comme dans la nature physique est renfermé le principe du mouvement. »

Placée sous le signe du temps comme vecteur du sens, l'idéologie paysagère est une pensée du mouvement, sous toutes ses formes. Aventure épique avec les armées de l'empire ; apologie de la marche à pied pour l'épanouissement de l'âme et du corps, chez le philosophe de la vie quotidienne. Quand la démesure d'un Bonaparte lui fait arpenter l'Europe, du Nord au Sud et d'Ouest en Est, à la poursuite d'une vision politique qui s'avérera un mirage<sup>501</sup>, l'intellectuel des

---

<sup>499</sup> *Ibid.*, « chapitre IX et dernier », p.410.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p.413, pour cette citation et la suivante.

<sup>501</sup> Ne faut-il pas voir, dans la dérobade des armées russes derrière lesquelles s'éreinte Napoléon, une métaphore idéale de l'horizon. L'image parle d'autant mieux que les quelques

années 1800, qui pourrait bien voir les troupes ennemies débouler au coin de son bois, en arpente pacifiquement les sentiers, pour sa santé physique, mentale, morale.

Se promener relève de l'éthique. Karl Gottlob Schelle, professeur à Halle, en Saxe, en fait une discipline philosophique, un art de vivre. Son petit essai *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen*, « Des promenades ou de l'art d'aller à pied », paraît en 1802. « Personne encore n'avait essayé de théoriser cette activité », note Pierre Deshusses, dans la préface à sa traduction française<sup>502</sup>. L'activité elle-même commence, à la même époque, à prendre une grande place dans la vie quotidienne, avec la vogue des jardins publics et les promenades organisées à la campagne, dans l'esprit rousseauiste.

L'horizon social de Germaine de Staël est de procurer le bonheur à la société des hommes ; l'horizon de la marche, c'est le bonheur de l'individu, car le sujet de la promenade, c'est l'être du promeneur. Le marcheur, à faire des circonvolutions dans une belle campagne, va au-devant de lui-même. La façon pédagogique de Karl Gottlob Schelle est d'initier à la promenade par la méthode douce, mais il s'agit d'une philosophie authentique, par la raison même qu'elle veut prendre en compte notre existence ordinaire. La « philosophie pratique » que prône Schelle lui paraît celle qui est capable de faire de tout un chacun un philosophe. Pour Schelle, la philosophie doit descendre dans la rue ou, pour mieux dire, à la promenade. Le philosophe ne doit pas se cantonner dans les abstractions. Une spéculation tout intellectuelle

ne contient que les germes capables de féconder les vastes terres de l'humanité.

C'est la tâche du philosophe pratique de favoriser, à partir de la philosophie, le développement de ces germes dans leur rapport avec les différents objets de la vie.

---

engagements militaires qui auront lieu ne permettront pas de déterminer vainqueur et vaincu. L'avancée forcée – voulue par Napoléon au pas de course – de l'armée française dans les steppes russes sera la première cause de son délabrement et de sa désintégration. En manière de coucher de soleil, l'incendie de Moscou.

<sup>502</sup> Karl Gottlob Schelle, *L'Art de se promener*, Pierre Deshusses trad., Paris, Payot & Rivages, 1996, « Rivages poche », p.10.

[...] La philosophie doit se rapprocher en toute confiance du domaine de la vie ; loin de toute prétention, elle doit se montrer capable de distraire les gens aux heures de loisirs, elle doit même se mêler aux plaisirs d'une humanité raffinée pour faire également sentir sa valeur dans des domaines qui n'ont rien de philosophique et étendre son influence à toute la partie cultivée de la nation dont elle revendique l'amour<sup>503</sup>.

Comme toute chose en 1800, la philosophie doit se démocratiser, et elle n'y parviendra qu'en séduisant<sup>504</sup>. On ne va pas vers soi-même dans la tension, dans l'épuisement et, pour ainsi dire, à reculons. Vivre, décrète Schelle dans son introduction, c'est « agir et prendre conscience de son existence, par la sensibilité, la pensée et l'action<sup>505</sup> » Cette approche qualitative réclame d'une « humanité raffinée » d'intensifier sa conscience d'être. Schelle récuse avec humour les affairistes bornés qui moralisent sur l'inutilité de la promenade :

L'auteur ne saurait répondre autrement qu'il le fait aux objections qui suivent contre l'art de se promener et qui sont tellement fallacieuses qu'elles ne peuvent être inventées : « *Se promener est tout simplement un luxe. L'époque où les gens commencent à se promener dans un endroit donné marque le début d'une déchéance économique et commerciale.* » Ah ! savoir comment tirer des profits et des rentes de la promenade, voilà une tâche qui serait digne d'être dotée d'un prix<sup>506</sup> !

À ces niaiseries, Karl Gottlob Schelle oppose « le jeu d'influences réciproques entre le corps et l'esprit<sup>507</sup> ». La promenade, dans son optique, est le point

---

<sup>503</sup> *Ibid.*, p.20-21.

<sup>504</sup> Dans sa fameuse *Introduction à la vie dévote*, François de Sales, deux siècles plus tôt, prêchait déjà, dans l'intention pédagogique de séduire, une « dévotion intérieure et cordiale », qui rend les actions que nous réclame Dieu « agréables, douces et faciles ». Pour ces deux citations, cf. François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, Lyon, Périsse, 1832, p.7. Le parallèle mérite d'être fait, quand il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, d'écarter les résistances face à un effort à faire. Agir en humaniste chrétien, chez François de Sales ; agir en adepte d'une philosophie naturelle, chez Karl Gottlob Schelle. La promenade et la dévotion, bien comprises, rendent la vie douce et facile. Chacune dans son système de valeur.

<sup>505</sup> Karl Gottlob Schelle, *op.cit.*, p.28.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p.29.

aveugle du concept d'horizon. La promenade ne va nulle part ; c'est sa marque. Mais si elle tourne en rond, c'est parce que son horizon est au centre, ni plus ni moins saisissable que celui qui circonscrit la vision du promeneur. Schelle s'applique à dire et redire, comme il chercherait une réponse pour lui-même, le point de connivence entre les effets intellectuel, spirituel et physique de la marche.

Les promenades ne sont pas destinées à poursuivre des cogitations métaphysiques ou physiques, à résoudre des problèmes mathématiques, à repasser l'histoire, bref elles ne sont pas faites pour la méditation. [...] Durant la promenade, l'attention [...] doit glisser au-dessus des objets en quelque sorte, répondre à leurs sollicitations plutôt que de se laisser contraindre à leur étude [...]. L'esprit [...] se trouve ainsi placé dans un rapport de communauté directe avec la nature et le genre humain qui touche les cordes les plus délicates de son être<sup>508</sup>.

Le promeneur se découvre lui-même par un renoncement à toute quête, parce qu'alors les objets extérieurs peuvent le solliciter. La nature, le genre humain s'adressent à lui, de la plus banale et la plus délicate façon. Schelle prend en considération tous les types de promenades, de celles qu'on mène solitaire au fond d'une campagne à celles que proposent les allées plantées de nos villes ou les jardins publics fréquentés. Chacune a son intérêt, et les expériences qu'on y fait sont d'autant plus riches qu'elles sont variées.

La promenade s'offre, sous la plume de Schelle, comme le moyen de rendre compte d'un point capital de l'expérience paysagère. « L'attention doit glisser au-dessus des objets. » Ce conseil qu'aucun auteur ne penserait à donner pour commenter la contemplation d'un paysage, la thématique de la promenade l'autorise, parce qu'elle a cette liberté qu'engendre le mouvement. La contemplation d'un paysage pourrait bien être un acte trop grave pour qu'il n'y ait pas violence faite à l'intimité de l'observateur, à lui expliquer noir sur blanc comment il doit s'y prendre. Mais traiter de la promenade est un sujet tellement

---

<sup>508</sup> *Ibid.*, p.33-34.

moins engageant qu'on peut sans lourdeur en dire plus. Étant envisagée par Schelle pour sa valeur éthique, la promenade peut être analysée en tant que méthode. Dans sa simplicité, elle permet d'énoncer les règles morales de notre relation au paysage :

La tâche est ici la suivante : faire le lien entre l'activité intellectuelle et l'activité corporelle, élever un processus mécanique, la marche, au rang d'un processus intellectuel. [...] À cela il faut ajouter que l'esprit, au cours d'une promenade, doit trouver la matière et les objets de son activité spontanée dans la sphère même de la promenade<sup>509</sup>.

Schelle rejoint là, exactement dites, les préoccupations de son temps. Chez Senancour comme chez Constant, chez Chateaubriand comme chez Germaine de Staël, la finalité est pour tous d'élever le matériel au spirituel, de saisir l'âme des choses. La promenade est cette tâche, par excellence : « Cette activité intellectuelle dépourvue de toute contrainte [...] n'a pas d'équivalent ailleurs que dans la promenade<sup>510</sup>. » Si Schelle module ces considérations sur cent cinquante pages, c'est pour nous faire sentir, avec mille nuances, comment le processus intellectuel en jeu dans la promenade en est un sans en être.

Il ne faudrait pas que l'intérêt porté par le promeneur à la nature soit d'ordre intellectuel. Un tel intérêt irait au-delà de la simple impression des choses, au-delà de leur surface charmante, et il transformerait le libre jeu de l'imagination, pure activité de délassement, en une affaire sérieuse, aussi épuisante pour l'esprit qu'exténuante pour le corps. La nature ne peut agir de façon pleine et pure pour égayer l'esprit, pour le rendre capable d'accueillir fidèlement les choses, pour lui donner une connaissance familière de ses phénomènes, que dans la seule disposition intérieure favorable à la promenade. Lorsqu'on se laisse aller à ses impressions, l'âme ingénue et pas seulement passive<sup>511</sup>.

---

<sup>509</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>510</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p.37-38.



Il existe un équilibre instable, des plus difficile à trouver et à tenir, où tout de soi est sollicité. Un abandon de l'esprit et du corps y est nécessaire, et cet état paradoxal touche à l'éveil de notre conscience. Schelle veut parvenir à énoncer ce qu'est la plus haute vigilance de notre être-là. Ce point de fuite du moi s'ouvre à lui-même parce qu'il s'ouvre à tout ce qui n'est pas lui : « Si quelqu'un ne faisait que se voir soi-même dans la nature ou utilisait simplement cette dernière comme décor, pour poursuivre ses idées sans aucun rapport avec elle, il pourrait tout aussi bien rester dans sa chambre<sup>512</sup>. »

L'art de se promener, tenu de nous détendre et de nous égayer, n'est ni chose facile, ni chose anodine. Pour dire à quoi la promenade vécue pleinement nous fait accéder, Schelle utilise à plusieurs reprises l'expression d'« ingénuité de l'âme ». Et le philosophe n'est pas tendre pour ceux qui, pour une raison ou une autre, n'envisageraient pas de se promener.

Celui qui ne ressent pas de temps en temps le besoin d'un commerce solitaire et ingénu avec la nature n'est qu'un individu commun dont la nature profonde n'est jamais parvenue à maturité<sup>513</sup>.

Cette « pure activité de délasserment » est l'acte essentiel où s'accomplit notre être. Le courant mystique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles concevait l'expérience d'une intimité avec le Principe créateur par un effort d'abstraction à tout ce qui nous entoure. Quand la toute jeune Thérèse d'Avila est en quête de « ce royaume intérieur, dont, dans un premier temps, elle avait découvert la richesse et l'immensité<sup>514</sup> », elle s'en remet aux exercices spirituels du père mineur Francesco de Osuna, dont « la technique consistait à se retirer en soi-même, à se rendre aveugle, sourd et muet au monde extérieur, à ne rien penser, pour échapper à la multiplicité des images et des idées, afin de fixer le regard de l'âme sur Dieu seul<sup>515</sup> ». D'autres *Exercices spirituels*, restés fameux, ceux que

---

<sup>512</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p.53-54.

<sup>514</sup> Emmanuel Renault, *Sainte Thérèse d'Avila et l'expérience mystique*, Paris, Le Seuil, « Maîtres spirituels » n°38, 1970, p.23.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p.21.

rédiéa le fondateur de la Compagnie de Jésus, Ignace de Loyola, sont résumés ici par la plume de Roland Barthes :

Retraite dans un lieu clos, solitaire et surtout inhabituel, conditions de lumière (adaptées au sujet de la méditation), emplacements de la pièce où doit se tenir l'exercitant, postures (à genoux, prosterné, debout, assis, visage vers le ciel), portée du regard, qui doit être retenu [...] <sup>516</sup>

Cette présence multipliée à la réalité profonde du monde et de soi au monde se trouve, dans l'expérience paysagère, comprise a contrario. La trame commune, pourtant, est une attitude d'abandon à tout ce qui n'est pas soi. Dans les deux cas, une tension spirituelle, à travers une mise à l'épreuve – qui peut bien être douce – des sens, doit atteindre à une immédiateté du sens. La première expérience le cherche dans la verticalité introspective ; la seconde dans une horizontalité perspective.

### 6.3 LE SENTIMENT OCEANIQUE

Traitant de l'article « Mystique », dans l'*Encyclopædia universalis*, Michel de Certeau juge que la mystique chrétienne telle qu'elle se redéfinit à l'époque moderne est en rupture radicale avec la conception qu'en avait la théologie médiévale. Il en écrit :

Depuis que la culture européenne ne se définit plus comme chrétienne, c'est-à-dire depuis le XVI<sup>e</sup> ou le XVII<sup>e</sup> siècle, on ne désigne plus comme mystique le mode de sagesse élevée à la pleine connaissance du mystère déjà vécu et annoncé en des croyances communes, mais une connaissance expérimentale qui s'est lentement détachée de la théologie traditionnelle ou des institutions ecclésiastiques et qui se caractérise par la conscience, acquise ou reçue, d'une passivité comblante ou le moi se perd en Dieu <sup>517</sup>.

---

<sup>516</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil, « Points », 1971, p. 54.

<sup>517</sup> Michel de Certeau, *Encyclopædia Universalis, op.cit.*, article « Mystique », tome 15, p.1032, 2<sup>e</sup> & 3<sup>e</sup> col.

La mystique, avec des personnalités comme Thérèse d'Avila ou Jean de la Croix, ne se revendique plus comme une science, et donc ne relève plus de la théologie, mais évoque désormais un état de conscience. Ce processus est accompli, selon le philosophe jésuite, à l'âge classique, comme le montre « le fait qu'au XVII<sup>e</sup> siècle seulement on se met à parler de “la mystique”, le recours à ce substantif correspondant à l'établissement d'un domaine spécifique ». Et l'auteur précise : « Auparavant mystique n'était qu'un adjectif, qui qualifiait autre chose et pouvait affecter toutes les connaissances ou tous les objets, dans un monde religieux. » Dans cette évolution se distingue une acception profondément autre de l'idée d'absolu :

[...] l'Absolu dont les mystiques parlent, et qui sera situé dans l'invisible, [sera] tenu pour une dimension obscure et universelle de l'homme, considéré ou expérimenté comme un réel caché sous la diversité des institutions, des religions ou des doctrines. Sous ce second aspect, on tend vers ce que Romain Rolland appelle « le sentiment océanique »<sup>518</sup>.

Dans la correspondance entre Romain Rolland et Sigmund Freud à laquelle Certeau fait allusion, l'auteur de *Jean-Christophe* commente, à l'adresse du psychanalyste autrichien, ce qu'il met à la source de qu'il nomme l'énergie religieuse :

Le sentiment que j'éprouve [ce « sentiment océanique »] m'est imposé comme un fait. C'est un *contact*. Et comme je l'ai reconnu identique, avec des nuances multiples, chez quantité d'âmes vivantes, il m'a permis de comprendre que là était la véritable source souterraine de l'*énergie religieuse* — qui est ensuite captée, canalisée et desséchée par les Églises, au point qu'on pourrait dire que c'est à l'intérieur des Églises, quelles qu'elles soient, qu'on trouve le moins de vrai sentiment « religieux »<sup>519</sup>.

<sup>518</sup> *Ibid.*, 3<sup>e</sup> col. Pour cette citation et celle qui la précède immédiatement dans le cours du texte.

<sup>519</sup> Cité in Jean-Pierre Valabrègue, *la Solitude de l'homme de vigie. Romain Rolland et la métaphore*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.175. La lettre originale de Romain Rolland étant en allemand, elle est donnée ici dans la traduction de Madeleine et Henri Vermorel, traducteurs de la *Correspondance* entre Freud et Rolland. Cf. aussi Sophie Bridier, « The Great Good Place :

Tant de ce propos de Romain Rolland que de la citation de Michel de Certeau, on retient l'égalité que pose la pensée moderne occidentale entre l'absolu et un réel caché sous la diversité des institutions, des religions ou des doctrines. La mystique profane qui s'y dit n'a guère à envier par sa radicalité à la foi religieuse, quel qu'en soit le dogme. L'expérience de l'inaccessible réel qui sous-tend notre sentiment océanique ne peut être faite que dans une forme d'épiphanie, et le mystère qui est au cœur de ce réel pourrait bien s'imposer avec plus d'autorité que tous les dieux de l'univers. Ne revendique-t-il pas, comme le dieu de la Bible, une universalité qui transcenderait les cultures et les sociétés humaines ?

Pour dire l'énigme d'être, notre culture contemporaine s'est donné deux horizons symboliques : aux confins des lignes de fuite, l'horizon du Temps, et, comme accord parfait entre soi et le monde, l'horizon du Réel. Chacun des deux reflète de l'autre : présence de l'Être conçue dans un processus historique face à une présence réalisée.

L'expression de « sentiment océanique », que choisit Romain Rolland pour dire la reconnaissance en nous de l'énergie religieuse, fait, bien sûr, paysage. Elle est aussi la reconnaissance de ce que notre monde contemporain, depuis l'époque romantique, privilégie comme métaphore la plus commune d'une saisie infinie du réel : l'horizon marin, l'océan. L'océan, bien plutôt que la mer. La connotation sémantique d'infinitude et d'inconnaissable, qu'induit le premier terme, ne se retrouve pas dans le second. Okeanos est « le fleuve mythique, qui coule, sans source ni fin, autour du monde terrestre et le limite (Homère), puis de la mer extérieure qui, pour les Anciens, bordait le monde connu<sup>520</sup> ».

---

Henry James et la sensation océanique », in Sophie Geoffroy-Menoux, dir., *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.38. En réponse à Rolland, Freud s'interrogera sur le sentiment océanique dans *Malaise dans la civilisation*.

<sup>520</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, op.cit., article « Océan », tome 2, p.1353. La perception dudit sentiment océanique comme expérience paysagère est tellement évidente, dans notre culture, que les interprétations que l'on a pu lire, chez divers auteurs, de ce sentiment se commentent toujours en termes de paysage.

Par rapport à un paysage terrestre, les lignes de fuite, en mal de repères, se sont effacées, les perspectives se font insignifiantes. L'incongruité du paysage océanique nourrit la fascination que procure son spectacle. Rien n'y suggère un sens directionnel, et le soleil même semble en surgir ou s'y perdre comme au hasard de l'immensité. La ligne d'horizon se courbe jusqu'à se refermer sur elle-même, si l'observateur se trouve en mer, et aucun point de cette ligne n'a plus de signification qu'un autre. Un inquiétant ravissement naît là, de ce paysage horizontal dont l'horizon est partout et nulle part, et qui n'avoue ni d'en-deçà ni d'au-delà. Face à l'horizon terrestre, placé symboliquement du côté de l'avènement de l'Être par l'histoire, l'horizon océanique symbolise l'Être-là terrible et désirable, l'Être de l'absolue présence.

Chateaubriand ne manque pas d'en faire quelques éblouissements de *Génie du christianisme*. Dans son chapitre intitulé « Deux perspectives de la nature », son héros se tient de nuit devant l'océan, sur le pont du bateau qui l'emporte vers le Nouveau Monde.

Pour tout bruit, on entendait le froissement de la proue sur les flots, tandis que les étincelles de feu couraient avec une blanche écume le long des flancs du navire. Dieu des chrétiens ! c'est surtout dans les eaux de l'abîme et dans les profondeurs des cieux que tu as gravé bien fortement les traits de ta toute-puissance ! Des millions d'étoiles rayonnant dans le sombre azur du dôme céleste, la lune au milieu du firmament, une mer sans rivage, l'infini dans le ciel et sur les flots ! Jamais tu ne m'as plus troublé de ta grandeur que dans ces nuits où, suspendu entre les astres et l'Océan, j'avais l'immensité sur ma tête et l'immensité sous mes pieds<sup>521</sup>.

Absence absolue, présence absolue. Là où le monde est en creux, là où tout horizon se dilue, l'Être se dévoile et comble l'horizon. Ce paradoxe ouvre à notre monde contemporain sous la figure de l'oxymore. Pour lui donner sa mesure, le parangon des écrivains romantiques nomme Dieu ce sentiment océanique, qui, a contrario, n'est tel que de préserver une dimension mystique.

---

<sup>521</sup> François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, op.cit., I, v, 12, p. 78.

De Chateaubriand et de Romain Rolland, qui dira lequel prend l'effet pour la cause ? L'horizon chrétien que propose le premier a au moins le mérite de relever d'une prise de position déterminée. C'est dès les premières lignes de *Génie du christianisme* que l'écrivain annonce sa méthode et son principe :

Qui est-ce qui lirait maintenant un ouvrage de théologie ? Quelques hommes pieux qui n'ont pas besoin d'être convaincus, quelques vrais chrétiens déjà persuadés. [...] Il est tant de montrer que, loin de rapetisser la pensée, [le christianisme] se prête merveilleusement aux élans de l'âme et peut enchanter l'esprit aussi divinement que les dieux de Virgile et d'Homère. [...] Mœurs de nos aïeux, peinture des anciens jours, poésie, romans même, choses secrètes de la vie, nous avons tout fait servir à notre cause. [...] Et quand notre sujet nous force de parler du dogme de l'existence de Dieu, nous cherchons seulement nos preuves dans les merveilles de la nature<sup>522</sup>.

Les merveilles de la nature prouvent Dieu en tant que mystère : « Dieu même est le grand secret de la nature. La divinité était voilée en Égypte et le sphinx s'asseyait sur le seuil de ses temples<sup>523</sup>. » La doctrine chrétienne est donc sauve, et la morale lui revient. Le bien et le mal s'appréhendant désormais dans une perspective paysagère, « quiconque est insensible à la beauté pourrait bien méconnaître la vertu ». L'esthétique et l'éthique sont une seule et même chose. Chateaubriand avertit qu'il en va de la responsabilité de l'écrivain de le savoir :

Un écrivain qui refuse de croire en un Dieu auteur de l'univers et juge des hommes dont il fait l'âme immortelle bannit d'abord l'infini de ses ouvrages. Il renferme sa pensée dans un cercle de boue dont il ne peut plus sortir. Il ne voit rien de noble dans la nature, tout s'y opère par d'impurs moyens de corruption et de régénération. L'abîme n'est qu'un peu d'eau bitumineuse, les montagnes sont des protubérances de pierres calcaires ou vitrescibles, et le ciel, où le jour prépare une immense solitude, comme pour servir de camp à l'armée des astres que la nuit y

---

<sup>522</sup> François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *op.cit.*, p.12 & 13.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p.14.

amène en silence, le ciel, disons-nous, n'est plus qu'une immense voûte momentanément suspendue par la main capricieuse du hasard<sup>524</sup>.

La puissance d'évocation de Chateaubriand, dans son apologie du christianisme, tient à un énième paradoxe. Faire du message chrétien un dépassement des croyances religieuses des siècles antiques et des sociétés qu'on dit sauvages, c'est affirmer un processus historique. Pourtant l'écrivain breton dénie toute idée de progrès et toute visée téléologique pour l'humanité. Dans la théologie classique, la Révélation chrétienne se passait, il est vrai, d'explication historique ; l'affaire était laissée à la décision souveraine de Dieu. Mais les temps ont changé, Chateaubriand arrive à une époque où on ne peut se dédouaner d'affronter ces questions. Néanmoins, il l'écrit à Louis de Fontanes, il a « le malheur de croire avec Pascal que la religion chrétienne a seule expliqué le problème de l'homme<sup>525</sup> ». Le malheur de croire, sans doute, ce que Blaise Pascal pouvait encore avoir le bonheur de croire. Dieu n'est plus tout à fait le même que cent cinquante ans plus tôt.

Argumenter contre la théorie de la « perfectibilité » est le thème de cette lettre à Fontanes, de décembre 1800, au lendemain de la publication du *De la littérature*. « Hélas ! ironise-t-il dans cette même lettre, il serait fort doux de croire que nous nous perfectionnons d'âge en âge et que le fils est toujours meilleur que son père<sup>526</sup>. » Même si Germaine de Staël ne situe certainement pas le débat à ce niveau, et pense tout également qu'un fils peut être pire que son père, Chateaubriand se flatte que le *Génie du christianisme* vienne repréciser la direction de l'horizon à ceux dont le regard s'est perdu. La foi chrétienne suffit à révéler l'univers comme un paradis terrestre déjà advenu, dont l'athée a la faiblesse de cœur de ne pas sentir la présence.

---

<sup>524</sup> *Ibid.*, p.233. Pour cette citation, et la précédente dans le cours du texte.

<sup>525</sup> François-René de Chateaubriand, *Correspondance générale*, I, 1797-1807, Paris, Gallimard nrf, 1977, p.107.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p.107.

Il est un Dieu. Les herbes de la vallée et les cèdres de la montagne le bénissent, l'insecte bourdonne ses louanges, l'éléphant le salue au lever du jour, l'oiseau le chante dans le feuillage, la foudre fait éclater sa puissance et l'océan déclare son immensité ; mais l'homme seul a dit : il n'y a point de dieu<sup>527</sup>.

Un de ces petits tableaux, plus ou moins inspirés, plus ou moins cocasses, plus ou moins grotesques aussi, qui constellent le *Génie du christianisme*. Mais de celui-ci, la chute est sèche et on trouve du panache à cet homme seul qui dit : il n'y a point de dieu. Le lecteur familier de Chateaubriand peut bien le soupçonner de connivence avec cet homme révolté, et reniant Dieu en filigrane, pour la beauté de l'image. Du *Génie* à la *Genèse*, cette représentation de l'homme n'en réveille-t-elle pas une autre, d'Adam gâchant son bonheur pour le goût de la révolte ? À jouer de cette référence, on comprend que l'acte qui chasse le premier couple du jardin d'Eden est, vu au revers, ce qui lui ouvre l'horizon et le sens de son destin. Le Dieu chateaubriandien nous fait, dans de tels passages, éprouver qu'Il obstrue le paysage plus encore que sa présence ne l'exalte.

Face à Chateaubriand, c'est bien de se garder de convoquer Dieu qui fait de Senancour un peintre aux infinis plus émouvants. La jeunesse des deux écrivains aura été hantée par des horizons. En avril 1791, François-René, qui a 22 ans et pense littérature bien plus que politique, va traverser l'océan pour son aventure américaine ; en août 1789, Étienne, jeune Parisien de deux ans son cadet, et qui pense lui aussi littérature bien plus que politique, quitte en catimini la maison paternelle, pour aller escalader les versants escarpés de la Suisse. Il est en quête de nature originelle, en quête de l'homme, en quête de soi<sup>528</sup>. Il en rapportera, trois ans plus tard, la matière de deux petits livres, qu'il fait imprimer coup sur coup, comme les deux volets d'une même réflexion. En

<sup>527</sup> François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *op.cit.*, p.60.

<sup>528</sup> Il y trouvera, en tout cas, une histoire d'amour avec une jeune femme qu'il épousera, et dont il aura une fille et un fils, avant que tout aille mal. En 1795, de retour en France, il prend un logement à la campagne, à Mont-l'Évêque, près de Senlis, seul. Son fils, Florian, sera militaire de carrière ; sa fille, Eulalie, auteure de romans pour la jeunesse, se rapprochera de son père, devenant son premier biographe.



1792, c'est *les Premiers Âges*, sous-titré *Incertitudes humaines* ; en 1793, c'est *Sur les générations actuelles*, sous-titré *Absurdités humaines*. Dans ce diptyque, il s'emploie, comme il le fera d'autres manières toute sa vie, à venir à bout de ses questionnements sur le sens de notre présence au monde. Sa façon à lui est de récuser tout système et de se revendiquer le type du Béotien ou du Candide. Il signera ses deux petits ouvrages d'une même formule adolescente : le « rêveur des Alpes ». La tirade qui fait l'incipit de *Sur les générations actuelles* pourrait bien valoir pour toutes les définitions de l'horizon que propose notre modernité :

Dans l'immensité de ce qui existe est un espace très borné pour qui discernerait le tout, mais illimité pour l'homme, dont les sens, fixés à un point de l'univers, ne perçoivent que des sensations locales. Dans cet espace vaste, peut-être vide, sont mus, par des forces douteuses, des causes inconnues, des solides semblables en quelques points, dissemblables en une multitude d'autres, mais que l'analogie, guide suspect, imaginaire sans doute, qui des objets demi-connus nous transporte à des suppositions hasardées, nous représente comme d'innombrables masses circulaires, combinant mutuellement leurs émanations et leurs impulsions, s'éclairant, s'attirant, et formant de l'harmonie de leurs rapports un ensemble, un résultat que l'homme étudie, qu'il connaîtra peut-être, partie du grand Tout, dont l'existence est incompréhensible, la cause une essence indéfinissable, la nature et les propriétés, un composé inénarrable. Des myriades de siècles sont les principes des nombres par lesquels on suppose la durée. Les orbites des comètes sont les atomes des distances par lesquelles est mesurée son étendue. Ces constellations accumulées, que nul ne saurait supputer, sont peut-être ses premières limites, et notre univers des parcelles échappées de cette université d'êtres, dont nous multiplions dans nos temples chétifs, l'unique, l'infinie, l'éternelle, l'indicible essence<sup>529</sup>.

---

<sup>529</sup> Le Rêveur des Alpes, *Sur les générations actuelles. Absurdités humaines*, Paris, sans nom d'éditeur, 1793, p.2.

Horizon physique et horizon historique, horizon scientifique et horizon intime, le dire touche aux confins de ce qui renonce à se comprendre. Senancour conclut cet extraordinaire tableau, par une phrase qui, comme à son habitude, paraphrase le tout d'un ultime renversement : « Je laisse à des intelligences plus qu'humaines ces considérations élevées ; elles ne sont pas faites pour moi. Comment décrirais-je ce que l'homme ne peut atteindre, puisque je ne suis qu'homme, ne parle qu'à l'homme et ne sais pas même ce qu'il sait ou croit savoir<sup>530</sup> ? »

La dette du jeune Étienne Pivert<sup>531</sup> à l'égard de Jean-Jacques Rousseau est patente, en règle générale, et ne le singularise guère. Mais l'expression, ici, d'un tel face-à-face avec l'énigmatique « université d'êtres » le démarque de tout rousseauisme et l'inscrit dans un autre contexte intellectuel<sup>532</sup>. Il y a de l'adolescent rimbaldien, il y a de l'humour à la Lautréamont, chez Senancour, dans sa façon de jouer vertigineusement, désespérément, avec l'univers dévoilé. Rien moins que serein, l'horizon senancourien est un chaos où des « masses combinant leurs émanations et leurs impulsions, s'éclairent, s'attirent », dans une mise en scène infiniment réversible. Senancour n'oublie jamais de mettre en miroir l'image ou l'idée contraire de celle qu'il vient d'énoncer, et, au terme d'un dernier renversement, le voilà en mesure d'affirmer, le pire même n'étant pas sûr, que l'homme connaîtra « peut-être »

<sup>530</sup> *Ibid.*, p.3. Suite immédiate du texte précédent.

<sup>531</sup> Pivert est le patronyme de Senancour ; c'est sous ce nom de Pivert qu'il publiera l'année suivante, en 1794, *Aldomen*. Quant à Senancourt, c'est un lieudit de l'Eure, dont Claude Pivert, le père d'Étienne, avait adopté le nom. L'écrivain s'interrogera, en vain, sur les raisons de son père de s'être accolé ce nom-là plutôt qu'un autre, pour se donner de l'assise. Cf. sur ce point Béatrice Didier, *l'Imaginaire chez Senancour*, *op.cit.*, p.19.

<sup>532</sup> L'influence de Jean-Jacques Rousseau sur Senancour a particulièrement suscité de commentaires – par-delà même le vaste héritage de Rousseau au XIX<sup>e</sup> siècle. Zvi Levy en fait le bilan dans un livre érudit, *Senancour dernier disciple de Rousseau*, Saint-Genouph, Nizet, 1979. On y lit p.72, que « le nom de Rousseau apparaît dans toutes les études [sur Senancour], et en rapport avec pratiquement tous les aspects de la personnalité de Senancour, aussi bien que de ses ouvrages. » Mais le propos est déjà sous la plume de Sainte-Beuve, lors de la réédition d'*Oberman(n)*, en 1833 : « Élève de Jean-Jacques pour l'impulsion première et le style, comme Mme de Staël et M. de Chateaubriand, mais comme eux élève original et transformé, quoique demeuré plus fidèle » Senancour, *Obermann*, avec une préface de Sainte-Beuve, Paris, Abel Ledoux, 1833, p.IV.

le fin mot de tout ça. Conduit dans ces abysses par notre rêveur des Alpes, le lecteur ne sait plus si on lui dépeint une réalité ou une fiction, un univers entrevu ou les suppositions hasardées par l'espèce humaine, les yeux rivés sur l'énigme. On n'oubliera plus, en lisant les textes à venir de Senancour, que c'est sur cette mouvante toile de fond, dressée lorsqu'il a 20 ans, qu'il va dérouler les méandres de son phrasé, de son œuvre, une opiniâtre quête de sagesse moderne, dont la figure itérative est le paradoxe.

Le cosmos tel que nous nous efforçons de nous le représenter en myriades de siècles et en constellations accumulées nous impressionne, convient Senancour. Mais, faut-il vraiment en faire un tel événement, en regard d'autres immensités qu'on est en droit d'imaginer ? Ce que nous parvenons à concevoir n'est peut-être qu'un espace qui apparaîtrait « très borné », modeste recoin d'une entité « indéfinissable », pour une conscience « qui discernerait le tout ». Peu d'écrivains se seront, comme Senancour, commis à supposer une infinitude qui puisse s'esquisser comme intégrant le cosmos, au sens astronomique du terme, comme une de ses parties infinitésimales. On appréciera au degré d'humour<sup>533</sup> où elle se situe l'expression de « sensations locales », pour parler de l'appréhension que l'homme se fait du cosmos dans ce qu'il peut s'en représenter. L'écrivain, dans de telles formules, ne force aucunement le trait : il cherche le mot juste, au plus près de son impression ; ce faisant, il invente un style d'une neuve audace, qui entrelace l'humour et le poétique, ces deux regards sur le monde dont il faudrait sans doute étudier la rencontre comme une forme spécifique de l'expression contemporaine.

---

<sup>533</sup> Paradoxe entre tous, chez Senancour, son sens de l'humour, qui en est sans doute au principe, et qui présente constamment un monde bifront : d'une légèreté comique et d'un tragique atterrant, indécidablement. Joachim Merlant fait appréhender comment a été lu Senancour en son temps, lorsqu'il résume ainsi un article de *la Décade philosophique* de 1807 : « Article reprochant à Senancour un style obscur, embarrassé, quelquefois inintelligible » « La singularité de ses opinions, commente plus loin Merlant, frappe plutôt que leur hardiesse : “ idées trop extraordinaires pour être dangereuses ”. Enfin on lui en veut de n'avoir pas “ de douces émotions ” » in Joachim Merlant, *Bibliographie des œuvres de Senancour*, Paris, Hachette, 1905, p.76.

Le mot de « sensations locales » montre aussi, à l'instar de l'ensemble du passage, que les considérations d'horizon, fût-ce les plus spéculatives, renvoient, dès ces années 1800, aux confins de notre espace-temps cosmique. Que ces confins soient illimités ou non, il n'y a pas d'autre monde. Mais, à ces extrêmes, la matérialité des choses et l'idée se confondent. Senancour évoque l'analogie, ce « guide suspect, imaginaire sans doute », comme ce qui fait glisser de l'une à l'autre, ce qui fait lien entre la perception et l'intellect.

Plus loin, dans ce même petit livre, Senancour définit l'intellectualité comme ce qui nous permet<sup>534</sup> de concevoir le passé et l'avenir, ce dont il fait le propre de l'homme. Senancour hégélien, pour son appréhension du *Geist ist Zeit* ? Les animaux, écrit-il dans son style plus éthéré, n'ont « point appris comme l'homme à vivre dans le passé et l'avenir, dans l'intellectuel, dans ce qui est et dans ce qui n'est pas<sup>535</sup> ». Cette remarque s'entend bien, au début d'un XXI<sup>e</sup> siècle où l'éthologie établit que des animaux supérieurs font preuve de créativité, de duplicité, de compassion, de mémoire, de rouerie, ou encore du sentiment de la mort. Le propre de l'homme, alors, pourrait s'en trouver précisé. Ce qu'aucune autre espèce ne semble lui disputer est de s'éprouver comme *ici et ailleurs*, dans ce temps à trois dimensions, passé, présent et avenir, dont les deux horizons portent le signe de l'absence. Absent, ce qui est révolu ; absent, ce qui est non-avenu. L'idéologie paysagère ouvre par là à une identité humaine repensée et comme épurée, élargie. Il fallait des poètes philosophes comme Senancour pour trouver des mots qui la disent : l'homme est cet être qui se connaît *dans ce qui est et dans ce qui n'est pas*. C'est avec quoi nous avons à faire aujourd'hui.

---

<sup>534</sup> Ou faut-il dire « nous inflige » ? Senancour le dira souvent ainsi. Comme Chateaubriand, dont la formule est célèbre, Senancour arpente inlassablement, de son sentiment d'être, toute l'étendue qui va de la souffrance à la délectation. Il s'agit, en fait, d'éprouver de l'existence l'intégralité du paysage. Si « le bonheur est une idée neuve en Europe », c'est tout aussi vrai du malheur, et pour la même raison : la vie est, désormais, expérience existentielle ; l'éthique paysagère réclame d'en éprouver les extrêmes, les possibles.

<sup>535</sup> *Sur les générations actuelles, op.cit.*, p. 9.

## CHAPITRE VII

## DU SUBLIME

Comment définirez-vous l'impression d'une nuit obscure, d'une antique forêt, du vent qui gémit à travers des ruines ou sur des tombeaux, de l'océan qui se prolonge au-delà des regards ? Comment définirez-vous l'émotion que vous causent les chants d'Ossian, l'église de Saint-Pierre, la méditation de la mort, l'harmonie des sons ou celle des formes ? Comment définirez-vous la rêverie, ce frémissement intérieur de l'âme, où viennent se rassembler et comme se perdre, dans une confusion mystérieuse, toutes les puissances des sens et de la pensée ? Il y a de la religion au fond de toutes ces choses<sup>536</sup>.

L'extase s'entendait, au XVII<sup>e</sup> siècle, comme « ce qui a trait à l'expérience directe de Dieu<sup>537</sup> », tel qu'au siècle précédent Thérèse d'Avila avait témoigné de Sa présence incontestable. Elle écrivait de sa première mise en présence du Christ, par la prière, le 29 juin 1559 :

Je vis en oraison à côté de moi, ou pour mieux dire je sentis, car je ne vis rien ni avec les yeux du corps ni avec ceux de l'âme, mais j'eus le sentiment que le Christ

---

<sup>536</sup> Benjamin Constant, *Principes de politique applicables à tous les gouvernements représentatifs, et particulièrement à la Constitution actuelle de la France*, Paris, Eymery, 1815, p.260-261. La rédaction du livre est de 1806, mais Constant ne le publie qu'à la Restauration.

<sup>537</sup> cf. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, tome 2, article « Mystique ».

était à mes côtés, je crus voir que c'était Lui qui me parlait. [...] Je ne voyais pas sous quelle forme, mais je le sentais toujours très clairement à ma droite, il était témoin de tout ce que je faisais<sup>538</sup>.

Thérèse d'Avila aura des rencontres fréquentes avec Dieu, racontées comme des moments extatiquement pleins et pourtant douloureux : « Ce n'est pas un douleur corporelle, mais spirituelle, pourtant le corps ne manque pas d'y participer un peu, et même beaucoup<sup>539</sup>. » Thérèse d'Avila meurt en 1582, elle est béatifiée en 1614, canonisée en 1622, sainte patronne de l'Espagne en 1627. Le XVII<sup>e</sup> siècle sera, derrière ses figures tutélaires, le siècle d'or de la mystique chrétienne. Il est aussi celui où en 1677 paraît l'*Éthique* de Spinoza, ouvrage interdit dès l'année suivante. Baruch Spinoza, à redéfinir Dieu comme Nature, introduit le concept d'immanence, que Robert Misrahi traduit ainsi : « Puisque le monde, ou Nature, étant infini ne saurait être qu'un, il est également incréé, permanent et infini<sup>540</sup>. »

Comme nous l'avons esquissé dans notre chapitre précédent sur l'horizon, le siècle des Lumières va déplacer l'épreuve d'une rencontre avec l'absolu vers un « sentiment océanique », ainsi que le qualifie suggestivement Romain Rolland. L'expérience, vécue non plus comme présence transcendante, mais comme présence immanente, va se vivre dans ce que nous avons qualifié d'instant du paysage. Le paysage s'éprouve d'abord, en effet, comme l'expérience de l'éternité au cœur du temps. Mais le mot de divin n'est plus de mise, pour en rendre compte. L'immanence a son propre lexique. Nous traiterons dans ce chapitre du sublime comme absolu de l'immanence, ce qui nous semble bien le moyen de pénétrer le concept d'immanence lui-même.

---

<sup>538</sup> Autobiographie de Thérèse d'Avila, in *Œuvres complètes*, Marcelle Auclair trad., Paris, Desclée de Brouwer, 1959, cité ici par Emmanuel Renault, *Sainte Thérèse d'Avila et l'expérience mystique*, Paris, Le Seuil, « Maîtres spirituels » n°38, 1970, p.42.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p.47. Gian Lorenzo Bernini, le Bernin, sculptera dans les années 1650 une *Extase* (ou *Transverbération*) de sainte Thérèse d'Avila, pour l'église Santa Maria della Vittoria, à Rome.

<sup>540</sup> Voir notre premier chapitre, où nous le citons plus longuement.

Nous en viendrons à des vues sur la littérature avec laquelle nous faisons jouer le romantisme de 1800, celle de la période préévolutionnaire, qui nous permet de réfléchir au pas immense que font nos représentations entre 1770 et 1800. Personne, certes, ne disconvient de l'importance des événements révolutionnaires dans notre histoire. Ce que nous cherchons à dire, au fil de nos chapitres, est toutefois différent. Il nous semble qu'à aborder la question, comme nous nous efforçons de le faire, en termes de représentations, nous ne mettons pas particulièrement au jour un retour du religieux après les Lumières, comme on le lit, et comme la société du temps a elle-même le sentiment de le vivre. Observer, par un autre biais, que les années 1770 nous abreuvent du mot de « divin » et nous présentent le monde dans un temps suspendu, quand les années 1800 se retrouvent dans le mot de « sublime » et éprouve le temps comme une tension entre les deux infinis que symbolisent le point de vue et l'horizon permet d'autres considérations sur ce que nous envisageons comme l'avènement du monde contemporain. Nous en entrevoyons, notamment, que de la « nature » des Lumières au « paysage » romantique, le concept de Temps s'est proprement transfiguré.

Le mot de sublime était jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle d'un usage réservé au domaine de la morale. C'est un sens qu'il conservera, mais la nouveauté est qu'il va s'appliquer désormais à des lieux, à des espaces physiques. Ce qui est en jeu, là, ce n'est pas que le mot évolue dans sa signification, mais, au contraire, que la spiritualité que l'on octroie à ces espaces physiques rend son emploi possible à cet endroit. La nature devenant paysage, dans le sens que ce mot endosse à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'idée de sublime va pouvoir s'y appliquer. Il s'y appliquera d'autant plus volontiers qu'il faut un mot qui, sans connoter la mystique religieuse, puisse dire ce qui, du spectacle de la nature, dépasse absolument le beau et provoque un saisissement de tout l'être.

*Sublime*, emprunté isolément au latin médiéval comme terme d'alchimie, vers 1400, réapparaît (1440-1475) avec le sens figuré du latin, appliqué à ce qui est très

haut dans la hiérarchie des valeurs morales et esthétiques. Dans cet emploi, substantivé au XVII<sup>e</sup> siècle (1680), il a pris depuis le XIX<sup>e</sup> siècle un sens très fort<sup>541</sup>.

Le *Dictionnaire historique de la langue française* ne voit pas de raison, et à juste titre, de faire référence au paysage, à propos de l'évolution historique du mot. Mais il est probable que quiconque, aujourd'hui, se verrait proposer de l'employer dans une phrase penserait plutôt à l'employer à propos d'une singularité géographique que du caractère moral d'une personne. Quoi qu'il en soit, le mot est d'abord remis à l'honneur à l'époque classique par Nicolas Boileau, qui traduit du grec, en 1674, le *Traité du sublime*, qu'on présumait alors de Denys Longin<sup>542</sup>. L'ouvrage est une pièce clé du débat esthétique et philosophique, pendant le siècle qui suit. Il suscite en 1757 les réflexions d'Edmund Burke, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*<sup>543</sup>, ou en Allemagne, celles de Kant et de Schiller. Dans le traité de Longin, « il s'agit évidemment du langage, prose ou poésie, de littérature comme nous disons. Pour Longin, c'est l'art suprême<sup>544</sup> ». La question de l'auteur grec est centrée sur ce qui, dans le discours, prime, en matière de persuasion, sur le raisonnement :

Car ce n'est pas à la persuasion mais à l'extase que la sublime nature<sup>545</sup> mène les auditeurs. Assurément partout, accompagné du choc, le merveilleux toujours l'emporte sur ce qui vise à convaincre et à plaire, puisque aussi bien le fait d'être

<sup>541</sup> Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, article « sublime », tome 2, p.2031.

<sup>542</sup> Et donc du III<sup>e</sup> siècle. On l'estime aujourd'hui écrit au I<sup>er</sup> siècle. Cf. Longin, *Traité du Sublime*, Nicolas Boileau trad. [1674], Francis Goyet éd., Paris, LGF, « Le Livre de poche », 1995.

<sup>543</sup> Première traduction française par Des François, en 1765, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, puis, en 1803, par Lagentie. Réédition sous ce titre, Baldine Saint-Girons trad., Paris, Vrin, 1998.

<sup>544</sup> Jackie Pigeaud, dans sa préface à Longin, *Du sublime*, Paris, Rivages, « Petite bibliothèque poche », Jackie Pigeaud trad. et éd., 1993, p.8.

<sup>545</sup> Concernant l'expression « sublime nature », Barbara Cassin et Jacqueline Lichtenstein indiquent la forme grecque *ta hyperphua*, littéralement « ce qui pousse en dépassant », notant que Lebègue traduit substantivement « le sublime », contre Pigeaud, « la sublime nature ». On peut s'étonner du mot de *nature* ici.

Cf. Barbara Cassin, dir., *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Le Seuil-le Robert, 2004, notule « l'ekstasis sublime », à l'article « Sublime », signé de Baldine Saint-Girons.



convaincu, la plupart du temps nous en restons maître, tandis que ce dont nous parlons ici, en apportant une emprise et une force irrésistibles, s'établit bien au-dessus de l'auditeur. [...] Le sublime, quand il se produit au moment opportun, comme la foudre, il disperse tout<sup>546</sup>.

Quand, dans *l'Encyclopédie*, Louis de Jaucourt se demande : « Existe-t-il un art du sublime ? », il le pense aussi en tant qu'art oratoire :

Si on entend par art un amas de préceptes propres à faire acquérir le sublime, je ne crois pas qu'il y en ait aucun. Le sublime doit tout à la nature. Il n'est pas moins l'image de la grandeur du cœur ou de l'esprit de l'orateur que de l'objet dont il parle, et par conséquent il faut, pour y parvenir, être né avec un esprit élevé, avec une âme grande et noble, et joindre une extrême justesse à une extrême vivacité. Ce sont-là, comme on voit, des dons du Ciel que toute l'adresse humaine ne saurait procurer<sup>547</sup>.

Même quand le mot se cantonne comme ici, à l'éloquence, il se charge déjà des connotations qu'il aura à satisfaire comme concept inhérent à la pensée paysagère. En effet, il nous place, dans le commentaire de Jaucourt, sur la ligne ténue où s'indéterminent, d'une part, l'art et la nature, d'autre part, le sujet et l'objet, et enfin, l'impression reçue et le mode d'expression pour la rendre. Le sublime problématise idéalement les nouvelles valeurs éthiques.

Les dernières lignes de l'article de Jaucourt sont une série de propositions laissées à la forme interrogative, ce qui prouve la vivacité du concept dans l'actualité philosophique :

Dans le sublime des images, peut-on se donner ou donner aux autres cette intelligence vive et lumineuse, qui vous fait découvrir dans les plus grands objets de la nature une hauteur extraordinaire et inconnue au commun des hommes ? D'un autre côté, est-il au pouvoir d'un homme de faire naître en soi des sentiments

---

<sup>546</sup> Longin, *op.cit.*, p.52.

<sup>547</sup> Louis de Jaucourt, article « Sublime », in *Encyclopédie, op. cit.* Pour cette citation et les deux suivantes.

héroïques ? Et ne faut-il pas qu'ils partent naturellement du cœur, et d'un mouvement que la magnanimité seule peut inspirer ? Concluons que le seul art du sublime est d'être né pour le sublime.

La chute contournée de Jaucourt permet en soi de saisir dans le sublime une exigence qui se situe au-delà des mots. Puis l'ultime phrase de l'article dit son souci de justifier le temps qu'il a passé à tenter de le définir : « Nous nous sommes étendus sur cette matière, parce qu'elle anoblit le cœur, et qu'elle élève l'âme au plus haut point de grandeur dont elle soit capable, et parce qu'enfin c'est le plus beau sujet de l'éloquence et de la poésie. »

La poésie, comme on l'entend dans les années 1760 – et l'éloquence n'est pas entendue bien différemment – produira son joyau dans le poème des *Jardins* de Jacques Delille, hautement moral et nourri d'intentions didactiques sur le bonheur. Nous aurons à y revenir. Tout est affaire de morale, à la veille de la Révolution, et la pensée paysagère va germer sur le terreau de cette morale, marquée au coin du cataclysme révolutionnaire. Morale mise en acte, accomplie dans bien des applications que la Révolution a rendues possibles, mais au prix d'horreurs consternantes, qui égarent sur les principes mêmes de cette morale. Cet héritage, plus insoutenable encore que complexe, fait le fond de la pensée paysagère.

### 7.1 MYSTIQUE DU SUBLIME

Le sublime qui va s'exprimer en paysage chez les écrivains que nous avons rencontrés nous semble participer aussi, comme nous y avons fait allusion, de l'aventure militaire qui emporte la France, plus que la France ne la conduit. Ce même sublime fait l'engagement amoureux qu'invente la génération que nous étudions, après les gentils arrangements érotiques qui ont présidé à la vie conjugale des Lumières. Quantité de romans des années 1800 abordent l'amour comme le désir paroxystique d'une fusion, où le physique et le spirituel se

confondent. Cette passion qui possède et dépossède, écartèle l'entendement dans les paradoxes qui ont nom nature et liberté, désir et volonté. Le dénouement, à la hauteur de cette folie, se doit d'être tragique.

Publié en 1799, le premier roman de Sophie Cottin, *Claire d'Albe*, s'ouvre par ces quatre mots : « Non, mon Élise, non<sup>548</sup> ». On comprend qu'il y aura plus d'humeur que d'action, que l'émotion sera la matière du texte. La romancière ne procède à aucune exposition. Nous ne savons pas où nous sommes. Nous sommes au cœur des échanges entre deux jeunes femmes, dans le courant d'air qui leur porte leurs lettres. Les deux héroïnes portent des noms clairs comme l'aube. Élise de Diré, au nom musical, est l'amie à qui l'on s'adresse. Le lecteur n'est pas convié à lire ses réponses<sup>549</sup>. Claire d'Albe donne la couleur de l'exigence nue, et donc du drame qui sourd. La teneur de l'œuvre est donnée dès la cinquième ligne du roman : « Aurions-nous pu être contentes d'être ensemble, en ne l'étant pas de nous-mêmes<sup>550</sup> ? » Claire, jeune épouse et mère, et sa cousine Élise, jeune mère aussi, ne font qu'une. Elles sont toutes deux cette femme de vingt ans qui cherche sa place entre intimité et socialité. Ce qui aurait culpabilisé Claire aurait été de céder à son désir et de venir séjourner auprès d'Élise, en délaissant son mari. Sa force de caractère a prévalu, elle a opté pour renoncer et s'en trouve apaisée. Pourtant le *non* qui ouvre le roman trouve une résonance. Une craquelure se précise dans la vie lisse de Claire. Écrire à son double, s'épancher, présente des risques. Le cœur se montre vite à nu. Chez Sophie Cottin, les héroïnes, aussi oies blanches qu'elles tentent de se faire, ont la plume acérée :

Élise, le monde m'ennuie ; je n'y trouve rien qui me plaise. Mes yeux sont fatigués de ces êtres nuls qui s'entrechoquent dans leur petite sphère pour se dépasser d'une ligne. Qui a vu un homme n'a plus rien de nouveau à voir. C'est toujours le même

---

<sup>548</sup> « Non, mon Élise, non, tu ne doutes pas de la peine que j'ai éprouvée en te quittant. Tu l'as vue. » Sophie Cottin, *Claire d'Albe* [1799], Paris, Indigo, 2004, p.9.

<sup>549</sup> Du moins celles qu'elle adresse à Claire, car le récit en donne cinq qu'Élise écrit au mari de Claire.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p.9. C'est la teneur, problématique et encore paisible, de cette toute première lettre.

cercle d'idées, de sensations, de phrases, et le plus aimable de tous ne sera jamais qu'un homme aimable. Ah, laisse-moi sous mes ombrages ! C'est là qu'en rêvant un mieux idéal, je trouve le bonheur que le ciel m'a refusé<sup>551</sup>.

L'envie d'une vie différente n'est motivée par rien que Claire aurait éprouvé. Son cœur ne bat pour personne. Elle ne manque de rien, et le bilan qu'elle dresse sur son compte ne lui ouvre aucune piste. Elle est plutôt heureuse, son mari est un modèle de délicatesse, ses deux enfants, Adolphe et Laure, sont vifs et charmants, dévorés de curiosité pour ce qui les entoure. Quoi d'autre ? Les D'Albe vivent à l'aise et s'activent au développement industriel de leur coin de campagne tourangelle, au confluent de la Loire et du Cher. Bilan cruel, quoi qu'il paraisse. Rien n'appelle Claire ailleurs, et surtout pas en ville, qu'elle connaît bien et qu'elle a fui, pour les raisons qu'elle vient de dire. Mais le bât blesse. La vie de Claire manque d'un point de fuite, qu'elle baptise l'amour, faute d'y comprendre rien. Tout est en place, dès lors, pour l'inévitable. Son mari a décidé d'accueillir son neveu Frédéric, qui le secondera dans la direction de la manufacture.

*Claire d'Albe* assure d'office à Sophie Cottin la notoriété. L'intérêt teinté de scandale qu'il suscite, en ces temps de liberté conjugale, tient à la passion mystique où vont s'abîmer les deux jeunes gens. Avec le neveu de son mari, Claire va découvrir, non pas simplement un amant, mais « dans toute sa plénitude, cet éclair de délice qu'il n'appartient qu'à l'amour de sentir ».

Elle l'a connue, cette jouissance délicieuse et unique, rare et divine comme le sentiment qui l'a créée. Son âme confondue dans celle de son amant nage dans un torrent de volupté. Il fallait mourir, alors<sup>552</sup>.

Au plus haut de l'extase amoureuse, il faudrait, idée neuve, éterniser son être, à deux, dans la sublime volupté. Mais Claire ne meurt pas, et elle a « violé la foi conjugale ». Au-delà de la problématique de l'adultère, la violence dramatique

---

<sup>551</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p.107.

du récit relève de la question de la sincérité de ses engagements, face à la sincérité de son désir. Le sublime consiste aussi à tout prendre au pied de la lettre. Il n'y a pas de compromis acceptable. Modèle d'intégrité morale, Claire estime son mari, et le sentiment de le tromper lui est insupportable. Les deux jeunes gens, dans leur honnêteté, ont d'abord refusé de s'avouer leur inclination, puis ils l'ont cachée l'un à l'autre. Mais on ne s'arrange pas avec le désir. Et nous ne sommes plus à l'heure des morales bon enfant et des maris conciliants d'avant la Révolution.

« Toute force employée à combattre la nature succombe tôt ou tard<sup>553</sup>. » Un tel propos aurait pu soutenir n'importe quel débordement sexuel de la souriante époque des Lumières. Mais la nature a changé, avec la jeunesse romantique. Elle s'est sublimée, la voilà pourvue d'une âme. Elle y gagne en puissance dramatique. La subtile perversité des *Liaisons dangereuses* n'ont pas vingt ans d'âge, puisque le roman de de Pierre Choderlos de Laclos est paru en 1782. Ces jeux qui ont ravi la génération précédente ont été emportés par le vent de l'histoire. Les deux amants de Sophie Cottin vivent dans un autre univers. Ils ne peuvent pas se refuser l'un à l'autre parce que leur amour est absolu, il est le sens de notre présence au monde. Ne pas respecter ce désir tout aussi empreint de spiritualité qu'il est physique serait une injure à la vie. Sophie Cottin nous a d'abord présenté son héroïne dans son désir cru, sans objet, pour que le lecteur mesure que la passion qu'elle vit avec Frédéric n'est pas simplement un élan pour ce garçon. Cette passion est l'amour intransitif, le désir porté au sublime, guère si éloigné, ainsi, de la tension vers l'absolu d'une Thérèse d'Avila, qui peut écrire :

Après avoir vu la grande beauté du Seigneur, personne en comparaison ne me sembla bien, ni digne de m'occuper. Il m'a suffi de fixer les yeux de la considération sur l'image que j'ai en mon âme. Ma liberté est telle, désormais, que

---

<sup>553</sup> *Ibid.*, p.89. La passion de Claire et Frédéric est maintenant connue de l'entourage.

tout ce que je vois me dégoûte, comparé aux excellences et aux grâces que j'ai vues dans ce Seigneur<sup>554</sup>.

L'absence de tout artifice, en l'âme et conscience de Claire et Frédéric, est ce qui les jette dans les bras l'un de l'autre. L'ingénuité de leur passion génère le cataclysme qui bouleverse leur vie et celle de leur entourage. Ni Claire, ni Frédéric, face à l'amour qui les saisit, ne pourront ne pas trahir, l'un son protecteur, l'autre son mari. La cousine Élise l'expliquera, le moment venu, au mari de Claire, dans une lettre qu'elle lui adresse. C'est D'Albe qu'elle appelle ici « mon cousin », en tant que le mari de sa cousine.

La seule excuse de ce jeune homme, mon cousin, est dans l'excès même de sa passion. S'il n'en était pas tyrannisé au point de n'avoir pas une idée qui ne fût pour elle, si les désirs que Claire lui inspire n'étouffaient pas jusqu'au sentiment de ce qu'il vous doit, s'il pouvait en l'aimant se ressouvenir de vous, ce ne serait plus un malheureux insensé mais un monstre<sup>555</sup>.

Loin d'être le moins du monde calculateur, Frédéric est simplement submergé par sa passion. Il est un amant transi, dessaisi de lui-même. C'est ce qui excuse qu'il ait séduit, corps et âme, la femme de ce parent qui l'a amicalement accueilli et mis au travail dans son entreprise.

Quelque chose de la nature en nous est aussi violent qu'impératif, et ce quelque chose innocente des comportements inacceptables. Inacceptable, ici, n'est pas seulement synonyme de socialement subversif. En nous peignant le mari sous un jour des plus sympathique, la romancière évite d'opposer le sentiment personnel aux conventions sociales. Elle ne met pas en scène un barbon grugé, mais un homme blessé, détruit par l'effondrement de son couple. La déflagration qui pulvérise le trio révèle le désaccord entre la vie vécue et la

---

<sup>554</sup> Emmanuel Renault, *op.cit.*, p. 160.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p.85. Autre lettre, précédente, d'Élise à d'Albe. Élise, cousine de Claire, avant de l'être par alliance de d'Albe, dresse pour celui-ci un bilan aussi lucide que cruel des sentiments entre Claire et Frédéric. Forte de ses analyses, elle lui prodigue d'excellents conseils pour dénouer la situation, que d'Albe ne suivra pas.

vérité de notre être. Le roman est ce dévoilement. Trois âmes sont mises à nu, lentement, et ce qui surgit est inexorable. Le désir invalide la raison, déjoue les sens. Cette épreuve, qui fait de ceux qui y sont soumis des victimes, ne concerne, bien sûr, que des personnes qui touchent à la sainteté. Élise, la sage et confidente cousine qui fait accoucher chacun de sa vérité, trouve ces mots pour auréoler Claire, adultère, aux yeux de son mari :

Mon cousin, ignorez-vous que le cœur de Claire fut créé en un jour de fête, qu'il s'échappa parfait des mains de la nature, et que son essence étant la bonté, elle ne peut cesser de faire le bien qu'en cessant de vivre<sup>556</sup>.

L'insondable est inscrit là. Le cœur de Claire, qui en fait la plus attentionnée des épouses, est le même qui, embrasé de passion, se renierait à ne pas connaître l'extase avec Frédéric. Pas la moindre duplicité, dans les sentiments que Claire éprouve envers les deux hommes de sa vie. C'est le même mouvement d'âme, pur, vrai, pour deux objets d'amour. Et l'univocité de sa belle âme, à ne cesser de faire le bien, engendre les pires tortures morales.

Le paysage, en tant qu'espace paroxystique, met en présence les plus extrêmes contradictions. Dans cette confrontation impossible, ces contradictions se dépassent dans leur sublimation. Du meilleur au pire, saisis d'un même geste, c'est le sublime qui triomphe. La beauté d'un clair-obscur ne réside pas dans sa solution ; ce serait l'anéantir. Le jeu d'ombres et de lumières nous saisit, au contraire, et il s'agit d'y pénétrer, au plus vaste, au plus intime, pour faire l'expérience inquiète de sa magie.

Le paysage a cette autre vertu, en regard de la pensée chrétienne. Ce qu'il dévoile en deçà de l'horizon qui l'ouvre, c'est tout un rythme de paradoxes qui empêchent de trancher de l'ombre et de la lumière, du bien et du mal. Élise, écrivant à D'Albe, s'applique à tresser les deux mots de vertu et de vice en un entrelacs inextricable :

---

<sup>556</sup> *Ibid.*, p.96.

Je sens toutes la force de vos raisons et [...] je n'ignore pas combien il est dangereux pour Claire de lui laisser croire qu'aimer Frédéric, c'est aimer la vertu. Ce coloris pernicieux dont la passion embellit le vice est assurément le plus subtil des poisons, car il sait s'insinuer dans les âmes honnêtes, mettre la sensibilité de son parti et intéresser à tous ses égarements<sup>557</sup>.

L'écartèlement est la position crucifiée des amants, et tout autant celle du mari. Dans cette même lettre, Élise conseille à D'Albe d'être sublime dans son rôle :

Joignez à la délicatesse qui vous a fait attendre, pour le départ de Frédéric, qu'elle l'eût décidé elle-même, la générosité qui ne craint point de le montrer aussi intéressant qu'il l'est. Qu'elle vous voie enfin si grand, si magnanime, que ce soit sur vous qu'elle soit forcée d'attacher les yeux pour revenir à la vertu<sup>558</sup>.

Et pour ne rien lui épargner :

Mon cousin, qui n'a pas vu Frédéric ne peut avoir l'idée de ce qu'est l'expression. Tous ses traits parlent, ses yeux sont vivants d'éloquence, et si la vertu elle-même descendait du ciel, elle ne le verrait point sans émotion. Et c'est auprès d'une femme belle et sensible que vous l'avez placé, au milieu d'une nature dont l'attrait parle au cœur, à l'imagination et aux sens. C'est là que vous les laissez tête à tête, sans moyens d'échapper à eux-mêmes<sup>559</sup> !

Élise, qui est la voix de l'auteur analysant le marasme où s'enlisent ses personnages, est aussi la voix morale qui fait du désastre une loi. Il faut souffrir le martyr, si l'on veut rester fidèle au sublime. Les plus valeureux mourront, effectivement. D'Albe, lui, se montrera plus petit, en mentant à Claire sur le compte de Frédéric. Aussi ne mourra-t-il pas. L'âme fermée au sublime, il demeurera, pour sa peine.

Le mot de vertu, récurrent dans le roman, s'y confond avec le mot d'amour. Dans l'ordre du sublime, Sophie Cottin souligne comme les mots manquent à

---

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 88.



la sage Claire pour évoquer le moment crucial du vertige, dans les bras de Frédéric :

Il me presse fortement sur son sein. À ce moment tout a disparu, devoirs, époux, honneurs. Frédéric était l'univers et l'amour, le délicieux amour, mon unique pensée. « Claire, s'est-il écrié, un mot, un seul mot ! Dis quel sentiment t'agite ! »  
 « Ah, lui ai-je répondu, éperdue, si tu veux le savoir, crée-moi des expressions pour le peindre<sup>560</sup> ! »

Ces expressions pour le peindre feraient un paysage sublime. C'est le roman lui-même comme horizon inaccessible, et qui par force ne sera qu'un constat d'échec. Mais c'est en quoi consiste sa réussite. Les lecteurs sont nombreux à se plonger dans le récit de l'amour fou de Claire et Frédéric, promis au sublime, au scandale et à la mort. Certes, quand, dans les moments indicibles, la jeune plume de Sophie Cottin ne sait pas encore laisser le papier blanc, l'extase se dit dans une langue proprement innommable. Tente-t-elle de traduire le halètement des amants ?

Respirant son haleine, je ne résistais plus. “Ô femme idolâtrée, a-t-il dit, quelles inexprimables délices j'éprouve en ce moment ! La félicité suprême est dans mon âme ! [...] Dans ce moment même où j'oublie pour te le dire les plus sacrés devoirs, je jouis de l'excès d'une faiblesse qui te prouve celui de mon amour.” Ô souvenir ineffaçable de plaisir et de honte<sup>561</sup> !

On ne peut mieux dire que le sublime doit se taire. Frédéric a voulu tenter, pour Claire qui les lui réclamaient, ces expressions qui peignent une indicible jouissance. La situation n'est pas propice ; le génie manquerait à moins. La tentative suscite l'affliction. Après tout, est-on si loin des syncopes du plaisir, tel qu'il se décline à toutes les époques ?

Jugeant sa jeune consœur, la romancière Félicité de Genlis exécute *Claire d'Albe* d'un trait de plume :

---

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p.67.

Toutes les règles invariables du roman passionné se trouvent dans celui-ci : incorrection de style, phrases inintelligibles, impropriété d'expressions, fureurs d'amour, un jeune homme vertueux forcené, un femme céleste s'humiliant, se prosternant dans la poussière aux pieds de son amant, des adultères parlant toujours du ciel, de la vertu, de l'éternité<sup>562</sup>.

Née en 1746, Félicité de Genlis n'est pas de la génération du sublime en amour<sup>563</sup>, mais de celle de l'amitié conjugale et des amours temporelles. Elle est outrée de la monstruosité de l'ouvrage, aux antipodes de la mesure, de la décence et du bon goût. On ne s'abandonne pas à un amant au nom du ciel, de la vertu, de l'éternité. Si la vie se cherche entre raison, sentiment et sensibilité, le ciel et la terre ne se confondent pas pour autant. La nature est ici-bas ; le ciel est là-haut. Le paysage romantique met ses vérités sens dessus dessous. Entre ces deux écrivaines, la bascule historique de la Révolution. Raymond Trousson note cette autre appréciation de Félicité de Genlis sur Sophie Cottin :

*Claire d'Albe*, dit-elle, est le produit de l'époque révolutionnaire, c'est-à-dire d'un temps où toute morale avait disparu et où « la démence usurpa le nom de la sensibilité ». Madame Cottin eut le triste mérite de créer « le premier roman dans le genre passionné, [...] d'une immoralité révoltante, le premier roman où l'on ait représenté l'amour délirant, furieux et féroce, et une héroïne vertueuse, religieuse, angélique, et se livrant sans mesure et sans pudeur à tous les emportements d'un amour effréné et criminel »<sup>564</sup>.

Femme des Lumières, des sens et de la mesure, Félicité de Genlis ne connaîtra jamais la sublime démence. À son corps défendant, elle rend un vrai hommage à Sophie Cottin, en la faisant la créatrice d'une nouvelle veine littéraire,

<sup>562</sup> Cité par Raymond Trousson, dans son anthologie des *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p.688.

<sup>563</sup> Elle allait vivre pourtant beaucoup plus longtemps que Sophie Cottin, et jusqu'à voir en 1830, l'enfant dont elle avait été, dans les années 1780, la préceptrice devenir roi des Français sous le nom de Louis-Philippe. Un passage des *Choses vues* de Victor Hugo rapporte les confidences de Louis-Philippe à l'écrivain sur l'éducation, aussi spartiate qu'esthète, qu'il avait reçue, avec sa sœur, de Félicité de Genlis. Cf. *Choses vues, 1830-1848*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1972, p.551 sq.

<sup>564</sup> Raymond Trousson, *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, p.688.

lorsqu'elle qualifie *Claire d'Albe* de « premier roman dans le genre passionné<sup>565</sup> ». Félicité de Genlis avait entretenu des relations d'amitié avec Jean-Jacques Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, et, quoiqu'âgée de 53 ans en 1800, elle publie ses principaux romans dans les années qui suivent. Cette précision suffit à montrer que la notion de préromantisme, censée permettre de parler d'une sensibilité littéraire et artistique commune s'étalant des années 1760 aux années 1810 est fallacieuse. Les jeunes écrivains des années 1800 sont des romantiques, ce que ne sont pas leurs aînés, et ils interprètent d'une façon très dérangeante pour ceux-ci un héritage rousseauiste, qui sûrement n'aurait guère convenu à Rousseau lui-même.

Ce que réfléchit Edmund Burke sur le ton philosophe, dans son essai sur les idées du sublime et du beau, prend chair. Une mise en scène de cette monstruosité dont parle Félicité de Genlis est l'affaire de la génération qui nous occupe. Le passage à l'acte se fait dès la décennie de la révolution. La leçon de *Claire d'Albe* est qu'il n'y a pas de coupables, du moins pas de coupables en conscience, mais des victimes. Tous les personnages du roman veulent bien faire, jusqu'au sensible et très noble mari. Mais le sort nous envoûte et les héros succombent. La petite mort appelle la grande, en un même séisme. Personne ne maîtrise rien. Au fond de nous, le paysage intime est aussi vaste que celui qui nous fait face est énigmatique. On ne se possède pas, c'est la nature qui nous possède. Quand le bien et le divin définissaient naguère une simple échelle vers plus de lumière, le beau et le sublime recèlent, quant à eux, d'étranges paradoxes :

Tout le sérieux du sublime réside dans la critique systématique qu'il parvient à instaurer du beau ou, plus exactement, dans la suspension radicale de ses valeurs.

---

<sup>565</sup> Pour ce qui est de la postérité de Sophie Cottin, Pierre Larousse, dans son *Dictionnaire universel* (1866-1877, 17 volumes), fait encore, dans la seconde décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, un compte-rendu détaillé et un bel éloge de *Claire d'Albe*. La *Grande Encyclopédie*, dirigée par Marcellin Berthelot (1885-1902, 31 volumes), note à l'article « Cottin, Sophie » (1770-1807), long d'une demi-colonne, qu'elle « écrivit cinq romans dont la vogue, très considérable, attestée par de nombreuses réimpressions et traductions contemporaines, a fait place à un oubli peut-être excessif. » in *la Grande Encyclopédie Berthelot*, vol. 13, p.19.

Alors que le beau engendre une satisfaction calme et fait l'objet d'un goût qui suppose l'application spontanée et immédiate de certaines règles dont l'énoncé est possible du moins dans l'après-coup, le sublime engendre un trouble et un ébranlement de tout l'être<sup>566</sup>.

Le sublime, comme suspension radicale des valeurs du beau, nous fait entrer dans un autre mode, un autre monde de pensée, où s'égarer les critères anciens. Quête profane et profanatrice, il s'éprouve dans l'intuition d'un anathème et d'un exil. La réinterrogation du bien et du mal se vit sur le fond sonore du fracas révolutionnaire, qui laisse trop de rêves et trop de cauchemars. Blaise Pascal notait, un siècle et demi plus tôt, une pensée qui allait tourner en proverbe : « L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête<sup>567</sup>. » Dans *Claire d'Albe*, le sublime naît de l'embrasement, sur l'horizon, de la terre et du ciel. Friedrich Schiller écrit, au même moment, dans son essai *Du sublime* :

Le monde, en tant qu'objet historique, n'est au fond que le conflit des forces de la nature, soit les unes avec les autres, soit avec la liberté de l'homme ; et l'histoire n'est que la relation de ces luttes et de leur issue. L'histoire, jusqu'au point où elle est arrivée, a eu à enregistrer de bien plus grandes actions au compte de la nature (c'est à la nature qu'il faut attribuer, dans l'homme tous les phénomènes affectifs), qu'elle n'en a eu à mettre au compte de la raison libre<sup>568</sup>.

---

<sup>566</sup> Baldine Saint-Girons, in Barbara Cassin, dir., *Vocabulaire européen des philosophies*, op.cit., article « sublime » ; ici, website [robert.bvdep.com/public/vep](http://robert.bvdep.com/public/vep).

<sup>567</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, fragment numéroté 358, rééd. Paris, LGF, 1972, p.164.

<sup>568</sup> Friedrich Schiller, *Über das Erhabene* [1801], *Du sublime*, Adolphe Régnier trad., Cabris, Sulliver, 2005, p.27. À propos de l'« exception allemande » ( du choix lexical de *erhaben*, par Winkelmann, et, à sa suite, par Kant et Schiller), Blandine Saint-Girons commente ainsi les réflexions de Johann Gottfried Herder, dans *Kalligone*, paru en 1800 : « *Das Erhabene* marquerait moins la grandeur absolue que l'élévation, et son caractère serait d'emblée ressenti comme "sublimatoire" ; l'aspect négatif du sublime – le dessaisissement qu'il instaure sous l'effet d'un choc, d'un vertige et d'une terreur, qu'il lui faut pourtant mettre à distance – tendrait de la sorte à se trouver minoré. On pourrait alors soutenir que, de la tradition latine du *genus sublime dicendi*, *das Erhabene* retiendrait l'idée d'élévation, mais rejetterait celle de véhémence. » Article « sublime », in *Vocabulaire européen des philosophies*, op.cit.

Les rôles sont répartis. Au cœur du maelström titanique des forces de la nature, le combat se pose en termes bien différents que ceux que l'homme reconnaissait jusqu'ici. Désormais, il s'agit de la confrontation de sa liberté et de sa nature, sous l'égide fragile de sa raison. « C'est à la nature dans l'homme qu'il faut attribuer tous les phénomènes affectifs », souligne Schiller. La part de l'homme, si elle n'est que de raison, est bien petite. La nature, elle, est tout ombres et lumières. Ni bonne, ni mauvaise, elle est une puissance qui l'abuse.

Sophie Cottin, sur le même thème, donne à son héroïne la certitude souveraine d'être maîtresse d'elle-même, au fil de la première moitié du roman, pour que la vérité de son sentiment amoureux éclate dans la plus extrême violence. Le coup de foudre à retardement multiplie sa puissance par le temps de la résistance qu'on lui a opposée. Le coup de foudre est d'ailleurs une expression toute neuve, dans la langue, pour parler de l'amour. Le paysage le plus violent est réquisitionné pour traduire les impressions de l'âme<sup>569</sup>. Loin des jeux de séduction du siècle qui se clôt, pointe un fait de nature d'une essence brute. Il n'a pas de mots pour se comprendre, il ne se discute pas. La nature révélée, outre d'en jouir, rend Frédéric verbeux, Claire muette.

Le paysage est le même en nous et devant nous. La scène où Claire et Frédéric se confrontent à l'évidence du désir conjugue les vérités intimes et extimes<sup>570</sup>. Elle commence par une balade à travers champs, où tout le monde est convié, adultes et enfants. On suit « doucement le cours de la rivière », quand éclate un drame. Un taureau charge la petite troupe. La nature, perverse, a manifesté sa

---

<sup>569</sup> Le *Dictionnaire historique de la langue française* commente ainsi l'expression « coup de foudre » : « Au figuré, par allusion à la soudaineté de la foudre, coup de foudre (1642) a désigné un événement qui déconcerte. Depuis 1813, l'expression s'emploie pour "amour subit et violent" », *op. cit.*, article « foudre », tome I, p.819.

<sup>570</sup> Selon un mot qu'on attribuera, à sa convenance, à Jacques Lacan, dans *l'Éthique de la psychanalyse* (Paris, le Seuil, 1986), ou à Michel Tournier, dans le *Journal extime* (Paris, La Musardine, 2002). Concept littéraire ou psychanalytique, l'extime complète l'intime de ce qui manque à ce dernier, dans son sens courant, de confrontation avec la part absconse tant des symptômes que des événements. Dans l'œuvre littéraire, nous voulons désigner par là la valeur implicite des événements et de leurs mises en scène tels que l'auteur choisit de les exprimer : le travail symbolique et métaphorique du récit.

violence aveugle dans un ciel serein, « le temps était superbe<sup>571</sup> ». L'écrivaine y fait surgir un événement banal, mais le danger n'est pas moins à son comble. La réaction de Frédéric est exemplaire. S'interposant, il prend littéralement le taureau par les cornes. Des paysans ont accouru pour lui porter aide, un vieillard s'est fait encorner. Claire se précipite pour éteindre le sang de son mouchoir. Les autres promeneurs suivent l'événement de plus loin. Claire et Frédéric décident de suivre le brancard qu'on a improvisé pour porter le blessé chez lui. Quand le médecin arrive, les deux jeunes gens quittent la chaumière, contents d'eux, déçus l'un sur l'autre. La nuit descend.

La faible lueur de la lune jetait sur l'univers quelque chose de mélancolique et de tendre. L'air doux et embaumé était imprégné de volupté. Le calme qui régnait autour de nous n'était interrompu que par le chant plaintif du rossignol. Nous étions seuls au monde. Je devinais le danger et j'eus la force de m'éloigner de vous. Ce fut alors que vous vous approchâtes. Je vous sentis et je fus perdu<sup>572</sup>.

Car c'est Claire qui s'approche de Frédéric, et c'est lui qui parle dans ce passage. Claire, la plus innocente dans son désir, et, pour cela même, la plus désirante. La plus sublime des deux, dans la transparence de son geste, sera celle par qui le scandale arrive. La nature s'exprime en elle, s'exprime d'elle, pour le meilleur et pour le pire. Premier glissement d'une débâcle annoncée. Le courage face au péril, la compassion pour le blessé répondent à la bestialité idyllique du danger et la simplicité idyllique de la chaumière du paysan. Ce contexte est essentiel pour légitimer l'épanchement de Claire et Frédéric sur le chemin du retour. Nulle part ailleurs, dans le roman, on n'aura de rencontres avec des paysans, leur logis, leur bétail. Ils n'étaient nécessaires qu'ici, pour peindre des attitudes sublimes et un paradis lunaire, embaumé de volupté. La nuit est à la nature l'espace des défenses qui cèdent. Ses tons incertains, ses dégradés de gris sont le paysage des tréfonds de la nature humaine<sup>573</sup>.

---

<sup>571</sup> Sophie Cottin, *op.cit.*, p. 45.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>573</sup> On pourrait penser dans cette optique le triomphe au XIX<sup>e</sup> siècle du noir et blanc, des tons éteints en général, dans le vêtement notamment. La photographie, curieusement, vient aussi,

*Claire d'Albe*, qui chante le désir, l'interroge dans le reflet de la lune. La lumière du jour aveugle et trompe. La raison, le bon sens ont montré leurs limites. La vie humaine est un drame d'une autre envergure. La littérature du tournant du siècle revendique cette incongruité : dire le malheur du monde. Par-delà les arrangements, les rétablissements de dernière heure et les fins heureuses, demeure, inaltérable, la tragédie du désir. Quand on atteint ce noyau dur, c'est pour s'y casser les dents.

## 7.2 LE DIVIN N'EST PAS SUBLIME

Malgré le succès de *Claire d'Albe*, nombre de lecteurs, assurément, en auront pensé, comme Félicité de Genlis, beaucoup de mal. On conçoit que c'est le cas des lecteurs de Guillaume Pigault-Lebrun<sup>574</sup>. Pigault est un bon écrivain, vif et ironique, qui est l'antithèse de Sophie Cottin. À peine plus jeune que Félicité de Genlis, il est né en 1753, et s'il ne publie son premier roman, *l'Enfant du Carnaval*, qu'en 1796, c'est qu'il a vagabondé, de 20 à 40 ans, entre Londres, les Pays-Bas et divers coins de France, exerçant une multitude de métiers, vite délaissés, marin, gendarme, comédien, beaucoup trop affairé à vivre pour se stabiliser dans un emploi.

La tonique personnalité de Pigault-Lebrun est de celles qui se sont forgées dans les décennies qui précèdent la Révolution. C'est un lecteur de Voltaire et de Condorcet, à l'humeur optimiste. Les personnages de ces romans sont des humanistes, qui n'auraient pas le mauvais goût d'afficher une foi particulière. Dans *l'Enfant du carnaval*, le père de l'héroïne, lord Tillmouth, dans son voyage de Londres à Paris, entré manger dans une auberge de Chantilly,

---

alors, rendre compte d'une étrange réalité, comme plus vraie que l'art et saisie dans cette lumière nocturne : squelette du monde, son ectoplasme fascinant. Ce sentiment ne fonde-t-il pas, aujourd'hui toujours, le charme de la photo noir et blanc ?

<sup>574</sup> Gabriel Michaud (1773-1858), dans sa *Biographie universelle ancienne et moderne*, le considère comme « le plus fameux romancier de l'époque impériale ». Témoignage intéressant d'un contemporain. La première édition de la *Biographie universelle* de Michaud est de 1811, la dernière, très augmentée, de 1854. Cité ici par Shelly Charles (voir note suivante), dans l'édition Delagrave en 45 volumes, s.d.

converse avec son compagnon de table d'hôte. Quand le sujet vient sur la religion, Tillmouth étant à vanter la maturité de la foi protestante sur la religion catholique et ses superstitions, son commensal le rembarre en souriant : « Milord, le temps des orages est passé ! » À un peuple de philosophes, comme le sont devenus tant les Anglais que les Français :

que lui importe qu'on prie Dieu en latin, ou en anglais, ou qu'on ne le prie pas du tout ? Dès longtemps, on ne devrait plus dire un tel est chrétien, juif ou mahométan. On devrait dire simplement : un tel est honnête homme ou un tel est un fripon. Surtout en Angleterre, où la raison a fait des progrès étonnants<sup>575</sup> !

La seule guerre de religion qui demeure est celle qui réclame d'un Français de river le bec à un Anglais, quand ce n'est pas l'inverse. À l'occasion d'une autre conversation, dans un salon parisien, Pigault-Lebrun met dans la bouche d'un jeune homme une défense et illustration de l'athée, pour ce qu'il n'attend pas de récompense du Ciel, mais respecte une morale désintéressée et donc plus noble. Elle engage simplement sa vie terrestre, sans autre considération :

L'athéisme suppose une éducation soignée, des connaissances, fruits de longues réflexions, et l'homme qui médite est rarement un scélérat. Le véritable athée, s'il en est, ne compte que sur sa vie présente. [...] L'affection et l'estime de ceux qui

---

<sup>575</sup> Pigault-Lebrun, *l'Enfant du Carnaval* [1796], Paris, Desjonquères, 1989, p.78. Shelly Charles donne 1796 comme date de la première édition du roman, et le site Gallica, de la BNF, met en ligne un texte daté aussi de 1796. La *Grande Encyclopédie Berthelot* (1885-1902) donne, elle, « 1792, 3 vol. in12 ». L'article sur Pigault-Lebrun, signé René Samuel, dans cette encyclopédie, fait l'éloge de l'écrivain et regrette sa disparition de l'histoire littéraire : « La Restauration et le Second Empire se sont acharnés sur certains de ses ouvrages. En sorte que toutes ces condamnations prononcées au nom de la morale, ajoutées à ce qu'on savait de la jeunesse peu recommandable de l'auteur et au dédain persistant de la critique, ont eu pour résultat de plonger dans l'oubli le nom d'un écrivain remarquable, ou pour le moins de le classer dans l'histoire littéraire au rang déconsidéré d'un pornographe sans talent. » (*la Grande Encyclopédie, op.cit.*, tome 26, article « Pigault-Lebrun » p.911.) *L'Enfant de carnaval*, ouvrage pourtant sans vague sur la question des mœurs, et d'une fine analyse sur les relations amoureuses, est dit par René Samuel avoir été condamné « en 1825, et derechef en 1827 et en 1852 » Ainsi, souvent réédité entre 1796 et 1825, le roman est jugé licencieux au bout de trente ans, à l'avènement de Charles X au pouvoir, puis de nouveau sous Napoléon III. Faut-il l'inférer aux attaques contre les prêtres ou à la liberté de ton et de mode de vie des héros, qui vivent en concubinage ? Ils se marient au bout de longtemps, et pour marquer la fin joyeuse du roman.



l'entourent rempliront son cœur en le rendant heureux par les seuls moyens qu'il tient de la nature<sup>576</sup>.

En ne comptant que sur son existence présente, l'athée vit avec un sentiment de responsabilité accrue. Du reste, on est athée par choix, et chrétien le plus souvent par absence de réflexion, parce qu'on a l'âme moutonnaire et timorée. L'athéisme, quel que soit son degré de légitimité, a le courage d'être une question.

La roue du temps tourne, pourtant, et en cette toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la position de Pigault-Lebrun sur l'athéisme, qui séduit probablement nombre de ses lecteurs, ne doit pas avoir un très bon écho chez les plus jeunes. L'athéisme revendiqué est sans doute une question, mais qui ne comble pas une âme exaltée. L'univers offre quelque chose de sublime, que l'athéisme ne prend pas en compte. La mentalité prérévolutionnaire, que Pigault-Lebrun, comme Félicité de Genlis dans un autre registre, représente, propose une éthique de la nature ; la jeunesse romantique va se forger une éthique paysagère.

Dans *l'Enfant du Carnaval*, le mot de sublime n'est pas employé une seule fois. Pigault-Lebrun ne possède pas l'ombre de l'emphase qui aurait pu le mettre au bout de sa plume. Le mot n'est pas de son lexique. L'auteur serait-il donc réfractaire au rousseauisme qui possède toutes les âmes bien nées depuis quarante ans ? Au contraire, ses descriptions du bonheur trouvent le ton de *la Nouvelle Héloïse*, quand le héros, dégoûté de ses piteuses tribulations parisiennes comme jeune auteur dramatique, rêve d'« acheter une maison et une cinquantaine d'arpents à dix ou douze lieues de Paris<sup>577</sup> ». Le voilà qui rêve de ce douillet foyer avec sa compagne. Il y aura des « papiers agréables et frais », des « meubles simples », et, dans la chambre, « des jalousies et des doubles rideaux ». Les amoureux n'oublient pas le jardin :

---

<sup>576</sup> Pigault-Lebrun, *l'Enfant du Carnaval*, op.cit, 128.

<sup>577</sup> Guillaume Pigault-Lebrun, *l'Enfant du Carnaval*, op.cit, p.190.

Le jardin devait réunir l'utile à l'agréable, sans arrangement symétrique. Des allées sinueuses, bordés indifféremment de lilas, de pommiers, de chèvrefeuilles, d'acacias roses, de pruniers, de pampres, de peupliers, devaient conduire d'un plant de légumes à un parterre. Du parterre, on arriverait à une salle verte, formée par les branchages entrelacés de quelques tilleuls, sous lesquels on trouverait des bancs de gazon. Plus loin, des légumes encore. Après les légumes, un boulingrin fermé par une haie de rosiers. Au bout du boulingrin, la balançoire et le jeu de boules. Puis une prairie où l'œil s'arrêterait sur un ruisseau qui tourne, retourne, et s'éloigne à regret du gazon que Juliette a foulé. C'est là qu'une vache et une chèvre paissent tranquillement le lait qui se convertit en fromage sous les doigts de mon amie<sup>578</sup>.

Certes l'humour est moins probant chez Jean-Jacques Rousseau et beaucoup de ses émules, tel Bernardin de Saint-Pierre, que dans les romans de Pigault-Lebrun, qui a hérité en sus d'un petit accent sarcastique à la Voltaire. Les deux héros de *l'Enfant du Carnaval* se garderont bien d'entretenir un potager et de faire leur fromage, quand, un peu plus tard, un ami leur prêtera une maison de campagne dans la région de Saumur. Leur rêve n'en est que plus révélateur, comme fantasmagorie : leur horizon n'a rien de sublime, il a tout d'idyllique. Tout est à la mesure d'un désir qui estime se connaître, tenants et aboutissants. Le bonheur est dans le pré.

Les événements refuseront à Juliette et Jean, communément surnommé Happy de jamais acheter une chaumière. Leur destin, après d'autres aventures, sera de faire fortune à Londres dans le commerce. C'est en possession d'un solide château outre-Manche qu'on les quittera à la fin du récit. Sinon romantique, la fin est heureuse, à la convenance de Jean, le héros et narrateur, dont le sobriquet d'Happy augurait du meilleur. Mais, avant cela, le couple aura eu un autre rêve, qui n'aura pas de suite lui non plus, celui de s'installer sur le lac Léman :

---

<sup>578</sup> *Ibid.*, p.190-191.

Oui, me disait Juliette, nous passerons en Suisse. Nous achèterons un petit bien près de Genève, vers Lausanne ou Vevey. Nous verrons les rochers de Meillerie. Cela doit être doux à voir<sup>579</sup>.

L'héroïne ne tient pas seulement de *la Nouvelle Héloïse* le diminutif de Julie qu'elle porte en prénom. Qu'elle ait lu le roman ou non, elle sait, à l'instar de tous les Européens de sa génération, que la Suisse est le plus beau pays du monde depuis que, de l'autre côté du lac, sur la rive française de Meillerie, l'ombre de Saint-Preux refait pour l'éternité le geste de conduire Julie, désormais mariée, au « lieu si chéri » de ses espérances. En ce jour, Saint-Preux, dans le sentiment d'un bonheur entrevu et défait, a senti là « les émotions les plus vives<sup>580</sup> ». Le moment de Meillerie est cet horizon idéal de tous les désirs, reconnus, partagés et irréalisables.

Le pèlerinage à Meillerie, où Jean-Jacques Rousseau avait choisi de placer ses imaginations, s'est instauré, comme une visite sur les lieux d'événements réellement survenus, dès les lendemains de la parution du roman. D'entre les nombreuses personnes qui en rendront compte dans des récits de voyage et des mémoires, certains rapportent les commentaires des gens du pays, qui connaissent l'histoire par cœur et la font vivre comme s'ils y avaient assisté. Le phénomène témoigne d'une nouvelle perception de la littérature. Une scène fictive<sup>581</sup> pénètre le réel et l'habite, créant avec de la nature du paysage. D'autres lieux ont déjà servi aux romanciers, avant Rousseau, à situer leur action. Mais il ne s'agit plus d'aventures, de faits advenus que le temps emporte ; il s'agit d'impressions, violentes ou douces, éprouvées par les héros

---

<sup>579</sup> *Ibid.*, p.197.

<sup>580</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, rééd. GF, 1967, p.389. Saint-Preux, finissant le récit de cette journée, dans sa lettre à son ami Edouard : « Voilà, mon ami, le détail du jour de ma vie où, sans exception, j'ai senti les émotions les plus vives », p.392. Une des scènes les plus illustrées, dans les multiples rééditions du roman, est ce moment de la journée, tempétueuse sur le lac et dans les âmes : « Dans un transport dont je frémis en y pensant, je fus violemment tenté de la précipiter avec moi dans les flots, et d'y finir dans ses bras ma vie et mes longs tourments », p. 391. Le rocher de Meillerie, dit aujourd'hui la Pierre de Jean-Jacques, se visite toujours.

<sup>581</sup> Et comprise comme fictive. Ce qui écarte le parallèle avec les visions et autres apparitions dont certains lieux deviennent le garant, dans l'optique religieuse.

de l'histoire. Ces sentiments marquent un lieu autrement que des actes. Ils lui confèrent leur atemporalité. L'espace se fait éternité. L'expérience qu'y vit le pèlerin est d'autant plus vraie que la scène est fictive. Renvoyant à un événement réel, elle briderait la liberté de l'émotion. Le rêveur serait reconduit, dans sa méditation, à autre chose qu'à lui-même. Ici, le drame des personnages est tout à lui. Il le partage d'âme à âme avec Rousseau. Le paysage est une espace diffus de la pensée, un espace où rien de trivial ne doit interférer, sous peine de le rendre à son insignifiance physique.

Pigault-Lebrun n'est pas Rousseau, et hormis les rêveries au second degré qu'on vient de citer, et qui sont l'air du temps, rien ne tend dans son écriture vers une sublimation de la nature en paysage romantique. Ses descriptions de la vallée de la Loire entre Orléans et Saumur, au cours de la joyeuse balade en péniche qu'accomplissent les héros, ont tout du formulaire touristique, et elles s'attachent surtout aux villes rencontrées. Certaines plaisent au narrateur, d'autres non. Orléans entre dans la première catégorie ; c'est là que les trois voyageurs, Jean, Juliette et une amie, improvisent leur équipée fluviale. Le narrateur décrit la cité sur le ton informatif<sup>582</sup> qu'on commençait à lire dans les tout premiers guides touristiques, celui qui allait faire florès, trente ans plus tard, dans les Baedeker et autres *handbooks for travellers* :

Cette ville mérite l'attention du voyageur. Elle est arrosée par la Loire. La largeur de son lit<sup>583</sup>, le commerce qu'elle alimente, les bateaux de toute espèce dont elle est continuellement chargée, le mouvement et la vie qui se communiquent de ses bords riants aux quartiers les plus éloignés, nous offrirent un tableau aussi varié qu'intéressant. Il me fit naître une idée que je communiquai à Juliette et à M<sup>lle</sup> d'Hérouville. C'était d'arrêter un de ces bateaux couverts qu'on appelle dans le pays des « cabanes », de l'arranger commodément et de descendre la Loire jusqu'à Saumur<sup>584</sup>.

---

<sup>582</sup> Sans doute pas parodique, dans l'esprit de Pigault-Lebrun, mais satisfaisant plutôt son style journalistique.

<sup>583</sup> *Sic.* Lire : le lit de la Loire. Le style rapide de Pigault-Lebrun évite en général ces lourdeurs.

<sup>584</sup> Guillaume Pigault-Lebrun, *l'Enfant du Carnaval*, *op.cit.*, p.268.

Rien ici de la façon du paysagiste, chez Pigault-Lebrun, mais plutôt celle du védutiste. Le védutiste décrit, quand le paysagiste fait concourir des éléments choisis à une idée<sup>585</sup>. Le védutiste se tient à l'impression ; le paysagiste recherche l'expression. Le védutiste se donne un objet ; le paysagiste, un sujet. Un objet a des contours finis, qui s'inscrivent dans le temps et l'espace ; un sujet problématise le temps et l'espace. L'instant du védutiste est ponctuel ; l'instant du paysagiste est l'infini. Le point de vue du védutiste est au dehors du tableau ; celui du paysagiste est dans l'œuvre.

Entre 1796 et 1820, les romans de Pigault-Lebrun ne cessent d'être réédités. C'est un auteur populaire, Stendhal et Balzac l'ont tous deux apprécié.

Dans ses projets d'écriture, [Stendhal] affirme n'avoir à craindre que « les talents nouveaux ou Pigault-Lebrun », véritable auteur « romantique », au sens où il étudie « le monde au milieu duquel nous vivons ». Mais on vit alors dans un « âge prude », qui ne peut admirer que « le genre grave », ce qui ne rend donc pas justice à « ce délicieux auteur »<sup>586</sup>.

De fait, quand Pigault-Lebrun se fait connaître comme écrivain dans les années 1800, il approche la cinquantaine. Il n'est pas de la génération du « genre grave », comme dit Stendhal, qui balaie cette dernière d'un trait, pour sa pruderie. Mais le schéma est banal : Stendhal, né en 1783, est encore d'une autre génération. La Révolution aura moins marqué son enfance que l'Empire, et il aimera à se revendiquer du ton des Lumières, contre celui des romantiques de la première heure. Stendhal écrira de Chateaubriand :

L'étranger n'est pas celui que sépare de nous le hasard d'une rivière ou d'une montagne, mais celui dont les principes, les vœux et les sentiments sont en guerre

---

<sup>585</sup> On espère faire entendre l'indistinction que l'on met ici entre les termes d'idée, de sensation, de sentiment. On les oppose ensemble à celui d'impression.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p.270. Les guillemets renvoient ici, bien sûr, à des propos de Stendhal sur Pigault. Shelly Charles en indique les diverses références dans une note de son article.

avec vos principes, vos vœux et vos sentiments. Ainsi M. de Chateaubriand est un étranger pour moi<sup>587</sup>.

Quand Stendhal voit en Pigault-Lebrun un écrivain romantique, il l'entend comme celui qui étudie le monde au milieu duquel nous vivons. Mouvement d'une *réflexion* de soi sur ce qui l'environne, cette dimension, qu'on dira sociologique, relève déjà de l'idéologie paysagère, comme saisie du réel dans son horizontalité. Le paysage humain rendu par Pigault ne hiérarchise pas, ne privilégie personne. Cette vieille pauvre de mère Jacquot est peinte avec autant d'attention, d'humour et de tendresse que le très noble papa anglais de Juliette, et son rôle dans le roman n'est ni moindre ni même plus touchant que celui du brave lord. La société est là tout entière, avec ses délicatesses et ses ridicules, ses impuissances et ses charmes ; l'égalité est acquise, non pas dans la loi, mais dans le regard amusé d'un auteur. Cependant, le propos de Stendhal n'en est pas moins polémique, à rejeter ce qui fait l'essence du romantisme 1800. L'horizon de tempêtes et d'orages, de gouffres obscurs tenant du ciel et de la mer se doit d'animer le tableau. Mais Pigault ignore le drame, et l'évocation, dans *l'Enfant du Carnaval*, de la journée de Meillerie, tellement éprouvante dans *la Nouvelle Héloïse*, n'amène sur les lèvres de Juliette qu'un « Cela doit être doux à voir ».

Il ne faut pas conclure à une mièvrerie dans le personnage de la Juliette de Pigault. Jeune femme libre et débrouillarde, active et rieuse, amoureuse mais tournant son cher concubin en ridicule, elle n'éprouve de langueur qu'allongée sur un lit avec lui. Le narrateur s'en enthousiasme :

Quelle plume de feu pourrait esquisser cette ivresse de l'âme, cette soif de jouir qui se rallume par la jouissance, ce torrent de délices que l'on peut à peine supporter, cette tendre langueur qui suit la satiété des plaisirs. Ô nature ! c'est là que tu manifestes ta puissance, que tu réunis, que tu épuises tes efforts. Moments divins,

---

<sup>587</sup> Note de Stendhal de 1817. Citée par M. Imbert, « Chateaubriand et Stendhal devant les problèmes politiques et religieux de l'avenir », in *Annales de Bretagne*, n°75, 1968, p.514.

qui portez l'homme au plus haut degré de bonheur où ses vœux mêmes puissent atteindre, pourquoi êtes-vous si courts ? [...] Juliette dormait dans mes bras. Son sommeil était doux comme les plaisirs qu'elle avait goûtés. Son haleine était fraîche comme la rosée du matin. Son sein rougi par mes baisers, mille charmes secrets recevaient tour à tour mes hommages et mes caresses. L'amour osa la réveiller, elle ne s'en plaignit point<sup>588</sup>.

C'est là la nature comme l'entend Pigault. Ni mièvre, ni franchement grivoise, quelle qu'ait été la réputation de l'auteur. La liberté érotique que s'octroient les héros préserve toujours une délicatesse souriante. Ainsi quand Juliette est prisonnière d'un couvent dont il s'évertue à la délivrer, Jean passe une nuit d'amour avec Fanchon, qui l'a hébergé. Fanchon vit en couple, mais son compagnon est absent. Jean s'est abandonné sans état d'âme, car Fanchon est jolie et sympathique, mais quand il sort du lit de la jeune fille, au matin, celle-ci éclate de rire devant sa mine embarrassée et coupable :

Ce pauvre enfant, disait-elle, dans quel état le voilà ! Ne dirait-on pas à son air contrit qu'il vient de commettre un grand crime ! Et cependant, nous n'avons fait tort à personne, séparés, vous, de ce que vous aimez passionnément, moi, de ce que j'aime raisonnablement. Il était tout simple de nous laisser aller à la circonstance. Ces petits moments d'oubli sont plus fréquents qu'on ne pense. Oublions celui-ci nous-mêmes ; qui diantre s'en souviendra<sup>589</sup> ?

Fanchon et Juliette, qui n'en saura rien, resteront les meilleures amies. Les aventures qui s'enchaînent engloutissent l'anecdote. Jean y aura fait l'expérience de la « différence de la jouissance à l'amour<sup>590</sup> ». L'amour, pour autant, n'est pas tenu de s'embarrasser du mariage, même si, pour faire une belle fin au roman, Juliette et Jean convolent. À l'occasion de la fête qui s'organise pour cela, leur ami Abell va inciter deux autres amoureux, Célestine d'Hérouville et son ami Cervières, à ne pas faire montre de pruderie déplacée.

---

<sup>588</sup> Guillaume Pigault-Lebrun, *l'Enfant du Carnaval*, *op.cit.*, p.165-166.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p.222.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p.221.

Pour répartir le monde qui doit passer la nuit chez lui, Abell signifie à ces deux jeunes gens qu'il leur donnera la même chambre. Et, s'adressant à Célestine d'Hérouville :

Imitez miss Tillmouth<sup>591</sup>. Elle n'a pas craint d'aimer ; elle ne rougit pas d'ajouter chaque jour au bonheur de ce qu'elle aime. Mes amis, la vertu est en nous. Elle est indépendante des conventions humaines, et miss Tillmouth et mademoiselle d'Hérouville sont des femmes respectables à mes yeux. Puisse le ciel m'en accorder une, un jour, qui leur ressemble<sup>592</sup> !

Pigault-Lebrun prolonge l'esprit du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup>, comme si la Révolution n'avait pas mis l'histoire en branle. Ici, la vertu est en nous, et le monde est donné. Il n'y a pas d'après. « Ces moments divins, qui portent l'homme au plus haut degré de bonheur où ses vœux puissent atteindre » ne sauraient être des moments sublimes. Le passage d'une génération à l'autre se fait dans ces expressions. Pour Pigault-Lebrun, le divin, c'est la nature quand nous en sommes pleinement heureux. Ton du siècle qui s'achève. En lieu et place, le sublime compliquerait l'affaire. Il nous remettrait à l'esprit, malencontreusement, tout ce qui nous échappe. Le divin enchante la nature ; le sublime la fait trembler.

Dans leur premier rêve de maison, Juliette et Jean imaginent encore les livres choyés, qui traîneraient à portée de main. « Sur un guéridon, *l'Art d'aimer* de Bernard, *les Saisons* de Saint-Lambert, *la Nouvelle Héloïse*, les *Lettres sur la mythologie*<sup>593</sup>. » Le choix ne pèche pas par l'originalité. Ce sont quatre des gros succès de librairie de la fin de siècle. Dans l'ordre où ils sont donnés, ils ont paru en 1775, 1769, 1761 et 1786. Ils ont tous quatre été réimprimés bien des fois. Le dernier, connu plutôt sous le nom de *Lettres à Émilie*, explique la mythologie classique à une jeune fille, en éveillant les statues des parcs. C'est un ouvrage de jeunesse d'Albert Demoustier, auteur dramatique né en 1760,

---

<sup>591</sup> On se souvient que c'est le nom de famille de Juliette.

<sup>592</sup> Guillaume Pigault-Lebrun, *op.cit.*, p.257.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p.190.



qui se convertira à l'enseignement sous le Directoire, professant « avec un vif succès un cours de littérature et de morale<sup>594</sup> ».

Les trois autres ouvrages sont d'écrivains nés dans les années 1710. Si, des trois, Rousseau va rester une figure maîtresse pour les romantiques, Jean-François de Saint-Lambert et Pierre Bernard, plus connu comme le Gentil Bernard, sobriquet que lui a donné Voltaire, illustrent ce que rejettera la jeune littérature de 1800. *Les Saisons* et *l'Art d'aimer* sont l'un et l'autre des odes au plaisir et au jouir. Les saisons, celle de nos campagnes pour Saint-Lambert, celles qui font la vie d'homme pour Bernard, en sont l'écrin. Saint-Lambert affiche son programme : « Je viens de leur richesse avertir les humains / Des plaisirs faits pour eux leur tracer la peinture / Leur apprendre à connaître, à sentir la nature<sup>595</sup>. » Pierre Bernard dédicace son poème à l'Amour : « Vénus, ô toi déesse d'Épicure / Âme de tout, qui remplis la nature / Qui, mariant tant d'atomes divers / D'un nœud durable enchaînes l'univers, / C'est toi qui vis dans tout ce qui respire, / Mais c'est dans l'homme où siège ton empire<sup>596</sup>. » Et Saint-Lambert, pour finir, met le principe de la vie dans le plaisir des sens : « Principe de la vie, âme et ressort du monde, / Des grâces, des plaisirs source aimable et féconde, / Toi, qui dans tous nos sens répands la volupté<sup>597</sup>. » De la nature au plaisir, et d'Épicure à la nature, le cercle est tracé. Quand il est fermé, tout y a pris sa place, et le poème est accompli. La divinité qui y pose sa marque en filigrane est celle du Tout indivisible et parfait. La totalité est un enclos. La nature est une, en son principe divin. Le sens est saturé.

---

<sup>594</sup> Maurice Tourneux, in Marcellin Berthelot, dir., *la Grande Encyclopédie, op.cit.*, vol. 14, article « Demoustier, Albert », p.93.

<sup>595</sup> Jean-François de Saint-Lambert, *les Saisons*, poème en quatre chants, Amsterdam, s.é., 1771, p. 4.

<sup>596</sup> Pierre Bernard, *l'Art d'aimer et poésies diverses*, Amsterdam, Aureliad, 1775, p.42.

<sup>597</sup> Saint-Lambert, *les Saisons, op.cit.*, p. 26. Le ton semble aujourd'hui affecté ; il ne l'est clairement pas pour ses contemporains. Bernard et Saint-Lambert expriment une vision du monde dans la langue, rythmes et mots, qui la dit le mieux. Aucune raison de douter que les deux hommes se soient évertués à la volupté par le chemin qu'ils prônent. De notoriété publique, l'un et l'autre se sont occupés de liaisons amoureuses et d'apologie des beautés champêtres au sens qu'ils leur donnaient. Saint-Lambert le fit avec plus d'inspiration sur le bonheur simple des champs, Pierre Bernard préférant les nymphes grecques et les allégories.

Le paradis d'un Saint-Lambert se situe dans une campagne qu'il faut réapprendre, dont il faut pénétrer la divine simplicité.

Ô, qui peut sans regret s'enfermer dans les villes ?  
 Malheureux qui jamais n'habitez nos asiles,  
 Condamnés dès l'enfance à l'ombre des cités,  
 [...] Vous, martyrs de l'école et de ses faux docteurs,  
 Quittez ces tristes bancs consacrés aux erreurs  
 Et venez dans nos champs, sans pédant et sans livre,  
 Connaître le plaisir et commencer à vivre<sup>598</sup>.

La vraie vie est là, tout près, à la porte des villes. Mais n'y accède pas qui veut. Le long poème de Saint-Lambert est de ces sains ouvrages qui se chargent de nous guider, si nous sommes de bonne volonté. Il a d'autres vertus, plus simplement suggestives, quand il peint par exemple la fluidité de l'aube, à l'heure où le soleil efface la brume :

Je voyais s'élever ces nuages légers  
 Qui couvrent les vallons sous leurs flots passagers,  
 Le soleil les changer en vapeur insensible  
 Et remplir de splendeur un ciel pur et paisible.  
 J'admirais l'émail frais, l'éclat brillant des fleurs.  
 La rosée et l'aurore animaient leurs couleurs,  
 Les rayons se jouaient dans ces perles liquides  
 Que rassemble la nuit dans les vallons humides.  
 Les vents qui murmuraient dans les arbres voisins  
 M'apportaient les parfums des champs et des jardins<sup>599</sup>.

Saint-Lambert nous est plus accessible quand il délaisse l'intention didactique et s'abandonne au *je*. « Je crois rentrer, alors, dans le monde sensible<sup>600</sup> », note-t-il, à propos d'un coup de vent qui anime les arbres, et qu'il perçoit en cet

<sup>598</sup> Saint-Lambert, *ibid.*, p.105-106.

<sup>599</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 66, pour cette citation et les guillemets suivants.

instant comme « des compagnons nouveaux ». Mais le « je crois », qui ouvre la phrase, retient Saint-Lambert du côté du raisonnable. Il se laisse aller à une illusion et le sait. Néanmoins, il est de ces premiers écrivains qui vont se vouer à la description de la nature, et la préface aux *Saisons* a des accents de manifeste :

La poésie champêtre s'est enrichie d'un genre qui a été inconnu aux Anciens. La philosophie a, pour ainsi dire, agrandi et embelli l'univers. On peut le regarder avec plus d'enthousiasme que dans les siècles d'ignorance. Le progrès des sciences comprises sous le nom de physique, l'astronomie, la chimie, l'histoire naturelle, etc., ont fait connaître le palais du monde et les hommes qui l'habitent. Depuis que l'homme a trouvé dans la nature des richesses nouvelles, il a soupçonné qu'il en pouvait découvrir encore, et il a observé tous les êtres avec une attention curieuse<sup>601</sup>.

Sur le plan de la poétique, son principe se veut simple, et il l'est : « Il faut faire pour la nature physique que nous avons sous nos yeux ce qu'Homère, le Tasse, nos poètes dramatiques ont fait pour la nature morale. Il faut l'agrandir, l'embellir, la rendre intéressante. Vous agrandirez la nature si vous la montrez de temps en temps dans le moment où elle est sublime<sup>602</sup>. » La transposition du sentiment du sublime, qui jusqu'ici n'avait de sens que dans l'ordre moral, est appliqué à la nature physique. Le vocable est à la disposition des poètes dès les années 1770. Pourtant, ce sublime-là est encore fort emprunté, au sens propre. L'émotion devant la nature est un projet philosophique, une déclaration d'intention. Elle n'en est pas moins une émotion ; mais elle est d'abord celle de l'homme s'émerveillant de s'ouvrir au monde. Le voilà qui découvre tout ce qu'il connaissait sans l'avoir jamais considéré. En philosophe des Lumières, Saint-Lambert dresse des listes devant cette nature à inventorier, et une de ses catégories s'appelle le sublime :

---

<sup>601</sup> Jean-François de Saint-Lambert, « Discours préliminaire aux Saisons ». Cité par Philippe Hamon, *la Description littéraire de l'Antiquité à Roland Barthes. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p.68.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p.69.

Le spectacle de la nature peut donner différentes émotions. Elle est sublime dans l'immensité des cieux et des mers, dans les vastes déserts, dans l'espace, dans les ténèbres, dans sa force et sa fécondité sans bornes et dans la multitude infinie des êtres. Elle est sublime dans les grands phénomènes comme les tremblements de terre, les volcans, les débordements, les tempêtes. Elle est sublime, dès qu'elle peut donner des sensations qui excitent en nous l'étonnement et la crainte<sup>603</sup>.

Nous sommes à l'heure du mode d'emploi de la nature. Il faut convenir que personne, encore, ne l'a beaucoup fréquentée dans ses manifestations physiques.

### 7.3 UN SUBLIME ENCORE TRES APRE

Treize années plus tard, en 1782, les *Jardins*, de Jacques Delille, œuvre à laquelle nous avons fait référence, convient à une expérience d'un autre ordre.

Avez-vous donc connu ces rapports invisibles  
Des corps inanimés et des êtres sensibles ?  
Avez-vous entendu des eaux, des prés, des bois,  
La muette éloquence et la secrète voix<sup>604</sup> ?

La nature s'anime, ce n'est plus seulement un spectacle. Des rapports invisibles la tissent, trament une toile de corps inanimés et d'êtres sensibles. Delille restera pourtant un poète prérévolutionnaire, dans le sens où il pense les paysages comme on recrée le paradis, quand, pour l'écrivain romantique, ils sont devenus les formes sous lesquelles la nature l'interroge.

Sur la table de chevet des amants de Pigault-Lebrun, on n'a pas vu, aux côtés de Saint-Lambert et de Pierre Bernard, figurer Jacques Delille. Le poème des *Jardins* est plus encore, pourtant, un ouvrage incontournable. Il faut donc penser que la nature a pris chez Delille une dimension moins apte à séduire

---

<sup>603</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>604</sup> Jacques Delille, *les Jardins*, *op.cit.*, p.17.

Pigault-Lebrun. La notoriété de son auteur, en 1796, surpasse celle d'un Bernardin de Saint-Pierre, dont il est exactement contemporain<sup>605</sup>. Les deux écrivains sont, d'une courte génération de vingt années, plus jeunes que Saint-Lambert ou Rousseau.

*Les Saisons* affichaient un accord parfait entre l'homme et la nature. *Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages* parlent, dans leur titre, d'une épreuve qui s'engage. La nature n'y est pas l'Éden d'un Saint-Lambert ; c'est par les mains de l'homme qu'elle se fait jardin. Le cadre des amours des âmes d'élite, qui est aussi celui du bonheur du gai laboureur, a bougé. Les paysages ont des charmes moins séraphiques qu'on avait cru.

La nature au génie a dit : Écoute-moi !  
 Tu vois tous ces trésors ? Ces trésors sont à toi.  
 Dans leur pompe sauvage et leur brute richesse,  
 Mes travaux imparfaits implorant ton adresse<sup>606</sup>.

La nature livre un concert brouillon, l'homme n'est pas au diapason. Il pénètre, émerveillé mais sur le qui-vive, un théâtre nouveau. Le poème de Delille est une injonction à voir, à entendre, à sentir, à juger, et, riche d'impressions et d'observations, à retrousser ses manches. La note dominante de cette apologie du jardin est un martèlement besogneux. Rien n'est donné, tout est à faire. Le projet est herculéen, pour « qu'un jour, transformée en un nouvel Éden, la France à nos regards offre un vaste jardin<sup>607</sup> ! » On n'est plus là pour badiner ; nulle part d'amours charmantes dans les bocages. Dire le tout, pour Delille, c'est faire le tour complet de l'ouvrage à réaliser, en ses innombrables nuances. Le paysage y devient au pays ce que le jardinage est au jardin. Il en est l'acte, et la bonne marche. Il n'est plus un simple fond de toile au bonheur terrestre.

---

<sup>605</sup> Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) et Jacques Delille (1738-1813) sont, dans leurs vieux jours, deux personnalités respectées comme des institutions nationales. Le premier est élu à l'Académie française en 1803 ; le second l'était depuis 1774. Tous deux, figures du génie poétique et de la vraie sagesse, vivent à la campagne, le premier à Éragny-sur-Oise, le second se partageant entre Paris et la propriété d'un ami, à Clamart.

<sup>606</sup> Jacques Delille, *les Jardins*, *op.cit.*, p.21.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p.23.

L'homme, dans sa lutte héroïque, y est projeté tout entier. « Osez ! Dieu fit le monde, et l'homme l'embellit<sup>608</sup>. » Et l'homme s'embellit à paysager le monde.

Le poème finit sur un hommage à l'explorateur anglais James Cook, haute figure de découvreur humaniste et savant, qui vient de mourir. Delille y glisse une tirade contre l'esclavage : « Pourquoi dans vos égaux cherchez-vous des esclaves ? / Portez-leur des bienfaits et non pas des entraves. [...] Descends, aimable paix [...], forme un peuple heureux de cent peuples divers ! / Rends l'abondance aux champs, rends le commerce aux ondes / Et la vie aux beaux-arts et le calme aux deux mondes<sup>609</sup>. »

Jacques Delille n'est pas, pour autant, un promoteur du sublime. Il n'emploie le mot qu'une fois dans *les Jardins*. Dénonçant l'insignifiance du jardin architecturé hérité des principes du Grand Siècle, c'est à des « rochers à l'aspect informe » qu'il trouve une « sublime âpreté » :

Ces masses de rochers confusément épars  
 Sur leur informe aspect appellent mes regards.  
 De nos jardins voués à la monotonie  
 Leur sublime âpreté jadis était bannie<sup>610</sup>.

Jacques Delille, qui est encore dans l'idéologie d'un monde refermé sur sa totalité, et posé dans la main de quelque Grand Géomètre, introduit ici du sublime, de façon intéressante, par la voie obscure de l'étrange et de l'inachevé. Le rocheux, le confus, l'épars, l'informe, l'âpre sont l'univers du sublime. Tout le vocabulaire s'y trouve ; on ne pourrait être plus synthétique. Une porte, petite, unique dans ce long poème, s'entrebâille sur la poétique contemporaine. Ce qui dérange est esthétisé, reconnu comme une valeur, là où la raison n'a pas de part. La qualité qui y est attachée est d'autant plus grande

---

<sup>608</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p.102. Ce passage – derniers vers du poème – fait allusion à l'actualité de « la guerre américaine », la guerre d'indépendance de l'Amérique du Nord.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p.60.

qu'on ne sait en dire la cause. C'est la fonction du sublime, et c'est un gouffre qui se creuse dans l'identité du sujet. Un mystère a déchiré l'horizon, l'ouvrant sur une inquiétante et sublime âpreté jadis, et naguère même, bannie.

Du jardin au paysage, du divin au sublime, il faut encore attendre la génération suivante et la littérature postrévolutionnaire. Réglant son compte à la poésie didactique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Stendhal évoque « les amants tartufes de la nature comme l'abbé Delille ». Le mot a été souvent repris. Il est bon de le préciser, ce n'est qu'une remarque du jeune Henry Beyle dans une lettre à sa sœur Pauline. Beyle a 20 ans, et il s'applique, depuis Paris où il fait ses études, à peaufiner l'éducation culturelle de ses sœurs, qui grandissent à Grenoble. Il submerge l'aînée des deux, Pauline, de conseils, de commentaires et de lectures à faire ou à ne pas faire. Le ton, pour le coup, est très didactique. Dans ces lettres d'un jeune citadin, en 1803, l'apologie de la nature est un exercice obligé. Il écrit donc :

C'est au milieu des arbres que l'homme est le plus heureux. Tous les peuples en ont mis dans leur paradis. [...] Tu as vu dans *Télémaque* que les Champs Élysées ont des bosquets, et, dans la Bible, la description du jardin d'Eden qu'Adam et Ève habitèrent quelque temps. Ainsi, rapprochons-nous de la campagne, et lisons les auteurs qui en parlent ; mais ceux qui en parlent bien et non point les amants tartufes de la nature, comme l'abbé Delille<sup>611</sup>.

Regrettablement Stendhal ne donne pas ici de conseils de lecture à Pauline, en matière d'auteurs qui parlent bien de la nature. Mais quoi qu'il en soit, il est certain que ce qui sépare, en 1803, le sexagénaire Jacques Delille, alors enseignant au Collège de France, et le jeune étudiant de 20 ans est incommensurable. Quid de la tartuferie de Delille ? Tous deux parlent-ils bien de la même nature ? Certainement pas, et Chateaubriand, évoquant Jacques Delille, le fait comprendre. L'ayant entendu lire ses vers et l'ayant trouvé beau conteur, Chateaubriand suggère le décalage immense qui existe entre sa propre

---

<sup>611</sup> Stendhal, *Correspondance*, tome 1, Paris, Le Divan, 1933, p.116.

génération et celle du poète des *Jardins*. C'est de Delille qu'il vient de parler quand il conclut : « La littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, à part quelques beaux génies qui le dominent, sans manquer de naturel, manque de nature. L'abbé Delille était le poète des châteaux modernes, de même que le troubadour était le poète des vieux châteaux<sup>612</sup>. » Cette élégante nuance entre naturel et nature peut se dire autrement, le charme du phrasé en moins : Delille, sans manquer de nature, manquait de paysage. La nature des années 1780 n'avait pas encore d'âme ; elle ne servait que de décor, aussi paysager soit-il, aux belles demeures. Le paysage, lui, était doté d'une âme, et Chateaubriand, en l'occurrence, n'y était pas pour rien.

Pourtant un dialogue s'entend déjà, chez Jacques Delille, entre l'homme et l'espace naturel. Quelque chose est à chercher d'une vérité dont les deux doivent être garants. Le sentier est ici d'une force symbolique capitale : c'est lui qui guide l'expérience qu'on fait du jardin. Après, avoir rejeté le jardin d'Italie et la pompe de ses allées rectilignes, Delille conteste « les sentiers tortueux » des Anglais, figures du labyrinthe accablant, qui « tourmente et le terrain, et les pas et les yeux<sup>613</sup> ». On s'y trouve à « suivre sans cesse un but qui recule sans cesse ». Nous ne sommes plus dans le parfait, mais dans le surfait ; on ne va nulle part. La saine philosophie des *Jardins* aime le détour et la jouissance différée, qui est le vrai plaisir, mais, insiste Delille :

Rendez naturel ce dédale factice

Qu'il ait l'air du besoin, et non de l'artifice<sup>614</sup>.

Ces deux vers offrent une perspective sur ce qu'il faut entendre par naturel, chez Jacques Delille. Le jeune Beyle, certainement, y a de quoi nourrir son jugement de tartuferie. Ils disent que le besoin, s'il est ce à quoi nous soumet la nature, est tout autant une création de l'homme, puisqu'on peut, bien belle

---

<sup>612</sup> Cité ici par Louis Audiat, *Un poète abbé, Jacques Delille, 1738-1813*, Paris, Arthur Savaète, 1902, p.14.

<sup>613</sup> Jacques Delille, *les Jardins*, *op.cit.*, p.80. Textuellement : « ...et mes pas et mes yeux ».

<sup>614</sup> *Ibid.*, p.80.



expression, « donner l'air du besoin ». L'homme, donc, est le maître de faire la part de ce qui représente le besoin et la part de ce qui est artifice. Cette tâche ne fait pas l'économie de l'illusion, mais elle l'assume, parce que, la nature et l'homme étant de même pâte, notre esprit en joue.

Le poème des *Jardins* développe cette conviction. Son didactisme est perçu comme pesant, c'est entendu, Stendhal et d'autres nous en ayant convaincus, mais on peut le lire plus légèrement comme un programme, et y voir comment la créature créatrice qu'est l'homme doit s'arranger avec la nature. La façon dont l'homme revendique maîtriser cette relation amène Delille à vouloir de son lecteur qu'il joue encore le naturel quand il s'occupe, en terme de paysage, de l'exploitation agricole qu'il faut à son décor parfait :

N'allez pas déguiser vos pressoirs et vos granges  
 Je veux voir l'appareil des moissons, des vendanges,  
 Que le crible, le van où le froment doré  
 Bondit avec la paille et retombe épuré,  
 La herse, les traîneaux, tout l'attirail champêtre  
 Sans honte à mes regards osent ici paraître !  
 Surtout, des animaux que le tableau mouvant  
 Au-dedans, au dehors, lui donne un air vivant.

Injonction que ne devraient pas avoir trop de mal à suivre les agriculteurs du temps, pour ceux qui se targuent d'embellir leurs domaines. Mais c'est un paysage parfait que Delille s'est chargé d'énoncer, et le Tout doit être dit. Il doit l'être sur ce ton didactique qui signifie que la chose est pensée. La poésie didactique est une forme particulière de l'essai. C'est ce qui nous la rend difficile aujourd'hui, où on la perçoit comme une confusion des genres. Elle décrit, argumente, et montre moins qu'elle démontre. Son intention est d'enseigner, son appellation le dit.

Quand la place de l'homme est comprise, tout se fait conscience. Alors, rien n'est plus là ni par hasard, ni par nécessité. Tout est beauté, fonctionnalité,

volonté. Dans ces trois mots tient le paysage tel que le conçoivent les deux décennies qui précèdent la Révolution. Sept ans après la publication des *Jardins*, la Révolution, tant souhaitée ou plutôt tant rêvée par beaucoup, met à l'épreuve les valeurs qui se disaient nécessaires au bonheur vertueux. La tâche s'y montre sous un jour étrange ; la tourmente est son paysage. L'homme s'y découvre autre qu'il ne pensait. Il y apprend, contre toute attente, que la nature n'est pas équilibre et sagesse, mais générosité et sauvagerie. Tout est à reconsidérer. Le rayon de lumière qui perce est irisé. Les angelots à carquois et flèches mutines, qui encadraient en mandorle nos représentations des travaux champêtres, ont pris, en une nuit de terreur, des cheveux blancs. Le paysage est déshumanisé. Un trait est tiré sur la nature mythologique et agricole des années 1760, sur le besogneux projet de paradis des années 1770. Avec le paysage romantique, le divin anthropomorphe cède la place au sublime informe.

## CHAPITRE VIII

## AU-DELA

Il est devenu maître de la nature visible et bornée et il a soif d'une nature invisible et sans bornes. [...] Il faut bien que cette disposition soit inhérente à l'homme, puisqu'il n'est personne qui n'ait, avec plus ou moins de force, été saisi par elle, dans le silence de la nuit, sur les bords de la mer, dans la solitude des campagnes. Il n'est personne qui ne se soit, pour un instant, oublié lui-même, senti comme entraîné dans les flots d'une contemplation vague, et plongé dans un océan de pensées nouvelles, désintéressées, sans rapport avec les combinaisons étroites de cette vie<sup>615</sup>.

L'« au-delà », dans son emploi substantivé, ne paraît avoir aucun usage en français classique. Le mot, que ce soit à *au*, à *de*, ou à *là*, ne figure nulle part dans les dictionnaires anciens. Si, en poussant l'investigation, on en cherche l'occurrence dans l'article « Paradis » de l'*Encyclopédie*, on constatera qu'il n'y figure pas. Pour ce qui est du paradis chrétien, l'article a cette approche : « Quand on veut parler là-dessus, peut-on mieux faire qu'en disant que le paradis n'est pas un lieu, mais un changement d'état<sup>616</sup>. » L'article ne raisonne jamais en terme d'au-delà, qui signifierait une linéarité dans la perception du

---

<sup>615</sup> Benjamin Constant, *De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, Paris, Leroux & Chantpie, 1826, tome I, p.24-25. La première édition est de 1824.

<sup>616</sup> Article « Paradis », *Encyclopédie, op.cit.*, volume 11. Pour cette citation et les deux suivantes dans le texte.

temps, ou au moins une limite à franchir. Le paradis, s'il devait être un lieu, dit encore l'article, ne pourrait être que tout l'univers, et la terre y serait englobée, car, dans ce sens, « les cieux, l'univers et tous les ouvrages de Dieu font le paradis et le séjour des bienheureux ». Mais, dans tous les cas, « ce n'est pas le lieu qui fait le paradis, mais le bonheur dont on jouit par la vue de Dieu ». Dans le Larousse du XX<sup>e</sup> siècle en six volumes, on trouve à « Delà » la mention : « *l'au-delà*, n.m., l'autre monde, la vie future. *La crainte de l'au-delà*<sup>617</sup>. »

« Au-delà », comme nom, n'a toujours pas d'entrée au XIX<sup>e</sup> siècle dans le *Littre*, ni dans le *Larousse universel*. Il ne faut pas s'en étonner, puisque le *Dictionnaire historique de la langue française* indique que, si la locution prépositionnelle « au-delà de » est dans la langue depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, elle « a été substantivée plus récemment : l'au-delà (Amiel, 1866)<sup>618</sup> ». Beaucoup plus récemment, donc. Il n'y a pas d'occurrence plus évidente et plus précoce que Frédéric Amiel. Le mot n'appartient pas au lexique chrétien classique. Il faut en déduire qu'il est forgé par la pensée paysage, dans sa conception de l'horizon comme infini. La symbolique paysagère, en réinvestissant le domaine de la croyance religieuse, en a fait cette entité trouble, qui désigne aujourd'hui le prolongement de la vie terrestre, quel que soit le discours que cette idée génère. L'au-delà, s'il s'entend désormais dans sa signification chrétienne, recouvre aussi bien toutes les spéculations concevables sur le monde des esprits et les états psychiques relevant de la parapsychologie. Il s'agit là maladroitement d'affilier l'au-delà à la dimension scientifique de l'idéologie paysagère.

Jeu de mots mis à part, guère d'au-delà, donc, en deçà de la Révolution. Le paradis, on vient de le voir, est une chose qui se déploie, ce qui est une tout autre symbolique, un autre rapport au temps, un autre rapport au sujet. Le monde est dans la main de Dieu ; le principe divin est une expansion de

<sup>617</sup> Article « Delà », *Larousse du XX<sup>e</sup> siècle en six volumes*, Paul Augé dir., Paris, Larousse, 1929, vol.2, p.47.

<sup>618</sup> Alain Rey dir., *Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, tome 1, article « Là ».

l'univers dans toutes les directions. Du jardin médiéval, qui a l'intimité d'un cloître, au jardin régulier puis au jardin paysager, le mouvement d'espace est peut-être la marque la plus décisive.

Du jardin régulier au jardin paysager, alors, un rapport dialectique, qui sera abondamment entretenu par l'histoire des jardins, mais pas de rupture. On sait que Louis XIV s'est intéressé au style paysager, et André Le Nôtre accordait déjà beaucoup d'attention à ses fonds boisés et ses lignes de fuite. L'Anglais Joseph Addison, visitant en son temps les jardins de Versailles, écrivait dans *The Spectator* : « Le roi a honoré le génie du lieu, et il n'a pas déployé plus d'art qu'il n'en faut pour contenir la nature sans trop la réformer<sup>619</sup>. » Addison fut un promoteur de l'esthétique du jardin anglais, dans *The Spectator*, qu'il avait fondé, et qui parut de 1711 à 1714. À la mort de Le Nôtre, en 1700, le roi choisit Charles Dufresny, pour lui conférer la charge de dessinateur des jardins royaux, et ce dernier proposa un projet paysager, dont l'historien des jardins Arthur Mangin écrivait, au XIX<sup>e</sup> siècle :

Dufresny fut, s'il faut en croire quelques auteurs, le premier apôtre de la révolution que d'autres devaient accomplir. Il soumit à Louis XIV, pour la transformation du parc de Versailles, un projet qui ne déplut nullement au grand roi, et qui eût été sans doute adopté si son exécution n'eût rencontré dans le manque d'argent un obstacle décidément insurmontable. Mais Dufresny fut nommé, dit M. Édouard André, contrôleur des jardins royaux et put réaliser plusieurs de ses conceptions, dont les principales furent les jardins de l'abbé Pajot et deux autres dans le faubourg Saint-Antoine de Paris<sup>620</sup>.

Mangin opte, en l'occurrence, pour le mot de « révolution », que nous estimons excessif.

<sup>619</sup> Michel Conan fait cette citation d'Addison, sans la référencer précisément, dans la postface à *De la composition des paysages*, de René de Girardin, *op.cit.*

<sup>620</sup> Arthur Mangin, *Histoire des jardins anciens et modernes*, Tours, Mame, 1887, p.220. Sous ce nouveau titre, l'ouvrage est une réédition des *Jardins. Histoire et description*, paru en 1867 en in-folio luxueux. L'édition de 1887, plus modeste, reste remarquablement illustrée, par des peintres de talent, gravés par François Pannemaker et Albert Doms. Édouard André (1840-1911), cité ici, est un paysagiste de renom, contemporain de Mangin (1824-1887).

La rupture effective, qui se trouve être concomitante de celle que créent dans l'histoire les dix années de la révolution française, sera l'affaire de la génération que nous avons interrogée dans ces pages, à l'heure venue du paysage. Le jardin paysager de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle reste un jardin de philosophe, un jardin des Lumières. L'homme, à la veille de la Révolution, n'a jamais mieux cru à son pouvoir sur soi et sur le monde, à ce moment où il s'émancipe tout à la fois du dieu de la Bible, des rites religieux, de la déférence à la culture classique, de la hiérarchie sociale, de la prégnance de la société sur la personne. Il vit cela dans une confiance en lui qui lui soumet encore l'espace et le temps. L'espace devient celui de la communauté humaine dans ses multiples réalités. Antoine De Baecque, traitant du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans la somme qu'ont dirigée Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli sur *l'Histoire culturelle de la France*, note :

L'esprit classique était un idéal de stabilité. La raison des Lumières se fait au contraire voyageuse, repose sur une dynamique de l'ailleurs. Les récits de voyage se multiplient, répondant à une soif de connaissances, rarement assouvie, permettant à la fois de relativiser tout savoir et de classer, de répertorier le monde connu. La somme des récits de voyage a joué un rôle essentiel dans la constitution de la critique, illustrée par la monumentale *Histoire des voyages*, de l'abbé Prévost, parue en 1759. L'ouvrage se présente sous la forme d'une véritable encyclopédie du monde récemment connu et permet au lecteur de s'informer aussi bien sur les Chinois ou les Persans que sur le fleuve Mississippi ou les diverses compagnies de commerce en Afrique<sup>621</sup>.

D'un ordre univoque à un ordre multiplié, kaléidoscopique, voilà l'écart de l'esprit classique à l'esprit des Lumières. Voltaire observe, dans son article pour l'*Encyclopédie* sur les « gens de lettres », ceux qu'on dirait aujourd'hui les personnes de culture :

---

<sup>621</sup> Antoine De Baecque et Françoise Mélonio, *Lumières et liberté. Les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Le Seuil, « Points/Histoire », 2005, p.17. Tome 3<sup>e</sup> de Jean-Pierre Rioux & Jean-François Sirinelli, dir., *Histoire culturelle de la France*, en 4 tomes, Paris, Le Seuil, 1998, pour l'édition originale.

La science universelle n'est plus à la portée de l'homme, mais les véritables gens de lettres se mettent en état de porter leurs pas dans ces différents domaines [que sont les langues anciennes et étrangères, l'histoire et les sciences de la nature], s'ils ne peuvent les cultiver tous<sup>622</sup>.

L'homme, au cœur du XVIII<sup>e</sup> siècle, devient l'humanité. Son espace se fait la terre entière, jusqu'à l'horizon. À l'horizon comme borne. Le jardin paysager ne dit rien de cette « nature invisible et sans bornes » qu'évoque Benjamin Constant, quand il écrit, comme nous le citons en exergue à ce chapitre : « [L'homme] est devenu maître de la nature visible et bornée, et il a soif d'une nature invisible et sans bornes. » Une telle phrase, qui nous est si facile à entendre, après deux siècles de pensée paysagère, dénote pourtant une réflexion qui s'emploie, en ce début de XIX<sup>e</sup> siècle, à donner une forme radicalement nouvelle au projet humain. L'au-delà d'une nature visible et bornée renvoie, à son horizon et dans le cœur de l'homme, à une nature invisible et sans bornes, qui n'est pas pour autant le Ciel sans lieu des Lumières.

La relation qui s'établit entre l'homme et le paysage réclame que soit dit cet au-delà de la nature visible au cœur même de ce qu'elle présente. Dit autrement, le paradoxe associé à l'invention d'un au-delà est, en matière de création, de s'évertuer à dénoncer la profondeur insondable, non de la nature en soi, mais de son implication dans l'existence humaine. L'émergence de la description dans la littérature, tout comme la suprématie du paysage exprimant l'écume du temps, ou comme, encore, les intentions « atmosphériques » de la musique d'un Beethoven, témoignent de la volonté de dire, non la nature en soi, mais la nature comme au-delà. S'y conjuguent la conscience de l'instant et les mouvements de l'âme. L'homme est désormais tissé de paysage, mais il faut entendre que la puissance de cette conception tient à ce que l'un et l'autre

---

<sup>622</sup> Article « Gens » de l'*Encyclopédie*, alinéa « gens de lettres » signé de Voltaire. Cité ici par Gengembre & Goldzink, dans la préface à Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, *op.cit.*, p.11.

se renvoient leur part d'infini, celle de l'horizon, pour le sujet du paysage, celle du point de vue, pour le sujet humain.

Étudier la façon de convoquer l'espace naturel dans les œuvres, entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et les années 1800, nous permettra de mettre au jour l'évolution de sa perception dans son rapport à l'idée d'au-delà. Ce faisant, c'est à l'émancipation même du procédé descriptif que nous assistons.

### 8.1 ICI ET MAINTENANT

Si l'on remonte, dans ce XVIII<sup>e</sup> siècle, aux enjeux poétiques des années 1720-1750, on éprouve une incompréhension, avant même de poser la question du descriptif, sur le terme même de poésie. Le spécialiste des Lumières René Pomeau écrit, des décennies de la Régence et de la jeunesse de Louis XV : « Il n'est point douteux que dans une ambiance mondaine, la poésie s'étiolle. Plus que jamais on fait des vers, mais de petits vers<sup>623</sup>. » Sylvain Menant, qui traite dans son essai *la Chute d'Icare*<sup>624</sup> de la création poétique entre 1700 et 1750, préfère partir de l'acception de l'époque : « Être poète, pour les hommes du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est d'abord être un auteur de tragédies<sup>625</sup>. » Héritier du théâtre classique, l'homme du premier XVIII<sup>e</sup> siècle s'envisage à travers les dilemmes que lui posent ses désirs, ses convictions et ses devoirs en tant que membre du corps social. Le monde est synonyme de société. La scène est son lieu. Entrer en littérature, c'est écrire des pièces. Voltaire en tire sa précoce notoriété, à 24 ans, en 1718, avec sa tragédie d'*Œdipe*. Marivaux s'essaie à la tragédie avec *Annibal*, en 1720, avant d'opter pour la comédie. Car la comédie triomphe aussi, pour rire de ce rapport à l'autre qui pose les problèmes cruciaux de la vie.

---

<sup>623</sup> René Pomeau, « La première génération philosophique, 1720-1750 », in Adam, Lerminier & Morot-Sir, *Littérature française*, Paris, Larousse, 1967, tome 1, p.320.

<sup>624</sup> Sylvain Menant, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française, 1700-1750*, Genève, Droz, 1981

<sup>625</sup> Sylvain Menant, *op.cit.*, p.5.



Tout jeune homme du temps n'a d'ambition que d'être poète, ce qui signifie savoir peindre des scènes qui analysent le comportement des gens en société. Le terme de poète revient à celui dont la virtuosité aura su mettre dans des vers mémorables les méandres de l'âme. Dans un second degré très allègre, Alexis Piron, dans *la Métromanie*, comédie montée en 1738, met en scène le débat autour de ce goût forcené, qui s'est emparé de tous, de versifier sur les relations humaines, dans des drames tragiques ou comiques.

La métromanie, c'est, bien sûr, la manie de la métrique, la manie du vers. Au début de la pièce un M. Baliveau voue son neveu aux gémonies parce qu'il a abandonné ses études de droit pour faire jouer une pièce. Pourtant son ami Francaleu, bon bourgeois comme lui, n'est pas de cet avis. Francaleu publie dans *le Mercure* sous un pseudonyme, et se propose justement de faire jouer dans sa maison de campagne une pièce qu'il vient d'écrire. Baliveau vilipende les poètes : « Que font-ils pour l'État, pour les leurs, pour eux-mêmes ? », rabroué par Francaleu : « Préjugé populaire ! Esprit de bourgeoisie / De tout temps gendarmé contre la poésie ! » Le comique de *Métromanie*, pièce qui se passe de stratagèmes compliqués, réside dans la virtuosité des dialogues. Pour le reste, les personnages sont tous de bonne foi et chacun campera sur ses idées. Malgré l'inquiétude de son oncle de lui voir vivre une vie de misère comme poète, Damis, le neveu a refusé noblement la main de la fille de Francaleu, et l'aisance matérielle qui irait avec, parce que la jolie Lucile est amoureuse d'un autre. Son projet de carrière littéraire l'occupe suffisamment : « Vous, à qui cependant je consacre mes jours / Muses, tenez-moi lieu de fortune et d'amours ! » Damis défend l'importance sociale du théâtre, qu'il traduit dans un parallèle avec le rôle de l'avocat :

Que la fortune donc me soit mère ou marâtre,  
C'en est fait : pour barreau, je choisis le théâtre,  
Pour client, la vertu, pour loi, la vérité

Et pour juges, mon siècle et la postérité<sup>626</sup>.

L'intrigue que nous venons de tracer éclaire ce que signifie l'engagement poétique au mitan du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le cadre de *la Métromanie* est la maison de campagne de M. Francaleu, où ses amis répètent la pièce qu'il a écrite ; de campagne, pourtant, il n'est guère d'allusion dans toute l'œuvre, sinon à l'attaque de la pièce, où Mondor, le domestique d'un invité, dialogue avec Lisette, une femme de chambre de la maison. *Mondor* : « Cette maison des champs me paraît un bon gîte ! [...] Et vous avez grand monde ? » *Lisette* : « À ne pas nous connaître ! », *Mondor* : « Illuminations, bal, concert ? » *Lisette* : « Tout cela » *Mondor* : « Un beau feu d'artifice ? » *Lisette* : « Il est vrai<sup>627</sup>. » La campagne a pour qualité de pouvoir réunir une société choisie dans un vaste cadre, pour dresser des fêtes.

Qu'en est-il du « sentiment de la nature » ? Aucun dictionnaire, à notre connaissance, ne fournit une première occurrence de l'expression, ni la moindre définition. Le *Dictionnaire historique de la langue française* atteste d'une première occurrence de l'expression *état de nature*, en 1738, dans un sens différent du sens théologique. Elle s'entendait jusque-là en opposition à *état de grâce* ; la voilà dans un rapport dialectique avec l'état de société : « L'expression *état de nature* se laïcise (1738), envisagée par les philosophes et l'anthropologie naissante par opposition à l'état de société<sup>628</sup>. »

Joachim de Bernis, contemporain de Piron, connu pour rimer ce qu'on appellerait aujourd'hui des billets d'humeur, et qui s'exprime sur des sujets aussi variés que la superstition, la volupté, l'amour de la patrie, la paresse, le libertinage ou la mode<sup>629</sup>, publie dans le même esprit des *Réflexions sur le goût*

<sup>626</sup> Alexis Piron, *la Métromanie* [1738], Paris, Louis, 1796, acte III, sc 7, p.43. Les trois citations précédentes se trouvent respectivement aux pages 71 (pour les deux premières) et 80.

<sup>627</sup> *Ibid.*, répliques tirées des p.3 & 4.

<sup>628</sup> Alain Rey, dir., *Robert historique de la langue française*, *op.cit.*, article « Nature », tome 2, p.1308.

<sup>629</sup> On le qualifierait aujourd'hui de billettiste, dans le sens journalistique. Son ton humoristique et sa plume facile vont dans ce sens. Dans un petit texte qu'il titre *Réponse à une dame qui demandait qu'on corrigéât ses vers*, il se rétracte, en revendiquant ainsi l'élégance du dilettante : « Trop de culture épuise un champ fertile, / L'exactitude est inutile / Aux vers

*de la campagne*. Pour traiter son sujet, Bernis met en scène un personnage, qu'il imagine, à l'aube, dressé sur l'idéal rocher surplombant des coteaux verdoyants. En fond de tableau, des montagnes. Les ingrédients du paysage sont tous là. Premier frémissement d'un romantisme, qui a la singularité de s'ignorer absolument comme quête, comme drame. « Quelle fraîcheur dans l'air ! quelle odeur charmante dans les herbes ! [...] un vent paisible frémit doucement entre les feuilles des arbres ». Le soleil paraît :

La tête des montagnes les plus reculées laisse déjà voir la moitié de son globe [...] Est-il possible que je sois peut-être le seul, en ce moment, qui s'en occupe ? Que faut-il donc pour piquer la curiosité des hommes ? [...] L'art n'a rien à opposer à la simple nature ; le plus beau paysage du Titien ne saurait être comparé à la scène admirable que je vois se passer sous mes yeux.

Notre promeneur des années 1740 ne préfigure-t-il pas certain bourgeois en costume, peint par Caspar Friedrich, devant les nuées matinales qui s'effilochent sur des sommets. Sans doute, mais sa méditation à mi-voix ne doit pas être celle du personnage de Friedrich :

D'un autre côté, [...] on ne me fera jamais concevoir qu'un palais régulièrement bâti n'offre rien de plus curieux à voir qu'un tas de rochers entassés. [...] Si donc la commodité et la symétrie sont des perfections, il faut convenir qu'elles n'éclatent pas dans tous les ouvrages de la nature comme dans ceux où l'art excelle.

Le monologue intérieur vire au cas de conscience. Notre penseur solitaire met vis-à-vis la ville et la campagne, et l'excitation mondaine face à la vie d'un sage au fond de sa retraite. La chute est édifiante :

Non, dans le repas frugal que je vais faire, je ne regretterai point le luxe des villes. [...] La douceur des plaisirs se respire avec l'air, elle suit toujours l'innocence et la philosophie [...] Mais quel est ce carrosse qui traverse la plaine ? [...] C'est

---

qu'enfante le loisir, / L'ouvrage a toujours l'air facile / Quand le travail est un plaisir » in Bernis, *Œuvres complètes*, tome 1, Londres, sans nom d'éditeur, 1771, p. 117.

Thémire ! oui, Thémire, la plus aimable de toutes les femmes. C'est elle-même ! Elle me reconnaît, elle m'appelle ! Quel souper, ce soir, nous ferons ensemble à Paris ! [...] Et d'ailleurs je crois que la vie champêtre, si elle dure plus de huit jours, n'est belle qu'en peinture<sup>630</sup>.

Dans ces souriants revirements de Bernis, il y a, bien sûr, un fond de sérieux. Être philosophe dans l'esprit nouveau ne se réduit pas à des velléités de pique-nique solitaire à la campagne. Le propos est d'actualité, en ce milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, et chacun est conduit à se positionner : l'homme, être social, être naturel ? Bernis opte pour la première hypothèse. Sa vie, qui n'est pas que littéraire, n'en dissimule rien. Diplomate au physique corpulent, Joachim de Bernis s'illustre, lors de son ambassade à Venise, par les fêtes somptueuses qu'il donne.

Dans un autre texte, Bernis, qui connaît les charmes d'un lever de soleil, commente, sérieusement cette fois, ce que doit en être un traitement poétique :

Le soleil fatigue par sa marche constante. C'est toujours le même feu, ce sont les mêmes rayons. Mais si, comme les poètes, on le voyait sur un char aussi ancien que le monde, traîné par des chevaux immortels qui soufflent la vie et la flamme, si dans les éclipses on s'imaginait qu'en longs habits de deuil il pleure la mort de Coronis ou le changement de Daphné, si l'aurore n'était pas simplement pour nous la seconde impression du jour, si c'était une déesse éplorée qui gémit, qui se désespère de sortir des bras d'un vieil époux pour ne trouver qu'un amant endormi, en un mot si chaque fontaine paraissait renfermer une nymphe, si chaque ruisseau semblait cacher un dieu, si le moindre petit oranger couvrait de sa tendre écorce une dryade ou un faune, qu'il serait doux aux hommes de voir naître le jour ! [...] Quelle réalité vaudra une si douce illusion<sup>631</sup> !

---

<sup>630</sup> Joachim de Bernis, *Œuvres*, Paris, Didot, 1797 / an V, « Réflexions sur le goût de la campagne », p.335-346.

<sup>631</sup> Joachim de Bernis, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, tome 2, « Réflexions sur la métromanie », p 47-48.

Cette profession de foi est celle d'un homme de culture, d'un homme sensible qui sait ce que l'art veut dire. Son opinion est celle des poètes et des artistes de sa génération. En peinture, c'est François Boucher qui est au pinacle<sup>632</sup>. Un de ses tableaux les plus fameux, *le Lever du soleil*, peint en 1752, est une parfaite illustration des propos de Bernis. Dans une spirale d'un bleu limpide, le peintre figure un blond adolescent, nu, sur qui s'enlace un tulle rougeoyant, comme les traces de l'aube sur le soleil levant. Autour de lui, quatre jeunes filles émergent de volutes où se mêlent des impressions d'eaux, de nuages et d'étoffes. Leurs regards attendris s'abîment dans la contemplation voluptueuse du corps de l'éphèbe. Dans un cercle au-delà, des putti dansent et rêvent, des femmes s'abandonnent, des hommes jouent avec des conques allusives. Du char que souhaitait Bernis, Boucher ne garde qu'une allusion : les rênes que tient le personnage féminin du centre, et, émergeant de formes sombres, les têtes nerveuses de chevaux albinos, qui, dans des tons dorés, prolongent vers le ciel l'éclat du corps d'Apollon.

Les expressions multipliées des femmes nymphes, des hommes tritons et des enfants angelots, sont gracieuses. Le thème n'a d'autre fonction que de glorifier les corps, en les nimbant de légèreté et d'érotisme. La fraîcheur des ciels, l'envoûtante qualité de la lumière, montre François Boucher aussi sensible qu'un Bernis au spectacle de l'aube. Mais la nature qui l'intéresse, la seule à vrai dire qu'il conçoive, c'est la nature humaine, dans le mystère de sa chair, désirante et désirée. En une composition qui arrange une profusion d'attitudes, le thème les organise en récit, en fait, si l'on peut dire, un paysage humain. Les références mythologiques spiritualisent cette débauche physique, pour saturer l'œuvre de sens. Le tableau se construit ainsi sur trois plans : *le Lever du soleil* dit la profonde beauté d'un événement quotidien ; il dit la fascination des corps et l'hommage au désir ; il dit la portée symbolique qui anime l'ensemble. Sans doute, ces trois niveaux réunis pourraient résumer le « sentiment de la nature » qu'on éprouvait au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle ; mais

---

<sup>632</sup> Il sera élevé à la dignité de Premier peintre du roi en 1765.

c'est à y apporter cette réserve que l'expression aurait sans doute paru fort incongrue, ou tout à fait irrecevable, dans le langage du temps.

François Boucher et Joachim de Bernis sont d'une génération qui a idéalisé le plaisir, l'amour, l'amitié, les ébats et débats. Les années 1730 ont multiplié cafés et salons, se sont répandues en cercles littéraires, scientifiques ou philosophiques. Celui qui se met à l'écart de la société fait sourire. Bernis s'amuse du poète ensauvagé, mal tenu et l'air sombre, ou plutôt de la représentation qu'on s'en fait : « Je connais des gens qui s'imaginent qu'un poète est l'image d'un corybante en fureur, ou de la pythie échevelée, que la distraction le suit sans cesse, et que, toujours emporté par l'imagination, son esprit n'a ni règle ni consistance<sup>633</sup>. »

## 8.2 VOIR

Si le sentiment de la nature a quelque chose à voir avec ce que nous entendons par là, il pénètre dans la première moitié du siècle, par le biais des sciences. Dans le fil de la philosophie du Grand Siècle et des premières découvertes savantes, le monde physique devient un motif d'études. Le monumental *Spectacle de la nature*, de Noël Pluche, dont le premier tome est publié en 1732, pose un jalon décisif dans l'attrait du public pour le monde naturel, la flore et la faune. Principal du collège de Laon avant d'enseigner à Paris, l'auteur se targue de glorifier Dieu en faisant œuvre de vulgarisation scientifique<sup>634</sup>. L'abbé Pluche a pour souci pédagogique de montrer comment les merveilles naturelles sont conçues par « l'Ouvrier » pour le bien et le service de l'homme :

---

<sup>633</sup> Joachim de Bernis, *op.cit.*, « Réflexions sur la métromanie », p.36.

<sup>634</sup> Le principe de faire entendre la foi chrétienne par les beautés de la Création sera repris par Chateaubriand, soixante-dix ans plus tard, dans *Génie du christianisme*, mais ce sera comme à rebours : la foi chrétienne est, chez Noël Pluche, le socle qui soutient sa démarche de mettre au jour les merveilles physiques de la nature ; pour Chateaubriand, le goût de la nature hérité de Rousseau est le socle sur lequel il veut restaurer une pensée chrétienne. Le premier se veut matérialiser le monde spirituel ; le second, deux générations plus tard, s'applique à spiritualiser le monde matériel.

Tous les corps qui nous environnent, les plus petits comme les plus grands, nous apprennent quelques vérités. Ils ont tous un langage qui s'adresse à nous, et même qui ne s'adresse qu'à nous. Leur structure particulière nous dit quelque chose. Leur tendance à une fin nous marque l'intention de l'Ouvrier. Leurs rapports entre eux et avec nous sont autant de voix distinctes qui nous appellent, qui nous offrent des services, et qui, par les avis qu'elles nous donnent, remplissent notre vie de commodités, notre esprit de vérités, notre cœur de reconnaissance. Enfin l'on peut dire que la Nature est le plus savant et le plus parfait de tous les livres propres à cultiver notre raison, puisqu'il renferme à la fois les objets de toutes les sciences, et que l'intelligence n'en est bornée ni à aucune langue ni à aucune personne. C'est de ce livre exposé à tous les yeux, et cependant assez peu lu, que nous entreprenons pour ainsi dire de donner un extrait<sup>635</sup>.

La Nature est la Bible du peuple, offerte à la compréhension de chacun. L'ouvrage connaîtra un succès foudroyant. Il sera sans cesse réédité, et une édition « réactualisée » est encore publiée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>636</sup>. Le style de Noël Pluche y a sa part ; il le revendique dans la préface, où il explique qu'il veut séduire par la familiarité et la vivacité. Le livre a des airs de roman. Des personnages s'entretiennent, en situation, sur les sujets que veut traiter l'auteur. Un collégien parisien séjourne, l'été, « durant ses vacances de la seconde à la rhétorique<sup>637</sup> », comme le précise le texte, chez des amis de son père, à la campagne. Le maître des lieux s'étonne, un jour, de découvrir le garçon dans son cabinet d'études, observant ses vitrines de papillons et ses animaux

---

<sup>635</sup> Noël Pluche, *le Spectacle de la Nature*, tome I [Paris, Estienne, 1732], Paris, Knapen & fils, 1782, préface, p.IV & V. L'ouvrage porte en sous-titre : « Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle qui ont paru les plus propres à rendre les jeunes gens curieux et à leur former l'esprit. », le tome I contenant « ce qui regarde les animaux et les plantes ». Les tomes suivants vont étaler la publication jusqu'en 1750. Leur intitulé a son intérêt : tomes II & III. Ce qui regarde les dehors et l'intérieur de la terre (1735) ; tome IV. Ce qui regarde le ciel et les liaisons des différentes parties de l'univers avec les besoins de l'homme (1739) ; tome V. Ce qui regarde l'homme considéré en lui-même (1746) ; tomes VI & VII. Ce qui regarde l'homme en société (1746) ; tome VIII. 1 & 2. Ce qui regarde l'homme en société avec Dieu (1750).

<sup>636</sup> L'ouvrage *Beautés du spectacle de la nature*, publié en 1844, est donné comme le Pluche, « mis au niveau des connaissances actuelles, par Louis-François Jehan ». Cet ouvrage est encore réédité par Alfred Mame en 1885.

<sup>637</sup> Noël Pluche, *op.cit.*, préface, p.xv.

naturalisés. Au contraire, rétorque le garçon, ce cabinet est rempli « de tant de choses rares et curieuses qu'on ne peut s'y ennuyer un moment ». Le naturaliste amateur a, alors, ces mots d'un honnête homme des années 1730 : « C'est à Paris, d'où vous sortez, qu'il faut trouver de quoi satisfaire ses yeux ! Vous ne trouverez ici que la nature toute simple. » Et le jeune homme : « Elle est mille fois plus belle que Paris avec son faste et ses dorures ! On s'y lasse bientôt [*à Paris*] de voir toujours la même chose. Ici, c'est une variété étonnante. On y voit, je pense, tout ce qui vient dans les quatre parties du monde. » Le vieux campagnard, un militaire retraité, insiste sur le peu d'intérêt que peut trouver un jeune Parisien à des collections qui sont le passe-temps d'un barbon :

J'ai appris dans le service et dans le fracas du monde ce que vaut la retraite. Je l'aime et m'en trouve bien depuis longtemps. Ces différentes espèces d'amusement me la rendent agréable, je puis même dire utile. Mais à l'âge où vous êtes, on n'est guère tenté de faire l'anatomie d'un insecte, et ce sont pour vous des objets bien languissants que des papillons, des vers à soie, des fourmis ou des abeilles<sup>638</sup>.

La malice rhétorique de Noël Pluche est de jouer des conventions d'une époque pour laquelle il n'est bon bec que de Paris. C'est pour affirmer qu'un coin de campagne, à qui sait voir, est un monde plus riche que la ville. Le regarder dans sa diversité ouvre sur l'univers entier. Il y suffit d'un peu de curiosité et de science. Le jeune Dubreuil, tout Parisien qu'il soit, y est, par bonheur, disposé.

Voltaire se moquera beaucoup d'un abbé Pluche mêlant les superstitions religieuses à l'histoire naturelle. Mais le succès du *Spectacle de la nature*, aux multiples tomes, prouve son rôle dans une prise de conscience générale. L'être humain doit apprendre à se connaître dans « le plus savant et le plus parfait de tous les livres », la Nature, « ce livre exposé à tous les yeux, et cependant assez peu lu ». Tout un monde environne l'homme, l'accompagne et le détermine,

---

<sup>638</sup> Noël Pluche, *op.cit.*, p.3. Les citations précédentes, du même dialogue, sont en page 2.



qu'il ne voyait guère, ou qu'il voyait de trop près pour ses besoins immédiats. Un monde à considérer avec attention, en le plaçant à la distance qui convient. Le décrire pour le penser, et le penser pour le décrire, c'est en faire l'objet de la philosophie, en même temps que de la science naissante.

Le naturaliste René de Réaumur, autre personnalité étonnante du premier XVIII<sup>e</sup> siècle, pourrait être l'hôte qui accueille le jeune Dubreuil, dans *le Spectacle de la nature*. Un de ses ouvrages savants paraît dans les mêmes années. Entre 1734 et 1742 sont publiés les six volumes de *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, qu'il présente ainsi dans sa préface :

L'immensité des ouvrages de la nature ne paraît mieux nulle part que dans l'innombrable multiplicité de tant d'espèces de petits animaux. [...] Il n'est point d'année qui n'offre à un observateur, dans les mêmes cantons, des insectes qu'il n'y avait pas encore vus<sup>639</sup>.

Le monde se découvre incessamment à qui l'observe. Réaumur, qui a fait porter ses recherches dans les domaines les plus variés, parle de l'infiniment grand comme de l'infiniment petit : « Nous n'avons aucune idée de l'immensité de cet univers, dont il nous est aisé de reconnaître que notre terre n'est qu'une particule, une espèce d'atome<sup>640</sup>. » Et là où un Noël Pluche s'applique à montrer comment le Créateur a mis sa création au service de l'homme, Réaumur, s'insurge en chrétien contre une telle naïveté.

Ce n'est que pour nous que nous voulons que tout ait été fait ! [...] Mais les abeilles eussent pu nous ramasser du miel, quand elles l'auraient logé dans des vases grossièrement construits, dans des cellules qui n'eussent point été des hexagones à fond pyramidal. Nous trouverions mieux notre compte par rapport à la cire, si les abeilles au lieu de savoir l'employer en grandes géomètres, avaient su en ramasser assez pour fournir à construire des cellules plus massives. Mais nous sommes bien éloignés d'être à portée d'entrevoir quelles perfections convenaient à

<sup>639</sup> René de Réaumur, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, Paris, Imprimerie royale, 1734, tome I, p.2.

<sup>640</sup> René de Réaumur, *op.cit.*, 1740, tome V, préface p.XLI.

chacun des êtres qui entrent dans la composition de l'univers, et quels rapports ils devaient avoir entre eux<sup>641</sup>.

Les merveilles de la Création débordent infiniment les triviales commodités qu'il procure à l'être humain. Réaumur conçoit la rigueur de son travail scientifique comme l'hommage le plus pur qu'il puisse rendre au Dieu de toutes les énigmes :

Tout ce que nous voulons conclure, c'est que nous devons être extrêmement retenus sur l'explication des fins que s'est proposées celui dont les secrets sont impénétrables, que nous louons souvent mal une sagesse qui est si fort au-dessus de nos éloges. Décrivons le plus exactement qu'il nous est possible ses productions, c'est la manière de la louer qui nous convient le mieux<sup>642</sup>.

La science se conçoit, chez Réaumur, comme une éthique. Sous son regard, le monde n'est plus borné à la communauté des hommes ; or, au-delà, tout reste à voir. Daniel Mornet rappelle l'engouement populaire des années 1730 pour les mises en scène de type scientifique auquel avait accès un public.

Réaumur révèle les merveilles de l'instinct chez les fourmis, les abeilles, le fourmilion, etc. Les auditeurs affluent dans son cabinet de la rue de La Roquette pour suivre ses expériences. [...] Les cours de physique de l'abbé Nollet, qui commencent dès 1734, se font, non à coups de syllogismes en forme, mais à l'aide des machines, des leviers, des lentilles. [...] On traduit en 1749 une *Grammaire des sciences philosophiques* qui est un manuel pour les jeunes gens, par questions et réponses. On y trouve sur les expériences, sur les instruments des expériences, sur les huit conditions nécessaires pour justifier une hypothèse, tout un chapitre que nos manuels modernes ne désavoueraient pas<sup>643</sup>.

---

<sup>641</sup> *Ibid.*

<sup>642</sup> Réaumur, *op.cit.*, 1734, tome I, p.25. Encore Réaumur ne loue-t-il pas Dieu, mais sa sagesse : Dieu ne se conçoit que par ses attributs. On remarque aussi, en matière de typographie, que, dans cette édition originale, les mots référant à Dieu tel « celui dont les secrets... », « ses productions... » n'ont pas de capitale à l'initiale. Ce qui deviendra à peu près impossible, dans une édition du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>643</sup> Daniel Mornet, in Joseph Bédier & Paul Hazard, dir., édition refondue par Pierre Martino, *Littérature française*, Paris, Librairie Larousse, 1949, tome II, p.68.

Cette grammaire des sciences philosophiques porte en sous-titre *Analyse abrégée de la philosophie moderne appuyée sur les expériences*<sup>644</sup>, et les premiers mots du texte sont pour définir la philosophie :

On entend par philosophie la science ou la connaissance de la nature, des causes, des propriétés et des effets de tous les êtres créés, autant qu'on les peut connaître par la raison, les découvrir par l'art ou toute autre manière proportionnée à la portée de l'homme<sup>645</sup>.

La philosophie a besoin de se redéfinir dans une visée moderne. D'un goût pour le savoir, et la sagesse qu'il confère, elle devient une connaissance de la nature, ce qui répond à une valeur morale à la façon dont la pense René de Réaumur. Désir de sagesse et connaissance de la nature se superposent. La philosophie est à l'heure de devenir une sorte d'« éthique exacte », à quoi va faire accéder l'investigation méthodique du monde physique. Vingt ans plus tard, l'*Encyclopédie*, qui définit la philosophie « selon son étymologie, l'amour de la sagesse », montre que « deux obstacles principaux ont retardé longtemps les progrès de la philosophie : l'autorité et l'esprit systématique ». L'autorité est celle de l'Église et l'esprit systématique est celui de la théologie, qui construit un système de penser qui ne s'occupe en rien de l'observation du monde physique. Le monde physique va se révéler cet accroc dans la perception du réel par où toute la conception métaphysique de l'homme va s'effiloche. La philosophie des Lumières va consister à « rendre raison de tout ce qui est et de tout ce qui peut être ». Il s'agit d'une philosophie qui défait, qui

---

<sup>644</sup> Dans l'ouvrage original, le titre est décliné un peu différemment : La page de garde porte *Philosophical Grammar. View of the present state of experimented physiology or natural philosophy*. La garde suivante précise, comme un sous-titre : *To the British youth of both sexes, these rudiments or first principles of natural philosophy*. L'auteur définit la philosophie : « By philosophy, you are to understand the science or knowledge of the nature, causes, properties, and effects of all created beings, so far as they are capable of being known by reason, discovered by art or any ways adapted to the humane (*sic*) comprehension. » La préface justifiait l'entreprise de Benjamin Martin ainsi : « The knowledge of the wonderful works of God in nature is of the most exalted and divine sort which human understanding can pretend to. » cf. Benjamin Martin, *Philosophical Grammar*, Londres, Noon, 1735.

<sup>645</sup> Benjamin Martin, *Grammaire des sciences philosophiques*, traduction de Philippe de Puisieux, Paris, Briasson, 1749, p.1.

dénoue, qui ouvre, qui rend libre. L'auteur de l'article « Philosophie », qu'on doit penser être Diderot<sup>646</sup>, donne cette discipline comme inaccessible dans ses exigences, tension vers une science absolue, et il emprunte au philosophe allemand Christian Wolff, cette définition : « La philosophie est la science des possibles en tant que possibles. »

Dans ces années 1750 où l'*Encyclopédie* commence à paraître, le peintre François Boucher, comme nous l'avons vu, est dans toute sa gloire. Il l'est plus que jamais, en 1759, quand Diderot se charge de la critique des Salons de peinture pour *la Correspondance littéraire*. Diderot admet le génie pictural du peintre, mais ses thématiques le révoltent. Ainsi, à son propos, au Salon de 1763 :

Cet homme est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture. A peine savent-ils manier le pinceau et tenir la palette, qu'ils se tourmentent à enchaîner des guirlandes d'enfants, à peindre des culs joufflus et vermeils, et à se jeter dans toutes sortes d'extravagances qui ne sont rachetées ni par la chaleur, ni par l'originalité, ni par la gentillesse, ni par la magie de leurs modèles<sup>647</sup>.

Pour ce même salon de 1763, il s'exclame devant Jean-Siméon Chardin : « C'est celui-ci qui est un peintre ! » Et il se reporte trente-six années en arrière, pour rappeler à son lecteur l'extraordinaire modernité du tableau *la Raie*, qui avait révélé Chardin aux esprits avertis. Remarquable en effet, la toile, datée de 1726, détaille les entrailles d'une raie, vidée et saignante, suspendue à un crochet de cuisine, au-dessus d'une table de travail sur laquelle un chat, excité par le butin qu'il vise, évolue entre des huîtres ouvertes pour atteindre deux saumons, jetés l'un contre l'autre. L'œuvre pour évoquer des plaisirs de bouche, présente le désordre d'un carnage annoncé. La faible lumière, dans ce recoin aveugle d'une cuisine, joue des tons glauques des

---

<sup>646</sup> Un avertissement de Diderot, dans l'*Encyclopédie*, fait savoir que, quand les articles ne sont pas signés, c'est qu'ils sont de lui. Des études ont montré que, sur tant d'années et d'albums de publication, cette attribution ne peut être induite systématiquement. Il est, pourtant, vraisemblable qu'il soit l'auteur de l'article « philosophie », non signé.

<sup>647</sup> Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, op.cit., p.196-197.

huîtres, de la robe bariolée du chat, des reflets roses et blanchâtres des poissons. « L'objet est dégoûtant, écrit Diderot à propos de la raie au centre de la toile, mais c'est la chair même du poisson. C'est sa peau, c'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement<sup>648</sup>. »

L'histoire de l'art n'est pas l'histoire du Beau ; elle est l'histoire du regard. Le regard s'est déplacé sur ce qui n'est pas la société des hommes, sur ce qui est l'homme autrement. L'homme n'est pas que civilité ; il a une trivialité qui dit autrement sa nature. Cette nature-là relève de tout ce qui n'est pas très montrable, des arrière-fonds de cuisine aux chaumières campagnardes, des portraits sans cérémonial aux lavandières à leur lavoir. L'état de nature qui disait quelque chose de moins que l'état de grâce, dit quelque chose de plus que l'état de société. La nature disait naguère l'essence des choses<sup>649</sup> ; elle se révèle dans ses multiples phénomènes. Elle se manifeste avec ses lois, son histoire, ses ordres. L'homme s'en trouve différent. Le milieu du siècle montre ce bouleversement :

Montesquieu publie *l'Esprit des lois* en 1749, Buffon le premier volume de *l'Histoire naturelle* en 1749, Rousseau le *Discours sur les sciences et les arts* en 1750, [...] Diderot le premier volume de *l'Encyclopédie* en 1751, Condillac le *Traité des sensations* en 1754. [...] Il y a un véritable engouement pour la physique, c'est-à-dire les sciences de la nature. [...] Des ducs, des magistrats, des abbés, des médecins, des congrégations religieuses ont des collections d'animaux, de plantes, de pierres, des cabinets de physique. [...] Voltaire étudie les mathématiques, vulgarise les travaux de Newton, Rousseau apprend les mathématiques, l'astronomie, la médecine, rédige de très longues *Institutions chimiques*. Le dauphin prend des leçons de physique. Le roi aide les savants à la recherche au moyen des académies<sup>650</sup>.

<sup>648</sup> Denis Diderot, *Essais sur la peinture et Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p.220.

<sup>649</sup> Comme on parle de « nature humaine », ou comme Lucrèce parlait de *rerum natura*, qu'on traduit par *De la nature*, quand il dit *De la nature des choses*.

<sup>650</sup> Marcel Reinhard, *Histoire de France*, Paris, Larousse, 1954, tome II, p.31-32.

Dans *l'Esprit des lois*, Montesquieu fonde la suprématie de la nature, sur l'idée que les lois de la nature sont plus fondées que les lois édictées par le « monde intelligent » :

Il s'en faut bien que le monde intelligent soit aussi bien gouverné que le monde physique. Car, quoique celui-là ait aussi des lois qui, par leur nature, sont invariables, il ne les suit pas constamment comme le monde physique suit les siennes. La raison en est que les êtres particuliers intelligents sont bornés par leur nature et, par conséquent, sujets à l'erreur<sup>651</sup>.

La Nature est désormais le Livre. Être poète va, dès lors, signifier tout autre chose. Sylvain Menant referme son étude sur les années 1700-1750 par ce constat : « Peu avant 1750 [...] se révèle une inspiration nouvelle, descriptive et didactique, qui va caractériser la seconde moitié du siècle<sup>652</sup>. »

### 8.3 LA MECANIQUE TERRESTRE

Une poésie dite descriptive et didactique va donc s'imposer jusqu'à la Révolution. Quelle relation, se demande le lecteur d'aujourd'hui, entre description et intention didactique ? Que cette relation puisse surprendre est peut-être le plus étonnant. Elle est due à ce que la description pose, justement, un acte moral et un projet politique, et qu'elle le dit. L'association des deux mots marque la prise en compte de la description comme valeur éthique. Le paradoxe veut que cette valeur soit tellement intégrée dans la pensée contemporaine qu'elle ne peut plus être perçue comme telle. Le XX<sup>e</sup> siècle, du moins, créera des genres littéraires qui trouveront leur identité à se révolter contre la description, quand d'autres, comme le Nouveau Roman, porteront à l'extrême les possibilités de cette forme littéraire, pour en tirer de nouvelles significations. Dans les années 1760, la description, événement capital, entre

<sup>651</sup> Charles de Montesquieu, *De l'esprit des lois. Les grands thèmes*, Paris, Gallimard nrf, « Idées », 1970, I, 1, p.39.

<sup>652</sup> Sylvain Menant, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française, 1700-1750*, Genève, Droz, 1981, p.2.

dans le domaine littéraire. Elle s'y affirme comme un genre qui dévoile tout un monde nouveau et récuse les drames alambiqués et vains que servait à la société la génération précédente.

Le mot de description, l'acte de décrire, a longtemps eu, dans la langue, une valeur formelle, qui le rapproche de « définition », de « reproduction » par la copie ou le dessin, ou encore d'« inventaire », dans le langage juridique. C'est par l'adjectif « descriptif » que la notion entre en littérature. Le *Dictionnaire historique de la langue française* donne, pour le mot « descriptif » :

L'adjectif, après une occurrence isolée au XV<sup>e</sup> siècle, a été repris et diffusé à la fin du XVIII<sup>e</sup>, qualifiant ce qui a pour objet de *décrire verbalement*, spécialement en littérature, domaine où il est substantivé avec une valeur neutre de « genre descriptif » (1828) et où il s'applique aussi à un écrivain (1802, *poète descriptif*)<sup>653</sup>.

Ce genre descriptif est donc illustré – plus tôt, comme il se doit, que le mot ne s'officialise dans la langue – par les auteurs qui publient entre 1760 et 1790. La revendication de ces poètes est d'écarter toute dramatisation, tout ce qui fait événement, toute intention narrative autre que celle qui soutient la succession de tableaux dévolus à exprimer des beautés naturelles, selon les lieux, les saisons. La partie narrative organise la transition des scènes<sup>654</sup>. Cette expression poétique bouleverse la perception de la réalité, pour toute une nouvelle génération de lecteurs. Elle n'oppose aucunement l'homme de raison et l'homme sensible, dans une distinction, parfois proposée, entre esprit des Lumières et préromantisme ; elle trouve, seulement, en l'homme de raison un homme sensible. L'homme de raison ne se renonce pas, au contraire ; il apprend à voir le monde naturel et à l'éprouver.

---

<sup>653</sup> Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, tome 1, article « décrire », p.564.

<sup>654</sup> Nous ne sommes pas si loin des valeurs prônées, plus tard, par le Nouveau Roman. Atteindre, à force de voir, au mystère de l'être. Décrire un objet, une scène sous tous ses angles livre la réalité.

Jean-François de Saint-Lambert est un des écrivains les plus représentatifs et les plus célébrés de la première vague des poètes descriptifs. Il travaille dès les années 1750 aux *Saisons*, qu'il publiera en 1769. Un lever de soleil s'y peint ainsi :

Mais les sombres vapeurs qui retardent l'aurore  
 S'entrouvrent aux rayons du soleil qui les dore.  
 L'astre victorieux perce le voile obscur  
 Qui nous cachait son disque et le céleste azur ;  
 Il se peint sur les mers, il enflamme les nues.  
 Les groupes variés de ces eaux suspendues,  
 Dispersés par les vents, entassés dans les cieux,  
 Y forment au hasard un chaos radieux<sup>655</sup>.

Si les références mythologiques sont gommées, la description trouve son mouvement dans les forces occultes qui animent les éléments naturels. Ces forces sont marquées au coin de l'anthropomorphisme que connaît le dieu chrétien et ceux de la mythologie. Les vapeurs *retardent*, l'astre se fait *victorieux*, il *enflamme* les nues. L'homme du XVIII<sup>e</sup> siècle est aussi cet homme qui éprouve l'intensité de vivre, qui s'envisage un destin et qui bâtit ses rêves de gloire sur les champs de bataille. Aussi étrangère qu'elle nous soit devenue, l'émotion liée à la grandeur et au péril de l'aventure militaire doit nous être présente à l'esprit.

Parallèlement, le naturalisme du temps<sup>656</sup> conduit à décrire ce lever de soleil moins par ses effets que comme un mécanisme. Les vapeurs s'effilochent, la

<sup>655</sup> Jean-François de Saint-Lambert, *op.cit.*, p.5.

<sup>656</sup> Diderot parle indifféremment, dans ses *Pensées philosophiques*, de « naturalisme » ou de « religion naturelle ». Il en démontre la précellence par un argument plaisant, en forme d'interrogatoire, qu'il tire d'un mode de raisonnement qu'emploie Cicéron sur un autre sujet. « Chinois, quelle religion serait la meilleure, si ce n'était la vôtre ? La religion naturelle. Musulmans, quel culte embrasseriez-vous, si vous abjuriez Mahomet ? Le naturalisme. Chrétiens, quelle est la vraie religion, si ce n'est la chrétienne ? La religion des juifs. Mais, vous, juifs, quelle est la vraie religion, si le judaïsme est faux ? Le naturalisme. Or, ceux [...] à qui l'on accorde la seconde place d'un consentement unanime, et qui ne cèdent la première à personne, méritent incontestablement celle-ci. » cf. Denis Diderot, *Pensées philosophiques*, La



mer reflète le soleil, l'atmosphère matinale irise la lumière. Au cours de ce phénomène où des nuées montent du sol, où la lumière s'intensifie, l'interaction des deux produit des prismes chatoyants. Une description du printemps se rime comme un cours d'histoire naturelle :

Soleil, dans les forêts, ta chaleur plus active  
 Redonne un libre cours à la sève captive.  
 Ce rapide torrent, gêné dans ses canaux,  
 Ouvre pour s'échapper l'écorce des rameaux,  
 Du bouton déployé fait sortir le feuillage,  
 L'élève et le répand sur l'arbre, qu'il ombrage<sup>657</sup>.

Dans son souci de précision, dans son goût de détailler les magies de la nature, cette poésie est bien faite pour séduire un esprit des Lumières. Saint-Lambert invente un genre qu'il traite de façon neuve. Il est fêté comme le poète majeur de sa génération, celle de Rousseau et de Diderot. Voltaire lui écrit, à propos des *Saisons* : « Quand je vous dis que votre ouvrage est le meilleur qu'on ait fait depuis cinquante ans, je dis vrai. [...] Soyez très certain que c'est le seul de notre siècle qui passera à la postérité, parce que le fond en est utile, parce que tout y est vrai, parce qu'il brille presque partout d'une poésie charmante, parce qu'il y a une imagination toujours renaissante dans l'expression<sup>658</sup>. »

Voltaire, on ne s'en étonne pas, oublie Rousseau. Mais ce ne peut être que dans cette lettre à Saint-Lambert. *Julie ou la Nouvelle Héloïse* est parue sept ans

---

Haye, Aux dépens de la compagnie, 1746, p.53. Benjamin Constant, lui, retrouvera derrière cette « religion naturelle » le « sentiment religieux », qui fait pour lui le fond de toutes les religions.

<sup>657</sup> Jean-François de Saint-Lambert, *op.cit.*, p.8.

<sup>658</sup> Voltaire, *Œuvres complètes*, vol. 11, *Correspondance* I, Paris, Desoer, 1817, lettre à M. de Saint-Lambert, du 4 avril 1769, p.346. Le propos est sans aucun doute sincère, la réserve qu'on peut y mettre étant les références multipliées de Voltaire à la « postérité », qui le préoccupe beaucoup. Le mot revient sous sa plume en de nombreuses occasions. Ainsi, à titre exemple, dans cette phrase d'un courrier du 4 février 1771 au duc de Richelieu : « Songez ce que dira de vous la postérité, si vous me bafouez dans cette affaire de droit. Je vous avertis que cette postérité a l'œil sur vous, quoi que vous soyez continuellement occupé du présent. » (*Ibid.*, p.523). La postérité sera pourtant sévère avec Jean-François de Saint-Lambert, qui, dans l'édition 1970 du *Lagarde et Michard XVIII<sup>e</sup>*, n'est pas même cité dans le bref chapitre : « La poésie au XVIII<sup>e</sup> siècle ».

plus tôt, en 1762, et ce roman magnifique connaît un succès toujours croissant, en France et en Europe. Si un texte peut faire apprécier le sentiment de la nature tel que peut le faire éprouver un poète dans ces années 1760, c'est de toute évidence le passage de *la Nouvelle Héloïse* où le lecteur est introduit dans le jardin de Clarens. Modèle de l'espace paradisiaque, physique et utopique, ce jardin est d'un accès aussi simple que mystérieux. Julie, devenue Mme de Wolmar, en fait faire la visite à Saint-Preux. Si la mesure et le bon goût attirent une douce raillerie de Saint-Preux sur « le nom pompeux<sup>659</sup> » d'Élysée que Julie a donné à ce jardin, le jeune homme comprend bientôt que ce nom lui est dû, pour l'extase qu'il y connaît, délivrée de toute contingence, c'est-à-dire de son désir pour Julie.

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. [...] Il n'y avait pas jusqu'à ce nom d'Élysée qui ne rectifiât en moi les écarts de l'imagination, et ne portât dans mon âme un calme préférable au trouble des passions les plus séduisantes<sup>660</sup>.

État de présence immédiate au monde. En un paradoxe idéal, ce jardin est l'endroit où rien n'entre de ce qui fait la vie ordinaire et où la vie est à son paroxysme. Lieu d'enchantement, la présence humaine n'y est que tolérée, et à des êtres d'exception<sup>661</sup>. C'est que l'homme commun méconnaît, dérange, effraye, détruit. Saturant son concept de lieu élyséen, Rousseau peint un espace jalousement clos, ceint de murs que masquent d'épais bosquets, et il fait dire à M. de Wolmar :

Le goût des points de vue et des lointains vient du penchant qu'ont la plupart des hommes à ne se plaire qu'où ils ne sont pas. Ils sont toujours avides de ce qui est

<sup>659</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761], Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p.359.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p.365.

<sup>661</sup> Êtres d'exception : les Wolmar, Fanchon Regard et ses trois bambins, et ce jour-là, Saint-Preux, à qui Julie confie, au fond du jardin, en parlant des oiseaux qui pépient dans la futaie : « Personne ne va les troubler dans leur domicile, et vous êtes même le premier de nos hôtes que j'ai amené jusqu'ici. » (*op.cit.*, p.358).

loin d'eux, et l'artiste qui ne sait pas les rendre assez contents de ce qui les entoure se donne cette ressource pour les amuser. Mais l'homme dont je parle n'a pas cette inquiétude, et quand il est bien où il est, il ne se soucie point d'être ailleurs. Ici, par exemple, on n'a pas de vue hors du lieu, et on est très content de n'en pas avoir<sup>662</sup>.

Ce jardin où on « se peut plaire à soi-même, sans le montrer à personne<sup>663</sup> » joue comme allégorie dans un roman qui aura le premier rôle dans l'émergence du sentiment de l'intime. En cela, sa signification déborde la prédilection de l'époque pour le jardin paysager. Ce que le jardin paysager partage, pourtant, avec le jardin de Clarens, c'est que, clos sur soi ou ouvrant sur des espaces qui ne font que les prolonger, ces jardins d'utopie, dans l'imminence des événements pressentis, sont des espaces suspendus, en attente.

#### 8.4 LA BELLE NATURE

Les poètes de la génération qui suit celle de Saint-Lambert et Rousseau, ceux qui sont nés autour de 1740, constituent la seconde vague, dans la prédominance de la poésie descriptive. Les œuvres produites auront encore plus de droit à cette appellation que la première. Les plus appréciés de ces poètes seront Jacques de Malfilâtre, Antoine Roucher et Jacques Delille. Dans *le Soleil fixe au milieu des planètes*, poème que Malfilâtre fait paraître, jeune homme, dans *le Mercure*, le mouvement des astres est décrit en mécanicien, avec les connaissances d'une époque qui estimait que le cosmos entier tournait autour du soleil :

Portés du couchant à l'aurore  
 Par un mouvement éternel,  
 Sur leur axe ils tournent encore  
 Dans les vastes plaines du ciel.  
 Quelle intelligence secrète

---

<sup>662</sup> Jean-Jacques Rousseau, *op.cit.*, p.362.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p.363.

Règle en son cours chaque planète

Par d'imperceptibles ressorts<sup>664</sup> ?

Une stricte sobriété naturaliste fait l'originalité de ce texte. Mais Malfilâtre ne pourra donner sa mesure. Il meurt jeune, en 1767, d'une chute de cheval. Antoine Roucher, qui publie *les Mois* en 1779, anime ses tableaux de dialogues où l'on entend la Terre implorer le Soleil de lui donner le Printemps pour époux. Si les noms grecs sont peu fréquents, des déités peuplent les campagnes. La dimension descriptive garde cette forme explicative que nous trouvons chez Saint-Lambert. La fonte des glaciers au sortir de l'hiver amène sous sa plume des considérations météorologiques de la plus grand minutie.

Trois ans plus tard, Jacques Delille<sup>665</sup> va devenir, comme poète, le symbole de sa génération, avec la publication des *Jardins*. Dans la préface à cet ouvrage, paru en 1782, il revendique sa modernité, face à ceux qui continuent de faire aller la poésie avec le drame :

Ce genre [le genre descriptif] est nécessairement un peu froid, et doit le paraître plus encore à une nation qui ne supporte guère, comme on l'a souvent remarqué, que les vers composés pour le théâtre et qui font la peinture des passions et des ridicules. Peu de personnes, je dirais même peu de gens de lettres lisent les *Géorgiques* de Virgile<sup>666</sup>.

Formule un peu timide, et qui s'excuse. Si le genre descriptif est « un peu froid », proteste-t-il, c'est que l'époque considère la nature physique comme un matériau que l'homme utilise, mais qui n'a pas de vie en soi-même. Delille le pense bien un peu, lui aussi. C'est pourquoi il se propose de traiter cet aspect de la nature que l'homme a élevée jusqu'à lui : les jardins. Conjuguant le naturel et l'urbanité, explique-t-il, « l'art des jardins, qu'on pourrait appeler le

---

<sup>664</sup> Jacques de Malfilâtre, *Œuvres*, Paris, Collin de Plancy, 1822, p.135.

<sup>665</sup> Dit, en son temps, l'abbé, bien qu'il le fût moins que quiconque, n'ayant pas reçu les ordres et s'étant marié. Néanmoins, ses dernières publications, dans les années 1800, se font sous le nom de Jacques Delille.

<sup>666</sup> Jacques Delille, *les Jardins*, *op.cit.* 1782, préface, p.VI.

luxe de l'agriculture, [...] a le double avantage de tenir à la fois aux goûts de la ville et à ceux de la campagne<sup>667</sup>. » Il y a le labeur des champs, où le paysan travaille le nez sur la terre, et il y a le face-à-face de l'homme, redressé, avec ce qui l'entoure. Ce face-à-face se réalise dans le jardin paysager. C'est une vraie rencontre, où deux êtres qui ont besoin l'un de l'autre se trouvent enfin. D'un côté, l'homme dans son incomplétude ; de l'autre, la nature dans son inachèvement. Le jardinier dit à la nature : « C'est de vous que je veux apprendre à vous orner<sup>668</sup>. » Cette déclaration d'amour est une aporie, à vrai dire, puisque, dans son rôle d'éducatrice, la nature est censée enseigner la « belle nature », dont elle n'est que le brouillon. L'idée esthétique vient-elle donc de l'homme ou de la nature ? C'est ce qui n'est pas dit ; mais la philosophie des Lumières, par-delà ses figures de style, octroiera toujours une longueur d'avance à l'homme sur la nature. L'article « Belle Nature », que signe Louis de Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, montre que la Belle Nature se voit surtout dans les manifestations de l'homme. Ainsi Jaucourt en déduit-il que chaque art est une application particulière du concept de Belle Nature : « On peut définir *la peinture, la sculpture, la danse* une imitation de la Belle Nature exprimée par les couleurs, par le relief, par les attitudes, et *la musique et la poésie*, l'imitation de la Belle Nature exprimée par les sons ou par le discours mesuré<sup>669</sup>. » C'est faire la part belle à l'homme, dans l'expression du beau.

Dans *les Jardins* de Delille, la nature épure l'homme qui épure la nature. Le jardin est cette Belle Nature, au sein de laquelle l'homme est meilleur. Le poème, dans une mise en abyme fait du travail du poète le calque de celui du jardinier. Le parallèle est repris de multiples fois dans l'œuvre, redoublé du fait que le bon jardinier dessine d'abord l'espace qu'il veut aménager et se pose les

<sup>667</sup> Jacques Delille, *op.cit.*, préface, p.IX-X.

<sup>668</sup> Jacques Delille, *op.cit.*, p.38. Delille parle ici de l'arrangement d'un bois : le rythme des arbres, les espèces, les dégradés de bois touffus, de clairières, l'arbre isolé en pelouse. Tout cela réclame quantité d'abattages et de reboisements, que le poète est censé déduire du spectacle de la nature, laquelle enseigne l'esthétique que le jardinier mettra en scène.

<sup>669</sup> Diderot & d'Alembert, dir., *Encyclopédie, op.cit.*, article « Belle Nature ».

questions sur le papier : « Venez sur les lieux. Là, le crayon en main, / Dessinez ces aspects, ses coteaux, ce lointain. / Devinez les moyens, presentez les obstacles, / C'est des difficultés que naissent les miracles<sup>670</sup>. » Et du labeur de l'écrivain : « Ainsi d'un long effort moi-même rebuté, / Quand j'ai d'un froid détail maudit l'aridité, / Soudain un trait heureux jaillit d'un fond stérile / Et mon vers ranimé coule ainsi plus facile<sup>671</sup>. »

La congruence du paysage et de la page<sup>672</sup> marque une première psychologisation de l'espace naturel. Si le paysage n'est pas encore un état d'âme, l'inscription des gestes du jardinier et du poète amalgame le jardin et la page comme lieux du for intérieur. Le lexique dont useront les générations suivantes est déjà présent dans la préface de 1782 aux *Jardins*. Delille se propose de peindre, contre les jardins de l'architecte, « ceux du philosophe, du peintre et du poète<sup>673</sup> », et il emploie, pour les singulariser, les termes qui vont s'imposer : « jardin français », pour jardin d'architecte, « jardin anglais » pour jardin des retraits. Ce jardin-là doit charmer le promeneur comme le ferait un conte à ceux qui l'écoutent. Et c'est du conteur face à son public que Jacques Delille, jouant sur l'ambiguïté, écrit qu'il

Lui découvre en passant des sites enchantés  
 Lui réserve au retour de nouvelles beautés,  
 De surprise en surprise et l'amuse et l'entraîne,  
 D'une scène qui fuit fait naître une autre scène,  
 Et toujours remplissant ou piquant son désir,  
 Souvent pour l'augmenter diffère son plaisir<sup>674</sup>.

<sup>670</sup> Jacques Delille, *op.cit.*, p.18.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>672</sup> Si cela ne s'entend plus, *page* et *pays* dérivent du même étymon, *pagus*. *Pagus*, qui a désigné la borne fichée en terre pour circonscrire un terrain, contient la double idée d'« inscription » et de « surface délimitée ».

<sup>673</sup> Jacques Delille, *les Jardins*, Paris, Michaud, 1820, p.4. Cette publication posthume (Delille est décédé en 1813) reprend l'édition augmentée de 1802, avec une nouvelle préface de l'auteur. Les propos tirés de la préface datent donc de vingt années – et une révolution – après la première édition.

<sup>674</sup> *Ibid.*, p.133

Le jardin régulier, qui a de français la réputation des réalisations d'André Le Nôtre, fut aussi celui des Anglais jusque dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais, malgré Charles Dufresny et quelques autres, les conceptions de jardins « pittoresques » se développèrent surtout outre-Manche, et quoique ces jardins se multiplient bientôt en France aussi<sup>675</sup>, on a conservé, avec une certaine raison, la dichotomie jardin français / jardin anglais dans le sens qu'on connaît. C'est, bien sûr, ce jardin anglais qui séduit Jacques Delille, et qu'il célèbre sur cent soixante pages versifiées. Au temps de Le Nôtre, le jésuite René Rapin, dans ses *Hortorum Libri*<sup>676</sup>, avait vanté la modernité du jardin régulier, dans des vers latins que ses traducteurs ont rendu en prose :

La Grèce et l'Italie ignorèrent cependant cet art. Les fleurs étaient éparses dans les jardins, les espèces n'en étaient point distinguées par des plates-bandes couronnées de buis taillés par le ciseau. Les Français, mieux que toutes les autres nations, ont su dessiner les parterres<sup>677</sup>.

Jacques Delille répond au nom d'une autre modernité, et s'adressant aux fleurs :

... n'allez pas dans les buis d'un parterre

<sup>675</sup> Les paysagistes, redessinant les jardins réguliers, les firent ainsi disparaître.

<sup>676</sup> Chantre du jardin d'architecte, le Jésuite René Rapin, a publié les *Hortorum Libri*, en 1665.

<sup>677</sup> René Rapin, *Les Jardins*, poème en quatre chants, traduction, avec le texte latin, par MM. V & G, Amsterdam /Paris, Cailleau, 1782, p.8. Pour le latin, les cinq vers : « *Quemque tamen Ausonii cultores [...] Francis topiaria gentes* », p.9&10. Les traducteurs ne trouvent nulle part l'occasion de traduire un mot du latin de Rapin par « paysage », absent de leur texte. Si on trouve une occurrence pour « horizon » (écrit *horison*), elle traduit non l'équivalent latin (*horizon, -ontis*, « borne de la vue »), mais un passage où René Rapin évoque les couleurs du lever et du coucher du soleil, l'auteur réclamant d'y être attentif, pour en déduire l'évolution du temps et régler dessus les travaux d'agriculture. La publication des *Jardins* de Delille est ce qui suscite la traduction, en prose, des *Hortorum Libri*. De leur propre aveu, les deux traducteurs « se sont hâtés de [la] faire paraître, dans les circonstances favorables du poème des *Jardins* de l'abbé Delille ». Elle sera publiée dans la même année que l'œuvre de Delille, 1782. Ils poursuivent : « Les *Jardins* du père Rapin n'ont pas encore été traduits, car nous sommes bien loin d'appeler traduction un ouvrage de M. G.-D. [un M. Gazon-Dourxigné, dont ils donnent éhontément le nom dans le paragraphe suivant.] Ce traducteur sans goût a défiguré l'original, qu'il n'entendait pas. » in *Les Jardins*, poème en quatre chants du père Rapin, traduction par MM. V & G, Amsterdam /Paris, Cailleau, 1782, nos deux citations en p.v et p.vii de la préface. Cette traduction et le fait qu'elle vienne si tard après l'original montrent deux choses : que l'usage du latin périssait dans la société de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et que l'intérêt pour les jardins touchait tout le monde.

Renfermer vos appas, tristement relégués.  
 Que vos heureux trésors soient partout prodigués,  
 Tantôt de ces tapis émaillez la verdure,  
 Tantôt de ces sentiers égayez la bordure<sup>678</sup>.

En réalité, Jacques Delille concilie les deux types de jardin, car, s'il prône dans son principe le jardin anglais, il conseille le jardin français à l'environnement immédiat des parcs des domaines princiers. Le jardin français illustre la mainmise de l'homme sur la nature, laquelle est alors réduite à l'état d'ornement. Il doit rester le privilège des rois et des puissants. « Je ne décide point entre Kent et Le Nôtre. / Ainsi que leurs beautés, tous les deux ont leurs lois, / L'un est fait pour briller chez les grands, chez les rois. / Les rois sont condamnés à la magnificence<sup>679</sup>. » Delille appelle ce jardin-là le « jardin de l'art ». L'autre est le « jardin de la nature », où, dans la disposition des groupes d'arbres, des bosquets et des bois, qui forment « masses épaisses » ou « touffes légères », « de loin, l'œil aime à voir tout ce peuple de frères<sup>680</sup> ». En 1782, si le roi doit encore être salué très bas, l'allusion au « peuple de frères » résonne d'une façon particulière. Le moment venu, Delille ne se connaîtra pas de fibre révolutionnaire, mais il est de son temps. L'harmonie du jardin paysager a quelque chose de simple et de fraternel, et un boisement peut bien figurer un peuple debout. Cette métaphore nous laisse centrés sur l'homme. Du jardin régulier au jardin paysager, il n'y a, chez Delille, qu'un degré d'artificialisation du cadre naturel. Delille rase haies et murets pour ouvrir les parcs sur le pays environnant, comme on bleuit sa palette pour suggérer les lointains, mais il ne fait ainsi que repousser les bornes du jardin. Les confins doivent être encore « belle nature ».

Nous l'avons vu dans notre premier chapitre avec Claude Watelet et René de Gérardin, pour cette génération concevoir et réaliser un jardin relève de la

---

<sup>678</sup> Jacques Delille, *les Jardins*, *op.cit.*, chant III, p.61.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p.37.



philosophie en acte. Les paysagistes traduisent les idées des Lumières en vallonnements, en bosquets et en fabriques. Parmi les plus célèbres, « les jardins créés par Michot, Béranger, Hubert Robert, Watelet, Morel, Bertheaux, Carmontelle<sup>681</sup> ». Dans *De la composition des paysages*, Girardin ne retient des jardins de Versailles et des principes de Le Nôtre que la rigidité, qu'il juge prétentieuse, et il en déclare pis que pendre. L'art des parterres de fleurs est, à son sens, nul et non venu. Comment, s'offusque-t-il, n'a-t-on jamais vraiment pensé l'environnement des demeures campagnardes ?

Il est bien étonnant qu'on n'ait pas vu se former l'art d'embellir le pays autour de son habitation ; en un mot, de développer, de conserver ou d'imiter la belle nature. Cet art peut néanmoins devenir un des plus intéressants. Il est à la poésie et à la peinture ce que la réalité est à la description, et l'original à la copie<sup>682</sup>.

Éloquente remontée de la description à la réalité, et de la poésie à la belle nature<sup>683</sup>. S'y lit le rêve de toute une société à la veille de la Révolution française. Le jardin est la pensée du bonheur que les Lumières inventent. Il a le privilège d'être en même temps espace réel, idée pure et divine utopie. Les projets multipliés de lieux idylliques et les théories qui s'impriment sur ce sujet sont en parfaite harmonie avec les fantasmes d'une société qui, dès les années 1760, se vit dans l'attente de changements extraordinaires. Ces changements, elle ne saurait les concevoir, elle ne les imagine pas comme des événements dramatiques, elle les voit à peine comme des faits historiques, mais plutôt comme une série d'actes symboliques qui accompliraient la philosophie de la Raison. « Nous approchons de l'état de crise et de révolutions », augure Jean-Jacques Rousseau dans l'*Émile*, et il commente, dans une note en bas de page :

Je tiens pour impossible que les grandes monarchies de l'Europe aient encore longtemps à durer ; toutes ont brillé et tout État qui brille est sur son déclin. J'ai de

---

<sup>681</sup> Michel Conan, postface à René de Girardin, *op.cit.*, 1992, p. 238.

<sup>682</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>683</sup> Belle nature qu'il s'agit « de développer, de conserver ou d'imiter » – ce qui laisse circonspect un lecteur d'aujourd'hui sur ce qu'il faut entendre par belle nature.

mon opinion des raisons plus particulières que cette maxime, mais il n'est pas à propos de les dire et chacun ne les voit que trop<sup>684</sup>.

Propos de 1762. Deux ans plus tard, Voltaire écrit à un ami :

Tout ce que je vois jette les semences d'une révolution qui inmanquablement arrivera, et dont je n'aurai pas le plaisir d'être le témoin. Les Français arrivent tard en tout, mais ils arrivent. La lumière est tellement répandue qu'elle éclatera à la première occasion : alors ce sera un beau tapage. Les jeunes gens sont bienheureux, ils verront de belles choses<sup>685</sup>.

La faute à Rousseau ? la faute à Voltaire ? Cet état d'esprit n'est pas le seul fait des deux figures emblématiques des Lumières. S'émancipant du Dieu chrétien au nom de la Nature, l'homme des Lumières s'estime non moins maître de cette Nature dont il pénètre les mystères. L'homme du XVIII<sup>e</sup> siècle, écrit Robert Mauzi, « est devenu l'homme qui se dresse contre Dieu, celui que Karl Barth appelle *l'homme absolutiste*, voulant dire que c'est à lui seul qu'il incombe désormais de tout créer<sup>686</sup> ». Le bonheur est devenu la mesure de ce mitan de siècle. De cette mesure et démesure, rendent compte la foison de livres sur le jardin paysager et la multitude de traités sur le bonheur. Le jardin paysager y connote la vertu, la sensibilité, le recueillement, la méditation philosophique, mais encore la convivialité, pour le plaisir des belles âmes, le labeur et la simplicité, pour le bien-être des cultivateurs, la leçon de choses, pour l'édification de la jeunesse. La Révolution va répondre très simplement à tous les rêves qu'y ont investis leurs acteurs : le bonheur n'est pas de ce monde. Il n'est pas non plus dans un autre monde. Il est un projet, une quête

<sup>684</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, Paris, Garnier, 1866, p.207.

<sup>685</sup> Lettre à l'ambassadeur Claude Chauvelin, du 2 avril 1764. Cf. Voltaire, *Correspondance générale*, avec des notes de Charles Palissot, Paris, Stoupe, 1802, p.445-446. Concernant les augures de Voltaire, tant Claude Chauvelin que lui-même étaient morts, vingt-cinq ans plus tard, quand éclatèrent les événements. Mais le fils de Claude Chauvelin, François Chauvelin, fut de ces « bienheureux jeunes gens ». Homme politique actif dans la Révolution, puis membre du tribunal, il siégera comme député d'extrême-gauche sous Louis XVIII.

<sup>686</sup> Robert Mauzi, *l'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle* [Armand Colin, 1960], Slatkin reprints, 1979, p.232. Karl Barth (1886-1968) est un philosophe et théologien suisse.

incessante, un éternel au-delà. Il est le regard qu'on porte sur l'horizon, et, en reflet, la question que pose le point de vue. La figure symbolique de notre être-là n'est pas un jardin, mais un paysage.

Le jardin paysager illustre l'idée de bonheur qui avait marqué le siècle ; le paysage postrévolutionnaire ouvre sur une réinterprétation de la nature comme infini questionnement. La gloire de Jacques Delille aura pourtant été si grande qu'elle débordera sur le XIX<sup>e</sup> siècle. Il fait paraître en 1808 *les Trois Règnes de la Nature*, sa dernière publication, qu'il s'offre le luxe de faire annoter par Georges Cuvier, pour la caution scientifique. Œuvre du Grand Ouvrier, la nature s'y expose comme dans un cabinet de curiosité. Ici, le monde minéral, dans les derniers feux de la poésie descriptive :

L'Éternel Ouvrier dans un profond silence  
 Compose lentement et décompose tout.  
 Il colore, il distille, il unit, il dissout,  
 [...] L'étain, l'argent, et l'or qui brille sans rivaux,  
 [...] Le tungstène grisâtre et l'arsenic rongeur,  
 Qui du cuivre blanchi déguise la rougeur<sup>687</sup>,...

Jacques Delille, à décortiquer la nature, n'y aura pas trouvé le paysage.

En mai 1813, ses funérailles sont suivies par une foule immense. « Son corps resta exposé plusieurs jours au Collège de France, sur un lit de parade, la tête couronnée de laurier et le visage légèrement peint. Tous ceux qui habitaient Paris à cette époque ont mémoire de son convoi<sup>688</sup>. » Delille aura été « le prince des poètes de son temps<sup>689</sup> », conclut Sainte-Beuve. Mais son temps était passé. Dès 1802, Joseph Chénier avait rimé une critique insolente de

---

<sup>687</sup> Jacques Delille, *les Trois Règnes de la nature*, avec des notes de Georges Cuvier, Paris, Nicolle, 1808, vol.2, p.13.

<sup>688</sup> Charles Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, article « Delille », signé du 1<sup>er</sup> août 1837, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p.419.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p.393-394.

Delille, où il ridiculisait l'œuvre et la personne<sup>690</sup>. Premiers symptômes d'une déchéance, qui sera rapide et complète. Vingt ans après sa mort, Delille est honni de l'institution qui en fit durant quarante années son fleuron<sup>691</sup>. À l'Académie française, dans les années 1830, note toujours Sainte-Beuve, « il s'élève d'ordinaire, au seul nom du spirituel poète tombé en disgrâce, une sorte de murmure défavorable ou même de clameur<sup>692</sup> ».

### 8.5 CE QU'ON NE SAURAIT PEINDRE

L'année 1802, où Joseph Chénier déboulonne la statue de Delille, est l'année où triomphe *Génie du christianisme*. L'intuition de Chateaubriand est d'y présenter la nature non pas comme une créature de Dieu, mais comme un être animé. Il lui faut donc une âme et un destin. La religion chrétienne y sera le moyen littéraire de donner une histoire à cette nature. L'immense fresque paysagère que nous peint Chateaubriand dans le *Génie* n'aurait pas une telle puissance d'émotion s'il ne l'avait pas habitée d'un récit aux mille ramifications. Or, quel récit serait plus à même de réveiller les enthousiasmes que cette mythologie judéo-chrétienne qui nourrit l'imaginaire de la culture occidentale, et que les Lumières ont bafouée au nom d'une bien sèche raison ? C'est donc l'imagerie des deux Testaments qui donnera sa profondeur au tableau, à quoi, dans une épopée littéraire digne de rivaliser avec l'épopée politique et militaire que vit la France depuis 1792, Chateaubriand ajoute une

---

<sup>690</sup> Critique à l'occasion de la publication par Jacques Delille de *l'Homme des champs*. Joseph Chénier, qui le traite de « Marchand de vers, jadis poète / Abbé, valet, vieille coquette », dénonce son allégeance à la religion et au pouvoir, et assure qu'on le trouve plus souvent dans les salons qu'à la campagne. Cette triple attaque montre l'opposition qui est faite entre la cagoterie, la servilité, et, de l'autre côté, l'amour sincère de la nature. La nature est du côté de la liberté et de l'égalité. « Les rossignols en liberté / Aiment à confier leur tête / Aux rameaux du chêne indompté / [...] / Les serins chantent dans les cages. » Le serin est ici Jacques Delille. Cf. pour ces citations Joseph Chénier, *Petite épître à Jacques Delille* [1802], in M. J. Chénier, *Poésies*, Paris, Charpentier, 1844, p.26.

<sup>691</sup> De son élection effective, en 1774, à sa mort, en 1813. Delille avait été proposé et élu en 1772, mais, cette première fois, non admis, du fait de son trop jeune âge (34 ans).

<sup>692</sup> Charles Sainte-Beuve, *op.cit.*, p.392.

profusion d'images, de fables, d'arguties et de jugements, empruntés à toutes les religions et à toutes les philosophies.

Si la description a été la teneur du travail poétique d'un Delille, comment convient-il de parler de la forme littéraire d'un Chateaubriand qui se veut, lui aussi, peintre et prône la poésie descriptive comme le sommet de l'art ? Y aurait-il description et description ? Il y a, surtout, que la description a pris une telle part dans la perception du monde, que le didactisme des auteurs prérévolutionnaires est ressentie comme une enflure maladroite et un jeu de l'esprit un peu honteux. Désolante enfance de l'art. La morale paysagère des années 1800 supporte mal d'entendre ses aînés rimer cérémonieusement le regard qu'ils portent sur la nature, et souligner, encore, la portée morale de leur découverte. Les représentations ont basculé dans le paysage, et la description est la forme littéraire de ce nouveau rapport au monde. À l'épreuve du chaos de la fin du siècle, la description est devenue adulte à une vitesse foudroyante. Elle sait désormais que le monde est infini, et qu'elle ne peut pas en exprimer la douceuse totalité. Le paysage n'est pas un jardin. Plus dangereusement, il est suspendu à ses au-delà que sont l'horizon et le point de vue.

À être sincères, tous les stylistes qui illustrent magnifiquement notre génération d'étude, de Chateaubriand à Senancour, de Constant à Cuvier, savent la passion qu'ils ont eue, adolescents, pour des auteurs comme Jacques Delille, au même titre que pour Rousseau ou Bernardin de Saint-Pierre. Chateaubriand, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, fait ce bilan expressif de ses amours de jeunesse :

Je n'ai connu l'abbé Delille qu'en 1798 à Londres, et n'ai vu ni Rulhière [...], ni Palissot, ni Beaumarchais, ni Marmontel<sup>693</sup>. [...] Lorsque je relis la plupart des écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle, je suis confondu et du bruit qu'ils ont fait et de mes anciennes admirations. Soit que la langue ait avancé, soit qu'elle ait rétrogradé, soit

---

<sup>693</sup> Claude de Rulhière (1735-1791), historien ; Charles Palissot (1730-1814), auteur dramatique ; Pierre Caron, dit Beaumarchais (1732-1799), auteur dramatique ; Jean-François Marmontel (1723-1794), encyclopédiste.

que nous ayons marché vers la civilisation ou battu en retraite vers la barbarie, il est certain que je trouve quelque chose d'usé, de passé, de grisailé, d'inanimé, de froid dans les auteurs qui firent les délices de ma jeunesse<sup>694</sup>.

En une phrase plus ironique, quoique tournée avec déférence, il rapporte cette anecdote sur l'auteur des *Jardins*.

L'abbé Delille entendit aussi la lecture de quelques fragments du *Génie du christianisme*. Il parut surpris et me fit l'honneur, peu après, de rimer la prose qui lui avait plu. Il naturalisa mes fleurs sauvages de l'Amérique dans ses divers jardins français, et mit refroidir mon vin un peu chaud dans l'eau frigide de sa claire fontaine<sup>695</sup>.

On sait à lire ces lignes de quel côté sont les rimes et de quel côté est le style. L'honneur est mitigé, de voir coupées, séchées, classées, les fleurs sauvages que le jeune aventurier avait rapportées vives. C'est que Jacques Delille envisage toutes choses sous l'angle de l'inventaire. Sa démarche poétique reste inféodée à l'esprit expérimental des Lumières, et ses *Jardins* ont des affinités avec l'*Histoire naturelle* d'un Buffon. Chateaubriand a beau jeu, au terme d'une décennie plus chaotique que n'en a jamais connue l'histoire, de juger de la prétention de l'homme à se placer ainsi en surplomb du monde. L'homme s'est cru pure raison, pur esprit, et la Révolution a chassé des églises un dieu de chair et de sang, pour les placer sous l'invocation d'abstractions philosophiques. Chateaubriand en reconsidère le bénéfice :

Ces mêmes temples, où l'on voyait autrefois ce Dieu qui est connu de l'univers, ces images de Vierge qui consolait tant d'infortunés, ces temples étaient [maintenant] dédiés à la *Vérité*, qu'aucun homme ne connaît, et à la *Raison*, qui n'a jamais séché une larme<sup>696</sup>.

---

<sup>694</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op.cit.*, tome I, p.157-158.

<sup>695</sup> *Ibid.*, tome I, p.417.

<sup>696</sup> François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *op.cit.*, partie I, livre I, chap.1, p. 21.

Il s'agit de marquer les bornes de la philosophie, et de rendre l'homme à ce qui le dépasse. Chateaubriand ne retranche rien à l'idée de nature telle que la pensent les Lumières. Il y ajoute seulement son infinitude, qu'il mêle de mythologie chrétienne. L'infini des Cieux se confond à la profondeur des ciels. Le *Génie du christianisme* vient à son heure, parce qu'en enfant de Rousseau, Chateaubriand s'autorise tous les défis à la philosophie des Lumières au nom même d'une de ses valeurs capitales, la sensibilité. Il trouvera son public parmi ceux, innombrables, qui attendent de celle-ci un monde plus vaste. Un des lecteurs du *Génie* le dit, dans une lettre enthousiaste que Chateaubriand insérera dans les *Mémoires d'outre-tombe* : « Ce n'est plus un théologien dans l'école, c'est le grand peintre et l'homme sensible qui s'ouvrent un nouvel horizon. [...] Ah ! si les vérités de sentiment sont les premières dans l'ordre de la nature, personne n'aura mieux prouvé que vous celles de notre religion<sup>697</sup>. » La religion chrétienne est bien l'expression la plus achevée des vérités naturelles. Le surnaturel devient, sous la plume de l'Enchanteur, ainsi qu'on surnommait Chateaubriand dans son cercle, une catégorie du naturel. Les Lumières ont eu leurs hommes sensibles et leurs grands peintres, mais aucun n'avait osé donner à l'horizon cette profondeur.

La religion chateaubriandienne est une esthétique qui revendique l'idiotie, pour s'ancrer dans l'humilité d'un christianisme à la François d'Assise. « Heureux les simples en esprit, car le royaume des cieux est à eux<sup>698</sup>. » Le Nouveau Testament ne redit-il pas qu'il s'agit d'accueillir ce qui est en toute naïveté ? Le mouvement n'est pas de l'homme vers le monde, mais du monde vers l'homme.

Je ne suis rien, je ne suis qu'un simple solitaire ; j'ai souvent entendu les savants disputer sur le premier Être, et je ne les ai point compris. Mais j'ai toujours

---

<sup>697</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op.cit.*, tome I, p.416. L'auteur de la lettre est un officier de marine du nom de Léopold de Panat (1762-1834).

<sup>698</sup> Matthieu, III, 5, 3, « le Sermon sur la montagne. Béatitudes », in *la Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p.1706.

remarqué que c'est à la vue des grandes scènes de la nature que cet Être inconnu se manifeste au cœur de l'homme<sup>699</sup>.

L'Être des êtres qu'évoquait René de Girardin devant son Désert renvoyait à une plénitude, dans la sauvagerie d'un paysage dessiné. Cet Être-là saturait la scène que contemplait le jardinier philosophe. L'Être inconnu de Chateaubriand est une présence en creux, au cœur de l'homme. Celui qui peut être compris comme le dieu chrétien renvoie aussi, au fil du *Génie*, à d'autres quêtes, d'autres mystiques, d'autres sagesse, et, avant tout, à l'inconnaissable. L'énigme qui nous fonde ne doit pas générer d'angoisse, car elle est tout autant consolation que fatalité. L'Enchanteur excelle dans les formules qui conjuguent les affres et les délices d'être : « L'enfance n'est si heureuse que parce qu'elle ne sait rien, la vieillesse si misérable que parce qu'elle sait tout. Heureusement pour elle, quand les mystères de la vie finissent, ceux de la mort commencent<sup>700</sup>. »

Il ne s'agit plus d'inventorier le réel, il ne suffit plus de rimer la beauté des choses. Il faut oublier Delille. Le poète se fait déchiffreur de signes. Il est le mage à l'écoute de l'univers, qui en traduit le message. La description de la nature se fait transcription d'un secret. L'ouvrage symphonique dont Chateaubriand tient toutes les parties pour célébrer le mystère d'être dit-il le génie du christianisme ? Il dit, certainement, le génie de Chateaubriand à fonder une esthétique comme possibilité d'un sens. Le sous-titre de l'essai, *Beautés de la religion chrétienne*, s'il est moins percutant que le titre, est plus explicite. La fin est de révéler le Beau. Dieu est peintre, Dieu est l'Art en acte.

Dans *Génie du christianisme*, le voyageur se représente à l'heure de passer dans le bien nommé Nouveau Monde. Il gagne l'Amérique. Au milieu des eaux océaniques, immergé là comme pour un baptême, c'est une toile vierge qu'il contemple :

---

<sup>699</sup> François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *op.cit.*, partie I, livre V, « Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature », chap.12, p.78.

<sup>700</sup> *Ibid.*, partie I, livre I, chap.1, p. 13.



Le vaisseau sur lequel nous passions en Amérique s'étant élevé au-dessus du gisement des terres, bientôt l'espace ne fut plus tendu que du double azur de la mer et du ciel, comme une toile préparée pour recevoir les futures créations de quelque grand peintre<sup>701</sup>.

Jouant de l'impression qu'on a, en mer, de voir la frange côtière s'engloutir au fur et à mesure qu'on s'en éloigne, l'image du bateau s'élevant au-dessus des terres ressuscite une imagerie mystique. Porté dans la barque du Temps plus près de l'Être inconnu, le voyageur est convié au spectacle de la première heure, quand « la terre était vide et vague », et que « le souffle de Dieu planait à la surface des eaux ». Mais celui qui, dans la Bible, partant du chaos, distingue, partage et classe, devient, dans *Génie du christianisme*, « quelque grand peintre ». Genèse pour un monde contemporain.

La magie du verbe castelbriandien répond pour ce Dieu artiste. Lorsque l'écrivain met en prière les matelots sur le pont du navire, au coucher du soleil, il traite d'abord la scène dans un détail d'impressions qui nous placent parmi les marins du bord :

Le globe du soleil, prêt à se plonger dans les flots, apparaissait entre les cordages du navire au milieu des espaces sans bornes. On eût dit, par les balancements de la poupe, que l'astre radieux changeait à chaque instant d'horizon. Quelques nuages étaient jetés sans ordre dans l'orient, où la lune montait avec lenteur. Le reste du ciel était pur. Vers le nord, formant un glorieux triangle avec l'astre du jour et celui de la nuit, une trombe, brillante des couleurs du prisme, s'élevait de la mer comme un pilier de cristal supportant la voûte du ciel<sup>702</sup>.

Notation de marin, ce soleil « changeant d'horizon », parce que la marche du voilier cognant le clapot déplace l'astre sans cesse, entre espars et haubans. Notation d'artiste, qui dit que tout est instant et que l'instant est tout, quand le soleil joue avec les points cardinaux. Mais puisqu'il faut rendre au Dieu

---

<sup>701</sup> *Ibid.*, partie I, livre V, 12, p. 78.

<sup>702</sup> *Ibid.*, p.79.

chrétien ce qui appartient à l'Être inconnu, la scène glisse vers une image saint-sulpicienne avant la lettre<sup>703</sup> – que saura encore goûter l'amateur du style castelbriandien :

La conscience de notre petitesse à la vue de l'infini, nos chants s'étendant au loin sur les vagues, la nuit s'approchant avec ses embûches, la merveille de notre vaisseau au milieu de tant de merveilles, une équipage religieux saisi d'admiration et de crainte, un prêtre auguste en prière, Dieu penché sur l'abîme, d'une main retenant le soleil aux portes de l'occident, de l'autre élevant la lune dans l'orient, et prêtant à travers l'immensité une oreille attentive à la voix de sa créature : voilà ce qu'on ne saurait peindre, ce que tout le cœur de l'homme suffit à peine pour sentir<sup>704</sup>.

Ce qu'on ne saurait peindre, c'est ce que se permet un poète frondeur de trente ans : Dieu tenant de chaque main, aux extrêmes bords du monde, le soleil et la lune, et tendant l'oreille au chant d'un équipage. L'imagerie, après tout, est dans l'esprit des peintres néoclassiques de la seconde génération : François Gérard, Anne-Louis Girodet, Pierre-Paul Prud'hon, Antoine Gros n'ont pas reculé devant ce type d'allégories. Mais l'intention est différente, chez Chateaubriand. L'esprit révolutionnaire – et ce qu'il en reste en 1800 pour conduire les armées françaises dans leur périple européen – utilise les fables grecque ou nordique pour illustrer une morale civique qui en appelle à l'héroïsme et au dévouement. Chateaubriand, en prend le contre-pied et prône du christianisme la douceur et la compassion. Ce faisant, il ravive aussi chez ses lecteurs une culture à laquelle ils accordent un fort degré de véracité, là où les mythologies de l'Antiquité restent perçues comme imaginaires. L'alchimie du verbe fait le reste, pour placer Dieu dans le tableau. La manifestation divine semble sourdre du spectacle du « prêtre auguste en prière », qu'on imagine les bras ouverts et la tête penchée dans le recueillement, dans l'attitude qu'une

---

<sup>703</sup> L'adjectif « saint-sulpicien », en référence au quartier des bondieuseries à Paris, est attribué à Léon Bloy.

<sup>704</sup> *Ibid.*, p.79.

théophanie bienveillante répète à l'arrière-plan. Qu'a donc vu le narrateur : ce prêtre ou Dieu ? Vision ou effet de langage ? Cette interrogation doit rester en suspens. Ce que ces lignes gravent dans l'esprit du lecteur, c'est un paysage sublime. Aux âpretés de la philosophie se substitue une mystique du Beau, qui ouvre à la fois sur un au-delà et une intimité.

Le paysage, c'est ce qui prend l'homme en charge et l'allège de ses actes. Dans l'expérience paysagère, l'infini est aussi infini pardon. Ce paysage, dépourvu d'intentions, vient délivrer toute une société du sentiment de responsabilité qui a accompagné la décennie révolutionnaire. De ce climat de rédemption, au bout de douze années de trouble, une femme d'esprit, Fortunée Hamelin, se souvient avec humour. En 1802, elle avait 26 ans, et elle raconte, des années plus tard, la parution de *Génie du christianisme* :

Ce jour-là, dans Paris, pas une femme n'a dormi. On s'arrachait, on se volait un exemplaire. Puis quel réveil, quel babil, quelles palpitations ! Quoi, c'était ça, le christianisme, disions-nous toutes. Mais il est délicieux<sup>705</sup> !

En l'ouvrant sur l'infini, Chateaubriand donne au paysage son sens contemporain, et c'est paradoxalement par le biais des représentations chrétiennes qu'il le fait accéder à cette autonomie. Face à ce paysage castelbriandien, un paysage d'*Oberman*, en se refusant tout merveilleux, rend la tâche plus ardue au lecteur. Car Senancour est artiste sans renoncer à être philosophe. Il veut décrypter les horizons du monde en toute raison. Chateaubriand pose, lui, une antinomie entre l'art et la « philosophaillerie<sup>706</sup> ». Encore lui faut-il alors élever l'art au statut d'idéal.

---

<sup>705</sup> Cité par André Gayot, *Fortunée Hamelin, lettres inédites, 1839-1851*, Paris, Émile-Paul, 1911, p.292-293.

<sup>706</sup> Il emploie le mot en parlant de son ami Louis de Fontanes, dans *les Mémoires d'outre-tombe*. « Il détestait les journaux, la philosophaillerie, l'idéologie ». *Op.cit.*, « Promenades avec Fontanes », tome I, p.409. C'est de Fontanes qu'il écrit : « Si quelque chose devait être antipathique à M. de Fontanes, c'était ma manière d'écrire. En moi commençait, avec l'école dite romantique, une révolution dans la littérature française. » *Ibid.*, p.405.

On sait que, dans la chronologie des œuvres de Chateaubriand, *Génie du christianisme* a été précédé d'un ouvrage qu'il a d'abord renié, avant de le joindre, commenté de nombreuses notes en bas de pages, à l'édition de ses œuvres complètes. Cet *Essai historique sur les révolutions* était paru à Londres en 1797. Son auteur, qui avait 28 ans et venait d'y employer trois années, y questionne divers bouleversements politiques et culturels depuis l'Antiquité, pour déterminer quelle croyance pourrait répondre aux interrogations de la société moderne. Son avant-dernier chapitre porte pour titre : « Quelle sera la religion qui remplacera le christianisme ». S'y exprime un Chateaubriand, fils de Rousseau, faisant flèche de tout bois pour circonvenir son inquiétude métaphysique.

Le christianisme tombe de jour en jour, et cependant nous ne voyons pas qu'aucune secte cachée circule sourdement en Europe et envahisse l'ancienne religion. Jupiter ne saurait revivre ; la doctrine de Swedenborg ou des illuminés ne deviendra point un culte dominant. [...] Un culte moral où l'on personnifierait seulement les vertus comme la sagesse, la valeur, est absurde à supposer. La religion naturelle n'offre pas plus de probabilités ; le sage peut la suivre, mais elle est trop au-dessus de la foule. [...] S'élèvera-t-il parmi nous, lorsque le christianisme sera tombé dans un discrédit absolu, un homme qui se mette à prêcher un culte nouveau ? [...] Autre hypothèse. Ne serait-il pas possible que les peuples atteignissent à un degré de lumières et de connaissances morales suffisant pour n'avoir plus besoin de culte<sup>707</sup> ?

L'auteur laisse sa réflexion en l'état, ponctuée de points d'interrogation. Il nous réserve néanmoins une dernière tirade enflammée, qui exprime sans ambiguïté la mystique naturelle sur laquelle il va se construire comme écrivain et comme homme.

---

<sup>707</sup> François-René de Chateaubriand, *Œuvres complètes*, Paris, Pourrat, 1834, tome I, *Essai historique sur les révolutions* [1797], p.233-234.

Ô, homme de la nature. C'est toi seul qui me fais me glorifier d'être homme ! Ton cœur ne connaît point la dépendance. [...] Que t'importent nos arts, notre luxe, nos villes ? As-tu besoin de spectacle, tu te rends au temple de la nature, à la religieuse forêt. Les colonnes moussues des chênes en supportent le dôme antique, un jour sombre pénètre la sainte obscurité du sanctuaire, et de faibles bruits, de légers soupirs, de doux murmures, des chants plaintifs et mélodieux circulent sous les voûtes sonores<sup>708</sup>.

Soixante ans plus tard, Charles Baudelaire préférera les parfums aux mélodies, pour chanter « l'expansion des choses infinies », mais la forêt cathédrale est bien là, déjà, dans ces lignes du jeune Chateaubriand. Celui-ci change-t-il de regard sur le monde, quand, au lieu d'entreprendre un second tome de l'*Essai historique sur les révolutions*, il s'attaque brusquement à une apologie des beautés chrétiennes, dans ces heures où, éprouvé par la mort de sa mère, décédée en juin 1798, il se morfond de l'idée que son *Essai* l'a blessée dans sa foi religieuse. « Je me résolus à changer subitement de voie. Le titre de *Génie du christianisme*, que je trouvai sur-le-champ, m'inspira. Je me mis à l'ouvrage, je travaillai avec l'ardeur d'un fils qui bâtit un mausolée à sa mère<sup>709</sup>. » Et Chateaubriand de préciser, avec une belle franchise :

Mon terrible manuscrit des *Natchez*, de deux mille trois cent quatre-vingt-treize pages in folio, contenait tout ce dont le *Génie du christianisme* avait besoin en descriptions de la nature. Je pouvais prendre largement dans cette source, comme j'y avais déjà pris pour l'*Essai*<sup>710</sup>.

La même émotion devant la nature va donc prouver les beautés de la doctrine chrétienne, là où elle avait accompagné la conviction que le christianisme

---

<sup>708</sup> *Ibid.*, p.250-251. En un souriant second degré, Chateaubriand – dont nous avons dit qu'il annotait, dans cette édition de 1834, son propre texte de jeunesse – porte en bas de page, sur un développement suivant, qui vante la liberté qu'il attribue alors aux Indiens du Canada : « M'y voilà ! Faisons-nous Sauvages ! » (note b, p.252)

<sup>709</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op.cit.*, tome I, p.414.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p.415.

« tombait de jour en jour » et que le sentiment religieux était le fait des naturels du Nouveau Monde.

C'est sans parti pris que Gustave Lanson, à l'autre bout du siècle, jugera « qu'au point de vue philosophique et logique, le *Génie du christianisme* est singulièrement faible », et que le livre intitulé « Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature » est « d'une incomparable candeur dans le maniement des preuves <sup>711</sup> ». Chateaubriand va pourtant s'appliquer à démontrer que le sentiment de la nature ne pouvait avoir touché l'Antiquité avant l'avènement du christianisme. Son argument est que le polythéisme masque, pour ainsi dire, le paysage. Le chapitre intitulé « Du Merveilleux » prend savoureusement le contre-pied de l'idée commune de merveilleux, en s'affligeant du rôle de la mythologie antique – tellement en faveur dans le courant néoclassique :

On ne peut guère supposer que des hommes aussi sensibles que les Anciens eussent manqué d'yeux pour voir la nature et de talent pour la peindre, si quelque cause puissante ne les avait aveuglés. Or cette cause était la mythologie, qui, peuplant l'univers d'élégants fantômes, ôtait à la création sa gravité, sa grandeur et sa solitude. Il a fallu que le christianisme vînt chasser ces peuples de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence et aux bois leur rêverie. [...] Le spectacle de l'univers ne pouvait faire sentir aux Grecs et aux Romains les émotions qu'il porte à notre âme. Au lieu de ce soleil couchant dont le rayon allongé, tantôt illumine une forêt, tantôt forme une tangente d'or sur l'arc roulant des mers, au lieu de ces accidents de lumière qui nous retracent chaque matin le miracle de la création, les Anciens ne voyaient partout qu'une uniforme machine d'opéra <sup>712</sup>.

---

<sup>711</sup> Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1896, p.884 pour les deux citations.

<sup>712</sup> Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *op.cit.*, II, IV, 1, p.150.

À chasser les dieux antiques du cosmos, l'apologiste du christianisme en vient à concevoir ce cosmos tout à fait vide. Hypothèse, certes. Mais dont il nous explique qu'elle ne rendrait l'homme que plus grand :

Oui, quand l'homme renierait la Divinité, l'être pensant, sans cortège et sans spectateur, serait encore plus auguste au milieu des mondes solitaires que s'il paraissait environné des petites déités de la Fable. Le désert vide aurait encore quelques convenances avec l'étendue de ses idées, la tristesse de ses passions, et le dégoût même d'une vie sans illusion et sans espérance<sup>713</sup>.

Virtuosité du passage, dans lequel Dieu est dit d'abord la Divinité pour ne pas avoir à écrire que l'homme pourrait « renier Dieu », et devient, sur la chute de la phrase, « les petites déités de la Fable », quand la supposition initiale envisageait l'homme privé non de celles-ci mais du dieu de la Bible. La dialectique de l'art n'est pas celle de la philosophie. À l'ombre d'un diaphane mode conditionnel, la seconde phrase, elle, dit le désarroi de l'être pensant face à la viduité du monde, mais c'est pour assurer qu'il tire sa plus haute noblesse du sentiment de penser le ciel vide. Nous sommes en train de lire *Génie du christianisme*, et on ose à peine comprendre qu'« une vie sans illusion » est mis pour « une vie sans dieu ».

L'ambiguïté du texte est là tout entière, et sa beauté. Partout dans *Génie du christianisme*, les affirmations de l'auteur sur les vérités très chrétiennes se perdent en lignes de fuite – les déserts, les solitudes, les silences y abondent –, qui n'en feraient que d'angoissantes énigmes si l'écriture de Chateaubriand ne les figeait en descriptions grandioses, qui semblent bercer tout autant son auteur qu'elles n'envoûtent le lecteur. On prend la mesure du sens que prend la description, dans une œuvre aussi inspirée. Là où elle était un décompte des réalités physiques chez Jacques Delille, elle se fait interrogation cosmique chez Chateaubriand. On est passé de la nature au paysage.

---

<sup>713</sup> *Ibid.*, II, IV, 1, p.151.

## 8.6 LA DESCRIPTION COMME AU-DELA

Si la forme descriptive acquiert ses lettres de noblesse, c'est que la pensée paysagère confère à l'espace naturel une dimension énigmatique qu'elle hérite du sentiment religieux et que le déisme des Lumières ne lui octroyait pas. On pense à cette observation de Jean-Paul Sartre, dans son étude sur *l'Étranger* d'Albert Camus : « L'homme absurde n'explique pas, il décrit<sup>714</sup>. » Décrire, c'est ajourner toute explication, pour rendre sensible le mystère d'être. L'homme absurde ne serait-il pas le fils naturel de l'homme romantique ? Selon Roger Grenier, Albert Camus disait de *l'Étranger* que son souci avait été de doter son héros de « la passion de l'absolu et de la vérité ». « Il s'agit, poursuivait-il, d'une vérité encore négative, la vérité d'être et de sentir, mais sans laquelle nulle conquête sur soi ne sera jamais possible<sup>715</sup>. » Le romantisme des années 1800 fonde la vérité comme un concept en creux ; le paysage en est la figure, et la description, en est la forme littéraire.

En juin 1880, Émile Zola soulève la question de la description dans un article de la revue *le Voltaire*. Pour bien juger du « grand courant naturaliste qui a produit nos croyances et nos connaissances actuelles », il appelle de ses vœux une étude historique de la description, « de M<sup>lle</sup> de Scudéry à Flaubert ». Il présuppose ce qu'on y lirait sans doute :

Nous verrions le roman du XVII<sup>e</sup> siècle, tout comme la tragédie, faire mouvoir des créations purement intellectuelles sur un fond neutre, indéterminé, conventionnel. Les personnages sont de simples mécaniques à sentiments et à passions, qui fonctionnent hors du temps et de l'espace. [...] Puis, avec les romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous verrions poindre la nature, mais dans des dissertations philosophiques ou dans des partis pris d'émotion idyllique. Enfin, notre siècle arrive, avec les orgies descriptives du romantisme, cette réaction violente de la couleur. Et l'emploi

<sup>714</sup> Jean-Paul Sartre, *Situations, I, Essais critiques*, Paris, Gallimard nrf, 1947, p.105. L'article « Explication de *l'Étranger* » a paru antérieurement dans les *Cahiers du Sud*, en février 1943.

<sup>715</sup> Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre* [Paris, Gallimard, 1987], « Folio », 1991, p.107.



scientifique de la description, son rôle exact dans le roman moderne, ne commence à se régler que grâce à Balzac, Flaubert, les Goncourt, d'autres encore. [...] Le personnage est devenu [dans nos lettres modernes] un produit de l'air et du sol, comme la plante ; c'est la conception scientifique. Dès ce moment, le psychologue doit se doubler d'un observateur et d'un expérimentateur, s'il veut expliquer nettement les mouvements de l'âme. [...] Je définirai donc la description : un état du milieu qui détermine et complète l'homme<sup>716</sup>.

De l'homme, créature divine, « hors du temps et de l'espace », à l'homme, objet de science, « produit de l'air et du sol », Zola discerne les étapes d'un progrès<sup>717</sup>, où nous verrons un déplacement idéologique. La finalité du naturalisme est d'« expliquer les mouvements de l'âme », en convenant que l'homme n'est pas tout entier dans ses problématiques psychologiques avec autrui ou avec sa conscience. Mais le paysage, depuis Chateaubriand, s'est encore espacé. La nature, chez Zola, a le sens très large de tout ce qui environne l'homme, au point qu'elle en devient synonyme de milieu. Les murs et le pavé des rues, sans l'ombre d'une herbe, font le contexte naturel de l'homme, tout aussi bien qu'un champ de luzerne. La plante humaine, produit de l'air et du sol, peut pousser sur du minéral, la démarche du romancier n'est est pas moins naturaliste. L'idéologie paysagère y approfondit encore horizon et point de vue. Le risque que le propos d'Émile Zola semble lui faire courir serait qu'en se jugeant une science, elle prétende à l'objectivité. À oublier qu'elle est d'abord une éthique, elle retrouverait là, comme toute science qui s'exempte de l'histoire, l'impudente et imprudente ingénuité d'une religion.

Gérard Genette écrivait, dans un article de 1966 sur « Les frontières du récit » :

L'opposition entre narration et description, d'ailleurs accentuée par la tradition scolaire, est un des traits majeurs de notre conscience littéraire. Il s'agit pourtant là

---

<sup>716</sup> Émile Zola, article paru dans *le Voltaire* du 8 juin 1880, repris dans *le Roman expérimental*, paru en 1880. Cité ici par Philippe Hamon, *la Description littéraire de l'Antiquité à Roland Barthes*, Macula, 1991, p. 155-156.

<sup>717</sup> Défini tout en nuances, dans la formule « nos croyances et connaissances actuelles ».

d'une distinction récente, dont il faudrait un jour étudier la naissance et le développement dans la théorie et la pratique littéraire. Il ne semble pas à première vue qu'elle ait une existence très active avant le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>718</sup>.

En 1991, Philippe Hamon y fait écho en publiant une anthologie commentée, *la Description littéraire de l'Antiquité à Roland Barthes*. Y sont cités une soixantaine d'auteurs de notre culture occidentale, soit pour des passages descriptifs tirés de leurs œuvres, soit pour des commentaires, en tant qu'écrivains ou analystes, sur la description. Philippe Hamon confirme ce que Gérard Genette donnait comme une supposition. La dichotomie narration / description n'est prise en compte, dans le discours critique, qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>719</sup>. L'écrivain Joseph Michaud, contemporain de la génération qui nous occupe, étant né la même année que Benjamin Constant, propose « quelques observations sur la poésie descriptive », comme préface à son poème *le Printemps d'un proscrit*, publié en 1803 :

Les poèmes descriptifs sont en poésie ce que le paysage est dans la peinture ; et, comme l'art du paysage, celui de décrire tient moins au talent qui invente et qui dispose les grandes parties d'un tableau, qu'au talent qui observe et qui compare les nuances des objets et les divers accidents de la nature. [...] Mais ce n'est pas assez d'être exact dans vos peintures. Il faut que la nature soit vivante sous vos pinceaux et revêtue des formes morales qui nous la font aimer. Je ne vous demande pas la description fidèle, la statistique scrupuleusement rimée des montagnes, des fleuves, des forêts ; je les connais comme vous ; mais je veux savoir ce que ces tableaux vous ont inspiré, ce qu'ils ont dit à votre cœur et à votre imagination<sup>720</sup>.

Le style est un peu trop empesé, pour nous laisser le sentiment que Michaud est un poète paysagiste de premier ordre ; il s'illustrera d'ailleurs comme

---

<sup>718</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969, art. « Frontières du récit », p. 59. Article paru dans *Communications*, n°8, 1966 – p.156, pour notre citation.

<sup>719</sup> Jusque-là, la description, pensée dans un autre contexte, sert le débat entre peinture et poésie, autour du thème de la représentation du réel et du débat sur l'imitation.

<sup>720</sup> Cité par Philippe Hamon, *la Description littéraire de l'Antiquité à Roland Barthes. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p.92.

journaliste et historien. Mais l'égalité est clairement posée entre description et paysage, et notre citation est un commentaire précis de ce que sa génération reproche implicitement à la précédente : « Ce n'est pas assez d'être exact dans vos peintures. Il faut que la nature soit vivante sous vos pinceaux. »

L'enjeu de la description dans les années 1770, et sa dramatisation au fil des décennies de la révolution sont bien un corollaire de la philosophie des jardins et de sa propre dramatisation dans la pensée paysagère des années 1800. Que la description, quand le mot est employé sans autre précision, soit systématiquement associée au paysage, est un constat qu'on peut faire aujourd'hui comme hier, et qu'il est à peine besoin d'illustrer. Quand, entre cent exemples, un site d'enseignement des lettres en ligne propose une approche de l'idée de description, il ne manque pas de mettre à la première place, dans l'ordre des références, l'évocation d'un paysage.

La description donne à voir un paysage, un objet ou un personnage (le portrait), avec plus ou moins de détails. La chronologie narrative s'arrête pendant la description<sup>721</sup>.

La seconde phrase, pour parachever la notion, assure d'une antinomie entre narration et description. Cette nécessité, qui peut être discutée, semble, en filigrane, donner la description comme la forme littéraire même qui témoigne de l'expérience paysagère. Comme il contemplerait un paysage, le lecteur est convié à s'arrêter, à regarder. Le récit s'installe dans un *no man's time*<sup>722</sup>, et la description littéraire mime alors le dispositif scénique de l'expérience paysagère : dans un temps suspendu, elle fait d'éléments composites un tout cohérent. La cohésion est fondée dans le geste de décrire qui organise la vision, comme un paysage naturel s'organise depuis le regard qui le constitue<sup>723</sup>.

---

<sup>721</sup> [www.weblettrres.net/brevet/index.php?page=description](http://www.weblettrres.net/brevet/index.php?page=description).

<sup>722</sup> Pour reprendre le titre évocateur d'une exposition d'art contemporain organisée à la villa Arson de Nice, en 1991.

<sup>723</sup> Ce qui est vrai d'une description panoramique le reste pour décrire les quelques objets qui encombrèrent le couvercle d'un piano, par exemple.

La description, dans ce rapport dialectique avec la narration, a en soi une fonction d'horizon. Elle émancipe le récit vers un au-delà de lui-même. Le roman moderne n'est pas un conte, parce qu'il n'en a pas l'autonomie. Le conte est un système clos, dont la signification est contenue dans les bornes du récit qu'il développe ; au contraire, quelque chose grève sans cesse le roman, qui est la faille descriptive. Cela nous paraît la première intention qu'un écrivain met dans ce que Roland Barthes appelle les effets de réel, mais qui ne nous semble pas répondre à l'interprétation qu'en fait ce dernier. La description fait vivre le roman, non pas parce qu'elle ancre le récit dans le réel, mais parce qu'elle l'ouvre sur tout ce que ce récit ne maîtrise pas. La description fait voie d'eau dans l'autonomie du roman. Elle en constitue la respiration, en esquissant les lignes de fuite vers « l'inintelligibilité du réel<sup>724</sup> ». Le Réel, c'est ce que nous n'inventons pas, autrement dit ce qui nous échappe. La description porte ici proprement son nom<sup>725</sup>, dans sa valeur de négation et d'intensification de l'écriture : elle *désécrit* le récit. En le renvoyant à ce qui n'est pas lui, elle soutient sa nécessaire insolubilité. En cela, elle lui donne son intensité.

---

<sup>724</sup> Nous reprenons ici l'expression de Jean-Paul Sartre, dans « Explication de *l'Étranger* » : « La mort, le pluralisme irréductible des vérités et des êtres, l'inintelligibilité du réel, le hasard, voilà les pôles de l'absurde. » in *Situations I, op.cit.*, p.93.

<sup>725</sup> « Description » vient du supin de *describo*, quand « écriture » vient du supin de *scribo*.

## CONCLUSION

## QUELQUES LIGNES DE FUITE

Car tout serait plus simple si nous pouvions  
nous contenter du mot *pays*<sup>726</sup>.

La réflexion que nous avons menée au fil de ces pages trouve ses motivations dans le sentiment d'un paradoxe. L'énigme que représente pour nous le paysage, ou plutôt l'idée de paysage, n'a d'égale que l'évidence avec laquelle chacun en parle, chacun en voit. Nous ne voulons pas par là nous placer en Béotien qui ne voit pas de paysage, mais simplement en soupçonneux, qui se demande ce qu'il voit et pourquoi. Or, notre réserve sur les modalités d'existence du paysage étonne si ingénument ceux à qui nous la confions, que notre suspicion en a été multipliée, et que nous en sommes venus à concevoir que nos interlocuteurs exprimaient, plus qu'une certitude, une foi. On a la certitude de faits objectifs, mais on a foi dans des instances morales. Il nous est apparu que le paysage se rangeait plutôt dans cette seconde catégorie. Le nombre conséquent de chercheurs qui, depuis vingt ans, problématisent les raisons du paysage ne fait que renforcer le sentiment que ce dernier relève de la croyance, à voir les sourires que leur opposent ceux qui décryptent l'épiphanie paysagère dès le jardin d'Éden.

---

<sup>726</sup> Michel Collot, *la Pensée-paysage*, *op.cit.*, p.205.

De textes en réflexions, de constats en spéculations, nous nous sommes appliqué, dans la mesure de nos moyens, à circonscrire ce qui avait changé entre Lumières et premier romantisme dans notre perception du temps et de l'espace, du sujet et de l'infini. Ce qui nous semble la ligne de force de la pensée contemporaine, c'est de reposer sur le concept de rapport, quand la pensée classique se basait sur celui d'essence, ce qu'en l'occurrence, on appelait alors la nature. Cette nature connaît au fil des périodes que nous avons pris en compte une singulière métamorphose, pour se faire paysage, lequel se pense en termes de rapport. Alors le sujet, l'horizon ne sont plus des entités autonomes, mais les lignes de fuite d'un monde appréhendable comme une infinitude de rapports, dont le paysage est la figure. L'immanence s'y vit, non comme renoncement à une transcendance, mais bien comme son accomplissement, dans une présentification absolue de la nature, ainsi que l'avancait en précurseur Baruch Spinoza, et comme l'illustre Roman Rolland, au XX<sup>e</sup> siècle, dans l'épreuve qu'il qualifie de sentiment océanique.

À chercher à décrypter l'implicite dans le paysage, nous l'avons vu se préciser comme une figure symbolique clé de la pensée contemporaine. Pour autant, le paysage résiste encore. Il demeure comme étonnement. Nous ne pouvons tout à fait apprivoiser l'idée extraordinaire qu'on en est venu à organiser telle perception visuelle comme répondant à ce concept. Quelle liaison notre esprit a-t-il bien pu établir entre un arbre, un coteau, un muret, le soleil, un ruisseau ? Pourquoi cette liste à la Prévert, incohérente en soi, nous semble-t-elle aussitôt un puzzle à ordonner ? Pourquoi faudrait-il que toutes les sociétés qui nous ont précédés aient conçu cette chose aussi singulière que l'harmonie que nous imaginons à la juxtaposition d'objets d'essences disparates, et sans aucune relation de « nature », au sens premier de ce mot ? Nous voudrions d'abord, dans cette conclusion, décaler notre champ de vision, comme le fait un voyageur, dans la plus pure veine romantique, lorsqu'il accède à une nouvelle éminence, pour contempler différemment le paysage. Ce qui se découvre à

nous, à présent, c'est le début du XV<sup>e</sup> siècle, où le mot de paysage est une très petite chose, à l'horizon du concept capital qu'il doit devenir.

### 9.1 NAISSANCE

Le paysage, nous l'avons dit, n'est pas né d'une perception de l'espace qu'un peintre, conscient de la force picturale que telle étendue physique manifestait à ses yeux, aurait eu l'intention de rendre sur un support. Les débuts du paysage sont moins visionnaires ; le processus est plus logique, et il est inverse. On a d'abord porté, en fonds de tenture, de peinture, de vitrail ou d'enluminure, des éléments venant enrichir le sujet qu'on traitait. Ces ornements, venus remplacer les fonds unis, les drapés à motifs, et autres frises, rosaces, anges, arabesques et volutes, représentent maintenant des armées en marche, des villes, des chemins, des temples grecs, des paysans à la moisson, des châteaux. Ces fonds, qui apparaissent au quattrocento, n'ont pas une moindre fonction symbolique que les précédents, et s'ils font paysage, ou plus exactement « paysage », c'est que les éléments figurant notre cadre de vie acquièrent une puissance sémantique que les siècles précédents conféraient à des formes géométriques, des signes abstraits, des couleurs. Toute œuvre est une allégorie. Elle tente d'accéder au réel par le biais du symbole et de l'imaginaire. Tout y fait signe, et les fonds doivent être lus, c'est une de leurs fonctions, comme l'espace mental des personnages mis en scène au premier plan.

Les Temps modernes s'ouvrent, comme le montrent les fonds de toile du quattrocento, par une réinterprétation de notre for intérieur. Dans l'*Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Terry Comito présente l'avènement du jardin dans l'œuvre peinte ou dans le récit comme une « toute autre manière de concevoir la relation du monde et de la pensée » :

L'iconographie caractéristique de l'époque médiévale plaçait ses *auctores* (auteurs) favoris dans des chambres hermétiquement closes ou dans des niches, et les

représentaient penchés sur des tablettes (comme les évangélistes qui leur servaient de modèles et dont ces ouvrages sont inspirés), recevant l'inspiration de l'Esprit saint. Le *Convivium religiosum* d'Érasme nous offre le paradigme d'une tout autre manière de concevoir la relation entre le monde et la pensée. S'organisant eux-mêmes en un chœur de Muses, Eusebio et ses amis fuient les « cités enfumées » pour une retraite rustique dont la munificence naturelle leur rappelle les îles Fortunées<sup>727</sup>.

Le *Convivium religiosum* est un des *Colloquia familiaria* – les *Colloques familiers*, au sens de « conversations familières » – qu'Érasme publie dans des versions sans cesse augmentées entre 1518 et 1533. Fait rare parmi les *Colloquia*, le contexte où se déroule le *Convivium*, un banquet, est décrit avec précision. « La plupart du temps, écrit Franz Bierlaire dans sa présentation des *Colloques*, l'humaniste [il parle d'Érasme précisément] ne s'attarde pas à décrire le décor. Le tour du propriétaire auquel ont droit les invités du *Convivium religiosum* est exceptionnel<sup>728</sup>. » Un des grands rénovateurs de la théologie, pour traiter de l'esprit religieux, qui est le thème de cette conversation-là, tient à donner pour cadre à son récit un jardin : la description du jardin ouvre et clôt l'entretien entre les convives, portant sur la morale et l'état de sainteté, comme si le sujet abordé réclamait de le situer dans un lieu idéal, *locus amoenus* ou Arcadie.

Dans une autre étude sur l'œuvre du philosophe néerlandais, Franz Bierlaire, historien de l'humanisme et spécialiste d'Érasme, commente la description de ce même jardin du *Convivium religiosum* :

Une image représentant saint Pierre orne l'entrée du domaine. Une allée mène à une chapelle (*sacellum*) située dans un jardin rempli de plantes odorantes et

---

<sup>727</sup> Terry Comito, « Le jardin humaniste », in Monique Mosser & Georges Teyssot, dir., *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991 (réimp.2002), p.33.

<sup>728</sup> Franz Bierlaire, *les Colloques d'Érasme. Réforme des études, réforme des mœurs et réforme de l'Église au XVI<sup>e</sup> siècle*, Liège, Presses universitaires de Liège, 1978, chapitre 2 « Réforme du langage et réforme des mœurs », § 40. En ligne <<http://books.openedition.org/pulg/304>>.



séparées en deux parties par un ruisseau s'écoulant d'une petite fontaine. Trois galeries donnent de l'ombre à ce jardin, qui est complété, à l'arrière de la maison, par un potager et un clos de plantes médicinales. Plus loin s'étend une pelouse avec un verger, où sont installées des ruches. Une volière est adossée au mur de la maison. Le récit détaillé de la visite est agrémenté de citations bibliques, de réflexions morales ou religieuses, d'observations botaniques ou zoologiques, de proverbes inspirés aux personnages par le spectacle verdoyant qui leur est offert. [...] Saint Pierre, le portier, s'adresse aux visiteurs en trois langues, les trois langues sacrées ; le Christ de la chapelle leur fait un salut de bon augure<sup>729</sup>. »

Dans le repas qui suit cette promenade au jardin, les invités vont convenir que la plus haute valeur morale se rencontre aussi bien chez un Socrate que chez des penseurs chrétiens, de sorte qu'un des convives revendique de parler de « saint Socrate », par déférence pour le philosophe grec<sup>730</sup>. De la même façon, négligeant de se cantonner à l'héritage chrétien, les invités pensent, en admirant le jardin, à le comparer aux îles Fortunées, là où l'on attendait qu'il fasse référence au paradis biblique. Mais, sans doute, l'île où se retrouvent après leur mort les bienheureux des Enfers grecs a quelque chose de plus idyllique que le paradis. Le lieu du bonheur, dans la Genèse, n'est-il pas lourdement entaché par le fait que la faute originelle nous en a chassés ? L'humanisme des théologiens de la portée d'Érasme s'offre cette grande liberté de revivifier l'esprit de chrétienté en absorbant, à l'aube des Temps modernes, les références de la culture gréco-latine. Dans cette synthèse heureuse, le jardin paraît dans toute sa puissance symbolique.

Le souci religieux, dans ce texte d'Érasme, reste aussi essentiel que dans les ouvrages des théologiens médiévaux. Seulement, la sagesse ne demande plus une vie recluse dans la consultation de l'Écriture. Elle s'apprend dans le partage avec autrui. Un débat convivial dans un cadre édénique est une fort

---

<sup>729</sup> Franz Bierlaire, *Érasme et ses colloques. Le livre d'une vie*, Genève, Droz, 1977, p.54.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p.56. « En lisant de pareils traits de la part de tels hommes, déclare le personnage de Néphalius, je puis à peine m'empêcher de dire : saint Socrate, priez pour nous ! ».

louable façon d'y parvenir. On n'est jamais mieux disposé à réfléchir qu'autour d'une table où l'on sert des mets fins. Le latin *convivium* a le sens de repas et, par métonymie, celui de réunion de convives ; à ce double sens répondent les deux mots de « saveur » et de « savoir », qui ont la même étymologie<sup>731</sup>. À la Renaissance, le savoir se fait saveur, la connaissance prend avantage d'une « mise en cène », si on nous passe le jeu de mots.

Dans le jardin du *Convivium*, une notion d'espace est en jeu. Dans la poursuite spirituelle, quelque chose s'est inversé, du recueillement à l'ouverture au monde<sup>732</sup>. L'historienne de l'art Nadeije Laneyrie-Dagen trouve les premières traces de ce renversement au siècle précédent : « À partir du XIV<sup>e</sup> siècle, en outre, la doctrine franciscaine [...] recommande de célébrer la création de Dieu sous toutes ses formes, d'admirer le monde, la beauté de la nature, d'un enfant<sup>733</sup>. » Et lorsque Daniella Gallo et Philippe Sénéchal analysent le retable de *l'Agneau mystique*, peint par les frères Hubert et Jan van Eyck dans les années 1420, ils notent que les deux peintres, s'étant proposé « de faire des versets de l'Apocalypse et de l'Évangile selon saint Jean le support d'une *Adoration de l'Agneau mystique* », l'avait conçu « non plus selon une vision éthérée, mais comme la célébration plausible des mystères de l'Eucharistie et de la Rédemption, dans une prairie paradisiaque, idéalement symétrique<sup>734</sup> ». Sur le panneau central de l'adoration de l'Agneau, l'œuvre rend la notion d'espace et prend en compte une perspective tant géométrique qu'atmosphérique, dont Jean-Pierre Cuzin écrit : « La nouveauté du "réalisme" »

<sup>731</sup> Tous deux dérivés de *sapere*, « avoir du goût ». *Saveur* parlant des choses qui exhalent du goût et *savoir* parlant des hommes qui sont capables de goût, soit de discernement et donc de science.

<sup>732</sup> À rapprocher du « journal extime » de Michel Tournier ou de l'« écriture du dehors », revendiquée par Annie Ernaux, qui s'appliquent à décrypter comment le monde extérieur nous fait.

<sup>733</sup> Entretien avec Annick Colonna-Césari, dans l'hebdomadaire *l'Express* du 17 juillet 2003, à l'occasion d'une réédition de son ouvrage *l'Invention du corps*, paru chez Flammarion en 1997. Dans le droit fil de cette évolution culturelle, et en écho lointain à la canonisation de l'auteur des *Fioretti*, on voit que le pape Jean-Paul II, le 29 novembre 1979, a établi François d'Assise saint patron des écologistes.

<sup>734</sup> Daniella Gallo & Philippe Sénéchal, « La Renaissance », § sur « Le nouveau langage flamand », in Alain Mérot, dir., *Histoire de l'art 1000-2000*, Paris Hazan, 1999, p.132.

des Van Eyck est à chercher dans cette mise en place de volumes dans la construction spatiale, plus que dans une accumulation de détails pittoresques patiemment observés<sup>735</sup> ».

Jean-Pierre Cuzin ne s'explique pas sur son usage des guillemets pour réalisme. On comprend qu'il veut euphémiser le mot ; mais cette euphémisation peut porter sur le degré de réalisme ou sur le concept même de réalisme. Est-il plus réaliste de peindre l'Agneau mystique dans un effet de perspective ou sur un fond doré uni ? Nous avouons être très incapable de nous prononcer. Et très étonné, aussi, que dans son *Histoire de l'art*, Ernst Gombrich commente exclusivement cette *Adoration de l'Agneau mystique* pour ce qu'elle représente de la « conquête du réel<sup>736</sup> ». Il nous semble qu'il oublie un peu légèrement de prendre en considération le fait qu'elle est peinte pour placer le fidèle dans l'extase d'une vision mystique dont le sens ne se livre qu'en une théorie de symboles : l'Agneau divin, la Ville céleste, les Livres des destinées, la Colombe dispensant ses rayons sur les âmes, la disposition hiérarchisée des personnages, le tout offrant une symétrie selon un axe vertical, sur lequel s'alignent, de bas en haut, la Fontaine de vie, l'Agneau versant son sang et l'Esprit saint rayonnant.

Le rapprochement entre la thématique et le traitement révolutionnaire de l'œuvre, avec ses volumes et ses perspectives, est, clairement, une nouvelle manière d'exprimer et de susciter une émotion religieuse. L'effet de profondeur satisfait l'intention mystique ; les déductions qu'on peut faire doivent partir de là. La Renaissance a commencé de penser le rapport entre le

---

<sup>735</sup> Jean-Pierre Cuzin, article « Van Eyck (Hubert et Jan) », in *Encyclopædia universalis*, *op.cit.*, tome 23, p.326.

<sup>736</sup> Gombrich parlant de « la conquête du réel », menée par les artistes du Nord de l'Europe, présente ainsi Jan van Eyck : « L'artiste dont les découvertes décisives furent aussitôt ressenties comme quelque chose d'absolument neuf, ce fut le peintre Jan van Eyck. » Ernst Gombrich, *L'Art et son histoire, des origines à nos jours* [1950], Paris, Julliard, « le Livre de poche », 1967, tome I, p.276. L'analyse que fait Gombrich, dans cet ouvrage d'initiation à l'histoire de l'art, du retable de *l'Agneau mystique* évoque uniquement le « naturalisme » de l'œuvre. « Nous avons là des arbres vrais et un paysage vrai, qui conduisent la vue vers les édifices de l'horizon. » (*Ibid.*, p.279). Rien n'est pris en compte du sujet de l'œuvre.

monde moral et le monde physique. La beauté morale s'exprimait dans l'apparence des êtres ; la représentation du monde visible pouvait donc rendre compte de la réalité religieuse.

Que la culture chrétienne se soit construite sur une incarnation de son dieu éclaire sans doute, conjuguée à d'autres motifs culturels, la façon dont elle en vient à conférer une telle valeur mystique à l'aspect physique des personnes, des êtres, des lieux. Notre civilisation de l'image a probablement partie liée avec cette mise en scène du corps d'une divinité dont la vie humaine va s'incarner en un lieu et un temps historique, et que les textes saints appellent indifféremment Fils de Dieu et Fils de l'Homme. Extraordinaire mythologie, qui n'a guère d'équivalent dans d'autres civilisations. Concluant leur présentation du polyptyque de *l'Agneau mystique*, Daniella Gallo et Philippe Sénéchal ont cette formule : « De la sorte, le symbole [de l'Eucharistie et de la Rédemption] se faisait tangible, comme le Verbe s'était fait chair<sup>737</sup>. » C'est dire que la plus forte présence spirituelle s'exprime par l'incarnation. À l'orée des Temps modernes, la culture chrétienne pose les prémisses d'une sensibilité au monde physique qui caractérise sa philosophie depuis cinq cents ans.

L'invention du *paysage*, dans un tout premier temps, n'implique pas l'idée de profondeur. L'homme, sorti de sa cellule de méditation, se tient encore dans l'intimité de la divinité. Les premières figurations d'éléments naturels sont des symboles qui ont une signification par eux-mêmes, et selon les proportions et les emplacements qui leur sont donnés dans l'œuvre. À partir de là, la toile va se creuser, et, si l'on ose dire, s'emplir de vide. Des premiers traités sur la perspective conique, le plus fameux est le *De pictura*, de Leon Battista Alberti, publié en 1435. En 1440, Nicolas de Cues fait paraître son grand œuvre théologique, le *De docta ignorantia*<sup>738</sup>. Au moment où l'on introduit l'illusion de l'espace dans le plan de la toile ou du mur, Nicolas de Cues, repensant l'infini, fait la part de ce qui nous est inaccessible de Dieu, hormis par le biais

<sup>737</sup> Daniella Gallo & Philippe Sénéchal, « La Renaissance », in *op.cit.*, p.132.

<sup>738</sup> Alberti (1404-1472) et De Cues (1401-1464) sont d'exacts contemporains.

de la foi, et ce qui est à notre portée en tant que pensée de l'infini par le raisonnement<sup>739</sup>. La conjonction de ces deux réflexions est l'abstraction mathématique : quand les théories de l'art pictural pose les bases de la géométrie moderne, Nicolas de Cues choisit les mathématiques comme notre seul moyen de penser Dieu en raison :

Toutes les choses sensibles sont dans une instabilité continuelle à cause des possibilités matérielles qui abondent en elles. Au contraire si l'on prend des images plus abstraites qu'elles, où les choses sont envisagées d'une façon telle que, sans manquer tout à fait des moyens matériels sans lesquels elles ne sauraient être imaginées, elles ne soient plus complètement soumises à la fluctuation du possible, nous voyons que ces images sont très solides et très certaines pour nous. Les mathématiques sont ainsi. [...] Ainsi Boèce, le plus érudit des Romains, affirmait que nul homme, qui fût tout à fait étranger à la pratique des mathématiques ne pouvait atteindre la science des choses divines<sup>740</sup>.

De Cues, proche d'Enea Piccolomini, qui sera pape, développe une théologie négative, qui refuse à Dieu toutes qualités et démontre que « Dieu n'est ni un, ni plusieurs, car l'on ne trouve pas en Dieu, selon la théologie négative, autre chose que l'infinité ». Il parle ainsi de sa méthode :

L'ignorance sacrée nous a enseigné un Dieu ineffable, parce qu'il est infiniment plus grand que tout ce qui peut se compter, et parce qu'il est au plus haut degré de vérité. On parle de lui avec plus de justesse en écartant et en niant. Le très grand Denis a voulu ainsi qu'il ne fût ni vérité, ni intelligence, ni lumière, ni rien de ce qui peut se dire, et rabbi Salomon et tous les sages le suivent. Selon cette théologie

---

<sup>739</sup> Cette partition justifie son titre, *De la docte ignorance*. Mais celui-ci s'étaye aussi sur la démarche intellectuelle que Nicolas de Cues baptise la « coïncidence des opposés », qui est la possibilité de penser un au-delà de ce qui se présente comme des contradictions. Entre autres exemples, le théologien montre, en matière d'esthétique, que la lumière et l'ombre, qui sont des notions opposées, peuvent se penser ensemble en termes d'harmonie. Ce dépassement, qu'autorise ce que De Cues appelle l'entendement, déborde, précisément, la raison.

<sup>740</sup> Nicolas de Cusa (1401-1464), *De la docte ignorance* [1440], L. Moulinier trad., Paris, La Maisnie, 1930, livre I, chapitre 11, « De l'aide puissante des mathématiques dans l'appréhension des diverses vérités divines ». Version numérisée sur le site [jm.nicolle.cusa.fr](http://jm.nicolle.cusa.fr).

négative, il n'est ni Père, ni Fils, ni Esprit Saint : il est seulement Infini. Or l'infinité en tant qu'infinité n'engendre pas, n'est pas engendrée, ne procède pas<sup>741</sup>.

Le très grand Denis dont il est question dans ces lignes est Denis dit, par confusion, l'Aréopagite, moine syrien du VI<sup>e</sup> siècle, à propos duquel Nicolas de Cues écrit, plus haut dans son traité :

Le fameux Denis l'Aréopagite dit dans sa *Théologie mystique* que le bienheureux Barthélemy a merveilleusement compris la théologie, lui qui disait qu'elle était *maxima et minima*. [...] En effet Dieu, qui est ce *maximum* même, comme Denis le dit dans son *De divinis nominibus*, n'est pas telle chose de préférence à telle autre, ni n'est en tel endroit plutôt qu'en tel autre. Comme il est toute chose, il n'est également rien<sup>742</sup>.

*Maxima et minima* : le principe de la coïncidence des opposés, qui est au cœur de la théologie cusaine, veut que, puisque Dieu l'Ineffable est l'infiniment Tout, il est encore l'infiniment Rien. Il ne s'agit pas d'entrer dans l'œuvre de Nicolas de Cues, mais de noter comment une telle conception de l'infini en creux répond, sur le plan théologique, à la figure de l'infini géométrique qui pointe un irréprésentable dans l'espace du plan.

L'architecture, qui est un art des trois dimensions, ne saurait générer la notion d'infini mathématique. Il faut avoir conçu l'idée étonnante<sup>743</sup> de représenter de l'espace dans un plan, pour que se révèle un infini géométrique, sous la forme de la suggestion d'un non-figurable : cet infiniment petit infiniment grand, justement nommé *point à l'infini*. L'illusion du volume sur le plan ouvre, si l'on peut dire, à une quatrième dimension, qui participe de l'image de l'art et des artistes à la Renaissance. Le quattrocento médite cette idée que l'homme n'est pas seul à l'image de Dieu : l'univers tout entier pourrait bien en être la

<sup>741</sup> *Ibid.*, livre I, chapitre 26, « De la théologie négative ».

<sup>742</sup> *Ibid.*, livre I, chapitre 16, « Le maximum est par transposition à toutes choses ce que la ligne maxima est aux lignes ».

<sup>743</sup> Le spectateur des premières figures perspectives a dû probablement faire un effort important, d'abord pour comprendre l'effet proposé par l'œuvre, puis pour analyser ce qu'il voyait autour de lui, dans l'espace, avec ces effets que lui enseignait la toile peinte.

figure, mis à la mesure de la raison humaine. Le monde se sacralise, en proportion inverse du retrait de Dieu dans l'ordre de l'Ineffable. Des personnalités comme Lorenzo Ghiberti, Filippo Brunelleschi ou Léonard de Vinci, autant artistes que mathématiciens, ingénieurs, observateurs, inventeurs et créateurs insatiables, seront vécus par leurs contemporains comme des démiurges. La diversité des talents répond à la vision de Nicolas de Cues selon laquelle un mouvement descendant, dans l'univers, multiplie les choses et leurs variétés, et un mouvement ascendant les égalise jusqu'à l'unité première, la divinité<sup>744</sup>.

L'expression « points à l'infini », pour parler des points de fuite d'une perspective, date du XV<sup>e</sup> siècle, mais ce n'est pas faire concurrence à l'infini divin, car celui-ci n'est pas de l'ordre de la raison ; cette conception perdurera jusqu'à la fin des Lumières. Au cœur de l'œuvre, l'espace remplit la fonction d'harmonie organisatrice et tient la place centrale, sans être un élément figuré. Procédé d'illusionniste, qui introduit le spectateur, à proprement parler, *dans* la vision de l'artiste. Que la scène soit religieuse ou profane, il y a là une invitation à un voyage intérieur.

C'est l'utilisation de la mathématique dans la représentation du monde qui autorise cet art envoûtant. Connue depuis l'Antiquité dans ses usages techniques, la géométrie, au quattrocento, pénètre la sphère philosophique. Les aspirations qui vont construire notre conception du monde sont présentes, entre art, philosophie et mathématique. Si le paysage est dès la Renaissance promis à un tel avenir, c'est qu'il concilie les trois, autour d'une reconsidération de l'univers, regardé comme ce que Dieu met de Lui à notre portée. Les trois siècles qui conduisent à la période que nous étudions sont le mouvement

---

<sup>744</sup> Anthony Blunt, dans son ouvrage consacré au statut et aux revendications de l'artiste de la Renaissance, et à son rapport avec l'institution religieuse, montre que « la condition de l'artiste était considérablement plus élevée au XV<sup>e</sup> siècle qu'elle n'avait été jamais », et note que « si la considération publique pour les artistes avait incommensurablement augmenté, elle allait devenir encore plus grande au XVI<sup>e</sup> siècle, à l'heure où Michel-Ange était qualifié de divin ». cf. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, Oxford University Press, 1962, p.48. Nous traduisons.

d'émancipation du paysage. La profondeur que lui octroie la perspective réaffirmera, sur de multiples modes, sa dimension philosophique. Le paysage, parce qu'il unifie réalité naturelle et réalité spirituelle, est le concept clé de l'ère contemporaine.

## 9.2 FONDS DE CIEL

« Étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect<sup>745</sup> », la définition du paysage court, inchangée, de 1694 à 1935, de la première à la huitième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*. Jean-François Ferraud, en 1798, dans son dictionnaire, et Émile Littré dans le sien, en 1875, la reprennent aussi telle quelle. Mais qu'a-t-on dit, avec une telle définition ? Et que voit-on et que ne voit-on pas, quand on voit du paysage ? Si l'on se prévient contre les clichés qui nous viennent à l'esprit, on doit convenir que cette « étendue de pays » peut être tout et rien. La définition laisse le champ libre, si l'on ose dire. La seule chose que le paysage n'est pas par définition, c'est un lieu clos ; néanmoins les possibilités visuelles de l'observateur, soit du fait de ses capacités physiques et mentales à voir, soit du fait de la configuration de l'étendue, en tracent les limites. S'il est une perspective, il n'ouvre pas sur autre chose ; cette fonction est dévolue à Dieu.

L'horizon, d'un mot grec qui signifie la borne, désigne l'aire visible autour de l'observateur, ce qui le fait employer, jusqu'à l'époque romantique, plutôt que paysage, qui est un mot de spécialiste. Avec les romantiques, l'horizon s'émancipe, pour devenir ce par quoi le paysage se prolonge et s'abstrait. Le paysage, éprouvé sans au-delà, serait confiné à sa matérialité physique. L'horizon, en tant que son au-delà, l'oriente et lui octroie son autonomie. Cette autonomie est ce qui permet au tableau de paysage de se dispenser de « figures », de personnages : le paysage tient maintenant son sens de lui-même.

---

<sup>745</sup> *Aspect* ayant ici son sens premier de « regard ». Le latin *aspectus* désigne, au premier sens, l'action de regarder, et dans le second [rare, précise le *Gaffiot*], le fait d'être vu. De *aspecto*, -*are*, regarder avec attention, fréquentatif d'*aspicio*, apercevoir, regarder.



Par l'envers du décor que pointe l'horizon, le paysage peut enfin signifier en soi.

Chateaubriand, qu'il faut toujours s'attendre à rencontrer sur les chemins aventureux, nous en fait la démonstration, a contrario. Il s'y attelle dans un exercice de détestation du paysage vénéré de la mythologie rousseauiste, les Alpes suisses, et il signe le texte le plus aride, le plus inique aussi, qui ait été écrit sur les paysages du mont Blanc et de la mer de Glace. Étant monté à Chamonix<sup>746</sup> et dans le massif du Mont-Blanc en août 1805, il en publie le récit l'année suivante. La chronique de ce voyage, note Juan Rigoli s'insérait « dans la vaste collection des descriptions et récits qui, depuis Windham et Martel, n'ont cessé de découvrir et de recouvrir les Alpes<sup>747</sup> ». Il s'y insère en porte-à-faux.

Chateaubriand considère le mont Blanc et ne lui trouve aucune beauté. Goethe, Wordsworth, Coleridge l'avaient pourtant précédé dans les mêmes lieux, et Byron, Shelley ne tarderaient pas à le suivre, unis dans la contemplation de ce que la nature leur paraît offrir de plus intensément poétique<sup>748</sup>.

Hommes célèbres et touristes<sup>749</sup> entendent tous, sur les contreforts des montagnes, ce que le jeune Friedrich Hölderlin chante ainsi<sup>750</sup> :

Wenn ich fern auf nackter Heide wallte	Quand d'un bon pas je battais la lande,
Wo aus dämmernder Geklüfte Schoß	Où, là-bas, au fond de failles sombres,
Der Titanenfang der Ströme schallte	Gronde un torrent comme un Titan chante,
Und die Nacht der Wolken mich umschloß	Quand les nuages tendaient leurs ombres,
Wenn der Sturm mit seinem Wetterwogen	Que l'ouragan, déferlant en lames,

<sup>746</sup> Que l'époque écrit, plus respectueuse de la prononciation, Chamouny.

<sup>747</sup> Juan Rigoli, *le Voyageur à l'envers. Montagnes de Chateaubriand*, Genève, Droz, 2005, p.17. Pour les deux auteurs qu'il cite, cf. Théophile Dufour, *Relations des voyages de William Windham et de Pierre Martel aux glaciers de Chamonix, en 1741 et 1742*, Genève, Bonnant, 1879. Jacques Balmat et Michel Paccard, le premier guide et le second médecin, tous deux Chamoniards, réussirent l'ascension du mont Blanc dans l'été 1786. Le géologue suisse Horace de Saussure, conduit par Balmat, atteignait à son tour le sommet, l'été suivant, 1787.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>749</sup> Le mot, que Stendhal popularisera en 1838, trouve ses premières occurrences vers 1800.

<sup>750</sup> Quatrième strophe du poème *An die Natur*, écrit en 1795. Nous traduisons.

Mir vorüber durch die Berge fuhr	M'entraînait dans les hautes pâtures,
Und des Himmels Flammen mich umflogen	Quand le ciel me ceignait de ses flammes,
Da erschienst du, Seele der Natur !	C'était toi – âme de la Nature !

Chateaubriand n'aime pas bien convenir de ce dont tout le monde convient. Une humeur sublime, ou sublimement ambiguë, préside à son dégoût des Alpes. Sachant ce que le style veut dire, il raconte ce voyage et ses impressions sur le mode le plus plat qu'on puisse forger ; cela fera une antithèse de bon aloi à la verticalité tourmentée des cimes. « J'exposerai avec simplicité les réflexions que j'ai faites dans mon voyage », commence-t-il, pour nous persuader d'entrée que son exposé sera ennuyeux. Puis il le ponctue d'un dérisoire « Parlons maintenant des montagnes en général. Il y a deux manières de les voir : avec les nuages ou sans les nuages. » D'où :

Avec les nuages, la scène est plus animée, mais alors elle est obscure, et souvent d'une telle confusion, qu'on peut à peine y distinguer quelques traits. [...] Lorsque le ciel est sans nuages et que l'amphithéâtre des monts se déploie tout entier à la vue, un seul accident mérite alors d'être observé. Les sommets des montagnes, dans la haute région où ils se dressent, offrent une pureté de lignes, une netteté de plan et de profil que n'ont point les objets de la plaine.

Cette minéralité de l'espace, que l'écrivain concède à la montagne par beau temps, est une qualité à double tranchant : la pureté des lignes, la netteté de plan et de profil s'énoncent bien sèchement pour caresser une âme romantique.

Pourquoi cette entreprise de démolition littéraire ? La réponse se dévoile, paradoxale. C'est que le Mont-Blanc et la Mer de Glace ne sont que paysage, au sens classique du terme : étendue de pays qu'on voit d'un seul aspect. Les versants alpins révèlent cruellement, par leur grandiloquence, l'éprouvante matérialité du rocher, de la glace, de toute la terre comme chaos. Tout ce qui vit là, animal ou végétal, est minuscule : « Ces objets accusent tour à tour leur petitesse sur cette énorme mesure. Les pins les plus altiers, par exemple, se distinguent à peine dans l'escarpement des vallons, où ils paraissent collés

comme des flocons de suie. » L'homme y est lui aussi insignifiant, et, pour peu qu'il ait une âme, il y est malheureux :

Je n'ai pu voir dans ces fameux chalets enchantés par l'imagination de J.-J. Rousseau que de méchantes cabanes remplies du fumier des troupeaux, de l'odeur des fromages et du lait fermenté. Je n'y ai trouvé pour habitants que de misérables montagnards, qui se regardent comme en exil et aspirent à descendre dans la vallée.

Quand la verve romantique se réveille, c'est pour mieux dire l'horreur : « Heureux quand le pivert, annonçant l'orage, fait retentir sa voix cassée au fond d'un vieux bois de sapins ! Et pourtant ce triste signe de vie rend plus sensible la mort qui nous environne. » Au cœur de ce texte qui hésite entre la platitude et le néant, l'enchanteur donne la clé de son malaise : entre ses murailles de pierre et de glace, pas d'horizon. Pas d'aube, pas de crépuscule, pas de jeux de lumière. Pas de mystère, pas de rêverie, pas d'échappée. L'homme est réduit à la naturalité des choses comme on est jeté dans un cul-de-basse-fosse :

[Le voyageur] voit, comme du fond d'un entonnoir, au-dessus de sa tête, une petite portion d'un ciel bleu et dur, sans couchant et sans aurore ; triste séjour où le soleil jette à peine un regard à midi par-dessus une barrière glacée.

Une métaphore sublime, elle, laisse de ce récit bougon l'image la plus forte :

Il faut une toile, pour peindre. Dans la nature, le ciel est la toile des paysages : s'il manque au fond du tableau, tout est confus et sans effet. Or, les monts, quand on en est trop voisin, obstruent la plus grande partie du ciel. Il n'y a pas assez d'air autour de leurs cimes ; ils se font ombre l'un à l'autre et se prêtent mutuellement les ténèbres qui résident dans quelque enfoncement de leurs rochers.

Le ciel est la toile vierge sur quoi tout s'exprime et où le sens prend forme. Transition des cieus de la Bible aux ciels de l'Art, et translation de la verticalité du Livre à l'horizontalité du Paysage. Le spirituel est sauf, le monde

respire. Il y a paysage et paysage, et il faut en dénoncer l'idolâtrie, qui oublie que le paysage n'est rien, s'il n'ouvre sur un horizon.

Chateaubriand dénonce donc ce faux paysage dans le style éteint qui lui revient. C'est qu'on pourrait se laisser prendre au discours des faux prophètes. Le faux prophète est ici l'icône Jean-Jacques Rousseau.

Enfin, si nous en croyons Rousseau et ceux qui ont recueilli ses erreurs sans hériter de son éloquence, quand on arrive au sommet des montagnes on se sent transformé en un autre homme. « Sur les hautes montagnes, dit Jean-Jacques, les méditations prennent un caractère grand, sublime, proportionné aux objets qui nous frappent, je ne sais quelle volupté tranquille qui n'a rien d'âcre et de sensuel. Il semble qu'en s'élevant au-dessus du séjour des hommes, on y laisse tous les sentiments bas et terrestres... je doute qu'aucune agitation violente pût tenir contre un pareil séjour prolongé, etc. » Plût à Dieu qu'il en fût ainsi ! Qu'il serait doux de pouvoir se délivrer de ses maux en s'élevant à quelques toises au-dessus de la plaine ! [...] Eh ! comment Jean-Jacques lui-même aurait-il pu croire de bonne foi à cette influence salutaire des hauts lieux ? L'infortuné ne traîna-t-il pas sur les montagnes de la Suisse ses passions et ses misères<sup>751</sup> ?

Chateaubriand, sur un ton bonhomme qu'on ne lui connaît guère, refuse de se laisser abuser par le grand homme dont l'éloquence a piégé tant d'autres. Ayant repris la main, il finit de déconcerter son lecteur :

Un anachorète qui se dévoue au service de l'humanité, un saint qui veut méditer les grandeurs de Dieu en silence, peuvent trouver la paix et la joie sur des roches désertes ; mais ce n'est point alors la tranquillité des lieux qui passe dans l'âme de ces solitaires, c'est au contraire leur âme qui répand sa sérénité dans la région des orages. L'instinct des hommes a toujours été d'adorer l'Éternel sur les lieux élevés.

---

<sup>751</sup> François-René de Chateaubriand, « Voyage au Mont-Blanc » [1806], in *Œuvres complètes*, tome 6, Paris, Acamédia (*sic*), 1861. Gallica, qui propose, mis en ligne en 2009, ce bref texte d'une quinzaine de feuillets, n'indique pas de pagination.

Plus près du ciel, il semble que la prière ait moins d'espace à franchir pour arriver au trône de Dieu<sup>752</sup>.

Et dans un bel élan rhétorique, Chateaubriand observe, pour servir sa cause, que « nos montagnes et, à leur défaut, nos collines étaient chargées de monastères et de vieilles abbayes<sup>753</sup> ». Pourtant cette mystique-là, le lecteur s'en étonne, ne concerne pas notre écrivain très chrétien. Quand il se rend dans la montagne, ce n'est pas habité de Dieu ; c'est en homme séculier, moderne, romantique, en quête d'expérience paysagère et regrettant de la trouver décevante. C'est parce que Rousseau demeure un zélateur prosaïque de la Nature qu'il s'enthousiasme des montagnes du Valais. Jean-Jacques était piégé aux Lumières. « Ce changement supposé de nos dispositions intérieures selon le séjour que nous habitons tient secrètement au système de matérialisme que Rousseau prétendait combattre<sup>754</sup>. » Le paysage n'est rien en tant que lieu. Il y a dans cette vision un peu courte un fâcheux manque d'horizon. L'horizon, c'est ce qui rend le paysage irréductible à la nature.

### 9.3 PAYSAGE : L'ŒUVRE SUR RIEN

À l'origine du paysage, un regard, autre infini ; entre lui et l'horizon, une tension. Comment le paysage serait-il un état des lieux, quand il est la figure du désir ? Ce désir intransitif organise notre perception du monde. Le paysage naturel est un projet ; il n'existe qu'écrit, peint, musiqué. Dans ce sens, le fond et la forme sont une seule et même chose. L'étendue de pays n'est rien sans un point de vue qui l'exprime. Si Chateaubriand conserve une place primordiale au panthéon de la littérature contemporaine, c'est que le dire s'éprouve, chez lui, comme accomplissement du monde, à reconduire sans cesse comme présence. La question du sujet dans l'expression romantique trouve son intérêt quand elle est comprise, dans sa pleine dimension philosophique, comme

---

<sup>752</sup> *Ibid.*

<sup>753</sup> *Ibid.*

<sup>754</sup> *Ibid.*

répétant la mise en forme du chaos par la Parole du Dieu de la Genèse. Le paysage romantique réclame au sujet d'endosser cette parole créatrice face à une énigme d'être revivifiée :

Tout est caché, tout est inconnu dans l'univers. L'homme lui-même n'est-il pas un étrange mystère ? D'où part l'éclair que nous appelons existence et dans quelle nuit va-t-il s'éteindre ? [...] Dieu même est le grand secret de la nature. La divinité était voilée en Égypte et le sphinx s'asseyait sur le seuil de ses temples<sup>755</sup>.

Sur cet absolu secret de la nature, Chateaubriand écrit à trente ans une apologie du christianisme qui va réenvisager, de cent façons plus ou moins convaincantes, le bien-fondé des intuitions, des récits, des rites et des entreprises de cette religion. Et l'impressionnante originalité de la somme est de s'ériger sur son propre style, sans guère de références théologiques, et en ramassant toute la culture occidentale pour en orienter la signification dans une unique direction, qui en est le souffle. Cette compilation serait très indigeste si, à l'instar de ce que vient de nous expliquer l'auteur à propos des Alpes, ces multiples scènes et commentaires n'étaient pas posés sur une vaste toile vierge, un ciel qui ouvre sur l'infini.

Le paysage est la forme de la nature ; il est la nature révélée. La nature est l'absolu secret que le paysage exprime. Ainsi n'y a-t-il de vérité que dans le paysage lui-même, le temps qu'il est vu. S'il cesse d'être contemplé, la nature retrouve son secret. Quand Chateaubriand opte pour faire de la doctrine chrétienne le fond du paysage, il sait que la doctrine elle-même relève de cet absolu secret de la nature, et qu'en défendre l'idée ne tient qu'à son chant, à son dire. Dire, dans son œuvre, est intransitif, tout comme l'expérience paysagère l'enseigne du désir. Sous l'influence de ce romantisme-là, comme sous celle des romantismes allemands et anglais, les divers modes d'expression artistique se nourriront, jusqu'à nous, de l'idée que la forme est une réponse et,

---

<sup>755</sup> François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, op.cit., « De la nature du mystère », p.13-14.

en soi, la nouvelle ascèse de l'art. Françoise Chenet cite Victor Hugo posant, écrit-elle, « la seule loi esthétique qu'il édictera » : « Il y a entre ce que vous nommez forme et ce que vous nommez fond identité absolue, l'une étant extérieure à l'autre, la forme étant le fond rendu visible<sup>756</sup>. » La forme n'interprète pas le fond, elle lui est consubstantielle. Elle est le fond, le temps qu'elle dure. Loi éthique, parce qu'esthétique, et la marque du contemporain.

Le projet de l'« œuvre sur rien », qui se nourrit d'elle-même, est en germe dans cette pensée. Gustave Flaubert le rêvera plus ouvertement que d'autres, et on connaît ce passage d'une lettre à Louise Colet : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air<sup>757</sup> ». Surgissement du style épuré de toute cause, flamboiement de l'instant comme matin du monde. Éternité au cœur du temps. De l'étendue de pays, avec ses raisons, au paysage comme éblouissement.

Bien avant Flaubert, en 1816, l'essayiste anglais William Hazlitt avait eu des mots dont l'humour trahissait déjà l'appréhension contemporaine de la figure du rien comme le cœur de l'œuvre, lorsqu'en parlant des toiles de William Turner, il avait déclaré, dans une formule restée célèbre : « Des œuvres sur rien, et très ressemblantes<sup>758</sup> ». Hazlitt, considéré, tant aujourd'hui qu'en son temps, comme un des grands critiques d'art anglais, ne méconnaissait pas le talent de Turner, et le jugeait le « paysagiste le plus doué de sa génération », mais un brin d'incompréhension demeurait, concernant l'incontournable rapport à la nature :

---

<sup>756</sup> Françoise Chenet, « Vocabulaire esthétique de Victor Hugo », communication du 11 décembre 1999, dans le cadre d'une séance du Groupe Hugo, de l'université de Paris VII. Texte en ligne.

<sup>757</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Louis Conard, 1927. Lettre du 16 janvier 1852. Ici, en ligne, Danielle Girard et Yvan Leclerc éd., Université de Rouen, 2003.

<sup>758</sup> William Hazlitt, « On imitation », *Complete Works*, Londres, Howe, 1930-1934, vol. IV, p. 76. William Hazlitt ne prend pas le mot à son compte, mais dit le rapporter de quelqu'un d'autre : « *Some one said of his landscapes that they were pictures of nothing, and very like.* » William Turner, né en 1775, et John Constable, né en 1776, sont à très peu près de la génération que nous avons considérée, étant plus jeunes de trois à huit ans de Germaine de Staël, Maine de Biran, Chateaubriand, Senancour, Charles Fourier.

Ses tableaux sont par trop des abstractions de perspective atmosphérique, et rendent moins les objets de la nature que le médium à travers lequel ils sont vus. [...] Ce sont des peintures d'air, de terre et d'eau en tant qu'éléments<sup>759</sup>.

Lawrence Gowing, commissaire de l'exposition du Museum of Modern Art qui remit William Turner sur le devant de la scène en 1966, hésitait, dans un article de 1963, sur la façon d'interpréter le mot « médium », dans ce propos d'Hazlitt :

Ce médium est apparemment la lumière ; la couleur de Turner en est gorgée. Mais, plus profondément, le médium à travers lequel s'exerce la vision d'un peintre est ce que Turner appelle *la puissance et la praticabilité* de son art<sup>760</sup>.

Heureuse indétermination entre la lumière naturelle, la toile et la matière picturale que le peintre conjugue pour donner forme à ce qui doit être dit du réel. Chez Turner, plus d'hiatus entre le point de vue, la scène et son effacement. Le paysage est dit tout entier, dans ses tenants et ses inachèvements. La complétude du monde ancien, reflétée dans l'œil de Dieu, a fait place aux perspectives infinies de cette matière-émotion où René Char situe tout avènement : « Audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème. Bien-être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine. » Michel Collot, commentant ce mot de Char, dont il fait le fil rouge, et le titre, d'un essai sur la poésie contemporaine, rend compte, sous l'angle du sujet, de cette entrée en paysage qui signe l'aventure engagée depuis deux siècles :

---

<sup>759</sup> *Ibid.* Turner's « pictures are too much abstractions of aerial perspective, and representations not properly of the objects of nature as of the medium through which they are seen [...] They are pictures of the elements of air, earth and water. »

<sup>760</sup> Lawrence Gowing, *Turner. Peindre le rien*, Ginette Morel trad., Paris, Macula, 1994, p.115. Le texte original est celui du catalogue de l'exposition *Turner. Imagination and Reality*, qui s'est tenue au Museum of Modern Art de New York en 1966. Une note liminaire de la traduction française précise que Gowing désirait appeler l'exposition *Turner. Pictures of nothing*, sans commenter le fait que ce ne fut pas le cas. Le titre finalement choisi renvoie à cette phrase du texte : « *L'Incendie du Parlement* libéra une puissance fantastique dans l'œuvre de Turner. Une barrière s'était abolie entre réalité et imagination qui, de ce jour, ne furent plus jamais distinctes. » (p.93)



Le sujet lyrique ne repose pas en lui-même comme une entité psychique autonome ; il n'existe qu'à s'incarner dans une langue et dans un monde. Non le cosmos éthéré des idées et des idéaux, mais l'univers physique et sensible. Sa matière toutefois ne doit pas être envisagée comme une masse inerte et amorphe ; elle est animée d'une énergie qui la fait s'épanouir dans le sentiment et *scintiller* dans le poème<sup>761</sup>.

De cette énergie, les auteurs que nous avons aimé convoquer dans ces pages sont les témoins. En peinture, William Turner en est un des plus lumineux. Si lumineux, et tellement à l'image de son œuvre, qu'il avait pris l'habitude de continuer à travailler ses toiles sur les cimaises des salles d'exposition, pendant les heures qui en précédaient l'ouverture, et sous le regard déjà de quelques badauds, « comme si, note Lawrence Gowing, il lui fallait exposer une action en même temps qu'une toile ». Aussi ne résiste-t-on pas à placer en point d'orgue à notre interrogation paysagère ce témoignage d'un contemporain de Turner, Edward Rippling, peintre lui-même, qui nota, pour l'avoir vu faire :

À l'œuvre dès la première heure autorisée, [Turner] n'avait vraiment pas de temps à perdre, car son tableau se réduisait à un magma de taches de couleur, aussi informe et vide que le chaos d'avant la Création. L'Academy savait qu'il enverrait un tableau et n'eût pas hésité, connaissant l'expéditeur, à accepter et à accrocher une toile vierge – de quoi celle-ci ne différait guère<sup>762</sup>.

Il nous reste deux certitudes, à lire ces lignes, écrites sans aménité aux dires de Gowing : d'une part, il y a bien un paysage sur la toile qu'est en train de peindre Turner, et, d'autre part, ses perspectives, aussi estompées soient-elles, sont destinées à se prolonger dans les siècles à venir. Mais, à ce moment de notre texte, nous n'en retiendrons, pour l'infinie saveur, que l'effacement.

---

<sup>761</sup> Michel Collot, *la Matière-émotion*, Paris, PUF, « Écriture », 1997, p.3.

<sup>762</sup> Lawrence Gowing, *op.cit.*, p.79.

## AUTEURS DES PERIODES DE REFERENCE

- François ANDRIEUX, Sébastien CHAMFORT, Amaury DUVAL, Pierre-Louis GINGUENE, Jean-Baptiste SAY, dir., *la Décade philosophique, littéraire et politique*, 1794-1807. Une importante anthologie thématique, en 9 tomes, *la Décade philosophique comme système 1794-1807*, a été éditée par les Presses Universitaires de Rennes, sous la direction de Josiane Boulad-Ayoub. Tomes 1<sup>er</sup> & 2<sup>e</sup>, *l'Encyclopédie vivante* ; tomes 3<sup>e</sup> & 4<sup>e</sup>, *Instruction publique et institutions révolutionnaires* ; tomes 5<sup>e</sup> (1794-1798), 6<sup>e</sup> (1798-1802), & 7<sup>e</sup> (1802-1807) *les Sciences philosophiques, morales et politiques* ; tome 8<sup>e</sup>, *les Spectacles* ; tome 9<sup>e</sup>, *l'Esprit public*.
- Jean-Denis ATTIRET [1702-1768], « Un récit particulier des jardins de l'empereur de Chine », in *Lettres édifiantes et curieuses écrites par des missionnaires de la Compagnie de Jésus* [34 vol. édités entre 1702 et 1776], Lyon, Vernarel, 1819, vol.XXVII.
- Jane AUSTEN [1775-1817], *Mansfield Park*, Londres, John Murray, 1816.
- Francis BACON [1561-1626], *Of gardens* [1625], introduction de Helen Milman, London & New York, John Lane, 1902. Traduction française en ligne dans *l'Encyclopédie de l'Agora*, par Antoine de la Salle, *Considérations sur les jardins* [1802], 2012. ([agora.qc.ca/.../jardin--considerations\\_sur\\_les\\_jardins\\_par\\_francis\\_bacon](http://agora.qc.ca/.../jardin--considerations_sur_les_jardins_par_francis_bacon)). Antoine de La Salle [1754-1829] est le premier traducteur de l'œuvre intégrale de Francis Bacon en français. Publiée en 15 volumes, Dijon, Frantin, 1799-1802.
- Pierre BAOUR-LORMIAN [1770-1854], *Ossian, poésies galliques en vers français*, Paris, Didot Aîné, 1800.  
*Mahomet II*, tragédie en 5 actes et en vers, Paris, Didot Aîné, 1811.
- Pierre BALLANCHE [1776-1847], *le Vieillard et le Jeune Homme* [1819], Paris, Garnier, 1981.
- Charles BATTEUX [1713-1780], *les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1747.
- Pierre Caron de BEAUMARCHAIS [1732-1799], *le Barbier de Séville* [1775], *le Mariage de Figaro* [1784], *la Mère coupable* [1792], Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- William BECKFORD [1760-1844], *Vateck* [1782], Didier Girard éd., Paris, Corti, « Domaine romantique », 2003.
- Ludwig van BEETHOVEN [1770-1827], *Carnets intimes*, M. Kubié trad., Paris, Buchet-Chastel, 1977.
- Alexis BERBIGUIER [c.1770-1851], *les Farfadets ou Tous les démons ne sont pas de l'autre monde*, [Paris, Chez l'auteur rue Guénégaud, 1821], Grenoble, Jérôme Millon, 1990.

<sup>763</sup>REMARQUES SUR L'USAGE TYPOGRAPHIQUE. Notre bibliographie suit les règles typographiques de l'édition française classique, telles que nous les avons aussi respectées dans le cours de l'ouvrage. La règle des capitales et des bas de casse dans les titres réclame notamment que, dans un titre nominal, l'article *défini* soit porté en bas de casse, signifiant par là que l'ouvrage est classé, alphabétiquement, à la première lettre du mot qui suit, et non à *le, la, ou les*. Exemple : *les Raisins de la colère* (se classe à R. On dira : « les paysages des *Raisins de la colère* »). Ceci n'est plus vrai quand le titre est une phrase, auquel cas seul le premier mot, quel qu'il soit, porte une capitale. Exemple : *Les dieux ont soif* (se classe à L. On dira : « les paysages de *Les dieux ont soif* »). Le français a un usage réservé de la capitale, à la différence de l'anglais, qui la porte à chaque mot clé d'un titre (exemple : *The Grapes of Wrath*). Néanmoins, en français, dans un titre nominal avec article défini, un adjectif qui précède le substantif principal la porte. Ainsi : *la Divine Comédie* ; mais on écrira *l'Éducation sentimentale*. Si l'article défini est employé alors qu'il ne fait pas partie du titre original, il n'est pas intégré dans les italiques. Ainsi : le *Génie du christianisme*, les *Mémoires de guerre*. Les titres d'articles, de chapitres, de poèmes parus dans un ouvrage, sont donnés en romain, entre guillemets, et avec une capitale au seul premier mot, quel qu'il soit.

- Pierre BERNARD [1708-1775], *l'Art d'aimer et poésies diverses*, Amsterdam, Aureliad, 1775.
- Joachim de BERNIS [1715-1794], *Œuvres*, Paris, Didot, 1797.
- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE [1737-1814] *Voyages à l'île de France* [1773], Paris, Hiard, 1835.  
*la Vie et les Ouvrages de Jean-Jacques Rousseau* [écrit en 1778-1779, inachevé, non publié], Maurice Souriau éd., Paris, Cornély, 1907.  
*Études de la nature* [1784], Paris, Napoléon Chaix, 1865.  
*Paul et Virginie* [Paris, Imprimerie de Monsieur, 1789], Garnier-Flammarion, 1966.  
*La Chaumière indienne* [1790], Lausanne, Jean Mourer, 1791.
- Xavier BICHAT [1771-1802], *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* [1800], Paris, Marabout, 1973.  
*Anatomie générale appliquée à la physiologie et à la médecine*, 4 vol., Paris, Brosson, 1801.  
*Anatomie descriptive*, 5 vol., Paris, Brosson, 1801-1803.
- Thomas BLAIKIE [1750-1838] *Diary of a Scotch Gardener at the French Court at the End of the Eighteenth Century*, Francis Birrell éd., Londres, 1931, Janine Barrier trad., *Sur les terres d'un jardinier. Journal de voyages 1775-1792*, Besançon, L'Imprimeur, « Jardins et paysages », 1997.
- William BLAKE [1757-1827], *Le jardin d'amour*, in *Œuvres*, I, Pierre Leyris trad., Aubier-Flammarion, « Bilingue », 1974.  
*Chants d'innocence, le Mariage du Ciel et de l'Enfer, Chants d'expérience*, Bernard Pautrat trad., Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque », 2010.  
*Chansons et mythes*, Pierre Boutang trad., Paris, La Différence, « Orphée », 1989.
- Pierre BOISTE [1765-1824], *Dictionnaire universel de la langue française* [première édition en 1800], Bruxelles, Frechet, 1828.
- Louis de BONALD (1754-1840) *Essai analytique sur les lois naturelles de l'ordre social*, Paris, s.é., 1800.  
*la Vraie Révolution. Réponse à Madame de Staël*, Suresnes, Clovis, 1997.
- Charles de BONSTETTEN [1745-1832] *Recherches sur la nature et les lois de l'imagination*, Genève, Paschoud, 1807.
- Bénigne BOSSUET [1627-1704], *Œuvres complètes*, Besançon, Outhenin-Chalandre, 1836.
- Jean-Baptiste BORY DE SAINT-VINCENT [1778-1846], *Voyage dans les quatre principales îles des mers d'Afrique, fait par ordre du gouvernement, pendant les années neuf et dix de la République (1801 et 1802)*, Paris, Buisson, An XIII (1804).
- Antoine de BOUGAINVILLE (1729-1811), *Description d'un voyage autour du monde* [1771], *Voyage autour du monde*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1982.
- Jacques BOYCEAU [1560-1635], *Traité de jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris, Vanlochon, 1638. Ouvrage rare, consultable sur Gallica, imprimable à la demande par Édilivre, « Livre du patrimoine/BNF ».
- Anthelme BRILLAT-SAVARIN [1755-1826], *Physiologie du goût*, Paris, Hermann, 1975.
- Charles de BROSES, *Lettres familières écrites d'Italie en 1739-1740*, Romain Colomb éd., Paris, Perrin, 1904.
- François BROUSSAIS [1772-1838], *Examen de la doctrine médicale généralement adoptée*, 1816, Paris, Gabon, 1816.
- Georges de BUFFON [1707-1788], *Histoire naturelle* [36 vol., 1749-1789], Jean Varloot éd., extraits, Gallimard, « Folio », 1984.

- Edmund BURKE [1729-1797] *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757 ; 1<sup>re</sup> trad. française *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1765], Baldine Saint-Girons trad. & éd., Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1998.  
*Reflections on the Revolution in France*, 1790, 1<sup>re</sup> trad. française 1790, *Réflexions sur la Révolution de France*, préface de Philippe Raynaud, Pierre Andler trad., Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 2004.
- George BYRON [1788-1824], *Œuvres complètes*, Amédée Pichot trad., 4 tomes, Paris, Garnier, 1877.  
*Poèmes*, Florence Guilhot & Jean-Louis Paul trad., Paris, Allia, « Bilingue » [1997], 2004.
- Georges CABANIS [1757-1808], *Rapports du physique et du moral de l'homme*, [1802], Paris, Bossange frères, 1823.  
*Lettre (posthume et inédite) à M. Fauriel sur les causes premières*, Paris, Gabon, 1824.
- Louis CARMONTELLE [1717-1806], *le Jardin de Monceau* [Paris, Delafosse, 1779], Paris, Jardin de Flore, 1978.
- Carl Gustav CARUS, *De la peinture de paysage* [1831], avec des textes de Caspar FRIEDRICH, Dickenherr, Pernet & Rochlitz trad., Marcel Brion prés., Le Kremlin-Bicêtre, Klincksieck, « L'esprit et les formes », 1988.
- Salomon de CAUS [1576-1626], [Francfort, Théodore de Bry, *Hortus palatinus*, 1620] Michel Conan éd., *le Jardin palatin*, Besançon, L'Imprimeur, 1981.
- Jacques CAZOTTE [1719-1792], *le Diable amoureux* [1772], Garnier-Flammarion, 1979.
- William CHAMBERS [1723-1796], *Aux jardins de Cathay. L'imaginaire anglo-chinois en Occident*. Trois essais de Chambers réunis et présentés par Janine Barrier, Monique Mosser et Che Bing Chiu, Besançon, L'Imprimeur, 2004. Le second essai, *Dissertation sur le jardinage de l'Orient* [Londres, Griffin, 1772] est consultable sur Gallica.
- Sébastien CHAMFORT [1740-1794], *Maximes et pensées. Caractères et anecdotes* [posthume, 1795], Paris, Gallimard, 1970.
- Adelbert von CHAMISSO [1781-1838], *l'Étrange Histoire de Peter Schlemihl* [1813 en allemand, Hyppolite de Chamisso trad., 1822], Paris, LGF, Livre de poche, « les Classiques d'aujourd'hui », 1995.
- Isabelle de CHARRIERE [1740-1805] *Romans. Caliste ou Lettres écrites de Lausanne ; Lettres de Mistress Henley ; Trois femmes*, Paris, Le Chemin vert, 1982.  
*Écrits d'une aristocrate révolutionnaire 1788-1794*, Isabelle Vissière éd., Paris, Des femmes, 1988.
- François-René de CHATEAUBRIAND [1768-1848] *Correspondance générale*, tome I, 1789-1807, Gallimard, nrf, 1977.  
*Essai historique sur les révolutions* [1797], in *Œuvres complètes*, Paris, Pourrat, 1834, tome I.  
*Atala* [1801], Gallimard, « Folio classique », 1971.  
*Génie du christianisme* [1802], Tours, Alfred Mame, 1874.  
*René, ou les Effets des passions* [1805] Gallimard, « Folio classique », 1978.  
*les Martyrs* [1809] Tours, Alfred Mame, 1873.  
*Voyage au mont Blanc & Réflexions sur les paysages de montagnes* [août 1805], précédé de Alain-Michel Boyer, « Le génie du soupçon », Rezé, Séquences, 2000.

*Itinéraire de Paris à Jérusalem* [1811], Jean-Claude Berchet éd., Paris, Gallimard, « Folio classique », 2006.

*Mémoires de ma vie* [1812-1822, première rédaction des livres I à XI des *Mémoires d'outre-tombe*], Jacques Landrin et Martin Bercot éd., Paris, LGF, Le Livre de poche, 1993.

*les Natchez* [1826], Paris, Grands classiques français et étrangers, 1926.

*Mémoires d'outre-tombe* [1849-1850], Paris, LGF, le Livre de poche, 3 tomes, 1973.

André CHENIER [1762-1794], *Poésies*, Louis Becq de Fouquières éd., Paris, Gallimard nrf, « Poésie », 1994.

Joseph CHENIER [1764-1811], *Poésies* [1787-1811], Paris, Charpentier, 1844.

*Tableau de la littérature française* [Paris, Guillaume, 1824, parution posthume], Jean-Claude Bonnet éd., Paris, Belin, « Rapports à l'Empereur », 1989.

Pierre CHODERLOS DE LACLOS [1741-1803], *les Liaisons dangereuses* [Paris, Durand neveu, 1782], Paris, LGF, 1987.

Étienne de CONDILLAC [1715-1780], *Essai sur l'origine des connaissances humaines* [1746, puis éd. revue, posthume, Paris, Houel, 1798]. Précédé de Jacques Derrida, *l'Archéologie du frivole*, Paris, Galilée, 1973.

Nicolas de CONDORCET [1743-1794], *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* [édition posthume par Sophie de Condorcet et Pierre Daunou, 1795], Paris, Éditions sociales, 1971.

*Œuvres complètes*, O'Connor & Arago éd., Paris, Firmin Didot, 1847.

Sophie de CONDORCET [1764-1822], « Huit lettres sur la sympathie », postface à Adam Smith, *Théorie des sentiments moraux*, Sophie de Condorcet trad., Paris, Buisson, 1798.

Benjamin CONSTANT [1767-1830], *Adolphe* [1816], *le Cahier rouge* [1807], *Cécile* [1811], préface de Marcel Arland, Paris, Gallimard [1958], « Folio classique » 2003.

*Principes de politique* [1806-1810, parution 1815], Paris, Hachette, « Littératures », 1997.

*De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, Paris, Leroux & Chantpie, 1824-1830.

Anthony COOPER DE SHAFTESBURY [1671-1713], *The Moralists, a Philosophical Rhapsody*, Pierre Coste, Denis Diderot et Jean-Baptiste Pascal trad., *les Moralistes. Une rhapsodie philosophique*, in *Œuvres*, trad., Genève, Robinet, 1769.

Sophie COTTIN [1770-1807], *Claire d'Albe* [1799], Paris, Indigo & Côté Femmes, 2004.

*Malvina* [1800], Paris, Giguet & Michaud, 1805.

*Amélie Mansfield* [1802], Paris, Giguet & Michaud, 1805.

*Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades*, Paris, Giguet & Michaud, 1805.

Paul-Louis COURRIER [1772-1825], *Œuvres complètes*, Maurice Allem éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1940.

Georges CUVIER [1769-1832] *Leçons d'anatomie comparée* [1800-1805, 5 vol.], Paris, Crochard, 1837.

*Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes*, précédées d'un *Discours sur les révolutions du globe et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal*, 5 vol., Paris, Déterville, 1812.

*le Règne animal distribué d'après son organisation. Pour servir de base à l'histoire naturelle des animaux et d'introduction à l'anatomie comparée*, 4 vol., Paris, Déterville, 1817.

*Discours sur les révolutions de la surface du globe* [publié à part et révisé, 1825], Paris, Firmin Didot, 1851.

Joseph DEGERANDO [1772-1842], *De la génération des connaissances humaines* [1804], Paris, Fayard, 1990.

Jacques DELILLE [1738-1813], *les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages*, Reims, Cazin & Valade, 1782.

*les Trois Règnes de la nature*, avec des notes de Georges Cuvier, Paris, Nicolle, 1808.

Vivant DENON [1747-1825], *Point de lendemain* [1777, 2<sup>nde</sup> version 1812], Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995.

Antoine DESTUTT DE TRACY [1754-1836] *Mémoire sur la faculté de penser* in *Mémoires de l'Institut national des sciences et arts pour l'an IV de la République, section des sciences morales et politiques*, Paris, Baudoin, An VI [1798].

*Premiers écrits sur l'éducation et l'instruction publique*, Claude Jolly éd., Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2010.

*Projet d'éléments d'idéologie à l'usage des écoles centrales de la république française*, Paris, Didot Aîné, an IX [1801].

*Éléments d'idéologie* [publiés de 1801 à 1815] En cours de publication chez Vrin, Claude Jolly éd.

Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE [1680-1765], *la Théorie et la Pratique du jardinage. Où l'on traite à fond des beaux jardins appelés communément les jardins de plaisance et de propreté*, Paris, Mariette, 1709.

Nicolas DEZALLIER D'ARGENVILLE [1723-1796], *Voyage pittoresque des environs de Paris*, Paris, Debure l'Aîné, 1779.

Denis DIDEROT [1713-1784], *Pensées philosophiques* [La Haye, 1746], *Lettres sur les aveugles & Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972.

*Essais sur la peinture* [1759-1781] et *Salons de 1759, 1761 et 1763*, Paris, Hermann, « Savoir lettres », 1984.

Denis DIDEROT et Jean D'ALEMBERT [1717-1783], dir., *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, le Breton, 1751-1772.

Jean-Baptiste DUBOS [1670-1742], *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], Paris, ENSBA, « Beaux-arts histoire », 1993.

Jacques DULAURE [1755-1835], *Des divinités génératrices ou Du culte du phallus chez les Anciens et les Modernes*, Paris, Dentu, 1805.

*Esquisses historiques des principaux événements de la Révolution française, depuis la convocation des états généraux jusqu'au rétablissement de la maison de Bourbon*, Paris, Baudouin, 1823-1825.

Samuel DUPONT DE NEMOURS [1739-1817] *Philosophie de l'univers*, Paris, Du Pont, An IV, 1796.

Gottfried EBEL [1764-1830], *Manuel du voyageur en Suisse* [1795], Zurich, Orell, 1818.

Antoine FABRE D'OLIVET [1767-1825], *le Troubadour, poésies occitaniques* [Paris, Henrichs, An XI (1803), Nîmes, Lacour-Ollé, 1997.

André FELIBIEN [1619-1695], *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Londres, David Mortier, 1705.

*Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Amsterdam, Étienne Roger, 1706.

- Fortunato de FELICE [1723-1789], *Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné des connaissances humaines*, dite Encyclopédie d'Yverdon (1770-1780). 58 volumes au format in-4°, dont 42 volumes de textes, 6 suppléments, soit 75 000 articles, et 10 volumes de planches, soit 1200 illustrations.
- Jean-François FERAUD [1725-1807], *Dictionnaire critique de la langue française*, 3 tomes, Marseille, Mossy, 1787 & 1788. Consultable en ligne, Louise Dagenais et Philippe Caron, éd., GEHLF (Groupe d'étude en histoire de la langue française, CNRS), 1994. [dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/FERAUD/](http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/FERAUD/)
- Johann FICHTE [1762-1814] *Lettres et témoignages sur la Révolution française*, choix & trad. Ives Radrizzani, Paris, Vrin, 2002.  
*Doctrine de la science, nova methodo* [1798], Isabelle Thomas-Fogiel trad., Paris, LGF, « Classique de poche », 2000.  
*Sonnenklarer Bericht an das grössere Publicum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie* [1801] Valensin et Druet trad., *Rapport clair comme le jour sur le caractère propre de la philosophie nouvelle*, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1986.
- Louis de FONTANES [1757-1821] « *De la littérature de M<sup>me</sup> de Staël* », in *Mercure de France*, tome I, 1800.  
*Œuvres (recueillies pour la première fois et complétées par des manuscrits originaux)*, Paris, Hachette, 1839.
- Pierre FONTANIER [1765-1844], *Manuel classique pour l'étude des tropes* [1821], réédité sous le titre *les Figures du discours*, Gérard Genette éd., Flammarion, « Champ linguistique », 1977.
- Friedrich FORBERG [1770-1848], *Apophoreta. De figuris veneris* [1824], Alcide Bonneau trad. [1882], *Manuel d'érotologie classique*, Monaco, Le Rocher, 1979.
- Charles FOURIER [1772-1837], *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* [1808], Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967.  
*Traité de l'association domestique-agricole* [1812], Paris, Bossange, 1822. Le titre devient, en 1834, *Théorie de l'unité universelle*.
- Antoine FURETIERE [1619-1688], *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, Leers, 1690.
- Marie GACON-DUFOUR [1753-1835], *Mémoire pour le sexe féminin contre le sexe masculin*, Paris, Royez, 1787.
- Louis GARNERAY [1783-1857], *Corsaire de la République*, Paris, Phébus, « Libretto », 1984.
- Félicité de GENLIS [1746-1830], *Mademoiselle de Clermont* [1802], Paris, Autrement, « Littératures », 1994. Le volume, proposant deux romans, contient aussi Claire de DURAS, *Édouard* [1824].
- Daniel de GENNES [1684-s.d.], *le Jansénisme dévoilé ou Jansenius convaincu d'athéisme*, s.l. [Caen], s.é, 1736.
- Sophie GERMAIN [1776-1831], *Œuvres philosophiques, suivies de Pensées et de lettres inédites* [Paris, Paul Ritti, 1879], Paris, Hachette, 2012.  
*Considérations générales sur l'état des sciences et des lettres aux différentes époques de leur culture*, Paris, La Chevardière, 1833.

- William GILPIN [1724-1804], *Observations, relative chiefly to picturesque beauty, made in the year 1772, on several parts of England, particularly the mountains, and lakes of Cumberland, and Westmoreland* [1786], Pierre Guédon de Berchère trad., *Voyages en différentes parties d'Angleterre, et particulièrement dans les montagnes et sur les lacs du Cumberland et du Westmoreland, contenant les observations relatives aux beautés pittoresques*, Paris, Defer de La Maisonneuve, 2 vol. 1789.
- René de GIRARDIN [1735-1808], *De la composition des paysages ou Des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile* [Paris, Delaguette, 1777], Seyssel, Champ vallon, « Pays/Paysages », 1992.
- Stanislas de GIRARDIN [1762-1827], (douteusement attribué à) *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville*, Paris, Mérigot, 1788. Réédité en postface à René de Girardin, *De la composition des paysages*, Seyssel, Champ vallon, « Pays/Paysages », 1992.
- Johann Wolfgang von GOETHE [1749-1832], *Écrits sur l'art* (1772-1832), Jean-Marie Schaeffer trad. et éd., introduction de Tzvetan Todorov, Paris, Garnier-Flammarion, 1993.
- Urfaust* [1775], *Faust* [1806], *Faust II* [1832], Jean Lacoste trad., Paris, Bartillat, 2009.
- le « Faust » de Goethe* [1806] traduit par Gérard de Nerval, Lieven d'Huist éd., Paris, Fayard, 2002.
- Die Wahlverwandtschaften* [1808], Pierre du Colombier trad., *les Affinités électives*, Gallimard, « Folio classique », 1980.
- Zur Farbenlehre* [1810], Henriette Bideau trad., *Traité des couleurs*, Paris, Triades [1970], 2000.
- Wolkengestalt nach Howard* [1820] & *Versuch einer Witterungslehre* [1825], Claude Maillard trad., *la Forme des nuages d'après Howard, suivi de Essai de théorie météorologique*, Charenton, Premières pierres, 1999.
- Olympe de GOUGES [1748-1793], *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* [1791], Emanuèle Gaulier éd., Paris, Mille et une nuits, 2003.
- Jean-Baptiste de GRAINVILLE [1740-1805], *le Dernier Homme*, Paris [Deterville, 1805], Payot, « Critique de la politique », 2010.
- Henri GREGOIRE [1750-1831], *Histoire des sectes religieuses, qui sont nées, se sont modifiées, se sont éteintes dans les différentes contrées du globe, depuis le commencement du siècle dernier jusqu'à l'époque actuelle* [1810], Paris, Baudoin, 1828.
- André GRETRY [1741- 1813], *Mémoires ou Essais sur la musique*, Paris, Prault, 1789-1797.
- Wilhelm HEGEL [1770-1831], *Phänomenologie des Geistes* [1807], Gwendoline Jarczyk & Pierre-Jean Labarrière trad., *Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2 vol., 1993.
- Ernst HOFFMAN [1776-1822], Heinrich von KLEIST [1777-1811] & Joseph von EICHENDORFF [1788-1857], *Fantômes romantiques* [trois contes : *la Mendicante de Locarno, la Maison déserte, Sortilège en automne*], Paris, LGF, « Langues modernes / bilingue », 1998.
- Friedrich HÖLDERLIN [1770-1843], *Hymnes, Élégies et autres poèmes*, Armel Guerne trad., Paris, Garnier-Flammarion, 1983.
- la Mort d'Empédocle /Der Tod des Empedokles*, trad. Éloi Recoing, Arles, Actes Sud, « Babel », bilingue, 2004.



- Johann Gottfried HERDER [1744-1803], *Kalligone. Vom Angenehmen und Schönen*, Leipzig, Hartknoch, 1800.
- Alexander von HUMBOLDT [1769-1859], *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent fait par Humboldt & Bonpland, 1799-1804*, 30 vol., Paris, Mazé, 1807-1834.  
*Tableaux de la nature ou Considération sur les déserts, sur la physionomie des végétaux, et sur les cataractes de l'Orénoque*, Jean-Baptiste Eyriès trad., Paris, Schœll, 1808.  
*Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* [1845-1862] ; *Cosmos, Essai d'une description physique du monde*, Charles Galusky trad., Paris, Gide & Baudry, [1847-1859], rééd. avec une préface de Juliette Grange, Herbert Utz Verlag France, 2000.
- Wilhelm VON HUMBOLDT [1767-1835], *De l'esprit de l'humanité & autres essais sur le déploiement de soi*, Yves Watterberg éd., Olivier Mannoni trad., Charenton, Premières pierres, 2004.  
*Journal parisien (1797-1799)*, Élisabeth Beyer trad., Arles, Solin/Actes Sud, 2001.
- David HUME [1711-1776], *les Essais esthétiques, I. Art et société ; II. Art et psychologie*, Renée Bouveresse, trad., Paris, Vrin, « Textes philosophiques », 1973 et 1974.
- Francis HUTCHESON [1684-1746], *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté et de la vertu* [1725], Anne-Dominique Balmes trad., Paris, Vrin, 1991.
- Louis de JAUCOURT [1704-1779], articles « Sublime » et « Belle Nature », in *Encyclopédie Diderot & d'Alembert* [1751-1772], Consultable en ligne sur ARTFL (American Research on the Treasury of the French Language), Robert Morrissey ed., Université de Chicago. [encyclopedia.uchicago.edu/](http://encyclopedia.uchicago.edu/)
- JEAN-PAUL [Johann Paul Richter, 1763-1825], *Choix de rêves*, Albert Béguin trad., Paris, Corti, « Collection romantique », 2001.
- JI CHENG [1582-1642], *Yuanye* [1634], Che Bing Chiu trad., *le Traité du jardin*, Besançon, L'Imprimeur, « Jardins et paysages », 1997.
- Joseph JOUBERT [1754-1824], *Pensées* [posthume, 1838], Paris, Didier, 1877.  
*Correspondance*, Paris, Didier, 1880.
- Emmanuel KANT [1724-1804], *Histoire générale de la nature et théorie du ciel* [1755], Paris, Vrin, « Librairie philosophique », 1984.
- Jean-Charles KRAFFT [1764-1833], *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne et des édifices, monuments, fabriques qui concourent à leur embellissement dans tous les genres d'architecture, tels que chinois, égyptien, anglais, arabe, mauresque*, Paris, Levrault, 1809-1810.
- Juliane de KRÜDENER [1764-1824], *Valérie* [1804], préface de Sainte-Beuve, Paris, Charpentier, 1855.
- Alexandre de LABORDE [1773-1842], *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux, mêlée d'observations sur la vie de la campagne et la composition des jardins*. Dessins de Constant Bourgeois, Paris, Delance, 1808.
- Pieter LACOURT VAN DER VOORT [1665-s.d.], *les Agréments de la campagne ou Remarques particulières sur la construction des maisons de campagne, des jardins de plaisance et des plantages* [1737], De Groot trad., Leyde, 1750.
- Gaëtane LAMARCHE-VADEL (anthologie par), *les Jardins secrets*, Paris, Mercure de France, 2004.
- Jean-Baptiste de LAMARCK [1744-1829], *Philosophie zoologique ou Exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux* [1809], Paris, Schleicher, 1907.

- Emmanuel de LAS CASES [1766-1842], *Mémorial de Sainte-Hélène* [1823], Paris, Garnier & Cercle du bibliophile, 4 tomes, 1961.
- Marc-Antoine LAUGIER [1713-1769], *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753.
- Jean-Baptiste LE BLOND [1679-1709], *la Théorie et la Pratique du jardinage*, Paris, Mariette, 1709.
- Népomucène LEMERCIER [1771-1840], *Pinto ou la Journée d'une conspiration*, comédie historique, créée au théâtre de la République, le 1<sup>er</sup> germinal an VIII [22 mars 1800]. Édition critique par Norma Perry, Exeter, Exeter University, 1976.
- Georges-Louis LE ROUGE [1707-c.1790], *Description des nouveaux jardins à la mode* [21 cahiers, 1776-1789], Paris, Connaissance et mémoires, « Architecture & Art des jardins », 2004.
- Julie de LESPINASSE [1732-1776], *Lettres à François de Guibert* [posthume, 1809], Jacques Dupont éd., La Table ronde, « La petite vermillon », 1997.
- Georg LICHTENBERG [1742-1799], *le Miroir de l'âme. Aphorismes*, Charles Le Blanc trad., Paris, Corti, 1997.
- Charles de LIGNE [1735-1814], *Coup d'œil sur Belœil* [1781], Paris, Éditions de Paris, 1997.
- Joseph LOAISEL DE TREGATE [1752-1812] *Florello, histoire méridionale*, Paris, Moutard, 1776.  
*Dolbreuse ou L'homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*, Paris, Bélin, 1783.
- LONGIN, *Traité du sublime*, Nicolas Boileau trad., Francis Goyet éd., Paris, LGF, Le Livre de poche, 1995 ; ou *Du Sublime*, Jackie Pigeaud trad. & notes, Paris, Rivages, « Petite bibliothèque / Poche », 1991.
- LOUIS XIV [1638-1715], *Manière de montrer les jardins de Versailles* [1705], Paris, Plon, 1951.
- Jean-Baptiste LOUVET (de Couvray) [1760-1797], *Mémoires. Quelques notices pour l'histoire et le récit de mes périls depuis le 31 mai 1793* [1795], Paris, Desjonquères, 1988.
- Pierre MAINE DE BIRAN [1766-1824], *De l'aperception immédiate* [1807], Paris, LGF, Le Livre de poche, 2005.  
*Correspondance avec André Ampère* [1805-1819], Robinet éd., Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1993.  
*la Vie intérieure*, anthologie présentée par Bruce Bégout, Paris, Payot, 1995.  
*Œuvres choisies*, avec introduction et notes par Henri Gouhier, Paris, Aubier, 1942.  
*Journal*, édition intégrale par Henri Gouhier, Neufchâtel, La Baconnière, 1954.
- Joseph de MAISTRE [1753-1821], *Lettres et opuscules inédits*, Lyon, Pélagaud, 2 vol., 1880.  
*Examen d'un écrit de Jean-Jacques Rousseau sur l'inégalité des conditions* [1795], sous le titre *Contre Rousseau*, Paris, Fayard / Mille et une nuits, 2008.
- Xavier de MAISTRE [1763-1852], *Œuvres complètes*, dont *Voyage autour de ma chambre* [1794], Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1984.
- Jacques de MALFILATRE [1732-1767], *Œuvres*, Paris, Collin de Plancy, 1822.
- Sylvain MARECHAL [1750-1803], *Dictionnaire des athées anciens et modernes* [1800], Bruxelles, Balleroy, 1833.
- Benjamin MARTIN [1704-1782], *Grammaire des sciences philosophiques, ou Analyse abrégée de la philosophie moderne appuyée sur les expériences*, Philippe de Puisieux trad., Paris, Briasson, 1749.
- Sébastien MERCIER [1740-1814], *l'An deux mille quatre cent quarante* [Amsterdam, Van Harrevelt, 1770], repris et augmenté, Paris, « Nouvelle édition avec figures », s.éd., 1786.

*le Tableau de Paris* [1781-1784], Introduction et choix des textes par Jeffry Kaplow, La Découverte, « Poche » [1992], 1998.

*Mon bonnet de nuit*, Neuchâtel, Société typographique, 1784.

*Mon bonnet du matin*, Lausanne, Heubach, 1787.

*De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*, Paris, Buisson, 1791.

Aubin MILLIN DE GRANDMAISON [1759-1818], directeur du magazine bimestriel *Magasin encyclopédique. Journal des sciences, des lettres et des arts*, paru de l'An III (1795) à avril 1816.

Émilie MILLON-JOURNAL [1774-1853], *les Enfants du vieux château*, récits pour la jeunesse, 40 tomes en 20 volumes in-12, Paris, Renard, 1824-1832.

John MILTON [1608-1674], *Paradise Lost* [1667], François-René de Chateaubriand trad., *le Paradis perdu*, postface par Chateaubriand [1836], Paris, Garnier Classique, 1929.

André MOLLET [c.1600-1665], *le Jardin de plaisir* [avec éditions simultanées en allemand (*Der Lust Gartten*) et en suédois (*Lustgård*)], Stockholm, Keyser, 1651], postface de Michel Conan, Paris, Le Moniteur, 1981.

Charles de MONTESQUIEU [1689-1755], *De l'esprit des lois* (1748). *Les grands thèmes*, Mayer & Kerr éd., Paris, Gallimard nrf, « Idées », 1970.

Isabelle de MONTOLIEU [1751-1832], *Le Serin de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Zoé, 1997. [Extrait de *Dix nouvelles*, Paris, Paschoud, 1815].

*Caroline de Litchfield*, Liège, Désoer, 1786.

*Journal d'un père de famille, naufragé dans une île déserte avec sa femme et ses enfants*, suite au *Robinson Suisse* de Johann Wyss, Paris, Artus-Bertrand, 1824.

Jean-Marie MOREL [1728-1810], *la Théorie des jardins ou l'Art des jardins de la nature* [Paris, Pissot, 1776, éd. augmentée 1802], Minkoff reprint, Genève, 1974.

Charles NODIER [1780-1844], *Smarra, Trilby et autres contes*, Jean-Luc Steinmetz dir., Paris, Garnier-Flammarion, 1980.

NOVALIS [Friedrich von Hardenberg, 1772-1801], *Heinrich von Ofterdingen* [édition posthume, par Ludwig Tieck, 1802], Marcel Camus trad., *Henri d'Ofterdingen*, Paris, Aubier-Montaigne, « Bilingue », 1942.

*Journal intime*, Armel Guerne trad., Paris, Mercure de France, 1997.

OSSIAN / James MACPHERSON [1736-1796], *Fragment of ancient poetry collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language* [1760] Diderot, Turgot, Suard & alii, trad., *Fragments de poésie ancienne*, François Heurtematte éd., Paris, Corti, « Collection romantique », 1990.

Évariste de PARNY [1753-1814], *Chansons madécasses* [1787], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2001. (*Madécasses* est le terme ancien pour *malgaches*.)

François PERON [1775-1810] & Louis de FREYCINET [1779-1842], *Voyage de découvertes aux terres australes, 1800-1804*, Paris, Imprimerie impériale, puis royale, 1807-1817. Aussi, pour la même expédition : Nicolas BAUDIN, *Mon voyage aux terres australes. Journal personnel du commandant Baudin*, texte établi par Jacqueline Bonnemains, Imprimerie nationale, Paris, 2000, avec 95 planches couleurs.

Guillaume PIGAULT-LEBRUN [1753-1835], *l'Enfant du carnaval* [1796], Paris, Desjonquères, 1989.

Roger de PILES [1635-1709], *Cours de peinture par principes* [Paris, Étienne, 1708], préface de Jacques Thuiller, Paris, Gallimard, « Tel », 1989.

- Philippe PINEL [1745-1826], *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale* [1797], Jean Garrabé & Dora Weiner éd., Paris, Claude Tchou /Cercle du livre précieux, 1965.
- Constance PIPELET [plus tard DE SALM, 1767-1845], *Épître aux femmes*, Paris, Desenne, 1797.
- Alexis PIRON [1689-1773], *la Métromanie* [1738], Paris, Louis, 1796.
- Noël PLUCHE [l'abbé Pluche, 1688-1761], *le Spectacle de la nature* [Paris, Estienne, 1732], Paris, Knapen & fils, 1782.
- Alexander POPE [1688-1744], « Épître à lord Burlington », in *Œuvres complètes*, divers trad., Paris, Durand-Neveu, 1796.
- Ann RADCLIFFE [1764-1823], *les Mystères du château d'Udolphe* [1794], Narcisse Fournier trad., Paris, Corti, 1984.
- Johann Christian REIL [1759-1813], *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geistes-zerrüttungen* [1803], Marc Géraud trad., *Rhapsodies sur l'emploi de la méthode de cure psychique dans les dérangements de l'esprit*, Paris, Champ Social, 2006.
- Nicolas RETIF DE LA BRETONNE [1734-1806], *la Vie de mon père* [1779], Gilbert Rouger éd., Garnier Frères, 1970.
- Antoine RIVAROL [1753-1801], *Pensées diverses*, Sylvain Menant éd., Paris, Desjonquères, 1998.  
*De l'universalité de la langue française*, Paris, Bailly, 1784.  
*le Petit Almanach de nos grands hommes pour l'année 1788*, Paris, 1788.
- Jean-Jacques ROUSSEAU [1712-1778], *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1755.  
*Julie ou la nouvelle Héloïse* [1761], Garnier-Flammarion, 1967.  
*Émile ou De l'éducation* [1762], Paris, Garnier, 1866  
*les Rêveries du promeneur solitaire* [1782], Paris, LGF, « Livre de poche classique », 1972.  
*Écrits sur la musique*, Paris, Stock, « Musique », 1979.  
*Lettres*, Marcel Raymond éd., Lausanne, La Guilde du livre, 1959.
- Donatien de SADE [1740-1814], *la Philosophie dans le boudoir*, Londres, Aux dépens de la compagnie, 1795.  
*le Journal de Charenton*, Jean-Paul Bourre éd., Paris, Magrie, « Les nuées volantes », 1993.
- Ida SAINT-ELME [1776-1845], *Mémoires d'une contemporaine [de la République, du Directoire, du Consulat et de l'Empire]*, Paris, Ladvocat, 1828.
- Charles de SAINT-ÉVREMOND [[1614-1703], *Œuvres mêlées, publiées sur les manuscrits de l'auteur*, Londres, Jacob Tonson, 1709.
- Louis de SAINT-JUST [1767-1794], *Œuvres choisies. Discours, rapports, institutions républicaines, proclamations, lettres*, [première édition, Jean Gratien éd., 1946], Dionys Mascolo éd., Paris, Gallimard nrf, « Idées », 1968.
- Jean-François de SAINT-LAMBERT [1716-1803], *les Saisons* [1769], Paris, Salmon, 1823.
- Claude de SAINT-MARTIN [1743-1803], *l'Homme de désir* [1790], Monaco, Le Rocher, 1994.  
*Maximes et pensées de Saint-Martin*, Paris, André Silvaire, « Maximes & Pensées », 1995.
- Henri de SAINT-SIMON [1760-1825] *Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains*, s.l., s.é., 1803.  
*Introduction aux travaux scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle* [1807], Paris, Anthropos, 1966.

*l'Industrie ou Discussions politiques, morales et philosophiques, dans l'intérêt de tous les hommes livrés à des travaux utiles et indépendants*, Paris, Au bureau de l'administration, 1817.

Horace de SAUSSURE [1740-1799], *Voyages dans les Alpes*, Neuchâtel, Fauche-Borel, 4 tomes, 1779-1787.

Jean-Baptiste SAY [1767-1842], *Olbie. Essai sur les moyens de réformer les mœurs d'une nation*, Paris, Deterville, 1800.

*Traité d'économie politique*, [Deterville, 1803] 6<sup>e</sup> édition, Paris, Zeller, 1841.

*Œuvres morales et politiques*, vol. v des *Œuvres complètes*, Paris, Economica, 2003.

*Catéchisme d'économie politique* [1815], Osnabruck, Zeller, 1848.

*Cours d'économie politique et autres essais* [1814-1820], Philippe Steiner éd., Paris, Flammarion, « Classiques de l'économie politique », 1996.

Karl Gottlob SCHELLE [1777-ap 1825], *Die Spatziergänge oder die Kunst spazieren zu gehen* [1802], Pierre Deshusses trad., *l'Art de se promener*, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque », 1996.

Friedrich von SCHELLING [1775-1854], *Introduction à l'esquisse d'un système de la philosophie de la nature* [1797], Franck Fischbach et Emmanuel Renault trad. & éd., Paris, LGF, « Classiques de la philosophie », 2001.

*Von der Weltseele. Eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* [1798], *De l'âme du monde. Une hypothèse de la physique supérieure pour l'explication de l'organisme général*, Stéphane Schmitt trad., Paris, Rue d'Ulm, 2007.

*Philosophie de l'art* [1804], Grenoble, Jérôme Millon, « Krisis », 1999.

Friedrich von SCHILLER [1759-1805], *Die Räuber* [1781], Raymond Dhaleine trad., *les Brigands*, Paris, Aubier, « Bilingue », 2002.

*Wallenstein* [1799], *la Pucelle d'Orléans* [1801], *Guillaume Tell* [1804] in *Œuvres dramatiques*, Paris, Ladvocat, 1821.

*Über das Erhabene* [1801], Adolphe Régner trad., *Du sublime*, Arles, Sulliver, 2005.

Walter SCOTT [1771-1832], « On Ornamental Plantations and Landscape Gardening », in *Quarterly Review*, 1828.

Gabriel SENAC DE MEILHAN [1736-1803], *Considérations sur l'esprit et les mœurs*, Paris, Prault, 1787.

*Du gouvernement, des mœurs et des conditions en France avant la Révolution*, Hambourg, Gottlob Hoffmann, 1795.

*l'Emigré* [1797], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2004.

Étienne de SENANCOUR [1770-1846], *Les Premiers Âges. Incertitudes humaines* [1792], Genève, Slatkine, 1968.

*Sur les générations actuelles. Absurdités humaines*, Paris, s.éd., 1793.

(Les deux ouvrages qui précèdent avec comme nom d'auteur, « le Rêveur des Alpes »)

*Rêveries sur la nature primitive de l'homme* [1798], Paris, Classiques Garnier, 1999.

*Oberman* [Paris, Cérioux, an XII, 1804], Béatrice Didier éd., Paris, LGF, 1984.

Aussi : *Obermann*, préface de Charles Sainte-Beuve, Paris, Ledoux, 1833.

- De l'amour* [1806], avec une préface d'Étiemble, Paris, Le Club français du livre, 1955.
- Valombré*, comédie [1807], Genève, Droz, 1972.
- Libres méditations* [Paris, Mongie & Cérioux, 1819], Béatrice Le Gall [Didier] éd., Genève, Droz, 1970.
- Rêveries* [édition révisée, 1833], Béatrice Didier éd., Nantes, Le Passeur, 2001.
- Germaine de STAËL [1766-1817], *De la littérature* [s.l., s.d., 1800], Paris, Garnier-Flammarion, 1991.
- Delphine* [1802], Paris, Garnier-Flammarion, 2 vol., 2000.
- Corinne ou l'Italie* [1807], Paris, Des femmes, 2 vol., 1979.
- De l'Allemagne* [1809], Paris, Garnier-Flammarion, 2 vol., 1968.
- Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*, Paris, 1818. Publié par Auguste de Staël & Victor de Broglie.
- Dix années d'exil*, 1818. Publié par Auguste de Staël & Victor de Broglie. Simone Balayé & Marielle Vianello-Bonifacio éd., Paris, Fayard, 1996.
- Maurice de TALLEYRAND [1754-1838], *Mémoires et correspondances du prince de Talleyrand*, Emmanuel de Waresquiel éd., Laffont, « Bouquins », 2007.
- JOSEPH TALMA [1763-1826], *Réflexions sur Lekain et l'art théâtral* [1825], Paris, Auguste Fontaine, 1856.
- Caroline VANHOVE [1771- 1860], *Études sur l'art théâtral, Souvenirs sur Talma*, Paris, Féret, 1836.
- Luc de VAUVENARGUES [1715-1747], *Des lois de l'esprit*, Jean Dagen éd., Paris, Desjonquères, 1997.
- François VIDOCQ [1775-1857], *Mémoires*, Paris, Tenon, 1828.
- VOLTAIRE [1694-1778], *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* [1756], Paris, Garnery, 1827.
- Dictionnaire philosophique* [1764], Paris, Imprimerie nationale, 1994.
- Œuvres, Correspondance générale*, Charles Palissot éd., Paris, Baudoin & Stoupe, 1802.
- Sottisier*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1880.
- Horace WALPOLE [1717-1797], *Essai sur l'art des jardins modernes*, Jules de Nivernais trad., [Strawberry Hill, 1785], Paris, Mercure de France, 2002. Voir infra à Marie-Madeleine Martinet, pour l'édition bilingue de ce texte.
- Claude WATELET [1718-1786], *Essai sur les jardins*, Paris, Prault, 1774.
- la Maison de campagne à la mode*, comédie en deux actes en prose, Paris, Prault, 1784.
- Thomas WATHELY [1726-1772], *L'Art de former des jardins modernes*, François de Latapie trad., Paris, Jombert, 1771. François de Latapie [1739-1823] y joint en appendice une « Description des jardins de Stowe ».
- Joachim WINCKELMANN [1717-1768], *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* [1755], Laure Cahen-Morel trad., *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, Allia, 2005.
- William WORDSWORTH [1770-1850], *Poèmes*, Paris, Gallimard nrf, « Poésie », éd. bilingue, 2001.
- David WYSS [1743-1818], *Der Schweizerische Robinson oder Der schiffbrüchige Schweizer-Prediger und seine Familie*. [Écrit en 1798, publié par son fils Rudolf, Zurich, Orell & Füssli, 1812], Isabelle de Montolieu trad., *le Robinson suisse ou Journal d'un père de famille naufragé avec ses enfants*, Paris, Arthus Bertrand, 1814.

Isabelle de Montolieu ajoutera une suite de sa plume à sa traduction, publiant cette version augmentée en 1824 ; c'est cette dernière qui demeure la plus rééditée.

Rudolf WYSS [1781-1830], *Voyage dans l'Oberland bernois*, H. de C. (*sic*) trad., Berne, Bourgdorfer, 1817. Paraît simultanément, chez le même éditeur, un *Atlas portatif à l'usage des voyageurs dans l'Oberland bernois*, qui donne les cartes topographiques et des conseils pratiques pour le voyage.

**ÉTUDES SUR LES AUTEURS ET LEURS ŒUVRES, LES SOCIÉTÉS LITTÉRAIRES, SALONS LITTÉRAIRES & ACADEMIES, ROMANTISME, NEOCLASSICISME ET MOUVEMENTS DIVERS.**

- Robert AMADOU, *Louis-Claude de Saint-Martin et le martinisme*, Paris, Le Griffon d'or, 1946.
- Philippe ANTOINE, dir., "*Chateaubriand et l'écriture des paysages*", Caen, Minard Lettres Modernes, «La Revue des lettres modernes», 2008.
- François AZOUVI, dir., *l'Institution de la raison. La révolution culturelle des idéologues*, Vrin/EHESS, 1992.
- Agénor BARDOUX, *la Duchesse de Duras* [Claire de Kersaint], Paris, Calmann-Lévy, 1898.
- Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Le Seuil, « Points », 1971.
- Sébastien BAUDOIN, *la Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2011.
- Samuel BAUDRY, *James Macpherson. Œuvres d'Ossian*, Paris, Classiques Garnier, « Littératures du monde », 2013.
- Jonathan BEECHER, *Charles Fourier, the Visionary and his World*, Berkeley, University of California Press, 1986 ; trad. Perrin & Pétilion, *Charles Fourier, le Visionnaire et son monde*, Paris, Fayard, 1993.
- Albert BEGUIN, *l'Âme romantique et le Rêve*, Paris, Corti [1939], 1986.
- Jean-Claude BERCHET, *Chateaubriand*, Paris, Gallimard nrf, « Biographies », 2012.
- Jean-Claude BERCHET & Philippe BERTHIER, dir., *Chateaubriand, le tremblement du temps*, Presses universitaires du Mirail, 1994. Actes du colloque de Cerisy, 1993.
- Alfred BERTHIER, *Xavier de Maistre, étude biographique et littéraire*, Lyon, Librairie Emmanuel Vitte, 1918.
- Philippe BERTHIER, *Stendhal et Chateaubriand, essai sur les ambiguïtés d'une antipathie*, Genève, Droz, 1987.
- Michaël BIZIOU, « Adam Smith philosophe », entretien avec Jérôme Segal, in *Sciences humaines*, février 2007.
- Frédéric BLUCHE, *le Bonapartisme. Aux origines de la droite autoritaire, 1800-1850*, Le Vaumain, Nouvelles éditions latines, 1980.
- Jean-Claude BONNET, dir., *l'Empire des Muses. Napoléon, les arts et les lettres*, Paris, Belin, 2004.
- Manuel BONNET & Jean-Louis MARIGNIER, *Niépce. Correspondance et papiers*, 2 vol., Saint-Loup-de-Varennes, Maison Nicéphore Niépce, 2003.
- Jacques BONY, *Lire le romantisme*, Paris, Nathan, « Lettres Sup », 2001.
- Georges BORGEAUD, « L'espace désenchanté de Senancour », préface à *Obermann*, Paris, UGE, « 10/18 », 1965.
- Jean-Denis BREDIN, *Une singulière famille, Jacques et Suzanne Necker, Germaine de Staël*, Paris, Fayard, 1999.
- Emilio BRITO, *la Théologie de Fichte*, Paris, Le Cerf, 2007.
- Michel BRIX, *le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire*, Louvain/Namur, Peeters/Société des études classiques, « Études classiques », 1999.

- Victor BROMBERT, *la Prison romantique, essai sur l'imaginaire*, Paris, Corti, 1975.
- Pascal BRÜCKNER, *Fourier*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1975.
- Éric BUFFETAUT, *Cuvier, le découvreur des mondes disparus*, Paris, Belin, 2002.
- Philippe CARON, préface à l'édition électronique du *Dictionnaire critique de la langue française*, de Jean-François Féraud [1787-1788], Paris, GEHLF (Groupe d'étude en histoire de la langue française, CNRS), 1994.
- Léon CELLIER, *Fabre d'Olivet. Contribution à l'étude des aspects religieux du romantisme*, Paris, Nizet, 1953.
- Olivier CHAPUIS, *À la mer comme au ciel. Beautemps-Beaupré et la naissance de l'hydrographie moderne*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1999.
- Rudolf CHARLES [Rudolf d'Ablaing van Giessenburg], éd., *le Testament de Jean Meslier, curé d'Étrépy en Champagne, décédé en 1733*, 3 tomes, Amsterdam, Meijer, 1864. [Édition du texte de Jean Meslier estimé authentique.]
- Gustave CHARLIER, *le Sentiment de la nature chez les romantiques français, 1762-1830*, Bruxelles, Hayez, 1912.
- Pierre CHARLOT, Paul THEVEAU, *Histoire de la pensée française. Tome V. Dans l'atmosphère préromantique*, Paris, Roudil, 1980.
- François CHATELET, *Hegel*, Paris, Le Seuil, « écrivains de toujours », 1968.
- Pierre CHAUNU, Madeleine FOISIL & Françoise de NOIRFONTAINE, *le Basculement religieux de Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1998.
- Christian CHELEBOURG, dir., *le Ciel du romantisme. Cosmographies, rêveries*, Caen, Lettres Modernes Minard, «La Revue des lettres modernes», 2008.
- COLLECTIF [Doussin-Dubreuil, Duhamel, Garnier, Lancel, Marchais, Parmentier, Prony & Tourlet], *Mémoires des sociétés savantes et littéraires de la République française*, Paris, Fuchs, an IX [1801]
- COLLECTIF, *le Romantisme et les lettres* [Paris, Aubier-Montaigne, 1929] Genève, Slatkine, 1973. Neuf études, signées Ferdinand Brunot, Daniel Mornet, Paul Hazard, Fernand Baldensperger, Jules Marsan, Gustave Lanson, Edmond Estève, André Le Breton, Célestin Bouglé. Colloque de la Société des amis de l'Université de Paris, 1928.
- COLLECTIF, *Victor Cousin, les Idéologues et les Écossais* (Actes du colloque international du Centre international des études pédagogiques de Sèvres, février 1982), Paris, Rue d'Ulm éditions, 1985.
- Jean COPANS et Jean JAMIN, *Aux origines de l'anthropologie française. Les mémoires de la Société des observateurs de l'homme en l'an VIII*. Textes réunis et présentés par les auteurs, Paris, Le Sycomore [1978], 1993.
- Pierre DALED, *le Matérialisme occulté et la Genèse du sensualisme*, Paris, Vrin, « Pour demain », 2005.
- Simone DEBOUT, *l'Utopie de Charles Fourier*, Paris, Presses du Réel, 1998.
- Pierre DEGUISE, *Benjamin Constant méconnu. Le livre de la religion*, Genève, Droz, 1966.
- Anne DEVARIEUX, *Maine de Biran, l'individualité persévérante*, Grenoble, Jérôme Millon, « Krisis », 2004.
- Nicole et Jean DHOMBRES, *Naissance d'un nouveau pouvoir. Sciences et savants en France, 1793-1824*, Paris, Payot, 1989.
- Béatrice DIDIER, *Chateaubriand*, Paris, Ellipses, 1999.  
sous le nom de Béatrice LE GALL, *l'Imaginaire chez Senancour*, 2 vol., Paris, José Corti, 1966.



- Senancour romancier*, Paris, Sedes, 1985.
- Ghislain de DIESBACH, *Chateaubriand*, Paris, Perrin, 1995.
- Jérôme DORIVAL, *Hélène de Mongeroult [1764-1836], la Marquise et la Marseillaise*, préface de Geneviève Fraisse, Lyon, Symétrie, 2006.
- Alexandre DUMAS, *les Poules de M. de Chateaubriand*, Paris, Belles Lettres, 1999.
- Antoinette DUPIN, « Monsieur de Senancour », in *Journal des femmes*, 15 février 1835. Reproduit dans Gustave Michaut, *Senancour, ses amis et ses ennemis*, Paris, Études et documents, 1909, p.326-352.
- Marie-Jeanne DURRY, *la Vieillesse de Chateaubriand*, Paris, Le Divan, 1933.
- Jean FABRE, *Lumières et romantisme*, Le Kremlin-Bicêtre, Klincksieck, 1963.
- Antoine FAIVRE, *Philosophie de la nature. Physique sacrée et théosophie, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Albin Michel, 1996.
- André FINOT, *Senancour ou le myopathique*, Paris, Houdé, 1947.
- Anita FISCHLER, *Sensation ou raison, plaisir ou bonheur, dans l'œuvre d'Étienne Pivert de Senancour*, Zürich, Juris Verlag, 1968.
- Pierre FLOURENS, *Analyse raisonnée des travaux de Georges Cuvier*, Paris, Paulin, 1841.
- Marc FUMAROLI, « Chateaubriand à Golfe-Juan. Un poète paysagiste et la modernité de l'art », in *Mélanges en hommage à Françoise Cachin*, Paris Gallimard/ Réunion des musées nationaux, 2002.
- Bernard GAGNEBIN, *À la rencontre de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Georg, 1962.
- Pierre GASCAR, *Humboldt l'explorateur*, Paris, Gallimard, 1985.
- André GAYOT, *Une Ancienne Muscadine, Fortunée Hamelin. Lettres inédites, 1839-1851*, Paris, Émile-Paul, 1911.
- Isidore GEOFFROY SAINT-HILAIRE, *Vie, travaux et doctrine scientifique d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris, Bertrand, 1847.
- Didier GIRARD, *William Beckford, terrorsite au palais de la Raison*, Paris, Corti, 1993.
- Emmanuel GODO, *Histoire de la conversation*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2003.
- Rose GOETZ, *Destutt de Tracy. Philosophie du langage et science de l'homme*, Genève, Droz, 1993.
- Pierre GOUBERT, *la Vie quotidienne des paysans français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1982.
- Henri GOUHIER, *les Conversions de Maine de Biran*, Paris, Vrin, 1947.  
*Maine de Biran par lui-même*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1970.
- Henri GRANGE, *Benjamin Constant, amoureux et républicain (1795-1799)*, Paris, Belles-Lettres, 2004.
- Jean GRENIER, *Senancour*, Paris, Mercure de France, « Les plus belles pages », 1968.
- Elena GRETCHANAÏA & Catherine VIOLLET, *Si tu lis jamais ce journal. Diaristes russes francophones (1780-1854)*, Paris, CNRS, 2008.
- Henri GUILLEMIN, *Benjamin Constant muscadin*, Paris, Gallimard nrf, 1958.
- Dominique GUILLO, *Les Figures de l'organisation. Sciences de la vie et sciences sociales au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2003.
- Édouard GUITTON, « Rhétorique et poésie à l'époque de Chénier et de Chateaubriand », in *Cahiers de l'AIEF* [Association internationale des études françaises], 1998, n°50, p.139-157. Communication de la journée consacrée au *Néoclassicisme*, XLIX<sup>e</sup> Congrès de l'AIEF, juillet 1997.
- Georges GUSDORF, *Fondements du savoir romantique*, Paris, Payot, 1982.  
*Du Néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983.

*l'Homme romantique*, Paris, Payot, 1984.

*le Savoir romantique de la nature*, Paris, Payot, 1985.

*le Romantisme*. tome I *Le savoir romantique*; tome II. *L'homme et la nature*, Paris, Payot/Rivages, 1993.

Bernard HALDA, *Joseph Joubert ou De la perfection*, Paris, La Colombe, 1954.

Richard HAMBLYN, [*The Invention of Clouds*], Gérald Messadié trad., *l'Invention des nuages. Comment un météorologue amateur a découvert le langage du ciel*, Paris, Jean-Claude Lattès, « Les aventures de la connaissance », 2003. [À propos du météorologue Luke Howard, 1772-1864]

Étienne HOFFMAN, François ROSSET, *le Groupe de Coppet [1800-1815]*, Lausanne, Presse polytechnique et universitaire romande, 2005.

Stephen HOLMES, *Benjamin Constant et la genèse du libéralisme moderne*, trad. de l'anglais par Olivier Champeau, Paris, PUF, « Léviathan », 1994.

Georges HOURDIN, *l'Abbé Grégoire, évêque et démocrate*, Paris, Desclée de Brouwer, 1989.

Pierre KLOSSOWSKI, *Sade mon prochain [1947]*, Paris Le Seuil, 1967.

Alexandre KOJEVE, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard [1947], « Tel », 1979.

Philippe LACOUE-LABARTHE, Anne-Marie LANG, Jean-Luc NANCY, *l'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1978.

Alphonse de LAMARTINE, *Histoire des Girondins*, Paris, Furne & Coquebert, 1847.

Martin LAMM, *Swedenborg*, préface de Paul Valéry, Paris, Stock, 1936.

Guy de LA PRADE, *l'Illustre Société d'Auteuil*, Paris, Sorlot-Lanore, 1989.

Charles LE BLANC, Laurent MARGANTIN, Olivier SCHEFER, *la Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Corti, « Domaine romantique », 2003.

Michel LE BRIS, *le Défi romantique*, Paris, Flammarion, « Documents », 2002. Édition revue et augmentée du *Journal du romantisme*, Lausanne, Skira, 1981.

Philippe LE HARIVEL, *Nicolas de Bonneville, préromantique et révolutionnaire, 1760-1828*, Strasbourg, Publication de l'Université de Strasbourg, 1923.

Sophie-Anne LETERRIER, *Institution des sciences morales et politiques (1795-1850)*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Jules LEVALLOIS, *Un précurseur, Senancour*, Paris, Honoré Champion, 1897.

Zvi LEVY, *Senancour, dernier disciple de Rousseau*, Paris, Nizet, 1979.

Francis LEY, *Madame de Krüdener et son temps*, Paris, Plon, 1961.

*Bernardin de Saint-Pierre, Madame de Staël, Chateaubriand, Benjamin Constant, Mme de Krüdener*, Paris, Montaigne, 1967.

Hans Peter LUND, *Aux antres de Paros. Néoclassicisme littéraire au temps de Chateaubriand*, Jaignes, La Chasse au Snark, 2004.

Catherine MALABOU, *l'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1996.

Laurent MARGANTIN, *Système minéralogique et cosmologie chez Novalis, ou les Plis de la terre*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Maximilien MARIE (de Ficquelmont), *Histoire des sciences mathématiques et physiques. Tome X, De Laplace à Fourier*, Paris, Gauthier-Villars, 1887.

André MAUROIS, *René ou la Vie de Chateaubriand*, Paris, Grasset, 1938.

Lucien MAURY, *Classiques et romantiques*, Paris, Perrin, 1912.

Sylvain MENANT, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française, 1700-1750*, Genève, Droz, 1981.

- Joachim MERLANT, *Senancour, poète, penseur religieux et publiciste* [Paris, Fischbacher, 1907], Genève, Slatkine, 1971.
- Max MILNER, dir., *De Chateaubriand à Baudelaire*, tome VII<sup>e</sup> (période 1820-1869) de Claude Pichois, dir., *Littérature française*, Paris, Arthaud, 1985.
- Alexander MINSKI, *le Prémantisme*, Paris, Armand Colin, 1998.
- André MONGLOND, « Jeunesse de Senancour », in *Vies préromantiques*, Paris, Belles Lettres, 1925.  
*Histoire intérieure du préromantisme français, de l'abbé Prévost à Joubert*, Grenoble, Arthaud, 1929.  
*le Prémantisme français* [2vol., Arthaud, 1930] I. *le Héros préromantique*, II. *le Maître des âmes sensibles*, Paris, Corti, 1966.  
*le Mariage et la Vieillesse de Senancour*, Château de Chupru, 1931.  
*Jeunesses. Le Journal des Charmettes, les Amours de Carbonnières, le Mariage de Senancour*, Paris, Grasset, 1933.  
*le Journal intime d'Oberman*, Grenoble, Arthaud, 1947.
- Pierre MOREAU, *le Classicisme des romantiques*, Paris, Plon, 1932.  
*le Romantisme*, Paris, del Duca, « Histoire de la littérature française », 1957.
- Daniel MORNET, *le Romantisme en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1912.  
*le Sentiment de la nature en France, de Jean-Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*, Paris, Hachette, 1907.
- Basil MUNTEANO, « le Problème du retour à la nature dans les premiers ouvrages de Senancour », in *Mélanges de l'école roumaine en France*, Paris/Bucarest, 1924.
- Pierre MUSSO, *la Religion du monde industriel. Analyse de la pensée de Saint-Simon*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2006.
- Nicole PARFAIT, dir., *Hölderlin et la France*, Actes du colloque de l'Institut d'études françaises de Sarrebruck des 13 & 14 mai 1996, Paris, L'Harmattan, « La philosophie en commun », 1999.
- Jean-Jacques PAUVERT, *Sade vivant*, Paris, Robert Laffont, 2 tomes, 1989.
- Nicolas PEROT, *la Musique à l'époque de Chateaubriand*, Paris, PUF, 2000.
- Henri PEYRE, *Qu'est-ce que le romantisme ?* Paris, PUF, 1971.
- Alexis PHILONENKO, « Johann Gottlieb Fichte », in *Encyclopædia universalis*, édition 1989, tome 9.
- Terry PINKARD, *Hegel, a Biography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Jean PIVETEAU, « Les discussions entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire sur l'unité de composition du règne animal », in *Revue d'histoire des sciences*, 1950, n°3-4, p.361-362.
- Arnaldo PIZZORUSSO, *Senancour. Formazione intima, situazione letteraria di un preromantico*, Florence, D'Anna, 1950.
- Christine PLANTE, Christine POUZOULET et Alain VAILLANT, dir., *Une mélodie intellectuelle, « Corinne ou l'Italie » de Germaine de Staël*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2000.
- Abel POITRINEAU, « Physiocrates », in *Encyclopædia universalis*, édition 1989, tome 18.
- René POMEAU, *la Religion de Voltaire*, Paris, Nizet [1954], éd. corrigée [1969], 1995.
- Georges POULET, *Benjamin Constant par lui-même*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1968.

- Guy de POURTALES, « Éthique et Esthétique de Senancour », in *Mercure de France* (bimensuel), n° 545 (1<sup>er</sup> mars 1921).
- Ives RADRIZZANI, « Maine de Biran, un Fichte français ? » in Ives Radrizzani, dir., *Fichte et la France*, vol. 1, Paris, Beauchesne, 1997.
- Jacques RANCIERE, *le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* [À propos de Joseph Jacotot, 1770-1840], Paris, Fayard, 10/18 « Fait & Cause », 1987.
- Marcel RAYMOND, *Senancour, sensations et révélations*, Paris, Corti, 1965.
- Marc REGALDO, *Un milieu intellectuel, « la Décade philosophique » (1794-1807)*, Lille, PUL, 1976.
- Georges RENAULD, *Antoine Destutt, homme de la liberté*, Paris, Detrad, « Les francs-maçons méconnus », 2001.
- Jean-Pierre RICHARD, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1967.  
*Études sur le romantisme*, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1970.
- Juan RIGOLI, *le Voyageur à l'envers. Montagnes de Chateaubriand*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2005.
- Charles ROSEN et Henri ZERNER, *Romantisme et réalisme, mythe de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle*, Odile Demange trad., Paris, Albin Michel, 1986.
- Janine ROSSARD, *Pudeur et romantisme. Mme Cottin, Chateaubriand, Mme de Krüdener, Mme de Staël, Baour-Lormian, Vigny, Balzac, Musset, George Sand*, Paris, Nizet, 1982.
- Charles SAINTE-BEUVE, « Senancour », in *Portraits contemporains*, Paris, Didier, 1846.  
*Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* [Cours professé en 1849], Paris, Calmann-Lévy, 1860.
- Georges SAINTVILLE, « La tombe de Senancour » in *Journal des débats*, 23 juillet 1938.
- George SAND, préface à Senancour, *Obermann*, Paris, Charpentier, 1852.
- Olivier SCHEFER, *Poésie de l'infini. Novalis et la question esthétique*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.
- Jean SENELIER, *Hommage à Senancour. Textes et lettres inédits*, Paris, Nizet, 1970.
- Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, PARIS, Gallimard, « Tel », 1976.
- Victor TAPIE, *Chateaubriand par lui-même*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1965.
- Philippe TAQUET, *Georges Cuvier. Naissance d'un génie*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- Donald THOMAS, *le Marquis de Sade*, Anne-Marie Garnier & Gérard-Georges Lemaire trad., Paris, Seghers, 1977.
- Patrice THOMPSON, *les Écrits de Benjamin Constant sur la religion*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- Paul van TIEGHEM, *Ossian en France*, Paris, Rieder, 1917.  
*le Préromantisme*, tome 1<sup>er</sup> : *la Notion de vraie poésie. la Mythologie et la poésie scandinave. Ossian et l'ossianisme*, Paris, Rieder, 1924 ; tome 2<sup>e</sup> : *la Poésie de la nuit et des tombeaux ; les idylles de Gessner et le rêve pastoral*, Paris, Rieder, 1930 ; tome 3<sup>e</sup> : *La découverte de Shakespeare sur le Continent*, Paris, Sfelt, 1947.  
*Le Sentiment de la nature dans le préromantisme européen* [1930], Paris, 1960.
- André TIRAN, présentation de *la Politique pratique*, de Jean-Baptiste Say. Consultable sur <http://halshs.archives-ouvertes.fr>. HALSHS est le sigle d'« Hyperarticle en ligne des sciences de l'homme et de la société », Lyon, Institut des sciences de l'homme.
- Tzvetan TODOROV, *Benjamin Constant. La passion démocratique*, Paris, Hachette, « Littératures », 1997.

- Rolf TOMAN, dir., *Néoclassicisme et romantisme*, Cologne, Könemann Verlagsgesellschaft, édition française, 2000.
- Henri TRONCHON, *Romantisme et préromantisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1930.
- Pierre TROTIGNON, « Condillac (Étienne Bonnot de) » in *Encyclopædia universalis* édition 1989, tome 6.
- Raymond TROUSSON (anthologie par) *Romans de femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle* [Claudine de Tencin, Françoise de Graffigny, Marie-Jeanne Riccoboni, Isabelle de Charrière, Félicité de Genlis, Olympe de Gouges, Adelaïde de Souza, Juliane de Krüdener, Sophie Cottin, Claire de Duras], Paris, Laffont, « Bouquins », 1996.
- Miklos VETÖ, *De Kant à Schelling. Les deux voies de l'idéalisme allemand*, Grenoble, Jérôme Millon, 2000.
- Agnès VERLET, *les Vanités de Chateaubriand*, Genève, Droz, 2001.
- Paul VERNIERE, *Spinoza et la pensée française avant la Révolution*, Paris, PUF, 1954.
- Paul VIALLANEIX, éd., *le Prérromantisme, hypothèque ou hypothèse ?*, Le Kremlin-Bicêtre, Klincksieck, « Actes et colloques » n° 18, 1975. Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 1972.
- Auguste VIATTE, *les Sources occultes du romantisme. Illuminisme et théosophie, 1770-1820 ; tome I, le Prérromantisme* [1927] ; *tome II, la Génération de l'Empire* [1928], Paris, Honoré Champion, 1969.
- Un ami de Ballanche, Claude-Julien Bredin 1776-1854. Correspondance philosophique et littéraire avec Ballanche*, Paris, De Boccard, 1928.
- Pierre WAT, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, 1998.
- Turner, menteur magnifique*, Paris, Hazan, 2010.
- Jacques WOLFF, « Smith (Adam) », in *Encyclopædia universalis*, édition 1989, tome 21.
- Slavoj ŽIZEK, *Sur Schelling. Le reste qui n'éclôt jamais*, Elisabeth Doisneau trad., Paris, L'Harmattan, 1997.

#### ÉTUDES ET ANTHOLOGIES SUR LE PAYSAGE & LES JARDINS, LES PAYSAGISTES, JARDINIERS, VOYAGEURS, PEINTRES & LEURS ŒUVRES.

- William ADAMS, *les Jardins en France, 1500-1800. Le rêve et le pouvoir*, Alain Richert trad., Paris, L'Équerre, 1981.
- Lucile ALLORGE, *la Fabuleuse Odyssée des plantes. Les botanistes voyageurs, les jardins des plantes, les herbiers*, Paris, Lattès, 2003.
- Francisco ASENSIO, *Atlas des paysagistes* [XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle], Aubanel, 2006.
- Joseph AYNARD, *Nicolas Poussin*, Paris, Félix Alcan, 1928.
- Jean-Christophe BAILLY, *le Chant mimétique*, Paris, Le Seuil, « Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2005.
- Jacqueline BAILLY-HERZBERG, *l'Art du paysage en France au XIX<sup>e</sup> siècle. De l'atelier au plein air*, Paris, Flammarion, 2000.
- Michel BARIDON, *le Gothique des Lumières*, précédé de « La redécouverte du gothique » d'Arthur Lovejoy [« The first gothic revival and the return to nature », 1932, trad. par Marie-Odile Bernez], Brionne, Gérard Monfort, 1991.
- les Jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes* [anthologie commentée], Paris, Laffont, « Bouquins », 1998.
- le Jardin paysager anglais au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2000.

*Naissance et Renaissance du Paysage* [le paysage de l'Antiquité à la Renaissance], Arles, Actes Sud, 2006.

Guy BARTHELEMY, *les Jardiniers du Roy. Petite histoire du jardin des Plantes de Paris*, Paris, Le Pélican, 1979.

Germain BAZIN, *Paradisios ou l'Art des jardins*, Paris, Chêne, 1988.

Émilie BECK-SAIELLO, *Jean-Pierre Péquignot [1765-1804]*, Annecy-le-Vieux, Artema, 2005.

François BEGUIN, *le Paysage*, Paris, Flammarion, « Dominos », 1995.

Marie-Hélène BENETIERE, *Jardin. Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Monum/Éditions du Patrimoine, « Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France », 2000.

Aline BERGE & Michel COLLOT, éd., *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Ousia, 2007.

Aline BERGE, Michel COLLOT & Jean MOTTET, dir., *Paysages européens et mondialisation*, Seyssel, Champ Vallon, « Pays/paysages », 2012.

Augustin BERQUE, *Médiance. De milieux en paysages*, Belin, 1990.

*Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994.

*les Raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.

*Écoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin /Reclus, 2000.

*la Pensée paysagère*, Paris, Archibooks, « Crossborders », 2008.

Augustin BERQUE, Michel CONAN & Pierre DONADIEU, *Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Paris, La Villette, 1999.

Jean-Marc BESSE, *Voir la terre. Six essais sur le paysage*, Arles, Actes Sud avec ENSP & Centre du paysage, mai 2000.

« le Paysage, entre la perte et l'histoire », in *Critique d'art*, n° 32, automne 2008.

André BILLY, *Fontainebleau, délices des poètes*, Paris, Horizons de France, 1949.

Arlette BOULOUMIE & Isabelle TRIVISANI-MOREAU, dir., *le Génie du lieu. Des paysages en littérature*, Paris, Imago, 2005.

Jean-Luc BRISSON, dir., *le Jardinier, l'Artiste et l'Ingénieur*, Besançon, L'Imprimeur, 2000.

Anita BROOKNER, *Jacques-Louis David*, Louis Evrard trad., Paris, Armand Colin, 1990.

Jacques BROSSE, *l'Aventure des forêts en Occident de la préhistoire à nos jours*, Paris, Lattès, 2000.

Jane BROWN, [The Modern Garden], *le Jardin moderne*, Marie-Françoise Valéry & Alexandre Colliex trad., Arles, Actes Sud, 2000.

Hervé BRUNON, dir., *le Jardin, notre double. Sagesse et déraison*, Autrement, « Mutations », 1999.

Chrystèle BURGARD & Baldine SAINT-GIRONS, *le Paysage et la Question du sublime*, Paris, Réunion des musées nationaux/ Association Rhône-Alpes des conservateurs, 1997.

Jean CABANEL, *Paysage, paysages*, Paris, De Monza, 1995.

*Cahiers de l'AIEF, Association internationale des études françaises*, vol. 34, « Les jardins et la littérature française jusqu'à la Révolution »

*Cahiers de l'École de Blois*, revue annuelle, Paris, La Villette/ ENSP. depuis 2003.

*Cahiers de l'Herne* n°34, *Romantisme noir*, Françoise Charras & Liliane Abensour dir., Paris, L'Herne, 1978.

*Cahiers de la Compagnie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon.

*les Cahiers de l'École de Blois*, revue annuelle, éditions de la Villette, ENSNP [École nationale supérieure de la nature et du paysage], depuis 2003.

- Michel CAMBORNAC, *Plantes et jardins du Moyen Âge*, préface de Régine Pernoud, Paris, Edipso, 1996.
- Enzo CARLI, *le Paysage dans l'art*, Michel Orcel trad., Paris, Nathan, 1980.
- Carnets du paysage*, École nationale supérieure du paysage / Actes Sud. Depuis 1998.
- Jean de CAYEUX, *le Paysage en France de 1750 à 1815*. Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 1997.
- Mic CHAMBLAS-PLOTON, Jean-Pierre BABELON, photos de Jean-Baptiste LEROUX, *Jardins à la française*, Paris, Imprimerie nationale, 1999.
- Marguerite CHARAGEAT, *l'Art des jardins*, Paris, Garnier, 1930.
- CHE BING CHIU & Gilles BAUD-BERTHIER, *Yuanming yuan, le jardin de la clarté parfaite*, Besançon, L'Imprimeur, « Jardins & paysages », 2000.
- Françoise CHENET, « L'invention du paysage urbain », in *Romantisme* n°83, « La ville et son paysage », 1994.
- Françoise CHENET & Jean-Claude WIEBER, dir. *le Paysage et ses grilles*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 1996. Actes du colloque *Paysages ? Paysage ?*, Cerisy-la-Salle, 7-14 septembre 1992.
- Françoise CHENET, Michel COLLOT, Baldine SAINT-GIRONS, dir., *le Paysage, état des lieux*, Bruxelles, Ousia, 2001. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 30 juin-7 juillet 1999.
- FENG CHENG, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil, 1979.
- Kenneth CLARK, *l'Art du paysage* [Londres, Murray, 1949], Françoise Falcou & André Ferrier, trad., Paris, Julliard, 1962.
- Gilles CLEMENT, *le Jardin planétaire. Réconcilier l'homme et la nature*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Une brève histoire du jardin*, Paris, Jean-Claude Béhar, 2011.
- Belvédère. Points de vue sur le paysage*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2013.
- Derek CLIFFORD, *l'Histoire et l'Art des jardins*, Sophie Lannes trad., Paris, Les Libraires associés, 1964.
- COLLECTIF, *Évolution et représentation du paysage de 1750 à nos jours*, Montbrison, Festival d'histoire de la Ville, 1997.
- Michel COLLOT « Points de vue sur la perception des paysages », in *l'Espace géographique*, n° 15, 1986.
- l'Horizon fabuleux*, Paris, Corti, « Les essais », 2 tomes, I. XIX<sup>e</sup> siècle ; II. XX<sup>e</sup> siècle, 1988.
- la Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, « Écriture », 1989.
- la Matière-émotion*, Paris, PUF, « Écriture », 1997.
- Paysage et poésie*, Paris, Corti, « Les essais », 2005.
- Chaosmos*, Paris, Belin, 1998.
- la Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud/École nationale supérieure du paysage, 2011.
- Michel COLLOT, dir., *les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, « Recueil », 1996.
- Michel COLLOT & Jean-Claude MATHIEU, dir., *Espace et poésie*, Acte du colloque *Rencontres sur la poésie moderne*, 13-15 juin 1985, Paris, Presse de l'École normale supérieure, « Littérature », 1987.
- Michel COLLOT & Antonio RODRIGUEZ, dir., *Paysage et poésies francophones*, Paris, Presse Sorbonne nouvelle, 2005.

- Alain CORBIN, *le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris [Aubier, 1988], Flammarion, « Champs », 1990.
- l'Homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, « Histoire », 2001.
- Andrée CORVOL, *l'Arbre en Occident*, Paris, Fayard, 2009.
- Andrée CORVOL, Paul ARNOULD & Micheline HOTYAT, dir., *la Forêt. Perceptions et représentations*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Critique* n°613/614, « Jardins et paysages », juin/juillet 1998.
- Jean-Paul CURNIER, *la Tentation du paysage*, Paris, Sens et Tonka, 2000.
- Ernst CURTIUS, « Le paysage idéal », in Ernst Curtius, *la Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Jean Bréjoux trad., Paris, PUF, « Agora », 1956, tome 1.
- François DAGOGNET, *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1982.
- Le Débat*, n°65, « Au-delà du paysage moderne/ Autour du patrimoine » Berque, Conan, Hunt, Nakamura, Nys, Lassus, Damisch, *et alii*, Gallimard, mai-août 1991.
- Michel DECAUDIN, dir., *Du paysage apollinarien*, Lettres modernes-Minard, « Archives », 1991. Actes du 15<sup>e</sup> colloque de Stavelot, 30 août/1<sup>er</sup> septembre 1990.
- Élisabeth DECULTOT, *Peindre le paysage. Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Tusson, Le Lérot, 1996.
- Élisabeth DECULTOT & Christian HELMREICH, dir., *le Paysage en France et en Allemagne autour de 1800*, Paris, PUF, « Revue germanique internationale n°7 », 1997.
- Hubert DELAHAYE, *les Premières Peintures de paysage en Chine. Aspects religieux*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1981.
- Étienne DELECLUZE, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Macula, 1983.
- Jean DELUMEAU, *Une histoire du paradis, le jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992.
- Que reste-t-il du paradis ?*, Paris, Fayard, 2000.
- Marc DESPORTES, *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 2005.
- Pierre DONADIEU & Michel PERIGORD, *le Paysage, entre natures et cultures*, Paris, Armand Colin, 2007.
- Eidolon*, n° 54, Gérard Peylet, dir., « Paysages romantiques », Bordeaux, Université Michel de Montaigne, Bordeaux, 2000. Actes du colloque des 14-16 mai 1998.
- Eidolon*, n° 103, Vigor Caillet, dir., « la Forêt romantique », Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.
- Espaces et sociétés*, n° 94, Alain Bourdin et Jacques Neefs, dir., « Villes écrites », Paris, L'Harmattan, 1998.
- Esprit*, juillet 1995, « Ambitions japonaises ». Pour le dossier « Pour l'amour du paysage », articles de Françoise Chenet, Michel Collot, Catherine Grout, Philippe Nys.
- Études anglaises*, n°67, « Autour de l'idée de nature », Société des anglicistes de l'enseignement supérieur, Paris, Didier, 1977. Actes du congrès de Saint-Étienne, 1975.
- Europe*, Chateaubriand, n°775-776, Paris, nov<sup>bre</sup>/déc<sup>bre</sup> 1993.
- European Romantic Review*, revue bimestrielle de la North American Society for the Study of Romanticism [period 1760-1840], Londres, Routledge. Depuis 1990.
- Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 22, Léon Vandermeersch, dir., « L'art des jardins dans les pays sinisés », Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, automne 2000.
- Anne FORTIER-KRIEDEL, *les Paysages de France*, Paris, PUF, 1996.



- Max-Pol FOUCHET, *Corot*, Paris, Henri Screpel, « De la peinture », 1975.
- Aline FRANÇOIS-COLIN & Isabelle VAZELLE (anthologie par), *le Paysage. Chateaubriand, Stendhal, Thoré, Gautier, Baudelaire, Ruskin, Castagnory, Mallarmé, Zola, Maupassant*, Paris, L'Amateur, « Regard sur l'art », 2001.
- Ernest de GANAY, *André Le Nôtre*, Paris, Vincent & Fréal, 1962.
- Colette GARRAUD & Mickey BOËL, *l'Artiste contemporain et la Nature*, Hazan, 2007.
- Françoise GEVREY, Julie BOCH, Jean-Louis HAQUETTE, dir., *Écrire la nature au siècle des Lumières. Autour de l'abbé Pluche*, Paris, PUPS [Presses universitaires de Paris Sorbonne], 2006.
- Yves GIRAUD, dir., *le Paysage à la Renaissance*, Fribourg, Association d'études sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance, Éditions universitaires, 1988. Actes du colloque de Cannes, 31 mai-2 juin 1985.
- Georges GOTTLIEB, *Littérature côté jardins*, Argenteuil, Bibliothèque municipale d'Argenteuil, 1994.
- Jean GOULEMOT, Paul LIDSKY & Didier MASSEAU, *le Voyage en France*, tome 1, *Anthologie des voyageurs européens en France, du Moyen Âge à la fin de l'Empire*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1995.
- Pierre GRIMAL, *l'Art des jardins*, Paris, PUF, 1974.
- Michel GODRON & Hubert JOLY, *Dictionnaire du paysage*, Paris, PUF /CILF, 2008.
- Lawrence GOWING, [Turner. *Imagination and Reality*, New-York, Museum of Modern Art, catalogue d'exposition, 1966], *Turner. Peindre le rien*, Ginette Morel trad., Paris, Macula, 1994.
- Catherine GROUT, *l'Émotion du paysage. Ouverture et dévastation*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2004.
- Félix HERBERT, *Dictionnaire de la forêt de Fontainebleau*, Fontainebleau, Maurice Bourges, 1903.
- Hérodote*, n° 44, « Paysages en action », Paris, La Découverte, 1987.
- Michel HILAIRE & Olivier ZEDER, *De la nature. Paysages de Poussin à Courbet dans les collections du musée Fabre*, Paris, Musée Fabre (Montpellier) / Réunion des musées nationaux, Paris, 1996.
- Werner HOFMANN, *Une époque en rupture, 1750-1830*, Miguel Couffon trad., Paris, Gallimard, « l'Univers des formes », 1995.
- John Dixon HUNT, *The Figure in the Landscape. Poetry, painting and gardening*, Londres/Baltimore, John Hopkins University Press, 1976.
- l'Art du jardin et son histoire*, présenté par Gilbert Dagron, Paris, Odile Jacob, « Travaux du collège de France », 1996.
- Garden History. Issues, Approaches, Methods*, Washington, Dumbarton Oaks, 1992.
- The Afterlife of Gardens*, Londres, Reaktion Books, 2004.
- John Dixon HUNT & Peter WILLIS éd., *The Genius of Place. The English Landscape Garden, 1620-1820*, Cambridge (Massachusetts), Mit Press, 1988.
- Michaël JAKOB, *l'Émergence du paysage*, Gollion (près Lausanne), Infolio, 2004.
- le Paysage*, Gollion, Infolio, 2008.
- Ermenonville*, photographies Alain Humerose, Besançon, L'Imprimeur, 2002.
- Jardins*, revue annuelle, Marco Martella dir., Paris, Le Sandre. Depuis 2010.
- Henri-Pierre JEUDY, dir., *Patrimoines en folie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1990.
- Françoise JOUKOVSKY, *Paysages de la Renaissance*, Paris, PUF, 1974.

- Renée et Bernard KAYSER, *l'Amour des jardins célébrés par les écrivains*, Paris, Arléa, 1986.
- Mathieu KESSLER, *le Paysage et son ombre*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1999.
- Michael LAILACH, *Land Art*, Cologne, Taschen, 2007.
- Georges LANOË & Tristan BRICE, *Histoire de l'école française de paysage, depuis le Poussin jusqu'à Millet*, Paris, Charles, 1901.
- Bernard LASSUS, *Jardins imaginaires*, Paris, Presses de la Connaissance/Weber, « Les habitants paysagistes », 1977.
- Denise et Jean-Pierre LE DANTEC, *le Roman des jardins en France, leur histoire* [Plon, 1987], Bartillat, 1998.
- Jean-Pierre LE DANTEC, éd., *Jardins et paysages. Une anthologie*, Paris, Larousse, « Textes essentiels », 1996. rééd., Paris, La Villette, « Penser l'espace », 2003.
- Jacques LEENHARDT, dossier « Art et Paysage », in *Critique*, n°577 / 578, Paris, 1995.  
« Le passant de Montreuil », in *Conscience du paysage*, photographies d'Anne Favret & Patrick Manez, Montreuil, Musée de l'histoire vivante, 2001.
- Sophie LE MENAHEZE, *l'Invention du jardin romantique en France (1761-1808)*, Semur-en-Auxois, Spiralithe, 2001.
- Emmanuel LE ROY LADURIE, dir., *Paysages, paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen Âge au vingtième siècle*, Paris, BNF/Réunion des musées nationaux, 1994.
- Yvon LE SCANFF, *le Paysage romantique et l'Expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 2007.
- Charles LESLIE (1794-1859), *John Constable, d'après les souvenirs recueillis par l'auteur*, Léon Bazalgette trad.(1905), Paris, ENSBA, « Beaux-Arts histoire », 1996.
- La Lettre du paysage*, Bulletin de l'association Horizon Paysage, 1997-2007.
- Jules LEVALLOIS, *Mémoires d'une forêt, Fontainebleau*, Paris, Sandoz & Fischebacher, 1875.
- André LHOÏTE, *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset, 1958.
- Littérature*, n°61, « Paysages », Larousse, février 1986.
- Émile LITTRÉ, « Paysage », in Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1874, tome 3.
- Bernadette LIZET, François de RAVIGNAN, *Comprendre un paysage. Guide pratique de recherche*, Paris, INRA, 1987.
- David LOWENTHAL, *Passage du temps sur le paysage*, Marianne Enckell trad., Gollion, Infolio, 2008.
- Yves LUGINBÜHL, *Paysages. Textes et représentations des Lumières à nos jours*, Paris, La Manufacture, 1989.  
*la Mise en scène du monde. Construction du paysage européen*, Paris, CNRS, 2012.
- Le Magazine littéraire*, « Chateaubriand, le génie du romantisme », n°366, Paris, juin 1998.
- Robert MALLET, *Jardins et paradis*, Paris, Gallimard, « La galerie pittoresque », 1959.
- Arthur MANGIN, *Histoire des jardins anciens et modernes*, Tours, Alfred Mame, 1887. Dessins d'Anastasi, Daubigny, Foulquier, Français, Freeman, Giacomelli & Lancelot. Première édition sous le titre *les Jardins. Histoire et description*, en 1867.
- Odile MARCEL, dir., *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace (1782-1992)*, Seyssel, Champ Vallon, « Milieux », 1989.
- Marie-Madeleine MARTINET, *Art et nature en Grande-Bretagne au XVIII<sup>e</sup> siècle. De l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Paris, Aubier, « bilingue », 1992.

- Serge MEITINGER (textes réunis par), *Espaces et paysages. Représentations et inventions du paysage de l'Antiquité à nos jours (histoire, philosophie, esthétique et littérature)*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Laure MEYER, *les Maîtres du paysage anglais, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Terrail, 2002.
- Pierre MASSON, dir., *l'Envers du décor. Duplicité du paysage littéraire*, Nantes, Pleins feux, « Horizons comparatistes », 2003.
- Émile MICHEL, *la Forêt de Fontainebleau, dans la nature, dans l'histoire, dans la littérature et dans l'art*, Paris, Laurens, 1909.
- Monique MOSSER, « L'histoire des jardins de France », in *Histoire de l'art* [revue bisannuelle de l'INHA, Institut national d'histoire de l'art, depuis 1988], n° 12.
- Monique MOSSER & Claude MALECOT, *Jardins en France, 1760-1820. Pays d'illusion, terre d'expériences*, Catalogue d'exposition, Caisse nationale des Monuments historiques et des sites, été 1977.
- Monique MOSSER & Georges TEYSSOT, *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Flammarion [1991], 2002.
- Monique MOSSER & Philippe NYS, *le Jardin, art et lieu de mémoire*, Besançon, L'Imprimeur, « Jardins et paysages », 1995. Actes du colloque tenu au Centre international d'art du paysage de Vassivière, en 1994.
- Jean MOTTET, dir., *les Paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 1999.  
*l'Arbre dans le paysage*, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 2002.  
*l'Herbe dans tous ses états*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.
- Yoshio NAKAMURA, Dirk FRIELING, John Dixon HUNT, *Trois regards sur le paysage français*, Seyssel, Champ Vallon, « Pays / paysages », 1993.
- Roger NARBONI, *la Lumière et le Paysage. Créer des paysages nocturnes*, Paris, Le Moniteur, 2003.
- Le Nouveau Recueil*, n° 36, « Sentiment paysage », Champ Vallon, septembre-novembre 1995.
- Philippe NYS, *le Jardin exploré. Une herméneutique du lieu*, Besançon, L'Imprimeur, 1999.
- Frédéric OGEE, *Turner, les paysages absolus*, Paris, Hazan, 2010.
- Russell PAGE, *The Education of a Gardener*, New York, New York Review Books, 1994.
- Pages paysages*, Catherine Mosbach & Marc Claramunt, éd.
- Erwin PANOFKY, *la Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1975.  
*Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Henri Joly trad., Paris, Gallimard, « Tel », 1983.
- Umberto PASTI, *Jardins, les vrais et les autres*, Dominique Vittoz trad., Paris, Flammarion, 2011.
- Michel PERIGORD, *le Paysage en France*, PUF, « Que sais-je? », 1996.
- Catherine PERRET, *les Porteurs d'ombre. Mimesis et modernité*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain ».
- Jean-Robert PITTE, *Histoire du paysage français*, Paris, Tallandier, 1983.
- Andrei PLESU, *Pittoresque et mélancolie. Un analyse du sentiment de la nature dans la culture européenne* [1979], Paris, Somogy, 2007.
- Alessandra PONTE, *le Paysage des origines. Le voyage en Sicile de Richard Payne Knight en 1777*, Besançon, L'Imprimeur, « Jardins et paysages », 2000.
- Jorn de PRECY (alias Marco Martella), *le Jardin perdu*, Arles, Actes Sud, 2012.
- Bernard QUILLIET, *Le Paysage retrouvé*, Paris, Fayard, 1991.

- Michel RACINE, dir., *Créateurs de jardins et de paysages en France* ; tome I, *De la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Actes Sud, 2001 ; tome II, *Du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud, 2002.
- René RAPIN, *les Jardins, poème en quatre chants*, [*Hortorum libri IV*, 1665], traduit du latin par J.P. Gabiot & B. Voyron, à la suite du texte original, Paris, Cailleau, 1782.
- René de REAUMUR, *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes*, Paris, Imprimerie royale, 1734.
- Roland RECHT, *la Lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, Christian Bourgois [1989], « Titres », 2006.
- Claude REICHLER, *la Découverte des Alpes et la Question du paysage*, Chêne-Bourg, Georg, « Le Voyage dans les Alpes », 2002.
- Claude REICHLER & Roland RUFFIEUX, *le Voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1998.
- Georges REMON, *les Jardins de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, « Les Arts décoratifs », 1943.
- Revue des sciences humaines*, n° 209, Jean-Marc Besse, dir., « Écrire le paysage », Lille, Université de Lille III, 1988.
- Revue germanique internationale*, semestrielle, Paris, CNRS/rue d'Ulm. Depuis 1994.
- Revue Ritm* [Recherche interdisciplinaire sur les textes modernes] n°15, Michel Collot, dir., « Horizons de la poésie moderne », Nanterre, Université Paris X, 1997.
- Georges RIAT, *l'Art des jardins*, Paris, May, 1900.
- Paul RICŒUR, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, Paris, Le Seuil [1985], « Points essais », 2001.
- Joachim RITTER, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft* [Münster, Aschendorff, 1963], Gérard Raulet trad., *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Besançon, L'Imprimeur, 1997.
- Harry ROBERTS, *English Gardens*, Londres, William Collins, 1944.
- Olivier ROLIN, *Paysages originels*, Paris, Le Seuil, 1999 [Cinq essais sur des paysages d'enfance : Hemingway, Nabokov, Borges, Kawabata et Michaux].
- Alain ROGER, *Nus et paysages. Essais sur la fonction de l'art*, Aubier / Montaigne, « Présence & Pensée », 1978.
- Court traité du paysage*, Paris, Gallimard nrf, « Sciences humaines », 1997.
- Alain ROGER, dir., *la Théorie du paysage en France*, Seyssel, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 1995.
- Marie ROUANET, *Tout jardin est Éden* [Castelnau-le-Lez, Climats, 1993], Paris, Albin Michel, « Essais doc », 2010.
- Vita SACKVILLE-WEST, *Some flowers*, Londres, Pavilion Books Ltd, 1993.
- Baldine SAINT-GIRONS, *Esthétiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le modèle français*, Paris, Philippe Sers, 1990.
- Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Vrin/Quai Voltaire, 1993.
- Charles SALA, *Caspar David Friedrich et la peinture romantique*, Paris, Terrail, 1998.
- Pierre SANSOT, *Variations paysagères*, Le Kremlin-Bicêtre, Klincksieck, 1983.
- « Pour une esthétique des paysages ordinaires », in *Ethnologie française*, Paris, Armand Colin, 1989.
- Simon SCHAMA, *le Paysage et la Mémoire*, Paris, Le Seuil, 1999.
- Marie-Luise SCHROETER GOT, *Storia dell' Arte dei Giardini* Florence, Leo Olschki, 2006.
- Arlette SERULLAZ, *Gérard, Girodet, Gros. L'atelier de David*, Paris, Musée du Louvre, « Cabinet des dessins », 2005.
- Georg SIMMEL, « Philosophie du paysage » [1912], *la Tragédie de la culture, et autres essais*,

Sabine Cornille trad., Paris, Rivages, 1988.

Jean-Claude SIMOËN, *le Voyage en France*, Paris, Lattès, 1997.

Emma SPARY, *Utopia's Garden*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.

STENDHAL, *Mémoires d'un touriste* [1838], Paris, Maspero, 1981.

Gilles TIBERGHIEU, *Land Art*, Paris, Carré [1993], éd. augmentée, 2012.

*Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud / École nationale supérieure du paysage / Centre du paysage, 2001.

*Paysages et jardins divers*, Paris, Mix, 2008.

Micheline TISON-BRAUN, *Poétique du paysage, essai sur le genre descriptif*, Paris, Nizet, 1980.

Michel TOURNIER & Georges HERSCHER, *les Jardins de curé*, Arles, Actes Sud, 1995.

Nicole VANDIER-NICOLAS, *Esthétique et peinture du paysage en Chine*, Le Kremlin-Bicêtre, Klincksieck, 1982.

Matteo & Virgilio VERCELLONI, *l'Invention du jardin occidental*, Arles, Rouergue, 2009.

Virgilio VERCELLONI, *Atlas historique des jardins européens*, Paris, Hatier, 1991.

Michel VERNES, « Paysages de la mémoire. Sur la mise en scène de l'histoire dans les jardins paysagers » in revue *Traverses* [1975-1994], janvier 1986.

*Vertigo*, n°31, « Paysages », Paris, Lignes-Vertigo, juillet 2007.

François WALTER, *les Figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles* Paris, EHESS, « Civilisations et sociétés », 2004.

Allen WEISS, *Miroirs de l'infini. Le jardin à la française et la métaphysique au XVII<sup>e</sup> siècle*, Marianne Sitbon trad. avec l'auteur, Paris, Le Seuil, 1992.

Véronique WILLEMEN & Gilles-Antoine LANGLOIS, *les Sept Folies capitales. Jardins fantastiques au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Alternatives, 1986.

Jean-Jacques WUNENBERGER & Jacques POIRIER, dir., *Lire l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1996.

Gabrielle van ZUYLEN, *Tous les jardins du monde*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1994.

## BIBLIOGRAPHIE GENERALE

### ART, ESTHETIQUE, LITTERATURE

Antoine ADAM, 1<sup>re</sup> communication sur « Le sentiment de la nature au XVII<sup>e</sup> siècle en France dans la littérature et les arts », *les Cahiers de l'AIEF* [Association internationale des études françaises], 1954, n° 6, p.1-15.

Jean-Michel ADAM, *la Description*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993.

Frédéric AMIEL, *Journal intime*, Bernard Gagnebin éd., Lausanne, l'Âge d'homme, 12 vol., 1976-1994.

Lise ANDRIES & Geneviève BOLLEM (anthologie présentée par), *la Bibliothèque bleue. Littérature de colportage*, Paris, Laffont, « Bouquins », 2003.

Charles BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art*, Francis Moulinat éd., Paris, LGF, 1999.

*l'Art romantique* [posthume, 1869], James Austin éd., Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

Annie BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814. De la raison classique à l'imagination créatrice*, Albin Michel, « L'évolution de l'humanité », 1994.

*Lumières et modernité, de Malebranche à Baudelaire*, Orléans, Paradigme, « Varia », 1994.

Paul BENICHOU, *le Sacre de l'écrivain* [Corti, 1973], Paris, Gallimard nrf, « Bibliothèque des idées », 1996.

*le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1977.

Maurice BLANCHOT, *l'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Anthony BLUNT, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, Oxford University Press, 1962.

Yves BONNEFOY, *l'Improbable*, Paris, Gallimard, 1959.

*l'Arrière-pays*, Lausanne, Skira, 1972, éd. augmentée, Paris, Gallimard, 2005.

Sophie BRIDIER, « The Great Good Place : Henry James et la sensation océanique », in Sophie Geoffroy-Menoux, dir., *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Michel BUTOR, *le Génie du lieu*, soit cinq volumes : *le Génie du lieu*, Paris, Grasset, 1958 ; *Où*, Paris, Gallimard, 1971, *Boomerang*, Paris, Gallimard, 1978, *Transit*, Paris, Gallimard, 1992, et *Gyroscope*, Paris, Gallimard, 1996.

*Ici et là*, Paris, Publisud, 1997.

*Géographie parallèle*, Coaraze, L'Amourier, 1998.

Michel CHAILLOU, *le Sentiment géographique. Une rêverie autour de « l'Astrée » d'Honoré d'Urfé*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1976.

Victor CHAMPIER, « Corot, Camille », in *la Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Marcellin Berthelot, dir., Paris, Lamirault [édition en 31 volumes, 1886-1902], tome 12.

COLLECTIF (Barthes, Bersani, Hamon, Riffaterre, Watt), *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, « Points Littérature », 1982.

Antoine COMPAGNON, *les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

Jean-Pierre CUZIN, « Van Eyck (Hubert et Jan) », in *Encyclopædia universalis*, édition 1989, tome 23.

Jean-Charles DARMON & Michel DELON, dir., *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, « Quadrige », 2006.

Jean FABRE, *Idées sur le roman, de madame de Lafayette au marquis de Sade*, Le Kremlin-Bicêtre, Klincksieck, 1979.

Gustave FLAUBERT, *Correspondance*, Paris, Louis Conard, 1927.

Colette GARRAUD, *l'Idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994.

Gérard GENETTE, « Figures », in Genette, *Figures I*, Paris, Le Seuil, « Points-Essais », 1966.

« Les frontières du récit » in Genette, *Figures II*, Paris, Le Seuil, « Points-Essais », 1969.

Gérard GENGEMBRE, *la Contre-Révolution ou l'histoire désespérante*, Paris, Imago, 1989.

Émile GERARD-GAILLY, 2<sup>nd</sup>e communication sur « Le sentiment de la nature au XVII<sup>e</sup> siècle en France dans la littérature et les arts », in *les Cahiers de l'AIEF* [Association internationale des études françaises], 1954, n° 6, p.17-25.

Hubert GILLOT, *la Querelle des Anciens et des Modernes en France. De la « Défense et illustration de la langue française » aux « Parallèles des Anciens et des Modernes »* [1913], Genève, Slatkine reprints, 1968.

Ernst GOMBRICH, *l'Art et son histoire, des origines à nos jours* [1950], Paris, Julliard, « le Livre de poche », 2 tomes, 1967.

Julien GRACQ, *En lisant, en écrivant*, Paris, Corti, 1980.

Philippe HAMON, *la Description littéraire de l'Antiquité à Roland Barthes. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.

*Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

*Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti [« Les essais », 2000], éd. augmentée, 2007.

William HAZLITT, « On imitation », *Complete Works*, Londres, Howe, 1930-1934.

Ernest HEMINGWAY, [*The Garden of Eden*, posthume, 1986], *le Jardin d'Éden*, Maurice Rimbaud, trad., Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1989.

Pierre JULIAN, *l'Ascension du mont Ventoux*, trad. du texte latin de François Pétrarque, suivi d'un essai de reconstitution de l'itinéraire du poète par Pierre de Champeville, Carpentras, Mont Ventoux, 1937.

Vassili KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Nicole Debrand et Bernadette du Crest, trad., Paris, Denoël, « Folio essais », 1989.

Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël, 1964.

Nadeije LANEYRIE-DAGEN, *l'Invention de la nature. Les quatre éléments ou l'imaginaire cosmique dans la peinture européenne de la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2008.

Marie-Madeleine de LAFAYETTE, *la Princesse de Clèves* [Paris, Barbin, 1678], Paris, LGF, le Livre de poche, 1972.

Jean de LA FONTAINE *le Songe de Vaux* [1658], in *Œuvres diverses*, Paris, Bonnot, 1969.

*Fables* [livre VII, 1678], fable « le Mal Marié » in *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*, 2<sup>nd</sup>e partie, Paris, s.é., 1746, p.9.

Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette [1894], 1896.

Madeleine LASSERE, *le Portrait double. Julie Candeille et Girodet*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Anne-Marie LECOQ (anthologie par), *la Querelle des Anciens et des Modernes, XII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, avec une préface de Marc Fumaroli et une postface de Jean-Robert Armogathe, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001.

Daniel LEUWERS, dir., *le Romantisme aujourd'hui*, Paris, Jean-Michel Place, 2005. Actes des rencontres de Saché, septembre 2004.

Stéphane MALLARME, « Crise de vers » [in *la Revue Blanche*, 1886], Gallimard nrf, « Poésies », 1976

Robert MAUZI, *l'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle* [Armand Colin, 1960], Genève, Slatkine reprints, 1979.

Georges MAY, *le Dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1715-1761*, Paris, PUF, 1963.

Sylvain MENANT et Robert MAUZI, *Histoire de la littérature française. De l'Encyclopédie aux Méditations*, Paris, Flammarion, 1998.

Joachim MERLANT, *le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*, Paris, Hachette, 1905.

Alain MEROT, dir., *Histoire de l'art 1000-2000*, Malakoff, Hazan [1995], 1999.

Max MILNER, *le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire* [1961], Paris, Corti, 2007.

PETRARQUE [Francesco Petrarca], *Itinéraire de Gênes à Jérusalem*, Grenoble, Jérôme Millon, 2002.

René POMEAU, « La première génération philosophique, 1720-1750 », in Adam, Lerminier & Morot-Sir, *Littérature française*, Paris, Larousse, 1967, tome 1.

Jacques RANCIERE, *la Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littérature, « Pluriel », 1998.

Arthur RIMBAUD, *Œuvres*, Paternie Berrichon éd., Paris, Mercure de France, 1937.

Charles SAINTE-BEUVE *Causeries du lundi*, Paris, Garnier frères, 16 vol. de 1851 à 1881.

*Nouveaux lundis*, Paris, Michel Lévy frères, 13 vol. de 1863 à 1870.

*Portraits littéraires*, Gérald Antoine  d., Paris, Laffont, « Bouquins », 1993.

Baldine SAINT-GIRONS, « Sublime », in Barbara Cassin, dir., *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Le Seuil /Le Robert, 2004.

George SAND, *Lettres d'un voyageur*, Bruxelles, Meline & Cans, 1838.

Paul de SINETY, *l'Amour des voyageurs. Nouvel itinéraire de Paris   Jérusalem*, Paris, Balland, 1999.

STENDHAL, *Correspondance*, tome 1, Paris, Pierre Larrive, 1964.

Jean-Yves TADIE, *le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.

Michel TOURNIER, *Journal extime*, Paris, La Musardine, 2002.

Isabelle TRIVISANI-MOREAU, *Dans l'empire de Flore. La représentation romanesque de la nature de 1660   1680*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001.

Berthe VADIER, *Henri Frédéric Amiel.  tude biographique*, Paris, Fischbacher, 1886.

Paul VALERY, *Tel Quel*, Paris, Gallimard [1941], « Folio essais », 1996.

Michel VIEGNES, dir., *Imaginaires du vent*, Paris, Imago, 2003.

Abel VILLEMAIN, *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIII e siècle*, Paris, Didier, 4 vol. [1828], 1878.

 mile ZOLA, « De la description », in *le Voltaire* du 8 juin 1880.

#### PHILOSOPHIE, ANTHROPOLOGIE

Manola ANTONIOLI, *la G ophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Marc AUGE, *Non-lieux. Introduction   une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Le Seuil, 1992.

Gaston BACHELARD, *la Poétique de l'espace*, Paris, PUF [1957], « Quadrige », 1998.

Bernard BAERTSCHI, *les Rapports de l' me et du corps. Descartes, Diderot et Maine de Biran*, Paris, Vrin, 1992.

Franz BIERLAIRE, *Érasme et ses colloques. Le livre d'une vie*, Genève, Droz, 1977.

Sacha BOURGEOIS-GIRONDE, *McTaggart. Temps, éternité, immortalité*, Paris, L' clat, 2000.

Geneviève BRIKMAN, « John Locke », in *Encyclopédia universalis*, édition 1989, tome 13.

Ernst CASSIRER, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* [Leipzig, Teubner, 1927], Pierre Quillet trad., Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1983.

Michel de CERTEAU, *l'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard *nrf*, « Bibliothèque des histoires », 1975.

*la Fable mystique, XVI e- XVII e*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1982.

« Mystique », in *Encyclopédia universalis*, édition 1989, tome 15.

*la Fable mystique, XVI e- XVII e*, tome 2, posthume, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 2013.

Auguste COMTE, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, Annie Petit  d., Paris, Flammarion, « Le monde de la philosophie », 2008.

Nicolas de CUSA (de Cues), *De la docte ignorance* [1440], L. Moulinier trad., Paris, La Maisnie, 1930.

Hubert DAMISCH, *l'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion [1987], « Champs », 1993.

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, « Critique », 1991.



- Christian DELMAS & Françoise GEVREY, dir., *Nature et culture à l'âge classique (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Les Cahiers de littérature », 1997.
- Jean DEPRUN, *la Philosophie de l'inquiétude en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 1979.
- René DESCARTES, *le Discours de la méthode & Méditations*, François Misrachi éd., Paris, UGE 10/18, « Philosophie et essais », 1963.
- Philippe DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.
- Joseph DOPP, compte rendu de lecture de « Henri Gouhier, *la Jeunesse d'Auguste Comte et la formation du positivisme, I. Sous le signe de la liberté, II. Saint-Simon jusqu'à la Restauration.* » Louvain, *Revue néoscolastique de philosophie*, n° 41, 1938.
- Gilbert DURAND, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, « Études supérieures », 1969.
- Henry DUMERY, « Moi », in *Encyclopædia universalis*, édition 1989, tome 15.
- Jean EHRARD, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle* [Paris, SEVPEN, 1963], Paris, Albin Michel, « L'évolution de l'humanité », 1994.
- Mircea ELIADE, *le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1965.
- Michel FOUCAULT, *les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard nrf, 1967.  
*Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972.
- Stephen Jay GOULD, *la Malmesure de l'homme. L'intelligence sous la toise des savants* [*The Mismeasure of Man*, 1981], trad. Jacques Chabert, Paris, Ramsay, 1983
- Cédric GRIMOULT, *Évolutionnisme et fixisme en France. Histoire d'un combat (1800-1882)*, Paris, CNRS, 1998.
- Edmund HUSSERL, *La Terre ne se meut pas, Renversement de la doctrine copernicienne dans l'interprétation habituelle du monde*, trois essais [1931 & 1934], Didier Franck, Dominique Pradelle & Jean-François Lavigne, trad., Paris, Minuit, « Philosophie », 1989.
- Goulven LAURENT, *Paléontologie et évolution en France de 1800 à 1860. Une histoire des idées de Cuvier à Darwin*, Paris, CTHS[Comité des travaux historiques et scientifiques], 1987.
- Robert LENOBLE, *Histoire de l'idée de nature*, Paris, Albin Michel, « L'évolution de l'humanité », 1969.
- Claude LEVI-STRAUSS, *la Pensée sauvage*, Paris, [Plon, 1962], Plon « Pocket », 1990.
- Jacques LEVY, *le Tournant géographique. Penser l'espace pour lire le monde*, Paris, Belin, « Mappemonde », 2000.
- Agnès LONTRADE, *le Plaisir esthétique. Naissance d'une notion*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- LUCRECE, *De la nature*, José Kany-Turpin trad., Paris, Garnier-Flammarion, « Bilingue », 1997.
- Jean-François LYOTARD, *la Phénoménologie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1956.  
*Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.
- Henri MALDINEY, *Regard, Parole, Espace* [recueil d'essais depuis 1950], Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.
- Jacques MARITAIN, *la Philosophie de la nature. Essais critique sur ses frontières et son objet* [1935], Paris, Téqui, 1996.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, « Tel », 2002.

*l'Union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*, notes prises au cours de Maurice Merleau-Ponty à l'École Normale Supérieure (1947-1948) par Jean Deprun, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1997.

*l'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard [1964], « Folio essais », 1985.

*le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard [1964], « Tel », 1979.

*la Nature. Cours du Collège de France*, Paris, Le Seuil, 1995.

Robert MISRAHI, « Immanence et transcendance », in *Encyclopædia universalis* édition 1989, tome 11.

Serge MOSCOVICI, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, Paris, Flammarion [1968], « Champs », 1991.

*la Société contre nature* [UGE 10/18, 1972], Paris, Le Seuil, 1994.

Jean-Luc NANCY, *le Sens du monde*, Paris, Galilée [1993], 2001.

Blaise PASCAL, *Pensées* [1669], Paris, Renouard, 1812.

Michel PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, « Histoire », 2006.

*Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2013.

André PICHOT, *Histoire de la notion de vie*, Paris, Gallimard, « Tel », 1993.

Krzysztof POMIAN, *l'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1984.

Georges POULET, *I. Études sur le temps humain* [1949] ; *II. la Distance intérieure* [1952] ; *III. le Point de départ* [1964] ; *IV. Mesures de l'instant* [1968], Paris, Plon.

Élisée RECLUS, *Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes* [1866] *et autres textes*, Joël Cornuault éd., Charenton, Premières Pierres, 2002.

Emmanuel RENAULT, *Sainte Thérèse d'Avila et l'expérience mystique*, Paris, Le Seuil, « Maîtres spirituels » n°38, 1970.

Marcel RONCAYOLO, *la Ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 1990.

Clément ROSSET, *l'Anti-nature*, Paris, PUF, « Quadrige », 2004.

Jean-Paul SARTRE, *Situations, I, Essais critiques*, Paris, Gallimard nrf, 1947.

Adam SMITH, *Nature et causes de la richesse des nations* [1776], Paris, Economica, 2000.

Baruch SPINOZA, *l'Éthique*, Roland Caillois trad., Paris, Gallimard [1954], « Folio essais », 2003.

Jean-Noël VUARNET, *le Philosophe-Artiste*, Paris, UGE, 1977.

Bertrand WESTPHAL, *la Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2007.

Kenneth WHITE, *le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.

## HISTOIRE

Daniel ARASSE, *la Guillotine et l'Imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987.

Pascal ARNAUD, « L'image du globe dans le monde romain », in *Mélanges de l'école française de Rome. Antiquité*, 1984, vol.96, n°1.

Bronislaw BACZKO (anthologie commentée par) *Une éducation pour la démocratie. Textes et projets de l'époque révolutionnaire* [1791-1795], Paris, Garnier, 1982.

Élisabeth BADINTER, *Émilie, Émilie. L'ambition féminine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1983.

Jacques BAINVILLE, *Napoléon*, Paris, Fayard, 1931.

Fernand BALDENSPERGER, *le Mouvement des idées dans l'émigration française (1789-1815)*, Paris, Plon-Nourrit, 2 vol. 1925.

Jean-Paul BERTAUD, *l'An I de la république*, Paris, Perrin, 1992.

Adèle de BOIGNE [1781-1866], *Récits d'une tante* [mémoires rédigés dans les années 1860], Paris, Émile-Paul, 1921, rééd. sous le titre *Mémoires de la comtesse de Boigne*, Jean-Claude Berchet éd., Paris, Mercure de France, « Le temps retrouvé », 1999.

- Nicolas BOURGUINAT & Sylvain VENAYRE, dir., *Voyager en Europe de Humboldt à Stendhal. Contraintes nationales et tentations cosmopolites, 1790-1840*, Paris, Nouveau Monde, 2007.
- Patrick BRASART, *Paroles de la Révolution. Les assemblées parlementaires, 1789-1794*, Paris, Minerve, « Voies de l'histoire », 1988.
- Jacques CASTELNAU, *le Comité de salut public, 1793-1794*, Paris, Hachette, 1941.
- Michel CLEVENOT, *les Chrétiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Retz, 1990.
- COLLECTIF (Alain Corbin, Pierre Georgel, Stéphane Guégan, Stéphane Michaud, Max Milner & Nicole Savy), *l'Invention du XIX<sup>e</sup> siècle*, Le Kremlin-Bicêtre, Klincksieck/Presses de la Sorbonne, 1999.
- Alain CORBIN, *le Miasme et la Jonquille*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.  
*la Douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Fayard, "Divers Histoire", 2013.
- Robert DARNTON, *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard nrf, « Essais », 1991.  
*la Fin des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 1995.
- Antoine DE BAECQUE & Françoise MELONIO, *Lumières et liberté. Les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, tome 3<sup>e</sup> de Jean-Pierre Rioux & Jean-François Sirinelli, dir., *Histoire culturelle de la France*, Paris, Le Seuil [1998], « Points » 2005.
- François FURET & Denis RICHET, *la Révolution française* [Hachette, 1965], Paris, Fayard, 1973.
- Geneviève FRAISSE, éd., *Opinions de femmes, de la veille au lendemain de la Révolution française : Marie Gacon-Dufour, Olympe de Gouges, Constance de Salm, Albertine Clément-Hémery, Fanny Raoul*, Paris, Côté Femmes, 1989.
- Jean-Philippe GARRIC, *Percier et Fontaine, les architectes de Napoléon*, Paris, Belin, « Portraits », 2012.
- Annie GAY, *Louise de Constant [1792-1860], Comtoise et femme libre*, Saint-Gingolph, Cabédita, 1996.
- Augustin GAZIER, *Études sur l'histoire religieuse de la Révolution française, depuis la réunion des états généraux jusqu'au Directoire*, Paris, Armand Colin, 1887.
- Edmond & Jules de GONCOURT, *Histoire de la société française pendant le Directoire* [1855], Paris, Gallimard, « Le promeneur », 1992.
- Alain GUYOT & Chantal MASSOL, dir., *Voyager en France au temps du romantisme. Poétique, esthétique, idéologie*, Grenoble, Ellug, 2003.
- Émile HENRIOT, *Portraits de femmes, d'Héloïse à Katherine Mansfield*, Paris, Albin Michel, 1950.
- Marie-Claire HOCK-DEMARLE, *l'Europe des lettres. Réseaux épistolaires et construction de l'espace européen*, Paris, Albin Michel, 2008.
- Victor HUGO, *Choses vues, 1830-1848*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1972
- Lynn HUNT, *le Roman familial de la Révolution française*, Jean-François Sené trad., Paris, Albin Michel, 1995.
- Paul LACROIX (alias le Bibliophile Jacob), *Directoire, Consulat et Empire. Mœurs et usages, lettres, sciences et arts en France, 1795-1815*. Illustré de 10 chromolithographies et de 410 gravures sur bois d'après Ingres, Gros, Prud'hon, Gérard, David, Isabey, Girodet, Carle Vernet, Garnerey et alii, Paris, Firmin-Didot, 1884.
- Emmanuel LE ROY LADURIE, *Histoire humaine et comparée du climat. Tome 1. Canicules et glaciers, XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 2004.

- Thierry MARIAGE, *l'Univers de Le Nôtre. Les origines de l'aménagement du territoire*, Ixelles, Mardaga, 1990.
- Jules MICHELET, *Histoire de la Révolution française*, Paris, Hetzel, s.d. (1880).
- Jean MISTLER, *Napoléon*, 2 vol., Paris, Hachette, « Marabout Université », 1968.
- Léonce de MONTBRISON, *Mémoires de la baronne d'Oberkirch* [Henriette de Waldner, 1754-1803. Ses *Mémoires* s'arrêtent en 1789], Paris, Charpentier, 1869, 2 tomes.
- Pierre NORA, *les Lieux de mémoires* [un tome sur *la République*, 1984, trois tomes sur *la Nation*, 1986 ; trois tomes sur *les France*, 1992], Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires ».
- Claudine PAILHES (correspondance présentée par), *Écrire la Révolution (1784-1795). Gaston de Lévis : « Lettres à Pauline »*, Cahors, La Louve, 2011.
- Marcel REINHARD, *Histoire de France*, Paris, Larousse, 1954.
- André TISSIER, *les Spectacles à Paris pendant la Révolution*, Genève, Droz, 2002.
- Anne VERJUS & Denise DAVIDSON, *le Roman conjugal. Chronique de la vie familiale à l'époque de la révolution et de l'Empire*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.
- Michel VOVELLE, *la Chute de la monarchie, 1787-1792*, Paris, Le Seuil, « Points Histoire », 1972.
- Michel Winock, *1789, l'Année sans pareille*, Paris, Orban, 1988.

#### DICIONNAIRES

- Peter BAUMBERGER, Jacques BERSANI, Louis LECOMTE, dir., *Encyclopædia universalis*, édition française, E.U. France S.A., 1989.
- Guy CABOURDIN & Georges VIARD, *Lexique historique de la France d'Ancien Régime*, Armand Colin & Masson, 1978, rééd. 1998.
- Gaston CAYROU, *le Français classique*, Paris, Didier, 1924.
- Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, « Bouquins », 1982.
- COLLECTIF (280 articles signés), *Dictionnaire des philosophes*, introduction de Jean Greisch, Paris, Encyclopædia & Albin Michel, 1998.
- Michel CONAN, *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, Paris, Hazan, 1997.
- Maurice COUTANCEAU, *Encyclopédie des jardins*, Paris, Larousse, 1957.
- Lucio FELICI & François LIVI dir., *Encyclopédie de l'art* [Garzanti, 1986], Paris, LGF, « La pochothèque », 1991.
- Émile LITRE & Amédée BEAUJEAN, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1876.
- Alberto MANGUEL & Gianni GUADALUPI, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Arles, Actes Sud, 1998.
- Ginette et Georges MARTY, *Dictionnaire des chansons de la Révolution (1787-1799)*, Paris, Tallandier, 1988.
- Gabriel MICHAUD (1773-1858), *Biographie universelle ancienne et moderne* [1811-1854], Paris, Delagrave, 1870.
- Alain REY, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.
- Pierre RICHELET [1626-1698], *Dictionnaire français, contenant les mots et les choses & plusieurs nouvelles remarques sur la langue française*, Genève, Herman Winderhold, 1680.
- Michèle RIOT-SARCEY, Thomas BOUCHET & Antoine PICON, dir., *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2002.
- Albert SOBOUL, *Dictionnaire historique de la Révolution française*, Paris, PUF [1989], « Quadrige », 2005.

**SUR LA TOILE**

UNE CHRONOLOGIE DES EVENEMENTS ARTISTIQUES MARQUANTS, DE 1781 A 1840 :

Le site du MUSEE CALVET D'AVIGNON, propose une chronologie, titrée *l'Art au XIX<sup>e</sup> siècle, en Europe, Russie et Amérique du Nord*, et signée du conservateur en chef du patrimoine, directeur du musée, Sylvain Boyer, répertoriant, par année, les événements littéraires, philosophiques, artistiques et musicaux les plus marquants. Elle couvre actuellement la période 1781-1840.

[http://www.musee-calvet-avignon.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=979&Itemid=36](http://www.musee-calvet-avignon.com/index.php?option=com_content&view=article&id=979&Itemid=36)

La CHARTE DE FLORENCE sur la sauvegarde des jardins historiques, adoptée en décembre 1982 par l'INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES (ICOMOS).

<http://www.culture.gouv.fr/culture/organisation/dapa/pdf/charte-florence.pdf>

*Les livres anciens donnés dans cette bibliographie sont tous consultables en ligne, sur l'un des sites suivants : Gallica, Projet Gutenberg, Google books ou Archive internet.*

## INDEX

### A

ADAM Antoine..... 21, 22, 23, 24, 303  
 ADDISON Joseph ..... 300  
 ALEMBERT Jean d' ..... 48, 52, 53, 171, 231, 232,  
 234, 324  
 ALLEM Maurice ..... 34  
 AMIEL Frédéric..... 16, 299  
 ANAXAGORAS..... 171  
 ARAGO François ..... 233  
 ARISTOTE ..... 142, 171, 219  
 ARLAND Marcel..... 218  
 ARNAUD Pascal ..... 171  
 AUGE Paul..... 299

### B

BACZKO Bronislaw ..... 197  
 BAILLOT Pierre ..... 98  
 BALAYE Simone ..... 127, 130  
 BALZAC, Jean-Louis GUEZ de ..... 21, 176, 284, 344  
 BANVILLE Théodore de ..... 97  
 BARIDON Michel..... 61  
 BARTH Karl ..... 329  
 BARTHES Roland ..... 249, 290, 344, 345, 347  
 BAUDELAIRE Charles ..... 95, 96, 97, 116, 117, 238,  
 340  
 BEAUMARCHAIS, Pierre CARON dit..... 332  
 BEAUMONT Pauline de ..... 127, 136  
 BEDIER Joseph ..... 314  
 BEETHOVEN Ludwig van..... 39, 97, 302  
 BEGUIN Albert..... 91  
 BERNARD Pierre, ..... 287, 288, 291  
 Bernardin de SAINT-PIERRE ..... 38, 62, 63, 93, 138,  
 274, 281, 292, 332  
 BERNIS Joachim de..... 305, 306, 307, 308, 309  
 BERTHELOT Marcellin..... 274, 279, 288  
 BERTIN Victor ..... 41, 115  
 BIERLAIRE Franz ..... 351, 352  
 BIZIOU Michaël..... 179  
 BLOY Léon..... 337  
 BLUCHE Frédéric..... 33  
 BLUNT Anthony ..... 358  
 BOÏELDIEU Adrien ..... 99  
 BOILEAU-DESPREAUX Nicolas..... 263  
 BOISTE Pierre..... 150  
 BONAPARTE Napoléon..... 33, 35, 77, 78, 99, 101,  
 103, 111, 112, 116, 171, 194, 200, 201, 221,  
 223, 238, 243  
 BONNEFOY Yves ..... 4, 45, 46  
 BONNET Jean-Claude..... 10, 35, 99, 100, 113, 141,  
 149, 150  
 BORN Friedrich ..... 127  
 BOSSUET Bégnine..... 123, 124, 133  
 BOUCHER François..... 308, 309, 315  
 BRIDIER Sophie..... 250

BRIKMAN Geneviève ..... 198  
 BRÜCKNER Pascal..... 103  
 BRUNETIERE Ferdinand..... 36  
 BRUNON Hervé..... 50  
 BUFFON Georges LECLERC de..... 163, 316, 333  
 BURKE Edmund..... 10, 263, 274

### C

CABANIS Georges ..... 200, 201, 202  
 CADOUAL Georges ..... 98  
 CAMUS Albert ..... 45, 343  
 CAMUS Marcel..... 89, 134, 135, 136  
 CARMONTELE, Louis CARROGIS dit..... 61, 328  
 CARON Philippe..... 228, 332  
 CASSIN Barbara ..... 263, 275  
 CERTEAU Michel de..... 249, 250, 251  
 CHABERT Jacques..... 173  
 CHAILLOU Michel..... 16  
 CHAMPIER Victor ..... 115  
 CHANTRAINE Pierre ..... 179  
 CHARDIN Jean-Siméon..... 23, 315  
 CHARLES Shelly..... 35, 149, 150, 278, 279, 284  
 CHATEAUBRIAND François-René de... 34, 35, 37,  
 39, 42, 93, 115, 118, 122, 123, 131, 132, 133,  
 134, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144,  
 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154,  
 155, 156, 170, 176, 217, 223, 224, 225, 238,  
 247, 252, 253, 254, 255, 257, 259, 284, 285,  
 294, 309, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338,  
 339, 340, 341, 342, 344, 360, 361, 363, 364,  
 365, 366  
 CHATEAUBRIAND Jean-Baptiste de..... 137  
 CHATELET François..... 111  
 CHAUNU Pierre ..... 30  
 CHAUVÉLIN Claude..... 329  
 CHENIER André..... 170, 171  
 CHENIER Joseph..... 331  
 CHERUBINI Luigi ..... 99  
 CICERON ..... 319  
 CLAVIERE Étienne..... 177  
 COLLOT Michel..... 5, 9, 43, 44, 46, 348, 367, 368  
 COMITO Terry ..... 350, 351  
 COMTE Auguste..... 168, 192, 194  
 CONAN Michel..... 68, 71, 72, 300, 328  
 CONDILLAC, Étienne BONNOT de ..... 169, 196, 197,  
 198, 202, 211, 316  
 CONDORCET Nicolas de ..... 38, 233, 234, 278  
 CONSTANT DE REBECQUE, Benjamin..... 34, 35, 42,  
 170, 176, 217, 218, 219, 220, 221, 247, 260,  
 298, 302, 320, 332, 345  
 COOK James ..... 143, 293  
 COPANS Jean ..... 202, 203  
 COPERNIC Nicolas ..... 171, 172  
 COROT Camille..... 23, 39, 41, 115, 116

COTTIN Sophie... 266, 267, 268, 271, 272, 273,  
274, 276, 277, 278  
COUFFON Miguel..... 184  
COURRIER Paul-Louis ..... 34, 100, 194  
CUES Nicolas de ..... 355, 356, 357, 358  
CUVIER Georges..... 10, 163, 164, 165, 166, 167,  
168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 330, 332  
CUZIN Jean-Pierre ..... 353, 354

## D

D'ARGENTAL Augustin ..... 228  
D'URFE Honoré..... 21  
DALED Pierre..... 201, 202  
DAVID Jacques-Louis 40, 113, 115, 152, 157, 234  
DE BEER Gavin ..... 60  
DE GENNES Daniel ..... 20  
DE SANDT Udolpho van ..... 113, 114  
DEBOUT Simone ..... 103, 107  
DEGERANDO Joseph ..... 198, 202, 203  
DELEUZE Gilles ..... 13, 43, 44, 190, 227  
DELILLE Jacques.. 54, 55, 265, 291, 292, 293, 294,  
295, 296, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 330,  
331, 332, 333, 335, 342  
DELOUCHE Denise ..... 41  
DEMOUSTIER Albert ..... 287, 288  
DEPRUN Jean..... 212  
DESCARTES René.. 27, 28, 104, 189, 190, 198, 205,  
206  
DESHUSSES Pierre ..... 244  
DESTUTT DE TRACY Antoine..... 194, 196, 197, 198,  
199, 200, 202, 204, 206, 207, 211  
DEVALENCIENNES Pierre..... 41, 115  
DEVARIEUX Anne ..... 211, 213, 214, 215  
DHOMBRES Nicole et Jean ..... 169, 170  
DIDEROT Denis..... 48, 52, 53, 123, 315, 316, 319,  
320, 324  
DIDIER Béatrice..... 11, 37, 80, 87, 90, 93, 98, 119,  
123, 129, 257  
DRUET Pierre-Philippe ..... 205  
DUCROTAY DE BLINVILLE Henri..... 163  
DULAURE Jacques..... 33, 223  
DUMERY Henri ..... 205

## E

EBEL Gottfried..... 238  
ENGHEN Louis-Antoine d' ..... 98  
ÉRASME ..... 351, 352  
EURIPIDE..... 100

## F

FAGUET Émile..... 36  
FAIVRE Jean-Paul ..... 203  
FALKENBURG Reindert..... 51  
FELIBIEN André ..... 23, 40, 41, 114  
FELICI Lucio ..... 42  
FENELON François..... 38, 123, 148  
FERAUD Jean-François..... 228  
FICHTE Johann ..... 203, 204, 205, 206, 207, 208,  
209, 210, 238

FIELDING Henry ..... 58  
FLAUBERT Gustave ..... 343, 344, 366  
FLOURENS Pierre..... 164, 175  
FOISIL Madeleine..... 30  
FONTANES Louis de ..... 131, 132, 254, 338  
FONTANIER Pierre..... 230  
FOUILLEE Alfred ..... 194  
FOUQUIERES Jacques ..... 23  
FOURIER Charles... 42, 72, 102, 103, 104, 105,  
106, 107, 108, 194, 195, 249, 366  
François d'Assise, Francesco BERNADONE (saint)  
..... 334, 353  
François DE SALES (saint) ..... 245  
FREUD Sigmund ..... 250  
FRIEDRICH Caspar..... 42, 75, 156, 209, 306  
FURETIERE Antoine ..... 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27

## G

GAFFIOT Félix ..... 21, 136, 359  
GALLO Daniella..... 353, 355  
GANNAZ François..... 191  
GARAT Dominique ..... 99  
GARAT Pierre ..... 99  
GARDES Jean-Claude ..... 157, 158  
GENETTE Gérard ..... 73, 229, 230, 344, 345  
GENGEMBRE Gérard..... 10, 302  
GENLIS Félicité de ... 150, 272, 273, 274, 278, 280  
GEOFFROY-MENOUX Sophie..... 251  
GEOFFROY-SAINT-HILAIRE Étienne ..... 172, 173, 174  
GERARD François..... 117, 234, 337  
GERARD-GAILLY Émile ..... 22  
GINGUENE Pierre-Louis..... 99, 101  
GIRARDIN René de ... 48, 54, 61, 62, 63, 64, 65, 66,  
67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 300, 328, 335  
GIRODET-TRIOSON Anne-Louis..... 117, 234, 337  
GOETHE Johann Wolfgang von ..... 157, 360  
GOETZ Rose..... 194, 200  
GOLDZINK Jean ..... 10, 302  
GOMBRICH Ernst..... 354  
GONCOURT Edmond et Jules de..... 71, 72, 344  
GONTHIER Henri..... 52  
GOUHIER Henri ..... 213, 214, 216, 222  
GOWING Lawrence ..... 367, 368  
GOYA Francisco..... 82  
GOYET Francis ..... 263  
GRACQ Julien ..... 115  
GRENIER Roger ..... 343  
GROS Antoine..... 116, 234, 337  
GUATTARI Félix ..... 13, 44, 190, 227  
GUERIN Narcisse..... 117  
GUERNE Armel..... 239  
GUEROULT Martial ..... 207  
GUITTON Édouard ..... 35, 37, 38, 39  
GUSDORF Georges..... 201  
GUYS Constantin..... 95, 96

## H

HAMELIN Fortunée..... 338  
HAMON Philippe ..... 290, 344, 345

HATTE René.....71  
 HAZARD Paul.....314  
 HAZLITT William.....366, 367  
 HEGEL Wilhelm.....88, 108, 109, 110, 111, 207,  
 236, 240, 241  
 HEIDEGGER Martin.....226  
 HEINE Heinrich.....238  
 HERDER Johann von.....275  
 HEURTEMATTE François.....37  
 HOBBS Thomas.....27  
 HOFFMAN Benoît.....100  
 HOFMANN Werner...184, 185, 234, 235, 236, 237,  
 239, 240  
 HÖLDERLIN Friedrich.....45, 237, 238, 239, 360  
 HOMERE.....141, 142, 251, 253, 290  
 HUGO Victor.....273, 366  
 HUMBOLT Wilhelm von.....127

## I

Ignace DE LOYOLA.....249  
 ISOCRATE.....111  
 ISOUARD Nicolas.....99

## J

JACOBI Friedrich.....207  
 JAMES Henry.....44, 97, 143, 251, 293  
 JAMIN Jean.....202, 203  
 JARCZYK Gwendoline.....110  
 JAUCOURT Louis de.....48, 49, 52, 53, 58, 240, 241,  
 264, 265, 324  
 JAY GOULD Stephen.....172, 173, 174  
 Jean de la Croix, Juan DE YEPES (saint).....250  
 JEHAN Louis-François.....310  
 JOUBERT Joseph.....123, 124, 125, 127, 131  
 JOYCE James.....44  
 JUST Coelestin.....135

## K

KANT Emmanuel.....127, 130, 190, 204, 206, 208,  
 241, 263, 275  
 KEATON Buster.....103  
 KEPLER Johannes.....171, 172  
 KLEE Paul.....51, 52  
 KOBBE Gustave.....99  
 KOJEVE Alexandre.....108, 109, 111, 240, 241  
 KREUTZER Rodolphe.....98

## L

LA CALPRENEDE Gautier de.....58  
 LA FONTAINE Jean de.....25  
 LABARRIERE Pierre-Jean.....110  
 LACAN Jacques.....276  
 LACOUE-LABARTHE Philippe.....186, 239  
 LAFAYETTE Madeleine de.....25, 26, 27, 29  
 LAGENTIE DE LAVAYSSE Étienne.....263  
 LAKANAL Joseph.....197  
 LAMARCK Jean-Baptiste de.....172, 173  
 LANDON Charles-Paul.....114  
 LANG Anne-Marie.....186

LAROUSSE Pierre.....191, 192, 274, 299, 303, 314,  
 317  
 LAS CASES Emmanuel de...33, 77, 78, 111, 112,  
 113  
 LASK Emil.....207  
 LAUTREAMONT, Isidore DUCASSE dit.....257  
 LE BLANC Charles.....187, 188  
 LE MENAHEZE Sophie.....61, 62  
 LE NOTRE André.....300, 326, 327, 328  
 LEBLANC Jean-Baptiste.....48  
 LEBRUN Charles.....114  
 LECOMTE Marguerite.....55  
 LEGRAND Marie-Dominique.....46  
 LEIBNIZ Gottfried.....27, 104  
 LENOBLE Robert.....8  
 LEON Xavier.....207  
 LEROUX Pierre.....194, 219, 298  
 LESUEUR Jean-François.....99, 100  
 LETOURNEUR Félicien.....54, 73, 74, 75  
 LEVY Zvi.....257  
 LICHTENSTEIN Jacqueline.....263  
 LITRE Émile.....15, 48, 191, 192, 193, 299, 359  
 LOCKE John.....27, 196, 197, 198  
 LONGIN, Dyonisus Longinus.....263, 264  
 LORRAIN, Claude Gellée dit le.....23, 39  
 LOUIS XIV.....12, 237, 300  
 LOUIS XV.....137, 303, 329  
 LOUIS XVIII.....329  
 LOUIS-PHILIPPE.....10, 221, 273  
 LUCRECE.....316

## M

MACPHERSON James.....37  
 MAINE DE BIRAN Pierre.....42, 176, 204, 211, 212,  
 213, 214, 215, 216, 222, 366  
 MALEBRANCHE Nicolas.....212  
 MALESHERBES, Guillaume LAMOIGNON de.....137  
 MALFILATRE Jacques de.....322, 323  
 MALHERBE François de.....24  
 MALLARME Stéphane.....16  
 MARGANTIN Laurent.....187, 188  
 MARIVAUX, Pierre CARLET de.....303  
 MARMONTEL Jean-François.....74, 75, 332  
 MARSOLLIER Benoît.....100  
 MARTIN Benjamin.....226, 314  
 MARTINO Pierre.....314  
 MAURRAS Charles.....38  
 MAUZI Robert.....329  
 MEDICUS Fritz.....207  
 MEHUL Étienne.....100, 101  
 MENANT Sylvain.....303, 317  
 MERLANT Joachim.....87, 258  
 MERLEAU-PONTY Maurice.....211, 212  
 MICHALLON Achille.....115  
 Michel-Ange BUONARROTI.....185, 358  
 MIGNET François.....33  
 MILLET Francisque.....15  
 MILNER Max.....238  
 MINKOWSKI Hermann.....232



MISRAHI Robert.....12, 14, 226, 261  
 MOLE Mathieu.....123, 124  
 MONDRIAN Piet.....157  
 MONGLOND André.....35  
 MONTESQUIEU Charles de.....104, 123, 316, 317  
 MOREAS Jean.....38  
 MOREL Jean-Marie.....328, 367  
 MORELLET André.....138  
 MORNET Daniel.....313, 314

## N

NANCY Jean-Luc.....186  
 NEEFS Jacques.....26  
 NEWTON Isaac... 28, 104, 169, 170, 171, 172, 232,  
 316  
 NIETZSCHE Friedrich.....88  
 NODIER Charles.....87  
 NOIRFONTAINE Françoise de.....30  
 NOLLET Jean (l'abbé).....313  
 NOVALIS, Georg von HARDENBERG dit...42, 89, 91,  
 119, 134, 135, 136, 187, 238

## O

*Ossian*.....37, 152, 260

## P

PALISSOT Charles.....329, 332  
 PANAT Léopold de.....334  
 PARFAIT Nicole.....238  
 PASCAL Blaise.....30, 103, 132, 171, 254, 275  
 PASTOUREAU Michel.....49, 157  
 PAUL de Tarse.....154  
 PELTRE Christine.....42  
 PEREIRE Émile.....61  
 PFORR Franz.....184  
 PHILIPPOT Paul.....50  
 PHILONENKO Alexis.....203, 204, 206, 207, 208  
 PICAVET François.....194, 195, 202  
 PICHOS Claude.....238  
 PICQUE Jean-Pierre.....35  
 PIGAULT-LEBRUN Guillaume.....278, 284, 285, 286  
 PIRON Alexis.....304, 305  
 PIVETEAU Jean.....173, 174  
 PLATINIR Joachim.....51  
 PLATON.....88, 111, 123, 187  
 PLUCHE Noël (l'abbé).....309, 310, 311, 312  
 POISSON DE VANDIERES Abel.....48  
 POITRINEAU Abel.....178  
 POMEAU René.....303  
 POUSSIN Nicolas.....39, 40, 52, 53  
 PROUST Marcel.....23  
 PUISIEUX Philippe de.....314

## Q

QUENEAU Raymond.....109  
 QUESNAY François.....178

## R

RACINE Jean.....131, 133

RADRIZZANI Ives.....204  
 Raphaël SANZIO.....40  
 RAPIN René.....326  
 RAYNAL Paul de.....123  
 REAUMUR René de.....312, 313, 314  
 REGNIER Adolphe.....275  
 REICHLER Claude.....60, 238  
 REINHARD Marcel.....317  
 RENAULT Emmanuel.....248, 261, 269  
 REY Alain... 30, 36, 38, 70, 74, 165, 178, 190,  
 229, 260, 263, 299, 305, 318

REYNAUD Jean.....194  
 RICHARDSON Samuel.....10, 58  
 RICHELET Pierre.....14  
 RICHTER Gerhard.....157  
 RICŒUR Paul.....109  
 RIGOLI Juan.....360  
 RIVAROL Antoine de.....38  
 ROBERT Hubert.....328  
 RODDIER Henri.....74, 75  
 RODE Pierre.....98  
 ROLLAND Romain.....250, 251, 253, 261, 349  
 ROLLINAT François.....55  
 ROSENBLUM Robert.....113  
 ROTHKO Mark.....157  
 ROUCHER Antoine.....322, 323  
 ROULIN Jean-Marie.....141  
 ROUSSEAU Jean-Jacques... ..29, 30, 31, 32, 35, 50,  
 54, 58, 60, 62, 67, 68, 74, 75, 76, 79, 93, 122,  
 123, 136, 138, 257, 274, 281, 282, 283, 288,  
 292, 309, 316, 320, 321, 322, 329, 332, 334,  
 339, 362, 363, 364  
 RUBENS Pierre-Paul.....52  
 RUFFIEUX Roland.....60, 238  
 RULHIÈRE Claude de.....332

## S

SADE Donatien de.....28, 249  
 SAINTE-BEUVE Charles.....93, 131, 257, 330, 331  
 SAINT-ÉVREMOND Charles de.....24, 25  
 SAINT-GIRONS Baldine.....263, 275  
 SAINT-JUST Louis de.....70  
 SAINT-LAMBERT Jean-François de... 287, 288, 289,  
 290, 291, 292, 319, 320, 321, 322, 323  
 SAINT-SIMON Claude de.....72, 168, 194, 195  
 SAMUEL René.....10, 58, 279  
 SAND George.....55  
 SARTRE Jean-Paul.....226, 343, 347  
 SAVARY René.....130  
 SAY Jean-Baptiste.....10, 176, 179, 180, 181, 182,  
 183, 184, 195  
 SCHEFER Olivier.....187, 188  
 SCHELLE Karl Gottlob.....244, 245, 246, 247, 248  
 SCHELLING Friedrich von.....110, 187, 188, 189,  
 207, 241  
 SCHILLER Friedrich von.....263, 275, 276  
 SCHLEGEL Friedrich.....187  
 SCHRIMPF Georg.....157  
 SCUDERY Madeleine de.....58, 343

SENANCOUR, Étienne PIVERT de..... 34, 35, 42, 80,  
81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92,  
93, 94, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 108, 115,  
119, 122, 128, 129, 159, 170, 217, 222, 247,  
255, 257, 258, 259, 332, 338, 366  
SENECHAL Philippe.....353, 355  
SENEQUE ..... 126  
SEVIGNE Marie de .....48  
SHAKESPEARE William.....73, 74, 75  
SMITH Adam..... 177, 178, 179  
SPINOZA Baruch..... 12, 13, 14, 18, 109, 261, 349  
SPONTINI Gaspare.....99  
STAËL Germaine de.....10, 34, 42, 91, 101, 102,  
103, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 171,  
176, 242, 243, 244, 247, 254, 257, 302, 366  
STENDHAL, Henri BEYLE dit..... 160, 161, 162, 284,  
285, 294, 295, 296, 360  
STEPHEN Leslie.....87, 172, 173, 174  
SWEDENBORG, Emanuel SWEDBERG dit..... 339

### T

Thérèse D'AVILA (sainte) 248, 250, 260, 261, 268  
THOMAS-FOGIEL Isabelle .....203, 206  
TIECK Ludwig .....135, 187  
TIRAN André..... 182  
TOMAN Rolf .....42  
TOURLET René.....98  
TOURNEUX Maurice ..... 137, 138, 288  
TOURNIER Michel .....276, 353  
TROTIGNON Pierre ..... 198  
TROUSSON Raymond.....273

### V

VADIER Berthe.....16  
VALENSIN Auguste..... 205  
VALERY Paul ..... 17, 18  
VERLAINE Paul .....16  
VERONESE, Paul CALIARI dit..... 185  
VETÖ Miklos ..... 241  
VIALLANEIX Paul.....36  
VILLERS Charles de ..... 127  
VIOLLET-LE-DUC Emmanuel ..... 141  
VIRGILE .....117, 253, 323  
VOLTAIRE, François AROUET dit..... 38, 119, 120,  
121, 122, 123, 124, 125, 202, 223, 228, 278,  
281, 288, 301, 302, 303, 311, 316, 320, 321,  
329, 343, 344  
VUARNET Jean-Noël ..... 88, 90

### W

WALSH Agnès.....30  
WASHINGTON George.....77, 137  
WATELET Claude..... 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,  
328  
WILDE Oscar.....23  
WINCKELMANN Johann.....38, 275  
WOLFF Christian.....196, 315  
WOLFF Jacques.....177, 178, 179  
WOOLF Virginia.....87  
WOUWERMAN Philips ..... 15

### Z

ZOLA Émile ..... 41, 343, 344

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION .....		<b>8</b>
0.1	Le paysage comme représentation	11
0.2	La masse du monde	19
0.3	Un romantisme d'idées	32
1. PRELUDE AU PAYSAGE .....		<b>45</b>
1.1	Un mot du lexique pictural	46
1.2	L'art d'embellir la nature	54
1.3	L'éthique mise en scène	61
1.4	Romanesque ou romantique	69
2. DU TEMPS .....		<b>79</b>
2.1	Poétique de l'instant	81
2.2	La musique des formes	93
2.3	Figure sociale du paysage	102
2.4	Le temps hégélien	108
2.5	Le paysage historique	113
3. DE L'ESPACE .....		<b>118</b>
3.1	L'espace de l'âme	123
3.2	Le réel absolu	130
3.3	L'espace de l'épopée	138
3.4	L'espace du roman	149
4. DU RAPPORT .....		<b>159</b>
4.1	Le principe de la science	162
4.2	Une science paysagère	176
4.3	Du rapport au tout	184
5. DU POINT DE VUE .....		<b>190</b>
5.1	La faculté de penser	195
5.2	Une doctrine de la conscience	201
5.3	L'aperception immédiate	210
5.4	Le besoin naturel de croire	217
6. DE L'HORIZON .....		<b>227</b>
6.1	L'horizon déployé	233
6.2	L'humanité comme horizon	242
6.3	Le sentiment océanique	249
7. DU SUBLIME .....		<b>260</b>
7.1	Mystique du sublime	265
7.2	Le divin n'est pas sublime	278
7.3	Un sublime encore très âpre	291
8. AU-DELA .....		<b>298</b>
8.1	Ici et maintenant	303
8.2	Voir	309
8.3	La mécanique terrestre	317
8.4	La Belle Nature	322
8.5	Ce qu'on ne saurait peindre	331
8.6	La description comme au-delà	343
CONCLUSION. QUELQUES LIGNES DE FUITE .....		<b>348</b>
9.1	Naissance	350
9.2	Fonds de ciel	359
9.3	Paysage : l'œuvre sur rien	364
BIBLIOGRAPHIE .....		<b>369</b>
INDEX .....		<b>405</b>

## LE GENIE DU PAYSAGE

### L'IDEOLOGIE PAYSAGERE DANS LA LITTERATURE FRANÇAISE DES ANNEES 1800

RESUME. Le premier romantisme, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, serait l'héritier du rousseauisme. Il nous semble pourtant lire une rupture radicale entre l'idée de nature comme l'entend le XVIII<sup>e</sup> siècle et l'idée de paysage telle que l'expriment les jeunes écrivains des années 1800.

L'idée de nature reste envisagée, jusqu'à la Révolution, comme le décor idéal d'un bonheur possible, dont témoignent, jusque sur le terrain, les paysagistes de la fin de l'Ancien Régime. Du jardin régulier au jardin paysager, le paysage n'est toujours conçu que comme le fond du tableau. Au lendemain de la Révolution, le paysage prend un tout autre sens. Il n'est plus l'écrin divin où doit s'épanouir l'homme raisonnable, il est devenu la figure sublime d'une nouvelle relation qu'a l'homme à lui-même. Les représentations de la culture des Lumières reposaient sur la transcendance et la verticalité ; elles font place aux représentations de la pensée romantique, construite sur l'immanence et l'horizontalité.

Le paysage, en s'élevant ainsi au statut de concept, induit un nouveau rapport au temps et à l'espace, redéfinit le point de vue et l'horizon, fait primer le rapport sur l'essence. Cette métamorphose des représentations, qui signe l'entrée dans l'ère contemporaine, nous semble l'effet le plus profond du bouleversement qu'a produit la Révolution. Il convient, c'est notre thèse, de parler de l'émergence d'une idéologie paysagère, pour ces années 1800, si l'on veut comprendre ce qui engendre à la fois la littérature des Senancour, Germaine de Staël, Chateaubriand, la philosophie des Destutt de Tracy, Maine de Biran, et l'essor tant des sciences physiques, avec Georges Cuvier, que des sciences humaines, avec Jean-Baptiste Say, pour citer nos principaux auteurs.

*MOTS CLES : années 1800, idéologie, nature, paysage, représentations, romantisme*

## THE GENIUS OF LANDSCAPE

### THE LANDSCAPE IDEOLOGY IN THE FRENCH LITERATURE OF THE 1800S

ABSTRACT. The first romanticism at the turn of the 19<sup>th</sup> century would be the successor to Rousseauism. However, we believe this translates into a radical break between the idea of nature as understood in the 18<sup>th</sup> century and the idea of landscape as expressed by the young writers in the 1800s.

Until the Revolution, the idea of nature is still considered as the ideal setting for potential happiness, as evidenced, even on the ground, by landscape designers at the end of the former Regime. From the regular garden to the landscaped garden, landscape was only ever designed as a background. In the wake of the Revolution, landscape takes on a whole new meaning. It is no longer the divine setting where the intelligent man flourishes, but becomes the sublime figure of a new relationship that the man has with himself. Representations of the Enlightenment culture were based on transcendence and verticality; these give way to representations of romantic thought, built on immanence and horizontality.

Thus elevated to the status of concept, the landscape gives rise to a new relationship with time and space, redefines the view point and the horizon and prioritises the relationship on the essence. We believe that this transformation of representations, which heralds the entry into the modern era, is the most profound effect of the upheaval caused by the Revolution. Our thesis claims that it is important to talk about the emergence of a landscape ideology for these 1800s if we are to understand what leads not only to the literature of Senancour, Germaine de Staël and Chateaubriand, but also the philosophy of Destutt de Tracy and Maine de Biran as well as the growth in the physical sciences, with Georges Cuvier, and the human sciences, with Jean-Baptiste Say, to quote our principal authors.

*KEYWORDS: 1800s, Ideology, Nature, Landscape, Representations, Romanticism*

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III

ED 120 LITTERATURE FRANÇAISE ET COMPAREE

EA 4400 ÉCRITURE DE LA MODERNITE

CENTRE CENSIER 13, RUE DE SANTEUIL 75231 PARIS CEDEX 05